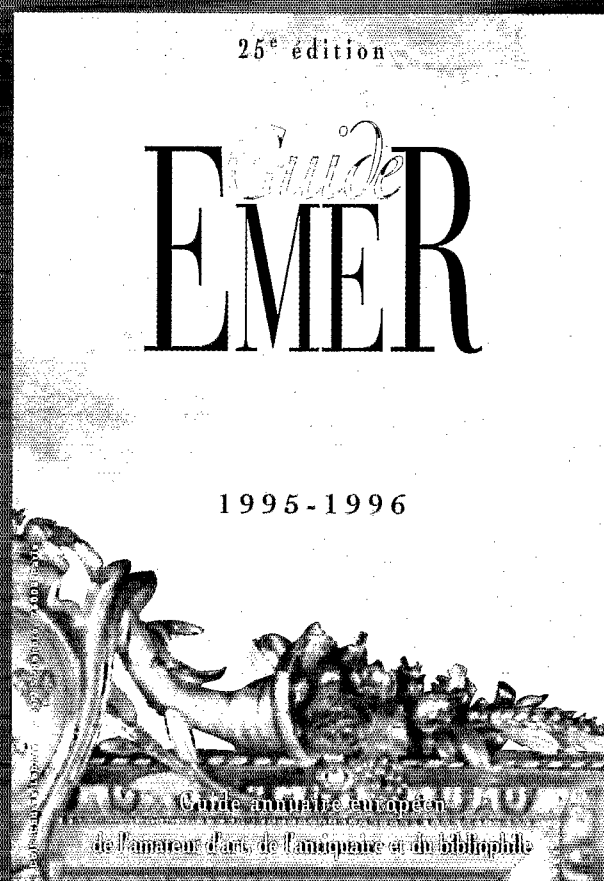


Museum International

No 186 (Vol XLVII, n° 2, 1995)

Les Collections égyptiennes

1995-1996



25^e Édition

GUIDE ANNUAIRE DES ANTIQUAIRES DE FRANCE ET D'EUROPE

Antiquaires - Brocanteurs - Galerie d'Art - Art Contemporain -
Librairies de Bibliophilie - Restaurateurs - Foires et Salons -
Commissaires-Priseurs - Experts - Musées

NOUVEAU

<i>5 Guides EMER</i>	- France	100 F
	- Europe	100 F
<i>disponibles séparément</i>	- Spécialités	100 F
	- Art Contemporain	80 F
<i>ou</i>	- Marché des Puces	20 F
<i>en coffret complet</i>		300 F (+ 30 F Frais de port)

Parution en juin 1995

Édité par :

Éditions Emer - 47, rue des Tournelles - 75003 Paris

Tél. : (1) 42 74 27 15 - Fax : (1) 42 74 07 99

Paiement par Carte Visa possible, avec n° de carte, date d'expiration et signature.

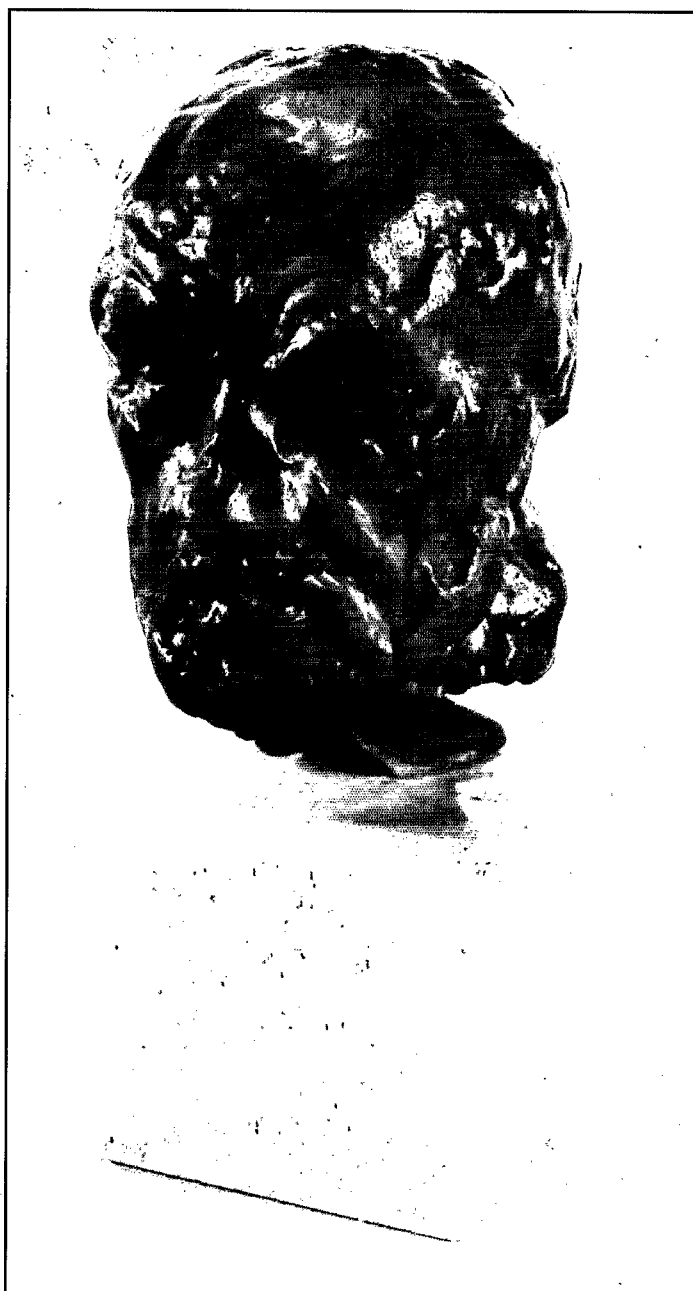
Éditorial 3

Dossier :
Collections égyptiennes

- 4 Ce que les visiteurs veulent voir *Dietrich Wildung*
- 9 L'enrichissement des collections des musées *Morris L. Bierbrier*
- 12 Muséographie et travail sur le terrain : ressusciter le passé
Hans D. Schneider
- 18 Le musée de la Nubie à Assouan *Un reportage de Museum international*
- 21 L'informatisation des collections égyptiennes du Louvre
Christiane Ziegler
- 27 Le *Corpus Antiquitatum Aegyptiacarum* : l'établissement des normes
documentaires *Arne Eggebrecht et Regine Schulz*
- 30 Les technologies nouvelles protègent les momies
Un reportage de Museum international
- 33 L'Égypte ancienne en Russie, en Ukraine, dans le Caucase, dans les pays
baltes et en Asie centrale *Svetlana Hodjash*
- 38 Présenter les antiquités égyptiennes : concepts et méthodes
Richard A. Fazzini
- 44 Les expositions temporaires ou Comment associer le sérieux et le
sensationnel *Arielle P. Kozloff*

Événements 51 Une rupture avec la tradition : le musée de Groningue *Gitte Brugman***Pratique** 55 Le transport des œuvres d'art : diversifier les stratégies
*Peter Cannon-Brookes***Point de vue** 60 Le succès, mais à quel prix ? *Vera Zolberg*

Rubriques 63 Informations professionnelles



OBJETS VOLÉS

Statuette en bronze, L'homme au nez cassé, par Rodin. Signée A. Rodin sur la gauche. Marque du fondeur sur le côté droit et sur deux lignes : Alexis Rudier, fondeur, Paris. Dimensions : 11,5 × 8,5 × 7 cm. Cette sculpture a été volée dans un musée à Poitiers, France, entre le 16 juin et le 8 juillet 1993. (Référence 93/3209/SL - Interpol France.)

Photo reproduite avec l'aimable autorisation d'Interpol (SG), Lyon, France.

Pourquoi l'Égypte ?

A en croire Hérodote, les Égyptiens « existent depuis que l'homme est apparu sur terre ». Plus récemment, des observateurs, notant que l'Égypte a une histoire écrite plus longue que celle de n'importe quel pays du monde occidental, nous ont rappelé que nous sommes plus proches dans le temps des grands temples de la période grecque que les Hellènes ne l'étaient des pyramides de l'Ancien Empire. Voilà qui justifierait amplement que *Museum international* se penche sur ce qu'une égyptologue renommée a appelé « les qualités traditionnellement attribuées à l'Égypte : la sagesse, la démesure, la richesse, l'immortalité, le mystère ou tout simplement l'exotisme¹ ».

Mais une autre raison nous pousse à explorer cet univers fascinant et toujours d'actualité : l'égyptologie est une science née dans les musées. Sans la profusion d'objets de musée amassés par les collectionneurs privés et publics, l'homme moderne ne saurait pas grand-chose de la signification et de l'importance de cette civilisation ancienne, riche, inépuisable ; il ne saurait guère, ne saurait même pas du tout, quel est son apport à la vie contemporaine.

Jusqu'à la fin du XVII^e siècle, l'Europe occidentale ne connaissait principalement l'Égypte qu'à travers les mentions qui en sont faites ici et là dans l'Ancien Testament et dans les écrits des auteurs classiques. C'est au V^e siècle avant l'ère chrétienne qu'Hérodote accomplit son fameux voyage en Égypte, imité plus tard par une série d'auteurs distingués. Mais les débuts de l'égyptologie telle que nous la connaissons remontent à l'expédition en Égypte de Bonaparte (1798-1799) et à la publication de la *Description de l'Égypte* par Jomard entre 1809 et 1813. La révélation soudaine d'une civilisation étrange et exotique antérieure à toutes celles qui étaient alors connues suscita un formidable engouement².

Celui-ci est tout aussi fort aujourd'hui. Le rayonnement de l'Égypte ancienne a fait fi des siècles : l'art de Rome et celui de la Renaissance, les arts appliqués de l'époque napoléonienne, les céramiques de Josiah Wedgwood, les bijoux de René Lalique, ces mouvements aux multiples facettes que furent l'Art nouveau et l'Art déco sont quelques exemples parmi bien d'autres de l'influence de cette époque sur la culture moderne.

L'égyptologie est l'étude de la civilisation de l'Égypte ancienne sous le règne trois fois millénaire des pharaons, puis durant les périodes gréco-romaine et chrétienne, tandis que la nubologie est celle des civilisations plus méridionales de la Nubie. Les antiquités égyptiennes font partie du patrimoine culturel de l'humanité, et les musées ont joué un rôle essentiel en rendant ces trésors accessibles au public le plus large. Mais un travail aussi considérable n'aurait pas été possible sans les recherches scientifiques qui ont abouti à l'établissement d'une conception rationnelle et éthique des collections, à des progrès techniques dans le domaine de la conservation et de la restauration, à l'établissement de normes appropriées en matière de documentation et de publication, à une présentation à la fois réaliste et imaginative des œuvres, ainsi qu'à l'élaboration de quantités de matériels et d'approches qui éclairent, expliquent et illustrent les collections. Telles sont les considérations qui ont inspiré le choix du large éventail de sujets abordés dans ce dossier.

Notons qu'en égyptologie les usages en matière de translittération sont variables ; ainsi, les quatre pharaons connus sous le nom d'Aménophis (leur nom en grec) sont appelés par certains Amenhotep (leur nom en égyptien). *Museum international* a respecté les choix de chaque auteur.

Nos remerciements vont tout particulièrement à Hans D. Schneider, président du Comité international de l'ICOM pour l'égyptologie, dont le savoir, l'expérience et la ténacité ont permis à ce numéro de voir le jour. Sa rigueur et son attachement sans faille aux critères scientifiques les plus élevés lui ont acquis une place privilégiée au sein de la communauté muséologique internationale.

M. L.

1. Christiane Ziegler, « Les sources d'inspiration de l'égyptomanie », *Dossier de l'art* (Dijon, France), n° 17, février-mars 1994, p. 4-13.
2. Voir John Ruffle, *The Egyptians*, Ithaca (New York), Cornell University Press, 1977.

Ce que les visiteurs veulent voir

Dietrich Wildung

« Dans les grands musées où l'on peut voir l'art et les cultures du monde entier, de la préhistoire à nos jours, c'est presque toujours le département des antiquités égyptiennes qui suscite le plus vif intérêt de la part des visiteurs », déclare Dietrich Wildung. Et il s'élève contre les idées reçues qui ont conduit bien des musées à négliger leurs collections égyptiennes, alors que les visiteurs se précipitent en foule pour les visiter. L'auteur est directeur du Musée égyptien et de la collection de papyrus aux Musées nationaux de Berlin ; il enseigne l'égyptologie à l'Université libre de Berlin. Président de l'Association internationale des égyptologues, il dirige des fouilles archéologiques en Égypte et au Soudan.

« *Ex oriente lux* » (de l'Orient vient la lumière). Cet aphorisme latin bien connu met l'accent sur l'origine de nos cultures, de nos civilisations. Toutefois, c'est de l'Antiquité classique, celle de la Grèce, celle de Rome, que l'Occident se réclame presque exclusivement. Les cultures antérieures aux débuts de la Grèce classique, au milieu du I^{er} millénaire avant l'ère chrétienne, sont souvent dites « préhelléniques », épithète non dénuée d'une nuance péjorative qui tend à regarder les cultures anciennes du Proche-Orient comme les balbutiements d'une haute culture qui aurait attendu Athènes et Rome pour s'épanouir et atteindre sa pleine maturité. Cette attitude est dans le droit fil de la conception évolutionniste des XVIII^e et XIX^e siècles, selon laquelle le monde moderne serait l'aboutissement, l'apogée d'un processus qui, si l'on remonte dans le temps, s'affirme de plus en plus primitif.

Cette distance prise avec la Mésopotamie et l'Anatolie, l'Égypte et le Soudan des temps anciens s'explique par l'histoire de la connaissance scientifique. L'intérêt porté à l'Antiquité, qui remonte à la Renaissance, s'est concentré sur les sources écrites, à savoir les textes latins, grecs, arabes. L'Europe n'a longtemps disposé, sur les temps anciens dans l'est du bassin méditerranéen et au Proche-Orient, que d'informations de seconde main, d'écrits plutôt tardifs, qui n'étaient donc pas authentiques, au sens strict du terme. Tout accès direct aux sources écrites de l'Égypte et de la Mésopotamie antiques était impossible puisque, à l'époque, on ne savait déchiffrer et traduire ni l'écriture cunéiforme ni les hiéroglyphes. Il n'y a donc eu aucune confrontation scientifique sérieuse avec cette période, et lorsqu'en 1822 Jean-François Champollion est parvenu à percer le secret des hiéroglyphes, l'image d'une Égypte ancienne

colorée, pleine de magie et de momies, était depuis longtemps bien ancrée dans les esprits. L'attitude de Goethe envers les anciens Égyptiens en est un exemple significatif : d'abord enthousiasmé par leur art, il s'est ensuite détourné d'eux, sous l'influence de Herder, au motif que, selon l'opinion courante alors, ils n'avaient jamais été en possession d'un système d'écriture élaboré.

C'est au milieu du XIX^e siècle que la richesse de la culture égyptienne antique a véritablement commencé à se révéler, lorsque l'héritage littéraire de l'Égypte est devenu accessible. On y trouve en effet des renseignements précis sur les trois millénaires d'histoire de l'empire pharaonique, ainsi que l'explication de l'iconographie ésotérique de la religion égyptienne antique conservée par les bas-reliefs des temples, dans les peintures tombales, sur les papyrus. Tout ce que les cultures grecque et romaine devaient à la civilisation égyptienne est aussi apparu clairement à ce moment-là : le calendrier et le système décimal, les bases de la médecine et des mathématiques... Les textes égyptiens révélaient en outre l'influence qu'avait eue la religion égyptienne ancienne, avec son monothéisme latent, sur le judaïsme et sur le christianisme.

Toutefois — et cela ne laisse pas de surprendre — les connaissances acquises en plus de cent cinquante ans d'égyptologie ne sont pas encore vraiment prises en considération par les disciplines voisines. Les textes religieux, philosophiques, scientifiques et littéraires de l'Égypte antique ont été traduits, mais qui donc y prête attention ? Et, aujourd'hui comme dans le passé, le statut de l'archéologie et de l'art égyptien dans nos musées reflète bien cette subordination de l'Égypte ancienne aux cultures de l'Antiquité classique que met en lumière la tradition du classicisme européen. Les

premières antiquités égyptiennes sont entrées dans les collections d'objets précieux des cours princières européennes aux XVIII^e et XIX^e siècles. Dans les musées ouverts à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle — par exemple, à Londres, à Paris, à Leyde, à Berlin, au Vatican —, l'Égypte ancienne a été présentée comme le précurseur de l'Antiquité classique, sans plus. La création d'un musée entièrement consacré à l'égyptologie n'était pas chose courante : celui de Turin en est l'un des rares exemples. Même aujourd'hui, les collections publiques illustrant l'art et la culture de l'Égypte ancienne constituent généralement un département à l'intérieur de grands ensembles plurithématiques ; c'est souvent celui qui est le moins aidé par l'administration, et l'on ne songe guère à lui — voire pas du tout — au moment où des projets de rénovation ou de construction de bâtiments nouveaux sont établis. Ainsi, le Musée des beaux-arts de Boston a modernisé et étendu nombre de ses départements, mais celui des antiquités égyptiennes, pourtant l'un des plus importants au monde, reste totalement vétuste. A Munich, les programmes d'extension de la collection nationale d'art égyptien — un joyau pour tous les amoureux de l'Égypte — ont été plusieurs fois sacrifiés au développement des musées consacrés à l'art européen. Dans les travaux de modernisation, les départements des antiquités égyptiennes du Louvre, du musée de Vienne et du musée de Brooklyn viennent au dernier rang.

Or cette prépondérance, dans la politique muséale, de l'art européen depuis l'Antiquité grecque jusqu'à nos jours ne reflète absolument pas l'intérêt manifesté par le grand public lorsqu'il visite les musées. Les statistiques montrent une tout autre réalité : dans les grands établissements où sont exposés les arts et les cul-

tures du monde entier, de la préhistoire à nos jours, c'est presque toujours le département des antiquités égyptiennes qui suscite le plus vif intérêt de la part des visiteurs, et il n'est pas exagéré de dire que de nombreux musées vivent de leur département d'égyptologie. Lorsque des expositions spéciales sont organisées, les thèmes de l'Égypte ancienne attirent régulièrement les foules les plus nombreuses, et si nous considérons les associations d'Amis des musées, ce sont les groupes « égyptologie » qui comptent le plus de membres. S'efforce-t-on d'expliquer pourquoi l'Égypte ancienne est si populaire auprès des visiteurs que l'on ressort les vieux clichés — mysticisme et momies — qui longtemps ont entravé toute étude sérieuse. En 1840 déjà, le petit département d'antiquités égyptiennes des Musées impériaux de Berlin recevait certains jours plus de 400 visiteurs ; nul doute qu'ils étaient moins attirés par l'art de l'Égypte ancienne que par la salle des momies. Aujourd'hui encore, la fascination des momies reste une motivation puissante chez les enfants, chez les jeunes visiteurs.

Un héritage multiforme et directement compréhensible

Bien d'autres facteurs expliquent l'attraction exercée par l'Égypte ancienne dans les musées. L'héritage artistique et matériel laissé par elle a un contenu exceptionnel, tant par les informations que par les sensations qu'il transmet, et il est de surcroît immédiatement perçu, du fait de l'extraordinaire état de conservation des objets mis au jour lors des fouilles archéologiques. Grâce aux conditions géoclimatiques favorables de la vallée du Nil, tous les matériaux se sont bien conservés : la pierre, le métal, la céramique, bien entendu, mais aussi le bois, le textile, les pa-



Au Musée égyptien de Berlin, ce buste de la reine Néfertiti attire chaque jour des milliers de visiteurs. Cela nécessite la mise en place d'un dispositif spécial pour une fréquentation de masse.

pyrus, les vanneries. La diversité du legs archéologique fournit un tableau complet de la vie dans l'Égypte ancienne. Que ces objets aient survécu plusieurs millénaires en un état aussi parfait tient aussi au fait que, souvent, ils étaient neufs quand ils ont été enterrés, à titre d'offrandes destinées à accompagner les défunts : les vivants ne s'en étaient jamais servi. Aujourd'hui, ils remplissent bien la fonction que les Anciens leur assignaient : ils préservent la vie après la mort. En regardant

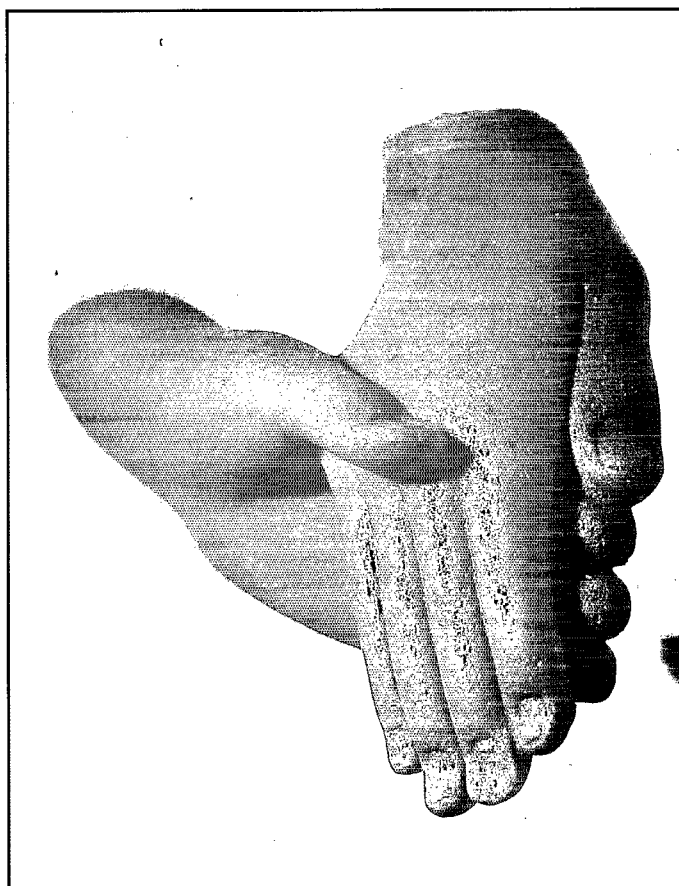
ces objets, chaque visiteur voit, en quelque sorte, « ressusciter » leurs propriétaires d'il y a deux à cinq mille ans, exactement tels qu'ils étaient alors. Notre connaissance des cultures ultérieures, de la Grèce et de Rome notamment, est bien plus lacunaire que celle de cette Égypte, puisque seuls nous en sont restés les matériaux résistants, le métal, la céramique et la pierre.

Grâce à l'excellent état des objets découverts, l'Égypte n'est pas seulement représentée par les monuments de pierre des arts tenus pour nobles, mais aussi par les ustensiles de la vie quotidienne. Et le visiteur voit les statues, les bas-reliefs autrement que comme des sculptures antiques diminuées du fait de la disparition des couleurs : les œuvres ont conservé leur peinture polychrome d'origine, ce qui les rend extraordinairement vivantes. L'impression immédiate, très directe, produite par les objets d'art de l'Égypte ancienne tient également aux structures fondamentales d'un art dont le langage formel, spontanément perceptible, lumineux, reste d'un accès facile. Les bas-reliefs sont d'une clarté vigoureuse qui, dans leurs principes, rappellent ceux du cubisme. Néanmoins, leur contenu ne peut toujours être déchiffré sans avoir acquis certaines connaissances. Une rencontre directe avec l'Égypte ancienne ne peut être vécue que face aux originaux, soit directement en Égypte — c'est là sans nul doute le cadre le plus favorable à un tel dialogue transmillénaire —, soit dans les musées, ce qui ouvre à ces derniers un champ d'action sans pareil. Ils sont en effet en mesure d'offrir une information authentique et, plus qu'une simple information, une sensation vécue de contemporanéité entre l'observateur et l'objet : face à une statue ou à une tête sculptée au caractère étonnamment vivant, le visiteur est comme invité au dialogue ; oubliant

les millénaires, il découvre l'intemporalité, la modernité aussi de l'Égypte ancienne et, mieux encore, il perçoit l'enracinement de notre époque moderne dans la tradition, dans l'histoire.

De nombreuses institutions ont activement contribué à la redécouverte et à la préservation de l'héritage culturel de l'Égypte ancienne, et les grandes collections des États-Unis sont pour une large part constituées d'objets mis au jour lors de fouilles organisées par les musées eux-mêmes. Le Metropolitan Museum of Art de New York, le Musée des beaux-arts de Boston, le musée de l'Université de Philadelphie n'ont cessé, depuis le début du XX^e siècle, de mener des recherches sur le terrain en Égypte et, dans une moindre mesure, au Soudan. Selon le principe du partage des objets, qui était de règle en Égypte et au Soudan (et la tradition se maintient dans ce pays), les musées ont conservé une partie des pièces découvertes lors des fouilles : ainsi se font-ils en quelque sorte les ambassadeurs culturels du pays d'origine des œuvres qu'ils exposent. A Berlin, c'est grâce au partage des fouilles de Tell el-Amarna et d'Abousir que le Musée égyptien a pu, avec les musées de Pergame et le musée du Moyen-Orient, mettre l'Égypte ancienne sur un pied d'égalité avec les autres cultures de l'Antiquité et même la placer à l'avant-garde de la popularité auprès du public.

Aujourd'hui que les monuments anciens de la vallée du Nil sont dangereusement menacés par le changement de climat, par l'explosion démographique et la détérioration de l'environnement, d'autres musées ont décidé, au cours des dernières décennies, de jouer un rôle actif dans le domaine de la recherche en Égypte. Le musée Pelizaeus d'Hildesheim, le musée de Brooklyn, à New York, et le Rijkmuseum van Oudheden de Leyde en sont des exemples notables.



Avec l'aimable autorisation de l'auteur

Quand le musée est aussi institut de recherche

La recherche ne se limite pas à l'organisation de campagnes de fouilles : les musées publient des informations détaillées concernant leurs collections. Les monuments — temples et tombeaux — d'Égypte et du Soudan, les vestiges d'établissements humains ou de carrières anciennes qui y subsistent sont la mémoire de la culture antique de la vallée du Nil, et les musées en sont les archivistes, qui mettent leurs ressources techniques, structurelles, professionnelles, financières au service d'une conservation correcte de ce patrimoine. Ils en sont responsables et

Au Musée égyptien de Berlin, les mains d'Akhénaton et de Néfertiti sont particulièrement appréciées des connaisseurs.

ont pour mission de le présenter au public.

Eu égard à la diversité de l'héritage légué par l'Égypte ancienne et à sa grande influence sur l'Antiquité classique — par tant, sur notre temps —, la présentation des objets égyptiens dans les musées doit obéir à une multiplicité d'approches différentes. Les résultats des études scientifiques paraissent dans des publications spécialisées et aident à l'établissement de la classification détaillée des objets. Les expositions destinées au grand public dans un musée d'égyptologie doivent veiller à satisfaire deux niveaux d'attente différents : l'intérêt porté à l'Égypte par les passionnés et l'enthousiasme général du grand public pour cette civilisation. Les foules de visiteurs veulent voir les pièces célèbres qui les ont attirées là : celles-ci doivent être d'accès facile, bien mises en valeur dans un espace suffisant et accompagnées d'explications aisément compréhensibles. L'amateur éclairé qui s'intéresse plus particulièrement à certains objets souhaite pouvoir s'absorber dans la contemplation d'une unique pièce sans être dérangé par des groupes : le musée doit aménager l'espace de telle sorte qu'il n'y ait pas conflit entre les visites de masse

et l'attention portée individuellement à telle ou telle pièce. En outre, le rôle de l'Égypte, l'une des sources de la culture universelle, doit être mis en valeur par une présentation favorable à un dialogue interculturel universel qui transcende les frontières des millénaires et des continents.

Les plans de l'ensemble des musées archéologiques de Berlin ont été élaborés à partir de ces deux concepts fondamentaux : séparation entre groupes et visites individuelles ; intégration de l'Égypte dans les autres sections thématiques des musées concernés.

Il faut espérer que d'autres grands ensembles muséaux vont rendre moins rigide la séparation entre les domaines de spécialisation et exploiter leur diversité thématique pour créer des situations de dialogue entre leurs départements. Avant tout, il faut espérer que les musées d'Égypte et du Soudan sauront mettre en relief, par la présentation de leurs collections, l'importance universelle et intemporelle des cultures anciennes de la vallée du Nil. Les visiteurs de ces deux pays — en particulier les jeunes — prendront ainsi conscience du fait que cette région, il y a plusieurs milliers d'années, était déjà le centre des cultures du monde. ■

L'enrichissement des collections des musées

Morris L. Bierbrier

Dans le monde ésotérique des collectionneurs et des collections, les antiquités égyptiennes sont parmi les premiers objets à avoir retenu l'attention des spécialistes. Comment ces collections ont-elles vu le jour ? Qui sont les pionniers qui ont fait connaître et apprécier ces œuvres ? Morris L. Bierbrier, conservateur adjoint du Département des antiquités égyptiennes du British Museum, rappelle, dans un bref historique, comment les musées ont acquis ces antiquités.

Dès la Renaissance, sinon plus tôt, des antiquités égyptiennes ont fait leur apparition en Europe, en petit nombre, apportées par les diplomates et les marchands installés en Égypte. Il s'agissait la plupart du temps d'objets peu encombrants, faciles à transporter, qui allaient remplir les cabinets de curiosités d'amateurs éclairés. Ces cabinets ont été à l'origine des collections des musées nationaux en Europe. Celui de sir Hans Sloane

(1660-1753) a été le point de départ de la collection du British Museum en 1753, tandis que celui constitué par le comte de Caylus (1692-1765) est venu enrichir les collections nationales françaises. Des sculptures égyptiennes de plus grandes dimensions, provenant essentiellement de fouilles effectuées à Rome, où ces objets avaient été apportés sous l'Empire romain, ont abouti, pour une large part, au Vatican. En Égypte même, les campagnes de fouilles avaient peu d'ampleur — telle celle organisée par Edward Wortley Montagu (1713-1776), dont le produit fut transféré au British Museum.

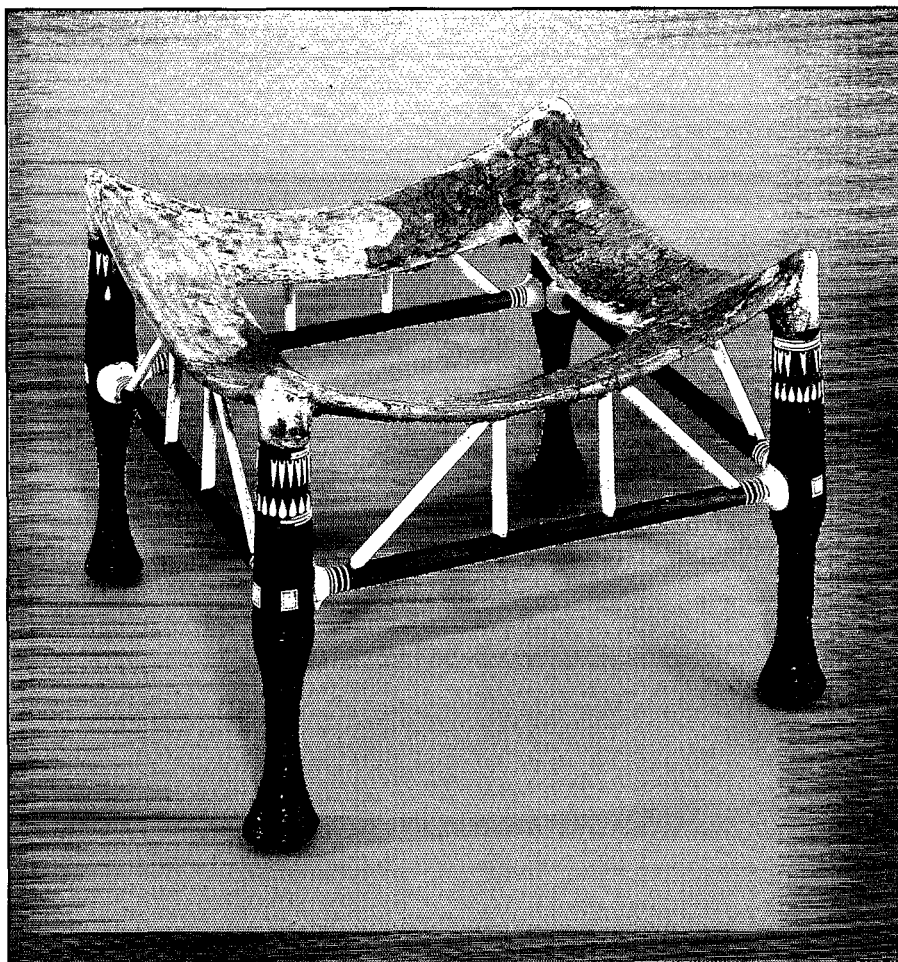
L'expédition de Bonaparte en Égypte appela l'attention d'un plus large public sur ce pays, sur ses antiquités. Désireux de créer un musée d'antiquités égyptiennes, le jeune général avait emmené en Égypte une importante équipe de savants pour répertorier les monuments et constituer des collections. Une douzaine de sculptures et de documents épigraphiques, dont la fameuse pierre de Rosette, étaient prêts à être expédiés en France lorsque l'armée française dut capituler devant les forces alliées des Ottomans et des Britanniques : avec l'aval de la Sublime Porte, les objets furent remis aux Britanniques et envoyés au British Museum, à Londres, où ils contribuèrent à susciter un intérêt grandissant pour l'art de l'ancienne Égypte.

Après le rétablissement de la paix en Europe, en 1815, les voyages en Égypte se feront plus fréquents. À l'exception de quelques-unes, rassemblées par des voyageurs, les collections d'antiquités, à cette époque, sont constituées par des diplomates ou par des marchands installés en Égypte, pour être vendues aux musées nationaux d'Europe. Le consul général de Grande-Bretagne Henry Salt (1780-1827) vend sa première collection au British Museum en 1823, après des négocia-

Avec l'aimable autorisation du conseil d'administration du British Museum



Statuette en bois d'un dignitaire. Fin de la XVIII^e dynastie, vers 1320 avant l'ère chrétienne. British Museum, collection Salt, 1823.



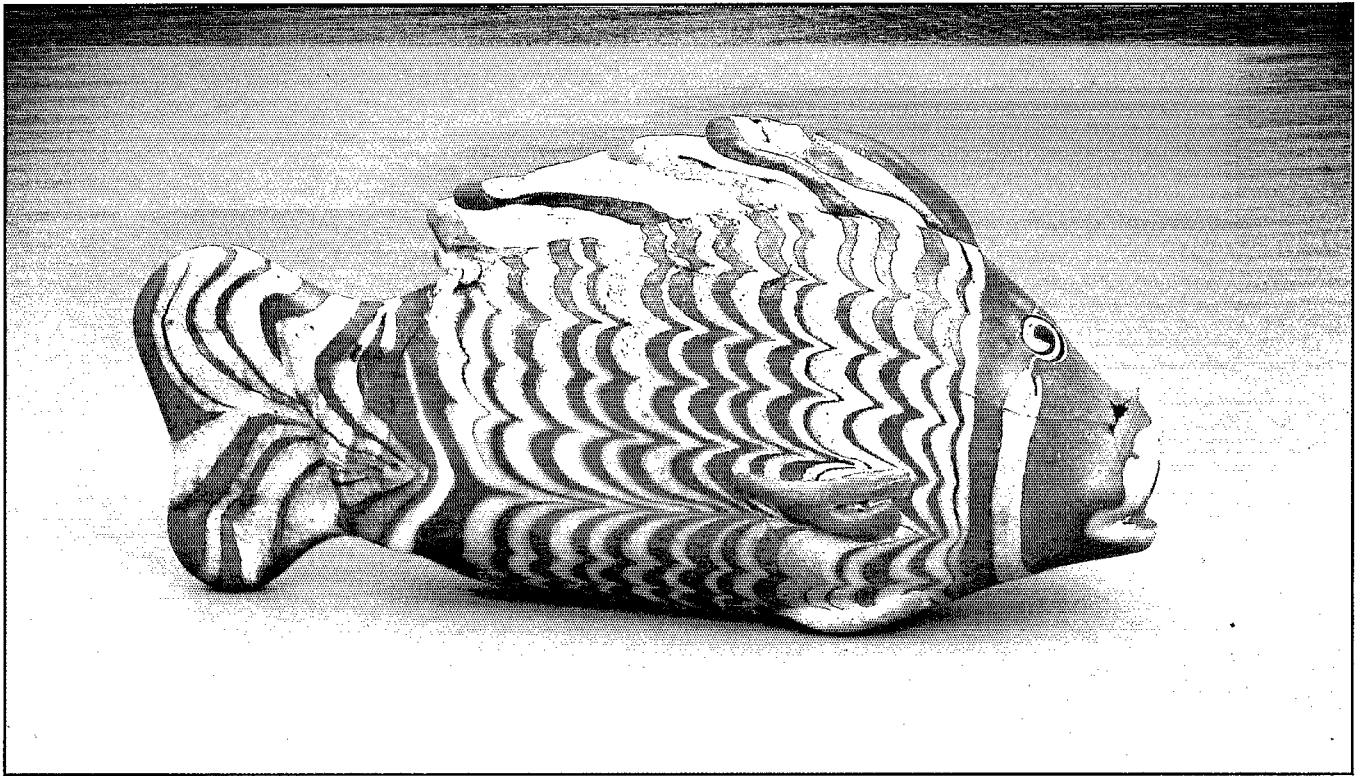
*Tabouret en ébène incrusté
d'ivoire et couvert de cuir.
XVIII^e dynastie,
vers 1350 avant l'ère chrétienne.
British Museum, vente Salt,
1835.*

tions très serrées, puis sa deuxième collection au Louvre, en 1826. Une troisième collection est mise en vente par Sotheby's en 1835, et le British Museum acquiert la plupart des lots importants. Une première grande collection, rassemblée par le consul général de France Drovetti (1776-1852), est acquise par le musée de Turin en 1824, une deuxième par le Louvre en 1827, une troisième par Berlin en 1836. Le diplomate autrichien Nizzoli (1814-1848) cédera sa collection en trois fois : à Vienne en 1821, à Florence en 1824, au collectionneur Palagi en 1831 ; le dernier lot passe directement à la ville de Bologne. Le consul général de Suède Anastasi (1780-1860) vend sa première collection au musée de Leyde en 1828, une deuxième au British Museum en 1839, et une troisième est mise aux enchères, à Paris, en 1857. La collection de Giuseppe Passalacqua (1797-1865) trouve place au musée de Berlin, celle du Dr Henry Abbott (1812-1859), acquise

par la New York Historical Society, passe ensuite au Brooklyn Museum. De petites collections privées, comme celle du négociant Joseph Sams (1784-1860) ou celle du comte de Belmore, grand voyageur (1794-1843), deviendront propriété du British Museum en 1834 et 1843, tandis qu'une seconde collection de Sams, acquise par Joseph Mayer (1803-1880), a été à l'origine de la collection du musée de Liverpool.

Le noyau des collections égyptiennes des musées nationaux hors d'Égypte s'est donc constitué par l'achat de collections appartenant à des particuliers qui s'étaient fournis directement dans le pays. Plusieurs États envoyèrent des expéditions pour faire l'inventaire des monuments et rapporter des pièces. Ainsi, une expédition franco-italienne, sous la direction de Jean-François Champollion (1790-1832) et d'Ippolito Rossellini (1800-1843), acquiert des objets pour le Louvre et pour la ville de Florence en 1828-1829, tandis que Karl Richard Lepsius (1810-1884) dirige, en 1842-1845, l'expédition prussienne en Égypte et en Nubie qui a permis d'enrichir le fonds du musée de Berlin. Le nombre d'objets égyptiens sur le marché de l'art était limité, et ce marché ne constituait pas, à l'époque, la principale source d'approvisionnement des musées.

La vogue des antiquités égyptiennes se confirmant, et le nombre de voyageurs ne cessant d'augmenter, le commerce local des antiquités s'est développé en Égypte, et les fouilles sauvages se sont multipliées. En 1850, Auguste Mariette (1821-1881), en mission en Égypte pour le compte du Louvre, découvre le Sérapeum de Saqqarah ; les objets en provenance de ce site seront partagés entre le musée français et l'Égypte. Nommé directeur des Antiquités par le Gouvernement égyptien en 1858, il est chargé de régler et de



diriger toutes les fouilles effectuées dans le pays. En 1863, il fonde le musée de Boulaq (plus tard, musée du Caire), où ses découvertes archéologiques sont exposées, et son successeur, Gaston Maspero (1896-1916), poursuivra l'organisation du Service égyptien des antiquités. Particuliers, universités, musées étrangers autorisés à faire des fouilles, à condition que toutes les découvertes importantes aillent au musée du Caire, ont habituellement bénéficié d'un partage généreux. Les marchands d'antiquités opéraient sous licence, et le musée du Caire lui-même possédait une salle de ventes où musées et particuliers pouvaient acquérir les objets qu'il ne souhaitait pas conserver.

Attirés par la perspective du partage, de nombreux musées et des institutions savantes entreprirent bientôt de financer des fouilles afin d'enrichir leurs collections. L'Egypt Exploration Fund (devenu plus tard l'Egypt Exploration Society), créé en 1882, avait pour vocation d'entreprendre de telles fouilles, et des objets ainsi mis au jour ont été offerts au British Museum et à d'autres institutions britanniques, américaines ou australiennes. Des archéologues comme Flinders Petrie (1853-1942) et John Garstang

(1876-1956) fouillaient pour leur propre compte. Nombre des objets provenant de ces fouilles sont allés, respectivement, à l'University College de Londres et au musée de Liverpool, mais, ces campagnes étant en partie financées par des souscriptions, certains sont échus en partage à des particuliers qui avaient apporté leur soutien à l'entreprise. Une bonne part du produit des fouilles organisées par l'Institut français du Caire est allée au Louvre ou à d'autres musées français. Le Boston Museum of Fine Arts a financé les travaux de George Reisner (1867-1942) en Nubie et à Gizeh, ce qui lui a permis d'enrichir son fonds ; de même, le Metropolitan Museum de New York entretenait une équipe en Égypte, notamment à Thèbes, dont les trouvailles ont constitué la majeure partie de sa collection. D'importantes fouilles allemandes ont fourni des objets au musée de Berlin et à celui d'Hildesheim. Bien évidemment, le musée du Caire continuait d'enrichir son fonds grâce aux fouilles de l'Organisation égyptienne des antiquités et aux partages effectués avec les institutions étrangères, de sorte qu'il n'a pas tardé à posséder la plus vaste et la plus précieuse collection d'antiquités égyptiennes au monde.

*Flacon à parfum en verre,
en forme de poisson du Nil,
provenant d'Amarna.
XVIII^e dynastie,
vers 1350 avant l'ère chrétienne.
British Museum.
Offert par l'Egypt Exploration
Society en 1921.*

Après la découverte du tombeau de Toutankhamon en 1922, l'exportation d'antiquités et la pratique du partage allaient faire l'objet d'une réglementation plus sévère, et, à partir de 1952, toute exportation d'antiquités a été interdite, sauf s'il s'agissait d'objets provenant de partages autorisés. Le British Museum, comme beaucoup d'autres institutions, a pour politique de ne se porter acquéreur que des objets dont il est prouvé qu'ils ont été exportés légalement d'Égypte avant l'entrée en vigueur de cette réglementation. ■

Muséographie et travail sur le terrain : ressusciter le passé

Hans D. Schneider

Nombre d'objets des plus anciennes collections d'antiquités égyptiennes ont été acquis à des fins et dans des conditions tout autres que scientifiques : souvent, leur provenance n'est pas plus connue que ne le sont les circonstances de leur découverte. Le travail sur le terrain — l'étude des sites archéologiques du XIX^e siècle — devient dès lors indispensable pour combler les lacunes de notre information et de nos connaissances. Hans Schneider décrit un projet de ce type, actuellement en cours sur le site de la nécropole de Saqqarah, près de Memphis. L'auteur est conservateur au Département des antiquités égyptiennes du Musée national des antiquités de Leyde (Pays-Bas) et directeur adjoint de la mission de Saqqarah. Il préside actuellement le Comité international d'égyptologie de l'ICOM.

Un conservateur de musée a notamment pour tâche de pousser toujours plus avant l'étude des objets dont il a la charge. Pourquoi et comment ces objets ont-ils été produits, quelle était leur fonction dans leur contexte d'origine, que nous disent-ils de la culture et de la civilisation dont ils émanent, quel message transmettent-ils à notre société ? Enfin — surtout peut-être — comment sont-ils tombés entre les mains de nos prédécesseurs ? Ces questions, qui ont toutes trait à l'« authenticité » de l'objet (et les réponses qu'on y apporte), déterminent dans une large mesure le programme de travail des musées : c'est sur la base de recherches approfondies des collections existantes que l'on peut définir de saines politiques en matière de nouvelles acquisitions et élaborer des programmes de conservation et de présentation des objets dans les salles du musée ou dans le cadre d'expositions temporaires. En ce qui concerne les nouvelles acquisitions — indispensables pour que les collections et le musée lui-même demeurent vivants —, il faut toujours s'assurer que les pièces convoitées vont réellement constituer un enrichissement important et valable des collections : apportent-elles de nouvelles informations ou comblent-elles une lacune ? Pour l'égyptologue travaillant dans un musée, le meilleur moyen d'acquérir des connaissances nouvelles supplémentaires sur les objets qui lui sont confiés est le travail sur le terrain. De nos jours, les campagnes de fouilles en Égypte ont plutôt pour but de recueillir des informations que d'enrichir les collections, puisque les objets doivent désormais, comme il est normal, demeurer dans leur pays d'origine pour être conservés et exposés de préférence près du site d'origine. Pour de nombreux musées qui abritent des collections importantes, ce travail de terrain est devenu indispensable et, grâce

à la compréhension, à la générosité et à la bonne volonté de l'Organisation des antiquités égyptiennes, des équipes venues du monde entier effectuent à longueur d'année des fouilles dans la terre des pharaons. A l'heure actuelle, une vingtaine au moins de musées d'Europe, du Canada et des États-Unis d'Amérique ont de telles équipes sur le terrain.

Bon nombre de ces fouilles sont organisées par des structures qui ont une longue tradition de ce genre de travail et dont certaines sont les véritables berceaux de l'égyptologie : musée du Louvre, British Museum, Museo Egizio de Turin, Staatliches Museum de Berlin et Musée national des antiquités de Leyde. Pour ces musées et ceux de bien d'autres villes d'Europe (Bologne, Florence, Saint-Petersbourg, Moscou, Vienne), qui abritent les premières grandes collections rassemblées au début du XIX^e siècle, le mot d'ordre est *ad fontes*, autrement dit retour aux sources de nos collections. Il convient donc de revisiter les sites où, peu après l'expédition de Bonaparte en Égypte, au cours des premières décennies du XIX^e siècle, des centaines de monuments et d'objets qui font aujourd'hui la gloire de nombreux musées d'Europe — et d'Égypte aussi — ont été exhumés le plus souvent sans aucune rigueur scientifique. Bien des antiquités égyptiennes qui comptent parmi les sommets de l'art universel ont ainsi été mises au jour par des collectionneurs ou par des marchands qui ne s'inquiétaient guère de leur provenance ni des circonstances de leur découverte.

Le projet du Nouvel Empire à Memphis

Parmi les projets à long terme et à grande échelle consacrés à ce type un peu spécial de recherche sur le terrain figure en bonne place l'expédition organisée conjointe-



© EES-Leiden Museum Expedition (P. J. Bomhof)

ment par l'Egypt Exploration Society de Londres et le Musée national des antiquités de Leyde dans la nécropole de Saqqarah, près de Memphis. Son but n'est pas d'ouvrir de nouveaux champs de fouille, mais de réexplorer une zone depuis longtemps connue et exploitée, afin de reconstituer la configuration des tombeaux d'où furent retirés, surtout au début du XIX^e siècle, des milliers d'objets qui ont trouvé place par la suite dans les musées d'Europe et d'Égypte. La collection exceptionnelle d'art égyptien dont s'enorgueillit le musée de Leyde provient en grande partie de ce site, qui fut la nécropole de Memphis, ancienne capitale. Les objets, acquis par le roi Guillaume I^{er} des Pays-Bas peu après la fondation du musée, en 1818, sont, pour nombre d'entre eux, d'une grande importance historique ; ils constituent de magnifiques échantillons de l'art et de l'artisanat du Nouvel Empire, époque où la prestigieuse civilisation égyptienne a atteint son apogée. Le plus vaste secteur de la nécropole memphite du Nouvel Empire est situé juste au sud de la pyramide à degrés de Djoser, sur le plateau désertique qui, à

l'ouest, surplombe la vallée du Nil, non loin du site de l'ancienne Memphis, à quelque cinquante kilomètres au sud du Caire. C'est dans ce lieu, qui évoque aujourd'hui un paysage lunaire de cratères et de collines — en fait, les cours, les chapelles, les pylônes de temples funéraires construits en calcaire et en briques séchées que le sable a peu à peu recouverts —, c'est là qu'était enterrée l'élite de Memphis, les hauts dignitaires qui ont marqué de leur empreinte la civilisation du Nouvel Empire sous le règne des pharaons des XIV^e et XIII^e siècles avant l'ère chrétienne : Aménophis III, Akhéaton, Toutankhamon, Aï ou Horemheb pour la XVIII^e dynastie, Sethi I^{er} ou Ramsès II pour la XIX^e dynastie.

Jadis l'une des plus riches et des plus vastes métropoles de l'Antiquité, Memphis est aujourd'hui un champ de ruines couvert de palmiers. Il ne reste rien des palais des pharaons ou des bâtiments qui abritaient les bureaux de l'administration, les entrepôts ou les ateliers des artistes et des artisans ; rien non plus du port, rien surtout du complexe des temples de Ptah, l'un des foyers intellectuels et religieux de

Le tombeau de Maya et de son épouse Meryt, à Saqqarah. Maya fut directeur du Trésor sous le règne de Toutankhamon, vers 1330 avant l'ère chrétienne.

l'Égypte. Ptah était le grand dieu créateur protecteur de la création intellectuelle, mais aussi matérielle, et par conséquent le patron des artistes. Étant donné que la « ville aux murs blancs » (nom donné à Memphis par les Égyptiens) a pratiquement été recouverte par les alluvions du Nil, l'archéologue qui veut étudier la vie, la religion et l'art de ses anciens habitants dépend essentiellement, pour recueillir des informations, des fouilles entreprises dans la cité des morts le long des rochers escarpés qui surplombent le fleuve près de Saqqarah, en plein désert.

Des documents transmis par les explorateurs ou les catalogues de ventes conservés dans les archives des musées nous apprennent que nombre de campagnes de fouilles dans cette nécropole étaient des coentreprises : deux ou plusieurs collectionneurs, ou leurs agents, s'associaient pour financer et superviser les travaux, puis se partageaient le butin ou procédaient à l'échange, à l'achat et à la vente des pièces à l'amiable. C'est la raison pour laquelle tant d'objets provenant d'un seul et même tombeau sont dispersés dans de multiples collections. Ainsi, Giuseppe di Nizoli, consul d'Autriche, s'était associé avec Jean d'Anastasy, consul de Suède et de Norvège, et tous deux ont largement puisé, entre autres, dans le trésor du tombeau d'Amenhotep-Huy, un haut dignitaire d'Aménophis III. La part du butin d'Anastasy a été par la suite revendue, avec bon nombre d'autres monuments et objets, au musée de Leyde. Cette collection d'Anastasy — plus de 5 000 pièces — comprenait notamment les trois statues funéraires aujourd'hui célèbres de Maya, trésorier de Toutankhamon. Les « fouilles » partielles de la tombe d'Horemheb, général en chef de Toutankhamon, avaient également été organisées par plusieurs collectionneurs associés, dont le consul britannique Hen-

ry Salt, et sans doute aussi des agents d'Anastasy. Cela explique pourquoi des objets provenant de cette tombe se trouvent à Londres et à Leyde, et dans bien d'autres musées. Inutile de dire que le projet anglo-néerlandais ne se borne pas à explorer et à restaurer les anciens monuments. L'établissement de plans permet de resituer les éléments architecturaux et décoratifs, tels les reliefs, et de reconstituer le contenu des chambres funéraires en l'état d'origine — qu'il s'agisse d'objets funéraires retrouvés au cours des fouilles en cours ou déjà dispersés dans diverses collections. C'est là un aspect capital, purement muséographique, de cette recherche.

A la recherche de Maya

L'un des premiers objectifs de l'expédition anglo-néerlandaise était la localisation du tombeau de Maya et de son épouse Meryt, l'un des nombreux monuments dont fait mention une carte dressée par le grand égyptologue allemand Richard Lepsius, le premier savant des temps modernes à explorer la nécropole memphite, dans une optique scientifique, en 1843. C'est sans doute Anastasy — quelques décennies plus tôt, il en avait retiré les statues de Maya et de sa femme — qui a indiqué à Lepsius l'emplacement du tombeau. Toutefois, le premier monument découvert par l'expédition, dès le début du projet en 1975, n'a pas été la sépulture de ce couple fameux, mais celui d'un éminent collègue de Maya devenu roi par la suite, le général Horemheb. Ce tombeau, sans aucun doute la construction la plus importante de cette partie de la nécropole, semble avoir constitué le centre d'un secteur réservé à la sépulture des hauts fonctionnaires de Toutankhamon et de ses successeurs immédiats. La superstructure a

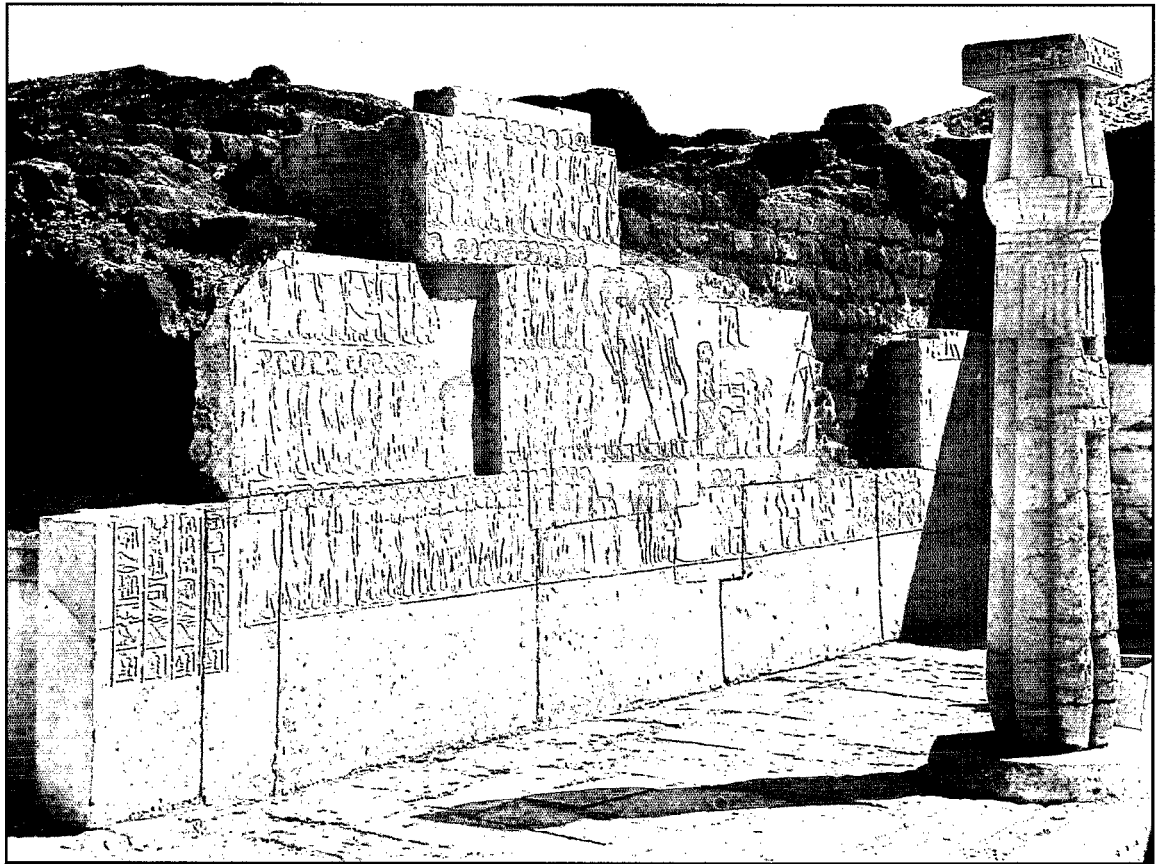


Bas-relief représentant Maya (détail), provenant des chambres funéraires de Maya et Meryt, situées à 22 mètres au-dessous du tombeau.

l'aspect d'un temple de 50 mètres de long sur 15 de large, avec un pylône, des cours ceintés d'une colonnade, des chapelles. Les murs, hauts de 3 à 4 mètres, étaient couverts de magnifiques reliefs en calcaire dont une bonne partie est restée sur place. Outre de nouvelles précisions sur la carrière du général et bras droit du jeune pharaon, outre des informations précieuses sur les rites funéraires, la religion, l'art, l'architecture de la région de Memphis, cette découverte a permis d'identifier et de reconstituer en partie l'ensemble des bas-reliefs prélevés au XIX^e siècle, aujourd'hui dispersés dans une quinzaine de musées différents, parmi lesquels figurent les fameuses scènes du triomphe du général Horemheb qui se trouvent au musée de Leyde. Horemheb, monté sur le trône d'Égypte vers 1330 avant l'ère chrétienne, avait été enseveli dans la nécropole thébaine de la Vallée des rois vers 1306. Des informations recueillies dans la partie souterraine de son tombeau, creusé à même le roc, conduisent à penser que l'une des chambres funéraires

était destinée à son épouse, la reine Mutnodjemet.

La redécouverte du tombeau perdu d'Horemheb a été suivie d'une série d'importantes trouvailles qui ont fourni de multiples informations sur bon nombre d'objets de nos collections. C'est ainsi qu'on a pu resituer et explorer successivement les tombeaux de divers grands personnages déjà connus par des stèles, des statues, des statuettes funéraires (*shabtis*), des objets de la vie quotidienne et des inscriptions répartis dans des collections égyptiennes et étrangères : la princesse Baketanta, fille de Ramsès II, la princesse Tia, sœur de Ramsès, et son époux, directeur du Trésor, qui portait le même nom, le Laveur d'or du souverain des deux royaumes, Khay et son fils Pabes, chef des archers des marchands ; le scribe royal et inspecteur des bâtiments, Paser ; le chef des musiciens du temple de Ptah, Raia ; le chef des régiments d'archers, Ramose ; enfin le scribe du Trésor et secrétaire de Tia, Iurudéf. Ce n'est qu'en 1986, soit douze ans après le début de la cam-



Bas-reliefs représentant des prisonniers étrangers dans la cour intérieure de la sépulture du général Horemheb, actif sous le règne de Toutankhamon, vers 1330 avant l'ère chrétienne, à Saqqarah.

pagne de fouilles, qu'on a localisé le tombeau de Maya et Meryt. Cette découverte, fruit d'une véritable aventure archéologique, est importante à bien des égards : l'architecture de la superstructure entrevue pour la dernière fois par Lepsius en 1843 demeure raisonnablement bien conservée, et les murs ont gardé une partie de leurs bas-reliefs. Les parois d'embrasure du pylône d'accès sont encore couvertes de magnifiques reliefs peints montrant Maya et son épouse au milieu des membres de leur famille et des subalternes de Maya. Des inscriptions retracent la carrière de Maya en tant que directeur de la Maison d'or — le Trésor. Celui que les inscriptions appellent avec pertinence « Les yeux de la Maison d'or » fut successivement ministre de Toutankhamon (c'est lui qui, en sa qualité de directeur de la nécropole royale de Thèbes, organisa les funérailles du jeune pharaon), puis d'Horemheb. Les chambres funéraires où lui-même et son épouse Meryt sont enterrés ont un style royal. Elles sont situées à 21 mètres au-dessous du niveau de la cour et l'on y accède par

deux puits et un escalier en spirale. Les murs sont couverts de bas-reliefs qui montrent Maya et Meryt officiant devant le dieu Osiris et d'autres divinités ; la couleur dominante est le jaune, la couleur magique qui évoque l'or. C'est dans ce tombeau doré qu'en la neuvième année du règne d'Horemheb (vers 1325 avant l'ère chrétienne) fut déposée la momie de Maya. Mais le grand homme et son épouse survivent dans les magnifiques statues du Musée des antiquités de Leyde, originellement placées sur des piédestaux trouvés *in situ* par l'expédition à l'entrée du tombeau.

Recherche archéologique et présentation muséologique

Les recherches menées aujourd'hui sur des sites exploités de longue date ne profitent pas à la seule égyptologie. Les « vitrines » et ateliers de cette science que sont les musées en tirent aussi un parti considérable. C'est ce que montrent une fois de plus les dernières découvertes faites à Saqqarah. En 1993, l'expédition

anglo-néerlandaise a redécouvert le tombeau d'Iniuia, gardien du troupeau d'Amon et haut intendant de Memphis sous Toutankhamon. L'une des chapelles est magnifiquement décorée de fresques, et les murs de la chambre funéraire sont couverts d'une série de séduisants bas-reliefs qui retracent la carrière du défunt et le représentent avec sa famille. Ces scènes trahissent l'influence du style d'Amarna, caractéristique du règne d'Akhénaton. Une partie de ces décors en relief est exposée au musée du Caire. La pierre de faïte, ou pyramidion, de la petite pyramide qui couronnait jadis la chapelle centrale se trouve au Louvre, qui conserve également le magnifique sarcophage d'Iniuia jadis offert au roi Louis XVIII. Deux piliers de la chambre funéraire sont à Berlin : découverts par Lepsius, ils ont été offerts, en même temps que bon nombre d'autres antiquités, au roi de Prusse par le vice-roi d'Égypte Muhammad Ali. Un linteau de porte de même provenance se trouve à l'Art Institute de Chicago, et le couvercle d'un sarcophage de *shabti* est conservé au Musée des beaux-arts de Boston. Les tombeaux de Pay et de son fils Raia, découverts en 1994, en grande partie intacts sont ornés de scènes peintes et de magnifiques reliefs qui représentent les défunts, tous deux gardiens du harem royal de Memphis. D'autres objets provenant de ce

tombeau sont conservés en différents lieux : Berlin, Bruxelles, Florence, Londres, New York, Paris (Louvre et musée Rodin), Vienne.

Grâce à la reconstruction du cadre et à la remise en place d'objets dont on ignorait le contexte, ces objets acquièrent un nouveau pouvoir évocateur dans la présentation qu'en fait le musée.

Souvent, il est désormais possible de reconstituer le puzzle des fragments de décor ou du mobilier funéraire provenant des mêmes tombeaux dispersés aux quatre coins du monde. Grâce aux photographies, aux dessins d'architecture, aux moulages ou même en empruntant les objets eux-mêmes pour les juxtaposer, il est possible de présenter au public les « anciennes » acquisitions des musées sous un éclairage neuf et plus suggestif. Les informations complémentaires fournies par la recherche sur le terrain font de ces pièces autre chose que de magnifiques spécimens de l'art memphite du Nouvel Empire : des documents archéologiques très complets qui recréent l'histoire et la civilisation de leur époque.

La plupart des tombeaux du Nouvel Empire dégagés jusqu'ici par l'expédition de Saqqarah ont été étayés et restaurés, les reliefs et les éléments architecturaux replacés dans leur cadre primitif et les fresques des chambres funéraires restaurées. Dans un cas précis, celui du tom-

beau d'Horemheb, des moulages des bas-reliefs dispersés dans les collections étrangères sont venus compléter, sur les parois, les scènes qui retracent la carrière militaire du futur pharaon. Cette zone, jadis enfouie sous des dunes et des monceaux de débris et de fragments de poteries abandonnés par les explorateurs du XIX^e siècle, a été peu à peu transformée, grâce au processus combiné de fouilles et de restauration, en musée de plein air. Au cours des années 80, un autre secteur du même site a été étudié par l'Université du Caire. Nos collègues égyptiens ont ainsi mis au jour une vingtaine d'importantes structures funéraires, dont un certain nombre de mastabas datant de la XIX^e dynastie : plusieurs ont été en partie restaurés, d'autres attendent de l'être. Mais le travail des deux équipes ne porte que sur un secteur relativement étroit de la vaste nécropole du Nouvel Empire. D'après les inscriptions, qui portent les noms et les titres de plusieurs grands personnages de la cour de Memphis, d'après les caractéristiques iconographiques et stylistiques de multiples objets provenant du musée du Caire et d'autres collections, il est permis de penser que le site de Saqqarah recèle bien d'autres trésors cachés. Autant dire que le travail de reconstitution du cadre originel des objets de nos collections provenant de cette partie de l'Égypte ne fait que commencer. ■

Le musée de la Nubie à Assouan

Un reportage de Museum international

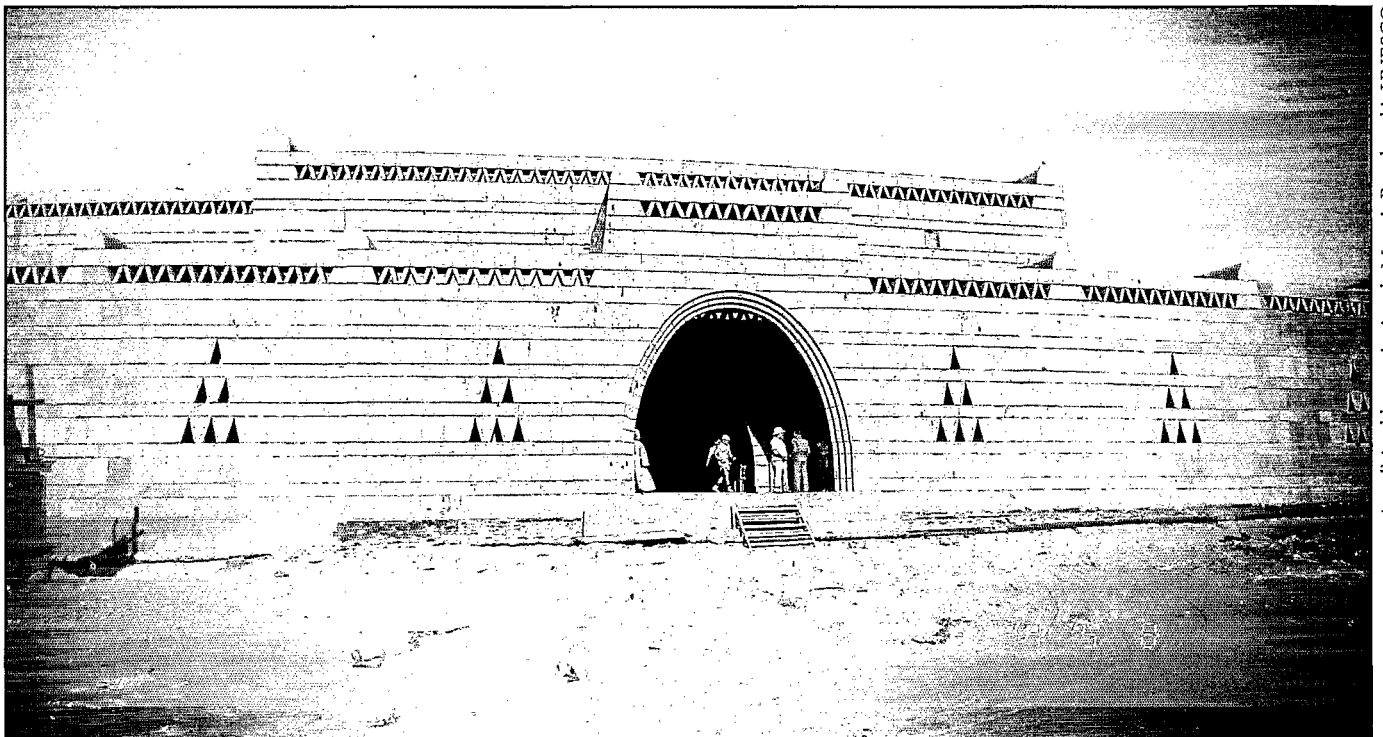
Mis en chantier à la suite d'un appel lancé par l'UNESCO à la communauté internationale le 3 mars 1982, le musée de la Nubie, à Assouan, devrait être terminé à la fin de 1995 ou au début de 1996. Il est destiné à devenir le plus important centre d'études scientifiques de la civilisation nubienne, de l'Antiquité la plus reculée jusqu'à l'époque moderne.

Ce nouveau musée est situé au sommet d'une colline rocheuse de grès et de calcaire, dans une zone historique où se trouvent des carrières de l'Antiquité égyptienne et un mausolée fatimide. D'une superficie totale de 8 486 m², il rappelle par sa configuration le plan traditionnel carré ou rectangulaire des constructions anciennes de la région, visible dans les temples, les forteresses et l'architecture domestique. Le bâtiment, relativement bas, est à deux niveaux ; il

est équipé de dispositifs de protection contre la chaleur et la réverbération, ainsi que d'ascenseurs spéciaux et de toilettes aménagées pour les personnes handicapées. Le toit et les façades de l'édifice sont en pierre locale, qui se fond dans le paysage de terrasses rocheuses en gradins. Le parti architectural glorifie, en l'intégrant de manière fonctionnelle, la voûte cintrée en chaînette, élément distinctif de l'architecture nubienne depuis les temps préhistoriques : on la retrouve notamment au porche de l'entrée principale et aux lucarnes qui laissent entrer la lumière du soleil à travers un vitrage thermo-isolant.

Dans le creux de terrain qui sépare le musée de la mosquée fatimide voisine, un espace d'exposition en plein air permettra de présenter les pièces archéologiques de grande taille ; on y verra en outre une ca-

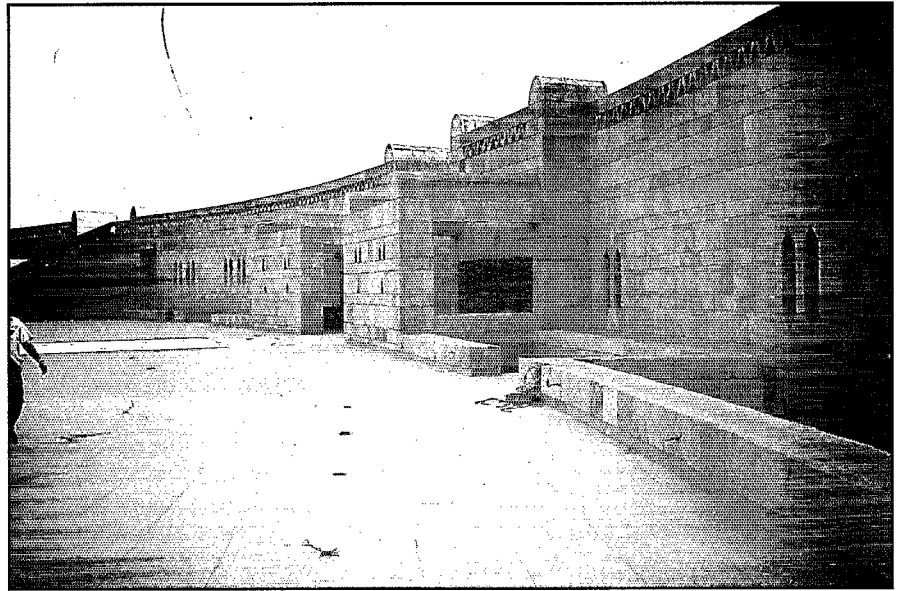
L'entrée du musée.



Avec l'aimable autorisation de Mounir Bouchenaki, UNESCO

verne avec un zoo préhistorique et un village nubien reconstitué autour d'un petit lac et d'un cours d'eau.

L'établissement, consacré à l'histoire de la région depuis les temps préhistoriques jusqu'à la construction du haut barrage d'Assouan, exposera prioritairement des collections archéologiques — objets et documents — allant jusqu'à la période islamique, ainsi que des matériels d'intérêt ethnographique. Des gravures préhistoriques et des éléments d'architecture détachés de leur support originel pourront également être exposés. Le musée s'attachera à mettre en valeur l'originalité de la Nubie, région qui a joué un rôle fondamental dans les rapports entre la zone méditerranéenne et l'Afrique centrale. La présentation des objets illustrera les thèmes suivants : l'environnement nubien et ses origines ; la préhistoire ; la phase archaïque nubienne ; l'époque des pyramides ; le Moyen Empire et la phase in-

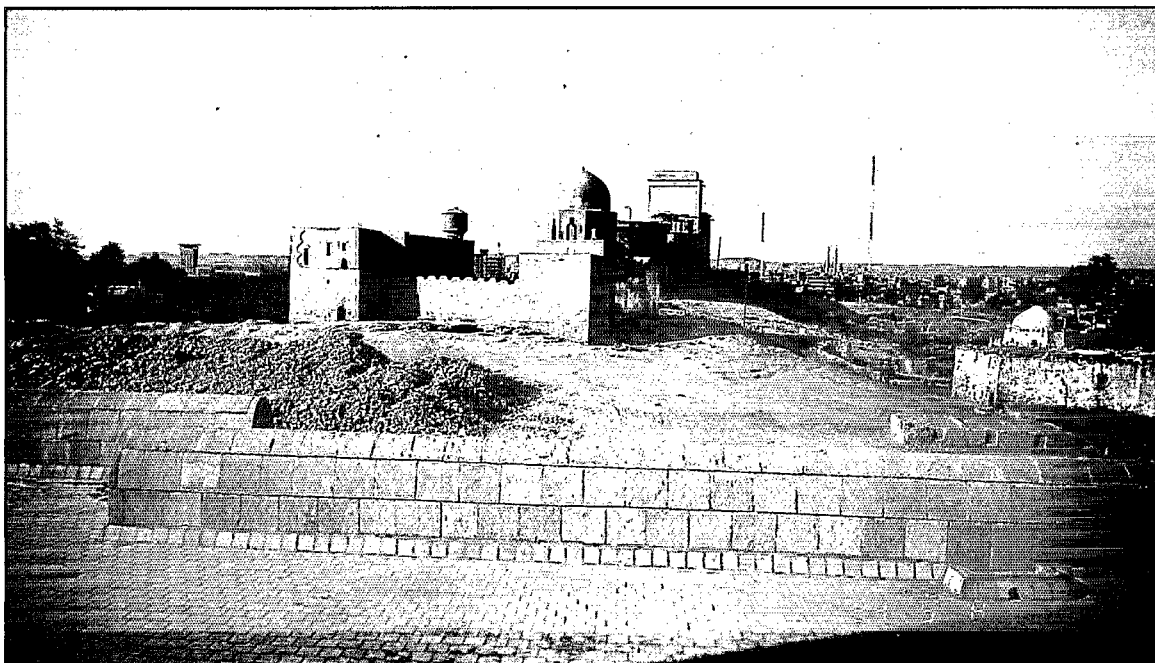


La façade du musée, surplombant le paysage environnant.

termédiaire nubienne ; le royaume de Nubie et la période des Hyksos (xvi^e siècle avant l'ère chrétienne) ; le Nouvel Empire ; la Nubie sous domination égyptienne ; la XXV^e dynastie, dite « éthiopienne » ; l'occupation méroïtique de la Nubie inférieure ; le crépuscule du paganisme ; les souverains de Ballana et Qustul (v^e et vi^e siècles de l'ère chrétienne) ; Nubie chrétienne et Nubie islamique (1500-1800). Le personnel du musée

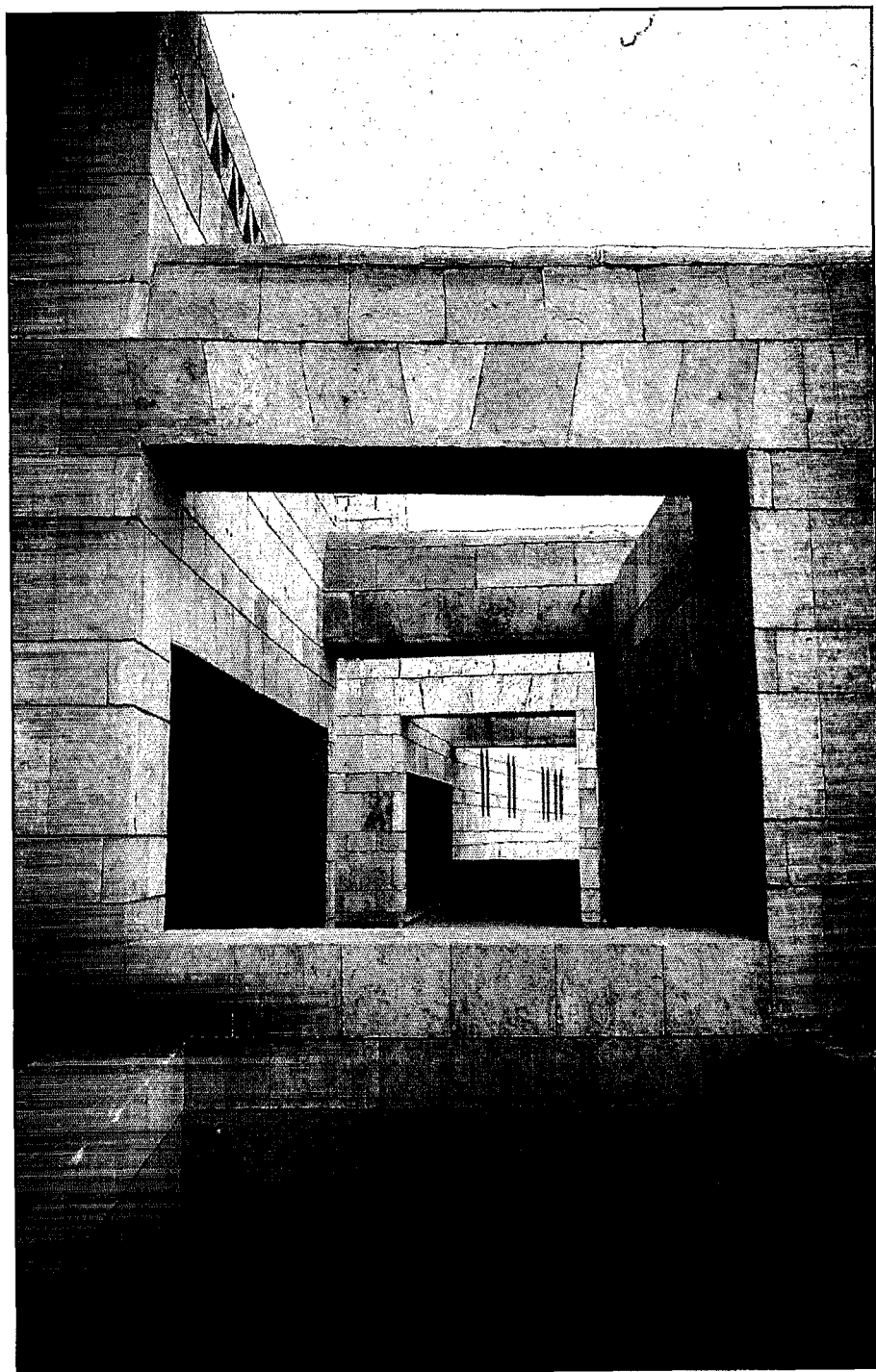
dresse actuellement l'inventaire des pièces sélectionnées qui pourront être exposées.

Pour être en mesure d'assumer ses fonctions scientifiques et éducatives, le musée sera doté d'un laboratoire de restauration équipé pour l'analyse par fluorescence X, d'un laboratoire photographique, d'un matériel informatique très moderne, d'une bibliothèque consacrée à l'histoire de la Nubie et à la campagne de Nubie, ainsi que du matériel et des ins-



Vue du mausolée fatimide et de la ville moderne d'Assouan.

Détail de la façade.



Avec l'aimable autorisation de Mounir Bouchenaki, UNESCO

tallations nécessaires pour la réalisation d'un programme éducatif audiovisuel.

Conformément à une recommandation de la commission exécutive pour le musée d'Assouan, convoquée souvent par l'UNESCO, la formation des cadres du musée a été organisée par l'ICOM : en mai 1993, les six candidats sélectionnés pour les postes principaux ont été envoyés pendant six mois dans différentes

villes étrangères. La poursuite de leur formation sur place sera également coordonnée par l'ICOM.

Ce musée va offrir une perspective globale sur une région qui non seulement possède des caractéristiques culturelles bien marquées et un riche patrimoine artistique — tant mobilier qu'immobilier —, mais qui de surcroît a été profondément transformée à l'époque moderne

par la construction du haut barrage d'Assouan et qui a été le théâtre d'une campagne archéologique internationale d'une ampleur sans précédent, menée sous l'égide de l'UNESCO. L'Association internationale des Amis des musées égyptiens, qui vient d'être créée, permettra à la communauté internationale de prolonger sa participation en s'associant au fonctionnement de l'établissement. ■

L'informatisation des collections égyptiennes du Louvre¹

Christiane Ziegler

L'informatisation des collections égyptiennes du Louvre a créé un outil de recherche et de savoir unique au monde. Christiane Ziegler est conservateur en chef, chargée du Département des antiquités égyptiennes du Louvre et professeur d'archéologie égyptienne à l'École du Louvre. Elle dirige la mission archéologique à Saqqarah, dans la région du Caire, et elle est membre du Comité international de l'UNESCO pour les nouveaux musées d'Assouan et du Caire.

Avec ses 55 000 œuvres, le Département des antiquités égyptiennes du Louvre présente une des plus belles collections du monde qui permet au visiteur de parcourir 4 000 ans d'art et d'histoire. On oublie trop souvent qu'il est la création de Jean-François Champollion, l'homme qui, en 1822, perça le secret de l'écriture hiéroglyphique et fonda l'égyptologie. Le

15 mai 1826, une ordonnance signée de Charles X créait en effet, au musée royal du Louvre, une Division des monuments égyptiens et en nommait Champollion conservateur. Contrairement aux idées communément reçues, le musée ne doit rien à la fameuse campagne d'Égypte conduite par Bonaparte en 1799. Le noyau en est formé par une collection ex-



Vue en enfilade des salles du musée Charles X. Ce premier musée égyptien a été créé sous la direction de Champollion.

© Musée du Louvre, Paris

ceptionnelle, celle réunie par le consul Henry d'Angleterre Salt et achetée par la France sur l'initiative de Champollion. En 1822, à la mort du grand égyptologue, le Louvre possédait déjà un département égyptien aux conceptions muséographiques révolutionnaires et riche de plus de 9 000 pièces.

Depuis, les salles n'ont cessé de s'embellir, les collections de s'enrichir grâce à des donations, à des achats et aux partages de fouilles généreusement accordés par l'Égypte aux nombreuses missions archéologiques qui n'ont cessé d'œuvrer sur les rives du Nil. L'importance numérique de la collection, son extrême diversité rendaient longue et malaisée l'exploitation du fichier manuscrit patiemment élaboré par la Conservation selon des méthodes traditionnelles. Composé de plusieurs dizaines de milliers de fiches d'identité — une pour chaque œuvre, comportant les numéros d'inventaire, des photographies, la copie des inscriptions, des descriptions et des éléments de bibliographie —, il complétait de façon très précieuse les livres d'inventaires anciens et disparates.

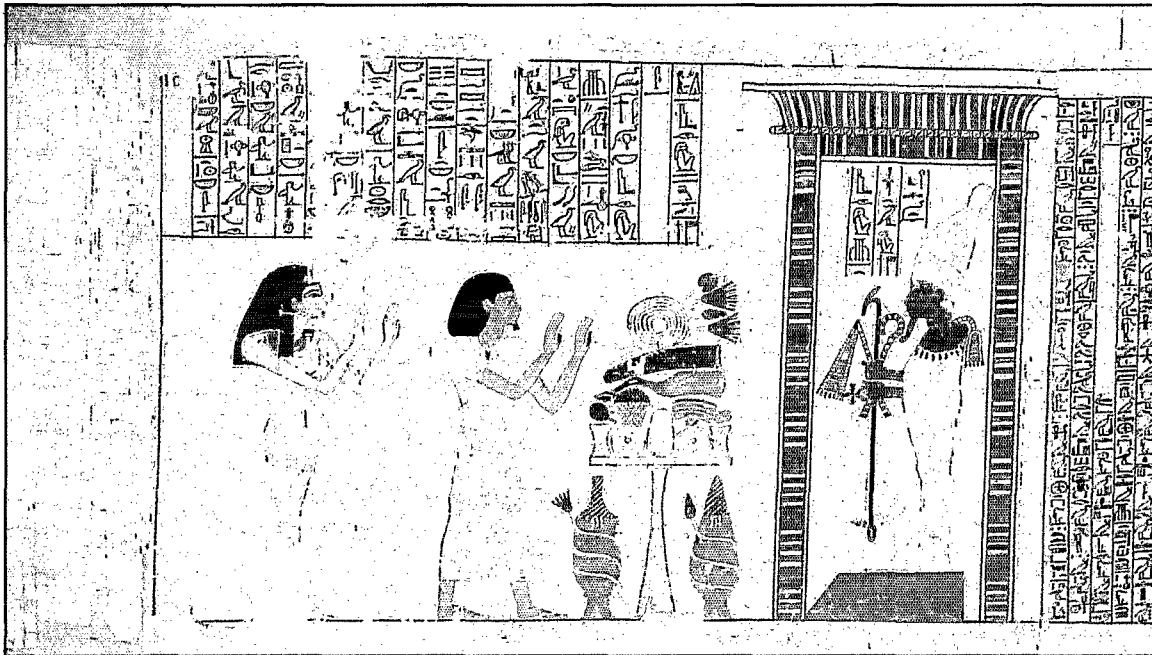
C'est principalement à partir de ce fichier que s'est élaborée la base de données informatisée du Département des antiquités égyptiennes. Nommée « Pharaon », cette dernière a vu le jour en 1975. Aujourd'hui, plus de 37 000 objets y sont répertoriés, soit plus des trois quarts de la collection. Le projet a pour origine un souhait du Ministère de la culture : protéger le patrimoine culturel en recensant et en étudiant les œuvres à caractère artistique, archéologique ou ethnologique. L'informatisation des collections égyptiennes s'inscrit donc dans une entreprise d'ampleur nationale, ce qui explique que le choix du matériel et des logiciels relève directement du Ministère de la culture : le département travaille avec le

centre de calcul du ministère équipé d'un ordinateur Bull DPS 8. Le système d'exploitation est le système Unix. Le département possède, installés dans ses bureaux, deux terminaux avec imprimante, reliés à l'ordinateur central par le réseau téléphonique Transpac. Le logiciel utilisé est le logiciel de recherche documentaire Mistral V5, développé par la Société Bull.

L'outil informatique s'est imposé du fait du nombre d'œuvres et d'analyses à prendre en compte, de leur volume considérable et de la dispersion des informations les concernant. Comme dans toutes les grandes collections égyptologiques, les 55 000 objets conservés au Louvre sont très hétérogènes : les parois de temple, les chapelles, les statues colossales voisinent avec les stèles et les papyrus couverts de caractères, les vases et amulettes anépigraphes, les scarabées, les restes humains, les animaux, les aliments... L'informatique présente alors des contraintes, qui ne sont pas toujours des obstacles : elles peuvent contribuer à faire progresser la recherche. Ainsi la masse d'informations à traiter est telle qu'elle conduit à sélectionner l'essentiel. L'informatisation implique également l'emploi d'un vocabulaire normalisé. Les méthodes utilisées pour enregistrer puis exploiter les informations s'articulent en trois volets : l'élaboration de systèmes descriptifs, la constitution de bases de données documentaires, la recherche documentaire.

Le système descriptif

C'est l'élaboration du système descriptif et des lexiques utilisés qui a donné lieu à la réflexion la plus féconde. Les informations concernant une œuvre sont organisées en champs, c'est-à-dire « en critère d'analyse commun à toute œuvre appartenant à un domaine particulier² ». Bien



© Musée du Louvre, Paris

Livre des morts. *Anonyme égyptien. Le défunt et sa femme, debout, rendent un culte au dieu Osiris, qui se tient sous un dais. Papyrus, Nouvel Empire.*

qu'un tel système soit plus aisé à utiliser quand il s'applique à une seule catégorie d'objets — par exemple, les stèles et les scarabées —, c'est l'ensemble de la collection qui a fait l'objet d'une recherche aboutissant à la naissance d'un nouvel outil, une grille d'analyse (voir p. 26). La description s'organise en 50 champs définis par un indicatif de 4 ou 5 lettres. Elle ne se limite pas au seul inventaire des œuvres : identification, matériau, dimensions, datation, localisation. Mais elle prend en compte également des critères de recherche propres à l'archéologie et à l'histoire de l'art. Si l'on excepte les catégories réservées à la gestion de la collection, la grille d'analyse est le résultat d'une interrogation globale sur les questions qui s'imposent en priorité au chercheur aujourd'hui, et sur les réponses que les œuvres conservées au musée sont susceptibles de lui fournir.

Chaque pièce analysée selon ce système descriptif donne lieu à la rédaction d'un bordereau informatique qui alimentera la base documentaire. Les champs définis sont de natures différentes : les rubriques notées en majuscules utilisent un vocabulaire normalisé, des mots clés soumis à une syntaxe rigoureuse ; les rubriques en minuscules admettent un texte libre non soumis à des contraintes de normalisation ; d'autres enfin sont nu-

mériques. Les listes de mots clés constituent des lexiques rassemblés dans le thésaurus du département égyptien. La constitution de chaque lexique a donné lieu à une activité classificatoire considérable, et certains ont abouti à un travail sur le langage égyptologique lui-même. Partant du vocabulaire de la science contemporaine, la nécessité de hiérarchiser les termes ou de leur affecter un sens très précis a entraîné des choix, des exclusions, la création de termes spécifiques et de typologies inédites ; des classifications traditionnelles ont été remises en question. La trop grande rigidité qu'engendre nécessairement un tel système a été compensée par l'établissement de relations de synonymie.

Aujourd'hui, le thésaurus du département se compose de 12 612 descripteurs, mais leur nombre varie quotidiennement du fait de l'adjonction de termes nouveaux et de la suppression d'autres termes. Car la constitution de ce thésaurus ne s'est pas effectuée d'un seul jet ni de façon linéaire : ce fut un dialogue permanent entre la théorie et le réel. Des cadres très sommaires ont servi de fondement pour certains lexiques qui ont été enrichis par l'expérience, au fur et à mesure de l'informatisation des objets. Tel est le cas de la typologie des vases, où tout un vocabulaire d'usage interne a du être

élaboré, utilisant des termes qui font sens : vase « cacahuète » pour l'époque prédynastique, « tulipe » Kerma... La liste des collectionneurs s'accroît au cours du temps. À l'inverse, importés de toutes pièces d'ouvrages de référence, des lexiques se révèlent trop riches pour être intégralement utilisés lors de l'analyse de la collection : par exemple, les lexiques EPOQ, inspiré de la *Cambridge Ancient History*³, et DECV, reprenant les sites du *Porter and Moss*⁴. Quelles que soient leurs imperfections, la grille d'analyse et le thesaurus, œuvre collective de tout un département, font encore figure de pionniers, et ces nouveaux outils, dont l'efficacité se vérifie au cours des ans, sont mis à la disposition de la communauté scientifique. Interrogée quotidiennement pour un usage interne, mais aussi accessible sur demande aux égyptologues du Département des antiquités égyptiennes, la base de données Pharaon bénéficie des moyens considérables que l'informatique met à la disposition de la recherche documentaire. Dans la masse des 37 000 objets enregistrés, il est possible de sélectionner les documents pertinents pour une question donnée. L'interrogation primaire sur une combinaison logique de mots clés appartenant à un ou plusieurs lexiques associés à différents champs peut être constituée de plusieurs questions indépendantes dont les résultats sont éventuellement combinés entre eux. Une recherche dite « secondaire » peut en affiner les résultats. Les possibilités offertes sont infinies, et le gain de temps considérable.

Assurer une consultation simple et rapide

Année du bicentenaire de l'ouverture du Louvre, 1993 a été pour la base Pharaon l'occasion de faire peau neuve⁵. Le musée

se trouvait nouvellement doté d'un service informatique propre, encourageant les départements à développer des applications sur le réseau interne, et, dans le cadre de l'opération Grand Louvre, des crédits importants étaient accordés au domaine informatique. Sans remettre en cause le contenu scientifique de la base et son utilité, la réflexion a porté sur l'opportunité de rendre ses informations accessibles au plus grand nombre et consultables rapidement. Après étude, la solution retenue comme étant la plus efficace et la moins coûteuse pour associer une base textuelle à une banque d'images est le rapatriement partiel régulier des données Mistral dans une base locale en réseau sous Oracle, accompagnées du développement d'un logiciel de consultation et de la création d'un module d'images sous Windows. Trois étapes ont été définies pour cette application : la récupération des données issues de Mistral, le chargement de ces données dans une base Oracle, enfin la consultation et l'édition de ces données. Le but était de créer une nouvelle base, plus légère, sans avoir à ressaisir les informations. Sur les quarante-huit champs de Mistral, quatorze ont été retenus comme étant les plus propres à définir une œuvre : inventaire, dénomination, découverte, datation, musée, historique et référence Mistral. La récupération des lexiques hiérarchisés de ces champs a été le point fort de l'opération, de façon à conserver les relations de hiérarchie et de synonymie qu'entretiennent les termes entre eux au sein d'un même lexique. De bonnes performances dans le temps d'accès aux informations, une grande ergonomie et convivialité de l'outil, et surtout la possibilité d'effectuer la recherche en associant les mots clés avec les opérateurs « et », « ou », « sans », « sauf », ont été demandées par les utilisateurs. L'édition des résultats est possible

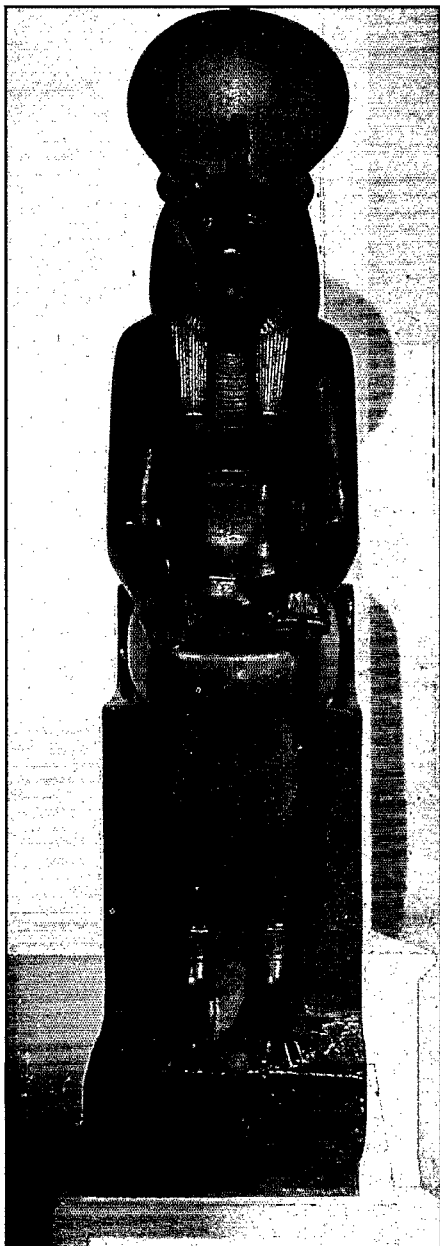
sous forme complète (les quatorze champs) ou sous forme résumée (inventaire, dénomination, matériau, emplacement, référence). Dans cette base d'usage interne, un champ emplacement a été ajouté, que l'on peut saisir, modifier, consulter et éditer en local et en temps réel : possibilité très bienvenue de gérer informatiquement le mouvement des œuvres au moment où, dans le cadre de l'opération Grand Louvre, le département est en plein redéploiement des collections. Enfin, il serait souhaitable d'y ajouter de nouveaux champs plus confidentiels, tels qu'interventions de restauration et valeur d'assurances, très utiles pour gérer les multiples prêts aux expositions.

Depuis plusieurs années, l'idée de valoriser la base Mistral par l'ajout d'images s'imposait. Pour la réalisation de cette opération, le Service informatique du Louvre a retenu l'option du scanner : une campagne de scannérisation du fichier manuscrit du département, toujours complété par des photographies noir et blanc, est en cours. L'accès à l'image est géré par un module sous Windows, la référence de la fiche Mistral servant de lien entre la base textuelle et l'image. Les informations majeures sur 37 000 objets du département égyptien à partir de micro-ordinateurs PC 386 ou 486 équipés de Windows 3.1, connectés au réseau du Louvre (Ethernet 10 Base T, 10 Mbit/seconde). Une consultation simple et rapide, une gestion en temps réel de l'emplacement des œuvres, la visualisation d'une photo de l'objet, tels sont les avantages majeurs de cette mutation, dont les chercheurs extérieurs au musée peuvent également bénéficier sur simple demande au responsable du département et par l'intermédiaire du service de documentation.

Faciliter la circulation de l'informa-

tion scientifique, établir des connexions entre les différentes bases de données, telle est en effet la voie de l'avenir. Le Département des antiquités égyptiennes du musée du Louvre est aujourd'hui acteur de deux projets allant dans ce sens. Le premier, sur l'initiative de la Direction des musées de France, a pour ambition d'établir une grande base nationale rassemblant les données de toutes les collections archéologiques des musées de France et permettant leur consultation à partir de terminaux connectés sur les ordinateurs du Ministère de la culture. Dans ses principes, elle est tout à fait comparable à une autre base du même ministère actuellement en fonctionnement, la base Joconde (peintures, sculptures, dessins), et intégrerait une partie de la base Mistral. Connectée à Internet, sorte de coopérative mondiale regroupant plusieurs milliers de réseaux à vocation scientifique ou universitaire, cette nouvelle base de données pourrait à terme être consultée, sous réserve de droit d'accès, par l'ensemble de la communauté Internet, comme l'est aujourd'hui Joconde.

Le second projet est, lui, purement égyptologique. Entrepris sous l'égide du CIPEG (Comité international de l'ICOM pour l'égyptologie), il bénéficie du concours actif du groupe Informatique et Égyptologie, section de l'Association internationale des égyptologues animée par Nicolas Grimal, directeur de l'Institut français d'archéologie du Caire, et Dirk Van der Plas, professeur à l'Université d'Utrecht. C'est dans ce cadre que, depuis six ans, avec comme coordinateur Dirk Van der Plas, s'élabore un thesaurus multilingue (arabe, français, anglais, allemand) directement inspiré du thesaurus du musée du Louvre. Il permettrait la connexion des bases de données existantes ou en cours d'élaboration dans cer-



Statue assise de la déesse Sekhmet, provenant de Karnak. Diorite. XVIII^e dynastie, règne d'Aménophis III (?).

Grille d'analyse de la statue de la déesse-lionne Sekhmet

REF : AE006332
 INV : A 4-N 4
 DENO : STATUE
 DESC : SEKHMET (DÉESSE À TÊTE DE LIONNE, ASSISE, COLLIER OUSEK, PERRUQUE TRIPARTITE, DISQUE SOLAIRE À UREUS, TENANT, SIGNE DE VIE)
 PDES : D'APRÈS TEXTE
 ÉTAT : SANS BRAS GAUCHE
 INSC : HIÉROGLYPHIQUE
 TEXT : DÉDICACE - NOM DE COURONNEMENT - NOM DE NAISSANCE
 DNOM : AMÉNOPHIS III - SEKHMET
 DECV : KOM EL HEITAN (?)
 EPOQ : AMÉNOPHIS III
 PDAT : D'APRÈS TEXTE
 MATR : DIORITE
 TECH : RONDE-BOSSE
 DIMS : 189,5 H
 LOCA : PARIS
 EDIF : PARIS MUSÉE DU LOUVRE AE
 PROP : PARIS MUSÉE DU LOUVRE AE
 BIB : YOYOTTE (BULL. SOC. FR. D'EG., 1980, T. 87, 88, P. 47, CITATION) - VANDIER (MANUEL, 1958, T. III, P. 383, CITATION) - GAUTHIER (ANN. SERV. ANTIQUITÉS, 1919, T. XIX, P. 383, CITATION)

Procédure ou étape de recherche 2

taines grandes collections égyptologiques (musée du Caire, Louvre, Leyde, Moscou, Saint-Petersbourg, Turin...), ainsi que leur accès aux chercheurs extérieurs. Parallèlement s'effectue la recherche d'un logiciel convivial et d'usage gratuit, héritier du logiciel CDS-ISIS que l'UNESCO avait mis au point et gracieusement délivré, il y a de nombreuses années. Transcendant les frontières et les spécificités, de tels projets combleront sans nul doute les vœux de bien des utilisateurs dont le champ ne se limite pas à la communauté scientifique. ■

1. Je tiens à remercier tout particulièrement Sylvie Guichard, responsable de la documentation informatisée du Département des antiquités égyptiennes, pour son aide inestimable, ainsi que Bruno Zeitoun, chef du projet informatique au Louvre.
2. Sylvie Guichard, « Informatisation des collections égyptiennes du musée du Louvre », *Informatique et égyptologie* (Paris), vol. 1, 1990, p. 51-62.
3. *The Cambridge ancient history*, vol. I, 2 : *Early history of the Middle East*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971.
4. B. Porter et R. L. B. Moss, *Topographical bibliography of Ancient Egyptian hieroglyphic texts, reliefs and paintings*, 8 vol., Oxford, Warminster, 1939-1988.
5. Sylvie Guichard, « 1993 : la base Pharaon fait peau neuve », *Informatique et égyptologie* (Utrecht/Paris), vol. 4, 1994, p. 65-68.

Le *Corpus Antiquitatum Aegyptiacarum* : l'établissement de normes documentaires

Arne Eggebrecht et Regine Schulz

Le Corpus Antiquitatum Aegyptiacarum est destiné à la publication des données scientifiques consacrées aux antiquités égyptiennes, dans le monde entier, sur la base de règles et de procédures standards. La cheville ouvrière de cette entreprise monumentale est Arne Eggebrecht, directeur du Roemer-und Pelizaeus-Museum d'Hildesheim. Membre fondateur et ancien président du Comité international de l'ICOM pour l'égyptologie (CIPEG), il est membre permanent du bureau de celui-ci. Sa collaboratrice scientifique, Regine Schulz, partage son temps entre le Pelizaeus-Museum et l'université Ludwig-Maximilian, à Munich. Elle est membre du CIPEG.

A la fin des années 60, des travaux ont été engagés pour l'établissement de normes relatives aux publications savantes consacrées aux objets de l'Égypte ancienne rassemblés dans les musées et dans les collections. La compatibilité entre les normes documentaires était et reste l'un des problèmes majeurs examinés au cours des séances de travail, comme l'est aussi l'usage variable qui peut en être fait. Un groupe d'étude a été constitué, sous l'égide du CIPEG et de l'Association internationale d'égyptologie (IAE), dont les travaux ont permis l'établissement de normes particulières qui assurent une compatibilité optimale des données. Cet ensemble constitue le *Corpus Antiquitatum Aegyptiacarum (CAA)*, catalogue international sur fiches utilisé par les éditeurs de textes et le groupe de travail lui-même. En dépit des difficultés toujours posées par la standardisation de données scientifiques, le travail entrepris a déjà eu d'appréciables applications.

Les normes retenues sont les suivantes :

1. Le catalogue *CAA* doit constituer un ensemble homogène, détaillé et complet.
2. Les objets doivent pouvoir être localisés rapidement, sans que cela nécessite une recherche étendue.
3. Le catalogue doit pouvoir être complet ou pouvoir être augmenté.
4. Il importe que le catalogue soit aussi aisément accessible par les petites structures que par les grandes institutions. Les redevances d'accès ne doivent donc pas être trop élevées.
5. Le catalogue ne présentera pas de commentaires trop détaillés ni de débats qui le rendraient trop volumineux.
6. Les reproductions des objets doivent être de qualité.

Pour aider à la réalisation d'un tel matériel, le groupe d'étude a mis au point des

fiches mobiles portant la description de chacune des antiquités égyptiennes. Le catalogue *CAA* regroupe toutes les informations qui se rapportent à chaque pièce de collection sous la forme la plus concise, accompagnées du plus grand nombre possible d'illustrations. Chaque volume est constitué d'un nombre quelconque de fiches assemblées par une reliure spécialement conçue en fonction du format, de la mise en pages, de la qualité du papier. Les fiches sont classées en fonction du lieu où se trouvent les objets (musée et numéro d'inventaire). Un index facilite l'accès au contenu du volume. Les renseignements concernant chaque ensemble sont, en règle générale, formulés comme suit.

A. Page de garde

Il est d'usage de faire figurer sur la page de garde les désignations internationale et nationale, le nom du musée et son lieu d'implantation, le numéro du volume, l'année de publication et le nom de l'éditeur.

B. Texte

B1. *Lieu de conservation.* Nom et adresse du musée. Si l'on dispose de peu de place, des sigles peuvent être employés.

B2. *Numéro d'inventaire.* Indication de la cote — en chiffres ou en chiffres et en lettres —, qui, ajoutée au lieu de conservation de l'objet, permet, sans risque d'erreur, de l'identifier. Toutes autres indications chiffrées seront regroupées dans la rubrique « Étude détaillée de l'objet » (B10).

B3. *Pagination.* La pagination est faite indépendamment pour chaque objet (texte et planches). Elle se compose de deux nombres séparés par un trait oblique : le numéro de chaque fiche et le nombre de fiches consacrées à l'objet en question.

- B4. *Désignation de l'objet.* Particularités de la pièce, avec ses caractéristiques essentielles : catégorie de l'objet ; son nom, son titre éventuellement ; fragment ou non ; détails les plus saillants ; libellé des inscriptions, le cas échéant, etc.
- B5. *Datation.* La datation de l'objet doit être aussi précise que possible. Les dates retenues doivent être placées entre crochets. Si la datation est incertaine, elle sera suivie d'un point d'interrogation entre parenthèses.
- B6. *Origine.* Lieu de provenance : nom du site, édifice (selon possibilités), numéro de la tombe ou « provenance inconnue ». Nature du lieu d'origine : en surface, fouille (institution ayant délivré l'autorisation). Année de découverte. Inventeur (chercheur, chef de fouille) : nom (précédé de « par »). La date retenue peut être placée entre crochets. Toute information complémentaire sera entièrement placée dans la rubrique « Étude détaillée de l'objet » (B10).
- B7. *Modalités d'acquisition.* Type d'acquisition : achat, don, échange, partage ou « mode d'acquisition inconnu ». Date : année. Vendeur : nom (précédé de « de »), lieu. Intermédiaire : nom (précédé de « par l'intermédiaire de »), lieu. Agent (d'un musée) ou collectionneur : nom (précédé de « par »). Précédents propriétaires (localisation et dates), renseignements complémentaires. D'autres détails seront donnés, si nécessaire, dans la rubrique « Étude détaillée de l'objet » (B10).
- B8. *Matériau.* Description précise (en langage courant, avec, si nécessaire, les termes spécialisés). Quand les matériaux sont nombreux, inscrire seulement le matériau principal ou bien employer une terminologie générale. Couleur du matériau lui-même (autant qu'il est possible, en accord avec la classification de Munsell). Détails caractéristiques. État. Origine (si elle est connue sans équivoque). Des renseignements plus détaillés (vocabulaire généralement employé, résultats des recherches, etc.) seront regroupés dans la rubrique « Étude détaillée de l'objet » (B10).
- B.9. *Dimensions.* Les dimensions principales (hauteur, longueur, profondeur, diamètre) sont exprimées en centimètres. Les mesures des détails seront données dans la rubrique « Étude détaillée de l'objet » (B10).
- B10. *Étude détaillée de l'objet.*
- B10a. Description d'ensemble.
 - B10b. Décor et texte(s).
 - B10c. Commentaire.
 - B10d. Détails techniques.
 - B10e. Historique de l'objet.
 - B10f. Photographies, dessins, estampages, moulages, reproductions, documents.
 - B10g. Bibliographie.
 - B10h. Littérature.
 - B10i. Auteur(s).
- C. Référence d'édition de chaque fiche*
Conformément aux normes en usage dans les rapports avec les éditeurs et les bibliothécaires aussi bien que pour la compilation des fichiers, chaque fiche portera une signature imprimée en bas à droite de B10. Y seront indiqués : le nom du musée ou une référence explicite analogue à celle de la page de garde, le numéro courant de la fiche, le numéro de livraison.
- D. Illustrations*
La nature (photographies, dessins...) et le nombre des illustrations reproduites doivent permettre une compréhension visuelle immédiate (et détaillée) de chaque pièce, de telle sorte que l'infor-

mation scientifique soit fidèlement transmise. Le traitement des sculptures, notamment, donnera lieu à trois prises de vues au moins. Les petits objets seront reproduits à l'échelle 2:1 au maximum, plusieurs objets pouvant ainsi trouver place sur une même feuille. Ces reproductions seront numérotées à la suite pour faciliter les renvois dans le texte. Si nécessaire, le nombre de négatifs de chaque photo et leur numéro d'ordre seront mentionnés.

E. Index

Chaque livraison du *CAA* comportera un certain nombre d'index.

F. Séries

Si de nombreux objets présentent une structure uniforme (pièces produites en grandes quantités), ils peuvent être regroupés sur une seule feuille *CAA* de la façon suivante : un objet est pris comme prototype et les données des rubriques B2 à B10 renvoient à lui. Un astérisque (*) placé après le numéro d'inventaire en B2 indique l'existence des pièces semblables.

Une nouvelle rubrique, « Autres pièces semblables », peut prendre place entre B10b et B10c. Pour chaque pièce, les indications suivantes seront données : nu-

méro d'inventaire, mesures, différences et oppositions avec le prototype concernant l'apparence, l'origine, l'état de conservation, etc. Au surplus, une photo peut accompagner chaque objet. Le texte sera rédigé en anglais, en français ou en allemand.

Jusqu'à maintenant, douze musées — à Cuba, en Europe et aux États-Unis d'Amérique — se sont associés au projet. La question a été posée de savoir si les éditions, notamment celles de même format, devaient pouvoir être consultées sur tirage papier seulement ou aussi sur ordinateur. Le CD-ROM, en particulier, peut fort bien convenir au projet *CAA* et, à la fin de 1980, un groupe de travail a été créé, l'Egyptological Documentation on Computers (EDOC). Les travaux de l'EDOC sur le *CAA* auront une grande importance pour les musées et les instituts de recherche en ce qui concerne les échanges d'informations. Mais le système doit susciter aussi l'intérêt du large public des musées et lui donner la possibilité d'accéder en direct aux sources d'information. Afin de faciliter ces échanges, un travail a été entrepris, en coopération avec l'International Documentation Committee (CIDOC). ■

Les technologies nouvelles protègent les momies

Un reportage de Museum international

La mise au point par le Getty Conservation Institute d'une vitrine de conservation et d'exposition d'un type nouveau (et peu onéreuse) permet au public de revoir, depuis mars 1994, les momies des pharaons au Musée égyptien du Caire. Conçue pour préserver des matières organiques fragiles, cette vitrine, qui les maintient en atmosphère azotée, est équipée d'un système de contrôle de la température, du taux d'humidité et de la teneur en oxygène. Les neuf vitrines fabriquées d'après le prototype de l'Institut Getty par l'Organisation (aujourd'hui Conseil supérieur) des antiquités égyptiennes sont les premiers modèles d'utilisation publique de cette technique de conservation.

Parfaitement préservées pendant plusieurs millénaires dans l'atmosphère souterraine stable du désert égyptien, les momies, une fois remontées à la surface, sont menacées par les variations de luminosité, de température et d'humidité, ainsi que par les attaques de micro-organismes et d'insectes. En 1987, dans le cadre d'un

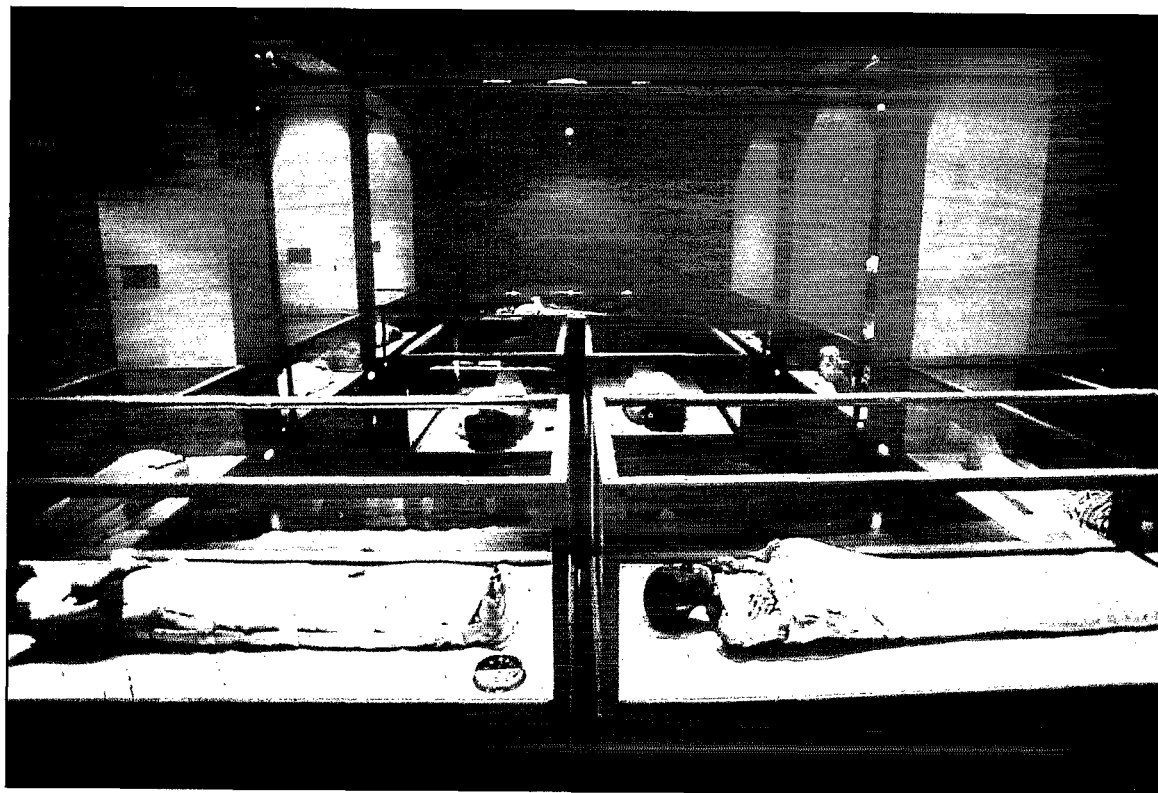
projet conjoint du Getty Conservation Institute et de l'Organisation des antiquités égyptiennes, les scientifiques de l'Institut Getty ont mis au point le microclimat idéal pour conserver et exposer durablement les momies des pharaons. En utilisant une momie anonyme, ils ont expérimenté l'emploi de différents degrés hygrométriques et de taux d'oxygène en atmosphère azotée, afin d'établir jusqu'où ces niveaux pouvaient être abaissés pour stopper toute activité microbienne sans rendre cassants des matériaux organiques délicats ni les endommager d'aucune manière.

Leurs travaux ont abouti à la mise au point d'un prototype qui ne nécessite la manœuvre d'aucun dispositif de commande mécanique ou électrique et qui bénéficie de plusieurs innovations caractéristiques : l'ensemble fonctionne avec de l'azote, gaz peu coûteux et disponible partout, un compensateur de pression à soufflet qui neutralise les variations extérieures et un épurateur chargé d'absorber toute trace d'oxygène. Présentée par les

Shin Maekawa (deuxième en partant de la gauche), spécialiste de l'environnement au Getty Conservation Institute, montre à une équipe de l'Organisation des antiquités égyptiennes, au Musée égyptien du Caire, comment manipuler la vitrine prototype conçue par l'Institut Getty pour la conservation et l'exposition des momies des pharaons.



© The Getty Conservation Institute

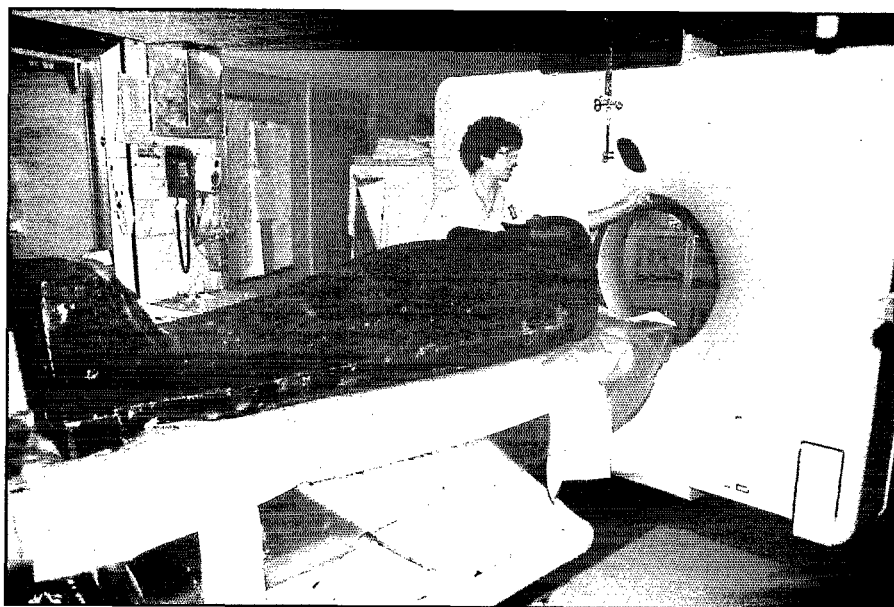


La nouvelle salle des momies royales du Musée égyptien du Caire.

laboratoires Getty, en Californie, en 1988, la vitrine allait être solennellement offerte l'année suivante au Musée égyptien et à l'Organisation des antiquités égyptiennes au Caire. L'Institut Getty a fourni les plans du prototype et dispensé une formation au personnel du Musée égyptien pour qu'il puisse lui-même fabriquer des vitrines sur place. Durant les travaux, il a continué à donner des conseils techniques et à livrer les pièces spéciales nécessaires pour la construction de neuf vitrines.

Ce procédé de création d'un microclimat en espace clos ouvre des perspectives concrètes pour la préservation d'autres matières organiques fragiles : manuscrits sur parchemin, tissus et broderies, œuvres d'art sur papier et bien des objets d'intérêt ethnographique faits de matériaux tels que le cuir, l'os ou le bois.

Le 18 août 1994, une expérience scientifique sans précédent s'est déroulée au Centre médical George Washington de Washington, D. C. : on a procédé à la tomographie informatisée en relief de deux momies égyptiennes et d'une momie inca des collections d'anthropologie



La radiologue Lisa Hopper procède au réglage du scanographe.

physique du Musée national d'histoire naturelle de la Smithsonian Institution, en utilisant les matériels et les logiciels dernier cri en matière de scanographie.

La première momie est celle d'un individu non identifié de la période ptolémaïque (vieille d'environ 2 200 ans) ; découverte à Louxor vers 1883, elle a été offerte, l'année suivante, à l'ambassadeur

*Les images tridimensionnelles
fournissent une masse
d'informations nouvelles.*



Avec l'aimable autorisation de Rostislav Vygovsky

des États-Unis en Turquie par le Gouvernement égyptien ; cette momie est toujours entourée de ses bandelettes et repose dans son sarcophage d'origine. Les images ont montré qu'il s'agit d'un individu de sexe masculin de 40 à 45 ans qui a été éviscéré et dont le cerveau a été évacué par le nez, selon la pratique habituelle des embaumeurs de l'époque pour les défunts des classes moyenne et supérieure. L'examen tomographique n'a pas permis de connaître la cause de la mort. La tête de la deuxième momie égyptienne, qui date de la XXV^e dynastie (il y a environ 3 000 ans), a été examinée à titre de comparaison ; il s'agit là d'un individu de basse classe dont le cerveau n'avait pas été enlevé. La troisième momie examinée, celle d'un petit Péruvien mort entre 1300

et 1400 de l'ère chrétienne, a bien entendu été momifiée conformément aux usages en vigueur dans l'Empire inca.

C'est en 1992 que le Centre médical George Washington a procédé pour la première fois à des tomographies informatisées sur des momies de la Smithsonian en utilisant le matériel classique d'image en deux dimensions. Cette dernière expérience élargit la gamme des connaissances recueillies auparavant, fournissant aux chercheurs des images nouvelles en trois dimensions. La momie égyptienne sera exposée à partir de l'été 1995 au Musée national d'histoire naturelle, avec l'ensemble des informations obtenues par les chercheurs de la Smithsonian Institution grâce à ces méthodes d'investigation non destructives. ■

L'Égypte ancienne en Russie, en Ukraine, dans le Caucase, dans les pays baltes et en Asie centrale

Svetlana Hodjash

Outre les grandes collections d'antiquités égyptiennes de Moscou et de Saint-Petersbourg, plusieurs musées des territoires de l'ex-Union soviétique abritent des objets importants, généralement peu connus. L'article de Svetlana Hodjash explique comment ces objets ont pour la première fois été réunis. L'auteur est la directrice du Département des antiquités orientales du musée d'État A. S. Pouchkine, à Moscou. Elle compte à son actif 160 publications sur l'art et la culture de l'Égypte, du Proche-Orient et du royaume d'Ourartou, en Arménie (VIII^e siècle avant l'ère chrétienne), dont elle est une spécialiste reconnue pour avoir dirigé pendant vingt ans les fouilles archéologiques.

Au cours de l'été 1982, Nona Grach, chef d'une expédition archéologique envoyée par le musée de l'Ermitage à Nymphaeum, près de Kertch, en Crimée, découvrait dans un sanctuaire antique une peinture sur stuc représentant un grand navire richement décoré portant sur sa proue l'inscription « Isis ». Était-ce le commerce ou la diplomatie qui, depuis les rives lointaines du Nil, l'avaient amené en Tauride ? Avait-il transporté des marchands, ou bien les représentants d'un souverain égyptien en mission diplomatique ? Nul ne le sait. Tout ce dont nous sommes sûrs, c'est que l'Isis n'était pas le premier envoyé de l'Égypte.

Des objets de facture égyptienne — amulettes, scarabées, bijoux — ont été trouvés sur un vaste territoire qui s'étend, du nord au sud, des rives de la Kama au Tian-Shan et, de l'est à l'ouest, de la Baltique à la Sibérie orientale. Ils sont particulièrement répandus dans les colonies grecques implantées autour de la mer Noire, sur les rives de la Volga, du Don, du Dniepr, du Dniestr, du Kouban et dans le Caucase ; une figurine en bronze du dieu suprême égyptien, Amon, a été mise au jour dans le district de Perm, en Sibérie occidentale ; à Orsk, dans la région d'Orenbourg, un grand vase d'albâtre a été découvert, qui porte en quatre langues (akkadien, babylonien, perse, égyptien) l'inscription « Le grand pharaon Artaxerxès ». Selon les déductions de l'archéologue Constantin Smirnov, ce vase aurait été fabriqué en Égypte et offert en cadeau au roi de Perse. Mais le puissant empire de celui-ci allait, en déclinant, subir de plus en plus fréquemment des invasions ennemies : le palais royal fut pillé par les Scythes, et c'est ainsi que ce royal présent, avec d'autres objets précieux, aurait abouti dans le sud de l'Oural. Des statuettes de dieux en bronze ont été découvertes dans un kourgane

en Lituanie et, en Tchétchéno-Ingouchie, des amulettes et des scarabées décorés de serpents ont été mis au jour dans des sépultures sur les rives de la Koura, près de Tbilissi ; à Minghetchaour, en Azerbaïdjan, une urne funéraire a été trouvée, qui contient une statuette de bronze de Bastet, la déesse de l'amour représentée sous l'apparence d'une femme à tête de chat. De nombreuses perles et amulettes égyptiennes ont été découvertes en Asie centrale — Ouzbékistan, Tadjikistan, Turkménistan — et une statuette d'Isis en bronze près d'Ashkabad. En ces terres lointaines, de tels objets avaient sans doute les mêmes fonctions que dans la vallée du Nil, mais on leur attribuait des pouvoirs magiques : tout ce qui est étranger reste un peu mystérieux. Les figurines du dieu Bès, protecteur des enfants, des femmes et du foyer, représenté sous la forme d'un lapin à longue queue portant un masque de lion, sont courantes, en particulier dans les tombes d'enfants.

C'est en Arménie qu'a été découvert l'objet égyptien le plus ancien. Au cours des fouilles du site de Medzamor, le professeur Emma Hanzadian a mis au jour un cylindre-sceau de cornaline sur lequel sont représentés un homme assis dans un fauteuil, à côté d'une grande jarre à vin, et une femme debout. L'image s'accompagne d'une inscription en hiéroglyphes égyptiens signifiant « Le grand souverain Kourigalzou », un roi de Babylone contemporain du pharaon Aménophis III — le père du fameux Akhénaton — qui régnait au XV^e siècle avant l'ère chrétienne.

Les objets égyptiens trouvés à un moment ou à un autre sur le territoire de ce qui fut l'Union soviétique ont, pour la plupart, été déposés dans les musées. Toutefois, là n'est pas la seule source, ni même la source principale, des collections



Cuiller peinte, en ivoire et en ébène. Une déesse céleste tient un lotus. Musée d'État des beaux-arts A. S. Pouchkine.

d'antiquités égyptiennes dans l'ex-Union soviétique.

Dans les années 1370 déjà, un voyageur russe, Agafeny de Smolensk, s'était rendu en Égypte, et, au milieu du xv^e siècle, le moine Varsonofy voyagea également dans ce pays ; le chancelier du grand prince Mikhaïl Grigoriev, qui comptait parmi les personnes les plus cultivées de Moscovie, fit de même à la fin du siècle. Des descriptions colorées de la vallée du Nil au xv^e siècle ont été trouvées dans un manuscrit connu sous le titre *Les voyages du marchand Vassili Pozdnyakov*. Au xvii^e siècle, le voyageur Aleksei Soukhanov alla jusqu'en Égypte et, au xviii^e siècle, Vassili Grigoriev-Barsky en rapporta 150 croquis.

En 1824, un prince russe faisait l'acquisition des premières collections d'antiquités égyptiennes ; elles sont aujourd'hui au musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg. Au début du xix^e siècle, le baron Otto Friedrich von Richter, connu pour ses voyages en Orient, rapporta en Estonie de nombreux objets égyptiens.

Lorsque fut fondé le Musée archéolo-

gique d'Odessa, son premier directeur, I. Blaramberg, fit don au musée de sa collection personnelle d'art égyptien ; c'était en 1825. Et il y a aussi plus de cent cinquante ans que la collection du capitaine I. Boutenev arriva en Russie. Celui-ci avait visité l'Égypte en 1833 sur le brick *Paris* et rapporté une collection d'objets du plus haut intérêt, qui lui avait été offerte par Anastasi, consul de Suède à Alexandrie. Cette collection allait finalement être conservée au musée de Revel (Tallinn). En 1894, sur ordre du khédivé d'Égypte, plusieurs objets étaient offerts à la Russie, que le Service des antiquités égyptiennes avait mis au jour en 1891 à Deir el-Bahari, non loin de Thèbes, l'antique capitale, dans une cachette qui avait servi de sépulture aux prêtres du dieu Amon. Il y avait notamment six sarcophages, qui furent répartis entre différents musées de villes universitaires, Kiev et Kazan notamment.

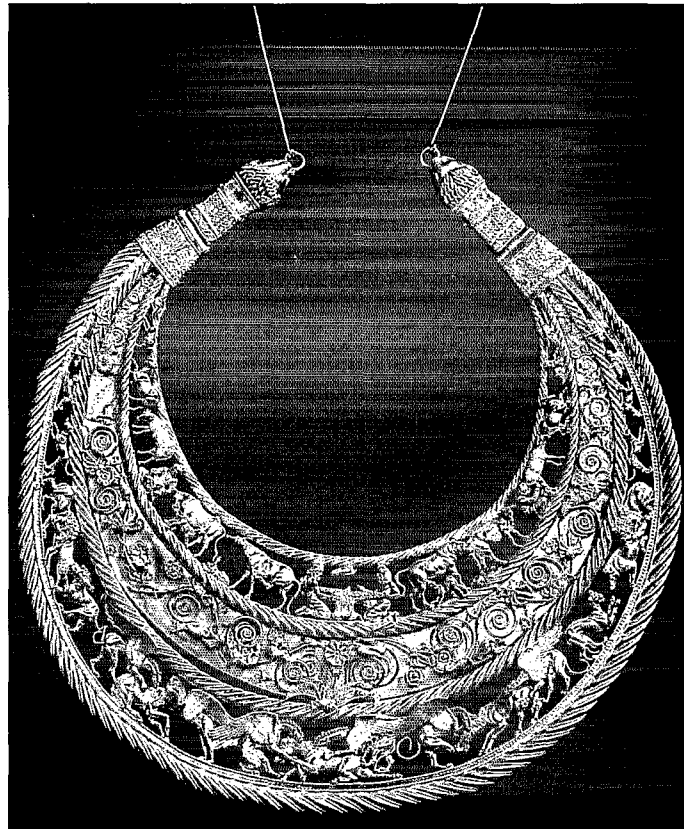
En 1888, une collection de pièces égyptiennes de toute beauté, datant de la période chrétienne — des textiles coptes — et provenant du célèbre collectionneur d'art médiéval Franz Bock d'Aix-la-Chapelle, entra au musée de la production artistique de Lvov. A peu près au même moment, le brillant archéologue et historien Nikolai Pol faisait don de sa collection, dont une statue de Ramsès VI taillée dans un grès gris-vert, au musée d'Ekaterinoslav.

Au tournant de ce siècle, plusieurs personnalités du monde de la culture — historiens d'art, architectes ou peintres — ont collectionné les antiquités égyptiennes. Ainsi, le musée historique d'Arménie possède une collection de masques polychromes en bois qui lui viennent du grand artiste arménien Martiros Saryan.

L'inventaire des antiquités égyptiennes

L'idée de rassembler des informations sur tous les objets égyptiens qui se trouvaient dans les différents musées et dans les collections privées de Russie fut lancée pour la première fois par l'éminent historien et orientaliste russe Boris Touraev, auquel nous sommes aussi redevables de descriptions des collections égyptiennes de Saint-Petersbourg, Odessa, Kiev, Kharkov, Riga, Revel, Mitava et Kazan. Mais la première guerre mondiale d'abord, puis la Révolution, la guerre civile et enfin la seconde guerre mondiale allaient faire des ravages sur une grande partie du territoire, et les collections égyptiennes de bien des villes durent être évacuées à mesure que les combats se rapprochaient. Après la Révolution, les collections privées avaient été nationalisées, et leurs éléments répartis entre différents musées ; durant la seconde guerre mondiale, les collections égyptiennes conservées dans les zones occupées par les fascistes ont encore subi de lourdes pertes : celle du musée régional d'histoire locale de Poltava a été gravement endommagée par le feu ; quant aux antiquités égyptiennes des musées de Kharkov, de Minsk et de Novgorod, notamment, elles ont disparu sans laisser de trace.

Pour pouvoir répertorier, étudier ou restaurer les objets, il nous fallait en premier lieu établir où ils se trouvaient. À la fin des années 70, à l'initiative du Département oriental du musée d'État des beaux-arts A. S. Pouchkine (Moscou), un inventaire des antiquités égyptiennes dans les musées de l'URSS allait être établi¹. Dans un premier temps, plus d'un millier de questionnaires ont été envoyés aux musées, quelle que soit leur vocation : artistique, historique, archéologique, locale ou commémorative, et des missions



© Bridgeman-Giraudon

*Pectoral de la période ptolémaïque
(333-330 avant J.-C.).
Musée russe, Saint-Petersbourg.*

de recherche ont été créées dans plusieurs dizaines de villes. Le personnel de nombreux musées possédant des collections égyptiennes s'est donné à fond pour identifier certaines pièces, rechercher dans les archives des informations sur leur provenance, déterminer à qui ils avaient appartenu. Puis, après étude et traitement des données recueillies, un membre éminent de l'Institut d'études orientales de l'Académie des sciences, Oleg Berlev, et l'auteur du présent article ont établi l'inventaire. Rédigé en anglais, il est divisé en dix-neuf sections : objets de l'époque pré-dynastique, sarcophages, masques, reliefs et stèles, sculptures, statuettes de dieux, ouchebtis, récipients, vases funéraires, papyrus, objets ménagers et articles de toilette, incrustations, bijoux, amulettes, scarabées, lampes gréco-romaines et coptes, textiles coptes. Une section distincte est consacrée aux pièces trouvées sur le territoire de l'URSS. Au total, 4 000 objets sont répertoriés. Toutes les inscriptions égyptiennes anciennes, traduites en anglais, sont accompagnées de commentaires. Un index des noms, titres

et toponymes égyptiens complète l'ouvrage qui, malheureusement, n'a pu encore être publié. Pourtant, la parution de cette liste de plusieurs milliers d'articles jusque-là pratiquement inconnus serait d'un intérêt majeur pour les égyptologues.

L'exposition de Moscou

Ce patient travail d'équipe a toutefois suscité un événement non négligeable : la tenue de l'exposition « Les antiquités égyptiennes dans les musées de l'URSS », organisée par le musée d'État des beaux-arts A. S. Pouchkine, avec la participation active de la directrice de ce musée, Irina Antonova, et du président du Comité international d'égyptologie de l'ICOM, le professeur Hans Schneider (Pays-Bas). Henrich Popov, directeur du Département des musées et expositions artistiques au Ministère de la culture de l'URSS, a apporté un concours précieux à l'organisation et au financement de cette exposition.

Celle-ci s'est tenue du 12 juillet au 18 août 1991 à Moscou, dans la Salle blanche du Musée des beaux-arts. Une cinquantaine de musées de dix républiques soviétiques y ont participé, fournissant 565 pièces transportées par avion, par train, en camion. La conception artistique de l'exposition, signée Ada Karbatova, était intéressante, à la fois d'esprit contemporain et mettant en valeur l'originalité de la culture égyptienne. La conceptrice et les organisateurs, dans le respect de la chronologie et de la classification des articles, ont utilisé l'espace et la lumière pour créer l'ambiance artistique la mieux appropriée pour chaque pièce exposée. Les nombreuses diapositives et photographies montraient les musées auxquels les objets appartenaient et les sites archéologiques d'où ils provenaient.

L'exposition s'ouvrait sur le néoli-

thique : lames, grattoirs, pointes de flèches et de lances en silex, palettes de schiste en forme de poissons ou d'oiseaux servant à broyer les fards. Venaient ensuite des vases modelés de l'époque prédynastique, ornés de motifs associant chevrons et triangles, décorés de barques rituelles avec leurs nombreuses rames, ou encore de flamants sur les rives du Nil. Sur certains vases, une déesse-mère est représentée, symbole de fécondité et de maternité. Ces récipients provenant de sépultures étaient destinés à assurer aux morts un séjour agréable dans l'au-delà.

Le sérieux travail de préparation de l'inventaire et de l'exposition a permis d'identifier certaines pièces et de présenter ensemble des objets provenant de la même tombe, qui étaient conservés dans des musées différents. Par exemple, un sarcophage intérieur de forme humaine, fabriqué pour une femme du nom de Nisi-ta-Udzhath-akhmet, conservé au musée régional d'État de la République du Tatarstan, et le sarcophage extérieur correspondant, venant du Musée archéologique d'Odessa. On a établi aussi que le moule en plâtre du vase canope du « chef militaire Pa-di-Khorem-kheba », sur lequel le professeur Rostislav Holthoer avait fait une publication, était la copie du canope conservé au Musée historique d'Estonie, à Tallinn. Deux autres vases canopes du Musée d'art de Budapest, fabriqués pour le même personnage, ont fait l'objet d'une étude par le professeur Vil'mus Vetsenskii. Le quatrième se trouve au musée d'État des beaux-arts A. S. Pouchkine.

L'exposition faisait une large place aux reliefs et aux stèles, d'une grande diversité de composition et de style, depuis le graphique austère des stèles du début du III^e millénaire avant l'ère chrétienne jusqu'à l'élégance plus décorative des stèles du milieu et de la seconde moitié du II^e millénaire.

L'exposition présentait quelques statues mondialement connues, tel le saisissant portrait monumental et sévère d'homme âgé sculpté dans un granit noir moucheté de rouge, provenant du Musée des arts de l'Orient et de l'Occident de Kiev. Au début du II^e millénaire avant l'ère chrétienne, une tête de Sésostri III avait été sculptée dans du granit gris. Ayant appartenu à Nikolai Golovanov, chef d'orchestre principal du théâtre Bolchoï, elle se trouve aujourd'hui dans son appartement-musée. Le Musée d'art régional de Voronej avait prêté pour l'exposition une statue représentant la silhouette agenouillée d'une Égyptienne et le dieu Amon sous l'apparence d'un bélier. Une place importante était occupée par des statuette de dieux et par des ouchebtis, petites figurines momiformes destinées à remplacer les défunts pour les travaux des champs dans le royaume de l'au-delà. L'établissement de l'inventaire avait fait apparaître un total de 265 ouchebtis portant des inscriptions : c'était la première fois que les noms gravés sur certaines de ces figurines étaient portés à la connaissance du public. Enfin, de nombreux bijoux, sceaux et scarabées étaient exposés.

Une section spéciale était consacrée aux pièces — statuette, ouchebtis, sceaux, scarabées et bijoux — trouvés sur le territoire de l'URSS. Grâce à une carte indiquant les lieux de leur découverte, les visiteurs pouvaient voir par quels itinéraires ces objets étaient arrivés d'Égypte jusqu'à nous. La manifestation a attiré plus de 100 000 visiteurs : des Moscovites, des personnes venues d'autres villes soviétiques, des touristes étrangers. Le catalogue a été publié en russe et en anglais.

Parallèlement à l'exposition, une conférence portant sur l'historique des collections d'antiquités égyptiennes a ré-

uni une centaine de spécialistes travaillant dans les musées qui avaient contribué au montage de l'exposition et une cinquantaine d'égyptologues étrangers.

Au cours des débats, les tendances nouvelles de l'égyptologie, l'aspiration à développer les échanges et le rôle de l'informatisation sont apparus comme des préoccupations majeures. Représentant le Musée des antiquités de Liverpool, Peter Benkovsky a fait un exposé sur l'informatisation du fonds d'antiquités égyptiennes de son établissement. L'égyptologue suisse Jean-Luc Chappaz a présenté son vaste et audacieux projet de catalogage des milliers d'ouchebtis conservés dans les musées du monde entier. Plusieurs appels solennels ont été adoptés par les participants pour exhorter à la préservation, à l'étude et à la popularisation des collections égyptiennes.

Cette conférence d'égyptologie de Moscou a été la dernière assemblée des égyptologues de l'URSS. En décembre de cette année-là — 1991 —, l'Union soviétique s'effondrait, et quinze États émergeaient sur son territoire. Des liens professionnels instaurés de longue date se sont trouvés brusquement rompus, et il faudra sans doute attendre un certain temps avant que nous puissions de nouveau travailler ensemble. ■

1. Toutes les antiquités égyptiennes se trouvant dans les musées soviétiques sont répertoriées dans cet inventaire, à l'exception des collections égyptiennes du musée d'État des beaux-arts A. S. Pouchkine (Moscou) et du musée d'État de l'Ermitage (Saint-Petersbourg). Ces collections sont en effet si riches qu'un catalogue distinct pour chaque section est nécessaire.

Présenter les antiquités égyptiennes : concepts et méthodes

Richard A. Fazzini

Richard A. Fazzini, président du Département des antiquités égyptiennes, gréco-romaines et proche-orientales du Brooklyn Museum (New York), passe ici en revue les problèmes particuliers d'aménagement et d'exposition que posent la richesse et la diversité des collections égyptiennes dans de nombreux musées. Sous sa direction, le Brooklyn Museum a récemment réorganisé l'aménagement de ses collections selon des conceptions novatrices. Richard Fazzini a également dirigé l'expédition archéologique du musée sur l'emplacement du temple de la déesse Mout, à Karnak sud.

La civilisation de l'Égypte ancienne était empreinte de conservatisme, mais elle n'a jamais été aussi statique qu'on l'imagine souvent. L'aménagement des collections égyptiennes dans les musées souffre, dans l'esprit du public, d'un préjugé analogue et tout aussi inexact, car elles ont rarement connu autant de transformations profondes qu'au cours des vingt dernières années. Dans un court article comme celui-ci, l'auteur ne peut décrire que quelques-uns des aménagements réalisés, d'autant qu'il doit naturellement dépasser le cadre exclusif des antiquités égyptiennes.

Dans l'Antiquité, les liens politiques et culturels entre l'Égypte et la Nubie étaient aussi nombreux que divers : il n'est donc pas étonnant que les égyptologues, les universités et les musées qui s'occupent d'égyptologie aient joué un rôle de premier plan dans les fouilles, dans l'étude et la publication de documents concernant les cultures et les civilisations nubiennes. Il n'est pas surprenant non plus que les pièces d'origine nubienne, surtout celles qui s'apparentent de très près aux pièces d'origine égyptienne, aient parfois occupé une place considérable dans les collections. Le meilleur exemple en est la reconstitution de temples égyptiens de Nubie dans les musées de Leyde, Madrid, New York et Turin, après la campagne archéologique de Nubie des années 60. Mais, tout récemment, les collections nubiennes, dont l'intérêt va bien au-delà de leur parenté avec l'Égypte, ont été particulièrement mises en valeur dans certains établissements. Ainsi, depuis 1991, l'Ashmolean Museum de l'Université d'Oxford a réaménagé les antiquités nubiennes, et de nouvelles salles leur sont consacrées au British Museum, au Royal Ontario Museum et au Museum of Fine Arts de Boston. Bien que la présentation de ces col-

lections ne néglige pas les relations entre civilisations nubienne et égyptienne, elle s'attache surtout à redonner aux cultures nubiennes leurs lettres de noblesse. Dans chaque musée, l'ordre chronologique a été en grande partie privilégié, depuis la préhistoire jusque vers 350 avant J.-C., voire jusqu'à nos jours. Mais la présentation peut être thématique : au Royal Ontario Museum, des scènes de la vie quotidienne sont reconstituées avec des objets provenant de la ville de Gebel Adda ; au Museum of Fine Arts, une grande vitrine met en valeur les divers aspects d'un tombeau royal de la période de Napata. Là comme ailleurs, chaque catégorie d'objets dicte une certaine organisation.

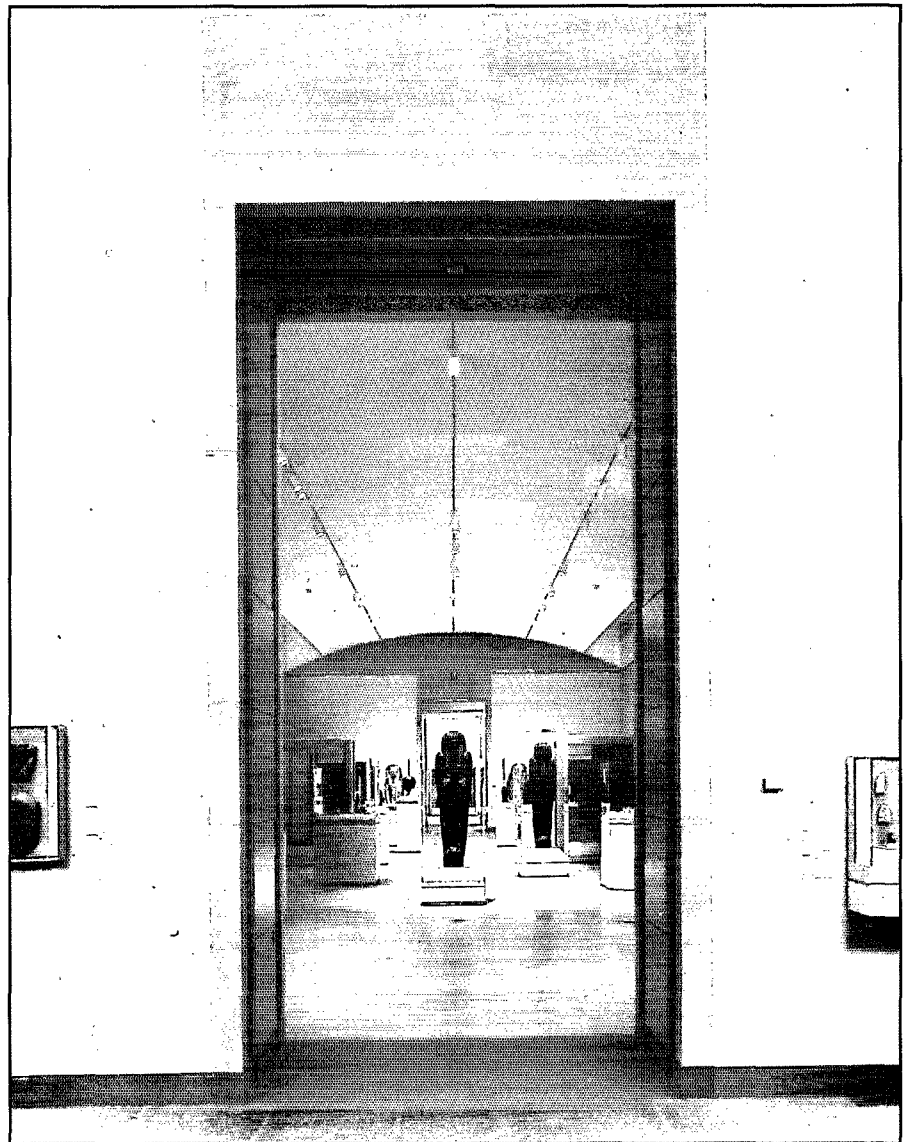
La présentation des collections nubiennes se distingue presque toujours de celle des collections égyptiennes en ce sens que la chronologie n'est pas interrompue par l'avènement du christianisme ou de l'islam. En revanche, des critères fondamentaux d'organisation s'appliquent aussi aux collections égyptiennes : chronologie, typologie, matériaux et thèmes particuliers.

Les musées, surtout ceux dont les collections couvrent une très longue période de la préhistoire et de l'histoire de l'Égypte ancienne, sont restés fidèles à une présentation synthétique qui suit l'ordre chronologique, pour mieux faire sentir au visiteur à la fois l'évolution et la continuité de la civilisation égyptienne. Les salles de sculpture du British Museum, rénovées et réaménagées au début des années 80, initient à l'histoire égyptienne par la présentation chronologique d'une des grandes formes artistiques de l'ancienne Égypte (c'est dire que cette présentation est en même temps typologique), ce qui constitue une bonne préparation à la visite des salles essentiellement thématiques que le visiteur traverse ensuite. Parmi les aménagements contemporains,

la plus grande collection égyptienne organisée chronologiquement est celle du Metropolitan Museum of Art de New York. Mais, au sein de cette organisation chronologique, une salle est réservée à des expositions à thème. En outre, à l'intérieur de l'organisation chronologique d'ensemble, des zones sont consacrées à des découvertes, à des personnalités, à des sites particuliers. L'un des traits originaux de cet aménagement du Metropolitan Museum, compte tenu de son ampleur, est que tous les objets du fonds — ou presque — sont exposés. Des salles latérales, le long du principal parcours chronologique, montrent des pièces et des objets d'étude eux aussi rangés chronologiquement.

Les salles égyptiennes du Royal Ontario Museum de Toronto offrent un autre exemple d'aménagement « à deux voies ». Depuis leur ouverture en 1992, elles illustrent à la fois l'histoire et le quotidien (au sens large du terme) de l'Égypte ancienne, grâce à un « fil conducteur historique » complété par un « espace périphérique consacré à la vie quotidienne ». Combinant les approches chronologique et thématique, les nouvelles salles du Royal Ontario Museum confirment la tendance actuelle bien affirmée : présenter les antiquités égyptiennes selon un ordonnancement qui n'est pas simplement chronologique ou thématique — et qui, au reste, est rien moins que simple. Les nouveaux aménagements du Museo Egizio de Turin, par exemple, combineront les approches thématique (Nubie, vie quotidienne), topologique (regroupement des objets provenant des divers sites fouillés par Schiaparelli) et chronologique.

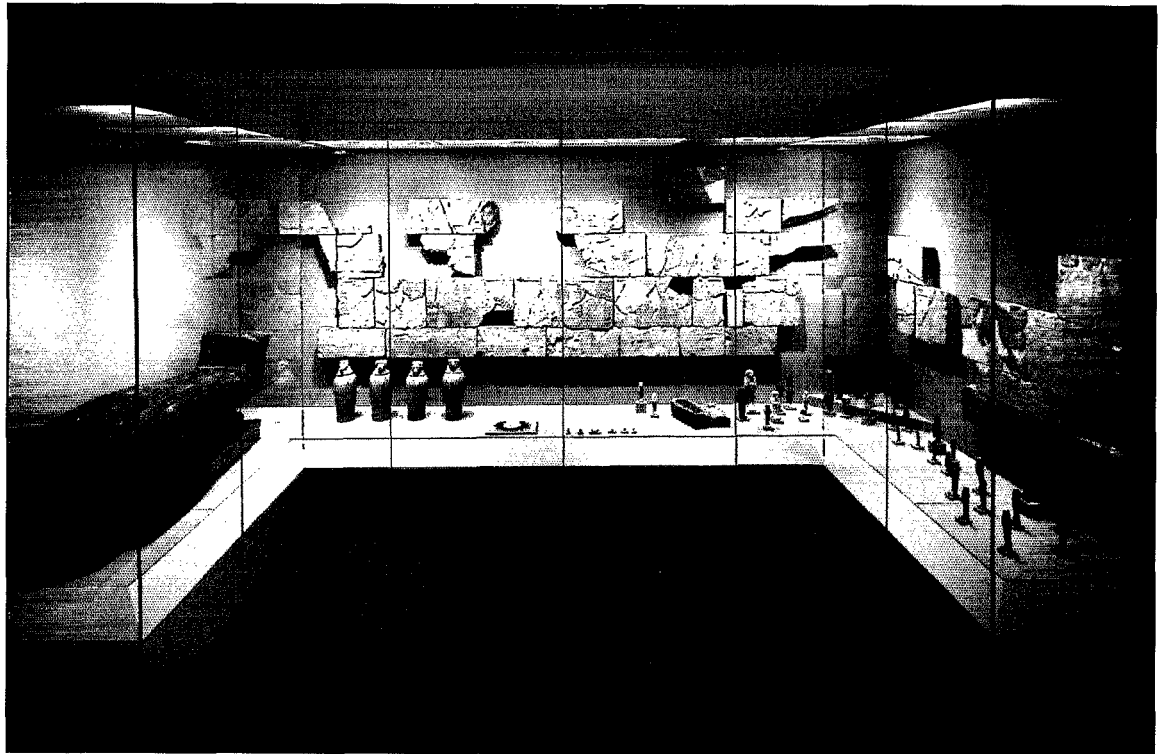
La première phase du réaménagement des salles du Brooklyn Museum, ouvertes en 1993, est une autre « vitrine » de cette tendance : plusieurs nouvelles salles



*Vue d'une nouvelle
présentation chronologique
au Brooklyn Museum,
conçue par Jeffrey Streat.*

consacrées à l'art, de la période d'Amarna jusqu'à Rome, montrent une partie de ce qui, par la suite, formera une séquence chronologique complète partant de la période prédynastique.

A l'intérieur des séquences chronologiques, les sections actuelles et futures doivent présenter les objets selon les catégories, les matériaux, la provenance et le rattachement à un certain nombre de thèmes. Par ailleurs, la rénovation d'une aile entière du Brooklyn Museum a permis de gagner de l'espace pour créer une suite de trois salles destinées à une présentation thématique de l'art en tant qu'expression de la religion dans l'Égypte ancienne et des croyances touchant la



Une des salles de la nouvelle présentation du Brooklyn Museum.

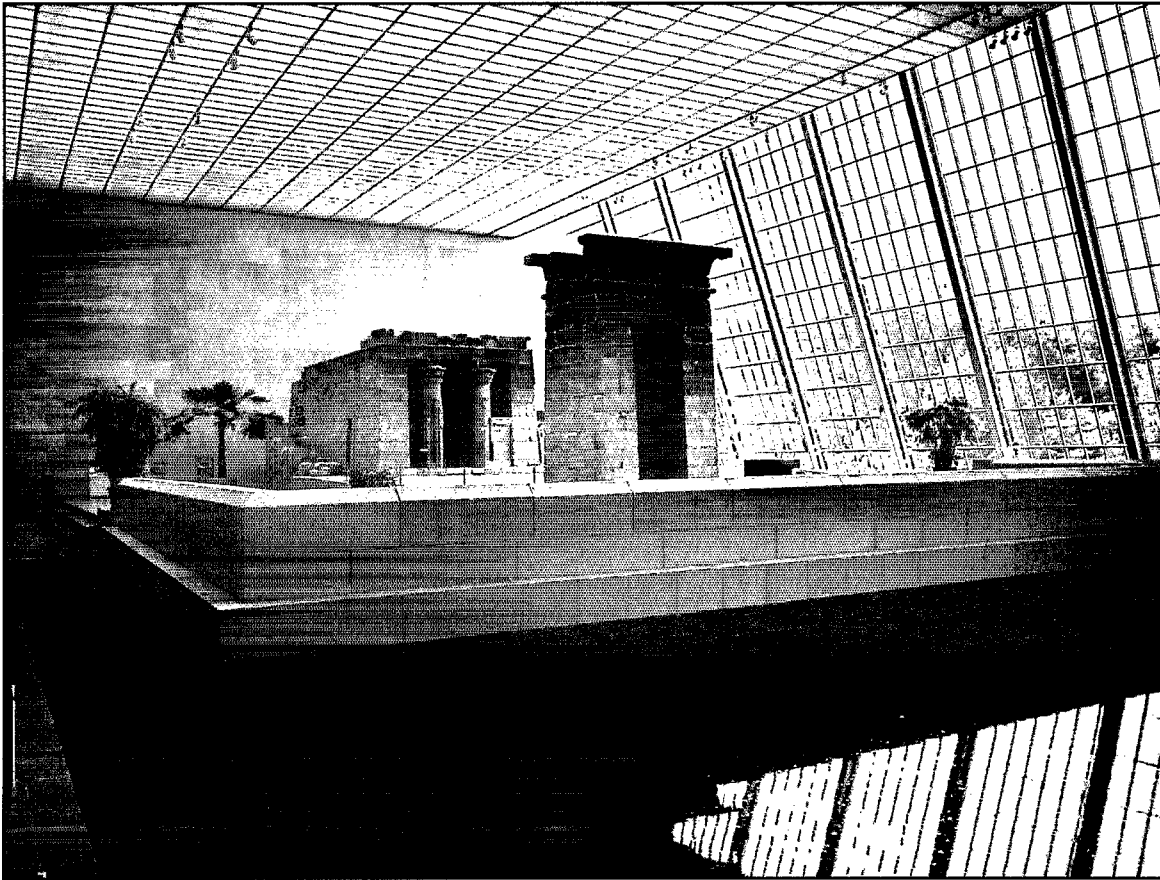
création, la nature de l'univers, la place de l'Égypte dans celui-ci, les rôles du pharaon, les niveaux de signification des temples et des tombeaux, la relation entre le funéraire et le non-funéraire. Sous l'intitulé « Temples, tombeaux et univers des Égyptiens », ces salles ont pour ambition d'expliquer au visiteur la finalité de la plupart des œuvres d'art de l'Égypte ancienne, leur contexte, leurs thèmes et le pourquoi de leur aspect extérieur. Cette nouvelle présentation thématique met en évidence la vocation artistique du musée de Brooklyn. Toutefois, comme le fonds est aussi constitué d'objets dont l'intérêt est principalement, voire totalement, extra-artistique, les futures installations réserveront des espaces à des expositions temporaires traitant de sujets qui, *a priori*, ne sont pas abordés dans les salles du musée.

Interpréter la culture égyptienne

Les musées des beaux-arts ne sont évidemment pas les seuls à posséder des antiquités égyptiennes : celles-ci sont donc présentées très diversement. Ainsi, le Carnegie Museum of Natural History de

Pittsburgh, en Pennsylvanie, a récemment inauguré une exposition permanente de quelque six cents objets, sans orientation chronologique ou esthétique. La perspective est anthropologique, et les objets, comme les points forts de la collection, sont les interprètes de la culture de l'Égypte ancienne selon divers thèmes : histoire et évolution culturelle, vision du monde, traditions nautiques, organisation sociale, vie quotidienne, culte des morts.

Dans Berlin réunifié, les choses bougent aussi. Depuis 1994, le Musée égyptien de Charlottenbourg expose les plus belles pièces d'art égyptien de la période prédynastique à l'époque romaine, tandis que le Bodemuseum présente des aménagements thématiques consacrés aux civilisations égyptienne et nubienne. Le directeur de l'Aegyptisches Museum und Papyrussammlung de Berlin, Dietrich Wildung-Schoske, estime que la ville pourrait devenir, au cours des dix prochaines années, le lieu d'un des aménagements thématiques les plus diversifiés. Les plans actuels préconisent de réinstaller, comme par le passé, l'ensemble des collections égyptiennes dans le Neues Museum, reconstruit et agrandi. Les nou-



© The Metropolitan Museum of Art, New York

velles installations seraient organisées selon un certain nombre de thèmes : « l'ordre cosmique », « le temple égyptien », « Dieu Roi-Monde », « le tombeau et l'au-delà », « la vie dans l'Égypte ancienne »..., tandis que seize subdivisions thématiques — « Amarna », « l'Égypte et le monde classique »... — articuleraient les collections égyptiennes aux collections voisines qui se trouvent sur l'île des musées (« Berlin et l'Égypte ancienne » montrant le rôle de Berlin dans l'égyptologie hier et aujourd'hui, ainsi que les innovations méthodologiques en ce domaine). Sans doute la méthodologie n'est-elle pas habituellement exposée dans un musée, et une section sur « l'art de l'Égypte ancienne » sera tout aussi originale, bien que n'étant pas organisée chronologiquement, mais suivant des thèmes tels que l'évolution stylistique, la typologie formelle en sculpture, les modèles iconographiques fondamentaux, les méthodes de travail des artistes. De fait, seule la section nubienne et soudanaise sera soumise à un processus historique.

On le voit, les aménagements en cours sont loin de renoncer, même partiellement, à l'ordre chronologique comme grand principe d'organisation. Christiane Ziegler, conservateur en chef des antiquités égyptiennes au musée du Louvre, pense que le nouvel aménagement des collections égyptiennes, dont les travaux viennent à peine de commencer, sera ordonné essentiellement en deux volets, l'un consacré à la culture égyptienne, l'autre donnant une présentation chronologique des chefs-d'œuvre de l'art égyptien. Comme au Metropolitan Museum, des salles plus petites exposeront des objets sortis des réserves ou destinés aux spécialistes ; cependant, exposer la totalité du fonds égyptien n'est pas envisagé.

Espace, lumière et visibilité

Bien entendu, les modes de présentation des objets sont dépendants de la taille et de la nature des locaux. L'un des problèmes fréquents dans de vénérables ins-

Le Metropolitan Museum of Art de New York a aménagé une aile nouvelle qui abrite le temple de Dendour, offert par l'Égypte aux États-Unis d'Amérique en 1965.

titutions tient au fait que leurs espaces d'exposition ne peuvent être radicalement modifiés, en raison de leur valeur historique ou artistique. Ainsi, le Musée grégorien égyptien du Vatican, fondé en 1839, avait recréé un décor égyptianisant, avec des plafonds peints en bleu constellés d'étoiles, des corniches moulurées en haut des cloisons, des colonnes égyptiennes soutenant le linteau des portes et même des peintures en trompe-l'œil de paysages nilotiques. Quand les salles ont été rénovées en 1989, ce décor a été laissé intact ; il garde en effet toute sa pertinence, puisque les pièces les plus remarquables de la collection sont de grandes sculptures romaines égyptianisantes. Toutefois, les locaux historiques de ce genre ne se prêtent pas toujours à l'installation de la climatisation ou d'un système d'éclairage modulable, et cela limite le choix des objets qui peuvent y être exposés sans dommages.

L'éclairage est en fait l'un des éléments les plus importants de l'aménagement des salles d'antiquités égyptiennes, car ces dernières diffèrent beaucoup par leur taille, leurs matériaux et l'intensité lumineuse qu'elles peuvent supporter. C'est de lui que dépend le choix des objets à exposer ensemble et leur emplacement dans les salles. Comme il faut pouvoir contrôler l'intensité et l'orientation de la lumière, la plupart des aménagements récents privilégient la lumière artificielle. Des spots montés sur rails au plafond permettent de diriger plusieurs faisceaux lumineux sur un seul objet, qui soulignent les détails parfois subtils des sculptures et des bas-reliefs. Aujourd'hui, les vitrines sont souvent équipées de spots multiples qui éclairent leur contenu sous différents angles. Le Musée égyptien de Turin expérimente depuis peu un système d'éclairage par fibres optiques qui donne d'excellents résultats quand il convient d'éclairer

uniformément les petits objets et de les présenter sous leur meilleur jour ; mais cette technique semble moins efficace pour des objets de grande taille¹.

Dans le même ordre d'idées, il est aussi important que le visiteur voie tous les aspects des objets tridimensionnels en en faisant le tour. C'est pourquoi, par exemple, le nouvel aménagement du musée de Brooklyn a placé davantage de vitrines au centre des salles égyptiennes. Par leur décor, ces dernières évoquent l'Égypte : les sols sont en pierre ou en bois clair, l'encadrement et les linteaux des portes en calcaire, le plafond des plus grandes salles est voûté et celui de la salle centrale : « Temples, tombeaux et univers des Égyptiens » est en forme de pyramide. La présentation des œuvres elles-mêmes s'appuie sur des matériaux naturels, comme le bois des baguettes qui bordent les vitrines, sur des couleurs neutres qui semblaient le mieux convenir aux objets exposés. Au British Museum, dans les salles de sculpture égyptienne, un matériau imitant la pierre d'Égypte a été utilisé pour de nouvelles composantes architecturales (portes des salles latérales, rampes d'accès), afin de créer une impression générale qui évoque l'Égypte ancienne. Au Royal Ontario Museum, à Toronto, les architectes décorateurs ont adopté des éléments caractéristiques de l'architecture égyptienne — murs en talus, formes pyramidales — et ont imité la pierre pour que le visiteur retrouve une certaine couleur locale.

Si la conception et l'organisation matérielle de l'aménagement des collections sont extrêmement variées, l'information didactique qui les accompagne l'est aussi de plus en plus. L'éternelle question est toujours de savoir si cette information ajoute aux objets, au risque de détourner l'attention du visiteur ; en tout cas, les musées jouent de plus en plus la carte di-

dactique auprès d'un public avide de s'instruire et de mieux comprendre ce qu'il voit.

Les informations écrites, à côté des objets ou dans les vitrines, restent le moyen privilégié, mais sous des formes diverses. Des panneaux muraux, où le texte est parfois complété par des photographies et/ou par des cartes, sont souvent placés à l'entrée des salles ou des différentes sections d'un aménagement et expliquent au visiteur ce qu'il va regarder. Dans la plupart des musées, des étiquettes sont aussi disposées sur les vitrines ou à proximité : les unes décrivent l'ensemble de la vitrine, les autres détaillent les objets qui y sont exposés. Le nouvel aménagement du Royal Ontario Museum et celui du Carnegie Museum of Natural History comprennent un grand nombre de maquettes, de dioramas et de reproductions qui aident le visiteur à comprendre certains aspects de la civilisation de l'Égypte ancienne. Le Royal Ontario Museum a aussi réalisé des films vidéo qui complètent la documentation écrite.

Des espaces de lecture sont parfois prévus, où le visiteur peut s'attarder. Ainsi, en divers endroits des salles égyptiennes du Metropolitan Museum of Art, le public peut s'asseoir à des tables lumineuses pour y examiner des textes et des images se rapportant aux objets proches. Au musée de Brooklyn, un centre de documentation, à la jonction des salles chronologiques et des salles thématiques, dispose d'ouvrages traitant de sujets très divers se rapportant à l'Égypte ancienne ; les visiteurs peuvent les consulter à loisir. L'usage d'ordinateurs dotés de programmes interactifs se répand également peu à peu.

Pour compléter la visite, nombre de musées éditent des publications que les visiteurs peuvent emporter. Ainsi, le musée de Brooklyn propose une série de

trente guides de ses salles d'exposition, chacun abordant brièvement certains aspects de la culture ou de l'histoire de l'Égypte, avec une bibliographie sommaire ; d'autres, comme le Carnegie Museum ou le British Museum, éditent des plaquettes ou des livres.

Mais qu'y a-t-il de vraiment neuf dans tout cela ? Dans le numéro 142 (1984) de *Museum*², Christine Lilyquist rappelle que le conservateur William Hayes déclarait, en 1959, au conseil d'administration du Metropolitan Museum of Art que, pour l'essentiel, la collection d'antiquités égyptiennes se trouvait constituée, que le temps n'était plus aux fouilles ni aux acquisitions, mais à l'analyse et à la publication, et qu'« il fallait songer à revoir l'aménagement des salles ». Dans l'ensemble, il avait raison : les collections continuent de s'enrichir, mais le temps n'est plus aux acquisitions massives ; aujourd'hui, le but des fouilles est d'accroître les connaissances. Les collections ne sont plus considérées sous le même angle : les musées s'attachent à conserver et à étudier ce qu'ils possèdent, à en tirer un meilleur parti, qu'il s'agisse de l'exposition des objets ou de leur interprétation. Toutes les méthodes d'organisation et la plupart des techniques d'information didactique dont nous avons parlé existent depuis longtemps. La nouveauté réside dans la manière dont ces méthodes et ces techniques sont combinées, elle tient à la priorité désormais accordée à des aménagements qui aident le public à comprendre, à apprécier les objets exposés et la culture dont ils sont l'expression. ■

1. Voir *Museum*, n° 172 (vol. 43, n° 4, 1991), p. 206-207.

2. *Museum*, n° 142 (vol. 36, n° 2, 1984), p. 85-91.

Les expositions temporaires ou Comment associer le sérieux et le sensationnel

Arielle P. Kozloff

L'ère des expositions à grand spectacle ne montrant que les trésors des musées semble plus ou moins révolue ; bon nombre de conservateurs estiment que ces manifestations sont trop coûteuses et que l'intérêt scientifique qu'elles présentent est souvent discutable. Il existe pourtant des exceptions, explique l'auteur de cet article. Arielle P. Kozloff est conservatrice au Département d'art ancien du Musée des beaux-arts de Cleveland, où elle travaille depuis vingt-cinq ans. Elle a été à l'origine de l'achat d'œuvres d'art d'Égypte, du Proche-Orient, du Caucase, de Grèce, d'Étrurie, de l'Empire romain et des civilisations d'Europe centrale de l'âge du bronze. Elle a consacré de nombreux articles à ces divers thèmes.

Faut-il préférer les expositions spectaculaires (faites d'objets rares et coûteux) ou accorder du crédit à des expositions plus sérieuses (et plus savantes) ? Le débat n'a pas de cesse — à croire que les unes et les autres s'excluent mutuellement. Il n'en est rien : il est possible de concilier les deux, à condition bien sûr d'y consacrer pas mal de temps, de ressources, de personnel et de prendre les choses à cœur. Il importe surtout de refuser tout compromis, tant au niveau de l'exigence esthétique que de la rigueur scientifique. Voici le récit (de première main) des efforts qui ont abouti à la réalisation d'une exposition de ce type : « Aménophis III. Le Pharaon-Soleil et son univers ».

Tout est parti d'une idée

Dans les années 70, j'étais à la fois l'assistante et l'élève de John D. Cooney, alors conservateur des collections d'art ancien du Musée des beaux-arts de Cleveland, sans doute le plus éminent spécialiste de l'art égyptien aux États-Unis d'Amérique. Son domaine de prédilection était celui des arts décoratifs : vaisselle de verre et de faïence, bijoux, objets de toilette en bois et en ivoire, amulettes en pierres semi-précieuses, etc. Selon lui, il était facile de repérer les objets datant du règne d'Aménophis III : du moment que c'était petit et délicatement ouvragé dans les matières les plus fines et dans une gamme de couleurs chatoyantes, c'était sans doute l'œuvre des ateliers du palais d'Aménophis III, à la fin de la XVIII^e dynastie.

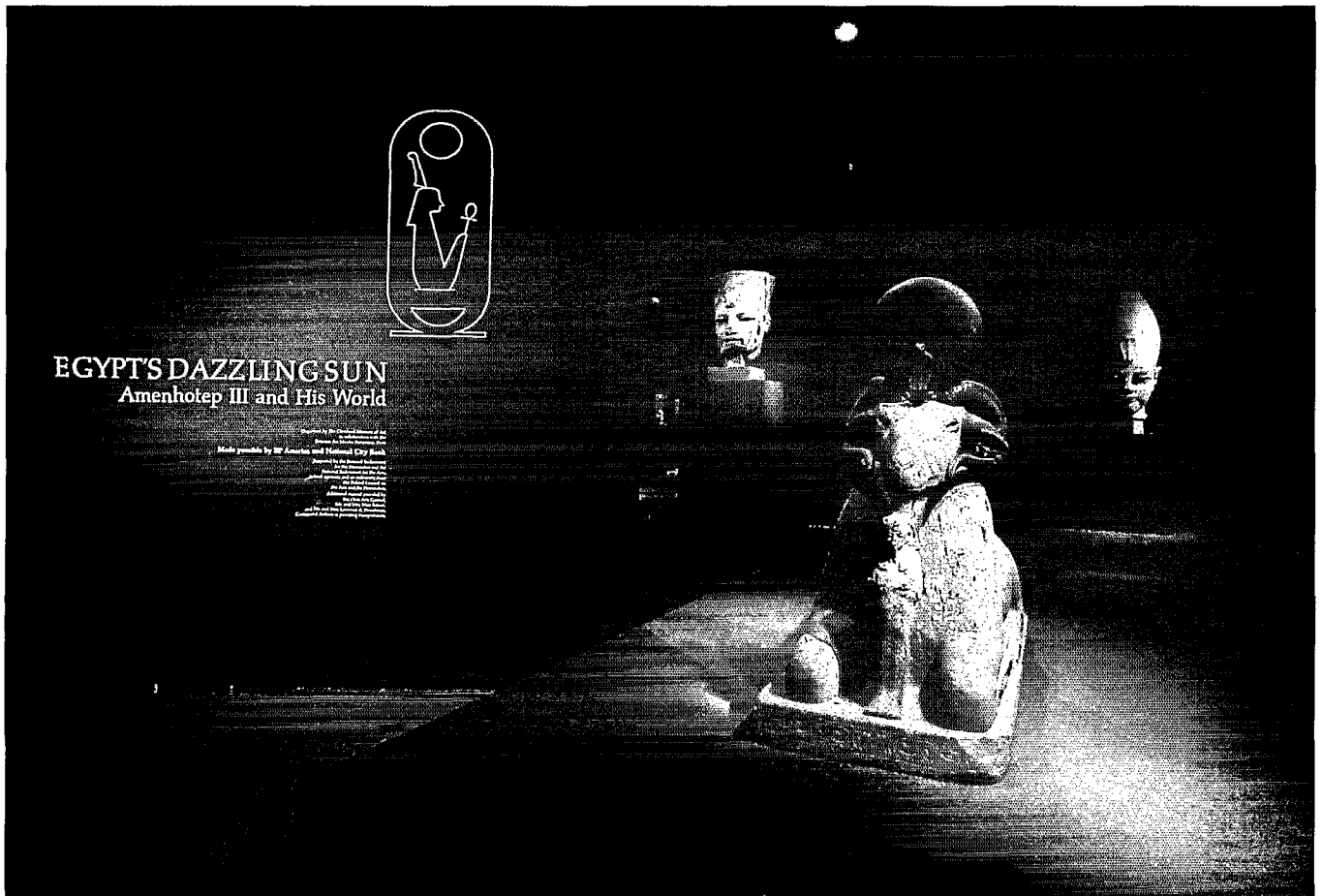
Pour ma part, je m'intéressais aux peintures murales colorées et foisonnantes de détails des tombeaux de cette dynastie-là : j'avais envie d'étudier ces œuvres d'artistes anonymes en leur appliquant les techniques employées par sir John Beazley pour les vases grecs, et une bourse du Fonds national pour les arts

m'en a donné la possibilité. J'ajoute que la passion de Cooney était contagieuse : j'en venais à me dire que la critique moderne s'intéresse trop exclusivement à l'art occidental depuis la Renaissance ; il y a là une injustice occultée par le fait que les égyptologues eux-mêmes sont en général plus portés sur le déchiffrement des hiéroglyphes que sur la critique d'art. Je pensais qu'une grande exposition pourrait faire évoluer cet état d'esprit.

Aménophis III a vraisemblablement été le plus grand bâtisseur de l'Égypte ancienne et un pharaon dont les exigences esthétiques étaient des plus hautes. Comme il semble avoir été aussi, en juger par les inscriptions le concernant, un monarque très conscient de son rôle historique, il est possible de penser que c'était le thème idéal d'une exposition à la fois sérieuse et de prestige.

A l'époque où je travaillais à Cleveland, Betsy M. Bryan préparait à Yale une thèse universitaire consacrée aux monuments du règne de Thoutmosis IV, père d'Aménophis III, sous la direction de l'un des premiers égyptologues américains, William Kelly Simpson, alors professeur à Yale et directeur du Département de l'Égypte et du Proche-Orient au Musée des beaux-arts de Boston. Betsy Bryan et moi avons fait par hasard connaissance en Égypte. Comme moi, convaincue de l'importance du règne d'Aménophis III dans l'histoire de l'art, elle s'est immédiatement enthousiasmée pour mon projet.

Mais, en 1980, quand j'en ai parlé au prestigieux directeur du musée de Cleveland, Sherman E. Lee, celui-ci songeait à prendre sa retraite. Comme il ne voulait pas imposer à son successeur un projet ambitieux qui n'aurait peut-être pas été de son goût, il refusa de m'autoriser, comme je le lui demandai, à me lancer dans cette entreprise.



Avec l'aimable autorisation de l'auteur

*Entrée de l'exposition
« Aménophis III. Le Pharaon-Soleil
et son univers ».
Musée des beaux-arts de Cleveland.*

En revanche, en 1983, son successeur, Evan H. Turner, cherchait des idées d'expositions qui permettent à Cleveland de concevoir, de réaliser et d'exporter de grandes manifestations. Le thème choisi lui plut, mais il me déclara qu'il voulait autre chose que la formule habituelle des expositions de prestige, qui se distinguent surtout par leur coût élevé, leur titre accrocheur et le montant astronomique des contrats d'assurances. Il souhaitait assurément une exposition qui fasse du bruit, mais elle devait aussi présenter un intérêt à la fois esthétique et scientifique.

Betsy Bryan et moi le rassurâmes.

Certes, l'exposition devait comporter les principaux chefs-d'œuvre de l'époque, mais nous étions décidées à amasser, au cours des recherches préparatoires, un maximum d'informations sur tous les vestiges, petits ou grands, complets ou fragmentaires, proches ou lointains, appartenant à ce règne, de manière à rédiger une étude approfondie de l'œuvre du pharaon. Turner nous assura de son total appui moral et financier, mais nous dûmes lui promettre que, si l'exposition ne pouvait se faire, nous rédigerions néanmoins un mémoire exposant le résultat de nos recherches.



*Tête de granit d'Aménophis III
portant la couronne bleue.
XVIII^e dynastie,
vers 1391-1353 avant J.-C.*

Notre convoitise était telle qu'elle dut mettre à rude épreuve la générosité de nos collègues des autres départements d'égyptologie. Le règne d'Aménophis III a produit des chefs-d'œuvre avérés de l'art égyptien, et certains objets dont nous souhaitions disposer étaient de véritables trésors, tels les lèvres de jaspe jaune et le sphinx bleu turquoise du Metropolitan Museum, dont les nombreux admirateurs notent jalousement les absences ; d'autres objets étaient excessivement fragiles, comme la cuiller d'ivoire du musée Pouchkine, à Moscou. Pour inciter nos collègues à s'en séparer, il fallait d'abord les convaincre de l'intérêt et du sérieux de notre projet. En outre, bon nombre d'érudits du monde entier qui avaient travaillé à diverses études sur l'art d'Amé-

nophis III souhaitaient bien légitimement être associés à l'entreprise.

Nous avons donc organisé en novembre 1987 un colloque de deux jours et invité neuf égyptologues de Belgique, d'Égypte, de Pologne, d'Allemagne et des États-Unis d'Amérique à venir parler de leurs travaux. Près d'une centaine de chercheurs, américains pour la plupart, ont assisté à cette manifestation et largement participé aux débats qui ont suivi les exposés. Le colloque lui-même et les communications, publiées en janvier 1990, ont largement contribué à établir la crédibilité et le sérieux de notre programme.

Notre directeur a rendu visite à certains prêteurs potentiels, ce qui a été décisif. Dans tous les cas où les objets que nous convoitions appartenaient à un musée spécialisé dans l'art égyptien, le protocole exigeait que ce soit le directeur du musée emprunteur qui effectue lui-même les démarches. Cela a obligé M. Turner à intercaler des séjours éclair à Turin, à Berlin (Est et Ouest, un mois avant la chute du mur) et à Munich dans un emploi du temps déjà surchargé. Il a passé trois semaines en Égypte avant d'y effectuer un voyage de trois jours (en se rendant à Tokyo) pour finaliser les négociations.

Pour l'obtention des prêts, un allié inattendu s'est manifesté en la personne du directeur de la Cleveland Clinic qui, un jour, a téléphoné à Evan Turner pour lui proposer d'organiser, dans le cadre du musée, un dîner à l'intention du Premier ministre égyptien et de sa femme, en voyage aux États-Unis. M. Atef Sedkey, qui a été immédiatement séduit par notre idée et a tout de suite compris qu'elle ne pourrait aboutir sans d'importants concours des musées égyptiens. Il promit son aide, tint parole et revint même à Cleveland pour visiter l'exposition.

Une bonne douzaine de villes d'Europe et d'Amérique auraient souhaité

accueillir l'exposition consacrée au Pharaon-Soleil. Toutefois, même les prêteurs les plus généreux n'étaient pas disposés à se séparer de leurs trésors pendant plus d'un an, ce qui nous a obligés à nous limiter à trois lieux, dont Cleveland. Nous avons opté pour deux autres villes, une dans le sud-ouest des États-Unis d'Amérique — Fort Worth (Texas) —, l'autre en Europe — Paris, berceau de l'égyptologie moderne. Toutes deux nous ont généreusement encouragées et fait confiance, tout en respectant notre liberté de manœuvre.

Un projet aussi ambitieux coûte bien entendu très cher. Le département des relations publiques du musée de Cleveland a réussi à mobiliser l'aide de nombreuses sociétés mécènes, dont BP America, la National City Bank et Continental Airlines. Le personnel du musée a passé plus d'un millier d'heures à rédiger des demandes de subventions aux deux fonds nationaux pour les arts, obtenant dans les deux cas un appui très généreux. Le Getty Trust a pris à sa charge une partie importante des frais d'impression du catalogue. Le Conseil fédéral des arts et humanités a fourni des fonds destinés à couvrir les frais d'indemnisation pour les emprunts étrangers, et nous avons bénéficié du soutien de l'Ohio Arts Council, et de celui de M. et M^{me} Max Ratner et de M. et M^{me} Lawrence Fleischman.

**Travail de tranchée,
confiance
et esprit d'équipe**

Très vite, il a fallu étoffer l'équipe et recruter un troisième spécialiste. Auteur d'une thèse à Yale sur Amenemhet I^{er}, Lawrence M. Berman est d'abord un spécialiste du Moyen Empire, la période qui a précédé l'époque d'Aménophis III. Toutefois, il a une grande ouverture d'es-

prit et adore s'attaquer à des problèmes nouveaux. Son appréciation de l'art égyptien est plutôt rare dans un milieu où l'on s'intéresse surtout à déchiffrer les textes.

Dès son entrée dans l'équipe, en juillet 1988, il a été chargé de la mise au net du compte rendu des travaux du colloque, dont il a supervisé la publication. Ensuite, nous lui avons demandé de participer à nos recherches, de préparer l'énorme bibliographie du futur catalogue, et très vite il a su s'imposer comme un partenaire à part entière, tant dans ses propres domaines d'investigation que pour la partie du catalogue qui lui était confiée. Nous nous étions réparti le travail de recherches de la façon suivante : Betsy Bryan s'occuperait de l'architecture et de la sculpture, je me chargerais du décor des tombes et des arts décoratifs, et Lawrence Berman du mobilier et de l'équipement funéraire. En outre, il allait rédiger un chapitre sur l'histoire du règne d'Aménophis III et sur de hautes personnalités de l'entourage du souverain. A nous trois, nous avons passé au peigne fin les collections des grands musées du monde — le musée du Caire, le British Museum, le Louvre, le Metropolitan Museum, le musée de Turin — et d'autres moins importants aux États-Unis d'Amérique, en Europe, en Russie, en Scandinavie et au Soudan.

En Égypte, nous avons visité ensemble les grands temples et d'autres vestiges du règne d'Aménophis III. Dans les musées, nous avons examiné plusieurs milliers d'objets et nous en avons mesuré deux mille avec précision pour établir une base de données électronique sur les monuments et les œuvres d'art du règne du pharaon : non seulement, comme à l'habitude, la hauteur, la largeur et la profondeur ont été mesurées, mais aussi des détails comme la largeur des yeux, du nez et des oreilles, la largeur des épaules et de la poitrine, la taille, et certains éléments des

bras et des jambes. Ces informations allaient constituer la substance d'un catalogue de 500 pages bien remplies. La base de données établie pour la circonstance est toujours à la disposition des chercheurs.

L'analyse de ces données a permis de définir les canons de la statuaire du règne et, dans deux cas, de raccorder des fragments dispersés : une tête du pharaon conservée par le musée du Caire correspondait à un corps qui se trouvait en Angleterre, à Durham, et la tête d'un couvercle de sarcophage se trouvant à Poughkeepsie (New York), qui correspondait à d'autres fragments du même couvercle resté en Égypte. Ces données ont également confirmé l'authenticité d'un sarcophage « perdu » de l'atelier royal que nous avions découvert entreposé à Saint Louis.

Le problème le plus délicat était celui de la communication. En dépit de contacts permanents par téléphone et/ou par modem, nous étions sans cesse confrontés à des situations, des problèmes, des questions qui exigeaient une réaction, une solution, une réponse immédiates sans concertation possible avec nos partenaires. Cela supposait une dose considérable de patience et de confiance réciproque.

Les quatre derniers mois ont été particulièrement éprouvants : correction finale du catalogue, rédaction des étiquettes, programmation pédagogique, campagnes de relations publiques, modifications de dernière minute concernant le transport des œuvres, la conception de l'exposition ou le plan d'installation — tout cela en un laps de temps extrêmement court. Le parquet de la salle des expositions temporaires n'étant pas assez solide, il a fallu construire sur mesure des étais pour supporter les pièces les plus lourdes, dont chacune pesait de trois à cinq tonnes : des architectes spécialisés ont été consultés à

plusieurs reprises pour donner leur aval à nos plans. Il a fallu démonter les portes d'entrée du musée et aménager des passages spéciaux pour l'équipement motorisé nécessaire au déplacement des œuvres. Notre conservateur en chef a passé un mois en Égypte à superviser la dépose et la mise en caisse des trois contingents de prêt du Gouvernement égyptien, deux en provenance du Caire et un en provenance de Louxor.

Peu à peu, les objets prêtés et leurs accompagnateurs exténués commencèrent à arriver à Cleveland, certains après un long voyage d'une trentaine d'heures par avion et en camion. L'un des musées, malgré les instructions que nous avions soigneusement rédigées et en dépit d'assurances répétées, nous expédia une caisse trop large de cinq centimètres pour franchir nos portes ; un autre détacha trois personnes pour accompagner un unique objet peu volumineux — extrêmement précieux, il est vrai — qui traversèrent l'Atlantique à nos frais en première classe.

La question la plus préoccupante était de savoir si les trois conteneurs égyptiens (dont deux statues de trois tonnes chacune) arriveraient à temps, mais, dix jours avant l'inauguration, tous les autres objets étaient en place. Au milieu de l'entrée principale trônait le bélier en granit de cinq tonnes venu de Berlin, flanqué en haut et à gauche d'une effigie du pharaon en quartzite brun, pesant une tonne, prêtée par le British Museum, tandis qu'à sa droite un espace désespérément vide attendait la tête monumentale (trois tonnes) prêtée par le musée de Louxor. En définitive, après mille complications diplomatiques et administratives, le dernier vol régulier d'avion-cargo d'Égypte avant l'ouverture de l'exposition est parti du Caire avec à son bord notre précieux chargement.

Une fête communautaire

Tout était enfin en place, mais le public allait-il venir ? Nous étions en juillet, et ce n'est pas le mois idéal pour visiter les musées. Nous savions que nous prenions des risques, mais nous avons fait des efforts particuliers. « Aménophis III. Le Pharaon-Soleil » était la troisième grande exposition destinée à marquer les soixante-quinze ans du musée. Les responsables de la publicité et des relations publiques avaient lancé toute une stratégie commerciale nouvelle pour assurer le succès de ces trois manifestations. Le département des activités éducatives avait prévu un ensemble très séduisant de programmes de soutien, et Evan Turner se dépensait sans compter, avec énergie et enthousiasme, pour susciter l'intérêt du public.

Les premiers signes du succès se manifestèrent lorsque l'administration du musée me demanda de donner une deuxième, puis une troisième fois ma conférence inaugurale : les 750 places de l'auditorium avaient été vendues. Trois mois plus tard, l'exposition connaissait un succès sans précédent, avec 186 000 visiteurs. Les voitures particulières et les autocars se succédaient sans interruption. Bien que Cleveland n'ait pas la réputation d'être un lieu de villégiature particulièrement recherché, les touristes s'y pressaient tous les week-ends, s'entassant dans les hôtels de la ville ou les chambres d'ami de parents longtemps perdus de vue. Rarement un jour passait sans qu'il soit fait mention d'Aménophis III dans un journal ou une radio locale, et de multiples interviews à l'échelon local, régional et national ont été diffusées à la télévision, à la radio ou dans la presse écrite.

A Fort Worth, l'exposition connut le même succès, avec 163 000 visiteurs. Mais c'est Paris qui pulvérisa tous les re-

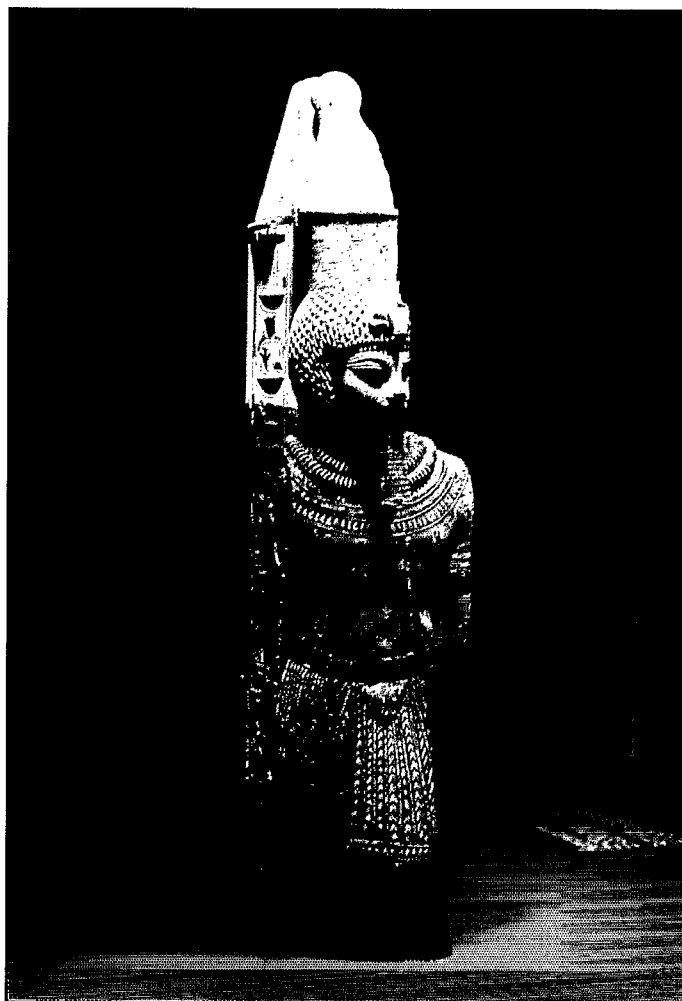


Fragment d'une tête de la reine Tiy. Jaspe jaune, XVIII^e dynastie.

cords : 463 000 visiteurs. Le *Burlington Magazine* déclara que c'était la meilleure exposition égyptienne depuis « très très longtemps », et le magazine *Apollo* lui décerna le titre d'« Exposition de l'année ».

Plus de deux ans se sont écoulés depuis l'ouverture de l'exposition à Cleveland, en juillet 1992, et plus d'un an de-

La tête et le torse de cette statuette royale ont pu être réunis. Musée égyptien, Le Caire, et Musée oriental de l'université de Durham, Royaume-Uni.



Avec l'aimable autorisation de l'auteur

Avec l'aimable autorisation de l'auteur



puis la fermeture de celle de Paris, en mai 1993. Dans les restaurants, des gens que je connais bien ou seulement de vue, et même des personnes que je ne connais pas du tout, continuent de s'arrêter à ma table pour me remercier. Certains ont encore en tête des passages du catalogue ou des textes muraux de présentation ; d'autres souhaitent me poser une question précise sur un objet qui leur a particulièrement plu. Et les admirateurs d'Aménophis continuent de nous écrire. Une de ces lettres résume particulièrement bien les impressions des visiteurs : « Cher tous, je vous remercie de m'avoir donné l'un des chocs de ma vie. » J'ajouterais : merci à Aménophis III de nous avoir légué tant de beauté. ■

Dieux d'un nome porteurs d'offrandes (détail). Musée des beaux-arts de Cleveland, Fonds John L. Severance.

Une rupture avec la tradition : le musée de Groningue

Gitte Brugman

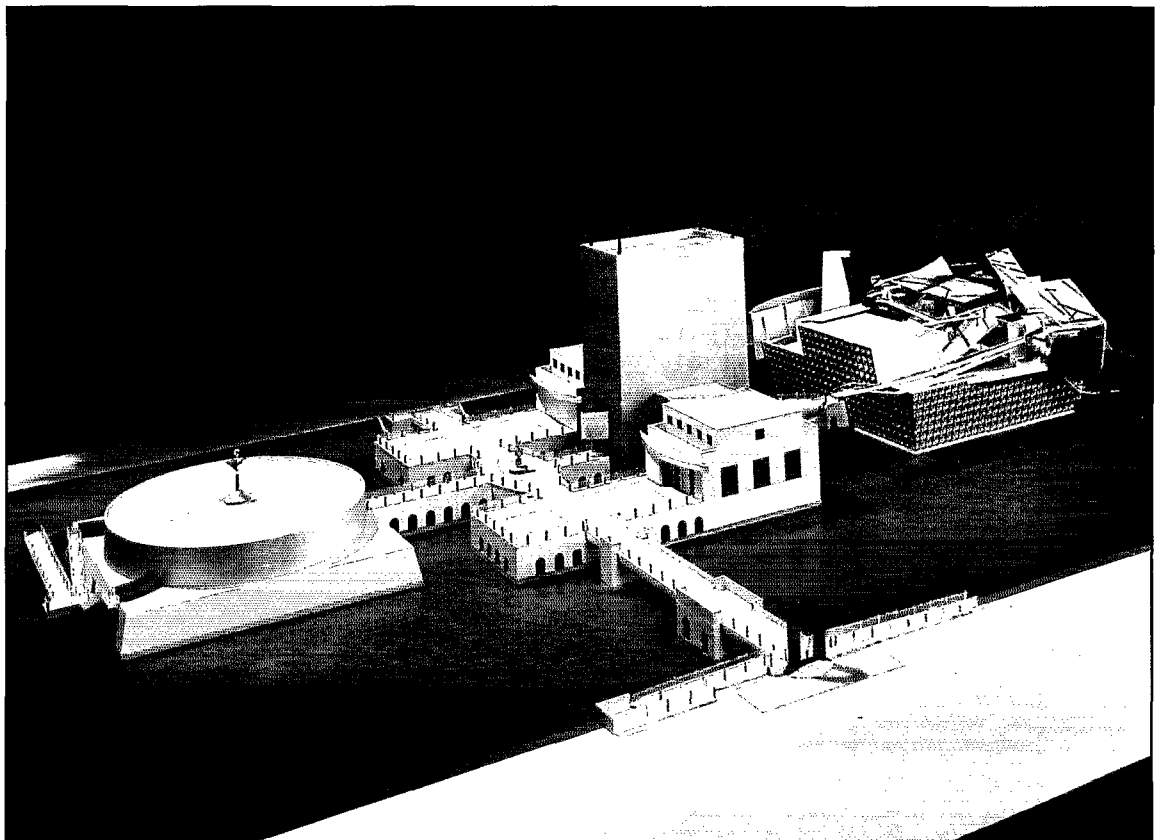
Il est des donations qui créent plus de complications que d'autres. Ce qui n'était au départ qu'un cadeau généreux de la compagnie de gaz locale pour la construction d'un nouveau musée dans la ville de Groningue, aux Pays-Bas, a peu à peu suscité des remous politiques et juridiques inattendus. Huit ans après, un musée peu commun se dresse sur une île qui naguère n'existait pas. Gitte Brugman, journaliste et productrice de vidéos indépendante, décrit le long chemin qu'a dû parcourir la donation avant de devenir musée.

En 1987, NV Nederlandse Gasunie (la compagnie de gaz naturel des Pays-Bas, ci-après nommée Gasunie) célébrait son vingt-cinquième anniversaire en faisant à la municipalité de Groningue une donation de 25 millions de florins (quelque 13 millions de dollars des États-Unis). Les deux parties signèrent une déclaration d'intention stipulant que cette somme servirait à la construction d'un nouveau musée : le musée de Groningue. Deux raisons importantes présidaient à cette décision : d'une part, le vieux musée était devenu trop petit ; d'autre part, on pensait qu'un nouveau et prestigieux musée pourrait favoriser l'essor du tourisme et stimuler l'activité économique de la cité. Cette dernière raison était particu-

lièrement importante aux yeux du donateur, soucieux que sa générosité contribue à rehausser l'image de la région septentrionale des Pays-Bas.

Une commission préparatoire fut créée, composée de représentants des trois partenaires : les musées de Groningue, Gasunie et le conseil municipal. Cette commission fit des propositions concernant l'emplacement, le choix des architectes et des entrepreneurs, la conception de l'établissement, le calendrier et le budget ; elle définit aussi les principaux objectifs : le musée devait satisfaire à des critères élevés d'esthétique et de qualité, sans dépasser une enveloppe budgétaire de 39,5 millions de florins (environ 20 millions de dollars des États-

© John Stool



*Maquette du
nouveau musée
de Groningue.*

Unis), tout en maintenant ses frais de fonctionnement annuels en deçà de 900 000 florins (environ 470 000 dollars des États-Unis) ; il devait être l'une des réalisations les plus marquantes, à l'échelle internationale, de l'architecture muséale contemporaine et renforcer la position centrale de Groningue dans le nord du pays. Enfin, le bâtiment devait remplir le mieux possible toutes les fonctions d'un musée, c'est-à-dire abriter une section générale comprenant librairie, bibliothèque, restaurant, etc., ainsi que trois sections respectivement consacrées à la sculpture, à l'art appliqué, à l'histoire régionale, enfin à l'archéologie.

L'obstacle politique

Il fallait tout d'abord trouver un lieu bien approprié. Après maintes spéculations et discussions, quatre sites furent retenus. L'un d'entre eux alimenta tout particulièrement l'imagination de la commission.

La partie ancienne de la ville de Groningue est entourée de canaux. Dans les rues qui longent ces canaux, de nombreuses maisons sont vieilles de un ou deux siècles, certaines même sont plus anciennes. Parmi ces vieux bâtiments se trouve la gare, face à un canal, le *Verbindungskanaal*, qui relie deux des plus grandes voies navigables de la ville — le vieux musée de Groningue est du reste établi sur un bras de ce canal. A proximité de la gare, le *Verbindungskanaal* s'élargit pour permettre aux bateaux de se croiser : c'est l'un des sites qui furent envisagés pour le nouveau musée, et quelqu'un proposa hardiment de construire, au milieu du canal, une île artificielle sur laquelle le musée serait édifié. Non seulement cette solution donnerait à celui-ci l'importance et la singularité voulues, mais elle en ferait un trait d'union direct entre la gare et le centre ville. Présentée au

conseil municipal, la proposition se heurta à une vive opposition, à laquelle fit écho celle du grand public. Une enquête, conduite par un journal régional, montra qu'une large majorité de l'opinion désapprouvait l'idée d'une « île-musée ». La proposition reçut néanmoins le soutien de trois partis politiques et obtint une faible majorité au conseil municipal. Le premier obstacle venait d'être franchi.

Après l'examen d'un certain nombre de candidatures, l'Italien Alessandro Mendini fut nommé architecte en chef du projet. Toutefois, alors qu'il avait déjà réalisé sa première maquette, la ville adopta un nouveau plan d'urbanisme, et le projet dut être modifié en conséquence. La seconde proposition de l'architecte, qui prévoyait trois bâtiments sur le canal, reliés entre eux par des ponts, fut accueillie avec joie par le conseil municipal en mars 1989.

L'obstacle juridique

En mars 1990, le conseil municipal annonça que les travaux commenceraient en octobre, affirmation un peu trop optimiste. La majorité de la population demeurerait fortement opposée au choix du lieu, et certains groupes de sauvegarde de la ville engagèrent une procédure contre le projet.

Les membres du conseil municipal, néanmoins, campèrent sur leur position, et l'un d'eux fit observer que « l'opinion publique, il faut l'espérer, va bientôt changer. C'est là un projet remarquable qui cherche à créer un relief visuel dans un paysage urbain existant. Ce n'est que lorsque l'édifice sera achevé que l'on en verra la beauté ».

Sachant que l'on pouvait passer outre aux objections juridiques par la procédure dite de recours à l'article 19, le conseil municipal souhaitait commencer immé-

diatement la construction. Cette procédure autorise les autorités de la province à délivrer un permis de construire provisoire, même si les plans d'urbanisme d'un secteur donné n'ont pas encore été approuvés, surtout dans les cas où il y a lieu de penser que les objections seront rejetées.

Les choses ne se déroulèrent pas comme prévu. Le juge, considérant que les procédures engagées en vertu de l'article 19, devenues trop fréquentes, entravaient l'application de la loi, estima nécessaire de faire un exemple et décida de surseoir à l'examen de la demande jusqu'à ce que le Conseil d'État ait statué sur les *neuf recours contre le plan d'urbanisme* dont il était saisi. Le 14 février 1992, les dernières difficultés furent ainsi aplanies : les recours contre le plan d'urbanisme déposés par l'Association pour la sauvegarde d'un paysage urbain de valeur étaient rejetés. Plus rien ne s'opposait à l'édification du nouveau musée de Groningue.

L'obstacle artistique

En avril 1993, le premier pilier en béton fut fiché dans le sol. Ce n'était là toutefois qu'un acte symbolique, puisqu'il allait falloir drainer le *Verbindungskanaal* à l'endroit où devait s'élever le musée. Une fois ce travail accompli, les fondations furent jetées — dix piliers en béton de un mètre de haut ; puis le béton pour l'étage fut coulé. L'opération n'était pas banale, puisque les salles basses se trouvent à 50 cm au-dessous de la surface de l'eau et que leurs angles surélevés, qui dépassent cette surface de 80 cm, créent une sorte de cuvette étanche dans laquelle les pavillons sont construits.

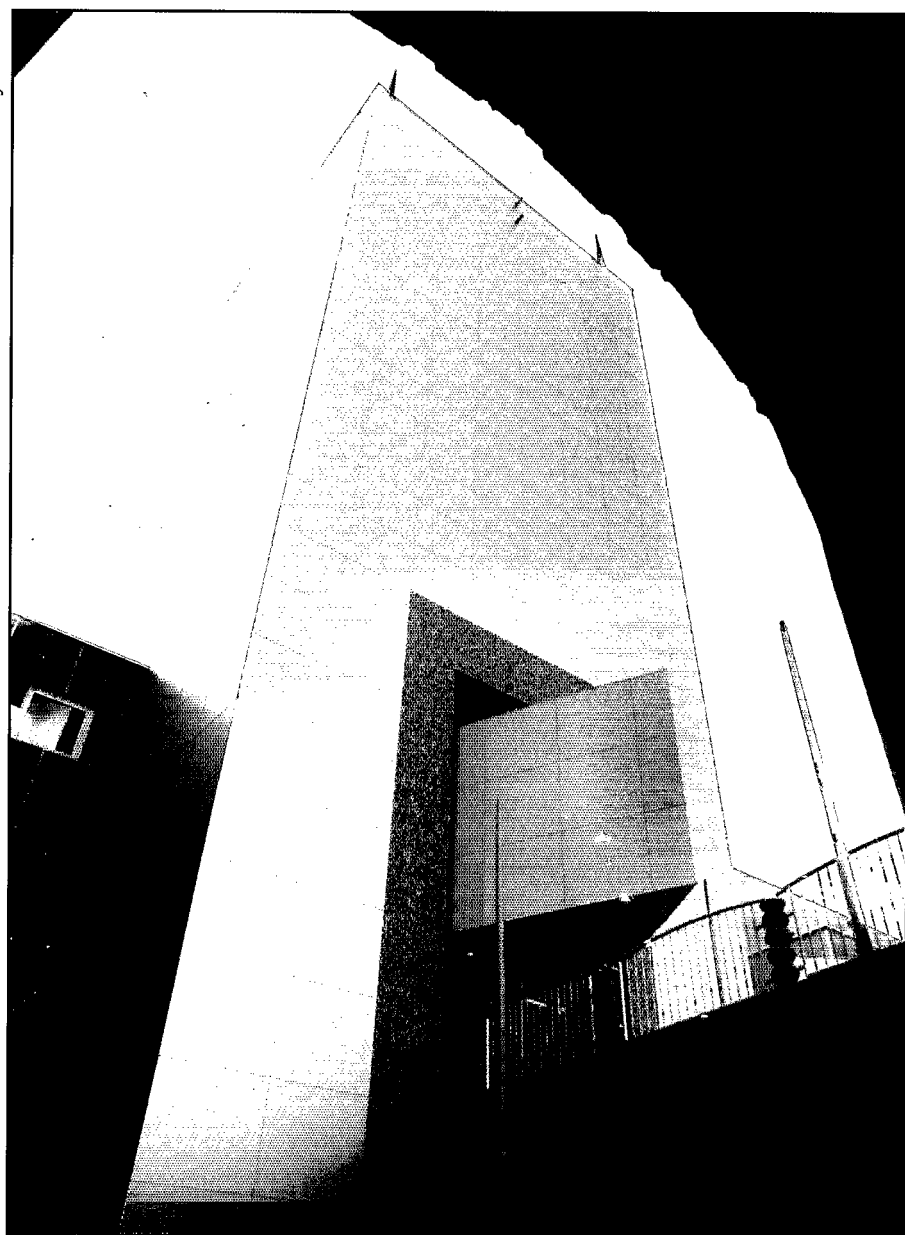
Chaque pavillon a des murs de différentes formes : l'un est droit, les autres obliques, inclinés vers l'intérieur ou vers l'extérieur. L'espace étroit de l'île ne per-

mettant pas l'implantation de vastes chantiers, la plupart des éléments de cloisonnement ont été spécialement conçus et préfabriqués ailleurs, à l'exception d'une structure ronde en acier, en forme de tambour, coulée sur place. Le pavillon occidental est revêtu de briques rouges de diverses dimensions, toutes inhabituelles, alors que le pavillon oriental est habillé de panneaux synthétiques à rayures pastel. D'autres matériaux, notamment un béton de différentes couleurs, orné de motifs divers, ont été, eux aussi, spécialement conçus et produits pour la construction du musée.

L'aménagement intérieur des différentes ailes du bâtiment fut confié à plusieurs architectes invités, car c'est ainsi que Mendini a l'habitude de travailler ; c'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles il avait été choisi pour diriger le projet. Ainsi, l'aile de l'archéologie et de l'histoire est l'œuvre de l'architecte italien Michele de Lucchi, et le pavillon des arts appliqués celle du Français Philippe Starck. L'artiste américain Frank Stella, quant à lui, s'est vu confier la conception intérieure et extérieure du pavillon de la sculpture. Néanmoins, son projet en forme de feuille s'étant révélé à la fois trop peu pratique et trop coûteux, le travail a été confié, après bien des débats, aux architectes du cabinet viennois Coop Himmelblau. Le projet de ces derniers, à base de plaques d'acier à géométrie variable, a été immédiatement approuvé. Ces plaques sont mobiles, ce qui permet de créer toute une variété d'espaces et de salles où les sculptures peuvent être considérées sous tous les angles possibles. Le système d'éclairage programmé sur ordinateur, conçu par Peter Struyken, rend possible le changement de la couleur des murs en appuyant simplement sur un bouton, de sorte qu'il est inutile de les repeindre à chaque changement d'exposition.

© John Stocel

*La tour des réserves,
œuvre du studio Mendini.*



Dans un cadre architectural aussi novateur, il était naturel d'adopter des méthodes de travail elles aussi audacieuses. Le directeur Frans Haks a déclaré vouloir s'inspirer des parcs d'attraction comme Disneyland pour trouver des modes d'exposition nouveaux, plus inventifs. Dans les pavillons, l'ambiance et la décoration doivent parler d'elles-mêmes, et les légendes explicatives sont bannies ; un ca-

talogue est à la disposition des visiteurs qui veulent en savoir davantage sur les objets exposés.

Le nouveau musée a ouvert ses portes en octobre 1994. Il reste à voir s'il répondra aux hautes ambitions qui ont présidé à sa naissance et — ce qui est encore plus important — si les habitants de Groningue apprendront à apprécier la nouvelle île et son musée aux formes étranges. ■

Le transport des œuvres d'art : diversifier les stratégies

Peter Cannon-Brookes

Quand on déplace une œuvre d'art, il est primordial de soigner la manutention, de choisir des convoyeurs expérimentés et un moyen de transport sûr. Différentes stratégies doivent être envisagées et des arbitrages économiques effectués. Peter Cannon-Brookes expose les chausse-trapes à éviter et examine les possibilités de réduire les risques tout en facilitant les opérations de transport efficaces au moindre coût. L'auteur est corédacteur en chef de l'International Journal of Museum Management and Curatorship.

Pour toute exposition d'œuvres d'art, il est crucial, au stade de la planification du transport de ces œuvres, de la souscription des assurances et de l'évaluation des modalités d'indemnisation, d'établir une « stratégie de transport » qui comporte quatre volets : mode de transport, règles d'emballage, modalités d'assurance pendant le transport et conditions d'indemnisation, recours ou non à des accompagnateurs/convoyeurs. Ces éléments sont interdépendants, et l'on ne saurait en déterminer aucun sans prendre en considération tous les autres¹.

Pour préciser les consignes d'emballage, il faut savoir, par exemple, si les colis vont être transportés par avion ou seulement par la route, s'ils vont être accompagnés ou être inclus dans un fret composite et si l'assureur ou le responsable des indemnités a subordonné à certaines conditions le taux de prime à payer ou l'accord de garantie d'indemnisation. La stratégie de transport, outil de gestion des risques, doit minimiser aussi bien les aléas auxquels l'objet transporté est exposé que le coût du déplacement. Gérer les risques afférents à l'expédition des objets d'art et au choix d'une assurance transport et d'un régime d'indemnisation, c'est assurer l'équilibre des quatre éléments susmentionnés, de manière à obtenir le résultat souhaité au moindre coût. Autrement dit, il convient de contrebalancer les surcoûts éventuels concernant un élément donné par l'abaissement du coût d'un ou de plusieurs autres éléments, de façon à minimiser la dépense globale sans compromettre la sécurité et la bonne conservation de l'objet. Le coût de l'emploi d'un accompagnateur ou d'un convoyeur expérimenté, par exemple, peut être largement compensé par une réduction des contraintes d'emballage, des frais de transport aérien et de la prime d'assurance.

Depuis les recherches pionnières de

Nathan Stolow et d'autres, la théorie et la pratique de l'emballage et du transport ont fait de gros progrès, dus dans une large mesure à la campagne de travaux qui a abouti à l'organisation à Londres, en 1991, de la Conférence internationale sur l'emballage et le transport des peintures. Malheureusement, cette conférence ne s'est penchée que sur le transport routier et aérien, négligeant le transport par mer et par fer. En dépit de l'admirable guide pour les accompagnateurs et convoyeurs rédigé par Cordelia Rose², la formation et par conséquent l'efficacité de ces personnels demeurent aléatoires, et l'on se heurte, par ailleurs, à de grandes difficultés dans les deux domaines de l'assurance commerciale des objets transportés et des régimes d'indemnisation.

Dans ce contexte, qui évolue rapidement, la bonne gestion des risques exige un grand professionnalisme et une combinaison très particulière de talents et d'expérience pratique ; ceux qui, dans les musées, sont responsables de l'entrée et de la sortie des œuvres réunissent de plus en plus souvent ces qualités ; néanmoins, pour que l'arbitrage entre les exigences des différents acteurs de la stratégie de transport soit efficace, il est indispensable que la maîtrise des quatre éléments se trouve concentrée entre les mains d'une seule personne au stade de la planification. Ce n'est pas toujours le cas, et il arrive que la mise en œuvre de la stratégie de transport la plus économique se trouve compromise d'emblée parce qu'on a fixé des conditions rigides pour l'un des éléments sans se soucier de celles qui sont applicables aux autres ou parce que l'on a souscrit à l'avance des engagements lors des négociations menées pour obtenir le prêt des œuvres. La plupart des administrateurs concernés citent des cas où, pour ces deux motifs, des dépenses importantes ont été inutilement engagées.

Risques naturels et sécurité

En même temps, les personnels des musées et les assureurs ont acquis une meilleure connaissance des réalités en matière de sécurité des transports aériens. Dans un récent article du *New York Times*³, Michael Kimmelman se demandait : « S'il y avait une catastrophe, que deviendrait tout le système des expositions ? » Et d'ajouter : « La question de fond qui se pose pour toute exposition est de savoir si les risques pris sont justifiés. » A la Conférence de Londres, en 1991, Nicholas Serota, directeur de la Tate Gallery, avait appelé l'attention sur la nécessité de gérer ces risques avec plus de rigueur et d'examiner plus attentivement tous les prêts envisagés en pesant la totalité des facteurs en jeu, au lieu de s'en tenir commodément à des accords privés de réciprocité entre organisateurs d'expositions. J'ai moi-même signalé les dangers de l'utilisation des transports aériens et les risques de pertes catastrophiques qui pourraient être évitées durant les transports⁴.

Quel que soit le mode d'expédition, il est possible de parer efficacement aux embûches qui tiennent aux conditions du milieu en adoptant des normes d'emballage appropriées et en faisant surveiller de près le transport par des accompagnateurs ou des convoyeurs qualifiés. Les risques peuvent être considérablement réduits, sans jamais être totalement éliminés ; en revanche, la sécurité de l'objet d'art expédié par avion ne peut être meilleure, en dernière analyse, que celle du reste du fret transporté sur le même vol. La condamnation de la Pan Am pour faute intentionnelle, le 10 juillet 1992, et la dénonciation par les médias des infractions répétées aux règlements de sécurité sur les vols destinés aux voyageurs ont incité les musées à réexaminer les normes de sécurité effectives des compagnies aériennes

sur la longue durée, eu égard à l'organisation du marché du fret aérien et à la tendance des compagnies à se désolidariser des conséquences juridiques des défaillances de dispositifs de sécurité déjà insuffisants en soi. A la réunion annuelle de l'American Association of Museums, tenue à Fort Worth en 1993, d'éminents dirigeants du monde des assurances ont fait savoir clairement qu'un seul sinistre catastrophique modifierait radicalement l'attitude des compagnies d'assurances à l'égard du transport des œuvres d'art à l'occasion des expositions. Tout laisse supposer que les administrateurs des régimes d'indemnisation leur emboîteraient immédiatement le pas, surtout face à la montée du terrorisme visant la culture.

Avant qu'un sinistre catastrophique ne se produise, il faut adopter de nouvelles stratégies de transport des œuvres, aussi bien que d'assurance et d'indemnisation, en commençant par remettre en question le recours exclusif et déraisonnable aux transports aériens pour la plupart des expéditions lointaines d'œuvres d'art. Depuis quelques décennies, les stratégies de transport tendent à réduire la durée d'exposition au risque, la vitesse étant dès lors considérée comme synonyme de sécurité accrue, et donc à faire courir aux objets expédiés des risques marginalement plus élevés pendant des durées plus brèves. Certes, les sinistres catastrophiques majeurs déclarés au cours de ces années ont été causés par des incendies et des inondations, mais on peut se demander si cela n'a pas été dû davantage à la chance qu'à une bonne gestion. Les options de transport substituables à la voie aérienne restent les voies routière, ferroviaire et maritime. A l'heure actuelle, on envisage rarement d'utiliser les chemins de fer, sauf pour le transport des petits objets emportés par des coursiers. La surveillance des grosses expéditions ferroviaires est difficile, encore qu'elle ne soit

pas impossible, et il est indispensable de prévoir la présence de deux accompagnateurs au moins, mais la dépense totale peut être étonnamment modique ; la mise en service en Europe de trains climatisés à grande vitesse où les vibrations sont faibles et l'ouverture du tunnel sous la Manche devraient conduire à réétudier sérieusement la possibilité de mieux tirer parti des services ferroviaires.

Vers la fin des années 60, j'ai développé, pour le compte du British Council, l'expédition d'objets vers des destinations lointaines en les plaçant dans des emballages isolants, avec stabilisateur d'humidité ; les améliorations apportées par la suite à la suspension des véhicules, jointes à leur climatisation et aux mesures efficaces prises pour contrôler la sécurité à l'intérieur et aux alentours immédiats, ont encouragé les envois par voie de terre sur des distances encore plus longues, même si tout le potentiel de ce mode d'acheminement a rarement été exploité. Quant au transport par mer, il demeure aussi curieusement boudé, sauf pour les sculptures lourdes ; pourtant, les tarifs *ad valorem* ont maintenant été supprimés, et l'expérience acquise lors de l'expédition de peintures par conteneurs maritimes nous a appris qu'il est possible de maintenir une stabilité climatique exceptionnelle se mesurant en semaines et non en jours, que ce mode de transport est très économique, qu'il simplifie les normes d'emballage et que les primes d'assurance diffèrent peu de celles qui sont demandées pour l'expédition par avion⁵.

Peser les risques

Si le recours au fret aérien prédomine, c'est en partie parce qu'on n'a guère l'expérience des autres modes de transport, mais c'est aussi parce qu'ils exigent de la main-d'œuvre et que la plupart des res-

ponsables des musées répugnent à affecter pendant plus de quelques jours à une unique opération un personnel dont les effectifs sont peu nombreux. Au moment de concevoir d'autres stratégies de transport, pour les expositions artistiques et d'autres régimes d'assurance/indemnisation, il faut donc étudier avec soin différentes formules permettant de compenser le coût de l'emploi de personnel supplémentaire par une réduction des frais d'envoi et d'emballage. L'expédition par voie maritime entraîne des risques de sinistre catastrophique bien moindres que l'expédition par voie aérienne, ne serait-ce que parce que les gros navires sont moins vulnérables au sabotage que les avions. On fera souvent pencher la balance en appliquant le principe fondamental de proportionnalité illustré par la remarque subsidiaire de Michael Kimmelman : « La question de fond qui se pose pour toute exposition est de savoir si elle justifie les risques pris. »

Comme les accords de prêt s'accompagnent de demandes d'échange de bons procédés, les prêts sont trop souvent approuvés pour des raisons indépendantes des mérites de l'exposition considérée ; en outre, le souci commun de satisfaire à la nécessité de plus en plus impérieuse d'améliorer la trésorerie des musées grâce aux expositions temporaires tend à brouiller les capacités de jugement des conservateurs et à faire passer au second plan les impératifs de conservation des objets. Le principe de proportionnalité n'est pas à la mode, mais il n'en demeure pas moins ; en tout cas, pour les collections publiques aspirant au statut de musée, il faut que l'accélération inévitable de la dégradation des matériaux organiques due au placement des objets prêtés dans un nouvel environnement climatique, ainsi que le surcroît d'usure et de risques extérieurs que ces objets vont avoir à supporter ne

soit pas disproportionnée par rapport aux avantages culturels qui résulteront de leur prêt. Dans la mise au point d'une stratégie optimale, la bonne conservation de l'objet à longue échéance reste donc primordiale, et il apparaît en fin de compte préférable de réduire dans tous les cas le risque de perte totale, plutôt que celui d'une usure qui peut être limitée.

Cette usure maîtrisable a du reste été grandement diminuée par les progrès décrits plus haut des techniques d'emballage et de transport. Par ailleurs, les accompagnateurs et les convoyeurs s'attachent traditionnellement à minimiser les risques liés, durant le voyage, à des actes délictueux (le vol surtout) et aux incendies ; toutefois, les signaux émis par le marché des assurances portent à croire que les demandes d'indemnisation de dommages causés par de mauvaises manipulations ou par un environnement défavorable excèdent maintenant celles qui font suite à des agissements criminels ou à des incendies. Le Comité international pour la sécurité dans les musées (ICMS) et le Comité pour la conservation (CC) de l'ICOM ont reconnu, lors de leurs réunions de 1993, l'importance de ces évolutions et la nécessité pour les accompagnateurs et les convoyeurs de veiller davantage à réduire au strict minimum les variations de température et à éviter les chocs, vibrations et autres risques dépendant du milieu où les objets sont placés. Encouragés par l'importance accrue accordée aux mesures préventives de conservation et préoccupés par les nouveaux dangers liés au terrorisme culturel, ces deux comités internationaux de l'ICOM ont établi des liens de coopération afin de prendre en compte les chevauchements croissants de leurs domaines d'activité respectifs.

Les problèmes actuellement posés en matière d'assurance et d'indemnisation

sont bien plus difficiles à résoudre. Traditionnellement, l'emprunteur a toujours offert au prêteur une garantie « de clou à clou », ce qui veut dire que la police d'assurance entre en vigueur dès que l'objet à prêter quitte son emplacement normal, quelle que soit la personne qui le déplace. En d'autres termes, le propriétaire ou son agent sont assurés pour cette phase du transfert, de même que l'emprunteur ou son agent pour la période postérieure au transfert de l'objet prêté. Il y a là une anomalie dont les incidences sont devenues de plus en plus manifestes lorsqu'on a examiné l'articulation entre les conventions de prêt et les contrats d'assurance ou les régimes d'indemnisation. Compte tenu de la montée en flèche des évaluations d'expertise, il est clair que cette situation n'est absolument pas satisfaisante pour les assureurs, qui y voient une porte ouverte à la fraude et à des litiges coûteux, et que, comme on pouvait s'y attendre, les taux de prime reflètent leur réticence à accorder la couverture en question.

L'établissement du constat relatif à l'état de l'objet, dont le but est de déterminer d'un commun accord sa condition matérielle au début du prêt, pose lui aussi des problèmes particuliers : on ne peut en effet effectuer cette opération sans décrocher, par exemple, le tableau dont il s'agit — acte qui, du moins en théorie, ne serait pas nécessaire si l'œuvre n'était pas prêtée. Les musées des États-Unis d'Amérique sont de plus en plus nombreux à exiger que ces déplacements internes d'œuvres d'art à l'occasion de prêts à l'extérieur soient couverts par la police d'assurance ou par les garanties d'indemnisation de l'emprunteur. Cela suppose que, au titre de la clause traditionnelle d'« acceptation des emballeurs et des transporteurs », les assureurs renoncent à leur droit de subrogation en cas de négligence — ou pire — de la part du personnel du

musée lors de la manutention de l'objet prêté. Le problème des possibilités de fraude mis à part, le taux de prime à payer tient évidemment compte de la couverture supplémentaire acquise et de la nature particulière du risque.

Si l'on suppose généralement que, dans les grands musées, la manutention sera effectuée par du personnel expressément formé et conformément à certaines règles, les risques peuvent être évalués assez différemment quand les tableaux sont décrochés par le majordome d'un châte-lain, avec l'aide des jardiniers.

La question de savoir si une œuvre a été endommagée au moment de sa dépose ou si elle l'était déjà auparavant peut donner matière à des contentieux aussi après qu'onéreux. Néanmoins, les impératifs économiques qui pèsent sur les expositions permettent rarement aux expéditeurs de se charger de toute la manutention à effectuer dans les locaux du prêteur, et toute aide offerte sur place, du moins aux stades préliminaires de l'établissement des constats d'état, etc., est acceptée avec reconnaissance, même s'il peut en résulter une majoration très sensible des primes d'assurance.

La réunion annuelle de l'American Association of Museums de 1993 a souligné que la convention de prêt et le contrat d'assurance et d'indemnisation devaient concorder rigoureusement, l'emprunteur étant réputé être auto-assuré pour les éléments dont la mention aurait été omise. A condition d'y mettre le prix, les contrats d'assurance sont extrêmement souples et peuvent être taillés sur mesure pour satisfaire toutes les exigences ; en revanche, les régimes d'indemnisation, beaucoup plus rigides, ne sont qu'exceptionnellement adaptés. Il est donc impératif de rédiger les conventions de prêt de telle sorte que leurs clauses concordent exactement avec les garanties offertes par les régimes d'in-

demnisation ou les polices d'assurance standards et de n'accepter aucune responsabilité concernant la manutention de l'objet prêté avant sa remise physique à l'emprunteur ou à son agent, ou après son retour au prêteur.

Une telle pratique marque bien un léger recul par rapport à la couverture « de clou à clou », mais généralement les institutions prêteuses elles aussi sont emprunteuses : elles ont donc intérêt à accepter ce compromis, où la formule « de clou à clou » est remplacée par la formule « de la main à la main ». Toutefois, les prêts consentis par des particuliers ou par des organismes autres que les musées ne sont pas négociés dans le cadre de ces considérations d'intérêt mutuel, et c'est pourquoi la couverture « de clou à clou » continuera peut-être d'être exigée à leur sujet. Autre problème : les défauts ou dommages dont il est allégué qu'ils existaient avant l'établissement du constat d'état, mais n'étaient pas visibles lors de celui-ci, et qui ne sont devenus apparents qu'ultérieurement pendant la durée du prêt ou après le retour de l'objet. Si, pour les compagnies d'assurances, il s'agit là d'une forme de « vice propre » qui normalement ne constitue pas un risque assurable, les prêteurs ont de plus en plus tendance à voir les choses différemment.

Concevoir de nouvelles stratégies de transport et d'assurance des objets d'art destinés aux expositions exige de la part des milieux muséaux une réflexion originale et une certaine volonté de transiger sur tout, hormis la bonne conservation des objets. Aucun des problèmes évoqués n'est facile à résoudre ; toutefois, si l'on veut réduire au minimum les risques de perte catastrophique et sauvegarder la possibilité économique d'organiser à l'avenir de grandes expositions, il devient de plus en plus indispensable de leur trouver des solutions. Et rapidement. ■

1. Peter Cannon-Brookes, « The evolution and implementation of a transportation strategy for works of art », *International Journal of Museum Management and Curatorship*, n° 5, 1986, p. 163-169.
2. Cordelia Rose, *Courierspeak*, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1993.
3. Michael Kimmelman, « When art takes wing, cross your fingers », *New York Times*, 7 mars 1993.
4. Voir *ICOM News*, vol. 46, n° 3, 1993, p. 13-14.
5. Peter Cannon-Brookes, « Transportation of works of art by sea », *International Journal of Museum Management and Curatorship*, n° 10, 1991, p. 71-83 ; pour de plus amples informations techniques, voir mon rapport au Groupe de travail sur la protection des œuvres d'art pendant les transports : « The transportation by sea from Southampton to Cape Town of oil paintings in a container with environmental monitoring », *Comité de l'ICOM pour la conservation, 9^e réunion triennale, Dresde, 1990*, Paris (ICOM), 1990, p. 401-404.

Le succès, mais à quel prix ?

Vera Zolberg

Dans une conjoncture économique mondiale de plus en plus difficile, les musées d'art doivent mettre en œuvre des moyens de toutes sortes pour se procurer de l'argent, dont le plus spectaculaire est l'organisation de grandes expositions, qui font figure d'événements médiatiques. Malgré leur succès souvent incontestable auprès du public, la rentabilité de ces expositions est parfois aléatoire, et de telles manifestations risquent de faire perdre de vue les objectifs des politiques d'acquisition et de recherche. C'est là l'un des nombreux paradoxes de la gestion des musées d'art, longuement explorés au cours d'une conférence internationale intitulée « Les musées d'art et la rançon du succès ». Organisée au Rijksmuseum d'Amsterdam du 10 au 12 décembre 1992 et placée sous le patronage de la Fondation Boekman, elle a rassemblé des conservateurs de musée, des hauts fonctionnaires et des chercheurs néerlandais, britanniques et américains¹. Vera Zolberg, l'un des principaux intervenants, est professeur de sociologie à l'École des hautes études en sciences politiques et sociales de la New School for Social Research, à New York.

Ceux qui tenaient les musées d'art pour des tours d'ivoire ont eu sans doute les yeux dessillés, ces dernières années. L'ancrage des musées dans le corps social qui en assure la viabilité est de plus en plus évident. Mais la collectivité, qui permet à un musée d'exister, lui demande beaucoup en retour et, même si ces demandes peuvent paraître irréalistes, ceux qui en ont la charge ne sauraient s'offrir le luxe de les ignorer. Après tout, ce sont les fondateurs des musées qui ont persuadé leurs concitoyens de la valeur de telles institutions ; maintenant qu'elles se sont rendues indispensables, elles doivent, pour survivre, répondre aux attentes qu'elles ont suscitées et s'adapter à l'évolution de la société et des esprits. En dépit des difficultés que cela représente, bien des musées d'art, loin de se réfugier dans une bulle, puisent souvent une vigueur nouvelle dans l'adversité.

Si réussir c'est se donner les moyens d'offrir au grand public l'art sous diverses formes à l'occasion d'expositions de qualité, alors les musées d'art ont bien réussi, ce dont témoigne la vogue récente des « expositions-événements ». Mais ce succès se paie très cher, et pas seulement sur le plan financier. Il est tout aussi indispensable de préserver l'authenticité d'un musée, et beaucoup estiment que celle-ci souffre de l'afflux des visiteurs et de l'agitation ainsi créée. Autre préoccupation majeure : la qualité des œuvres acquises par les musées d'art et qui ne s'inscrivent pas dans leur tradition. Enfin, la diminution de l'aide de l'État, qui oblige les musées à chercher d'autres sources de financement, inquiète certains conservateurs : elle semble annoncer une incursion inopportune des forces du marché.

Un décalage apparaît souvent entre les intentions et les résultats obtenus. Un critique s'est penché sur les raisons qui poussent les musées d'art à organiser de

grandes expositions-événements, et il a découvert que celles-ci, réputées drainer les foules, n'y parviennent pas toujours, en dépit de tout le matraquage publicitaire. Et il arrive que de petites expositions destinées à des spécialistes attirent un public plus large. Si les grandes expositions s'apparentent à des investissements spéculatifs, pourquoi donc les organiser ? La réponse est en partie donnée par les modalités de financement des musées d'art aux États-Unis d'Amérique, où les grandes expositions-événements deviennent le fonds de commerce des principaux musées, ce qui n'est pas sans influencer les politiques des musées des autres pays. Lorsque ceux-ci s'inspirent du modèle américain, ils doivent être pleinement conscients des possibilités ainsi offertes — et des dangers encourus.

Sentiment national, commerce et culture dans les musées d'art aux États-Unis d'Amérique

Si, depuis quelques années, les expositions à grand spectacle se multiplient, leur histoire remonte à la création institutionnelle des musées d'art. Les fondateurs des musées américains ont été influencés notamment par les grandes foires internationales du XIX^e siècle et, plus directement, par la célébration, en 1876, du centenaire de la Déclaration d'indépendance des États-Unis. Les expositions montées par les Églises protestantes pour porter la bonne parole et la culture (scientifique, musicale, historique) aux quatre coins du pays ont été pour eux un autre modèle : elles ont, entre autres, fourni des sujets aux musées de cire et aux fresques murales inspirées de récits religieux ou bibliques ; elles ont également suscité la création d'entreprises à caractère plus commercial.

Certes, les musées d'art sont des insti-

tutions à but non lucratif, mais leur origine et leur évolution récente sont placées sous le signe du commerce, du nationalisme, de la religion, et leur succès se mesure à la densité des foules déplacées — l'objectif étant l'édification, l'instruction et le divertissement du public. Cette tendance a été fortifiée par l'obligation qu'ont les musées d'art américains d'aller chercher l'argent là où il se trouve. Dans certains pays, l'État est le principal bailleur de fonds des institutions culturelles, ce qui n'a presque jamais été le cas aux États-Unis où, à l'exception des musées nationaux dépendant de la Smithsonian Institution à Washington, D. C., la plupart des musées sont nés de l'action concertée de notables locaux.

Structure du financement

Les musées d'art américains recourent à trois modes de financement : les fonds publics (provenant des recettes fiscales) octroyés à l'échelon fédéral, étatique ou municipal ; des capitaux privés : donateurs, légataires, fondations, entreprises ; les recettes : le public verse un droit d'entrée, prend des abonnements, fait des achats dans les boutiques des musées. A première vue, cette multiplicité est un avantage : ainsi, les musées ne sont pas à la merci d'un seul bailleur de fonds. Mais la possibilité qui leur est offerte d'abandonner une source de financement pour une autre ne supprime pas leurs besoins d'argent et risque même de pousser inexorablement certains d'entre eux à organiser des manifestations spectaculaires.

Contrairement à ce qui se passe en Europe, l'Administration américaine ne pratique guère le mécénat. La Conférence d'Amsterdam a rappelé que, en dépit des restrictions budgétaires et des « privatisations », les musées d'art néerlandais reçoivent toujours des aides financières

considérables de l'État. Leurs homologues américains s'estiment heureux quand la proportion de fonds publics de toutes provenances — gouvernement fédéral, État ou municipalité — couvre 20 % de leurs dépenses de fonctionnement. Même les musées nationaux, dont l'entrée est gratuite et qui sont financés par les recettes fiscales, ont dû se lancer dans des activités lucratives : boutiques de cadeaux bien achalandées, campagnes de recrutement de membres, publication de magazines et de livres ; et ils sont aussi contraints de solliciter l'aide de fondations ou d'entreprises. Le financement direct ou indirect de la plupart des autres musées d'art dépend principalement de la municipalité et de l'État où ils sont situés : institutions à but non lucratif, ils peuvent, par exemple, être exonérés de la taxe foncière. Mais, aujourd'hui, municipalités et États connaissent des difficultés budgétaires, et le gouvernement fédéral cherche à réduire encore son aide, pourtant modeste, et les musées doivent chercher ailleurs. C'est là qu'un financement privé peut être utile.

Les donations privées prennent principalement deux formes : des œuvres d'art ou des sommes d'argent données par des particuliers. Les membres du conseil d'administration d'un musée et les grands donateurs qui aspirent à en faire partie sont tenus de faire des dons, d'un montant variable. Ils peuvent atteindre plusieurs dizaines de milliers de dollars chaque année. Le donateur peut tirer cet argent de sa poche ou user de son influence pour inciter d'autres personnes à faire des donations. Depuis longtemps, les musées privés sont dotés de conseils d'administration, dont les membres sont sollicités par les institutions fédérales ou celles des États : n'oublions pas qu'ils bénéficient d'avantages fiscaux et qu'offrir des œuvres d'art est bien plus prestigieux

que de financer les dépenses ordinaires de fonctionnement.

D'autres donations privées émanent de fondations : les fondations qui font du mécénat sont relativement moins nombreuses aujourd'hui, mais certaines conservent cette tradition. L'appui qu'elles fournissent vise souvent à élargir le public des musées : le Fonds Wallace-Reader's Digest, par exemple, a fait une série de dons (au total, 50 millions de dollars sur cinq ans), afin d'aider les musées d'art à se débarrasser de leur image d'institution élitiste. Chaque musée doit se choisir un public précis : les jeunes, les populations rurales, les handicapés, les minorités ethniques... L'argent doit particulièrement servir à réaménager les collections de façon plus attrayante et à mieux exploiter l'intérêt qu'elles présentent pour le public cible.

Les musées américains dépendent de plus en plus du mécénat d'entreprise — et ce n'est pas une relation simple. Les musées ont pour ambition d'éviter l'aspect ouvertement commercial des parcs de loisir comme Disneyworld, alors que les entreprises, elles, souhaitent une publicité au moindre coût, car elles doivent justifier auprès de leurs actionnaires l'emploi qu'elles font de leurs capitaux. Ces objectifs divergents sous-tendent les rapports entre les musées d'art et les entreprises, mais, étant donné les difficultés que connaissent ces dernières, le problème risque de devenir purement théorique : la conjoncture est en effet telle que beaucoup d'entreprises qui étaient des piliers du mécénat dans les années 80 font défection.

Il est significatif que l'exposition sur les constructivistes russes au musée Guggenheim, l'un des événements de la saison new-yorkaise 1992-1993, ait été prolongée pendant plusieurs semaines, non seulement en raison de son immense suc-

cès, mais aussi parce que le musée n'arrivait pas à trouver de commanditaires pour l'exposition suivante. Au demeurant, cette exposition russe, qui a attiré 250 000 personnes, a finalement coûté au musée davantage qu'elle ne lui a rapporté, malgré l'aide considérable de plusieurs grands commanditaires. Il est clair qu'il n'y aurait sans doute aucune grande exposition de ce genre si les musées ne devaient compter que sur leurs propres ressources. Même le Metropolitan Museum of Art de New York, probablement le mieux doté de tous avec un budget annuel de 85 millions de dollars, doit faire des économies. Il n'alloue aux expositions qu'un million de dollars sur ses fonds propres et tente de recueillir 6 à 8 millions de dollars tous les ans auprès d'entreprises mécènes. Le coût annuel moyen des expositions du Musée d'art moderne oscille entre 3 et 5 millions de dollars, dont 350 000 seulement proviennent du revenu des dotations. Le musée s'efforce d'accroître le nombre de celles-ci afin que les intérêts de leur placement suffisent à financer les expositions, mais cet objectif est encore lointain.

La survie des institutions en période d'austérité

Comment survivre ? Telle est la question que chacun se pose aujourd'hui : aux Pays-Bas, où le gouvernement a entamé une privatisation partielle du mécénat ; au Royaume-Uni, où, dans le sillage du thatchérisme, les institutions culturelles

sont prisonnières d'un discours axé sur la rentabilité et d'une réalité comprable qui les obligent à recourir au mécénat des entreprises, aux conditions fixées par ces dernières. Les directeurs des musées européens s'engagent sur cette voie non sans réticences, car le parrainage d'une entreprise est parfois difficile à dissocier de la publicité. A la Conférence d'Amsterdam, un certain nombre de conservateurs ont exprimé leur inquiétude quant aux motivations réelles des entreprises mécènes.

Les conservateurs des musées européens, en désaccord sur bien des choses, partagent la même inquiétude devant l'appel au mécénat des entreprises. L'aide de l'État a sauvegardé leur indépendance professionnelle, elle leur a permis de faire leur travail dans l'intérêt de l'art. Mais, quelles que soient les craintes et la méfiance qu'inspire à certains d'entre eux le mécénat d'entreprise, ils appréhendent aussi de devoir s'en passer : s'il est vexant d'être à la merci du monde des affaires, il l'est plus encore d'en être ignoré, puisque seuls les musées les plus connus et les plus fréquentés peuvent compter sur ce mécénat. Les petits musées pauvres et isolés n'ont pas grand-chose à craindre des entreprises ou des énormes expositions-événements — à leur profond regret, bien entendu.

Les musées d'art américains, qui ont depuis longtemps l'habitude de recourir à diverses sources de financement, ont moins tendance à se considérer comme les victimes des pressions des mécènes. D'une façon générale, ils font également

montre de plus d'esprit d'initiative et, en période d'austérité, n'hésitent pas à vendre des pièces de leurs collections, usage rare en Europe.

Il est sans doute exagéré de dire que les musées américains sont à la merci des forces du marché : malgré les difficultés qu'ils connaissent, leur popularité et leur faculté d'adaptation leur donnent une position solide au sein de la société. En Europe, les musées sont encore moins menacés d'une dépendance totale des financements extérieurs, même si l'aide publique a tendance à diminuer. Il leur faudra pourtant, dans le contexte qui est le leur, élaborer de subtiles techniques administratives de vente et de collecte de fonds, déjà devenues la règle aux États-Unis. Les musées d'art européens ont une double mission : d'une part, amener les pouvoirs publics à adopter une législation qui encourage les donations, tout en renforçant les institutions philanthropiques et, d'une façon plus générale, l'infrastructure de l'aide privée ; d'autre part, ne pas oublier qu'ils ont l'obligation de mettre l'art à la portée d'un public de plus en plus large. Si l'un des deux objectifs n'est pas atteint, le prix de leur réussite aura été indu². ■

1. Les actes de la conférence ont été coédités en 1993 par la Fondation Boekman, Boekmanstichting, Herengracht 415, 1017 BP Amsterdam, et par l'Association des musées néerlandais.
2. Sur ce sujet, l'auteur a établi une bibliographie sommaire disponible sur demande à *Museum international*. (Ndlr.)

Informations professionnelles

Nouvelles publications

Bibliographie de l'histoire des musées de France, par Dominique Poulot. Publiée par les Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche, 173, bd Saint-Germain, 75006 Paris (France), 1994, 182 p. (ISBN 2-7355-0289-9)

L'histoire des musées est un domaine encore peu exploré, auquel les chercheurs commencent toutefois à s'intéresser. Identifier et classer les travaux de plus en plus abondants qui sont publiés sur ce sujet, telle est l'ambition de ce nouveau guide qui, à travers divers essais stimulant la réflexion et plusieurs bibliographies thématiques, offre un aperçu de l'histoire sociale et intellectuelle des musées de France, de leurs origines à nos jours.

Le tournant commercial des musées en France et à l'étranger, par Denis Bayart et Pierre-Jean Benghozi, Ministère de la culture et de la communication, Direction de l'administration générale, Département des études et de la prospective, Paris, 1993, 296 p. Distribué par la Documentation française, 29-31, quai Voltaire, 75344 Paris Cedex (France). (ISBN 2-11-00300-2)

Il y a peu de temps encore, les musées se contentaient de gérer un petit kiosque où les visiteurs pouvaient acheter cartes postales, guides ou reproductions. Depuis quelques années, ces simples comptoirs se transforment en de véritables boutiques où sont proposées toutes sortes de produits et de services : livres, affiches, conférences, concerts, films et cassettes vidéo, restaurants, œuvres d'art et documents — on trouve désormais tout cela dans les musées. Qu'est-ce qui a déclenché cette prolifération d'activités commerciales ? Qu'apporte-t-elle aux musées et quels problèmes leur pose-t-elle en matière d'organisation et de gestion ? En quoi a-t-elle modifié les rapports avec le public et avec les partenaires du musée ? Pour tenter de répondre à ces questions, les auteurs de l'ouvrage analysent l'expérience d'un certain nombre de musées, grands et petits, et montrent comment le

lancement de ces activités peut aboutir à une nouvelle perception des visiteurs et contribuer à une redéfinition du rôle et de l'image du musée.

1994 international directory of training in conservation of cultural property, répertoire établi par le Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels (ICCROM) et le Getty Conservation Institute. Distribué par Getty Trust Publications, P.O. Box 2112, Santa Monica, CA, 90407-2112.

Cette cinquième édition du répertoire recense 30 % de programmes de plus que la précédente et s'est enrichie d'un système de codification internationale simple à comprendre et d'un index matières complet qui en rendent la consultation plus aisée. Elle vise à fournir des renseignements sur les possibilités de formation de toutes sortes et de différents niveaux offertes à travers le monde dans les divers domaines de la conservation et de la restauration, qu'il s'agisse de filières spécialisées de plusieurs années sanctionnées par un diplôme, de stages plus courts destinés aux spécialistes ou de cours de conservation proposés dans le cadre de formations universitaires dans d'autres disciplines. Les entrées sont classées selon l'ordre alphabétique des noms des pays et, à l'intérieur de chaque pays, des villes.

Southern African Art, revue publiée par la National Gallery of Zimbabwe, P.O. Box 8155, Causeway, Harare (Zimbabwe). Le numéro : 5 dollars zimbabwéens.

La revue, lancée en 1992, rend compte du développement des arts visuels au Zimbabwe et dans le sud de l'Afrique ; elle étudie aussi les mouvements artistiques et culturels qui se développent dans d'autres zones auxquelles s'intéresse la National Gallery. Les récentes livraisons ont été centrées sur « L'art, la société et l'environnement dans le sud de l'Afrique », « Les arts et le développement du sud de l'Afrique », « Art, éducation et développement du sud de l'Afrique », « Arts sud-africains. Un rayonnement international ».

Appel à contribution

Museum international accueille toutes suggestions et articles intéressant la communauté internationale des musées. Les propositions d'articles ou de sujets pour dossiers spéciaux sont à adresser à l'éditeur,
Museum international,
UNESCO,
1, rue Miollis,
75732 Paris Cedex 15.
Réponse immédiate assurée.

***museum** international*

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

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

N° 186 (vol. 47, n° 2, 1995)

Couverture, p. I :

Talâtât (brique de grès gravée et peinte)
provenant du neuvième pylone de l'allée
méridionale des processions du grand
temple d'Amon, à Karnak. XVIII^e dynastie.
© CFEETK/A. Bellod

Couverture, p. IV :

Temple de Philae, lithographie en couleurs
de Lepère tirée de la *Description de l'Égypte*
(vol. 1). 1, XIX^e siècle. Collection
particulière.
© EDIMEDIA

Directrice de la publication :

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

COMITÉ CONSULTATIF

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

Composition : Éditions du Moufflon,
94270 Kremlin-Bicêtre

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

© UNESCO 1995

CPPAP n° 74565

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

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

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

CORRESPONDANCE

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

Abonnements (anglais)
Blackwell Publishers
108 Cowley Road
Oxford Ox4 1JF
Royaume-Uni

Abonnements (français et espagnol)
PROPUBLIC
Service abonnements
B.P. 1
59440 Avesnes-sur-Helpe, France

Abonnement institutionnel 1995
Les quatre numéros : 436 FF
Prix au numéro : 130 FF

Abonnement individuel 1995
Les quatre numéros : 216 FF
Prix au numéro : 64 FF

Pays en développement

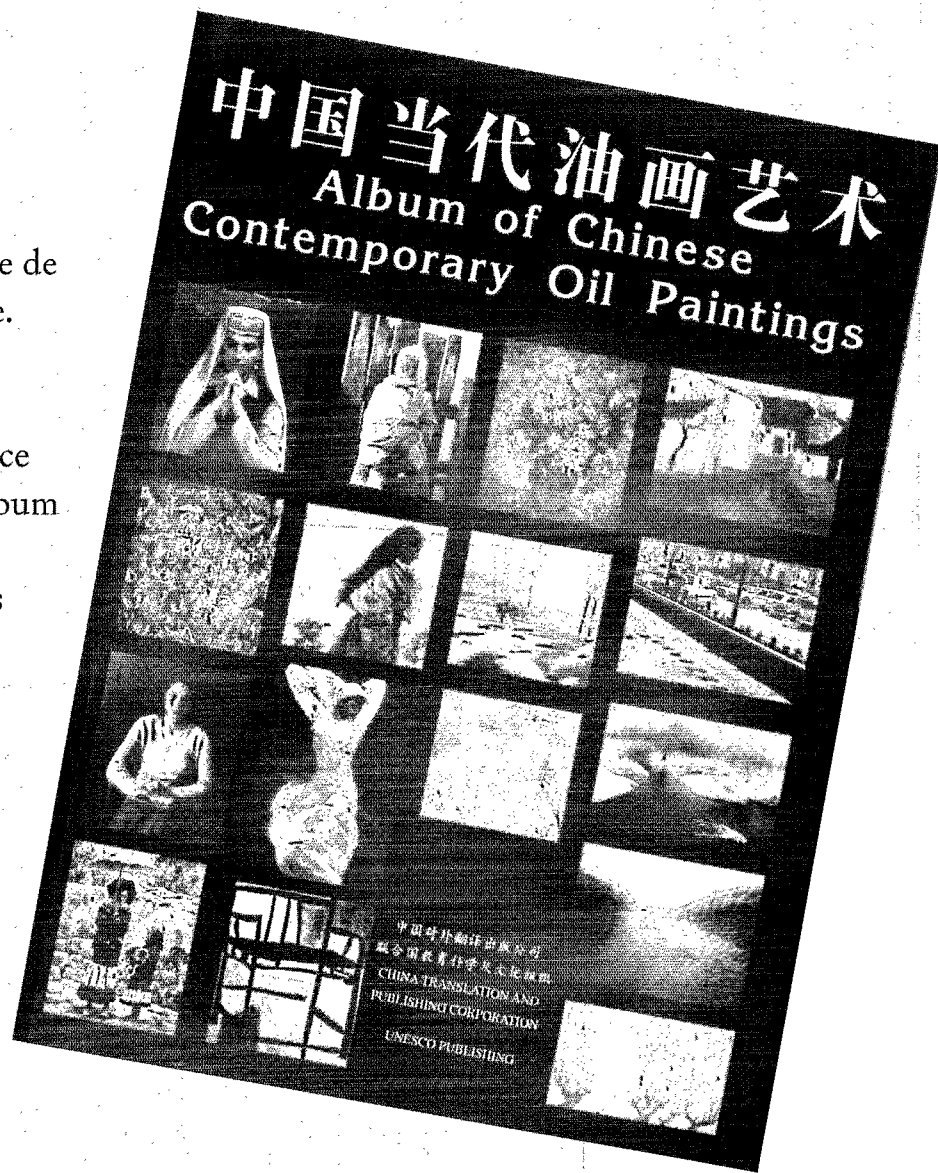
Abonnement institutionnel 1995
Les quatre numéros : 198 FF
Prix au numéro : 55 FF

Abonnement individuel 1995
Les quatre numéros : 126 FF
Prix au numéro : 39 FF

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

Album of Chinese Contemporary Paintings

La peinture à l'huile a imposé de nouvelles manières d'exprimer la compréhension chinoise de l'homme et de la nature. Compilé par l'Art Foundation de l'International Art Palace à Beijing, ce superbe album présente les œuvres de quelque 184 peintres chinois modernes.



1995, 214 p., 184 planches en couleurs
92-3-002841-X, 400 FF (frais de port compris)
Bilingue : anglais/chinois

Commandes :

Éditions UNESCO

Division de la promotion et des ventes
1, rue Miollis, 75732 Paris Cedex 15, France.
Fax: (33-1) 42 73 30 07.

Un ouvrage qui s'adresse
tout particulièrement
aux conservateurs,
aux collectionneurs, et
à tous ceux qui s'intéressent
à la peinture chinoise
contemporaine.

U
N
E
S
C
O
P
U
B
L
I
S
H
I
N
G