

# ***MUSEUM*** 207

Revue trimestrielle  
publiée par l'UNESCO  
n° 3, juillet - septembre 2000  
130 FF

## *international*

ISSN 0304-3002

## **Les musées universitaires (2)**

**Le mur d'Hadrien :  
le plus long des musées du monde**

**Le Kunsthaus de Bregenz**





Éditions UNESCO

7, place de Fontenoy, 75352 Paris 07 SP, France  
Fax : +33 1 45 68 57 37  
Internet : [www.unesco.org/publishing](http://www.unesco.org/publishing)  
E-mail : [publishing.promotion@unesco.org](mailto:publishing.promotion@unesco.org)



## Biens culturels volés ou illicitement exportés

Commentaire relatif à  
la Convention d'UNIDROIT

- Analyse de la Convention de 1995 article par article.
- Mise en parallèle avec la Convention de l'UNESCO de 1970 concernant les mesures à prendre pour empêcher l'exportation des biens culturels.
- Analyse de la question dans plusieurs systèmes juridiques.

17 x 24 cm, 220 p.  
150 FF/ 22,87 €

Pour ou contre  
les droits culturels



## Pour ou contre les droits culturels ?

- Que sont les droits culturels ? Pourquoi sont-ils plus difficiles à définir que les autres droits de l'homme ?
- Un large éventail d'opinions sur une question complexe qui préoccupe aussi bien les populations autochtones que les artistes.

Existe aussi en anglais.

17 x 24 cm, 334 p.  
150 FF/22,87 €



## Culture, commerce et mondialisation

- Vingt-cinq questions et réponses sur des concepts clés du domaine du commerce culturel et sur son potentiel en matière de développement.

Existe aussi en anglais.

80 p., 13 x 20 cm  
35 FF/5,34 €

---

**Éditorial** 3

---

**Dossier :**  
**Les musées**  
**universitaires (2)**

- 4 Un outil pédagogique au service des musées : les collections et les musées universitaires aux Philippines  
*Ana P. Labrador*
- 10 « Un sentiment croissant de crise » : les collections des universités britanniques  
*Kate Arnold-Forster*
- 15 Gérer le changement : les musées universitaires d'histoire naturelle aux États-Unis d'Amérique  
*Peter B. Tirrell*
- 21 Les collections universitaires à Aotearoa, en Nouvelle-Zélande : un passé actif, un avenir incertain  
*Neville Hudson et Jane Legget*
- 27 Les musées universitaires au Japon : une période de transition  
*Tatsufumi Kinoshita et Ryo Yasui*
- 32 Du campus à la ville : les musées universitaires en Australie  
*Sue-Anne Wallace*
- 38 Université et universalité en Belgique  
*Bernard van den Driessche*
- 45 Le Forum UNESCO – Université et patrimoine  
*Jonathan Bell*
- 

- Profil** 49 Gérer un musée de 120 kilomètres de long  
*Arthur Gillette*
- 

- Architecture** 55 Vers un nouveau concept de musée : le Kunsthaus de Bregenz  
*Mihail Moldoveanu*
- 

- Rubrique** 61 Forum
-



## OBJETS VOLÉS

*Un céladon en forme de lion du tout début du XII<sup>e</sup> siècle. Dimensions : hauteur, 6,8 cm ; diamètre, 6,3 cm. Une des douze pièces de poterie coréenne volées dans un musée de Kyoto, au Japon, le 13 novembre 1998. (Référence J-NCB/C287/99/99-238/30K Interpol Tokyo.)*

*Avec l'aimable autorisation du Secrétariat de l'OIPC-Interpol (Lyon, France).*

Dans ce second numéro de *Museum international* consacré aux musées universitaires, nous continuerons à décliner la diversité qui caractérise ces établissements. La table des matières relative aux musées universitaires répertoriés sur le site Internet de l'Université de Witwatersrand, en Afrique du Sud (<http://sunsite.wits.ac.za/mus>), comprend les rubriques suivantes : anthropologie, antiquités, archéologie, beaux-arts, botanique, entomologie, ethnologie, études classiques, géologie, histoire, histoire culturelle, histoire de la médecine, histoire des universités, histoire naturelle, histoire sociale, littérature, minéralogie, musique, numismatique, paléontologie, photographie, physique, politique, science et technologie, sciences de la santé, sciences de la terre, sciences de la vie, zoologie. Malgré l'apparente disparité de leurs collections, les musées universitaires ont un point commun : contrairement aux autres musées, ils font partie d'une institution qui est aujourd'hui l'objet d'un examen approfondi et d'une remise en question radicale : l'université. Les défis que doivent relever les universités ont des effets directs sur les musées qu'elles abritent et qu'elles financent. Il convient donc de s'interroger sur leur évolution et sur leur avenir.

Le rapport novateur de la Commission internationale sur l'éducation pour le XXI<sup>e</sup> siècle de l'UNESCO<sup>1</sup> – commission présidée par Jacques Delors, ancien président de la Commission européenne, et composée de quatorze personnalités éminentes originaires de diverses régions du monde – a beaucoup à dire sur l'enseignement supérieur. Les idées qui y sont exposées nous aident à comprendre le rôle inédit que doivent assumer les musées universitaires ainsi que les pressions nouvelles auxquelles ils sont soumis :

« Dans une société, l'enseignement supérieur est tout à la fois l'un des moteurs du développement économique et l'un des pôles de l'éducation tout au long de la vie. Il est à la fois dépositaire et créateur de connaissances. En outre, il est l'instrument principal de transmission de l'expérience, culturelle et scientifique, que l'humanité a accumulée. Dans un monde où les ressources cognitives prennent de plus en plus le pas sur les ressources matérielles en tant que facteurs du développement, l'importance de l'enseignement supérieur ne pourra qu'augmenter. De plus, du fait de l'innovation et du progrès technique, les économies exigeront de plus en plus de compétences professionnelles nécessitant un niveau d'études élevé [...].

» Les pressions sociales et les exigences spécifiques du marché du travail se sont traduites par une extraordinaire diversification des types d'établissements et des filières d'études. [...] Les universités n'ont plus le monopole de l'enseignement supérieur. En fait, les systèmes nationaux d'enseignement supérieur sont désormais si variés et si complexes, pour ce qui est de leurs structures, de leurs programmes, de leur public et de leur financement, qu'il est devenu difficile de les classer dans des catégories distinctes<sup>2</sup>. [...]

» Ce sont en premier lieu les universités qui regroupent l'ensemble des fonctions traditionnelles associées à l'avancement et à la transmission du savoir : recherche, innovation, enseignement et formation, éducation permanente. À ces fonctions, on peut en ajouter une autre qui ne cesse depuis quelques années de gagner en importance : la coopération internationale. Ces fonctions peuvent toutes contribuer à un développement durable. En leur qualité de centres autonomes de recherche et de création du savoir, les universités peuvent aider à résoudre certains problèmes de développement qui se posent à la société. Ce sont elles qui forment les dirigeants intellectuels et politiques, les chefs d'entreprise de demain, ainsi qu'une grande partie du corps enseignant. Dans leur rôle social, les universités peuvent mettre leur autonomie au service du débat sur les grandes questions éthiques et scientifiques auxquelles la société de demain sera confrontée, et faire le lien avec le reste du système éducatif en offrant aux adultes la possibilité de reprendre des études et en faisant fonction de centres d'étude, d'enrichissement et de préservation de la culture. Alors que des pressions constantes s'exercent sur l'enseignement supérieur pour qu'il prenne en compte les préoccupations sociales, l'attention s'est également focalisée sur les autres attributs précieux et indispensables des universités que sont la liberté académique et l'autonomie institutionnelle. Bien qu'elles n'offrent pas une garantie d'excellence, cette liberté et cette autonomie en sont une condition préalable. [...]

» Ainsi, tout être humain devrait être en mesure de compter plus ou moins directement sur l'enseignement supérieur pour accéder au patrimoine cognitif commun et aux bénéfices des recherches les plus récentes. Cela suppose que l'université passe avec la société une sorte de contrat moral en échange des ressources que celle-ci lui alloue. [...]

» Outre sa tâche consistant à préparer un grand nombre de jeunes soit à la recherche, soit à des emplois qualifiés, l'université doit demeurer la source capable d'échanter la soif de savoir de ceux, toujours plus nombreux, qui trouvent dans leur propre curiosité d'esprit le moyen de donner un sens à leur vie. La culture telle qu'elle est envisagée ici inclut tous les domaines de l'esprit et de l'imagination, des sciences mathématiques à la poésie. »

La Commission rappelle en conclusion que les universités remplissent des fonctions essentielles en préparant les étudiants à la recherche et à l'enseignement, en leur offrant une formation hautement spécialisée, en répondant aux besoins d'éducation continue et en favorisant la coopération internationale. Elle ajoute que les universités exercent « une sorte de pouvoir intellectuel dont la société a besoin pour l'aider à réfléchir, à comprendre et à agir ». Il suffit de considérer les musées universitaires à la lumière de ces analyses pour voir que le message de la Commission est clair et que les universités ont indiscutablement une mission à remplir.

M. L.

1. L'éducation : un trésor est caché dedans, Rapport à l'UNESCO de la Commission internationale sur l'éducation pour le XXI<sup>e</sup> siècle, Paris, UNESCO, 1996.
2. *Changement et développement dans l'enseignement supérieur ; document d'orientation*, Paris, UNESCO, 1995 (UNESCO, doc. ED-94/WS/30).

# Un outil pédagogique au service des musées : les collections et les musées universitaires aux Philippines

Ana P. Labrador

*« Le moment est venu de dresser le bilan des musées philippins – des anciens comme des nouveaux – notamment celui des musées universitaires. » Ana P. Labrador décrit dans cette optique l'essor des musées universitaires, en exposant le regain d'intérêt qu'ils suscitent et qui est l'une des caractéristiques propres aux Philippines aujourd'hui. L'auteur est professeur adjointe d'études artistiques à l'Université des Philippines de Diliman. C'est une spécialiste de la muséologie ainsi que des aspects théoriques et esthétiques des arts non occidentaux. Elle a obtenu un doctorat de recherche (Ph. D.) en anthropologie sociale à l'Université de Cambridge (Angleterre), plus particulièrement axé sur la muséologie et sur les cultures matérielles. Elle a récemment publié des articles dans les revues Humanities Research, ArtAsia Pacific Journal et Cambridge Anthropology.*

Les musées universitaires philippins ont pour la plupart été fondés à partir de collections à vocation pédagogique, constituées par exemple de spécimens botaniques et zoologiques. À une exception près, les collections universitaires qui, selon les informations recueillies, existaient au XIX<sup>e</sup> siècle ont maintenant disparu. Les musées universitaires actuels remontent surtout aux années 1960, période marquée par l'expansion des institutions éducatives et par une spécialisation des disciplines universitaires. Dans la majorité des cas, leurs collections proviennent pour l'essentiel de donations, par des enseignants et des étudiants, d'objets recueillis au cours d'expéditions ou acquis par intérêt personnel, à la différence d'autres collections de musée qui se sont constituées grâce aux libéralités de riches mécènes. La valeur sentimentale ainsi attachée aux objets des collections universitaires les a rendus encore plus précieux dans le sens où elle a incité les musées qui les abritaient à perdurer, sans toutefois se traduire nécessairement par le soutien financier et politique indispensable pour assurer leur entretien. Le rôle d'auxiliaires pédagogiques de ces collections a graduellement disparu. Laissées à l'abandon, elles ont été mal gérées, voire volées.

Aux Philippines, les musées universitaires sont maintenant éclipsés par les musées nationaux et par certains établissements privés en termes de taille et d'importance, principalement à cause de la place que les musées occupent dans le monde universitaire et du rôle grandissant que jouent les musées nationaux dans la définition de l'identité du pays<sup>1</sup>. En outre, les musées universitaires abritent d'ordinaire des collections qui sont identifiées à une branche spécialisée du savoir théorique et non à une source de données concrètes et à des informations visuelles destinées à un public très diversifié. Les objets y sont donc exposés

d'une manière qui ne rend pas accessibles les concepts qu'ils sont censés évoquer. Dans cet article, j'espère démêler les raisons qui expliquent malgré tout la tendance actuelle à enrichir et à entretenir des musées universitaires en dépit des problèmes que posent manifestement leur pertinence et leur financement. Je propose également quelques stratégies possibles compte tenu du rôle effectif des musées dans le système universitaire et des pratiques muséologiques appliquées de nos jours aux Philippines.

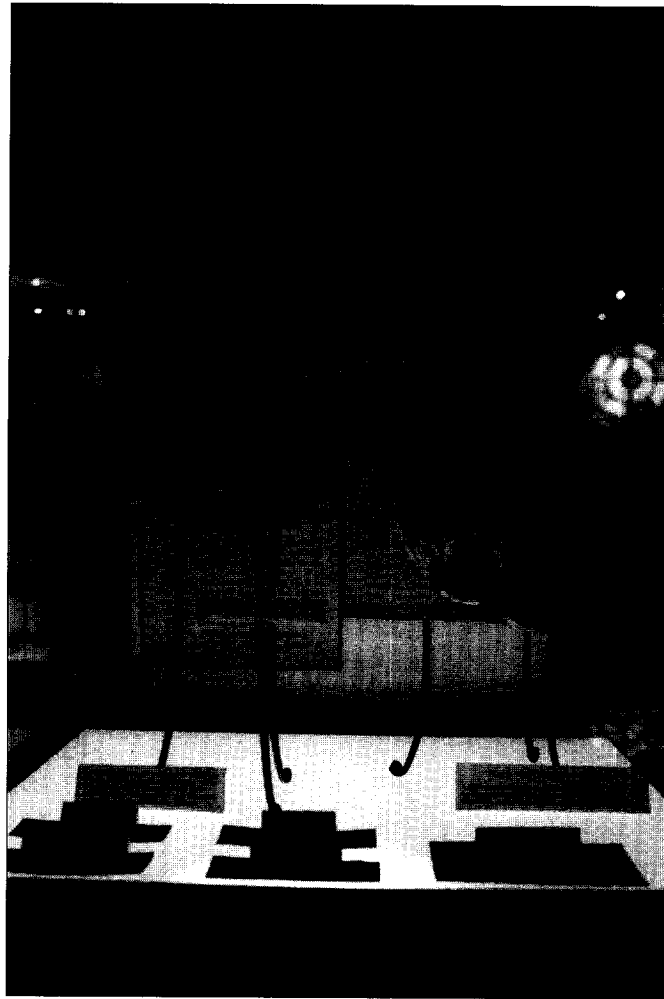
On considère que les musées philippins ont pris naissance dans les universités au cours de la période coloniale espagnole. Selon certains membres du personnel muséologique, leur origine remonte à l'Ateneo Municipal et à l'Université de Santo Tomas (UST), à l'époque où ces institutions étaient encore situées *intra muros*, c'est-à-dire dans la cité fortifiée de la Manille espagnole.

L'origine du Musée des arts et des sciences de l'UST remonte à la création d'une collection constituée en 1871 afin de compléter les études médicales. Connue sous le nom de Gabinete de Física [Cabinet de physique], cette collection répondait à l'une des conditions posées pour la création de la faculté de médecine<sup>2</sup> : réunir des fossiles et des animaux empaillés pour illustrer les cours de sciences naturelles de l'Université. Elle s'est peu à peu enrichie et a fini par inclure des objets religieux et ethnographiques, des souvenirs historiques et des œuvres d'art. Son développement n'était plus alors entravé par les postulats pédagogiques sur lesquels reposait précédemment sa constitution. Elle s'est finalement transformée en musée de l'UST où les objets sont présentés dans des aires d'exposition ouvertes avant tout aux étudiants de l'Université.

En 1940, le musée a déménagé pour s'installer sur son emplacement actuel, qu'il partage avec des bureaux de l'admini-

nistration universitaire, l'École des hautes études, la bibliothèque et le Département des sciences. Il occupe une ancienne salle de réunion qui pouvait accueillir cinq mille personnes. Comme ses collections s'enrichissent de plus en plus, il est maintenant à l'étroit dans les locaux qui lui sont réservés : autrefois amplement suffisants, ils sont maintenant encombrés de vitrines et d'objets. Depuis 1988, d'importants travaux de rénovation sont en cours afin de les organiser rationnellement et d'aménager des espaces réservés à la conservation des objets, aux expositions et à des bureaux. Ce musée tient également une place exceptionnelle parmi les musées universitaires du pays : il est en effet le seul à publier un bulletin d'information ainsi que, occasionnellement, des documents en coédition avec d'autres départements de l'Université.

La philosophie victorienne qui avait présidé à la création de la collection de l'UST (« éclairer les esprits ») s'est peu à peu effacée lorsque les États-Unis d'Amérique ont colonisé les Philippines, au tournant du <sup>xx</sup> siècle. Les objets exposés à des fins pédagogiques dans les salles de cours et dans les musées rattachés à des universités ont perdu de leur importance au bénéfice d'objets spécialement collectionnés pour contribuer à la définition de programmes lancés par les autorités coloniales et, ultérieurement, à l'affirmation de l'identité nationale. Cette évolution a commencé en 1901, avec la fondation du Musée insulaire d'ethnologie, d'histoire naturelle et du commerce. Considérée comme l'une des composantes des programmes du nouveau territoire colonial, la construction de ce musée s'ajoutait aux travaux du Bureau de recherches ethnologiques, dont les principaux dirigeants étaient des anthropologues américains chargés d'inventorier objets et membres des « tribus non chrétiennes » des Philippines et d'en recueillir des spécimens. Certains de ces



Avec l'aimable autorisation de l'auteur

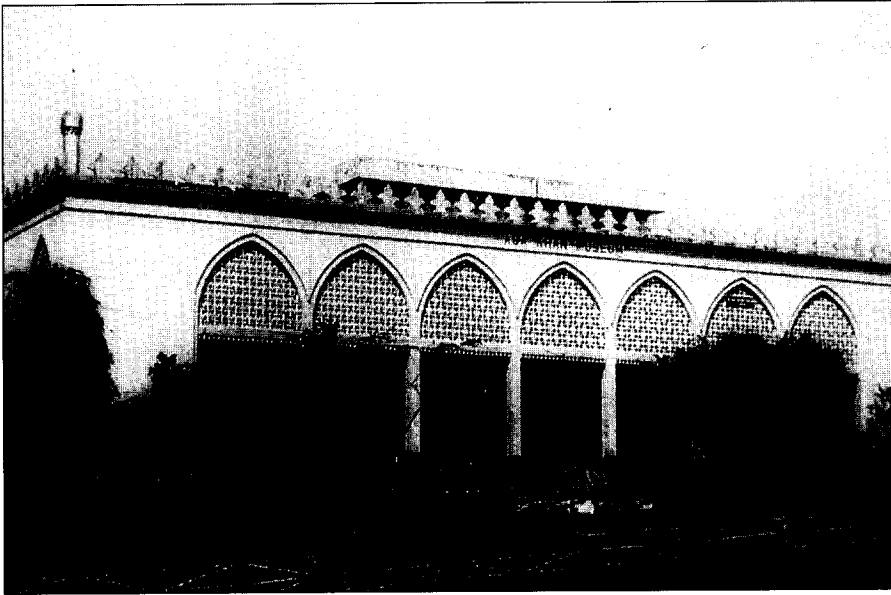
objets furent envoyés aux États-Unis pour l'exposition universelle de Saint Louis organisée en 1904, où furent également présentés des membres de ces tribus. Lors du retour des objets aux Philippines, les autorités coloniales eurent l'idée de rebaptiser l'établissement Musée des Philippines. Celui-ci, devenu en 1928 le Musée national, comprenait essentiellement des sections d'ethnologie, de sciences naturelles, des beaux-arts et d'histoire. De ce fait, la typologie et la classification de ses collections sont issues du mode d'organisation qui était celui des musées universitaires.

*Crânes provenant de fouilles à Argao Cebu, exposés au musée de l'Université du Sud-Ouest, Cebu.*

#### **Le musée universitaire en tant que modèle**

Les musées qui tirent leur origine des universités ont servi de modèle à beaucoup de musées nationaux dans des pays qui avaient été colonisés dans le passé, car la fondation des musées universitaires a précédé celle des musées nationaux. Toutefois, leurs objectifs diffèrent : les musées nationaux sont essentiellement





Musée de l'Aga Khan, Université de l'État de Mindanao. Marawi City, Mindanao.

voués à la définition des structures idéologiques du pays et à l'affirmation du nationalisme, tandis que les musées universitaires sont axés sur l'érudition et sur le concept d'éducation tel que l'entendent les institutions universitaires. Étant donné cette évolution du rôle social des musées aux Philippines, les musées universitaires ont peu à peu perdu de leur importance alors que les musées nationaux se sont intégrés aux projets destinés à affirmer l'identité du pays.

À l'intérieur des systèmes muséologiques, des catégories conventionnelles servent à classer les musées selon le type de leur principale collection (on parle ainsi de musées des beaux-arts, de musées ethnographiques ou de musées d'esthétique industrielle). C'est là l'un des traits caractéristiques de la spécialisation professionnelle et économique qui s'est peu à peu imposée dans l'histoire de la muséographie<sup>3</sup>. Les objets classés sous la rubrique « histoire naturelle » et « ethnographie » constituent le gros des collections dans la plupart des musées universitaires des Philippines fondés au cours du xx<sup>e</sup> siècle qui, à leur tour, ont servi de modèle pour la classification des collections du Musée national des Philippines. C'est cette approche qui a inspiré les activités des responsables des collections des musées philippins, ce qui implique l'existence d'un lien avec les pratiques universitaires.

Les musées universitaires s'intéressent marginalement au rôle que peuvent jouer les objets dans l'affirmation de l'identité nationale : ils ont plutôt tendance à privilégier la recherche. Certes, aux Philippines, l'essentiel des collections de la plupart d'entre eux est constitué d'ob-

jets ethnographiques et religieux, ainsi que de spécimens d'histoire naturelle, et certains s'efforcent de recueillir les principaux éléments des cultures matérielles liées à d'autres disciplines universitaires, mais nul ne sait avec certitude si les musées « généralistes » auront tendance à survivre aux musées spécialisés. C'est peut-être moins la catégorie d'un musée qui garantit son existence à long terme que son mode de gestion, lequel dépend de la perspicacité de ses directeurs, de bonnes pratiques muséologiques et d'un soutien financier solide. La participation de la communauté dans laquelle le musée s'insère peut également lui assurer un succès durable. Dans les sections ci-après, j'examine le cas de trois musées universitaires spécialisés pour déterminer si les éléments que je viens de mentionner ont contribué à leur succès ou si leur absence a provoqué leur déclin.

Le plus ancien des musées de ce type créés au xx<sup>e</sup> siècle est le Musée d'ethnographie et d'archéologie, dirigé par le Département d'anthropologie de l'Université publique des Philippines. À la suite de la classification mise au point par des spécialistes de l'anthropologie culturelle formés aux États-Unis, le champ d'intérêt de sa collection d'objets ethnographiques et archéologiques a été élargi pour y inclure des vestiges humains afin de faire de l'anthropologie physique une sous-discipline. Ces collections proviennent pour l'essentiel des acquisitions personnelles de l'anthropologue américain H. Otley Beyer, qui a organisé le Département d'anthropologie et en est devenu le premier directeur.

La collection du musée s'est accrue peu à peu grâce aux objets donnés par les étudiants au retour de leurs expéditions. Malgré ses débuts prometteurs et la certitude de disposer de locaux, le Musée d'anthropologie de l'Université des Philippines (ainsi dénommé actuellement) a connu une existence mouvementée peu de temps après avoir été transféré, en 1949, du campus de l'ancienne université, dans le centre de Manille, aux



locaux permanents qu'il occupe dans le bâtiment de la Faculté des lettres et des sciences de l'Université de Quezon City, située à la périphérie de Manille. La raison de ce déclin tient en partie au départ à la retraite de Beyer en 1954. Au moment de sa mort, douze années plus tard, le musée perdait la plus grande partie de ses collections car les exécuteurs testamentaires de Beyer décidaient de les vendre, aucune disposition ne semblant indiquer clairement qu'il souhaitait les léguer à l'Université.

L'absence d'une délimitation cohérente des responsabilités concernant la gestion du Département d'anthropologie a également contribué au déclin du musée. Certes, après Beyer, les directeurs successifs du Département ont manifesté l'intérêt particulier qu'ils portaient au musée en enrichissant les collections, mais ils en vinrent rapidement à se préoccuper davantage de la mise sur pied de programmes d'études sanctionnés par un diplôme universitaire et du lancement de projets de recherche. Ils recentrèrent leur action sur le développement de l'anthropologie en tant que discipline universitaire, au détriment de l'anthropologie muséale. Les objets de la collection d'anthropologie allaient perdre peu à peu leur rôle en tant qu'outils analytiques, ce qui explique peut-être pourquoi l'anthropologie muséale s'est laissé distancer par la discipline qui lui fait pendant dans le monde universitaire<sup>4</sup>. Cependant, il est à noter (et c'est encore plus important) que l'absence de soutien financier et de volonté politique a contribué à créer un cercle vicieux qui a entraîné le déclin du Musée d'anthropologie de l'Université des Philippines. Au moment de la rédaction du présent article, le musée, en cours de réorganisation administrative et de rénovation, était toujours fermé.

Les autres musées ethnographiques n'ont pas semblé souffrir des problèmes qui assaillaient le Musée d'anthropologie de l'Université des Philippines. Par exemple, l'origine du Musée privé des arts et de la culture, à Baguio, ville située

sur les hauts plateaux, remonte à la collection créée pour le cours d'anthropologie en 1969. Cette collection ne cessa d'être enrichie par des étudiants d'autres disciplines, notamment par des membres du Conseil des étudiants et de la Fédération BIBAK, composée d'étudiants issus des groupes autochtones de Benguet, d'Ifugao, de Bontoc, d'Apayao et de Kalinga<sup>5</sup>. La précision des clauses relatives aux donations fut le principal atout de ce musée. Certes, en raison de l'agrandissement de sa collection, l'espace qu'il occupe à l'intérieur du bâtiment de la bibliothèque est devenu tout à fait insuffisant, mais les étudiants et des personnes extérieures à l'université continuent à s'y rendre, tant pour le visiter que pour y faire des recherches.

La situation est analogue au musée (public) de l'Aga Khan, l'un des rares musées universitaires à occuper un bâtiment spécialement conçu pour l'accueillir. Situé sur le campus de l'Université de l'État de Mindanao, dans la ville de Marawi (Mindanao), il est construit sur deux niveaux, avec une façade à l'aspect typiquement mauresque. Il tire son nom du prince Karim Aga Khan IV qui, à la suite de sa visite à l'Université en 1963, a assuré la plus grande partie de son financement<sup>6</sup>. Le rez-de-chaussée abrite la collection ethnographique, qui comprend des objets ayant pour la plupart appartenu à des groupes autochtones de Mindanao, tandis que la collection de sciences naturelles se trouve à l'étage supérieur, où un laboratoire ainsi que des locaux pour les expositions et pour le stockage de spécimens ont été aménagés.

Le musée de l'Aga Khan occupe également une place particulière par rapport aux autres musées universitaires : il a ses propres conservateurs et un personnel spécialisé pour la gestion de ses deux collections. Les conservateurs sont avant tout des experts versés dans les domaines auxquels les collections de l'établissement sont liées et ils ont suivi, d'une manière ou d'une autre, une formation

muséologique. En outre, le musée a élaboré des programmes à court et à long terme en vue de son développement. Il dispose notamment d'un laboratoire pour la conservation de ses spécimens et il organise des conférences illustrées à l'aide de ses collections afin d'attirer un plus grand nombre de visiteurs. Dans l'ensemble, le musée de l'Aga Khan semble avoir réussi là où d'autres musées sont à la traîne : il associe des compétences en matière de gestion muséologique à la perspicacité de ses responsables, à de bonnes pratiques muséographiques et à un bon flair financier.

### **Mettre l'accent sur les compétences professionnelles**

Un fait mérite d'être noté : les activités actuelles des musées universitaires ont tendance à reproduire les fonctions passées de ces institutions, ce qui incite à une réflexion sur le rôle joué par les musées de nos jours. Le regain d'intérêt porté à ces établissements par les instances dirigeantes du pays indique une évolution de l'importante mission assignée notamment aux musées universitaires. Un nouvel établissement, le Musée de l'Université du Sud-Ouest, a été fondé sur l'île méridionale de Cebu ; en outre, des plans sont en cours d'élaboration pour édifier deux nouveaux musées de médecine rattachés aux centres hospitaliers universitaires de l'île de Luçon.

De plus, le Code de déontologie professionnelle rédigé par le Conseil international des musées (ICOM) et diffusé grâce aux associations muséales nationales a contribué à faire prendre conscience de l'importance que revêtent les qualifications du personnel des musées. En dépit de l'absence actuelle de dispositions relatives à l'autorégulation de la profession et à l'obligation de rendre compte des actions entreprises, il est intéressant de noter que ce personnel réclame de plus en plus des cours de formation de courte durée ainsi que des stages et des programmes d'études sanc-



Descente du Saint-Esprit, *bas-relief en bois, Dagupan (Pangasinan), qui provient de la collection du Musée des arts et des sciences de l'Université de Santo Tomas, Manille.*

tionnés par des diplômés universitaires. Cette demande accrue s'explique en partie par le fait que l'obtention d'un diplôme universitaire est l'une des conditions requises par la fonction publique pour l'accèsion des salariés des musées à des postes à responsabilités. Elle dérive aussi du nouveau Code des collectivités locales (1991) qui stipule la création de conseils culturels dans les provinces, dans les municipalités et dans les villes. Un renforcement des liens du personnel des musées philippins avec leurs homologues étrangers est notable ; il fait suite à des adhésions à l'ICOM et à la réunion régionale du Comité Asie-Pacifique de cette organisation (ASPAC) qui s'est tenue à Manille en 1997.

Cette évolution a été précédée par la création, à l'Université des Philippines, d'une maîtrise interdisciplinaire d'études artistiques centrée sur la muséologie. Placé sous la responsabilité du Département des études artistiques, ce diplôme a été institué en 1998 à l'issue de cinq années de délibérations. Il a pour objet premier de contribuer à l'établissement d'un réseau muséal professionnel dans tout le pays. Son approche interdis-

ciplinaire évoque la coopération active que ce département établit avec les autres départements de l'Université qui proposent des cours en rapport avec des domaines muséologiques et culturels. Son programme d'études englobe l'anthropologie, les beaux-arts, les sciences de l'éducation et l'administration publique.

Le personnel des musées, tant publics que privés, suit également d'autres programmes d'études dispensés à l'Université mais qui ne débouchent pas sur des diplômes. Cela s'explique peut-être par le prestige qui s'attache aux études universitaires, par opposition aux stages de courte durée patronnés par des associations muséales nationales ou par des organisations culturelles. Ainsi, le directeur du Musée de l'Université de Santo Tomas a récemment élaboré un plan destiné à créer un diplôme post-baccalauréat en muséologie. Ce programme renforce les raisons qui justifient le maintien de la collection universitaire en rejoignant l'objectif original qui a présidé à sa constitution. Cependant, à la différence du passé, la collection s'insérera dans un contexte interdisciplinaire plutôt que dans l'optique particulière de telle ou telle spécialisation. Cette situation a conduit à replacer les objets dans un nouveau contexte afin de faciliter leur entretien et de les rendre plus accessibles.

#### **« Fonder un musée : une bonne idée »**

Aux Philippines, beaucoup de musées universitaires contemporains sont nés de cette idée, et c'est cette philosophie qui a inspiré la définition des collections ainsi que leur mode de gestion. Les objets réunis et inventoriés à grand-peine sont non seulement des auxiliaires pédagogiques utiles mais aussi des symboles emblématiques des intérêts des professeurs éminents de telle ou telle discipline et de leurs étudiants. Toutefois, dans la

plupart des cas, cela ne suffit pas à assurer l'entretien quotidien des musées et de leurs collections.

Le moment est venu de dresser le bilan des musées philippins, des anciens comme des nouveaux, notamment celui des musées universitaires. En effet, à la suite des célébrations récentes qui ont marqué le centenaire de l'accession des Philippines à l'indépendance après la domination coloniale espagnole, il convenait de fonder et de rénover les musées de ce type. Outre l'octroi à cette occasion de fonds publics et privés à diverses institutions culturelles, les programmes du centenaire sont devenus une source de fierté pour maints Philippins et les musées ont retrouvé la place centrale qu'ils occupaient dans la vie du pays du fait qu'ils sont les dépositaires de la culture matérielle nationale. Les musées rattachés aux universités se sont inscrits dans ce processus, ce qui a conduit à s'interroger sur leur rôle présent et futur.

En réponse à la demande de qualification professionnelle qui se manifeste à l'intérieur comme à l'extérieur des universités, les professeurs de muséologie de l'Université des Philippines mettent leurs compétences au service de domaines qui dépassent les limites du programme d'études dont ils ont la charge. Ils élaborent de surcroît des stratégies destinées à favoriser un bon entretien et une bonne gestion des collections de l'Université. Un inventaire de ces collections qui sont dispersées dans huit campus universitaires du pays a été dressé dans les années 1980, mais il reste encore à réunir la documentation qui les concerne. Rares sont aussi les programmes destinés à encourager l'utilisation de leurs objets dans un cadre interdisciplinaire et multiculturel.

Au moment de la rédaction du présent article, l'Université des Philippines avait prévu d'organiser pour la première fois, en octobre 1999, une réunion de portée

nationale sur les études muséologiques et sur les pratiques muséographiques. Les professeurs chargés des cours de muséologie dans les universités, ainsi que les responsables des musées universitaires, avaient été invités à y participer. Leurs collègues qui envisageaient de fonder un musée universitaire ou de dispenser des cours de muséologie avaient aussi été encouragés à y assister. On s'était inspiré, pour organiser cette réunion, de la stratégie suivie pour la création d'une licence de muséologie à l'Université. Les membres du comité responsable de l'enseignement de la muséologie à l'Université ont estimé qu'il serait illogique d'encourager l'acquisition de qualifications professionnelles alors que les collections de l'Université souffraient d'une mauvaise gestion et de l'absence d'une politique cohérente.

Cette réunion avait pour objet de permettre un échange de données sur les méthodes pédagogiques adoptées pour les cours de muséologie dans le premier cycle universitaire et au-delà. Il s'agissait enfin de débattre, dans le cadre de cette réunion, de la manière de prendre soin des collections universitaires ainsi que de l'entretien des musées et autres institutions analogues. Il avait été prévu d'axer cette réunion sur des études de cas, sur des descriptions méthodologiques et sur des exercices pratiques de formation.

Vers la fin de la réunion, les participants ont été invités à rédiger et à présenter des projets de résolution. Parmi les thèmes proposés figuraient les adhésions au Conseil international des musées, l'adoption du Code international de déontologie professionnelle élaboré par l'ICOM et la création, à l'intérieur de l'Université, d'un organisme directeur spécialement chargé des activités muséales. Cet organisme devrait avoir pour tâche de veiller à l'entretien des collections existantes, de prendre des mesures pour les protéger contre des uti-

lisations abusives et d'élaborer des principes directeurs clairement définis concernant les futures collections : acquisitions, prêts, donations. Les participants devaient éventuellement décider de la tenue ultérieure d'une autre réunion. En outre, il était prévu d'insérer certains passages du procès-verbal de cette réunion de travail dans un manuel qui devait être publié. Celui-ci devait inclure en outre une description des méthodes suivies pour l'enseignement de la muséologie ainsi que des informations sur la manière d'utiliser les collections universitaires à des fins pédagogiques. Certes, pour ses organisateurs, cette réunion n'offrait que l'une des possibilités, parmi beaucoup d'autres, d'atteindre le but recherché mais, selon eux, elle s'est inscrite dans le processus de sauvetage des collections et des musées universitaires qui pâtissent actuellement des insuffisances de leurs administrateurs. ■

## Notes

1. F.E.S. Kaplan (dir. pub.), *Museums and the making of « ourselves »*, Londres, Leicester University Press, 1994.
2. R. T. Jose, *A guidebook to the museums of Metro Manila*, Manille, Commission présidentielle pour la culture et les arts, 1988.
3. R. Lumley (dir. pub.), *The museum time-machine: putting cultures on display*, Londres, Routledge, 1988.
4. B. Durrans, « The future of the other: changing cultures on display in ethnographic museums », dans R. Lumley, *op. cit.*
5. E. Zerrudo, *A guidebook to the museums of northern Luzon*, Manille, Commission présidentielle pour la culture et les arts, 1996.
6. F. R. Demetrio, *A guidebook to the museums of Mindanao*, Manille, Commission présidentielle pour la culture et les arts, 1991.

# « Un sentiment croissant de crise » : les collections des universités britanniques

Kate Arnold-Forster

*L'inquiétude croissante suscitée au Royaume-Uni par les conditions dans lesquelles sont conservées et manipulées quelques-unes des plus riches collections de musées universitaires qui soient au monde a donné lieu à une enquête nationale et provoqué bien des réflexions nouvelles. Ancienne conservatrice, Kate Arnold-Forster exerce aujourd'hui, auprès des musées, les fonctions de consultante spécialisée dans le recensement des collections et dans l'examen des questions stratégiques. Elle a collaboré à cinq enquêtes régionales sur les collections des établissements d'enseignement supérieur du Royaume-Uni : à Londres, dans le nord de l'Angleterre, dans le Sud-Ouest, dans les Midlands et pour le Service des musées du Sud-Est (secteur occidental). En outre, elle a récemment participé à des projets de recherche sur les musées britanniques d'histoire de la musique (Museums of music, HMSO/MGC, 1933) et sur la collaboration entre les musées (Collaboration between museums, MGC, 1998). Elle fait partie de la Museums and Galleries Commission (MGC), du Museums Registration Panel et de la Museums Association.*

La naissance et l'évolution des musées britanniques sont étroitement liées à l'histoire des universités. L'Ashmolean Museum de l'Université d'Oxford, inauguré en 1683 dans le bâtiment qui abrite aujourd'hui le Musée d'histoire des sciences, est généralement considéré comme le plus ancien musée du Royaume-Uni et, peut-être, du monde. Ses collections originelles, notamment le contenu de l'Arche de Tradescant, du nom d'un collectionneur, ont été remises à l'Université par Elias Ashmole en 1677. Mais nous savons que, bien avant le XVII<sup>e</sup> siècle, divers bienfaiteurs avaient fait don aux universités et aux collèges de leurs cabinets de curiosités, de leurs collections de monnaies et d'antiquités. Plus tard, la constitution systématique de collections dans différentes disciplines a fourni le fonds de plusieurs grands musées universitaires destinés à l'enseignement et à la recherche (par exemple, le musée Sedgwick de l'Université de Cambridge, fondé en 1727 ; le Hunterian Museum de l'Université de Glasgow, fondé en 1907 ; le musée de Manchester, fondé en 1888), auxquels s'ajoutent nombre de collections plus réduites qui appartiennent à divers départements universitaires. Les universités britanniques en sont ainsi venues à abriter quelques-uns des plus grands musées du Royaume-Uni et même du monde. Leurs collections témoignent des préoccupations et du goût des savants, des collectionneurs et des universitaires, mais elles reflètent aussi, d'une génération à l'autre, l'évolution des matériels didactiques de base.

Toutefois, depuis vingt ans, le financement, la sécurité et l'avenir des musées universitaires, ainsi que l'état de conservation de leurs collections, suscitent une inquiétude croissante au Royaume-Uni. D'où la création, en 1987, de l'University Museum Group (UMG), qui a pour but d'« améliorer la situation et d'accroître l'efficacité des musées universitaires » et

de « contribuer au recensement et à la description des collections universitaires ». À la suite de modifications apportées récemment à sa composition, il est désormais plus largement ouvert aux personnes qui s'intéressent ou qui participent aux activités relatives aux musées universitaires. La Museums and Galleries Commission (MGC) – organisme public consultatif en matière de musées, le précurseur du Museums, Libraries and Archives Council [Conseil des musées, des bibliothèques et des services d'archives] – joue elle aussi, depuis longtemps, un rôle actif par ses prises de position et par ses recommandations concernant les musées universitaires. Elle a contribué à promouvoir et à soutenir le projet d'enquêtes régionales sur les collections des musées universitaires, ainsi que les tentatives, liées à ce projet, pour définir de façon plus précise le contexte dans lequel évoluent les collections et les musées concernés.

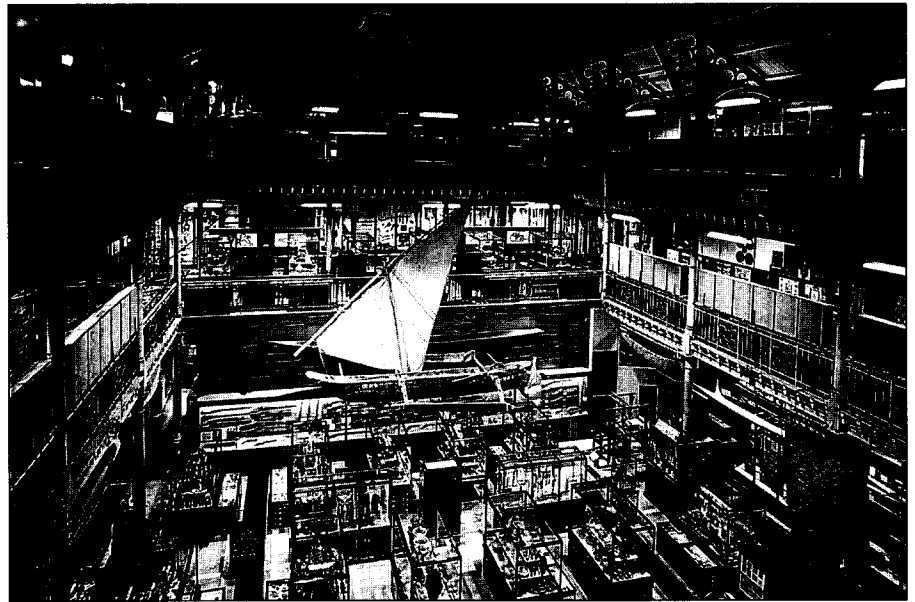
La gestion des musées universitaires du Royaume-Uni peut prendre plusieurs formes : certains d'entre eux sont considérés comme des établissements à part entière ; les autres se rattachent à une école, à une faculté ou à un département de celle-ci. Un certain nombre d'établissements d'enseignement supérieur ont récemment entrepris de retirer aux départements la gestion des musées et des collections pour la confier au service de soutien pédagogique, ou même, au service des relations publiques et du marketing.

Seuls les grands musées universitaires sont ouverts au public à heures fixes, ils assurent un certain nombre de services publics, proposent des activités éducatives et des expositions comparables à celles des musées régionaux et nationaux. De tels musées sont peu nombreux mais, depuis quelques années, plusieurs d'entre eux (notamment à Oxford, Cambridge, Glasgow, Manchester et Norwich) font de leurs collections un usage particulière-

ment novateur en les mettant au service de l'éducation continue. Ils prennent ainsi une part croissante au développement de l'action culturelle des universités à l'intention du grand public.

Toutefois, si la qualité et l'importance des musées universitaires les plus réputés sont reconnues aux niveaux national et international, leurs collections ne représentent qu'une infime proportion de l'ensemble des collections conservées dans les établissements d'enseignement supérieur, lesquelles sont en général la propriété d'un département. L'immense majorité des collections des universités et des collèges britanniques, cachées au fond de l'établissement ou du département qui les abrite, sont inconnues du public et lui restent inaccessibles. Vingt et un musées universitaires seulement, sur un total estimé à quatre cents, reçoivent aujourd'hui, de la part des organismes de financement de l'enseignement supérieur, des crédits supplémentaires qui leur sont alloués à titre spécial, en raison de leurs responsabilités particulières. Les autres musées universitaires ne peuvent compter que sur les très maigres ressources du budget de l'enseignement supérieur au titre général de l'enseignement et de la recherche, le plus souvent par l'intermédiaire des départements dont ils relèvent.

La plupart des collections universitaires ont été constituées pour répondre aux besoins d'un département en matière d'enseignement et de recherche et/ou pour décorer les locaux de l'établissement (c'est le cas des collections d'œuvres d'art). Des problèmes se sont posés lorsque certaines des collections les plus anciennes ont commencé à perdre leur utilité pour l'enseignement et la recherche, même si elles comprenaient parfois des pièces d'une importance considérable. Le plus souvent, il n'y a pas d'employés officiellement chargés de la gestion des collections, pas plus que de véritable politique de gestion. De même,



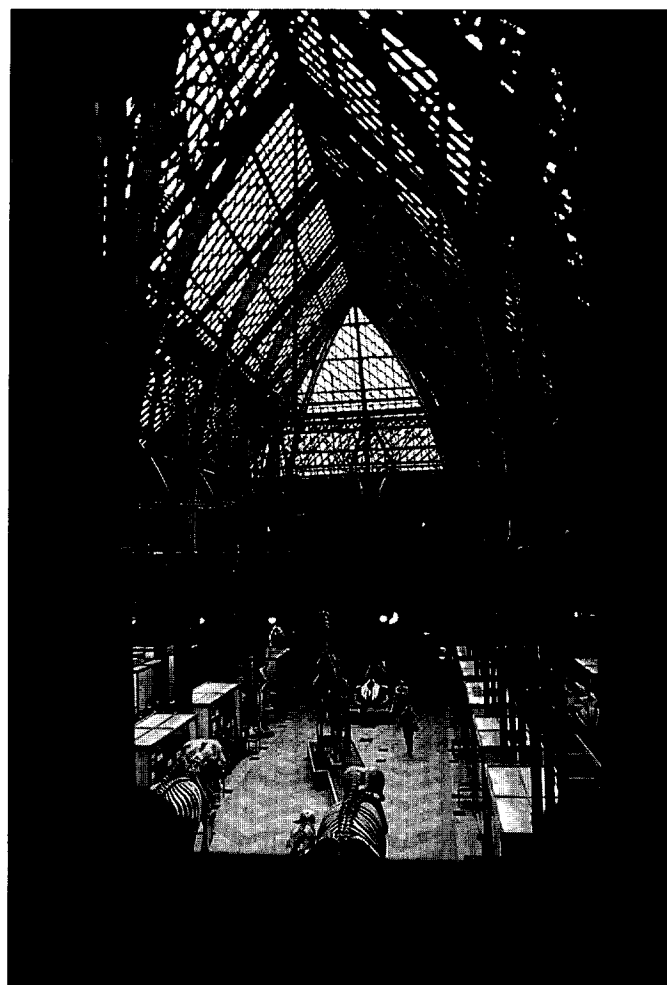
© Pitt Rivers Museum, University of Oxford

les normes relatives à l'entretien des collections appliquées dans la plupart des musées universitaires (notamment celles établies par le programme de recensement des musées de la MGC) sont loin d'être aussi contraignantes que celles appliquées dans le reste de la communauté muséale, situation qu'il convient d'attribuer à l'extrême insuffisance ou à la forte réduction des ressources, au manque de compétences et à la difficulté d'accéder aux compétences requises en matière de gestion. Nombre de collections universitaires ont souffert de la disparition d'anciennes installations spécialement conçues pour les musées, qui ont été reléguées dans des magasins mal équipés, dépourvus de tout système de contrôle ou de réglage des conditions atmosphériques. À cela s'ajoute souvent un autre problème : l'absence ou l'insuffisance de documentation rend encore plus difficile l'utilisation des collections et en réduit l'accessibilité.

*Outrigger de Zanzibar exposé au musée de Pitt Rivers.*

### **Au-delà de l'arche... et encore au-delà**

La décision d'enquêter sur les musées et sur les collections des établissements d'enseignement supérieur est née de ce qu'on a appelé « un sentiment croissant de crise au sein des musées universitaires ». La réduction des aides et l'incapacité avérée des services de gestion à protéger les collections, jointes à la nécessité, désormais reconnue, de recenser et d'évaluer les collections conservées



Vue d'ensemble du Musée d'histoire naturelle de l'Université d'Oxford.

dans les établissements d'enseignement supérieur, ont motivé la première enquête régionale, qui a porté sur l'Université de Londres (rapport publié en 1989). Des enquêtes similaires ont ensuite été menées en Écosse (1990) et dans le nord de l'Angleterre (1993). Pendant la décennie qui a suivi le début du processus d'enquête, le système d'enseignement supérieur du Royaume-Uni a subi des réformes considérables. Celles-ci ont eu pour effet d'accroître la concurrence entre les établissements et de renforcer les mécanismes de contrôle, à commencer par le système général d'évaluation de l'enseignement et de la recherche lié au financement de ces activités. Elles ont également entraîné la forte augmentation du nombre et de la diversité des établissements visés par le projet d'enquête.

La publication, en mai 1999, de *Beyond the ark* [Au-delà de l'arche] a marqué la fin de la dernière phase de cet audit national<sup>1</sup>. Il s'agit seulement d'une des nombreuses enquêtes régionales

récemment entreprises ou commandées. Depuis deux ans, des projets se sont poursuivis ou sont parvenus à leur terme en Irlande du Nord, au pays de Galles, dans le Sud-Ouest et dans les secteurs occidental et oriental des Midlands. Les secteurs oriental et méridional du Sud-Est sont les seules régions où l'enquête n'a pas encore débuté.

Malgré sa superficie réduite, la région couverte par *Beyond the ark*, à savoir le sud de l'Angleterre, est particulièrement riche en collections et en musées de type universitaire. Elle compte dix établissements d'enseignement supérieur dont, notamment, les universités d'Oxford, de Southampton et de Reading, une école supérieure des beaux-arts, une école supérieure de formation des maîtres et l'Université libre. Le rapport décrit trente-huit musées ou collections, depuis les grands musées de renommée internationale (tels l'Ashmolean Museum, le musée Pitt Rivers, du nom d'un archéologue, le Musée d'histoire naturelle de l'Université d'Oxford et le Musée de la vie rurale anglaise) jusqu'à des collections comprenant moins de cent objets.

Un grand nombre de disciplines traditionnelles auxquelles les musées universitaires sont généralement associés – l'archéologie, les beaux-arts, la biologie, l'ethnographie et la géologie – sont largement représentées. L'enquête a montré que sept établissements d'enseignement supérieur possédaient des collections de géologie ; quatre, des herbiers et autres collections de biologie ; six, des collections d'œuvres d'art ; et trois, des collections de vestiges archéologiques. Quelques-unes des petites collections rattachées à des départements sont d'une qualité exceptionnelle, ce qu'atteste par exemple le musée Ure d'archéologie classique, à l'Université de Reading. La collection de vieux maîtres du musée de peinture de Christ Church montre elle aussi l'importance de certaines petites collections. Mais, contrairement aux précédentes, l'enquête dont les résultats sont publiés dans *Beyond the ark* met aussi en évidence plusieurs collections de création

récente qui ne se composent pas simplement des reliquats des recherches antérieures ou des doublons. Bien au contraire, certains établissements sont associés à des domaines nouveaux et à des métiers plus variés qu'auparavant, notamment dans les disciplines appliquées de l'art, de la communication et de la création. Ainsi, la formation professionnelle et la recherche relatives à des spécialités comme la typographie, le graphisme, l'animation et la création de tissus et de meubles ont favorisé le développement de collections spécialisées dans des domaines que négligent parfois les musées traditionnels et qui font l'intérêt particulier de certains musées universitaires. Les départements de typographie et de graphisme, par exemple, possèdent des collections d'une étendue et d'une richesse sans égales, bien qu'elles aient été conçues à l'origine comme de simples auxiliaires pédagogiques au service du département qui les abrite.

Les résultats généraux présentés dans *Beyond the ark* sont à maints égards comparables à ceux des enquêtes précédentes. Les difficultés éprouvées pour réunir et conserver des ressources de financement afin de remplir leurs principales fonctions (conservation, documentation, etc.), pour créer des services publics et faciliter l'accès du public à leurs collections restent, dans la région considérée, l'un des problèmes fondamentaux de presque tous les musées de type universitaire. Mais *Beyond the ark* fait aussi apparaître des tendances plus encourageantes : les musées universitaires du Royaume-Uni pourraient à l'avenir voir leur rôle s'élargir parce que les nouvelles formes de communication, essentiellement fondées sur les nouvelles technologies de l'information et de la communication, facilitent l'accès à leurs collections, parce que l'utilité de ces dernières pour l'enseignement et la recherche est de plus en plus largement reconnue et, enfin, parce qu'elles apparaissent elles-mêmes de plus en plus comme les « vitrines » des établissements qui les hébergent. Les auteurs du rapport



© Bate Collection of Musical Instrument, Oxford

souhaitent que les fonctions et les objectifs stratégiques des musées universitaires soient mieux définis. Il faudrait, disent-ils en conclusion, si l'on veut assurer durablement la survie et même la vitalité de ces musées, en déterminer clairement les principaux besoins. Il faudrait développer et mettre à profit leurs fonctions d'enseignement et de recherche, déterminer la contribution qu'ils peuvent apporter aux efforts des établissements d'enseignement supérieur pour faire accéder un plus large public à l'éducation continue, assurer leur gestion, leur coordination et leur développement, resserrer les liens qui les unissent au reste de la communauté muséale et, enfin, examiner la contribution qu'ils peuvent apporter au développement des structures politiques et culturelles régionales.

Il est également intéressant de noter que de nouveaux projets de recherche indépendante concernant la gestion des collections et des musées universitaires britanniques sont en train d'élargir utilement la perspective des enquêtes officielles. Le rapport présenté par Melanie Kelly sous le titre *Management of higher education museums. Galleries and collections in the UK*<sup>2</sup> est un recueil détaillé d'opinions et de commentaires formulés anonymement par des personnes qui participent directement au travail des musées universitaires. Ces témoignages viennent tout naturellement compléter ceux qui ont été recueillis dans le cadre des enquêtes sur les collections des établissements d'enseignement supérieur. Melanie Kelly examine dans ce rapport le rôle des

*Un quintette de serpents (instruments de musique anciens) anime un « week-end d'étude » dans les locaux de la Bate Collection.*





Le Musée de la vie rurale anglaise de l'Université de Reading organise des activités pour des groupes d'écoliers.

musées universitaires à l'intérieur et à l'extérieur des établissements d'enseignement supérieur ; elle analyse la façon dont ils sont dirigés et gérés ; elle décrit leurs sources de financement, leurs utilisateurs et leurs catégories de personnel. Le Conseil de financement des établissements anglais d'enseignement supérieur et le Ministère de l'éducation d'Irlande du Nord ont, eux aussi, commandé récemment des enquêtes « sur la nature des équipements et des services culturels des établissements d'enseignement supérieur, ainsi que sur les relations de ces équipements et services avec l'ensemble des fournisseurs et des consommateurs d'équipements et de services culturels ». On y examine, de ce point de vue, non seulement les musées mais aussi les bibliothèques, les services d'archives, les activités sportives et artistiques, le tourisme. Le rapport *Partners and providers* [Partenaires et fournisseurs], présenté par

le Centre de politique culturelle de l'Université de Warwick<sup>3</sup>, souligne la nécessité de développer la fonction de service public inhérente à toutes les activités culturelles proposées par les établissements d'enseignement supérieur et insiste sur le rôle grandissant joué par ces établissements au niveau régional.

Les conclusions de l'enquête sur le sud de l'Angleterre et la publication de *Beyond the ark* ont conduit l'UMG à organiser, en collaboration avec le Service des musées du Sud-Est (secteur occidental), un colloque pilote qui s'est tenu à l'Institut de Southampton le 14 mai 1999. Les délégués à ce colloque ont participé à plusieurs séances de discussion où ont été abordés les problèmes généraux de stratégie et de financement. Ils ont notamment écouté un exposé de Peter Stanbury, de l'Université Macquarie, en Nouvelle-Galles du Sud (Australie), sur le développement des relations entre musées universitaires de pays différents, ainsi que des exposés relatifs à diverses collections universitaires. Certaines contributions ont rendu compte des recherches menées et de diverses initiatives récemment prises par des musées universitaires plus ou moins anciens, tels le musée Petrie du Collège universitaire

de Londres, le Centre Bill Douglas d'histoire du cinéma et de la culture populaire de l'Université d'Exeter, le Musée du design et de l'architecture de l'Université du Middlesex et la Fine Art Valuation Study Collection de l'Institut de Southampton.

Espérons que ce colloque sera le premier d'une série de rencontres ou de conférences périodiques qui retiendront l'attention du public et favoriseront l'examen des nombreux problèmes d'ordre scientifique, économique, administratif et politique que posent les musées universitaires et les collections des départements universitaires dans tout le Royaume-Uni. Sur un autre plan, les nombreux délégués au colloque de Southampton ont applaudi cette initiative qui, pour la première fois, leur donnait l'occasion d'entrer en relation et d'échanger des idées avec des collègues appartenant à des établissements très divers. Le colloque leur a ainsi permis de se réunir à point nommé pour évaluer l'évolution récente des musées universitaires du Royaume-Uni, pour envisager leurs perspectives et pour renforcer l'intérêt croissant porté à la situation commune des musées et des collections universitaires de toutes tailles. ■

#### Notes

1. K. Arnold-Forster, *Beyond the ark : museums and collections of higher education institutions in southern England*, Winchester, South Eastern Museums Service (Western Region), 1999.
2. M. Kelly, *The management of higher education museums. Galleries and collections in the UK*, Londres, University of Bath School of Management, 1999.
3. P. Shaw, *Partners and providers : the role of HEIs in providing cultural and sports facilities to the wider public*, Taunton, Centre for Cultural Policy, University of Warwick/HEFCE, 1999.

# Gérer le changement : les musées universitaires d'histoire naturelle aux États-Unis d'Amérique

Peter B. Tirrell

*Les musées universitaires d'histoire naturelle aux États-Unis d'Amérique sont entraînés dans une dynamique nouvelle, due à leur position exceptionnelle, qui leur permet d'établir un lien entre les scientifiques et le grand public. Peter B. Tirrell, directeur adjoint du Musée d'histoire naturelle de l'Université de l'Oklahoma, a joué un rôle central dans la planification stratégique, la définition et la mise en œuvre d'un projet de 45 millions de dollars des États-Unis, qui va permettre la construction d'un bâtiment neuf pour le musée. Précédent président de l'Association of College and University Museums and Galleries et fort d'une expérience professionnelle de plus de vingt-six ans, il a fait partie de commissions d'évaluation de la Commission d'accréditation de l'Association américaine des musées, ainsi que de groupes d'enquête pour le Programme d'évaluation des musées.*

À l'aube du nouveau millénaire, les musées universitaires d'histoire naturelle font preuve de vitalité et ont repris leur essor aux États-Unis d'Amérique, comme l'attestent les réussites exceptionnelles d'importants programmes de construction. Ces musées semblent aujourd'hui promis à un brillant avenir, mais leur marche vers le succès a demandé, durant des années, un travail héroïque de planification et de développement, alors que tout ou presque semblait s'y opposer. Pour réussir, ils ont dû triompher de problèmes anciens et répondre à un ensemble de questions qui les ont contraints à réfléchir sur leur avenir ; il leur a fallu rénover les murs décrépis, colmater les fuites des toitures et aussi trouver leur place sur le marché éducatif. La clef de leur survie a résidé dans leur capacité à gérer le changement, à élaborer une stratégie de planification, de financement et de construction de nouvelles installations. La réussite de ces projets peut servir de modèle aux autres musées, universitaires ou non, qui s'efforcent de planifier la construction d'équipements neufs.

On compte plus de soixante musées universitaires d'histoire naturelle aux États-Unis, qui ont représenté pour les milieux universitaires et les collectivités publiques un atout important et particulièrement marqué. Nombre de ces musées, fondés vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ont connu une croissance accélérée durant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, quand la recherche de terrains et la science de la taxinomie étaient à leur apogée<sup>1</sup>. Cette période nous a légué une collection de centaines de millions d'objets et de spécimens anthropologiques, géologiques et biologiques d'une valeur inestimable (par exemple, un ensemble de six millions de pièces au musée Sam Noble d'histoire naturelle de l'Oklahoma), qui constituent un fonds documentaire sur la diversité de la vie sur la Terre et sur son histoire et qui ont four-

ni aux milieux culturels et scientifiques du monde entier une base pour leurs activités continues de recherche et d'enseignement. En outre, les musées universitaires, dont beaucoup sont devenus des musées de leur État, ont par le passé joué un rôle prépondérant en expliquant l'histoire naturelle au grand public. Par exemple, leurs dioramas sur l'habitat étaient alors des expositions extrêmement populaires, à la fois détaillées, belles et instructives. Grâce à leurs activités d'enseignement, de recherche et de service au public, les musées ont, au fil des ans, touché des millions de gens et influencé leur vie.

Dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle cependant, les musées universitaires d'histoire naturelle ont paru avoir une utilité et une pertinence moindres ; ils ont posé des problèmes à leur université et certains ont été menacés de fermeture ou de disparition (quelques-uns ont été fermés, leurs collections stockées ou dispersées). L'une des raisons de cette évolution tient à un changement majeur dans les orientations dominantes de la recherche scientifique et de l'enseignement, qui ont délaissé les classifications d'ordre taxinomique (par exemple, l'ornithologie) au profit de celles d'ordre fonctionnel (par exemple, le comportement). Il y a également eu une évolution vers des présentations de plus en plus interactives et participatives (on est passé des dioramas sur l'habitat aux salles d'exploration, notamment). La situation a encore été aggravée par la succession d'administrateurs éphémères que les musées ont souvent connue. Les effets ont été particulièrement négatifs lorsque ces administrateurs, nommés pour un mandat court, ont imposé aux établissements leur vision courte elle aussi. Les autorités universitaires se sont pressées de supprimer des programmes et des emplois, elles ont parfois échoué à assurer aux collections des conditions d'accueil et d'entretien

convenables. Certaines ont même suggéré de les vendre pour résoudre des problèmes de trésorerie ! Elles n'ont pas pris le temps de chercher, de comprendre ni d'exploiter les possibilités et les bénéfices à long terme que les musées pouvaient offrir.

Il y avait aussi, dans les musées, un besoin critique de locaux nouveaux ou d'opérations sérieuses de réparation et de restauration des bâtiments anciens. On a ainsi pu dire<sup>2</sup> qu'au XXI<sup>e</sup> siècle, la réparation et le remplacement des installations matérielles constitueraient le principal problème auquel devra faire face la quasi-totalité des musées d'histoire naturelle existant à l'heure actuelle. En ce qui concerne le musée de l'Oklahoma, par exemple, le service local des pompiers avait estimé qu'un incendie ravagerait complètement l'un des bâtiments en quelques minutes seulement. Or, le bâtiment en question, une ancienne écurie qui prenait l'eau, abritait des milliers d'objets anthropologiques.

À mesure que les musées subissaient ces attaques et souffraient de ces négligences, les valeurs qu'ils défendaient en tant qu'institutions perdaient de leur force et/ou étaient marginalisées. La présence de valeurs contradictoires dans une institution donne souvent naissance à des tensions et à un déficit d'identité collective parmi les membres du personnel, souvent démoralisés. Certains musées menaient, de façon dispersée, d'excellents programmes de recherche ou d'activités éducatives, mais ils n'avaient ni orientation ni objectif spécifique. La plupart de leurs directeurs avaient reçu une formation scientifique et n'étaient donc pas préparés à répondre aux problèmes posés par la redéfinition et la réinvention de l'ensemble de leur établissement. Ils luttaient pour les résoudre et mettre à profit leurs succès, pour inventer des solutions et mettre en forme un plan démontrant l'utilité de leur musée à leurs supérieurs et à leurs partisans. Mais, pour le reste de la

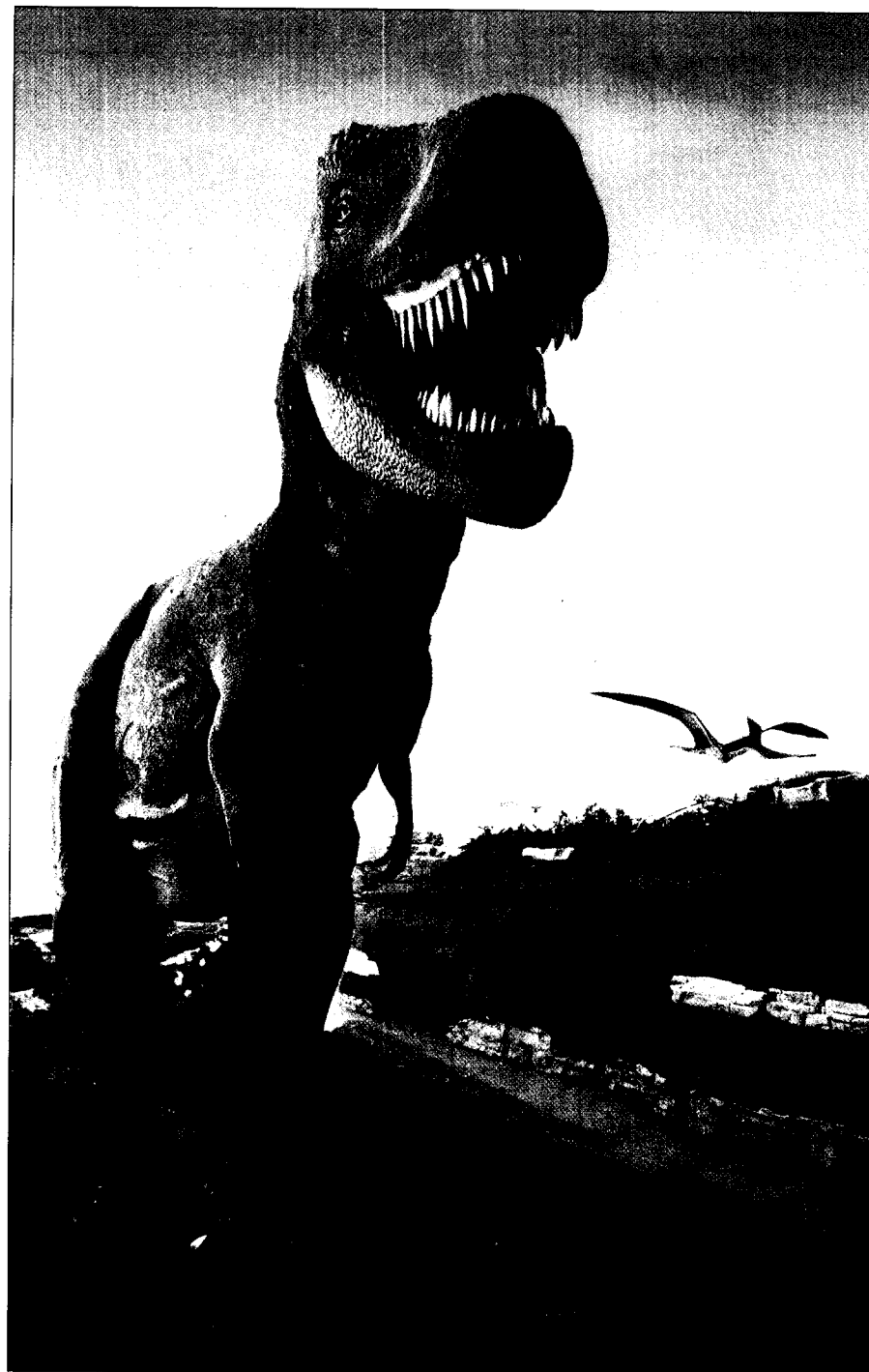
profession, le sentiment dominant était que les musées universitaires avaient arrêté toute collecte d'objets, perdu tout intérêt et abandonné leur rôle pilote.

### **Des musées sur la voie du succès : planification et développement stratégiques**

Certains musées allaient braver l'adversité. En février 1999, le musée Sternburg d'histoire naturelle, situé à Fort Hays State University (Hays, Kansas), ouvrit un local de 9 385 m<sup>2</sup> qui venait d'être rénové pour un coût total de 18 millions de dollars. Dès le mois de juin, il avait déjà accueilli plus de 50 000 visiteurs, ce qui dépassait largement ses attentes. En mai de la même année, le musée Sam Noble d'histoire naturelle de l'Oklahoma emménageait dans un nouveau bâtiment à la pointe du progrès : 18 000 m<sup>2</sup>, sur un terrain de 25 hectares du campus de l'Université de l'Oklahoma, à Norman, Oklahoma (ouverture : printemps 2000). Le financement du projet, de 45 millions de dollars, ayant été bouclé, l'Université approuva une dotation annuelle supplémentaire de 2 millions de dollars pour contribuer au fonctionnement et à la rémunération du personnel, ainsi que l'octroi de services en nature pour un montant évalué à un million de dollars. L'installation de nouveaux équipements a commencé à être planifiée au sein d'institutions telles que le musée James Ford Bell d'histoire naturelle de l'Université du Minnesota (Minneapolis/Saint Paul) et le musée Burke d'histoire naturelle de l'Université de l'État de Washington, à Seattle.

L'Université de l'Oklahoma a été en mesure de bâtir l'un des musées d'histoire naturelle les plus réussis au monde, en dépit du fait que l'Oklahoma soit l'un des États les plus pauvres du pays (au cinquantième rang national pour le salaire moyen des agents publics). Selon Michael Mares, son directeur, « l'opération prouve

que la législature, l'Université, la population de l'État et les donateurs privés ont reconnu l'importance du rôle joué par le musée dans la vie culturelle et scientifique de l'Oklahoma ». Comment en est-on arrivé à ce résultat ? Ce cas et celui d'autres musées le prouvent, c'est grâce à une planification qui définit une stratégie. Le meilleur plan est celui qui détermine de façon globale l'orientation et le niveau d'énergie à consacrer aux actions et à la recherche de ressources d'un musée, afin qu'il trouve la position qui lui sera ultérieurement la plus profitable<sup>5</sup>. Le musée de l'Oklahoma et d'autres ont dû identifier et évaluer ce qui faisait leur spécificité interne et externe : leur vision de l'avenir, leur identité, leur mission, leurs ressources, leurs équipements, leur mode d'administration. Par exemple, le musée Bell a évalué le rôle que ses dioramas pourraient jouer à l'avenir. En s'appuyant sur des estimations tant internes qu'externes, les musées ont été en mesure de se redéfinir. Par exemple, le musée Sternburg et le musée de l'Oklahoma ont modifié leur vision de l'avenir ainsi que leur mission pour accroître leur rôle dans le domaine éducatif. Afin d'opérer leur repositionnement, les musées ont également dû proposer des scénarios accompagnés des stratégies appropriées, simplifier les actions et les hiérarchiser en fonction de priorités réalistes ; ils ont aussi dû fixer un calendrier et un budget, élaborer de nouveaux scénarios pour s'adapter à des imprévus et à des contretemps, et établir des points de repère et des critères d'évaluation. Par exemple, en 1987, le musée de l'Oklahoma a fait des démarches, couronnées de succès, pour devenir le musée officiel de l'État dans le domaine de l'histoire naturelle. Cela lui a permis, par la suite, de consolider ses relations avec l'État et avec l'Université, et d'accroître ainsi d'autant ses chances d'en obtenir un soutien. À l'opposé, le musée Burke a proposé de rompre avec son université de tutelle, ce qui pourrait



© Sternburg Museum of Natural History, Fort Hays University, Hays, Kansas

accroître ses possibilités de financement auprès du secteur privé. Le musée Bell a recherché des formes d'association avec le Collège universitaire de ressources naturelles pour l'enseignement des sciences de l'environnement. Les musées ont pu se redéfinir et trouver leur place en conduisant de telles évaluations, en produisant des plans adaptables et en les traduisant en actes. Ils ont été en mesure de montrer qu'elles étaient leurs possibilités, d'affermir leur situation par rapport à l'université et à la société civile et de

*Un dinosaure robotisé de grande taille défie les visiteurs entrant dans l'impressionnant diorama du musée Sternburg, qui montre le Colorado durant le crétacé. À l'arrière-plan, des ptérosaures survolent la mer qui recouvrait le Kansas à cette époque.*



© James Ford Bell Museum of Natural History, University of Minnesota, Minneapolis, Minnesota

*Des visiteurs admirent un diorama au musée James Ford Bell de l'Université du Minnesota.*

s'engager favorablement dans la compétition qui doit leur faire atteindre le niveau d'activité et les résultats désirés.

Planifier, établir une stratégie et formuler des propositions de changement, tout cela ne se fait pas sans une certaine obstination, sans une coalition puissante en faveur du plan établi et sans une représentation claire du processus (Kotter, 1996)<sup>1</sup>. Comment les musées ont-ils réuni toutes ces conditions ? Quels ont été les principaux facteurs de leur succès ? Pour répondre à ces questions, j'ai interrogé les directeurs des musées et observé de façon approfondie leurs institutions. Mon propre regard, celui de directeur adjoint du musée de l'Oklahoma, s'ajoute à ces constats.

#### **Les composantes du succès**

L'ensemble des musées a bénéficié, dans des proportions diverses, de l'apport d'études internes, d'analyses extérieures, d'évaluations faites par des pairs et d'un processus d'habilitation fondé sur les normes et les pratiques professionnelles. La somme de ces constats et de ces recommandations a été essentielle pour le lancement des plans stratégiques à long terme. Le musée de l'Oklahoma,

comme le musée Sternburg ou le musée Bell, ont bénéficié de programmes tels que le Programme d'évaluation des musées, mis en place et conduit par l'Association américaine des musées (AAM) et financé par l'Institute of Museum and Library Services. Le Programme d'évaluation des musées offre un ensemble de bourses qui permettent de faire évaluer par des membres de la profession le fonctionnement général, les collections et les activités destinées au public. Le musée de l'Oklahoma a également profité de sa participation au programme d'habilitation de l'AAM, qui consiste aussi en une démarche globale d'évaluation par des professionnels. Il a dû se conformer sur de nombreux points aux normes et aux pratiques établies concernant les collections, l'éducation, la planification à long terme, le mode d'administration, les expositions, les questions financières, la sécurité et les équipements. Se préparer à l'habilitation a été une démarche extrêmement instructive.

Les musées se sont aussi portés au-devant de leur public de façon particulièrement ouverte et positive afin d'élargir leur assise populaire ; de ce fait, ils se sont renforcés, grâce au soutien de leurs parti-

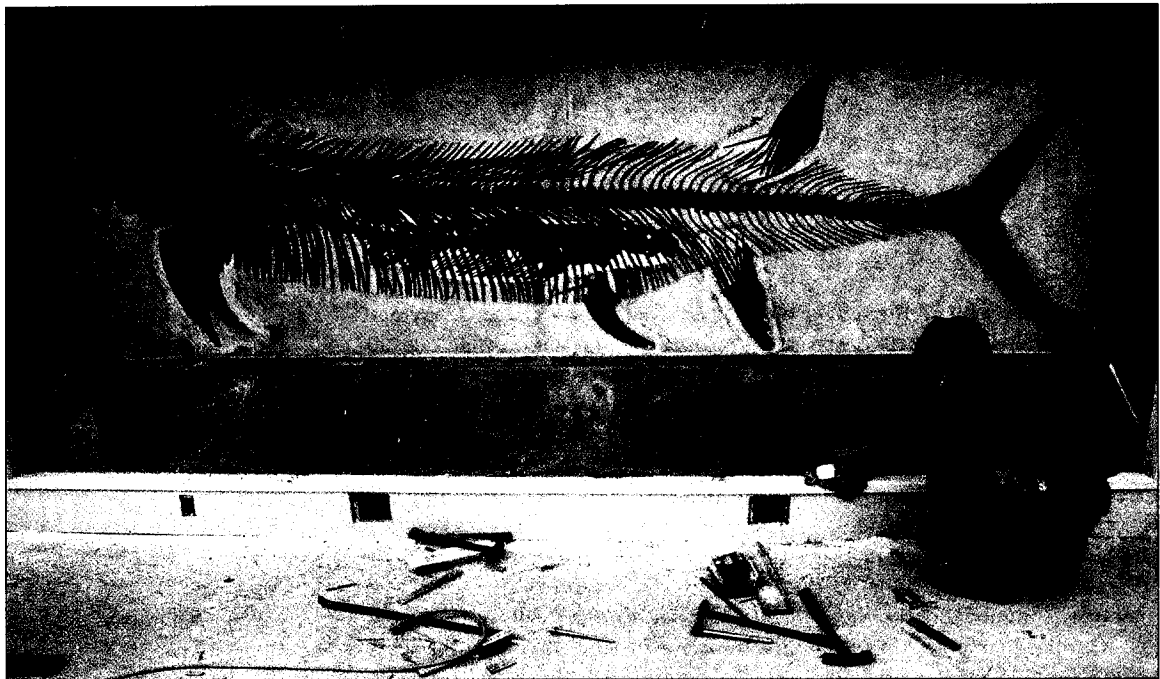
sans, tout en apportant une illustration concrète du service offert. Depuis 1982, le musée de l'Oklahoma a mis en place un programme très élaboré d'expositions itinérantes qui ont touché plus de six millions de personnes dans dix-huit États et au Canada, au cours de huit cent sept présentations, notamment dans des écoles, des musées, des bibliothèques, des banques, des centres commerciaux et dans les centres communautaires des Amérindiens. Le musée Burke dispose également d'un ensemble exceptionnel de collections d'étude transportables (présentées sous forme de trousseaux et destinées au public de tout l'État) montrées dans les écoles, les bibliothèques et les camps d'été par exemple. Le musée Bell a amélioré son programme de sensibilisation grâce à des activités telles que *Bell LIVE!*, une présentation vidéo en direct qui permet aux élèves des écoles de s'entretenir du domaine étudié avec des scientifiques. Le musée Burke a organisé plusieurs expositions très remarquées en travaillant avec diverses communautés américaines et plusieurs ethnies.

Les musées ont persuadé leurs supérieurs et leurs partisans qu'il y avait bien une crise ou, comme l'a dit un directeur, qu'on « frôlait la mort ». La personnalisation de la crise a aussi été la clef du succès dans le cas du musée de l'Oklahoma. Une des stratégies employées a été l'organisation de visites guidées des coulisses des collections destinées aux administrateurs de l'Université, à de hautes personnalités, aux responsables locaux, aux supporters et à des milliers de simples citoyens. Beaucoup d'entre eux en repartirent les larmes aux yeux, après avoir vu les objets et les spécimens exposés aux intempéries dans la vieille remise à chevaux. Ils implorèrent que l'on trouve le moyen de sauver ces trésors de leur patrimoine. Le directeur écrivit un livre intitulé *Un patrimoine en péril* qui, après avoir dépeint la beauté et la valeur des collections, soulignait les conditions

désastreuses de leur stockage. L'ouvrage a été envoyé à des hommes politiques, à des responsables éducatifs, à des dirigeants du monde des affaires et à des associations qui y prêtèrent attention et vinrent faire le constat par eux-mêmes. Ce fut également un choc pour eux : la crise était devenue une cause commune pour l'électorat et pour les officiels.

Chaque musée a trouvé une idée-force centrale pour orienter son action et a montré la valeur de ce qu'il pouvait devenir. Le musée Sternburg et celui de l'Oklahoma adaptèrent des techniques et des stratégies empruntées au monde des affaires pour donner à voir leur potentiel et exhiber leurs superbes collections ou leurs succès (par exemple, les expositions itinérantes). Ils lancèrent des plans de marketing et des études de marché pour montrer à l'ensemble des commerçants quel intérêt économique, ou « retombée financière », ils pouvaient tirer de la multiplication des touristes et des visiteurs qui viendraient se nourrir, se loger, se divertir chez eux. Les plans ont aussi contribué à persuader les responsables universitaires que les nouveaux équipements du musée constitueraient un capital à forte valeur ajoutée grâce aux activités qui leur seraient rattachées : expositions, sensibilisation de la population de tout l'État, recherche de pointe, enseignement fondamental, études ethniques et universitaires, visites guidées de personnalités. David Boren, l'actuel président de l'Université de l'Oklahoma, auparavant gouverneur de l'Oklahoma et sénateur des États-Unis, a soutenu le projet de toutes les façons possibles, car il avait conscience que la nouvelle institution non seulement préserverait son patrimoine mais aussi constituerait un apport exceptionnel à la communauté universitaire. De plus, le musée pourrait constituer un excellent moyen d'attirer des étudiants, de susciter des dons privés et de faire apparaître l'Université sous son meilleur jour.

© Sternburg Museum of Natural History, Fort Hays University, Hays, Kansas



Pour lever les fonds nécessaires aux nouveaux équipements, les musées ont dû entrer également en synergie, en symbiose avec le monde de la politique, des affaires, des organisations citoyennes et des groupes de défense d'intérêts particuliers. Ainsi, le musée de l'Oklahoma a collaboré avec deux organisations locales de base pour programmer, et conduire au succès, un référendum fiscal portant sur 5 millions de dollars. Les responsables de l'Université et du musée ont alors travaillé à monter une équipe de campagne et, avec l'aide de législateurs, ont obtenu 15 millions de dollars pour leur institution, dans le cadre d'un projet de financement de l'enseignement supérieur. En outre, des sources privées ont apporté 20 autres millions de dollars. Le musée de Sternburg a aussi travaillé avec l'Université et avec les responsables locaux pour acquérir son bâtiment à un coût symbolique. Enfin l'Université, la ville et le comté ont apporté des contributions en nature durant la majeure partie de la construction du musée.

### Un intermédiaire naturel

Le rôle que jouent les musées universitaires d'histoire naturelle aux États-Unis est particulier. Ce sont des lieux de formation indispensables, activement engagés dans les efforts collectifs de recherche, de collecte d'objets, d'ensei-

gnement et de services au public. Or, si la société réclame à grands cris un intermédiaire entre les scientifiques et le grand public, on peut difficilement imaginer d'autres institutions mieux adaptées à cette tâche qu'eux. Grâce aux expositions et aux programmes éducatifs, les musées peuvent présenter aux élèves, aux étudiants ou aux visiteurs de tous âges un étalage fascinant d'objets concrets. Les fossiles, les plumes, les coquillages ou les insectes peuvent enflammer l'imagination de celui qui les touche, qui les classe, qui en discute et faire mieux comprendre des notions aussi complexes que la biodiversité ou l'extinction des espèces. La crise de l'enseignement scientifique dans la salle de classe et au-dehors offre aux musées de multiples possibilités sur le marché de l'éducation. Les musées disposent également de chercheurs de pointe qui sont autant d'exemples à suivre dans de nombreux domaines scientifiques, de la méthodologie à la conservation, et qui forment les savants du futur. Les musées universitaires collectent des milliers de spécimens chaque année, ils comptent quelques-unes des collections en plus forte croissance au niveau national. Ils doivent travailler, en collaboration avec leur université de tutelle, à se redéfinir, à se repositionner, à élargir leur assise populaire et à lancer des stratégies suivies pour se doter de nouvelles installations. Les musées et les universités sont par

*Un préparateur d'exposition met la dernière main à la présentation du célèbre fossile du « Poisson », qui vient d'être déménagé de l'ancien musée pour être accroché au mur du nouveau bâtiment du musée Sternburg d'histoire naturelle.*

définition des institutions éducatives permanentes, inscrites dans le long terme. Et les grandes universités ont de grands musées ! ■

### Notes

1. J. K. Braun ; M. A. Mares, « Natural history museums : working toward the development of a conservation ethic », dans M. A. Mares et D. J. Schmidly (dir. publ.), *Latin-American mammalogy : history, biodiversity and conservation*, Norman, University of Oklahoma Press, 1991, p. 431-454.
2. K. L. Goldstein, « Funding », dans « Toward a natural history for the 21st Century », *Museum News*, vol. 76, n° 6, novembre-décembre 1997, p. 46-47.
3. A. McHugh, « Strategic planning for museums », *Museum News*, vol. 58, n° 6, juillet-août 1980, p. 23-29.
4. J. P. Kotter, *Leading change*, Boston, Harvard Business School Press, 1996, 186 p.



# Les collections universitaires à Aotearoa, en Nouvelle-Zélande : un passé actif, un avenir incertain

Neville Hudson et Jane Legget

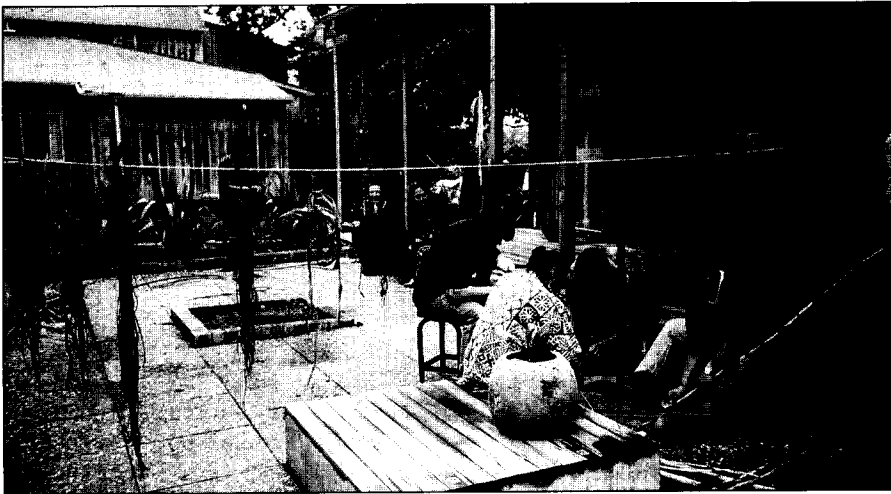
*En Nouvelle-Zélande, de nombreux musées universitaires se lancent dans des partenariats avec de grands établissements car, dans bien des cas, leur survie même est en jeu. Neville Hudson, géologue, fait office de conservateur des collections paléontologiques et didactiques au Département de géologie de l'Université d'Auckland depuis 1996. Il a récemment pris également en charge les collections de roches et de minéraux. Jane Legget a travaillé dans des musées au Royaume-Uni et en Nouvelle-Zélande. Elle est actuellement coadministratrice du projet New Zealand Museum Standards, une initiative des services nationaux de Te Papa (Musée national de Nouvelle-Zélande), et maître assistant au Département de muséologie de l'Université de Massey. Elle est l'auteur de Local heroines : a travel guidebook to womens's history in Great Britain (Londres, Pandora Press, 1994).*

En Nouvelle-Zélande, le conservateur de musée universitaire est une espèce rare et menacée. Ce pays aux moyens modestes a la lourde charge d'entretenir sept universités, dont quatre sont des créations coloniales, anciennes facultés de l'Université de Nouvelle-Zélande de 1870 à 1961. Dans l'enseignement supérieur, la constitution de collections, indissociables de l'enseignement de diverses disciplines, est aussi un héritage britannique. Tel est le cas des sciences naturelles, des humanités, de l'archéologie, de l'anthropologie ou de la médecine ; là, les collections didactiques s'ajoutent aux archives, aux fonds spéciaux d'ouvrages rares et d'iconographie ou aux collections universitaires d'objets d'art. Si beaucoup de ces collections ont été commencées avec un objectif pédagogique précis, d'autres sont le fruit d'une accumulation de travaux individuels de recherche. Ce qui est sûr, c'est qu'aujourd'hui peu d'entre elles sont utilisées ou gérées de façon rationnelle, qu'elles sont nombreuses à avoir souffert d'une longue négligence et qu'elles ont fini par être considérées comme « faisant partie des meubles ». En tout cas, elles sont plus considérées comme des curiosités décoratives que des ressources universitaires à mobiliser.

Il n'existe actuellement aucune donnée d'ensemble sur la diversité et la richesse des collections universitaires, bien que l'on ait déjà tenté de faire le point sur la question. En 1994, un inventaire<sup>1</sup> a confirmé l'existence de quatre-vingt-neuf collections universitaires, certaines dénommées « musée ». Mais cet inventaire omettait, par exemple, la collection d'objets en argent de l'Université de Massey et ses autres collections d'objets d'art ou d'objets décoratifs, dont l'une a fait l'objet d'un catalogue. L'inventaire comportait une évaluation des collections, sur le plan national, voire international et reconnaissait que nombre

d'entre elles étaient dignes du plus haut intérêt, mais selon quels critères ? Cet inventaire n'a eu aucune suite directe : l'état et le statut de certaines collections restent flous. Récemment, la Commission nationale des présidents d'université a créé un service chargé de contrôler la qualité de la pédagogie, de la recherche, de la gestion et du développement au sein des universités. Ce service s'occupe actuellement des bibliothèques universitaires mais, dans l'immédiat, il n'est pas prévu qu'il s'intéresse aux collections. Celles qui sont confiées à des conservateurs professionnels peuvent être utiles pour la communauté des chercheurs et redorer le blason de l'institution. Une politique d'ouverture peut aussi améliorer les relations entre l'université et l'ensemble du corps social mais, surtout, attirer davantage d'étudiants, résultat d'autant plus appréciable que ceux-ci paient des droits de scolarité.

En 1998, le gouvernement central a manifesté son intérêt en commanditant une étude<sup>2</sup> ; toutefois, la ligne politique actuelle privilégie les retombées économiques potentielles en favorisant les travaux scientifiques susceptibles de renforcer les principaux secteurs de l'économie. Une réflexion entreprise au Ministère de la recherche, de la science et de la technologie, sur le thème des « bases de données et des collections nationales<sup>3</sup> », a reconnu l'intérêt qu'offraient les collections pour la recherche, mais essentiellement en tant que ressources pouvant attirer des chercheurs étrangers et susciter des partenariats fructueux avec les institutions d'autres pays. Dans cet ordre d'idée, il serait opportun de mettre aussi en valeur les richesses historiques, culturelles et artistiques des universités qui pourraient relancer directement ou indirectement le tourisme, grand pourvoyeur de devises étrangères. Mais il est clair que l'absence de toute stratégie nationale met



*Des étudiants de l'Université d'Auckland, qui étudient les techniques traditionnelles maori, extraient une teinture jaune des branches d'un raurekau (Coprosma grandifolia). Les fibres de lin qui séchent ont été teintées en rouge avec de l'écorce de tanekaba (Phyllocladus trichomnoides).*

en péril les collections des universités (comme celles des instituts de recherche de la Couronne), dont beaucoup ont été constituées au gré des circonstances.

Les collections de géologie de l'Université d'Auckland illustrent un scénario typique. À l'intérieur d'un petit département, les collections de paléontologie et de minéralogie ont été confiées, séparément, aux soins d'une équipe technique dont la fonction principale est de secondar les enseignants et les chercheurs universitaires. L'accroissement des collections a été plus spontané qu'organisé. Les collections de paléontologie, qui fournissent d'intéressants matériaux de référence et de recherche, sont loin d'être bien installées, mais elles sont régulièrement consultées. Elles sont rarement déplacées, sauf quand certaines pièces sont exposées dans des laboratoires pédagogiques, dans le hall et les corridors du département, ou encore dans le foyer d'un musée. Bien qu'un universitaire soit officiellement chargé de ces collections, leur gestion quotidienne incombe à un personnel technique dévoué qui s'y consacre dans la mesure où ses autres tâches le lui permettent. Sans la conscience professionnelle de ces personnes, il ne fait aucun doute que ces ressources seraient négligées, l'information qu'elles peuvent apporter serait fragmentaire, voire définitivement perdue. Avec un budget minimal, on s'efforce d'utiliser à plein une ressource qui continue d'enrichir l'expérience des étudiants et du corps enseignant, même si un récent remaniement du personnel et des licenciements suscitent autant d'inquié-

tudes qu'ils ouvrent de possibilités. La décision de conserver les deux collections ensemble paraît parfaitement rationnelle, à l'intérieur d'un petit département aux moyens limités, mais le surcroît de responsabilités confiées à une équipe réduite – à l'heure actuelle, un seul conservateur est employé à mi-temps – rend sa mission plus difficile.

Les collections scientifiques les mieux exploitées et les mieux entretenues sont peut-être celles des facultés de médecine des universités d'Auckland et d'Otago, où les deux musées, de pathologie et d'anatomie, jouent un rôle essentiel dans la formation des médecins. Toujours à l'Université d'Otago, la bibliothèque Hocken a un fonds iconographique d'environ douze mille pièces ; administré par des professionnels, il constitue un élément essentiel du patrimoine national. À l'Université d'Auckland, les archives de musique maori et océanienne ont une valeur universelle incontestable, le personnel est zélé, les salles sont climatisées, les stratégies d'acquisition et de recherche sont menées activement et le système d'indexage a été informatisé. La politique d'accès très libérale de cet établissement permet aux Maoris qui souhaitent, à titre individuel ou en groupe, apprendre des *waiata* (chants) traditionnels d'obtenir gratuitement la copie de plus de quatre cents enregistrements maori d'histoire orale, de rhétorique traditionnelle, de chants et de musique, dont les originaux peuvent être consultés en salle de lecture. Référence fondamentale de l'enseignement d'ethnomusicologie à l'Université, ces archives contribuent aussi aux bonnes relations de l'institution avec l'ensemble de la communauté maori.

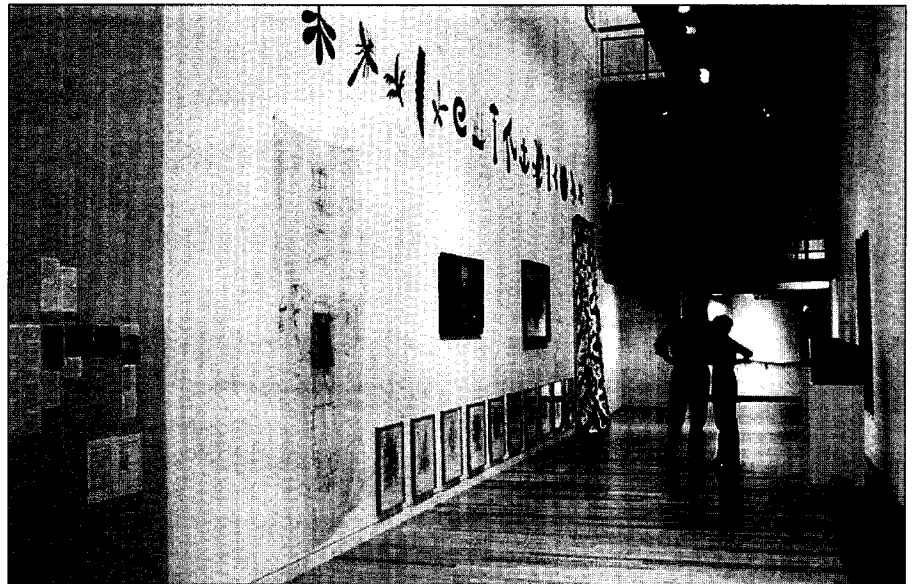
Au Département d'anthropologie de l'Université d'Auckland, les collections archéologiques offrent aux étudiants et aux chercheurs des objets de référence concernant la faune, les coquillages ou les pierres, des objets qui, dans l'attente d'une réforme pédagogique, ne sont plus

beaucoup exploités. Le laboratoire national de conservation de cette université, qui traite le bois et divers objets en matériaux naturels imprégnés d'humidité, travaille pour les chercheurs et pour les enseignants du département, mais il tire aussi un revenu des commandes extérieures. Bien que les objets provenant des fouilles doivent trouver un lieu qui les accueille durablement après la publication complète de tous les résultats des analyses, une masse d'objets culturels ou naturels reste pendant longtemps sur place, et rarement dans les conditions idéales qu'offrent les réserves d'un musée. La réglementation des antiquités imposant de conserver les objets recueillis pendant les fouilles avec les collections déjà inventoriées, ceux-là aboutiront finalement au musée d'Auckland, où ils seront confiés à des professionnels.

Certaines collections sont mal connues, tant au sein de l'institution où elles se trouvent qu'à l'extérieur. L'Université de Canterbury possède un musée d'antiquités classiques mais, s'il figure sur le site Internet de l'Université, il n'est mentionné ni dans l'inventaire de 1994 ni dans le répertoire des musées de Nouvelle-Zélande<sup>4</sup>. L'Université de Canterbury n'a fait savoir que récemment qu'elle est en possession de la collection de médailles de sir Ernest Rutherford qui constitue tout à la fois des archives de l'art numismatique et le palmarès de l'unique prix Nobel néo-zélandais, le plus illustre des anciens élèves de cette université. L'exposition organisée par la suite au musée municipal de Canterbury et l'ouvrage publié à cette occasion<sup>5</sup> sont des exemples de collaboration fructueuse entre ces deux institutions de Christchurch.

### Laissés-pour-compte

Au XIX<sup>e</sup> siècle, les quatre universités les plus anciennes – Auckland, Wellington, Christchurch et Dunedin – étaient en rap-

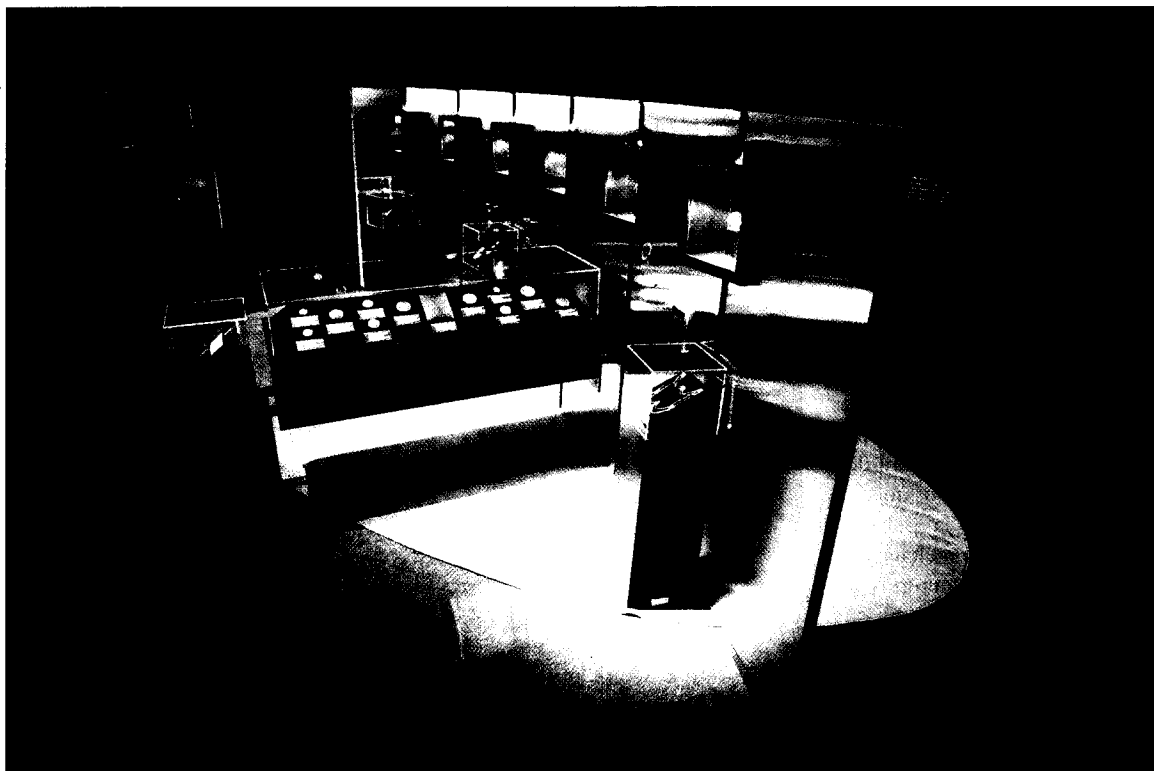


© Brett Robinson

port direct avec les grands musées nationaux et provinciaux de ces villes alors en pleine expansion, enracinant ceux-ci dans une tradition de recherche universitaire. À Christchurch et à Dunedin, les musées de Canterbury et d'Otago étaient gérés par l'Université, jusqu'à ce qu'ils deviennent des institutions à vocation régionale, après la seconde guerre mondiale, mais leur charte prévoyait que des représentants de l'Université continueraient de siéger au conseil d'administration. Ces anciens liens persistent, dans une certaine mesure, grâce aux membres honoraires d'associations de chercheurs et aux partenariats, officiels ou non, conclus dans le domaine de la recherche et de l'enseignement. Mais, d'une façon générale, les musées et collections universitaires n'ont pas bénéficié des progrès de la muséologie et leur personnel est mal intégré dans le monde muséal. L'organisme professionnel de ce secteur, Museum Aotearoa, ne compte parmi ses membres que deux institutions universitaires, même si quelques-uns de ses adhérents sont inscrits à titre individuel. Le fait est que les universitaires chargés des collections restent avant tout – c'est inévitable – des spécialistes de leur discipline et, comme le disait Wilcomb E. Washburn<sup>6</sup>, directeur des études américaines à la Smithsonian Institution, les musées universitaires sont au service des chercheurs, et non le contraire.

Il faut néanmoins que les universités prennent au sérieux leurs responsabilités

Fabriquer du sens : les collections d'art de l'Université de Victoria replacées dans leur contexte ; *exposition inaugurale du plus récent musée universitaire de Nouvelle-Zélande, l'Adam Art Gallery, Te Pataka Toi, en septembre 1999.*



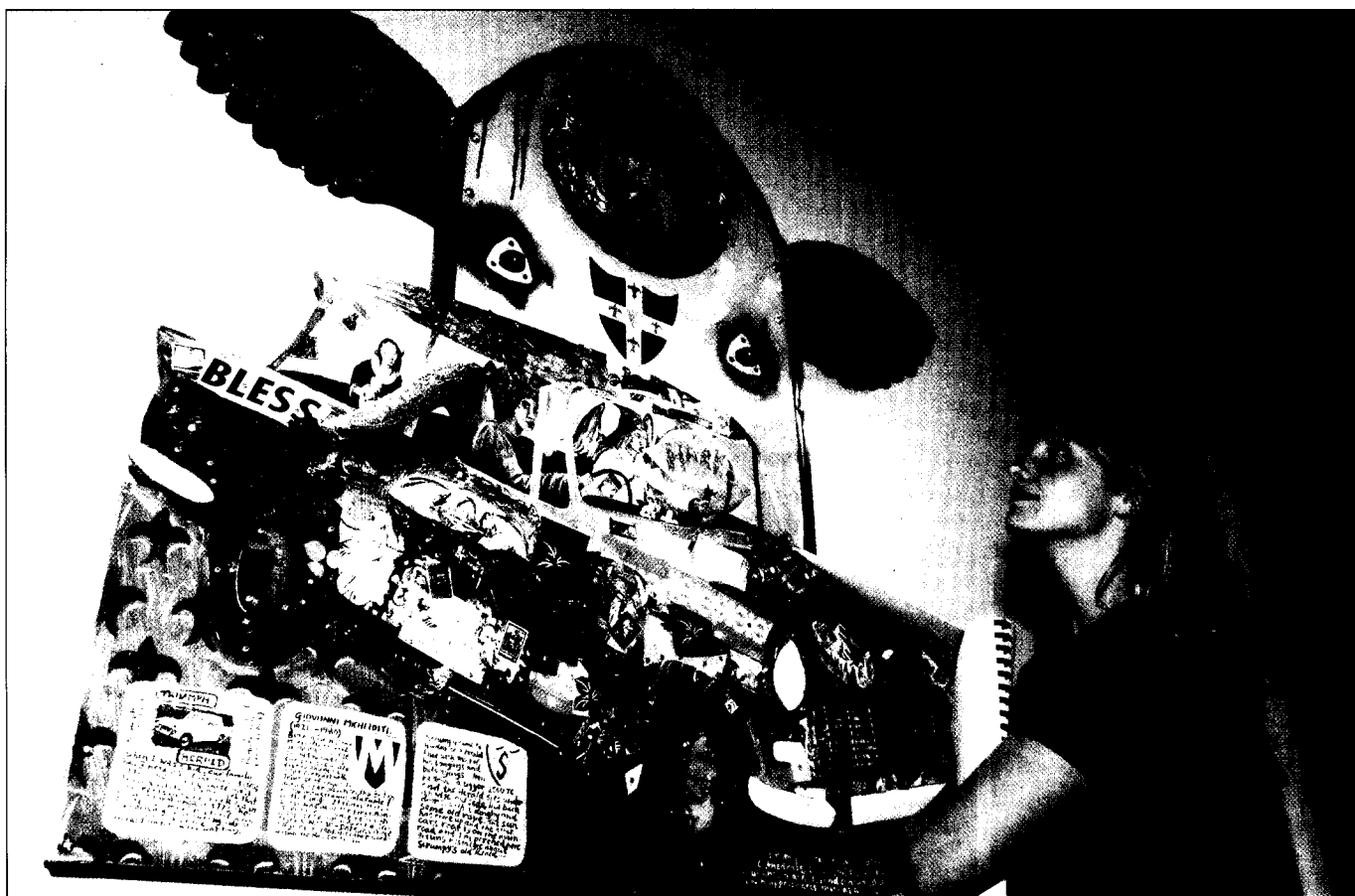
Atomes d'or. L'université vient à la ville : à Christchurch, en 1999, l'Université de Canterbury a présenté sa collection de médailles de sir Ernest Rutherford dans le musée de Canterbury.

en ce qui concerne leurs collections. Il y a beaucoup à apprendre des grands musées du pays, où les professionnels ont su définir des règles parfaitement adaptées aux collections néo-zélandaises, au public et à toutes les parties prenantes. Les Maoris notamment commencent à mieux percevoir les questions de muséologie qui concernent leur communauté. D'où leur revendication d'une prise en compte de la signification culturelle des *taonga* (trésors du patrimoine culturel) qui se trouvent dans les collections, d'un accès à l'information, d'une participation au travail d'interprétation des collections et d'une reconnaissance de l'apport maori à la compréhension de la nature.

Ces questions suscitent un certain intérêt dans les universités. Les départements universitaires d'études maori mènent des recherches qui peuvent enrichir notre connaissance des collections aussi bien des grands musées que des universités. Au Département d'études maori de l'Université d'Auckland, les étudiants font des travaux pratiques sur les aspects techniques et stylistiques de la culture matérielle maori, dans sa dimension contemporaine, historique et archéologique, les collections des

musées de tout le pays leur servant de référence, de modèles pour des expériences de reconstitution d'activités traditionnelles ou de création d'objets. Ces travaux nous permettent de mieux comprendre les techniques ancestrales et, par là, aident les musées dans leur mission d'interprétation et de conservation. Certaines facultés des sciences font des recherches sur les *matauranga maori* (savoirs traditionnels maori), qui apporteront des éléments utiles pour les nouvelles galeries d'histoire naturelle du musée de Nouvelle-Zélande Te Papa Tongarewa et du musée d'Auckland.

L'Université de Massey a récemment réinstallé son département d'études muséologiques dans les locaux de l'École des études maori. C'est actuellement la seule université qui forme des diplômés se destinant à une carrière dans les musées et préparant un diplôme de troisième cycle, ou *Master's degree* ; son personnel enseignant est désormais bien placé pour présenter aux étudiants une réflexion sur le patrimoine, du point de vue maori comme du point de vue *pakeha* (non maori). Ceux qui obtiennent leur diplôme trouvent le plus souvent un emploi dans les grands musées ou dans



© Massey University, Palmerston North Campus

divers organismes s'occupant du patrimoine, étant donné que les postes à l'Université, qui ont toujours été rares, le sont de plus en plus.

Il est sûr que les conservateurs et les administrateurs de collections universitaires sont, d'une manière générale, assez isolés de leurs homologues qui travaillent dans de grands musées. Il est intéressant ici de revenir sur le cas des collections de géologie de l'Université d'Auckland. L'administrateur de ces collections a eu la possibilité de participer à un programme national concernant l'application expérimentale d'un système néo-zélandais de normes muséologiques. Mis à l'épreuve des réalités universitaires, ce système a offert en outre un cadre de conception et d'examen des politiques et des méthodes qui s'est révélé utile pour définir et déceler les points faibles. À partir de là, il a été possible de concevoir, en connaissance de cause, une planification prospective concernant les collections, dans un contexte d'austérité budgétaire et de réels problèmes d'espace qui plaident en

faveur d'un rangement compact plus que nécessaire. Cette expérience a été aussi l'occasion de rencontrer le personnel d'autres musées.

#### Des signes positifs ?

Comme en Australie<sup>7</sup>, les collections universitaires font figure de parent pauvre en Nouvelle-Zélande. Leur valeur est négligée, souvent parce qu'elles doivent leur existence à des générations d'enseignants aujourd'hui éteintes, dont elles sont les produits dérivés de la recherche ou le legs superflu d'une érudition et d'une pédagogie désormais dépassées. Aucune bonne fée ne s'est encore manifestée en leur faveur et on attend toujours une politique universitaire éclairée, un mécène privé ou un gouvernement qui les revalorise comme « capital de savoir ». Les universités travaillent à la limite de leurs possibilités pour assurer leur fonction pédagogique et la recherche sur les collections n'est pas à la mode. Les grands musées, la plupart très occupés à mettre de l'ordre

*Ella Robertson, étudiante, admire une œuvre de Tim Chadwick : Hark the Herald Angels Sing, pendant sa visite de la collection d'œuvres d'art de l'Université de Massey.*

chez eux, ne songent pas à accueillir des collections supplémentaires ni à les faire bénéficier de la gestion professionnelle qu'elles mériteraient. Le gouvernement, qui vient de consacrer 300 millions de dollars néo-zélandais à un musée national d'une conception radicalement nouvelle, est peu enclin à subventionner dans l'immédiat les collections universitaires. Si l'avenir, à première vue, ne semble pas très favorable pour ces collections, quelques initiatives positives ont toutefois été prises. L'Université et le musée d'Auckland ont signé, en 1999, un accord de collaboration qui prévoit de mettre en commun les compétences des universitaires et des conservateurs, qui garantit un libre accès mutuel aux collections, qui offre des facilités pour les projets de recherche ou l'encadrement des étudiants et qui envisage des activités de formation. Le musée d'Auckland a déjà passé un contrat avec des chercheurs de l'Université qui participeront à l'organisation des nouvelles galeries d'histoire et apporteront un éclairage maori aux nouvelles galeries d'histoire naturelle. Cette symbiose permet aux spécialistes de se faire entendre d'un plus large public et inscrit le musée dans l'actualité de la recherche. Elle répond aussi aux ambitions des grands musées qui peuvent de cette manière continuer d'assurer, au moins par procuration, leur fonction traditionnelle de recherche. À Hamilton, le musée d'art et d'histoire du Waikato est allé plus loin en mettant en place un programme « historien-résident » : une demeure historique, gérée par ce musée, est mise à la disposition d'un chercheur invité qui peut y loger et y poursuivre des recherches sur l'histoire locale – possibilité très appréciée par les historiens de l'Université du Waikato.

Un autre signe qui présage bien de l'avenir a été l'inauguration, en septembre 1999, des bâtiments du musée

d'art Adam de l'Université Victoria, à Wellington. Il s'agit d'une initiative du Département d'histoire de l'art visant à diversifier la vie intellectuelle de l'Université, en mettant l'accent sur les arts plastiques. Toutefois, la vocation du musée englobe les ressources multidisciplinaires de l'Université, y compris les collections détenues par d'autres départements – géologie et botanique, antiquités de l'époque classique et objets des îles pacifiques – qui permettent d'organiser des expositions passionnantes et dont les commissaires ou les exposants sont aussi bien des artistes contemporains que des universitaires ou des étudiants. La fonction première du musée Adam ne sera pas de faire de nouvelles acquisitions ; son personnel expérimenté devra gérer et aménager les collections actuelles, qui comptent plus de deux cents objets d'art, mais aussi définir de nouvelles normes de muséologie au sein de l'Université. Il pourrait aussi ouvrir la voie en amenant les collections universitaires dans la mouvance générale des musées de Nouvelle-Zélande.

Si la plupart des musées et des collections universitaires ne sont pas, à l'heure actuelle, des modèles de gestion muséologique et n'ont guère les moyens de répondre à la demande d'un large public, ils peuvent mettre en valeur leurs richesses grâce une érudition que bien des grands musées pourraient leur envier. Les universités, comme les musées de Nouvelle-Zélande, ont sans doute tout intérêt à s'appuyer sur des partenariats, qu'ils soient nouveaux ou traditionnels. L'accord entre l'Université et le musée d'Auckland laisse espérer une reconnaissance de l'importance des musées et des collections universitaires, une amélioration de leur gestion, de leur viabilité et de leur survie à long terme ainsi qu'une plus grande collégialité professionnelle. ■

*Remerciements.* Les auteurs tiennent à remercier pour leur aide Harry Allen, James Belich, Dante Bonica, Maureen Lander, Mere Roberts, Zara Stanhope, T. L. Rodney Wilson et Anthony Wright.

## Notes

1. S. McCutcheon (dir. publ.), *Survey of university databases, collections and archives*, Wellington, Comité permanent de la recherche de la Commission des présidents d'université de Nouvelle-Zélande, 1994.
2. I. Whitehouse, *Science database and collection issues: oceans of data, vulnerable collections and terabytes of power – A scoping study*, Wellington, Ministère de la recherche, de la science et de la technologie, 1998.
3. *Ibid.*, appendice 7.
4. *New Zealand directory of museums*, Wellington, Museums Aotearoa, 1998.
5. M. Stocker, *Golden atoms*, Christchurch, University of Canterbury Press, 1999.
6. W. E. Washburn, « Museums and repatriation of objects in their collections », dans A. Tabah (dir. publ.), *Native American collections and repatriation*, Washington, D. C., American Association of Museums, 1993, p. 122.
7. *Cinderella collections: university museums and collections in Australia*, Canberra, Commission des présidents d'université d'Australie, 1996 ; *Transforming Cinderella collections – The management and conservation of Australian university museums, collections and herbaria*, Canberra, Commission des présidents d'université d'Australie, 1998.

# Les musées universitaires au Japon : une période de transition

Tatsufumi Kinoshita et Ryo Yasui

*Une prise de conscience croissante de l'importance des richesses inexploitées et souvent négligées qui se trouvent dans les universités japonaises suscite un nouvel élan en faveur des musées universitaires. Tatsufumi Kinoshita est chercheur à l'Institute of Exhibition Art and Technology Co. Ltd [Institut pour les expositions d'art et de technologie] ; il a été conservateur adjoint au Musée historique local de Minato (Tokyo) de 1988 à 1990. Ryo Yasui est coordinateur indépendant en communication muséale à Tokyo et il est actuellement maître de conférences en études muséographiques à l'Université Obirin de Tokyo. Tatsufumi Kinoshita et Ryo Yasui ont été respectivement rédacteur et rédacteur adjoint du Directory of Museums, vol. 1 : University Museums ; vol. 2 : Children's Museums (Tokyo, Total Media Development Institute Co. Ltd, 1997-1998).*

Le musée de l'Université de Tokyo a rouvert ses portes au public en mai 1996, après d'importants travaux de rénovation des anciens bâtiments dont l'installation remontait à 1966. Il a été agrandi et son personnel est plus nombreux qu'avant. Depuis sa réouverture, une série d'expositions ambitieuses y a été organisée : la première sur le thème des « Personnages historiques » (septembre/octobre 1996), suivie de « L'histoire des études botaniques au Japon » (novembre/décembre 1996). La troisième exposition, « Le musée numérique » (janvier/février 1997), a attiré l'attention des médias et du public par une image nouvelle d'un musée multimédia très différent de la conception traditionnelle. La technologie multimédia était totalement intégrée à des panneaux graphiques numérisés, il y avait une galerie virtuelle du Pavillon d'or du célèbre temple bouddhiste japonais Horyu-ji, la structure architecturale en bois la plus ancienne au Japon, ainsi qu'un système mobile d'information à l'intention des visiteurs des galeries. On y trouvait aussi un modèle de *dotaku*<sup>1</sup>, résultat d'une recherche utilisant une large gamme de données visuelles obtenues par scanographie numérique. L'exposition ressemblait tout à fait à une salle de démonstration commerciale high-tech, mais c'était une expérience véritablement originale. Le musée a le projet ambitieux de constituer des archives numériques à partir de sa collection entière de six millions d'objets, ce qui suscite un vif intérêt dans le reste du Japon.

Des projets ambitieux conçus dans d'autres musées universitaires nationaux ont bientôt suivi. L'Université de Kyoto a ouvert son musée en avril 1997, en ajoutant des départements d'histoire naturelle et d'histoire de la technique à l'ancien musée d'histoire culturelle qui dépendait de la Faculté des lettres. Bien que les expositions et les conférences soient

actuellement organisées dans l'ancien musée, un nouveau bâtiment devrait ouvrir en 2001 et abriter les stocks, les expositions et les services de recherche des deux nouveaux départements, tandis que les bureaux du Département d'histoire culturelle demeureront dans l'ancien musée. Quelque deux millions et demi d'objets intéressants pour la recherche universitaire ont été rassemblés au cours des cent ans d'histoire de l'ancien musée, et le nouveau bâtiment rendra la collection beaucoup plus facilement accessible. L'Université de Tohoku (Sendai) a constitué une collection de quelque deux millions quatre cent mille objets au cours de ses quatre-vingt-dix ans d'existence et une partie de sa collection est exposée au Musée d'histoire naturelle de l'Université, qui a été ouvert en 1995. Un comité a été constitué en 1998 en vue de la création d'un nouveau musée à vocation générale (mixte) et la stratégie de planification est actuellement en cours, bien que la date d'ouverture n'ait pas encore été fixée. Le nouveau musée universitaire d'art de l'Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo a ouvert ses portes en 1999. Outre les expositions d'art, il prévoit d'organiser des spectacles et des concerts, et son espace total au sol, de 8 720 m<sup>2</sup>, le classera certainement parmi l'un des plus vastes musées universitaires du Japon. L'Université d'Hokkaido va aussi ouvrir un musée mixte en 2001, et il existe des projets similaires dans les Universités de Kyushu, de Nagoya et de Tsukuba.

Au Japon, les universités privées manifestent aussi un vif intérêt à l'égard des musées. Un musée sur la mémoire du théâtre (Tsubouchi Memorial Theatre Museum) et un autre sur l'histoire des arts orientaux (Aizu Memorial Museum of Oriental Arts), créés par l'Université Waseda (Tokyo), ont été ouverts en 1998 après d'importants travaux de rénovation.





*Exposition permanente sur les quinze années de guerre du Japon en Asie et dans le Pacifique, au Musée pour la paix dans le monde de Kyoto, Université Ritsumeikan.*

Créé en 1928, le musée Tsubouchi est le seul qui soit spécialisé dans les arts théâtraux au Japon et il est très célèbre pour son importante collection consacrée aux théâtres nō, bunraku et kabuki. Le musée Aizu, spécialisé dans les arts orientaux, a été conçu autour des collections de l'historien de l'art Yaichi Aizu (1881-1956). La rénovation des deux musées constitue la première phase du projet de l'Université de Wazeda, qui consiste à fonder plus tard un musée mixte. Le Musée pour la paix mondiale de Kyoto, à l'Université Ritsumeikan, a été fondé en 1992. C'est le seul musée créé par une université qui donne une vision globale de la paix ; il a adressé des messages de paix dans le monde en coopération avec d'autres musées, notamment le Musée du souvenir et de la paix d'Hiroshima et le Musée de la bombe A de Nagasaki.

Bien que le musée universitaire de Tokyo ait fait des débuts très remarquables, il ne faut pas s'imaginer que les musées universitaires jouent un rôle de premier plan au Japon. C'est malheureusement le contraire qui est vrai. Il faut savoir que les musées universitaires, surtout ceux qui ont le statut de musée national, commentent seulement à faire preuve de dynamisme après une très longue période d'inaction. Personne aujourd'hui au Japon ne contestera qu'une université doit être dotée d'une bibliothèque pour l'enseignement et la recherche mais, dans l'esprit

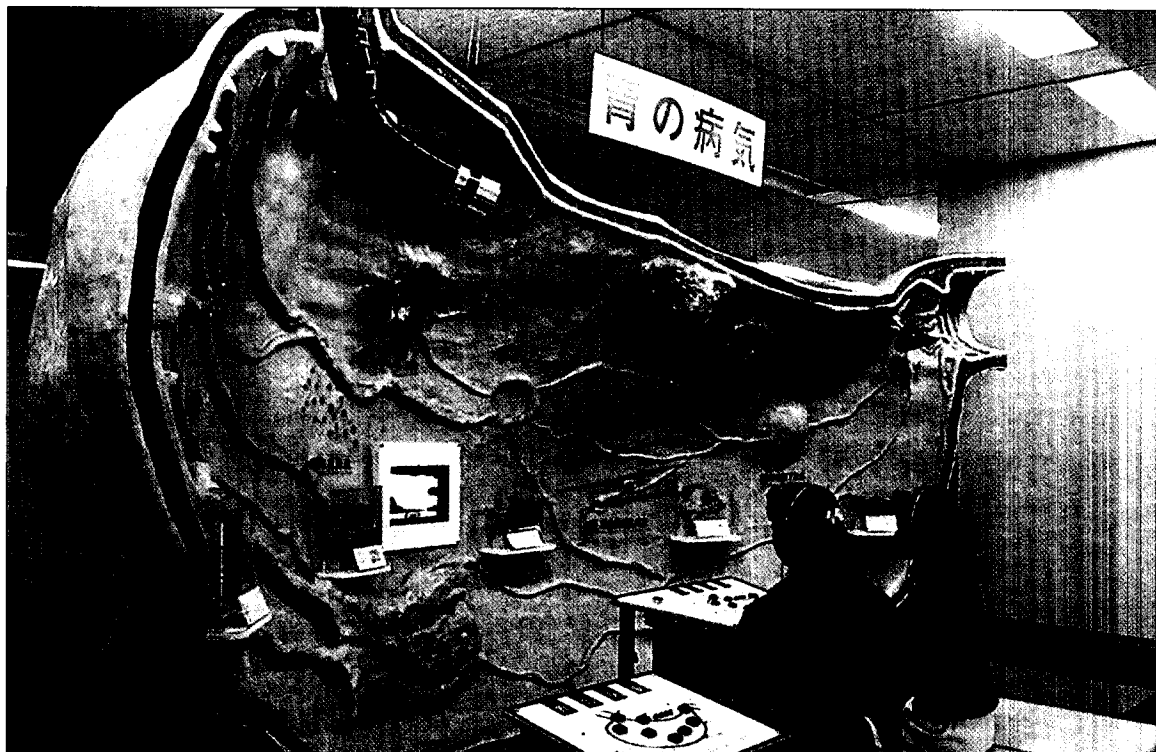
du public, les musées universitaires n'existent pas. En fait, jusqu'à une période récente, l'expression musée universitaire n'était connue que d'un nombre de personnes restreint, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur des campus.

En revanche, presque toutes les universités de la République de Corée ont un ou deux musées, ce qui s'explique par l'existence de réglementations gouvernementales qui ont été applicables aux universités de 1967 à 1982 et selon lesquelles chaque université était tenue de créer un musée d'au moins 200 m<sup>2</sup>. Ces dispositions sont encore en vigueur et il en résulte que les musées ont pu jouer un rôle important dans ce pays. Au Japon, les réglementations gouvernementales applicables aux universités stipulent que celles-ci doivent disposer d'une bibliothèque, mais il n'est pas fait mention des musées. Toutefois, il est intéressant de noter que la Faculté de pharmacie est tenue d'avoir des jardins botaniques.

### Faits et chiffres

Selon le Code d'habilitation des musées de la législation japonaise, un musée doit : avoir une surface au sol de plus de 132 m<sup>2</sup> ; avoir des collections classées en magasin ; disposer d'un personnel ayant achevé un cours de formation à la conservation<sup>2</sup> ou ayant acquis une expérience équivalente ; présenter des expositions permanentes et temporaires ; être ouvert au public plus de cent jours ouvrables par an. Bien que le musée de l'Université de Tokyo exerce les fonctions fondamentales d'un musée, il n'est ouvert au public que lors d'expositions spécifiques. C'est pour cela qu'il n'a pas reçu l'habilitation gouvernementale et qu'il ne figure pas dans le très officiel *Annuaire des musées japonais*<sup>3</sup>, publié par les Associations muséales japonaises.

Il est malaisé de donner une évaluation du nombre des musées universitaires au Japon : leur développement ne



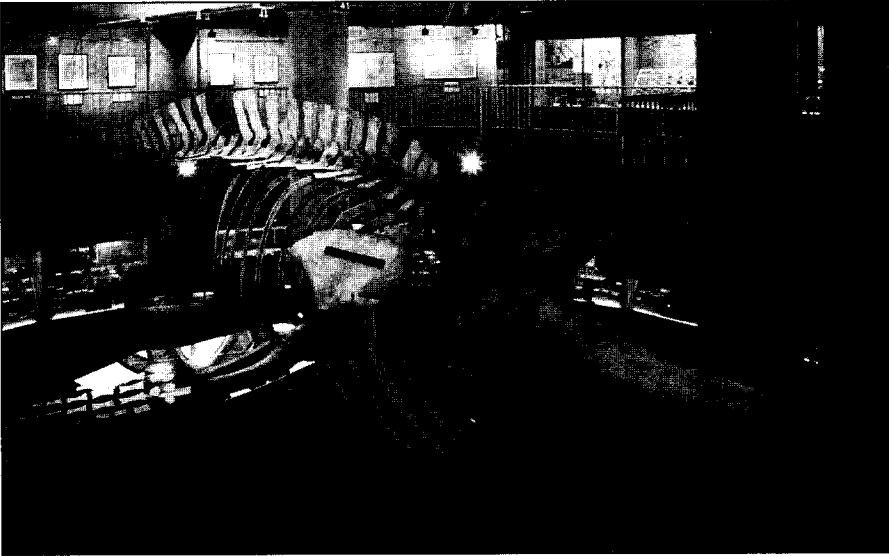
© École de médecine de Kawasaki

fait que commencer. Toutefois, selon les données fournies dans l'*Annuaire des musées japonais*, il existerait soixante-dix-neuf musées dans cinquante-neuf universités. Comme le nombre total d'universités – nationales, municipales et privées – est de mille cent quatre-vingt-douze (six cent quatre universités et cinq cent quatre-vingt-huit instituts d'études universitaires<sup>4</sup>), on peut en déduire que 5 % seulement des universités ont des musées. Sur les cent vingt-quatre universités nationales, seize administrent vingt-cinq musées, et on en trouve quatre dans trois des cent vingt et une universités municipales. Parmi les neuf cent quarante-sept universités privées, quarante s'enorgueillissent de posséder un nombre total de cinquante musées. En somme, il y a en moyenne un musée pour vingt universités et la proportion de musées dans les universités nationales est légèrement supérieure à celle des institutions municipales et privées. Ces soixante-dix-neuf musées recouvrent les catégories ci-après : jardins botaniques (dix), histoire naturelle (neuf), mixtes (six), technologie (cinq) et aquariums (deux). Près de 60 % (quarante-sept) sont des musées d'histoire (trente-cinq) et d'art (douze) et la plupart d'entre eux se trouvent sur les campus des universités privées mais, en règle générale, les musées d'histoire

naturelle se trouvent plutôt dans les universités nationales. En raison du manque de données sur la dimension des espaces d'exposition, il est difficile de faire une comparaison critique ; toutefois, avec des salles d'exposition mesurant de 500 à plus de 2 000 m<sup>2</sup> dans le cas de deux musées, l'espace dont disposent la plupart des musées universitaires japonais est relativement petit comparé à leurs équivalents prestigieux d'Amérique du Nord et d'Europe.

En 1994, le Ministère de l'éducation a entrepris une étude sur cinq cent cinquante-trois musées et collections universitaires, qui a révélé l'existence, dans cent cinquante universités, de quatre cent treize bâtiments dotés de collections présentant un intérêt pour la recherche. Dans la majorité des cas, on signalait que les conditions de stockage de la collection laissaient à désirer et qu'il n'y avait pas assez de personnel pour s'en occuper. Sur la base de ces conclusions, deux rapports furent soumis au Conseil des activités universitaires, dont les membres sont désignés par le Premier ministre. L'un fournissait des « Directives pour la documentation numérique des collections universitaires avec bases de données ». L'autre était intitulé *Proposition pour la création de musées universitaires* ; il s'agissait essentiellement d'un guide visant à

*Panneau représentant un estomac, utilisé à des fins pédagogiques au musée de l'École de médecine de Kawasaki.*



*Squelette de baleine au Musée d'histoire naturelle, Université de Tohoku.*

promouvoir et à créer des musées universitaires au Japon. À propos de la situation actuelle de ces collections, on pouvait y lire : « Les collections universitaires sont constituées et enrichies au gré du processus de recherche universitaire. Mais, en raison du manque non seulement d'installations adaptées au stockage mais aussi de personnel, la situation d'un grand nombre de musées universitaires est déplorable. Les exemples vont des collections conservées dans le bureau du chercheur à l'absence de documentation de base (par exemple, les étiquettes, etc.). Bien que les collections universitaires soient irremplaçables, l'informatisation et la documentation de certains exemplaires se sont parfois révélées impossibles à réaliser. Dans certains cas, les chercheurs ont détruit ces spécimens par inadvertance. En raison de ces mauvaises conditions, quelques personnes seulement connaissent l'existence de ces collections et y ont accès. Par ailleurs, les collections qui sont documentées sont rarement utilisées par des personnes extérieures car, souvent, le service de référence et le système adéquat de magasinage font défaut. En d'autres termes, de nombreuses collections ne peuvent être utilisées en dépit de

leur valeur scientifique et éducative. Il existe quelques exceptions mais, dans l'ensemble, la situation des collections des musées universitaires est très médiocre au Japon, comparée à celle des musées universitaires des pays occidentaux, et ces obstacles sont une entrave à la poursuite du développement de la recherche et des disciplines universitaires. »

Bien qu'il soit regrettable de faire état d'une telle situation, les mesures prises récemment, surtout par les universités nationales, pour établir ou renforcer les musées universitaires sous l'impulsion du gouvernement sont porteuses d'espoir.

### **Problèmes et perspectives**

Il ressort de l'étude réalisée en 1994 qu'il existe actuellement quelque vingt-cinq millions trois cent quatre-vingt mille objets répartis dans quatre cent cinquante universités. Les institutions qui n'ont pas répondu à l'enquête et les collections qui n'ont pas encore été documentées augmenteraient très probablement ce total. Il est facile d'imaginer que de nombreuses collections non documentées sont actuellement tenues pour des « vieilleries », en dépit de leur valeur scientifique ; c'était le cas d'anciens instruments scientifiques hors d'usage qui ont été trouvés empilés dans une salle de conférences vide d'une université nationale. Il ne fait aucun doute que ces « malheureux » objets étaient voués à être réduits en cendres dans l'incinérateur. Cette expérience choquante nous a conduits à nous pencher sur l'utilisation potentielle de ces ressources négligées pour les collections des musées. La constatation qu'il était urgent et important d'attirer l'attention sur les musées universitaires a conduit à la publication d'un annuaire qui leur est consacré<sup>5</sup>.

On observe actuellement, au Japon, une augmentation rapide de l'intérêt suscité par les musées universitaires en tant qu'atouts précieux non seulement pour l'enrichissement et la préservation d'importantes collections mais aussi pour l'organisation d'expositions, de programmes éducatifs et d'information. De plus, les activités interdisciplinaires des musées universitaires pourraient permettre d'assouplir la bureaucratie rigide qui régit bien des facultés et des départements dans les universités japonaises. Malheureusement, la préservation, la transmission et l'utilisation des ressources importantes que constituent les collections universitaires ont été négligées depuis la création de la première université, qui remonte à l'ère Meiji (1868-1912). Ce n'est que récemment qu'une initiative a été lancée pour entreprendre une action en faveur des musées universitaires.

De nombreux obstacles jalonnent le parcours sur lequel s'engagent ces établissements. L'un est lié au déclin démographique du pays, qui va se traduire par une diminution du nombre de jeunes et une augmentation du nombre des personnes âgées. Les universités s'efforcent actuellement de modifier leur mode de gestion afin de s'adapter aux besoins correspondant à une formation continue. Le climat économique actuel au Japon est un autre obstacle, et les universités traversent une longue période d'austérité. De plus, en 1999, le gouvernement a pris la décision de réformer la gestion des galeries et des musées nationaux, les faisant passer d'un statut de dépendance à son égard à l'autonomie financière, une mesure qui devrait prendre effet au cours des trois prochaines années, tandis que les universités nationales seront aussi contraintes de s'autofinancer dans quelques années. La base économique est actuellement très instable, ce qui signifie que les universités

et les musées vont traverser des moments difficiles, tandis que le manque de personnel qualifié limite également les activités des musées. Le développement des études universitaires pour la formation aux activités muséales est en retard et, aujourd'hui, il n'existe pas, dans les universités japonaises, de cours indépendants sur la muséologie, les techniques de conservation, la planification des expositions, l'enseignement muséographique, l'informatique appliquée aux musées ou la gestion de ceux-ci. Les étudiants reçoivent une formation générale obsolète sur les techniques de base de la conservation et une initiation aux diverses théories. Enfin, nul poste comptable n'est réservé aux expositions dans le budget des universités nationales, qui se trouvent ainsi dans l'impossibilité d'inscrire des frais d'exposition dans leurs dépenses de fonctionnement. Le personnel qui travaille dans les musées municipaux trouverait certainement cela incroyable.

Pourtant, un groupe de musées universitaires nationaux a été constitué en 1998, qui a tenu sa première réunion à l'Université de Kyoto. Les musées représentés étaient seulement au nombre de vingt-quatre, mais le groupe, dont le secrétariat se trouve au musée de l'Université de Tokyo, devrait jouer un rôle pilote dans le développement des musées universitaires au Japon. Lors de la dix-huitième Conférence générale de l'ICOM (Conseil international des musées), qui s'est tenue à Melbourne en 1998, un groupe a été constitué par Peter Stanbury, de la Macquarie University de Sydney, en vue de mettre en place un nouveau comité international sur les musées universitaires. Le fait qu'une telle initiative ait été prise au niveau mondial devrait assurément encourager le développement des musées universitaires au Japon. ■

#### Notes

1. Les *dotaku* sont des bronzes en forme de cloche fabriqués au Japon au cours de la période Yayoi. Leur hauteur varie de 20 centimètres, ou moins, à plus de un mètre.
2. Selon l'Association of University Curatorship Courses [Association des cours de formation universitaire à la conservation], dont le président est Yuji Kato de l'Université de Kokugakuin (Tokyo), deux cent cinquante universités, y compris des collèges universitaires, proposent des cours de formation à la conservation qui durent deux ans. L'étudiant qui a réussi ses examens reçoit le diplôme qui est exigé pour être candidat au poste de conservateur.
3. *Zenkoku-hakubutsukan-soran* [Annuaire des musées japonais], Tokyo, Gyosei, 1998.
4. *Annuaire des écoles japonaises, 1999*, Tokyo, Hara-shobo, 1998.
5. *Directory of museums*, vol. 1 : *University museums, institute of exhibition art and technology*, Tokyo, Total Media Development Institution Co. Ltd, septembre 1997.

# Du campus à la ville : les musées universitaires en Australie

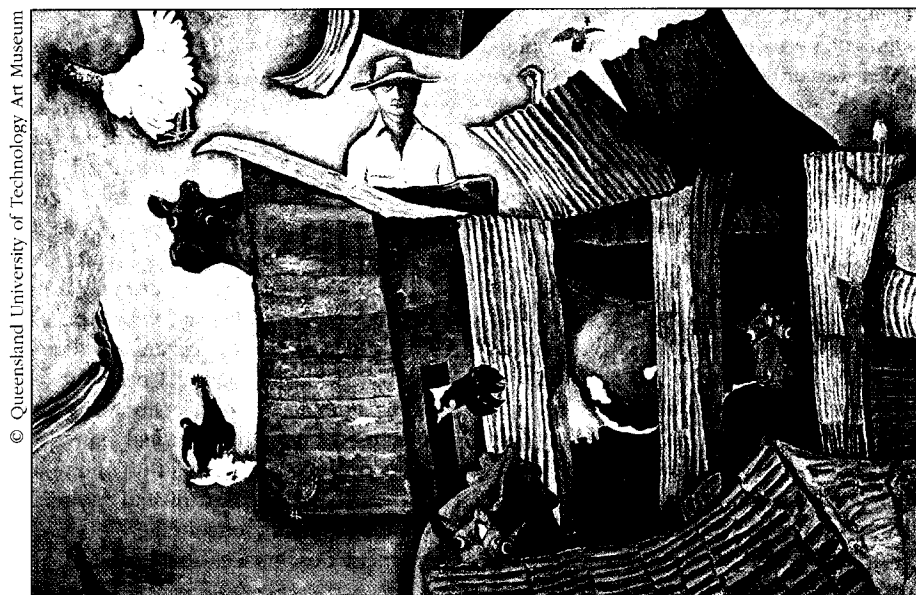
Sue-Anne Wallace

*Deux univers sont aujourd'hui essentiels pour la sécurité et pour la croissance des musées universitaires en Australie : le campus et la ville. Sue-Anne Wallace explique comment la relation s'est établie entre ces deux mondes et ce que cela semble augurer pour l'avenir. Sue-Anne Wallace était récemment directrice des études dans le cadre du Programme de formation des dirigeants de musées à la Melbourne Business School [École de gestion de Melbourne], Université de Melbourne. Jusqu'en juillet 1999, elle était directrice des programmes d'enseignement muséographique et de formation des conservateurs au Museum of Contemporary Art [Musée d'art contemporain] et, depuis la fin de 1998, elle est directrice par intérim du musée. Elle est présidente de Museums Australia depuis 1996 et siège dans de nombreux conseils d'administration et comités associés aux universités et au secteur culturel, y compris l'Australian Indigenous Cultural Network [Réseau australien sur les cultures autochtones] et la Constitutional Centenary Foundation [Fondation pour le centenaire de la Constitution], fonctions dans le cadre desquelles elle a œuvré pour l'intégration des questions culturelles au sein du débat sur la Constitution et la république en Australie.*

Le premier rapport de l'Australian University Museums Review Committee [Comité pour l'étude des musées universitaires australiens], publié en 1996 sous le titre *Cinderella collections : university museums and collections in Australia* [Collections méconnues : musées et collections universitaires en Australie], identifiait quarante-quatre collections dans les domaines de l'art, des beaux-arts et de la sculpture, parmi celles des deux cent cinquante-six musées et collections existants. Certaines de ces collections ont survécu sans disposer d'un personnel à plein temps pour les gérer, alors que la collection la plus importante à l'époque, celle du Musée d'art de l'Université de Melbourne, employait quatorze personnes et rassemblait quelque dix mille objets. Pourtant, cette vaste étude entreprise par le Comité du vice-chancelier pour les universités australiennes ne mentionnait pas l'une des collections universitaires publiques les plus importantes du pays : celle du Musée d'art contemporain de Sydney, qui employait plus de quarante personnes à plein temps et possédait une collection de huit mille objets, des galeries d'exposition réparties sur

trois étages et un espace de quelque 2 500 m<sup>2</sup>. Cette lacune a été corrigée dans la deuxième étude, intitulée *Transforming Cinderella collections : the management and conservation of Australian university museums, collections and herbaria* [Transformer les collections méconnues : gestion et conservation des musées, collections et herbiers des universités australiennes], datant de 1998. Cependant, cette omission semble révélatrice des problèmes complexes auxquels se heurtent les musées universitaires qui cherchent à élargir leur public et même à s'aventurer en dehors des campus, exposant par là même le musée et sa collection au défi qui consiste pour eux à demeurer ancrés intellectuellement et financièrement sur le campus universitaire, tout en se donnant la possibilité de tirer parti des relations avec la ville et du potentiel de ses entreprises.

Le Musée d'art contemporain a été créé en 1989 par l'Université de Sydney, sous la forme d'une société à but non lucratif, avec l'appui du Gouvernement de la Nouvelle-Galles du Sud. Dès 1996, il était manifestement différent des autres musées universitaires ; ses origines, qui le



© Queensland University of Technology Art Museum

William, Joséphine et les autres,  
peinture à l'huile de l'artiste australien  
William Robison, 1984, Queensland  
University of Technology Art Museum.

rattachaient à un département de l'Université, semblaient en effet éclipsées par son site spectaculaire au cœur de la ville, près du port. Sa création résulta d'un legs fait à l'Université de Sydney par un ancien diplômé australien expatrié, John Wardell Power. Son legs, qui est décrit dans son testament de 1939 et dont l'université a eu connaissance quelque vingt-deux ans plus tard lors de la mort de son épouse, comprenait les dispositions ci-après : « Je lègue le reste de mes [actions] [...] à l'Université de Sydney, en Nouvelle-Galles du Sud, en vue de la création d'une faculté des beaux-arts au sein de cette université, ou pour compléter les ressources de cette faculté si elle existe déjà [...] afin que le peuple australien puisse avoir accès aux idées et aux théories les plus nouvelles en matière d'art plastique, par des conférences, des cours et grâce à l'achat des œuvres d'art contemporain les plus récentes, ainsi que par la création d'écoles, de musées disposant de salles de conférences et d'autres espaces pour ces conférences et cet enseignement, ainsi que pour la présentation des œuvres qui seront achetées, afin que le peuple australien puisse être le plus directement possible en contact avec les courants artistiques les plus récents des autres pays. »

Power, qui avait obtenu un diplôme de médecine de l'Université de Sydney en 1904 mais qui fut un artiste pendant sa vie entière, mourut dans les îles Anglo-Normandes en 1943. La seconde guerre mondiale n'était pas encore terminée et sa généreuse donation à son université demeura donc inconnue jusqu'à l'année qui suivit le décès de Mme Edith Power. De 1962 à 1965, les termes de son testament et sa valeur suscitérent de nombreux débats juridiques. Toutefois, en 1965, les intentions de John Wardell Power étaient suffisamment bien établies pour que soit fondé le Power Institute of Contemporary Art [Institut Power d'art contemporain]. En 1967, son premier professeur était nommé, l'historien de l'art

australien Bernard Smith. Quant au musée, si les premières acquisitions pour constituer sa collection commencèrent en 1967, il demeura une galerie temporaire sur le campus de l'université jusqu'en 1988, où il n'était possible d'exposer qu'une partie de la collection à la fois.

L'enrichissement des collections et leur exposition devinrent une priorité pour le professeur Virginia Spate, nommée à la tête du Power Institute en 1979. En 1983, Leon Paroissien et Bernice Murphy furent conjointement nommés conservateurs du musée, appelé Power Gallery, étant bien entendu qu'ils devraient en priorité trouver un espace plus accessible au public pour l'accueillir, conformément aux instructions du testament de Power. Mais, sans l'engagement d'un gouvernement éclairé de l'État de la Nouvelle-Galles du Sud, il n'eût pas été possible de créer un musée sur un site si spectaculaire.

En 1984, le Gouvernement de la Nouvelle-Galles du Sud (un gouvernement travailliste dirigé par Neville Wran) afficha publiquement son intention de fournir un bâtiment, sur le quai Circulaire de Sydney, pour accueillir la galerie d'art du Power Institute. Cinq années s'écoulèrent avant que le gouvernement, alors de tendance libérale et placé sous la direction de Nick Greiner, cède officiellement à l'Université de Sydney, en 1989, un bâtiment qui était précédemment occupé par l'Administration des affaires maritimes. Après la mise à disposition d'un tel site, les rénovations furent menées rapidement afin de transformer ce bâtiment de bureaux en un espace bien adapté à l'exposition d'œuvres d'art contemporain de dimensions importantes et à l'organisation des activités pédagogiques énumérées dans le testament de Power.

Le 11 novembre 1991, le Musée d'art contemporain s'ouvrait au public, événement qui fut célébré au sein du gouvernement et dans les milieux liés à l'Université et aux musées. Son inauguration fut considérée comme l'heureux aboutissement de près de trente ans

d'efforts, comme le résultat des pressions exercées par l'Université et par les professions artistiques. Pourtant, le legs de Power, bien que généreux, provoqua des tiraillements entre deux orientations différentes qui, au fil des années, évoluèrent vers l'antagonisme plutôt que vers la symbiose.

Le legs de Power fournit l'impulsion qui allait conduire à la création du Power Institute of Contemporary Art et de la Power Gallery, aujourd'hui connue sous le nom de Power Institute : il s'agit respectivement du Centre pour l'art et la culture visuelle et du Musée d'art contemporain. Si le premier est encore situé sur le campus de l'Université de Sydney, le second se trouve, lui, à quelque dix kilomètres au sud, sur le quai Circulaire. Le site qui lui a permis d'acquérir une grande notoriété au sein du public a aussi mis en évidence la distance entre le musée et l'Université, une distance devenue financière autant que géographique car les fonds provenant du legs de Power furent de moins en moins canalisés vers le musée. De ce fait, celui-ci se trouva contraint de montrer sa capacité à s'en procurer pour assurer le financement de 90 % de ses dépenses annuelles de fonctionnement. Encore une fois, si le musée a prospéré, c'est grâce à son site qui lui a permis d'établir des relations avec les entreprises de la ville et d'obtenir d'importantes subventions privées. Le soutien financier de Southcorp Wines, notamment, l'un des plus importants jamais accordés à un musée d'art en Australie, a permis la mise en place d'un programme de trois ans, dans le cadre des Seppelts Contemporary Art Awards [bourses Seppelts pour l'art contemporain]. C'était un environnement financier stimulant mais qui a parfois provoqué une grande tension au sein de la profession.

### **Cohérence et orientation internationale**

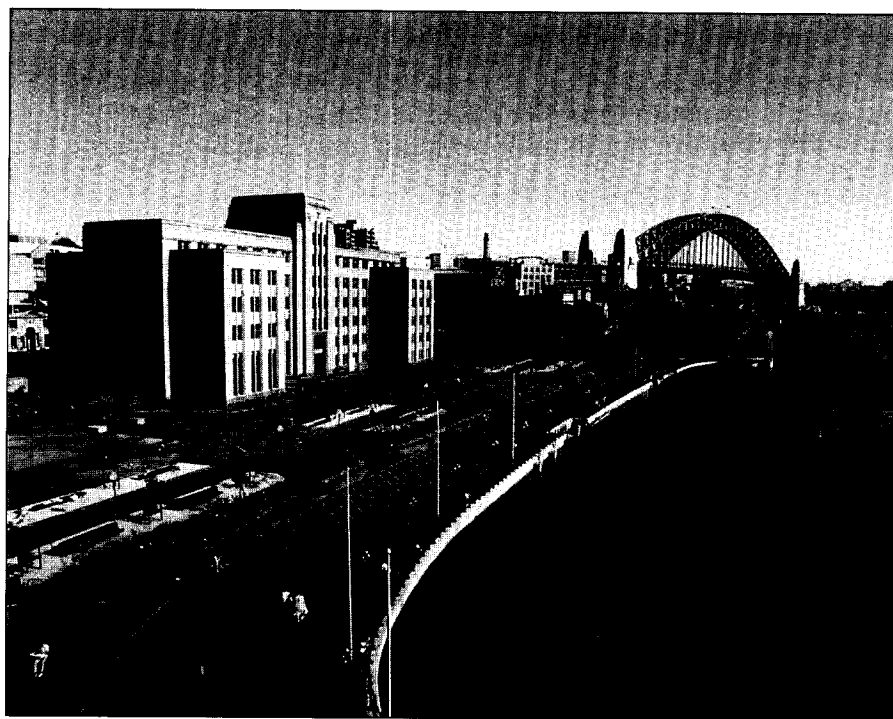
Les collections du Musée d'art contemporain (MAC) sont le produit des circonstances de sa création : la Power Collection est composée d'œuvres acquises avant la constitution de la société en 1989, tandis que la Collection du MAC a été formée après le 18 mai 1989. En 1998, elle comptait quelque huit mille objets, dont trois mille cinq cents attribués à la Power Collection et quatre mille cinq cents au MAC.

La Power Collection comprend notamment mille cent œuvres, léguées en 1961, de John Wardell Power dont la vie fut consacrée à l'art plus qu'à la médecine, son domaine de formation initial. Parmi elles figurent trois cent vingt-neuf peintures, qui constituent l'aboutissement de son « œuvre », à laquelle aucune recherche universitaire ni publication n'a encore été consacrée. Un ensemble de deux cent dix-sept œuvres provenant de la communauté Ramingining, qui vit en Terre d'Arnhem (Territoire du Nord), a été achetée en 1984-1985 ; il est principalement formé de peintures sur écorce et de tissages. Le reste de la Power Collection, soit deux mille pièces, est composé d'œuvres achetées par les conservateurs Gordon Thomson (1967), Elwyn Lynn (artiste et conservateur, 1968-1983) ainsi que par Leon Paroissien et Bernice Murphy (1984-1989). Le professeur Bernard Smith a joué un certain rôle dans les acquisitions réalisées en 1968. La concentration de la responsabilité des acquisitions dans les mains de cinq personnes seulement, au cours d'une période de plus de vingt ans, a conféré à la Power Collection sa cohérence et son orientation internationale. Cette politique fut interrompue par la nomination de



Paroissien et de Murphy, qui commencèrent à acheter des œuvres contemporaines d'artistes australiens et se consacrèrent activement à l'acquisition d'œuvres d'artistes autochtones.

De mai 1989 à 1998, la collection du MAC fut enrichie par Leon Paroissien (directeur jusqu'en 1997) et Bernice Murphy (conservatrice en chef jusqu'en 1997, directrice en 1997, démissionnaire en 1998) ; celle-ci est l'auteur d'un ouvrage intitulé *Museum of contemporary art : vision and context*, consacré au Musée d'art contemporain de Sydney, qui a été publié en 1993. Parmi les acquisitions figurent deux autres collections d'œuvres aborigènes, la collection Arnotts (deux cent soixante-treize peintures sur écorce, dont un certain nombre par Yirawala, artiste renommé, et offertes au musée par la société Arnotts' Biscuit Company Ltd) et la collection Maningrida – cinq cent soixante pièces, dont des sculptures, des tissages et certaines peintures sur écorce –, qui est administrée pour la communauté Maningrida, qui vit en Terre d'Arnhem. Les artistes et le musée assument conjointement la responsabilité de la collection, en vertu d'un accord unique conclu par le musée en 1990, qui prévoit l'établissement d'une relation culturelle avec la communauté Maningrida et la participation des deux parties à cette collaboration, fondée sur la confiance et des intérêts culturels mutuellement consentis et partagés. L'une des collections d'art contemporain les plus connues, la collection Smorgon – composée de dons de collectionneurs de Melbourne et des mécènes Loti et Victor Smorgon, achetée en 1995 et comportant cent quarante-neuf peintures d'artistes australiens contemporains –, a étoffé la collection d'œuvres australiennes que Paroissien et Murphy étaient en train de constituer. Une deuxième collection



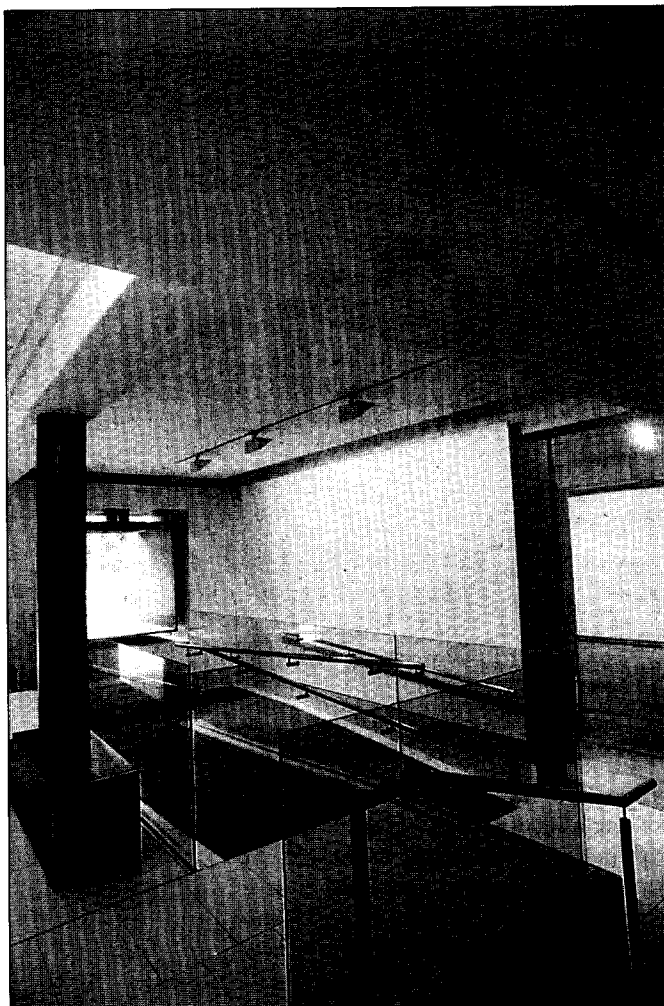
© The Museum of Contemporary Art, Sydney

privée de renommée internationale, la collection Kaldor, faite de cent quarante-trois peintures, sculptures et travaux sur papier, a été prêtée au musée sur la base d'un contrat de longue durée. John Kaldor est devenu président de la société en 1998.

*Le Musée d'art contemporain, Sydney.*

Le Musée d'art contemporain dispose d'une collection unique d'archives, la Contemporary Art Archive [Archives d'art contemporain] : deux mille contributions d'artistes australiens, réunies à partir de 1990 grâce à des dons et à des achats, qui sont relatives aux processus intellectuels et conceptuels dans lesquels s'engagent les artistes au cours de la création de leur œuvre. Une telle collection, particulièrement intéressante pour la recherche, convient donc bien à un musée d'art universitaire.

Plus de mille autres œuvres, tant australiennes qu'internationales, constituent la Collection du MAC. Dans l'ensemble, les collections du musée comprennent des œuvres de valeur dans des domaines artistiques multiples, des œuvres qui utilisent la lumière ainsi que des œuvres d'artistes importants tels que les Australiens Mike Parr, Juan Davila, Imants Tillers, Peter Tyndall, Yirawala ; on y trouve aussi des œuvres de grands artistes internationaux comme Rebecca Horn, Colin McCahon, Robert Longo, Georg Baselitz, Jean Tinguely, Helen Frankenthaler ou Gilbert et George.



*Le Queensland University of Technology Art Museum, le musée d'art le plus récent d'Australie.*

### Le rôle de la promotion

Les activités qui consistent à faire connaître un établissement culturel et à en faire la promotion tant au sein du grand public que dans des secteurs plus spécialisés, à bien identifier le musée, ses origines, ses collections et son histoire ont une importance déterminante. On peut dire que la filiation avec l'Université de Sydney, l'un des établissements fondateurs du Musée d'art contemporain et l'université la plus ancienne d'Australie, créée en 1850, est un avantage notable pour un nouvel établissement qui cherche à asseoir sa notoriété et à être reconnu. De plus, à l'époque de son inauguration, le Musée d'art contemporain était le seul musée d'art public associé à une université ; inversement, l'Université de Sydney était la seule université à avoir créé un musée dans la sphère publique. Cela ne signifie pas que les autres universités n'avaient pas de liens avec des musées : la différence tient à la dimension de l'établissement et au

fait qu'il soit en dehors du campus. Dans son édition de 1996, l'ouvrage *Cinderella collections* ne dénombreait que quarante-quatre collections artistiques.

Dans les universités australiennes, nombreuses sont les collections qui ont une utilité interne plutôt qu'externe et qui sont réparties dans les différents bâtiments pour le plaisir visuel plutôt qu'à des fins de recherche universitaire. Il existe d'autres musées d'art universitaires qui attirent des visiteurs en dehors du public du campus, notamment deux musées situés à Perth, en Australie-Occidentale (la Lawrence Wilson Art Gallery de l'Université d'Australie-Occidentale et la John Curtin Art Gallery de l'Université Curtin). Il y en a trois à Melbourne (Victoria) : le Ian Potter Museum of Art, de l'Université de Melbourne ; le Monash University Art Gallery et la Gallery RMIT, du Royal Melbourne Institute of Technology. On en trouve un à Canberra (Territoire de la Capitale australienne) : la Drill Hall Gallery de l'Université nationale australienne, et deux à Adélaïde (Australie-Méridionale) : l'Art Museum de l'Université d'Australie-Méridionale et l'Art Museum de la Flinders University. Parmi ces musées, un seul, l'Art Museum de la Flinders University, a créé un centre d'exposition en ville, en 1997, pour compléter son site sur le campus. Ce deuxième site (de 90 mètres de longueur) permet à l'Art Museum de la Flinders University d'organiser des expositions itinérantes, ce qui élargit son public potentiel tout en lui donnant la possibilité d'exposer ses collections universitaires deux fois par an. Il n'en demeure pas moins que le Musée d'art contemporain est manifestement un établissement atypique parmi les musées d'art universitaires.

Tenu pour le deuxième parent fondateur du Musée d'art contemporain, le Gouvernement de la Nouvelle-Galles du Sud l'a doté d'un site fortement ancré dans l'histoire de l'invasion européenne

et de l'appropriation des terres aborigènes qui s'est ensuivie en Australie. La zone portuaire qui porte le nom de la population côtière de la région, Eora, où se trouve maintenant le Musée d'art contemporain, est le lieu même où fut hissé le drapeau du Royaume-Uni, l'Union Jack, le 26 janvier 1788, et où les Britanniques se sont proclamés propriétaires des terres autochtones qui constituent maintenant l'Australie. Si le Musée d'art contemporain s'emploie à constituer, depuis le milieu des années 1980, des collections importantes d'art autochtone, au moment de son inauguration la culture visuelle aborigène n'occupait qu'une faible place dans des stratégies de promotion, même si elle figurait dans ses programmes d'exposition.

Ce musée s'est fait une place sur la scène culturelle de Sydney et même dans l'ensemble de l'Australie, en tant que musée national d'art contemporain. Il s'est attaché à favoriser la rencontre entre les idées et les réalisations artistiques les plus nouvelles et un public audacieux, féru d'art. Des sondages réalisés au sein du public en 1996 indiquaient que ses visiteurs étaient de « jeunes cadres et des membres des professions libérales aisés vivant dans des banlieues cossues », qui considéraient le musée comme « raffiné, ouvert, décontracté, audacieux, attirant et dynamique ».

Le fait que le Musée d'art contemporain, par son nom même, ait été dissocié du legs de Power a eu des répercussions profondes sur les assises de l'établissement. En effet, l'Université a peut-être eu l'impression que ses responsabilités à l'égard du musée qu'elle avait elle-même créé étaient moindres et que celui-ci pourrait trouver ses propres sources de financement grâce au mécénat et au parrainage. Or, les circonstances semblent avoir démontré le contraire. Quand le Musée d'art contemporain a rendu public son état financier annuel à la fin de décembre 1998, il enregistrait un déficit

pour la troisième année consécutive. En dépit d'une année active sur le plan artistique, marquée par l'organisation de treize expositions internationales et australiennes, de spectacles, de conférences et de divers événements culturels, la dépendance accrue à l'égard du mécénat ainsi qu'un contexte financier délicat et une compétition accrue dans le secteur culturel avaient fait peser sur lui d'intolérables difficultés. Une nouvelle directrice, Elizabeth Ann MacGregor, de Birmingham (Royaume-Uni), a été nommée, qui a pris ses fonctions en septembre 1999. Actuellement, les discussions se poursuivent entre le Gouvernement de la Nouvelle-Galles du Sud et l'Université de Sydney pour déterminer quelle contribution financière chacun est prêt à apporter pour assurer l'avenir du Musée d'art contemporain. Le gouvernement a fourni un montant exceptionnel de 750 000 dollars australiens pour le tirer d'affaire et lui permettre de poursuivre ses activités en 1999. Si son avenir reste incertain et suscite de vifs débats depuis la fin de 1998, il existe un fort courant de soutien au sein du public en faveur de l'existence d'un musée d'art contemporain à Sydney. Il reste à décider s'il demeurera associé à l'Université de Sydney.

En 1998, l'un des musées d'art universitaires les plus récents, le Ian Potter Museum of Art, a ouvert ses portes à l'Université de Melbourne : il accueille les collections artistiques constituées par l'université depuis sa création, en 1853. Ce nouveau musée est appelé « le Potter », un nom qui le lie irrévocablement à la Fondation Ian Potter, du nom du mécène qui a joué un rôle important dans le financement du musée et dans d'autres projets de l'Université. Il se trouve à la lisière du campus, en face de l'une des rues les plus animées de Melbourne, Swanston Street, ainsi ancré à la charnière des deux univers dont le soutien est essentiel pour sa sécurité et sa croissance : le campus et la ville. ■

# Université et universalité en Belgique

Bernard van den Driessche

*En Belgique, le musée universitaire modèle considéré comme une excroissance, comme une communauté étroitement liée et en parfait accord avec les exigences de l'Université, a graduellement cédé la place à une institution ouverte à un plus large public. Mais cette évolution a souvent été entravée et elle est bien loin de s'être universellement imposée, ce qu'expose Bernard van den Driessche, administrateur du musée de Louvain-la-Neuve (Université catholique de Louvain) depuis 1979. Vice-président du Comité national de l'ICOM en Belgique de 1992 à 1995, il a été responsable de plusieurs numéros de La vie des musées, organe de l'Association des musées belges de langue française. Il a aussi assuré la présidence des Musées et associations de Wallonie, une association créée en 1998.*

## **Musées universitaires belges : quels rapports avec la ville ?**

Avant de tenter de répondre à cette question, deux exemples pris à l'étranger nous amènent à entreprendre une réflexion qui à coup sûr n'est pas limitée à notre pays. Selon son origine, chacun établira aisément un parallèle avec une situation qui lui est plus familière.

Montréal, 1996 : Mac Gill University, Redpath Museum. Au cœur de la métropole québécoise bilingue, sur la Sherbrooke Street West, le campus de l'université apparaît nettement comme un espace urbanistiquement défini. Près de l'entrée principale du campus, un bâtiment abrite de riches collections d'ethnographie africaine, d'archéologie égyptienne, de minéralogie et de biologie. Le visiteur a la surprise de pouvoir y entrer librement : un livre déposé sur une table l'invite simplement à décliner son identité. Dans le hall, une exposition temporaire évoque, à l'occasion du cent soixante-quinzième anniversaire de l'université, l'évolution de la vie étudiante, tandis que des feuillets déposés sur une autre table annoncent un programme d'« ateliers découverts » destiné aux familles. Quelques mots échangés avec la responsable des collections ethnographiques révèlent vite les réticences des autorités académiques à promouvoir cette institution physiquement ouverte sur la ville, intellectuellement en relation avec d'autres institutions muséales par des prêts d'objets et des collaborations scientifiques, mais considérée essentiellement comme un lieu académique dans son concept et son aspect peu attractif pour le grand public.

Université d'Amsterdam, 1997 : musée Allard Pierson. L'ancien bâtiment de la Banque néerlandaise sis au centre de la ville, à proximité de la gare, sans liaison physique avec d'autres édifices universitaires et environné de commerces, participe à la dynamique du quartier. Depuis

sa nouvelle affectation en 1976, l'édifice entièrement rénové pour répondre aux besoins de sa nouvelle fonction donne l'image d'un musée vivant dont la riche collection d'archéologie méditerranéenne fait la notoriété, ainsi d'ailleurs que les fréquentes expositions temporaires sur le même thème. Une visite en 1972, dans les anciens bâtiments inaugurés en 1934, nous avait révélé une image très proche de celle évoquée à propos du Redpath Museum. La situation a radicalement changé en 1976 après l'inauguration du musée par S. A. R. la princesse Beatrix.

Dans les villes, sur les campus, les musées universitaires portent-ils le poids des ans de leur institution mère ? Deviennent-ils des vitrines privilégiées ouvertes sur la société qui les environne ? Acceptent-ils de prendre le risque d'avoir à tenir le rôle peu commun d'institutions à caractère tout autant académique (laboratoires pour la formation d'étudiants dans les domaines concernés) qu'urbain (ouverture au public pour une éducation permanente, lieux de culture, de loisir, de délectation) ? Les universités sont-elles prêtes à considérer leurs musées comme autant d'espaces de contact avec la société, à leur accorder les moyens financiers et humains nécessaires pour mener à bien cette mission, tout en respectant leur devoir d'autorité de tutelle ? C'est à ces questions que nous tenterons de répondre en évoquant la situation des musées et des collections universitaires belges.

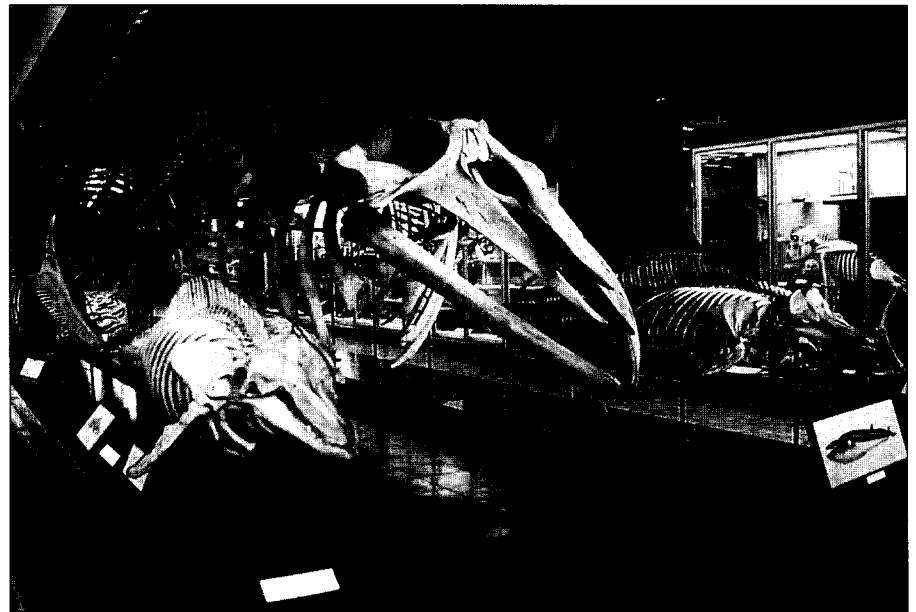
Trois universités en Communauté française de Belgique, sur le territoire de la région de Bruxelles et de la Wallonie<sup>1</sup>, et deux autres dans la partie flamande du pays illustrent la diversité des situations actuelles ou les solutions adoptées plus ou moins intentionnellement dans chaque institution. Les limites géographiques du pays ne doivent pas faire oublier le fait que les distances entre ces diverses institutions dépassent rarement 80 kilomètres !

### L'Université d'État de Liège

À Liège, ville d'art et d'histoire au bord de la Meuse, dont le passé est lié à la très célèbre et puissante autorité des princes-évêques, l'Université d'État ouverte en 1817 est présente tant dans le centre de la ville qu'à l'extérieur, sur le site du Sart-Tilman, depuis 1965. La vocation didactique des collections universitaires, principalement celle des collections scientifiques, a été fixée d'autorité par le roi Guillaume I<sup>er</sup> des Pays-Bas (auxquels la Belgique était rattachée à l'époque) dans un décret de 1816. Il y imposait en effet la création de collections pour illustrer les cours dans les universités nouvellement instaurées.

Ce fut le cas des collections de zoologie de l'université qui, d'une galerie didactique enrichie par ses différents responsables, a donné naissance à l'actuel Musée de zoologie. Par son extension, l'aquarium Marcel-Dubuisson est devenu, grâce à une convention signée entre l'Université et la ville, qui lui apporte un soutien financier, un lieu largement ouvert au public, aux élèves des écoles en particulier.

Plus récemment, dans la foulée des premiers projets touristiques soutenus par le Fonds européen de développement économique et régional (FEDER), l'Université de Liège a inauguré en 1996 l'Observatoire du monde des plantes (OMP), un complexe de serres couvrant 2 000 m<sup>2</sup>, à destination du grand public. Installé sur le campus du Sart-Tilman, sur les hauteurs de la ville, l'ensemble se veut parfaitement intégré au site. Celui-ci, en effet, héberge également le Musée en plein air, qui a pour objectif de rapprocher nature et architecture sous le signe de l'art contemporain. Créé au moment du transfert d'une partie de l'université à la fin des années 1960 et afin de préserver un milieu naturel touché par la nouvelle expansion immobilière, le projet a fait appel à quelques



© Ulg

artistes plasticiens pour établir des liens harmonieux entre les nouveaux bâtiments et la forêt environnante. Fruit d'un partenariat institutionnel (Ministère de la Communauté française, université et ville) le Musée en plein air offre actuellement un parcours découverte d'une centaine d'œuvres.

Plus au cœur des anciens bâtiments universitaires localisés près de la place du XX-Août, au centre de la ville, d'autres collections n'ont pas encore les espaces publics permanents qui peuvent en faire des lieux ouverts au même titre que les nombreux musées de la Cité ardente. Ce sont les collections d'art de l'Université, avec la galerie Wittert (peintures anciennes et modernes), qui renferment des trésors – cabinet des estampes, cabinet des monnaies et médailles, collection ethnographique africaine –, et aussi le Musée de la préhistoire. Ajoutons enfin que l'activité scientifique de l'Université sort également de son enceinte dans deux autres lieux : la Maison des sciences et le Planétarium.

Par sa diversité de cellules muséales, l'Université de Liège illustre déjà les diffé-

*L'Aquarium Dubuisson, à l'Université d'État de Liège.*

rentes formules possibles : collections ouvertes à un large public ou patrimoine encore en attente d'espaces pour aller à la rencontre de ce même public.

### **L'Université libre de Bruxelles**

Cette université, créée en 1834 dans la capitale belge, devenue plus récemment capitale de l'Europe, présente une autre diversité d'espaces muséaux, avec un phénomène encore plus marqué de « satellisation ». L'ensemble des musées de l'Université comporte, en effet, le Musée des sciences de Parentville, l'Écomusée de la région du Viroin-Treignes, le Musée de la médecine, le musée de zoologie Auguste-Lameere, auxquels s'ajoutent des collections plus à usage académique telles que celles des plantes médicinales (pharmacognosie), de marbres et d'objets miniers en miniature, d'anatomie et d'embryologie humaine, de cartes géographiques, de livres précieux et d'objets d'art ayant appartenu à l'écrivain belge Michel de Ghelderode.

Les initiatives muséographiques les plus abouties sont situées sur le territoire de la région wallonne, à une distance importante – à l'échelle de la Belgique – du campus universitaire. Le Musée des sciences et des techniques de Parentville se situe dans la banlieue de l'ancien centre industriel de Charleroi, tandis que l'Écomusée de la région du Viroin-Treignes, à une petite centaine de kilomètres de Bruxelles, veut animer, avec d'autres institutions muséales et touristiques locales, une zone rurale désertée par sa population d'origine et marquée par un taux élevé de chômage. Ces délocalisations d'institutions universitaires s'inscrivent dans une volonté de l'Université de se « rapprocher des habitants de Wallonie, où elle compte nombre de ses étudiants et des membres de son personnel ». Il s'agit donc bien là d'une volonté avouée d'ouverture par les autorités académiques. Par ses cellules

muséales, l'Université vient à la rencontre de la société, dans le cas présent, soit dans une zone urbaine touchée par la crise industrielle, soit dans une zone rurale pauvre en infrastructures culturelles.

Le Musée des sciences de Parentville qu'anime « Objectif recherche », une association sans but lucratif associée à l'Université, est au centre de diffusion de la culture scientifique qui s'adresse à un public de tous âges et réserve une grande part de ses activités aux animations en faveur des élèves de l'enseignement secondaire. Il privilégie l'interactivité et les aspects ludiques de l'apprentissage, tout en assurant la rigueur scientifique de la conception de ses expositions (par exemple, « L'esprit informatique », « L'aspirine », « Ernest Solvay et son temps », « L'univers et la vie », « Le monde des fourmis »...).

Installé dans un bâtiment classé, une ferme-château, au cœur du village de Treignes, l'Écomusée, par ses collections et par ses documents photographiques et graphiques, développe les thèmes de la mécanisation de l'agriculture de 1800 à 1950, de l'industrie sabotièrre, de l'extraction de l'ardoise, de l'exploitation du marbre et de la poêlerie, autant d'évocations des techniques artisanales disparues. Avec d'autres institutions muséales, le Musée du malgré-tout – musée privé d'archéologie préhistorique –, le Musée du chemin de fer à vapeur de Mariembourg et l'espace Arthur-Masson, dédié à un auteur local et mis en place récemment par la Région wallonne, l'Écomusée participe au réveil d'une région presque désertée par sa population il y a une vingtaine d'années et que ces attractions touristiques tirent de son isolement géographique, aux confins du pays. Toutefois, l'absence d'une réelle participation de la population locale aux différentes étapes d'élaboration et de gestion des projets de l'institution ne permet pas d'y voir un écomusée au sens strict du terme. La délocalisation de ces deux

musées a pour résultat qu'ils ne sont pas du tout fréquentés par le public universitaire et se retrouvent de fait en marge de l'*alma mater*.

Les deux autres musées de l'Université situés à Bruxelles participent, dans une moindre mesure, à cette relation du monde académique avec la société environnante. Si le Musée de zoologie accueille plus traditionnellement les groupes scolaires, il reste essentiellement un outil pédagogique pour les étudiants. Quant au Musée de la médecine, ouvert depuis 1995 dans un bâtiment du complexe hospitalier et facultaire sur le campus Érasme, de l'autre côté de la ville, il tente de lancer des ponts entre le magister médical et le public, et, à partir de ses collections, d'illustrer l'évolution des concepts médicaux depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours.

### L'Université catholique de Louvain

Tout autre est la situation à l'Université catholique de Louvain, dont la fondation remonte à 1425 et qui, pour des raisons politico-linguistiques, a été chassée de son site originel, la ville de Louvain (Leuven) en province de Brabant flamand. Depuis 1972, en effet, l'université de langue française a créé une ville nouvelle au nom suffisamment évocateur : Louvain-la-Neuve. Expérience unique d'une université qui génère une ville sur des terres occupées jusque-là par l'agriculture, expérience unique en Belgique d'un premier musée universitaire public, entité du Département d'archéologie et d'histoire de l'art, inauguré en novembre 1979. La ville universitaire, conçue à l'échelle humaine et entièrement piétonne, est administrativement rattachée à la commune d'Ottignies, pour former l'entité d'Ottignies-Louvain-la-Neuve. Elle compte actuellement 30 000 habitants, dont 15 000 sont des étudiants. Toutes les fonctions urbaines s'y retrouvent et le projet d'implantation au centre de la ville

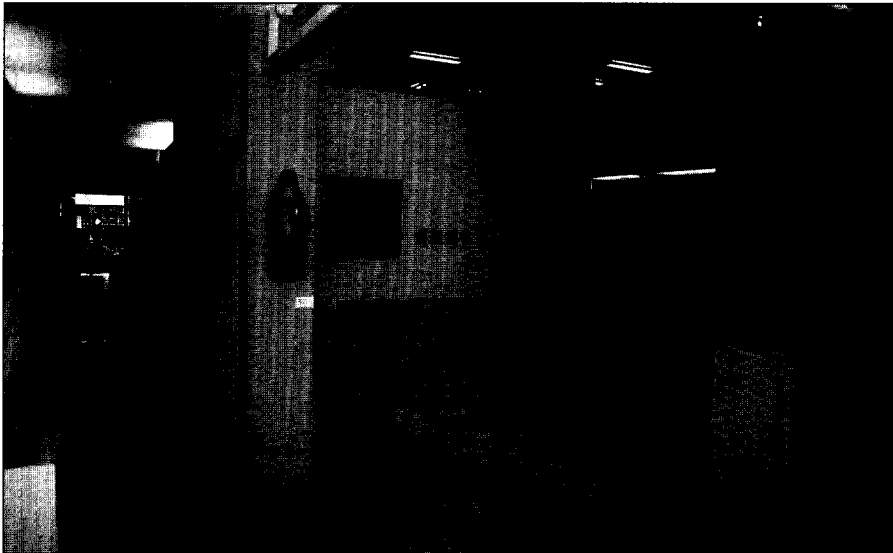


© ULB/Treignes

d'un important centre commercial accompagné d'un complexe de cinémas en augmentera encore l'aspect attractif, avec sa situation géographique à 30 kilomètres au sud-est de Bruxelles. Au centre de la ville, le musée, dit musée de Louvain-la-Neuve, occupe actuellement une surface de 1 000 m<sup>2</sup> au rez-de-chaussée du bâtiment de la Faculté de philosophie et lettres.

Dans son projet initial, ou première phase, il participe étroitement à la vie du Département d'archéologie et d'histoire de l'art comme lieu privilégié d'enseignement et d'exercices, tant en archéologie qu'en histoire de l'art et en muséologie, tout en s'ouvrant à la ville et à son public, en particulier par des expositions temporaires qui créent un événement. Ces très nombreuses expositions organisées à proximité immédiate et souvent même au sein des collections permanentes ont rapidement induit le concept de dialogue entre les arts et les cultures. Les collections d'art, d'archéologie, d'ethnographie constituées uniquement par dons et par legs, articulées sur ce concept original, ont pris une telle importance que les autorités académiques ont approuvé, en mars 1999, le projet de construction d'un

*Treignes, la ferme-château accueille l'Écomusée de la région de Viroin, qui dépend de l'Université libre de Bruxelles.*



*La salle principale du musée de l'Université de Louvain, à Louvain-la-Neuve.*

édifice autonome, confié au bureau d'architecture belge Philippe Samyn et Partners. Implanté sur la Grand-Place, jouxtant le complexe des cinémas et proche du théâtre Jean-Vilar dont la réputation a dépassé nos frontières, le nouveau musée, qui portera le nom officiel de Musée du dialogue, offrira, sur ses 4 000 m<sup>2</sup>, des espaces permettant de répondre mieux encore à sa vocation de lieu culturel fort et de vitrine publique de l'Université, affirmée dès son ouverture. Sans entrer dans le détail de son histoire, il convient de noter que la reconnaissance de la fonction du musée dans l'Université et dans la ville s'est accompagnée d'une évolution de sa place dans la structure de l'Université. D'une simple entité au sein d'un département et d'une faculté, il est devenu un service de logistique scientifique à part entière (au même titre que les bibliothèques de l'Université) dépendant directement des autorités académiques, avec un Conseil de gestion rassemblant des personnalités représentatives tant du monde académique et culturel que des pouvoirs des tutelles locale, provinciale, régionale et communautaire. En vingt ans d'existence, le musée a été un acteur important dans la délicate inté-

gration de l'Université et de sa ville dans son nouvel environnement. Plusieurs expositions temporaires, réalisées en collaboration avec des organisations étudiantes, ont en effet permis d'établir des liens avec des localités proches, en particulier en matière de patrimoine. L'atelier de conservation et de restauration du musée s'est du reste largement ouvert aux demandes de responsables en charge du patrimoine civil ou religieux local – en collaboration régulière avec l'Institut royal du patrimoine artistique (IRPA), par exemple.

Le développement du service informatique, dès 1989, et la production d'outils multimédias à partir de 1993 font du musée de Louvain-la-Neuve une référence en la matière, au niveau national et même au niveau européen. La mise en œuvre d'outils techniques de communication et d'information entièrement réalisés au sein de l'institution (CD-ROM, bornes multimédias de consultation, site web) a également été un gage de reconnaissance du musée au sein même de l'Université. Le projet Éole (accès à distance à un système d'informations multimédias sur le patrimoine belge) a d'ailleurs été développé à partir des compétences acquises par la petite équipe du musée.

Le musée a en outre été un lieu de référence au temps dans une ville où tout était neuf et toujours en devenir. Ni dans un campus ni hors du campus universitaire, mais bien dans une ville en devenir, le musée de Louvain-la-Neuve a cherché et cherche encore à apporter à l'Université et à la ville un espace public de liberté, de création au contact de différentes formes d'art présentées en permanence ou à l'occasion d'expositions temporaires, en particulier dans le domaine de l'art contemporain.

À cet égard, il se différencie certainement des autres institutions citées ci-avant et participe à la réflexion que proposait Patrick John Boylan, lors des Premières



journées consacrées aux musées universitaires tenues à Alicante en 1997, dans sa communication *Universities and museums: past, present and future* (p. 11-21) : « Le plus important est le fait qu'à travers des programmes dynamiques d'expositions temporaires et de présentations de collections, en particulier d'art contemporain, les musées universitaires d'art sont perçus de plus en plus comme un outil au service de l'ensemble de la communauté universitaire ainsi que d'un large public et non plus seulement au profit des seuls spécialistes dans le domaine académique. »<sup>2</sup>

L'Université catholique de Louvain possède encore d'autres ensembles dont l'accès au public est cependant plus limité : les collections de biologie rassemblées au sein du Musée de la vie (utilisées par les étudiants et sur demande par les élèves de l'enseignement primaire et secondaire) et, sur le site de Woluwé (Bruxelles), la collection de pots de pharmacie rassemblée dans la salle Couvreur, ainsi qu'un jardin de sculptures contemporaines créé en 1987.

### **Les universités en Communauté flamande**

Les deux universités situées sur le territoire flamand de la Belgique sont moins bien nanties en ce qui concerne leurs collections et, à ce jour, ne possèdent pas de musée accessible au public. La Katholieke universiteit Leuven (Leuven/Louvain), fondée en 1425 et établie dans le chef-lieu de la province du Brabant flamand, si elle compte un patrimoine artistique, archéologique et d'ethnographie africaine relativement important, n'a pas encore ouvert de musée. Quant à la Rijksuniversiteit Gent (Gand), qui possède un riche patrimoine archéologique et ethnographique constitué dès les premières années suivant sa fondation (1817), elle en est toujours à rêver du sien, pourtant annoncé à plusieurs reprises. Il est vrai

que ces deux villes, très riches en patrimoine historique tant immobilier que mobilier, ne souffrent en rien de cette situation. La faculté universitaire Saint-Ignace, hébergée depuis 1965 à Anvers (Antwerpen), ajoute à un patrimoine déjà prestigieux son cabinet des estampes, principalement orienté sur l'histoire même de la ville. Il n'est cependant accessible que sur demande dans l'hôtel Van Liere, une demeure patricienne du début du XVI<sup>e</sup> siècle.

### **Une situation typiquement belge ?**

L'ensemble des collections et des musées universitaires belges qui, rappelons-le, se trouvent à peu de distance les uns des autres, offrent ainsi une diversité tant dans leurs formes que dans leur ampleur, leurs structures et leur évolution au sein de chaque *alma mater*.

Du point de vue qui nous occupe dans la présente réflexion, il apparaît que plusieurs formules ont vu le jour au gré de l'histoire et de l'évolution même des différentes institutions universitaires. Dans certains cas, l'absence d'un musée universitaire, alors même que des collections importantes existent, est peut-être due à l'environnement urbain, déjà riche en patrimoine, qui n'a pas motivé les autorités académiques à développer une démarche de valorisation de son patrimoine pour la communauté civile déjà nantie (Louvain, Gand et Anvers). Un autre aspect est peut-être dû au fait que ces mêmes institutions n'ont pas connu de grand changement matériel, par exemple une extension ou une délocalisation partielle vers un nouveau campus.

En effet, l'exemple de Liège avec un déménagement important vers le site périphérique du Sart-Tilman, et plus encore celui de Louvain-la-Neuve, avec le transfert de toute l'Université et la création d'une ville nouvelle, illustrent *a contrario* une volonté, voire une nécessité, d'éviter le risque d'un ghetto universi-

taire. Il est évident que les collections artistiques en particulier, largement accessibles au public, participent d'une telle action, et les nombreux exemples nord-américains l'illustrent à suffisance. Quant au choix posé par l'Université libre de Bruxelles, avec ses antennes d'un musée des sciences ou d'un écomusée, il reflète une situation particulière de notre pays, mais qui se retrouve certainement ailleurs, à savoir un déploiement de l'université vers des zones normalement étrangères à son champ d'action.

Ainsi, alors qu'à l'origine des collections universitaires il y avait la volonté de disposer sur place, au cœur même de l'*alma mater* et à son usage quasi exclusif, de collections de référence pour les études et pour l'enseignement, l'évolution même de l'université conduit à mettre son savoir, ses recherches et une partie de son patrimoine à la portée d'un plus large public. Que les musées ou les collections universitaires soient localisés dans les campus ou hors de ceux-ci, hors des sites universitaires ou des villes, l'exemple de la Belgique illustre bien que ce n'est pas la question essentielle. L'enjeu se situe plus dans les relations que ces institutions, grâce à l'action de leurs gestionnaires et de leurs animateurs, établissent avec une communauté non universitaire en veillant à être tout autant reconnues et appréciées au sein même de la communauté, qui regroupe elle-même un large public avec les étudiants, les enseignants, les chercheurs, les employés, les techniciens, les ouvriers. Lieux publics, les musées permettront la rencontre de deux mondes qui n'auront jamais assez de place ou de parcs publics pour s'approprier. C'est en ce sens que la remarque de Patrick J. Boylan, déjà citée, prend tout son sens.

Il reste que les moyens mis en œuvre sont souvent en deçà des attentes des responsables et que, face aux développements que connaissent tous les musées, les musées universitaires doivent également trouver des solutions en matière de financement, d'acquisition, de promotion... Dans un domaine au moins, ils disposent toutefois d'un avantage certain, lié à leur appartenance institutionnelle : celui de l'essor des nouvelles technologies de l'information et de la communication<sup>3</sup>. Le musée de Louvain-la-Neuve est à cet égard exemplaire dans le contexte belge. Qui plus est, au sein même de l'Université, le développement de l'outil informatique, largement favorisé par l'association des Amis du musée, a été le fondement d'une meilleure reconnaissance de l'institution au sein même de son *alma mater*. L'élaboration de bases de données d'inventaires, telles celles mises en œuvre par les musées austro-lyonnais et en cours de création par les projets européens (en Norvège et en Espagne, par exemple) illustre bien l'apport des recherches menées au sein des musées universitaires. À ce stade, on le comprend aisément, la question : « Quels rapports avec la ville ? » n'est plus de mise et il est permis de penser à nouveau au couple « université-universalité ». ■

1. *Guide des musées. Bruxelles-Wallonie*, Ministère de la Communauté française de Bruxelles, Belgique, 11<sup>e</sup> édition, 1997, 453 p.
2. Patrick J. Boylan, « Universities and Museums: Past, Present and Future », p. 11.21. Communication au premier Séminaire sur les musées universitaires, Alicante, 1997.
3. Les musées belges sur internet : <<http://www.muse.ucl.ac.be/museum/Musebe.html>>.

# Le Forum UNESCO – Université et patrimoine

Jonathan Bell

*L'UNESCO collabore avec des universités du monde entier, dans le cadre d'un projet commun de préservation du patrimoine culturel. Celui-ci est décrit ici par Jonathan Bell, diplômé de Harvard et de la Sorbonne, qui possède une profonde connaissance historique et pratique des peintures murales bouddhiques de la Chine et du Tibet. En tant que consultant auprès de l'UNESCO, Jonathan Bell a participé à la création et à l'administration de plusieurs projets relatifs au patrimoine culturel mondial, notamment au Forum UNESCO – Université et patrimoine. Il poursuit actuellement des études de doctorat à l'Université Columbia.*

Le patrimoine culturel mondial comprend de très nombreux sites remarquables, inséparablement liés à l'histoire, aux traditions et à la vie d'un ou de plusieurs peuples. Façonnés par le génie de l'homme ou par la main précise de la nature, ces sites sont le témoignage vivant d'un passé à jamais disparu. Ils attestent les hauts faits et les valeurs de populations entières, ils nous relient matériellement à des époques depuis longtemps révolues.

Ces sites étroitement associés à l'histoire de l'humanité vieillissent en même temps que notre planète. Les ravages de la pollution, l'urbanisation massive et les catastrophes naturelles se conjuguent avec notre négligence pour détériorer dangereusement les monuments et les sites naturels. La possibilité d'une disparition complète de ce patrimoine ne relève pas du mythe. Il nous faut donc intervenir constamment si, à l'avenir, nous voulons conserver les vestiges du passé.

Ne serait-ce qu'en raison de leur nombre immense, organiser la préservation des sites historiques et des édifices culturels est une tâche redoutable. À mesure que les spécialistes poursuivent leurs objectifs à court et à long terme, il apparaît de plus en plus clairement que les connaissances, les techniques et les ressources financières dont nous disposons sont loin de suffire aux besoins des sites à sauvegarder. Une grande partie du personnel, du savoir-faire et des moyens financiers nécessaires pour concevoir et mener à bien les projets de préservation et de restauration pourrait toutefois nous être fournie par divers établissements d'enseignement supérieur. Ces projets destinés à mettre en valeur le patrimoine culturel fourniraient en retour de précieuses occasions de formation sur le terrain aux élèves des universités et autres établissements spécialisés ; ils justifieraient les demandes de subventions. Il

faut tirer profit de la complémentarité qui existe dans ce domaine entre les professionnels et les universitaires.

En dépit d'apparentes affinités, un large fossé sépare traditionnellement les organismes de financement publics et privés d'une part, les spécialistes de la préservation du patrimoine culturel de l'autre. Le Forum UNESCO – Université et patrimoine est né du désir de mettre à contribution les extraordinaires ressources humaines, techniques et financières des universités, de les mettre au service des efforts entrepris sous l'égide d'une organisation internationale pour préserver le patrimoine culturel mondial. Créé en 1996 au cours d'une rencontre internationale à l'Universidad Politécnica de Valence, en Espagne, le Forum UNESCO est un réseau d'universités dont le but est d'amener les étudiants et les enseignants à prendre une part active au travail de préservation du patrimoine culturel. Seule institution des Nations Unies chargée de préserver et de mettre en valeur le patrimoine culturel mondial, l'UNESCO se devait de jouer un rôle de premier plan dans la création et dans le développement de ce réseau. Avec le Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels (ICCROM), le Conseil international des monuments et des sites (ICOMOS), le Conseil international des musées (ICOM), la Fédération internationale des architectes paysagistes (IFLA) et l'Union internationale des architectes (UIA), l'UNESCO a entrepris de mettre sur pied le Forum UNESCO pour faciliter la préservation du patrimoine culturel.

L'Universidad Politécnica de Valence héberge une base internationale de données consacrée aux enseignements relatifs au patrimoine mondial (architecture, restauration et conservation des sites, muséologie, etc.), ainsi qu'aux principaux



*Le projet de restauration des vieilles maisons de bois d'Istanbul est né pendant la réunion du Forum UNESCO – Université et patrimoine qui s'est tenue à Melbourne.*

spécialistes et aux projets en cours de réalisation dans ces domaines. Cette base de données, accessible à tous ceux que le sujet intéresse, a déjà largement contribué à tisser des liens étroits entre les restaurateurs, les spécialistes de la préservation et les autres acteurs dans ce domaine. Elle fournit par ailleurs des informations utiles aux étudiants désireux d'enrichir leur expérience et de participer aux projets de restauration dans les différentes régions

du monde. À partir de ce site valencien, un réseau d'universités et de divers établissements spécialisés dans la préservation, la conservation et la restauration des biens culturels s'est étendu sur les six continents. Ces établissements dispensent en général un enseignement théorique et pratique dans les disciplines concernées. Ils se regroupent dans des associations représentatives composées d'étudiants et d'enseignants. Les réunions annuelles organisées par différentes universités, qui montrent ainsi leur intérêt pour la préservation des biens culturels, jouent peut-être un rôle encore plus utile et plus important que la base de données. Ces conférences attirent des spécialistes et des représentants du monde de l'enseignement qui viennent de nombreux pays pour discuter des différentes méthodes de restauration, pour échanger des idées et adopter des projets dont les résultats sont examinés au cours des conférences ultérieures. Ces échanges annuels attirent plus de participants chaque année. Ils témoignent de la réussite, de la bonne réputation du réseau d'universités et des autres établissements mis en place par le Forum UNESCO. Non seulement les conférences sont très courues, mais chacune se termine par l'adoption d'une série de projets, souvent fondés sur la coopération entre des universités de pays différents.

Ainsi à Melbourne, en 1998, la troisième Conférence internationale du Forum UNESCO – Université et patrimoine a réuni plus de cent quarante représentants d'universités et autres établissements du monde entier, qui ont examiné les problèmes posés par la préservation des biens culturels et qui ont adopté des projets destinés à sauvegarder et à mettre en valeur les vestiges les plus précieux. Cette conférence internationale a rassemblé, à l'Université Deakin, des enseignants, des

chefs d'établissement et des étudiants spécialisés dans la préservation et la restauration des biens culturels, qui ont réaffirmé leur soutien aux efforts entrepris dans ce domaine. Pendant les cinq jours de la conférence, les participants ont présenté et adopté quelque vingt-cinq projets d'activités visant à mettre en valeur certains sites du patrimoine culturel.

Les 5 et 6 juillet 1999, une réunion des recteurs d'universités membres du Forum s'est tenue au siège de l'UNESCO, à Paris. Elle a rassemblé quatre-vingt-quinze représentants d'établissements répartis dans trente et un pays. Les recteurs, doyens et présidents d'université y ont côtoyé des fonctionnaires et des représentants d'organisations non gouvernementales. On y a surtout discuté des objectifs immédiats ou à plus long terme du réseau, en soulignant la nécessité de mieux faire connaître au public et aux dirigeants les efforts considérables déployés pour sauvegarder le patrimoine culturel. L'Université Harvard, par exemple, a présenté un projet en cours, qui consiste à former des fonctionnaires à la préservation du patrimoine culturel dans les secteurs public et privé. Elle propose un enseignement destiné à sensibiliser les membres du Congrès des États-Unis d'Amérique aux problèmes de la ville et à ceux posés par la préservation du patrimoine culturel. Elle envisage également de coordonner à l'échelle mondiale des ateliers consacrés à ces problèmes.

### **La preuve est faite**

Depuis la création du Forum il y a quatre ans, les participants ont déjà adopté et mené à bien de très nombreux projets de préservation ou de restauration dans toutes les régions du monde. L'Université du Punjab, au Pakistan, a effectué des

recherches approfondies sur la conception, l'aménagement et l'histoire des jardins de Shalimar, à Lahore, et a mis au point un projet détaillé de préservation et d'embellissement de ce site. En mars 1999, l'Université Javeriana de Bogota a organisé un atelier international sur la restauration en cours d'un site inscrit à l'Inventaire du patrimoine mondial, la forteresse de San Fernando de Bocachica, en Colombie. Plus récemment, en juin 1999, l'Université de Lund (Suède), en collaboration avec l'Université Yildiz (Turquie), a entrepris de restaurer les vieilles maisons de bois d'Istanbul. Ce projet, né pendant la réunion de Melbourne et aujourd'hui fort avancé, démontre les avantages de la coopération entre établissements.

Les participants au deuxième Forum international UNESCO – Université et patrimoine, réunis à l'Université Laval de Québec, au Canada, ont adopté un projet qui rencontre, lui aussi, un succès remarquable : il s'agissait d'organiser un concours international pour la création d'une affiche et d'un logo destinés à faire connaître la convention signée en 1970, sous l'égide de l'UNESCO, consacrée aux moyens de prohiber et de prévenir les importations, les exportations et les transferts de propriété illicites en matière de biens culturels. Organisé conjointement par le College of Art and Design de Savannah, en Géorgie (États-Unis), et par l'UNESCO, ce concours a suscité des centaines de projets émanant de jeunes artistes du monde entier. Quand le vainqueur aura été choisi, la Convention de 1970 sera symbolisée par un nouveau logo universel qui lui vaudra une publicité accrue.

La force du réseau résulte avant tout des relations de coopération nouées entre les établissements participants et des encouragements qu'ils se prodiguent.

Lorsque des établissements spécialisés travaillent à un projet commun, ils échangent nombre de connaissances, de procédés techniques et de ressources. Ces échanges ont des retombées au niveau local : ils ne permettent pas seulement de mener à bien le projet entrepris, ils donnent aussi naissance à de nouvelles formes de coopération et attirent l'attention sur ce qu'exige, à chaque étape, la préservation du patrimoine culturel. L'exemple de l'Université de Buenos Aires, en Argentine, montre comment la coopération internationale et interuniversitaire peut stimuler les initiatives locales. On y travaille actuellement à la constitution d'une base de données nationale sur les projets de préservation du patrimoine, sur les techniques de restauration, etc. L'Université de Buenos Aires a organisé, en septembre 1999, un atelier consacré à la rénovation et à la réutilisation des bâtiments anciens : de nouvelles techniques y ont été présentées, l'importance des projets interdisciplinaires et la nécessité d'y associer les communautés locales y ont été soulignées. L'expérience acquise par l'Université, grâce notamment au réseau et aux réunions du Forum UNESCO, l'a incitée à appliquer des mesures similaires à son propre patrimoine culturel.

Au moment de franchir le seuil d'une époque nouvelle, nous devons à tout prix éviter de tourner le dos au passé. Les leçons que nous avons apprises depuis

que nous sommes sur terre y ont laissé leur empreinte. L'archéologie nous renseigne sur des civilisations prestigieuses disparues depuis longtemps et nous révèle les exploits de nos ancêtres. Les monuments et les autres vestiges de l'activité humaine témoignent de l'évolution des techniques et conservent la trace matérielle d'événements et d'individus que, sinon, nous aurions sans doute oubliés. Ces vestiges, qui disparaissent progressivement, font partie de l'héritage de l'espèce humaine tout entière.

Un nombre croissant de sites sont en danger et réclament une intervention internationale immédiate, alors même que les différents établissements concernés ont de moins en moins de temps et de ressources à consacrer à leur préservation. Une action commune pourrait néanmoins répondre efficacement à ces besoins. Nous pourrions, sur la base d'une planification et d'une coopération rigoureuses, préserver les monuments et les sites qui revêtent une importance exceptionnelle pour l'histoire culturelle de l'humanité. Le Forum UNESCO a été conçu comme un lieu de rencontres pour les spécialistes et pour le grand public, comme un centre de discussions ouvert aux idées et aux stratégies nouvelles. Ses fondateurs étaient et restent persuadés que la coopération internationale et interdisciplinaire, soutenue par une opinion publique bien informée, peut assurer la survie de notre passé dans l'avenir. ■

# Gérer un musée de 120 kilomètres de long

Arthur Gillette

*Comment gérer ce qui pourrait être appelé le plus long musée du monde ? Cherchant la réponse au ras des pâquerettes, Arthur Gillette vient de parcourir, sac au dos, près de 70 kilomètres en suivant les vestiges du mur d'Hadrien (et la série de musées qui s'y sont greffés), un mur qui, à l'origine, traversait l'Angleterre d'est en ouest sur 120 kilomètres, de la mer du Nord au golfe de Solway. Marcheur intrépide, l'auteur est un ancien rédacteur en chef de Museum international ; depuis sa retraite en 1998, il s'est reconverti en journaliste-écrivain, spécialiste des questions du patrimoine culturel, et en accompagnateur de promenades historiques à travers Paris.*

Le mur d'Hadrien, dont la construction a commencé en l'an 122, a été achevé en une dizaine d'années et était destiné à « séparer les Barbares des Romains » (*Historia Augusta*, chronique du IV<sup>e</sup> siècle) : il devait protéger la frontière nord de la colonie romaine de Bretagne contre les incursions des tribus guerrières de Calédonie. Aujourd'hui, il correspond presque à la ligne de démarcation entre l'Angleterre et l'Écosse, dont le tracé, parallèle, passe un peu au nord.

D'une hauteur de 4 mètres sur 3 mètres de large en moyenne, le mur a été construit en plusieurs tronçons successifs par des légionnaires, dont certains ont laissé dans la pierre leur signature, encore visible. Tous les mille pas se trouvaient un fortin et, entre ceux-ci, des tours de guet (signaux de fumée le jour, torches la nuit) ; l'ensemble était ponctué de dix-sept camps permanents fortifiés abritant chacun plusieurs centaines de soldats. Les fondations de ces ouvrages ont souvent subsisté. Selon une estimation, il a fallu, pour construire le mur, tailler, transporter, mettre en place trente millions de blocs de pierre, qui formaient le revêtement extérieur ; le coût d'un projet d'une telle envergure serait aujourd'hui de cinq milliards et demi de dollars des États-Unis environ.

Au fil des siècles, la nature a repris ses droits, endommageant et, par endroits, détruisant le mur. En outre, l'appareil de pierres a été pillé au cours des mille six cents ans écoulés depuis la chute de l'Empire romain. Sur mon parcours, j'ai observé que certains moellons avaient été recyclés, notamment dans beaucoup de murs de pierres sèches délimitant des propriétés agricoles, dans le prieuré médiéval de Lanercost (érigé près du mur d'Hadrien, précisément pour faciliter ce emploi) et même dans des toilettes en rase campagne, les plus nobles assurément que j'aie jamais vues.

Toutefois, la majeure partie du mur et de ses bâtiments auxiliaires ont subsisté, parce qu'ils se trouvent dans des régions peu peuplées aux paysages souvent grandioses et, parfois, sur des sommets rocheux presque inaccessibles. Aussi loin que se porte le regard, le mur serpente vers l'horizon, par monts et par vaux, tel un reptile sans queue ni tête disparaissant presque sous les ajoncs, de temps à autre, pour mieux ressurgir dans toute sa majesté quelques mètres plus loin.

Un monument aussi omniprésent ne pouvait que laisser sa marque sur les noms de lieux avoisinants. Effectivement, il en reste des traces dans la toponymie : Wallsend, Walltown, Burnt Walls, Chesters (du latin *castra* : camp) et Stanegate (du vieux norrois : route de pierre), rappelant la rocade romaine qui longeait le mur au sud.

On conçoit sans peine que l'étonnant ouvrage d'Hadrien attire des centaines de milliers de visiteurs ; leur nombre atteint aujourd'hui un million deux cent cinquante mille par an pour l'ensemble du mur, soit une augmentation de plus de 50 % depuis le milieu des années 1970. Certains ne restent que quelques heures, d'autres le parcourent sur plusieurs kilomètres, voire sur toute sa longueur. Mais quelles sont les conséquences, pour le mur, de cet afflux croissant de touristes ? « De plus en plus de déchets », remarque Frank Balme, un des responsables de l'entretien. « Et puis, il y a les dégâts causés par ce que j'appelle l'« usure des bottes » – c'est incroyable mais, malgré tous les panneaux d'interdiction, les gens s'obstinent à escalader le mur et à marcher à son sommet, ce qui ébranle la maçonnerie. Et le vandalisme, aussi, avec les chasseurs de souvenirs qui arrachent des pierres. »

Quelles sont les solutions de ces problèmes ? « Ce serait vraiment dommage de mettre un cordon sanitaire autour du

mur, parce que les visiteurs n'auraient plus cette émotion physique que l'on ressent quand on peut le toucher », estime Frank Balme. « D'une manière ou d'une autre, il faut que les gens apprennent à mieux connaître le mur pour le respecter davantage. » C'est ici que les musées ont un rôle à jouer.

#### « Gladiateurs contre lions, 4 à 2 »

La présentation et l'interprétation du mur d'Hadrien constituent la mission prioritaire sinon l'unique fonction d'au moins dix musées, de tailles diverses, situés le long de son tracé, sans oublier douze sites historiques classés, en général des camps fortifiés ou des fortins, mais aussi des centres d'information et des centaines de panneaux d'information, dont certains sont également rédigés en français et en allemand. D'après Adam Slade, directeur général du Centre d'information des visiteurs du fort de Birdoswald, « sans tout ce travail d'explication, le mur ne serait qu'une suite de tas de cailloux disposés au hasard, ça ne parlerait à personne ! ».

À Carlisle, la Tullie House, transformée en musée municipal, n'est pas un mauvais choix pour faire connaissance avec le

mur si vous avez décidé de commencer par les vestiges de la partie ouest. La Tullie House expose en permanence une sélection d'objets dont beaucoup sont des curiosités, par exemple des épées de bois en parfait état, destinées à l'entraînement, ou des porte-bonheur phalliques. Une reconstitution souterraine vous emmène en dessous des rues de Luguvalium (nom romain de Carlisle) pour vous faire découvrir des strates de peuplement et d'histoire antérieures à l'époque romaine.

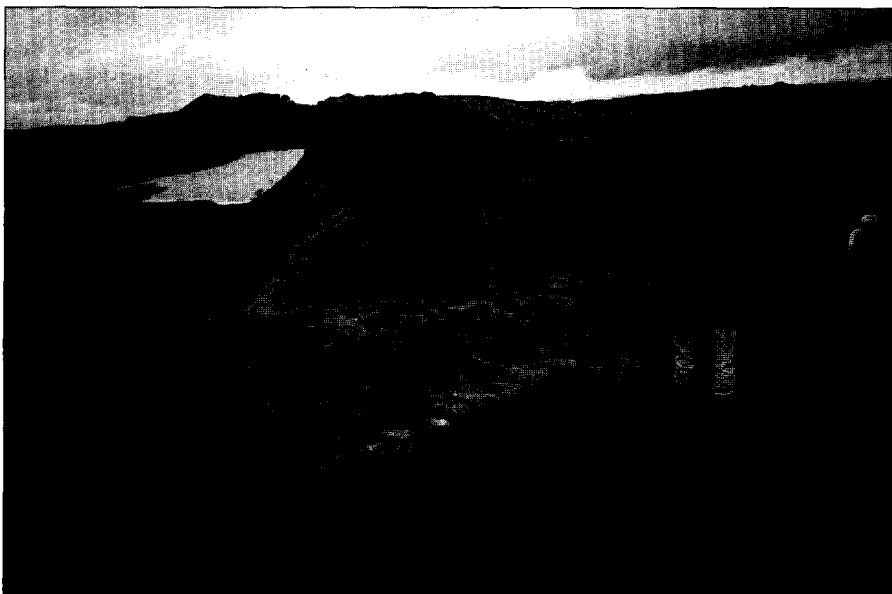
Mais l'accent est mis sur l'interactivité. Les visiteurs sont donc invités à éprouver leur adresse à la *cheiromballistra*, une sorte d'arbalète montée sur pied, qui émet une vibration aiguë quand on appuie sur la détente, après avoir soigneusement visé la cible, un crâne de mouton déjà percé de nombreux trous. Un jeu-concours destiné aux jeunes visiteurs porte sur l'exposition temporaire « Off the wall » qu'ils viennent juste de voir. Les questions ne sont pas faciles et l'objectif inavoué est sans doute que les jeunes demandent de l'aide à leurs parents, obligeant ainsi les adultes à faire un effort pour mémoriser eux-mêmes le contenu de l'exposition.

« Qu'est-il arrivé à la neuvième légion d'Espagne ? » lit-on sur un écriteau. L'inscription *Leg[io].VIII.H[ispana]* est gravée dans la tuile d'un toit datant de l'an 108 après J.-C. ; mais, en l'an 160, la légion avait disparu sans laisser de trace, un mystère que les spécialistes eux-mêmes n'ont pas élucidé. On donne à entendre, et c'est une excellente chose, que même « les spécialistes » n'ont pas toutes les réponses.

Cette même volonté de faire participer le public, on la retrouve au musée militaire de Carvoran, qui s'adresse aux visiteurs en toute simplicité : « Engagez-vous dans l'armée romaine ! », puis qui expose concrètement la dure vie quotidienne des soldats. Le fort romain de Vindolanda et son musée permettent, quand il fait beau, de bavarder avec les archéologues qui fouillent des coins encore inexplorés du site et découvrent régulièrement des trésors comme, récemment, une collection

*Le mur d'Hadrien, par monts et par vaux ; la meilleure manière de le voir est de s'y promener à pied, certaines parties étant accessibles aux handicapés.*

© Arthur Gillette

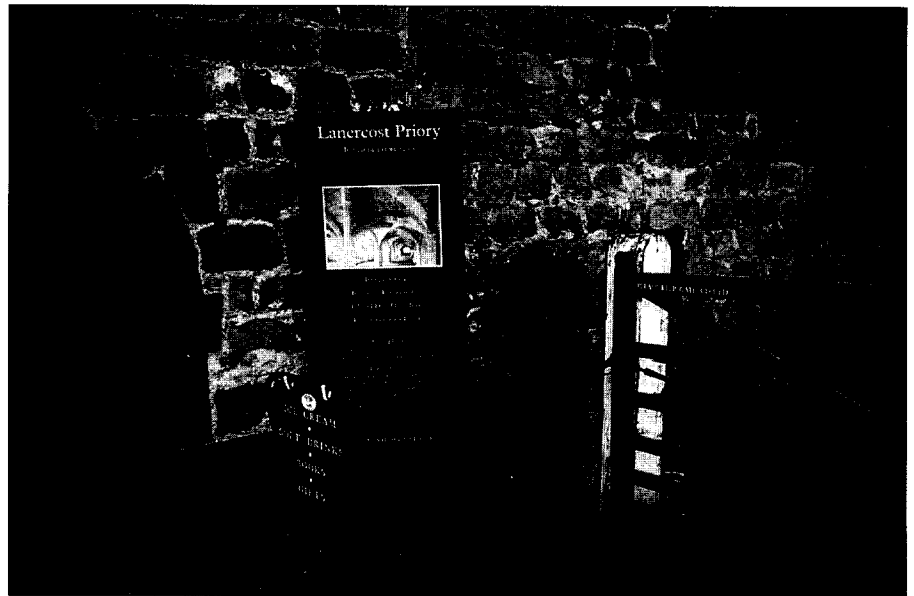




de textes romains manuscrits sur bois, dont une invitation à un anniversaire, la liste des dépenses d'un voyageur, la demande d'une adresse de « bonne auberge » et une plainte contre des soldats, qualifiés de *Britunculi* [petits Bretons], qui ont refusé d'enfourcher leur cheval avant de lancer leur javelot.

Les publications concernant le mur témoignent souvent d'une belle imagination. Au Centre d'information des visiteurs d'Once Brewed, on peut acheter *The Roman record*, chronique de l'histoire romaine écrite dans un style journalistique, avec des titres aussi accrocheurs que : « Double coup de théâtre : le fils de la louve tue son jumeau et fonde une ville » (vous souvenez-vous de Romulus et Remus ?), « Un empire est né : comment César a pris le pouvoir », « Rome n° 1 : ville éternelle ou lieu de perdition ? », « Enrichissez-vous : comment conquérir un nouveau pays en neuf leçons », sans oublier les articles de sport : « Derniers scores de l'amphithéâtre : gladiateurs contre lions, 4 à 2 » et des publicités : « Édiles de Rome ! Le summum du luxe balnéaire, pourquoi pas chez vous ? » Bien que *The Roman record* vise un public jeune, on le trouve très souvent entre les mains des parents, voire des grands-parents.

Évitant en général un didactisme trop pesant, le matériel audiovisuel des musées du mur d'Hadrien leur donne une plus grande portée. Au centre d'Once Brewed, les visiteurs peuvent acheter une cassette du programme vidéo qu'ils viennent de voir. « Le seul problème, explique sa directrice, Alison Blair, est que nous n'avons jamais assez de cassettes compatibles avec le système vidéo des États-Unis pour répondre à la demande des clients d'Amérique du Nord. » Je m'attendais à une dérive du type Disneyland avec la reconstitution son et lumière d'un temple, d'une échoppe et d'une maison du IV<sup>e</sup> siècle sur le site de Vindolanda, mais il n'en est rien. La bande-son du temple – une succession d'actions de grâces, de supplications et



© Arthur Gillette

prières diverses adressées aux divinités aquatiques du lieu, annoncées par des clochettes – est fascinante, le boniment de l'épicier met l'eau à la bouche et, dans la maison du légionnaire, le récit que fait sa femme de la vie quotidienne au foyer est passionnant.

#### « Ça cartonne ! »

La plupart des visiteurs sont des Britanniques, naturellement, mais de plus en plus de touristes étrangers viennent voir le mur d'Hadrien. Le Centre d'information d'Once Brewed distribue aujourd'hui des prospectus en français, en italien, en irlandais et en allemand, aussi bien qu'en anglais. Fiers de leur passé romain, les touristes italiens affluent aujourd'hui expressément pour visiter le mur. Le Centre d'Once Brewed est situé à deux pas de la plus ancienne auberge de jeunesse d'Angleterre qui accueille de nombreux randonneurs et autres routards étrangers. La directrice estime que cette proximité est « une bonne chose », qu'elle contribue à l'augmentation du nombre annuel de visiteurs : environ soixante-huit mille au milieu des années 1980 et soixante-dix-huit mille actuel-

*Remploi de pierres du mur d'Hadrien dans le prieuré médiéval de Lanercost (blocs gris, à droite).*

lement. Néanmoins, la classe d'âge prédominante est celle des plus de trente ans.

La situation a quand même évolué avec le temps. Alison Blair observe par exemple que « l'intérêt pour l'histoire est plus vif, on passe plus de temps près du mur et l'on tient à visiter un ou deux musées par la même occasion ».

D'après Gillian Goodfellow, membre du personnel de la Tullie House à Carlisle, les visiteurs sont plutôt satisfaits : « Bien sûr, nous avons quelques critiques, formulées en général par les plus puristes, explique-t-elle, mais, depuis notre réorganisation en 1991, nous sommes devenus un musée très apprécié des familles. » Les commentaires du livre d'or, souvent tracés d'une écriture juvénile, en témoignent : « Formidable ! », « Merveilleux ! », « Génial et intéressant ! », « Ça cartonne ! »

Malgré un temps résolument pluvieux, j'ai rencontré au cours de ma randonnée plusieurs groupes scolaires crapahutant sur les sites de camps fortifiés et à proximité du mur. À un kilomètre (parcouru sous une pluie battante) du site et du musée d'Housesteads, j'ai vu une classe de collégiens, en imperméable, s'installer sur les vieilles pierres, au pied d'une tour de guet, et ouvrir des calepins recouverts

de plastique. « Alors, à quoi servaient ces tours ? » leur demanda leur professeur ; aussitôt les mains se levèrent de tous côtés.

Que signifie, sur le plan économique, faire connaître le mur d'Hadrien ? Comme on pouvait s'y attendre, les boutiques sont nombreuses et vendent toutes sortes d'objets, y compris des publications qui vont de *The Roman record*, très instructif mais un peu ridicule, jusqu'à des ouvrages universitaires sérieux et intéressants (à Vindolanda par exemple, qui possède sa propre unité de recherche). On trouve des masses de cartes postales et des babioles en tout genre, par exemple des règles indiquant les chiffres arabes correspondant aux chiffres romains, et on atteint sans doute un sommet avec les aimants de réfrigérateur représentant le mur d'Hadrien vendus à la boutique d'Once Brewed. Un centre d'information se charge de la réservation des chambres chez l'habitant, moyennant une petite commission. Adam Slade, directeur général du Centre d'information de Birdoswald, pense que son site doit réaliser des recettes suffisantes pour couvrir toutes ses dépenses de fonctionnement, grâce aux droits d'entrée, au salon de thé et à la boutique. « Mais, ajoute-t-il, il n'y a pas de modèle unique de financement, étant donné la grande diversité des organismes en question. »

Ceux-ci sont très divers en effet : il y a plus d'une cinquantaine d'entités différentes d'envergure nationale, régionale ou locale, gouvernementales, non gouvernementales ou privées – depuis les modestes conseils municipaux jusqu'au gigantesque English Heritage – qui s'emploient depuis longtemps à faire connaître au public le mur d'Hadrien. À ma question : « Est-ce que cela risque d'engendrer la confusion, voire le chaos ? », Adam Slade répond : « En fait, c'était le cas. Il y a cinq ou six ans encore, si nous n'étions pas en situation de concurrence acharnée, nous avions en tout cas la tête dans le sable, comme des autruches. » L'inscription du mur d'Hadrien sur la Liste du patrimoine mon-

Alison Blair, directrice du Centre multilingue d'information des visiteurs d'Once Brewed.

© Arthur Gillette



dial de l'UNESCO, en 1987, a ouvert la voie à certaines formes de collaboration, comme le rappelle Adam Slade : « Ça nous a obligés à planifier la gestion, ce qu'évidemment nous ne pouvions pas faire de façon indépendante. »

Les responsabilités – et obligations – en matière de patrimoine mondial sont prises très au sérieux, m'a-t-il semblé. Au Centre d'Once Brewed, Alison Blair se débat dans des problèmes tels que l'installation d'une nouvelle ligne téléphonique : « On ne peut pas la faire passer sur des poteaux qui défigureraient le paysage, mais on ne peut pas non plus l'enterrer, parce qu'il y a l'obstacle des terrassements d'un *vallum* romain. »

En 1995, la création de l'Hadrian's Wall Tourism Partnership<sup>1</sup> (après une gestation de trois ans) a marqué une étape importante vers plus de cohésion et de coordination, d'après Adam Slade, dont l'opinion est partagée par d'autres administrateurs de site ou d'autres conservateurs de musée : « Tout en conservant notre personnalité institutionnelle, nous travaillons ensemble ; il existe des équipes mixtes sur pratiquement tous les sujets que vous pouvez imaginer, depuis la stratégie générale de gestion jusqu'aux panneaux d'information. Ça motive beaucoup le personnel et ça rend plus lisibles et plus mobilisateurs nos efforts conjugués. »

Rassemblant dans un réseau vingt entités différentes, ce *partnership* [Partenariat] a un budget annuel d'environ 120 000 livres sterling (240 000 dollars des États-Unis), dont la moitié provient des cotisations versées par les membres, le reste étant financé par des aides de l'Union européenne. Il a à son actif des réalisations très concrètes : citons, par exemple, des copublications périodiques comme l'intéressant magazine *News From Hadrian's Wall World Heritage Site* ou le *Calendar of Events within the Hadrian's Wall World Heritage Site*. Le mot *events* a sans doute une connotation trop passive et, s'il existait un bon équivalent en anglais du terme français animation, il serait préférable ici. À preuve, quelques-uns de ces *events* prévus au printemps et



© Arthur Gillette

en été 1999 : un « Festival romain », qui s'est tenu successivement dans deux lieux différents, où l'on pouvait découvrir des recettes de cuisine, des histoires et de la musique de l'époque romaine, sans oublier la présentation d'un « Celte indomptable », une « Rencontre avec un soldat romain » (qui semble avoir survécu au Celte indomptable), un « Repaire de pillards », visite guidée à proximité de la ville de Gilsland, et, pour marquer la Semaine des musées, d'autres visites guidées intitulées « L'envers du décor » sur le site romain de Corbridge.

*Le vol récent d'un « souvenir » a laissé un trou béant dans la maçonnerie de la tour est, à Banks.*

### Un projet d'avenir

L'Hadrian's Wall Tourism Partnership s'attache tout particulièrement à faire participer la population locale, notamment les agriculteurs dont les terres et le bétail se trouvent le long des voies d'accès au mur. Frank Balme, qui s'occupe de l'entretien du mur, dit : « Je comprends bien l'agacement de certains, qui risquent de subir un préjudice économique si, par exemple, les chiens que les touristes ne tiennent pas en laisse vont harceler le bétail. »

Jane Brantom, qui gère les projets du Partenariat, parle d'une action sur deux fronts : « Tout d'abord, parce que le

besoin s'en faisait sentir depuis des dizaines d'années, nous avons élaboré une stratégie qui fait participer les écoles, les collectivités locales et les entreprises privées (y compris les agriculteurs, puisque la National Farmers' Union collabore avec English Heritage, qui est l'un de nos membres) à la conception de plans d'action locaux destinés à mieux faire connaître le mur ; par ailleurs, nous essayons de sensibiliser les touristes aux problèmes des exploitants agricoles, notamment en diffusant un petit guide du savoir-vivre à la campagne. »

Au cours de mon expédition de quatre jours le long du mur, ma seule rencontre avec le monde rural a été celle d'un fermier, qui a pris la peine de sortir de chez lui pour me remettre sur le droit chemin, alors que je m'engageais allégrement dans la mauvaise direction. Nul agacement en l'occurrence, mais la remarque de Frank Balme est certainement fondée et les efforts du Partenariat sont bienvenus.

Ce partenariat a ses limites, qui tiennent à la diversité même de ses membres. Il semble, par exemple, qu'une tentative visant à organiser un système commun de vente de tickets n'ait pas été une franche réussite. Par ailleurs, il faudrait sans doute davantage de coordination dans certains domaines administratifs. Ainsi, ma carte de l'ICOM (Conseil international des musées, placé sous le patronage de l'UNESCO) m'a permis d'entrer gratuitement dans la plupart des musées et des centres d'information d'un site inscrit, après tout grâce à l'UNESCO, sur la Liste du patrimoine mondial ; mais, par deux fois, on m'a refusé obstinément l'entrée, sans même vouloir se renseigner sur la validité de cette carte.

À l'heure actuelle, le projet du Partenariat qui semble le plus prometteur est sans doute l'aménagement d'un sentier de randonnée dont certaines portions existent déjà et qui devrait être entièrement praticable en 2002. Les chemins actuels, même s'ils sont entretenus et en général bien signalisés, ont tendance à se transformer en fondrières quand il pleut ;

de temps à autre, aussi, le promeneur qui les suit se retrouve en rase campagne, juste au moment où la nuit tombe. À l'auberge de jeunesse d'Once Brewed, où je logeais, j'ai vu revenir presque en larmes une jeune Australienne qui avait passé un après-midi à chercher, en vain et sous la pluie, le fort et le musée d'Housesteads, tous deux à cinq kilomètres.

La création de ce nouveau sentier risque-t-elle d'amener des encombrements ? « Pas vraiment, estime Jane Brantom. Les gens qui entreprennent la randonnée sur toute la longueur du mur sont relativement peu nombreux : moins d'une centaine en moyenne en haute saison. Et puis, on constate aussi une décentralisation des visites, de plus en plus de visiteurs choisissant des sites relativement marginaux au détriment des plus connus. »

Pendant l'été, le Partenariat met en place un service spécial de bus assurant la correspondance avec les chemins de fer, qui permet de se rendre par les transports publics sur des sites déterminés, ce qui, espérons-le, devrait limiter l'augmentation de la circulation automobile. Wynn Smokes, fleuriste à la retraite venue de Californie, fait partie de ceux qui n'auraient certainement pas été opposés à la création d'un sentier de randonnée, même encombré, car plus facile d'accès. C'était son premier voyage en Europe ; elle voulait absolument voir le mur d'Hadrien (vieux souvenir des manuels scolaires) et visiter quelques-uns des musées alentour. La première fois qu'elle a essayé de gravir un chemin, entre les pierres branlantes d'où l'eau jaillissait et les flaques de boue, elle a dû rebrousser chemin, mais à cause d'une ampoule au pied. ■

1. Pour en savoir davantage : Hadrian's Wall Tourism Partnership, Eastburn Park South, Hexham, Northumberland NE46 1BS, Royaume-Uni. Télécopie : 44.1434.601.267 ; courrier électronique : <hadrian@hadrians-wall.org> ; site Internet : <<http://www.hadrians-wall.org>>

# Vers un nouveau concept de musée : le Kunsthhaus de Bregenz

Mihail Moldoveanu

*L'architecture d'un musée et les collections qu'il abrite ne sont pas toujours compatibles, et les bâtiments nouveaux peuvent éclipser les œuvres qu'ils sont censés mettre en valeur. Une exception notable est décrite par Mihail Moldoveanu, un photographe indépendant et écrivain qui vit à Paris.*

Le « musée », tel qu'il a pris corps au XIX<sup>e</sup> siècle, devient une notion archaïque. Suivant dans un premier temps le modèle offert par le cabinet de curiosités, ce type d'institution doit aujourd'hui abriter à peu près tout ce que la société produit ou admire, tout ce dont elle veut se souvenir.

Souvent, les musées sont devenus des opérations commerciales de premier ordre. Avec les parcs thématiques, dont le premier modèle célèbre est Disneyland, ils se partagent un très large public, de telle sorte qu'entre les deux domaines il y a de plus en plus de points en commun, en commençant par les techniques qui permettent de maîtriser le flux des visiteurs pour terminer avec l'installation d'un nombre considérable de centres de restauration et de vente dans leurs enceintes, les ventes concernant une grande variété de produits « maison » maintenant accessibles, si possible, à l'achat par Internet. L'ambition de faire venir un très grand nombre de visiteurs dans les musées apparaît comme une conséquence logique du processus de démocratisation de l'accès à la culture ; souvent aussi, c'est une attitude qui relève de la démagogie politicienne.

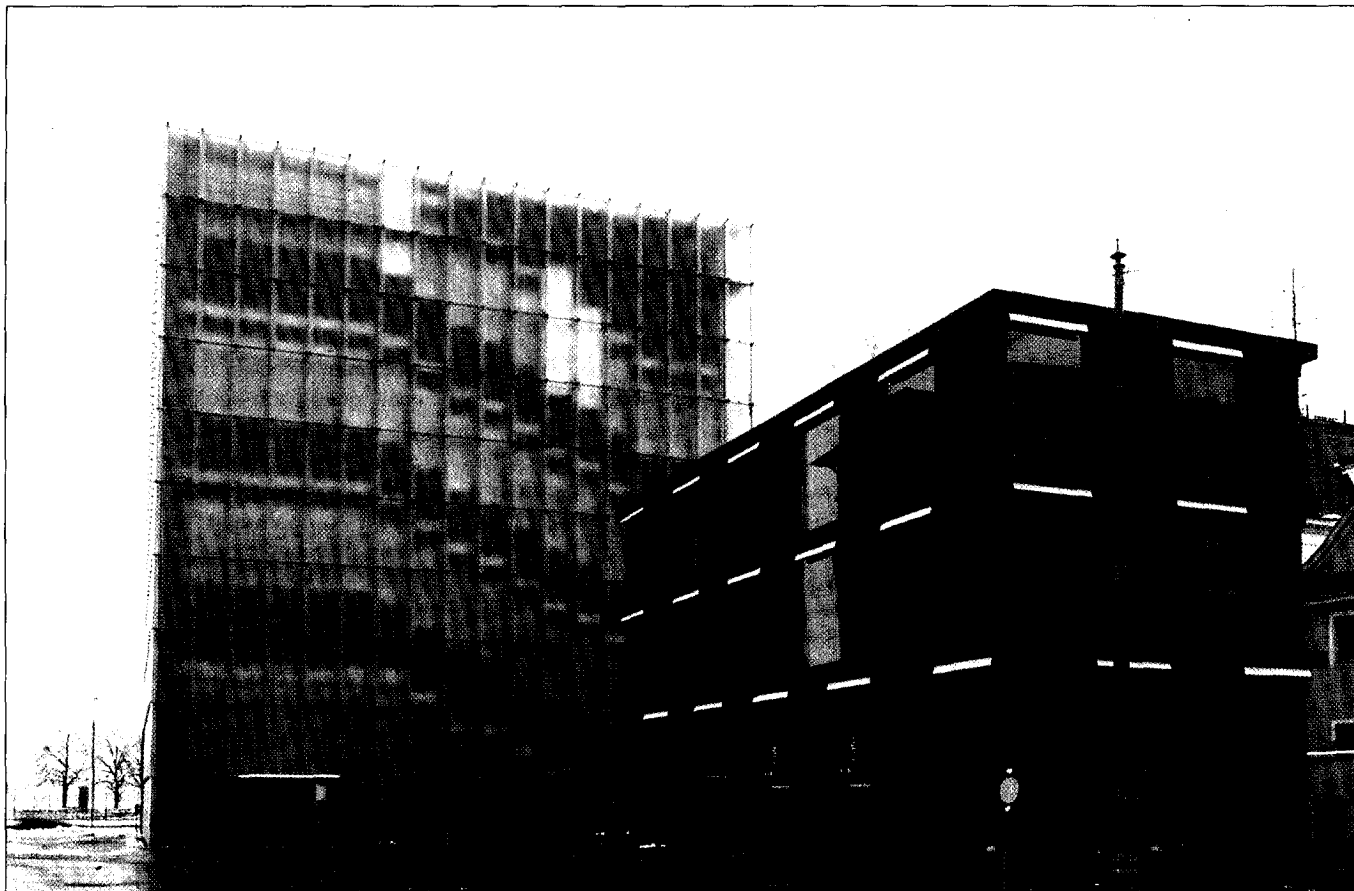
Quelques voix s'élèvent encore de temps à autre pour attirer l'attention sur le fait que l'effort d'éducation *en masse* fragilise la fonction première du musée, qui est d'exposer, de collectionner et de faciliter le travail de recherche des spécialistes ; en général, les politiciens considèrent ce point de vue comme étant propre à une élite intellectuelle et lui accordent peu d'importance.

Aux États-Unis d'Amérique, un pays qui connaît un véritable essor dans ce domaine, plus de cent cinquante musées ont été construits ou agrandis durant la seule période 1997-1999. Dans un entretien récent, Edward Able, président de

l'American Association of Museums, soulignait que « non seulement les musées sont devenus d'importantes institutions d'éducation, mais qu'ils sont aussi devenus les nouveaux "hôtels de ville", ayant un rôle central dans la vie culturelle, sociale et économique de leurs communautés<sup>1</sup> ». Un premier signe de ce gain d'importance par rapport aux autres équipements urbains est la quête d'une « architecture représentative », expression qui, dans ce cas, peut être tenue pour une « griffe » reconnaissable, pour une construction aux formes très particulières. Le mieux est d'avoir un architecte très connu qui réalise un édifice extravagant, car les administrateurs des musées sont devenus très conscients de l'efficacité du message transmis par l'architecture ; pour être sûrs de ne pas se tromper, dès qu'ils envisagent des travaux importants, ils convoquent des concours restreints où sont invités presque exclusivement des célébrités ou, pour abrégé le processus, ils leur passent directement la commande.

Les exemples qui illustrent ces changements abondent, et pas seulement aux États-Unis. Le premier grand musée qui s'éloigne radicalement du modèle « historique » est quand même américain et date des années 1950 : le Guggenheim Museum de New York, héroïque chef-d'œuvre d'architecture dû à Frank Lloyd Wright et qui rejette toute l'expérience antérieure dans ce domaine (essentiellement beaux-arts et modernisme). Dans un espace unitaire, une très longue rampe en spirale, la galerie, tourne sous une magnifique verrière centrale.

L'étape suivante dans la définition d'un nouveau type de musée, plus adapté aux besoins d'« action » d'une société en plein changement, est le centre Georges-Pompidou à Paris, construit dans les années 1970 et œuvre de Renzo Piano et



*Ces deux bâtiments constituent un espace urbain du plus surprenant effet.*

Richard Rogers. Ici, les collections – pourtant très importantes – n’occupent que la cinquième partie de l’ensemble de l’édifice, sorte de boîte transparente qui abrite aussi des expositions temporaires, des bibliothèques, des salles de cinéma, des animations diverses et, surtout, beaucoup de monde.

La « ruée » vers les musées se généralise à partir des années 1980. Une ville prospère comme Francfort se doit de construire aux côtés de son vénérable musée Städel une constellation de nouveaux musées, dont un signé par Richard Meier, un autre par Oswald Mathias Ungers, un troisième étant l’œuvre d’Hans Hollein. Meier, Ungers et Hollein avaient déjà le statut d’« architectes de renommée internationale » au début des années 1980. À la même époque, la France dote son Louvre de la mondialement connue pyramide de Pei, non sans avoir prévu un énorme parking dans ses sous-sols, la National Gallery de Londres reçoit une notable extension due à Roberto Venturi, tandis que le Metropolitan Museum de New York

s’agrandit sans beaucoup de grâce : la nouvelle aile qui abrite le temple de Dendur paraît plutôt conçue pour certaines fonctions sociales – banquets et réceptions – que pour l’art.

Toujours dans les années 1980, James Stirling construit la Staatsgalerie à Stuttgart, Arata Isozaki est invité à réaliser le MOCA de Los Angeles, alors que Pei termine l’extension de la National Gallery de Washington.

Dans le courant des années 1990, la course pour les musées « signés » ne fait que s’accroître. Beaucoup plus souvent qu’avant, le contenu perd sa place primordiale dans l’acception générale de l’institution muséale ; le « lieu » devient le facteur essentiel d’attraction. Trois musées en Espagne illustrent bien ce nouvel équilibre : le Centro de Arte de Galicia, fait par Alvaro Siza à Saint-Jacques-de-Compostelle, le Museu d’Art Contemporani de Barcelone dû à Richard Meier et le Guggenheim Museum de Bilbao, œuvre de Frank Gehry.

Les « stars » continuent à avoir beaucoup de travail dans ce domaine. Certains

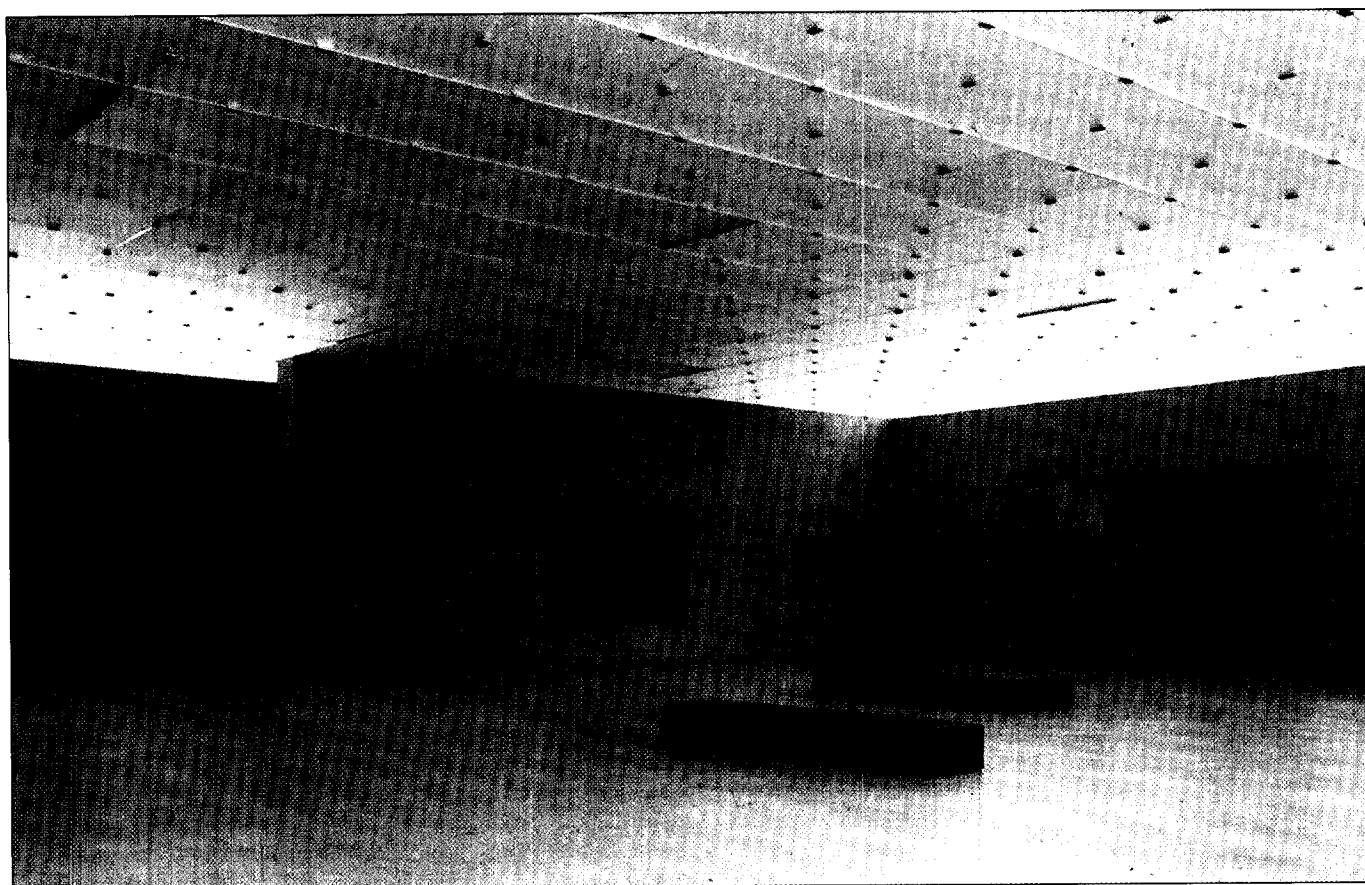
de ces musées ont ouvert leurs portes récemment, d'autres sont en travaux. Citons quelques exemples notables : Richard Meier et son énorme Getty Center de Los Angeles, Rafael Moneo qui conçoit le Musée d'art moderne de Stockholm et le Museum of Fine Arts de Houston, Santiago Calatrava qui travaille pour terminer son étrange Milwaukee Art Museum, Tadao Ando qui fait un musée pour Fort Worth (Texas), Daniel Libeskind qui a terminé le Musée juif de Berlin, Steven Holl qui est l'auteur du remarquable Musée d'art contemporain d'Helsinki, ou encore Mario Botta qui se penche sur les plans du Musée d'art moderne de San Francisco.

L'agrandissement et la modernisation des grands musées se poursuivent, eux

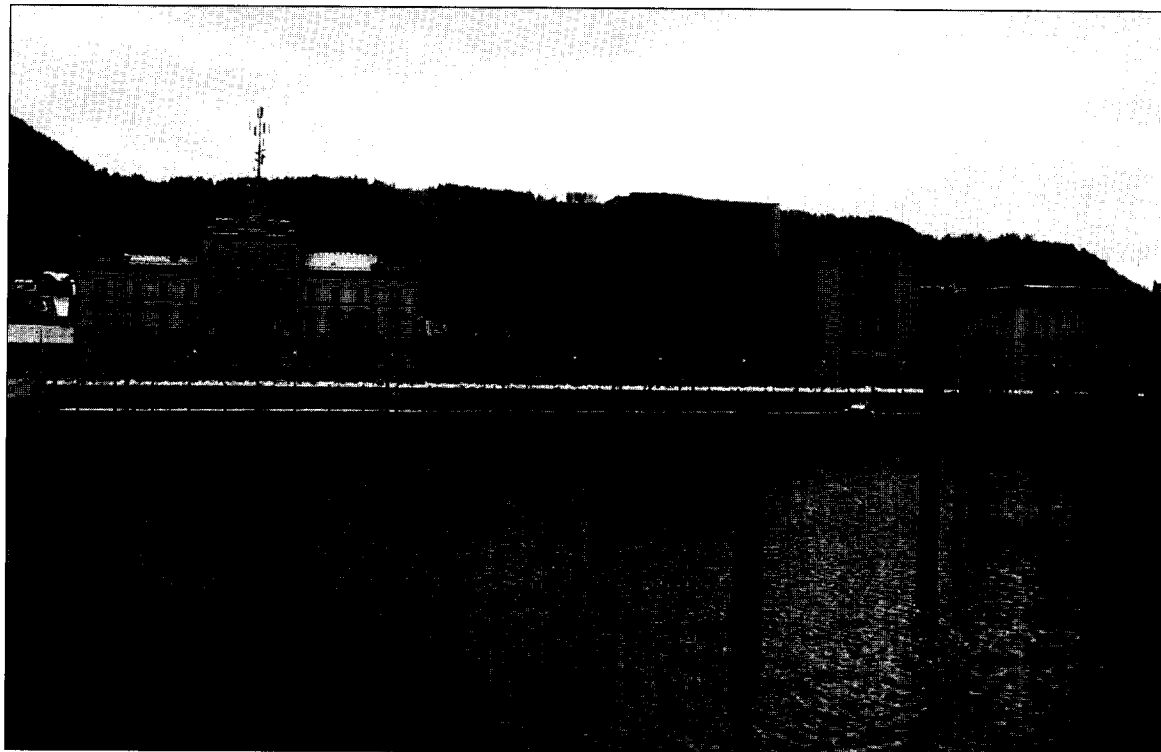
aussi, à un rythme accéléré. Après l'extension du Guggenheim Museum de New York, le centre Pompidou ferme pour se refaire une jeunesse ; Rafael Moneo conduit un grand travail d'extension du Prado à Madrid alors que le Museum of Modern Art de New York sera remodelé et agrandi par Yoshio Taniguchi.

En ce qui concerne les musées d'art, surtout d'art contemporain, beaucoup de ces nouvelles constructions sont susceptibles de compliquer la perception de leur contenu par leur propre présence trop envahissante. Dans certains cas, comme le Guggenheim de Bilbao ou le Musée d'art moderne de Francfort, l'architecture intérieure s'adapte aux besoins spécifiques d'un certain nombre d'œuvres exposées ; malgré cela, une certaine

*Le Kunsthaus allie architecture contemporaine et art moderne. Ici, une salle du troisième étage.*



© Mihail Moldoveanu



*Le Kunsthaus de Bregenz est situé sur une esplanade au bord du lac de Constance.*

ambiguïté, assumée parfois, persiste. Elle est pour une bonne part le résultat logique de la symbiose entre un art « plastique » qui, suivant l'évolution de ses propres concepts et celle de la technique, repousse constamment ses propres limites et une architecture qui connaît des changements similaires en tant qu'art rénovant sans cesse son vocabulaire.

Le musée Guggenheim de Bilbao offre actuellement l'exemple le plus explicite de la difficulté de cette relation. Le sculpteur Richard Serra, invité à exposer des pièces énormes en acier, racontait récemment que la salle qui lui avait été réservée – la 104, destinée aux expositions temporaires – « a toujours "avalé" toutes les œuvres qui s'y trouvaient exposées [...] maintenant, vous entrez dans le champ des œuvres et non plus dans celui de l'architecte<sup>2</sup> ». À quel prix, faut-il se demander : des œuvres d'une ampleur colossale qui dialoguent avec la morphologie architecturale très particulière de Gehry, réalisées avec l'aide d'un des ingénieurs de Gehry, avec l'appui d'une technique comparable, c'est-à-dire extrêmement sophistiquée, à celle qui a permis la réalisation de cette construction prodigieuse. Combien d'autres artistes pourront répéter ce type d'expérience ?

Les architectes d'aujourd'hui considèrent souvent le musée comme étant le type de programme idéal pour expérimenter de nouvelles formes de design ; cette démarche ne mène pas automatiquement à la création des espaces qui améliorent le contact du public avec les œuvres exposées. Les expériences des dernières années permettent de définir les caractéristiques d'un nouveau musée d'art, susceptible de conduire à une forme d'exaltation réciproque entre ses œuvres, d'une très grande variété, et son architecture ; capable de s'adapter à leurs divers besoins sans s'imposer, cette architecture doit refléter la noblesse de son contenu.

#### **Une « empreinte » non un « style »**

Ce nouvel idéal est assez bien représenté par la Kunsthaus de Bregenz, en Autriche, à la frontière avec la Suisse. L'histoire de cette fascinante construction, terminée en 1997, est bien particulière. Le résultat global de l'ensemble de l'opération comble les attentes des édiles. Cependant, pour en arriver là, l'architecte a dû ignorer la plupart des nombreuses pressions dont il a fait l'objet durant la conception et la réalisation du projet. Il



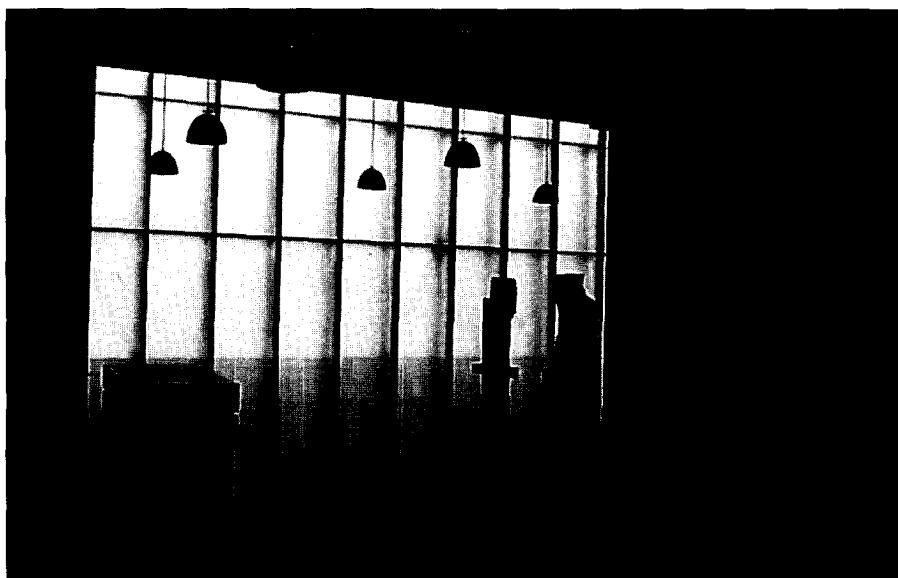
s'agit là aussi d'un bâtiment « signé », mais c'est une signature bien à part, celle du Suisse Peter Zumthor qui construit peu et, en dépit du fait qu'il jouit d'une étonnante célébrité, qui n'est pas l'auteur d'un « style » qui rend ses œuvres reconnaissables. La force principale de ses réalisations réside dans leur cohérence et leur totale adaptation au programme fonctionnel. Le Kunsthaus de Bregenz lui a valu, en 1999, le prestigieux prix Mies van der Rohe. Lauréat d'un concours, ce projet est l'expression d'une position radicale concernant en égale mesure son implantation sur l'esplanade du lac de Constance, sa vocation et sa constitution interne. Le volume principal émerge avec élégance et sobriété : un prisme en verre opaque, conçu comme un sanctuaire de l'art, sans la moindre concession au « pittoresque ». Il s'insère dans la ligne de front de cette zone centrale du noyau urbain, sans pour autant entrer dans un dialogue plus soutenu avec les constructions limitrophes. Cet édifice crée son propre environnement, il n'offre pas de vue spectaculaire sur le lac et il n'y a pas de cafétéria sur sa terrasse ; le visiteur reste concentré sur le but de sa visite, il a un rapport privilégié avec l'art.

L'intransigeance de la démarche architecturale se poursuit dans la distribution des fonctions : un grand volume translucide est destiné à abriter seulement les œuvres d'art. Les fonctions annexes – administration, archives, boutique et cafétéria – sont regroupées dans un bâtiment indépendant, situé derrière l'esplanade, peint en noir avec quelques accents blancs. Les deux bâtiments définissent un espace urbain surprenant dans le centre de la ville ; la présence insolite de la construction noire augmente le caractère mystérieux du grand « cube de glace » où la continuité de la surface n'est interrompue que par une modeste porte d'entrée et un accès de service qui se distingue à peine.

Le volume principal montre de l'originalité à beaucoup d'égards. La lumière est traitée avec une déférence particulière. Lumière diffuse, douce, omniprésente, d'une homogénéité rarement vue. En effet, tous les espaces intérieurs sont « enveloppés » par des chambres techniques très généreuses, afin de pouvoir maîtriser, sans perturber aucunement l'aspect des salles, non seulement la diffusion de la lumière mais également le régime thermique, les diverses modifications demandées par l'activité muséale, la circulation de l'air et l'acoustique. Toute la « cuisine » disparaît entre la façade extérieure et les limites intérieures des salles, ainsi qu'entre leur plafond et le plancher qui les couvre. Grâce à un système de miroirs, la lumière diurne est « transportée » sur toute la surface des plafonds translucides, de sorte que tous les étages bénéficient d'une mystérieuse lumière naturelle.

La Kunsthaus – « maison de l'art » dans une traduction littérale – possède quatre niveaux qui bénéficient de la lumière diurne et deux autres niveaux en

*Hall d'entrée et salle où sont exposées des œuvres de l'artiste danois Per Kirkeby.*



© Mihail Moldoveanu

sous-sol. Vu de près, l'épiderme est surprenant : une succession sans fin d'« écailles » en verre translucide. Leur disposition crée l'effet optique d'une surface vibrée ; en réalité, ce sont les mêmes panneaux lisses qui définissent les plafonds intérieurs. Cette matière, qui se fond dans la lumière du jour, irradie le soir, quand l'édifice fonctionne comme une lampe urbaine.

L'intérieur, d'une élégance spartiate, favorise la concentration ; à cela contribuent aussi le très discret contact avec le monde extérieur ainsi que le nombre restreint d'« accidents visuels » susceptibles d'accrocher le regard. Les œuvres exposées gagnent en spiritualité. Ces salles peuvent faire « briller » aussi bien des arts primitifs que des peintures de la Renaissance ou des sculptures constructi-

vistes. La construction dans son ensemble peut entrer en dialogue avec l'art expérimental contemporain, et cette qualité reste très rare.

Le Kunsthaus est toutefois le meilleur endroit où l'architecture contemporaine peut s'allier à l'art moderne. Il possède la capacité d'amplifier l'effet des œuvres qui expérimentent avec l'espace, d'entrer en résonance avec elles. Dans certains cas déterminés, l'architecture et l'art utilisent un vocabulaire commun, en s'éclairant réciproquement ; ils se trouvent unis dans une expérience qui devient inoubliable pour le visiteur. ■

1. *International Herald Tribune*, 23 octobre 1999, p. 10.
2. *Connaissance des arts*, n° 564, septembre 1999, p. 113.

# Forum

*L'animateur du Forum, Kenneth Hudson, est mort le 28 décembre 1999, toujours jeune à 83 ans. « Esprit talentueux, persévérant, d'une indomptable et insatiable curiosité<sup>1</sup> », il se plaisait à émouvoir, ébranler, déconcerter, scandaliser et amuser ses innombrables admirateurs et ses quelques détracteurs. Personnalité éclectique, d'une remarquable compétence dans bien des domaines, il laissera avant tout le souvenir de son obstination à explorer les plus obscurs recoins du monde des musées, de son refus des idées reçues, de sa capacité sans borne à dénicher les informations pour les transformer en connaissances. Depuis son volumineux répertoire des musées (The directory of museums, 1975), écrit en collaboration avec Ann Nicholls, jusqu'à New museums in Europe, 1977-1993 (1993), son œuvre propose une description du monde des musées, qu'il a parcourus dans tous les sens : A social history of museums (1975), Museums for the 1980s : a survey of world trends (1977), Museums of influence (1987), Museums : treasures or tools (1992) ne sont que quelques-unes de ses nombreuses publications. En 1977, Kenneth Hudson a créé le Prix européen du musée de l'année, grâce à une petite subvention de la Fondation européenne de la culture. Avec l'aide, là encore, d'Ann Nicholls, il a fait de la remise de ce prix nouveau et faiblement doté un événement international prestigieux. Il lui a fallu, pour cela, réunir chaque année les fonds nécessaires, diriger habilement un jury international et imaginer des critères applicables à des musées de types différents, situés dans des pays différents. Il cherchait les points de vue originaux et les talents méconnus, et il savait les trouver rapidement. Kenneth Hudson a toujours gardé les yeux fixés sur l'avenir. Voici ce qu'il écrivait, en septembre 1999, dans une lettre à*

Museum international : « Je consacre en ce moment une grande partie de mes réflexions et de mon énergie de vieil homme à la rédaction d'une longue préface à la brochure de l'EMYA [Prix européen du musée de l'année] pour 2000. J'y décris les principaux changements que le monde des musées va probablement connaître au cours de ces vingt prochaines années. Il semble que les membres du Forum européen des musées soient à peu près d'accord sur les quatre points suivants :

- » 1. Les musées, sous leur forme traditionnelle, vont éprouver des difficultés financières croissantes et un certain nombre d'entre eux vont faire faillite et fermer leurs portes.
- » 2. Le personnel, notamment les directeurs des musées, seront recrutés dans des domaines beaucoup plus variés qu'avant. La principale condition que devront remplir les directeurs de musée sera sans doute d'avoir déjà exercé avec succès des fonctions administratives, mais pas nécessairement dans le domaine des musées. Ce seront, pour l'essentiel, des hommes et des femmes d'affaires.
- » 3. Le combat de certains pour maintenir un équilibre raisonnable et productif entre deux conceptions du musée, centrées respectivement sur les objets exposés et sur l'ordinateur, sera de plus en plus difficile.
- » 4. Le financement et la gestion des musées reposeront nécessairement sur des partenariats entre acteurs privés et acteurs publics. L'époque bénie durant laquelle l'État et les municipalités fournissaient l'intégralité ou simplement la plus grande partie des sommes nécessaires à la

*gestion des musées s'éloigne rapidement de nous. Il n'y aura plus de subventions publiques.*

» *Il faudra donc redéfinir les "professions du musée".* »

*Nous avons le plaisir de publier dans cette rubrique le texte suivant, l'un des derniers que Kenneth Hudson ait écrits pour Museum international. Ce texte est caractéristique de son auteur : incisif, provocant, empreint de la ferme conviction que les musées ne sont pas faits pour les objets exposés, mais pour les visiteurs.*

### **Les musées et la comédie humaine**

Chacun des aspects de notre vie présente deux faces opposées : une face sérieuse et une face comique. La moitié, au moins, de nos actions sont déraisonnables et ridicules. Notre vie sexuelle comporte une grande part d'absurdité ; il en va de même pour la mode, les traditions et l'organisation militaires, le sport, la politique ou le rituel du restaurant, pour ne citer que quelques exemples. Mais c'est cette absurdité qui fait la saveur et la diversité de la vie ; c'est elle qui confère à la comédie humaine son charme et sa richesse. La capacité de sentir à la fois le côté sérieux et le côté comique des choses est précisément ce qui distingue les grands écrivains, les grands artistes.

Les musées qui présentent tout de façon sérieuse se rendent ridicules. Ils donnent de la vie une image fautive. Il leur incombe pourtant de présenter les objets exposés dans leur véritable contexte, ce qui veut nécessairement dire dans leur contexte humain et social. Les

tabous viennent de la crainte de reconnaître le côté comique de la vie. Qualifier la muséologie de science est le comble de l'absurdité. Nier qu'elle soit un art, c'est établir le plus dangereux des tabous.

Au cours de ces dernières années, une série d'heureux hasards m'a amené à comprendre que la muséologie avait quelque chose d'incestueux et se trompait sur elle-même. Faute de place, je n'évoquerai ici que les deux événements suivants. Au début des années 1990, je me rendais tous les lundis à Londres pour y donner des cours, pleins d'intérêt pour moi, à un groupe de jeunes Américains choisis parmi les meilleurs élèves de *high schools* des États-Unis et venus passer trois mois en Angleterre pour y être « soumis à l'influence d'une culture étrangère ». Lorsqu'un groupe retournait aux États-Unis, un autre prenait sa place. J'adorais discuter avec ces jeunes de vingt ans. Ils avaient un esprit vierge, pas encore corrompu, et une immense confiance en eux-mêmes.

J'emmenais chaque groupe passer une matinée à la National Portrait Gallery. Nous commençons par la salle 18, qui contient les portraits anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle, puis nous passons dans la salle 19 pour voir la peinture du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Ma méthode consistait à laisser les élèves se disperser dans la salle 18. Si l'un d'eux faisait une découverte particulièrement intéressante, il venait m'en parler et nous en discutons ensuite en groupe. Un jour, l'une des filles m'a tout de suite interrogé : « Monsieur, dit-elle, pourquoi tous les hommes et toutes les femmes représentés dans ces tableaux ont-ils un double menton ? Avaient-ils réellement un double menton ou est-ce une invention des peintres ? »

J'ai expliqué que le XVIII<sup>e</sup> siècle fut une période d'enrichissement dans l'histoire de la Grande-Bretagne. Les nouveaux riches ont fondé des dynasties, ils ont acheté des titres de noblesse et des propriétés, et se sont fait construire de belles maisons. Les classes supérieures étaient prospères. Se faire peindre avec un double menton, c'était une façon de faire comprendre aux spectateurs du tableau qu'on était bien nourri et qu'on vivait dans l'aisance. Nous étions en pleine discussion à ce sujet lorsqu'une visiteuse est venue vers nous et m'a dit, d'un ton irrité : « Je proteste, monsieur. Toutes ces histoires de doubles mentons et de prospérité n'ont rien à voir avec l'art ! Vous rabaissez l'art ! C'est une prostitution de l'art !

– Madame, lui ai-je répondu, ces choses ont au contraire tout à voir avec l'art. Elles constituent le contexte social et humain de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les doubles mentons donnent à ces élèves une précieuse indication sur l'histoire de l'Angleterre et sur la société anglaise. »

Mais, mécontente de mes explications, la visiteuse s'est éloignée en marmonnant : « Prostitution de l'art ! »

Le second exemple m'est fourni par un événement un peu plus récent, survenu à Düsseldorf, ville qui compte sans doute plus d'historiens de l'art au kilomètre carré que n'importe quelle autre ville d'Europe. J'étais dans un musée de construction récente, où la lumière venait surtout du plafond. À cause de cet éclairage, les personnes qui se tenaient debout ou qui marchaient dans la salle semblaient n'avoir que deux dimensions. Ni l'architecte ni le directeur du musée ne pouvaient expliquer ce phénomène d'optique. Il y avait alors beaucoup de

visiteurs dans la salle et j'ai fait remarquer à plusieurs d'entre eux que, vus de loin, ils ressemblaient à ces figurines de carton à découper que les enfants déplacent sur la scène de leurs théâtres miniatures. Toutes les personnes à qui j'ai parlé, sauf une, m'ont répondu qu'elles trouvaient le phénomène très curieux et qu'il rendait plus intéressante la visite de ce musée d'art prestigieux. Seule une femme vêtue de la tête aux pieds de cuir noir n'était pas d'accord ; mes remarques l'ont mise dans la même colère que la visiteuse de la National Gallery ; elle s'est d'ailleurs exprimée à peu près dans les mêmes termes. Je la dérangeais en lui faisant part d'impressions qui n'avaient aucun rapport avec l'art. Je troublais ainsi son admiration devant les tableaux exposés.

Les nombreux incidents de ce genre qui ont égayé ma vie m'amènent à penser que les responsables des musées et une grande partie de leurs visiteurs sont des gens trop sérieux, différents du reste de l'humanité. Je ne crois pas que ce refus de jouir du spectacle de la comédie humaine convienne à l'ensemble du public. Ce refus me paraît au contraire dénoter une certaine irresponsabilité sociale et un puritanisme absurde. Il restreint inutilement le nombre des personnes susceptibles de prendre plaisir à la visite des musées. Je voudrais que

ceux-ci s'intéressent également aux deux faces de la nature humaine, à son côté sérieux et à son côté comique. Et je voudrais que les conservateurs du musée aient plus souvent le sens de l'humour.

1. John Letts, *The Independent*, 24 janvier 2000.

#### Courrier des lecteurs

*Dans le numéro 201 de Museum international, Kenneth Hudson se demandait si les musées étaient bien avisés de se doter d'un service pédagogique. Felipe Arias Vilas, directeur du Museo do Castro de Viladonga, en Espagne, lui répond.*

Notre musée comprend un Service de l'éducation, de la communication et de l'action culturelle chargé de faire connaître les collections du musée et le site archéologique dont elles sont tirées. L'action culturelle menée par ce service s'adresse tout particulièrement aux élèves des écoles, à l'intention desquels nous organisons des visites guidées. Diplômée en histoire de l'art (spécialité : muséologie), la personne responsable du service a l'expérience des ateliers pédagogiques, qu'elle anime toujours sous la surveillance du directeur du musée.

Le Service de l'éducation, de la communication et de l'action culturelle existe depuis 1986 (date de l'ouverture du

musée), mais il a fallu attendre 1997 pour qu'un membre du personnel y soit affecté à plein temps. Le succès du service se mesure essentiellement : *a)* à la fréquence des visites, et notamment des visites effectuées par des groupes d'élèves appartenant au même établissement ou accompagnés du même enseignant ; *b)* aux activités pratiquées par les élèves dans le musée et sur le site archéologique ; *c)* la quantité des informations relatives au musée diffusées par les différents moyens de communication et d'expression culturelle (comme Internet). Les membres du personnel technique du musée, tous détenteurs de diplômes universitaires et ayant tous reçu une formation appropriée, sont exclusivement employés à des tâches en rapport avec le musée et avec le patrimoine culturel. L'éducation est en fait l'un des principaux objectifs du musée. Mais ce n'est pas le seul : tous les objectifs du musée sont importants et complémentaires. Quoi qu'il en soit, il faut considérer que la fonction pédagogique du musée s'adresse non seulement aux élèves des écoles mais aussi à tous les groupes sociaux et à toutes les classes sociales. Ainsi conçue, elle peut accroître les possibilités d'éducation continue.

# ***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° 207 (vol. 52, n° 3, 2000)

Couverture, p. I :

*Illuminating doorways*, illustration  
numérique de Ron Morecraft.

© Ron Morecraft/SIS

Directrice de la publication :

Milagros Del Corral Beltrán

Rédacteur en chef : Marcia Lord

Secrétaire de rédaction :

Christine Wilkinson

Iconographie : Carole Pajot-Font

Rédacteur : Fawzy Abd El-Zaher

(version arabe)

Rédactrice : Tatiana Telegina

(version russe)

## COMITÉ CONSULTATIF

Amareswar Galla, Australie

Gaël de Guichen, ICCROM

Yani Herreman, Mexique

Nancy Hushion, Canada

Jean-Pierre Mohen, France

Stelios Papadopoulos, Grèce

Manus Brinkman, Secrétaire général

de l'ICOM, *ex officio*

Roland de Silva, Président de l'ICOMOS,

*ex officio*

Tomislav Šola, République de Croatie

Shaje Tshiluilu, République démocratique

du Congo

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 intégrale-  
ment ou partiellement sur quelque sup-  
port 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) 45.68.55.91

## *Abonnements (français et espagnol)*

Jean DE LANNOY

Service abonnements

202, avenue du Roi

B-1060 Bruxelles, Belgique

## *Abonnement institutionnel 2000*

Les quatre numéros : 480 FF

Prix au numéro : 130 FF

## *Abonnement individuel 2000*

Les quatre numéros : 280 FF

Prix au numéro : 130 FF

## **Pays en développement**

### *Abonnement institutionnel 2000*

Les quatre numéros : 360 FF

Prix au numéro : 85 FF

### *Abonnement individuel 2000*

Les quatre numéros : 180 FF

Prix au numéro : 85 FF

*Composition et Impression* : Imprimerie

Jouve, 53100 Mayenne, France

© UNESCO 2000

CPPAP n° 74565

## *Abonnements (anglais)*

Blackwell Publishers

108 Cowley Road

Oxford OX4 1JF

Royaume-Uni

## *Exemplaires d'articles parus dans Museum*

Institute for Scientific Information

Att. of Publication Processing

3501 Market Street

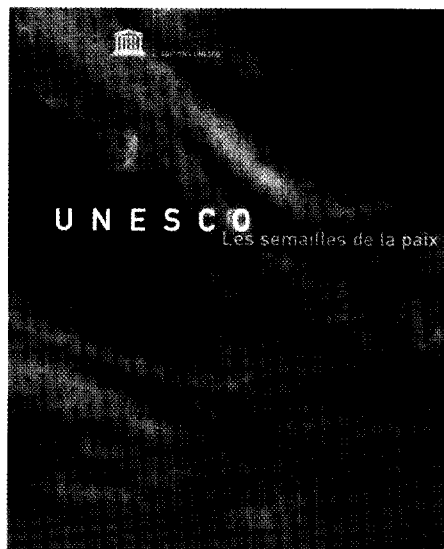
Philadelphia, PA 19104

États-Unis d'Amérique



Éditions UNESCO

7, place de Fontenoy, 75352 Paris-07 SP, France  
Fax : +33 1 45 68 57 37  
Internet : [www.unesco.org/publishing](http://www.unesco.org/publishing)  
E-mail : [publishing.promotion@unesco.org](mailto:publishing.promotion@unesco.org)



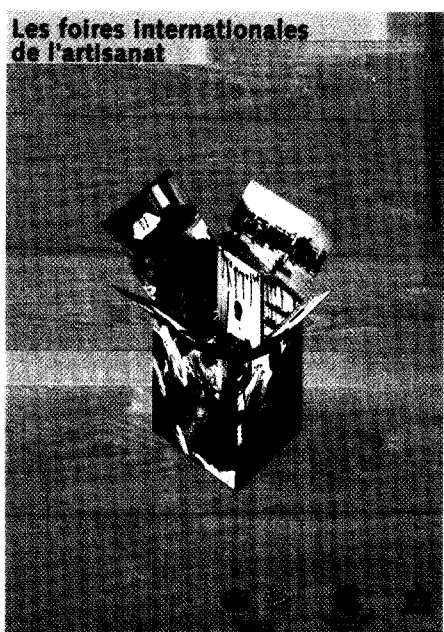
## UNESCO : Les semailles de la paix

■ Présentation générale de l'Organisation, de l'architecture des bâtiments de son siège parisien et des innombrables œuvres d'art qui y sont exposées.

■ Très largement illustré.

23 x 28 cm, 112 p.

160 FF/24,39 €



## Les foires internationales de l'artisanat

■ Les foires artisanales : un débouché primordial pour une production éparpillée et non standardisée, si importante pour le développement des communautés et si recherchée dans le monde entier pour son authenticité.

■ Des conseils, des informations pratiques, des adresses : un incontournable pour les artisans.

**Bientôt en anglais et en espagnol.**

21 x 29,7 cm, 144 p.

75 FF/11,43 €



Éditions UNESCO

7, place de Fontenoy, 75352 Paris 07 SP France  
Fax : +33 1 45 68 57 37  
Internet : [www.unesco.org/publishing](http://www.unesco.org/publishing)  
E-mail : [publishing.promotion@unesco.org](mailto:publishing.promotion@unesco.org)

# Rapport mondial sur la culture | 2000

## Diversité culturelle, conflit et pluralisme

- La recherche de moyens d'influencer ou d'inventer les dimensions sociales et éthiques de la mondialisation passe inévitablement par la notion de culture.
- Experts, statisticiens et artistes donnent leurs analyses et leurs points de vue et livrent leurs recommandations.

Un CD-ROM, joint à l'ouvrage, le *Guide des ressources culturelles sur Internet*, recense les musées et les sites culturels de toutes sortes.

Existe aussi en anglais et en espagnol.

## Pistes de rêves

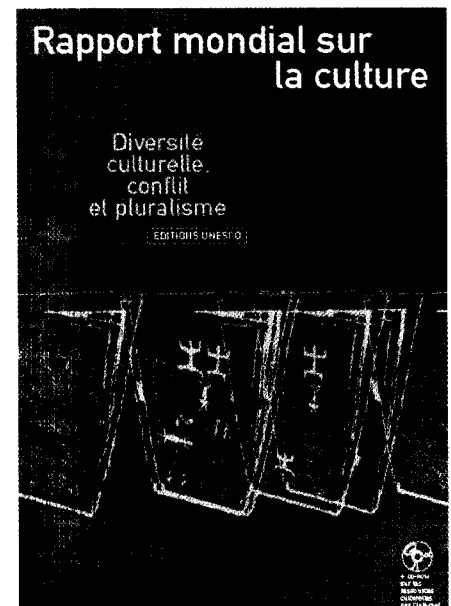
### Art et savoir des Yapa du désert australien

Version française et version anglaise dans  
le même CD-ROM

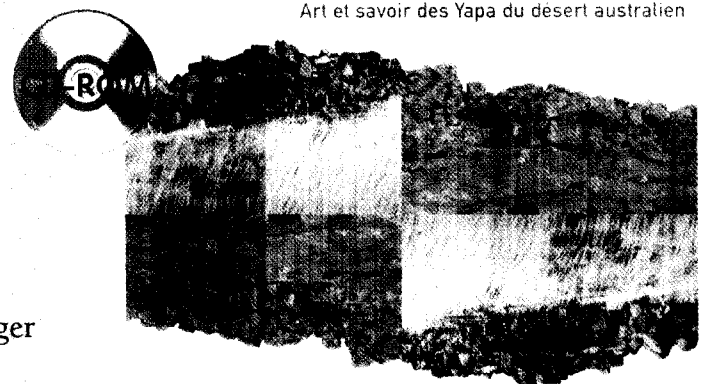
- Artistes et conteurs aborigènes nous font voyager à travers leurs peintures rituelles, leurs chants et leurs danses, sur la pistes de leurs "rêves" ou ancêtres spirituels réincarnés sur terre.
- Riche et complexe, le savoir culturel, rituel et écologique du peuple warlpiri trouve ici une présentation certes partielle mais infiniment riche.

Destiné aux musées et aux bibliothèques  
Conditions spéciales d'acquisition à [publishing.promotion@unesco.org](mailto:publishing.promotion@unesco.org)

ISBN 92-3-203751-3  
21 x 29,7 cm, 432 p  
260 FF/39,64 €  
Éditions UNESCO



Pistes de rêves  
Art et savoir des Yapa du désert australien



Dream trackers  
Yapa art and knowledge of the Australian desert