

Museum

No 139 (Vol XXXV, n° 3, 1983)

Musées ethnographiques: principes et problèmes

museum

Vol. XXXV, n° 3, 1983

Museum, qui succède à *Museion*, est publié à Paris par l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture. La revue, trimestrielle, est une tribune internationale d'information et de réflexion sur les musées de tous genres.

Les auteurs sont responsables du choix et de la présentation des faits figurant dans leurs articles, ainsi que des opinions qui y sont exprimées qui ne reflètent pas nécessairement celles de l'Unesco et du Comité de rédaction de *Museum*. Titres, chapeaux et légendes peuvent être écrits par le rédacteur en chef.

DIRECTEUR

Percy Stulz

COMITÉ DE RÉDACTION

PRÉSIDENT

Syed A. Naqvi

RÉDACTEUR EN CHEF

Yudhishtir Raj Isar

RÉDACTEUR ADJOINT

Marie-Josée Thiel

ASSISTANTE DE RÉDACTION

Christine Wilkinson

DIRECTEUR ARTISTIQUE

Rolf Ibach

MAQUETTE

Monika Jost

COMITÉ CONSULTATIF

Om Prakash Agrawal, Inde
Fernanda de Camargo e Almeida-Moro,
Brésil

Chira Chongkol, Thaïlande
Joseph-Marie Essomba, président de
l'OMMSA

Gaël de Guichen, assistant
à la formation scientifique, Iccrom
Jan Jelinek, Tchécoslovaquie
Grace McCann Morley, conseiller,
Agence régionale de l'Icom en Asie
Luis Monreal, secrétaire général de l'Icom,
ex officio

Paul Perrot, États-Unis d'Amérique
Georges Henri Rivière, conseiller
permanent de l'Icom
Vitali Souslov, URSS

Photo de la couverture:

Groupe de femmes et d'enfants au village de Kharoro Charan, district de Thar Parkar, province de Sind, Pakistan.

[Photo: Françoise Cousin, Collection du Musée de l'homme, Paris.]

Toute correspondance concernant les questions d'ordre rédactionnel doit être adressée au rédacteur en chef (Division du Patrimoine culturel, Unesco, 7, place de Fontenoy, 75 700 Paris, France) qui, toujours disposé à étudier les manuscrits, ne peut se charger de les archiver ou de les retourner à leurs auteurs. Il est conseillé à ceux-ci d'écrire tout d'abord au rédacteur en chef.

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

Toute correspondance relative aux abonnements doit être adressée à la Division des services commerciaux, Office des Presses de l'Unesco, Unesco, 7, place de Fontenoy, 75 700 Paris, France.

Le numéro : 34 F
Abonnement (4 numéros ou numéros doubles correspondants) : 110 F.

© Unesco 1983
Imprimé en Suisse
Imprimeries Populaires de Genève

Musées ethnographiques: principes et problèmes

Dans ce numéro... 135

QUELQUES PRINCIPES

- Jean Guiart *La recherche ethnographique: une richesse infinie* 136
Fred Lightfoot *Les musées d'Europe: un regard nouveau sur les cultures* 139
Nico Bogaart *Pour de nouveaux postulats* 145
Alpha Oumar Konaré *Pour d'autres musées « ethnographiques » en Afrique* 146

QUELQUES PROBLÈMES

- Hugues de Varine *Vol et viol des cultures: un aspect de la dégradation des termes de l'échange culturel entre les nations* 152
John E. Stanton *La communication et ses agents: quelques problèmes de présentation* 159
Stelios Papadopoulos *La découverte muséologique du paysan en Grèce* 164

ÉTUDES DE CAS

- Ionna Papantoniou *La Fondation ethnographique du Péloponnèse (FEP)* 168
Adamantios Diamantis *Le Musée des arts populaires de Chypre* 173
Irina Ivanovna Baranova *L'ethnographie et le musée en URSS* 178
Aécio de Oliveira *Une expérience sous les tropiques: le Musée de l'homme du Nord-Est à Recife* 181
et Mario de Souza Chagas
Penko Pountev *Le patrimoine ethnographique de la Bulgarie au passé et au présent* 186
Annette B. Fromm *Le Musée d'ethnographie de la zone métropolitaine de Cleveland — une conscience pluriculturelle* 190

CONSERVATION

- Richard B. Renshaw-Beauchamp *La conservation des objets ethnographiques* 194
M. D. McLeod et M. E. A. McCord *Les textiles du Museum of Mankind* 198



Pacifique Sud. Vanuatu, village de Fanla, janvier 1966. Partie supérieure d'un tambour de bois (*atinging*), sculpté dans un tronc d'arbre à pain. Sciée de façon à ne présenter que la partie laissée en bon état – à l'image de l'action d'un fonctionnaire d'autorité français qui avait scié ainsi la tête d'un tambour, la mettant dans une caisse de dimensions normales qui échapperait aux autorités douanières. Vendue par la suite à un marchand parisien qui devait la rétrocéder au Musée d'art primitif, à New York. La pièce représentée ici avait été proposée à l'achat en 1963 et refusée par Jean Guiart arguant qu'un musée ne pouvait acquérir que des pièces authentiques et complètes. Trois ans plus tard, elle était présentée sur une plate-forme de pierre, entourée d'arbustes ornementaux, de façon à suggérer l'utilisation rituelle d'un haut de tambour et amener un acquéreur européen de passage à croire à un ensemble « authentique ».

[Photo : J. Guiart.]

Dans ce numéro...

Les études de cas sur des musées ou des activités muséales dans différentes régions du monde nous apportent dans ce numéro une preuve vivante, si preuve il doit y avoir, de l'importance cruciale du patrimoine ethnographique pour l'identité culturelle de tous les peuples du monde, quels que soient leur niveau de développement économique et leur système social. Un certain nombre d'opinions et de problèmes sont exposés ; quelques-uns ont vu le jour récemment, d'autres, plus anciens, sont examinés sous une lumière différente. Car, si les musées ethnographiques créés à la fin du XIX^e siècle en Europe et en Amérique du Nord étaient avant tout anthropologiques, c'est-à-dire axés sur l'homme dans d'autres cultures, il en existe à présent qui veulent représenter le patrimoine ethnographique de leur propre pays. Ces derniers ne cessent de croître en nombre et deviennent de plus en plus sophistiqués ; ils expriment à la fois la nostalgie profonde d'un monde perdu et la volonté de conserver ou, du moins, de documenter des modes de vie presque totalement disparus. Souvent ils jettent un regard ethnographique sur la culture contemporaine, présentant l'environnement de la réalité quotidienne. Cette nouvelle génération de musées semble avoir moins de problèmes au niveau des concepts et de la méthode que ceux dont les ambitions sont de nature anthropologique. Ces derniers se sont soumis à une autocritique sévère au cours des dix dernières années et, dans ce numéro, nous trouverons quelques principes et de nouvelles directions qui ont émergé de cette réflexion.

Dans son discours du 13 juin 1979 pour la réouverture du Tropenmuseum, à Amsterdam, qui avait été entièrement rénové, le Directeur général de l'Unesco décrivait le nouveau type de musée ethnographique comme suit : « Le visiteur se trouve au contact direct des mille et un objets composant l'univers d'autrui et il s'en imprègne individuellement, à son propre rythme, reconstituant pas à pas le cadre de vie d'un peuple, à travers ses types d'habitation ou ses instruments de production, devinant ses formes de pensée ou son univers spirituel à travers ses objets de culte, ses instruments de musique ou ses masques.

» Ainsi le musée suscite-t-il de multiples rapprochements entre des mondes que tout condamnait à s'ignorer et donne-t-il corps, progressivement, au sentiment de l'unité de l'espèce par-delà la pluralité de ses cultures. Ainsi concourt-il à renforcer la compréhension mutuelle entre les peuples par-delà la diversité de leurs modes de vie et de leurs formes d'expression¹. »

En dehors de l'Europe industrialisée, les musées ethnographiques se trouvent confrontés au double défi de se défaire de l'empreinte du colonialisme et de redéfinir leur rôle dans la conservation de cultures gravement menacées par des changements trop rapides. Grand nombre de ces institutions étaient au départ le produit de la curiosité de l'occupant étranger avide d'éléments « primitifs » et d'exotisme, plutôt que le résultat d'un intérêt profond pour les différences culturelles qui composaient la richesse de l'éventail de toutes ces civilisations. Plusieurs d'entre elles adhèrent encore aux intérêts d'une élite citadine dont la vision des choses perpétue souvent celle instaurée par l'ancien colonisateur.

A notre époque, ces musées se trouvent confrontés à un public beaucoup plus étendu et à de nouvelles responsabilités. Ainsi se doivent-ils de se transformer en vrais représentants de l'« ethnos » : préserver les cultures matérielles en voie de disparition rapide ainsi que les connaissances et les savoir-faire qui ont contribué à les créer, renforcer la compréhension mutuelle entre les diverses cultures et représenter les multiples identités culturelles nationales qui sont à la base de la créativité de chaque peuple.

Le but de ce numéro est donc de présenter une sélection d'opinions critiques et de déclarations de principes, des questions d'éthique et de méthode ainsi que des études de cas spécifiques sur le thème général de l'évolution actuelle du musée ethnographique.

1. Amadou-Mahtar M'Bow, *Le temps des peuples*, p. 295, Paris, Éditions Robert Laffont, 1982.

QUELQUES PRINCIPES

La recherche ethnographique : une richesse infinie

Jean Guiart

Depuis 1947 il passe la plus grande partie de son temps dans le Pacifique sud, sur deux terrains de travail ethnologique. Nommé en 1957 directeur d'études à l'École pratique des hautes études, sciences religieuses, V^e section, au titre des religions de l'Océanie. Maître de conférences (1969), puis professeur titulaire de la chaire d'ethnologie générale à la Sorbonne. Titulaire de la chaire d'ethnologie au Muséum national d'histoire naturelle et directeur du laboratoire et de l'Institut d'ethnologie au Musée de l'homme, 1973-... Chargé de la section des arts océaniques au Musée national des arts africains et océaniques, Paris. Enseigne à l'Université Panthéon-Sorbonne (Institut d'art et d'archéologie) et à l'École du Louvre. A publié de nombreux ouvrages sur la Nouvelle-Calédonie, sur le Vanuatu et sur l'art océanique, dont : *La mythologie du masque en Nouvelle-Calédonie*, Paris, 1966 ; *Système des titres aux Nouvelles-Hébrides du Centre, d'Éfate à Épi*, Paris, 1973 ; *La terre est le sang des morts*, Paris 1983.

Le présent texte reproduit des extraits du discours d'ouverture prononcé par l'auteur à l'occasion du premier symposium « Témoignages et méthodes : le chercheur dans sa propre culture », qui a eu lieu les 12, 13 et 14 novembre 1982 au Musée de l'homme, à Paris, avec la participation de spécialistes venus du monde entier.

Il n'y a pas de progrès scientifique hors du maniement de l'analyse critique des idées reçues, malgré une résistance inévitable, à chaque génération, à cet exercice intellectuel qui se pratique pourtant si souvent en privé. Toute prise de position nouvelle a donc un certain aspect de provocation. Le seul véritable problème est qu'une telle initiative repose sur un dossier sérieux, et c'est, je le crois, le cas de celui que nous allons ouvrir.

La contestation de la pensée occidentale, je devrais dire extrême-occidentale, devenait inévitable à partir du moment où naissait la prise de conscience de ce que le processus officiel de décolonisation et l'indépendance formelle étaient loin d'avoir éliminé les liens de dépendance, ni fondamentalement mis en cause la prééminence économique du Nord sur le Sud. Cette contestation se traduit matériellement par de grandes difficultés pour nos chercheurs dans certains pays et par des refus de les accepter ailleurs. Une réponse à cette situation, préconisée dans un rapport officiel, a été le repli systématique sur l'« hexagone » ou sur d'autres régions plus hospitalières. A un moment, du fait de la fermeture du Sud-Est asiatique, on trouvait au moins un chercheur occidental par village dans la vallée du Sépik, en Nouvelle-Guinée, pas toujours bien formé, qui n'avait rien lu, qui nous arrivait en répétant de manière inattendue les vieux schémas du XIX^e siècle sur les

sociétés tribales dominées par les sorciers, et cela sous prétexte d'étudier la santé mentale des autres.

Le repli sur la France n'est pas une solution, et il ressemble un peu à une fuite. Si l'ethnologie, qui s'est faite à l'étranger, abandonnait pour cause de contestation, ce serait se reconnaître comme un épiphénomène de l'expansion coloniale, alors qu'elle a toujours prétendu être autre chose. On pourrait se dire que la plus jeune génération saura trouver sa voie. Cela n'est pas évident, tant chez nous les modèles de comportement tendent à se perpétuer. En simplifiant, on note, sur le plan international, au moins deux tendances. L'une qui voudrait rechercher une adaptation des méthodes de travail sur le terrain, se situant dans le prolongement du dépassement déjà ancien de la technique par questions et réponses — c'est le Blanc qui questionne et le Noir qui répond, — et à voir avec faveur l'émergence d'une classe d'universitaires et de chercheurs nationaux avec qui puisse être établie une collaboration entre égaux. L'autre tendance amène à refuser toute mise en cause de la science occidentale et à réagir par des positions intellectuelles à la limite de l'arrogance, remplaçant le couple ancien de l'ethnologue et de son informateur par la supériorité du chercheur occidental seul capable d'une réflexion théorique de qualité. Heureusement, la plupart des chercheurs font leur travail sans bruit ni fureur. Mais leur sort, ou celui de leurs cadets, peut être suspendu aux conséquences d'attitudes pas toujours bien réfléchies ni opportunes d'un petit nombre, peu conscients des interprétations potentielles des formulations adoptées en toute bonne foi.

Il y aurait intérêt à analyser les causes

historiques, et pas seulement l'apparence épistémologique fournie par les manuels — je veux parler de la justification de la qualité possible des travaux par distanciation présumée nécessaire, corrigée curieusement par la notion antithétique d'ethnologie participante — des difficultés que la recherche à partir de l'Occident éprouve parfois à s'adapter à certaines situations de décolonisation non encore stabilisées, si du moins la chose est possible. Je les crois très anciennes, et remontant aux images imprimées dans les esprits dès la plus tendre enfance. L'idée d'une évolution linéaire des sociétés humaines et d'une hiérarchie des degrés atteints par les unes ou par les autres fait encore des ravages dans l'inconscient de notre classe politique et intellectuelle. Le paternalisme spontané de nos élites, auquel il est très difficile d'échapper soi-même sinon en faisant très attention à chacun de ses gestes et à chacune de ses paroles, a été à l'origine de ruptures entre des leaders africains ou antillais et des partis qui les avaient longtemps soutenus.

On peut, pour poursuivre notre propos, se demander à bon droit si certains aspects de la réflexion théorique de l'Occident sur les peuples dont on a voulu qu'ils relèvent de l'ethnologie ne constituent pas ce qui choque le plus ceux qui sont ainsi transformés malgré eux en objets de spéculation intellectuelle. Encore une fois, il faut bien remarquer qu'en dehors de la fin de la guerre du Pacifique, où ont fleuri les théories les plus extraordinaires pour expliquer l'agressivité dont on affublait le peuple japonais tout entier, l'Orient a moins porté à la réflexion théorique. Devant la masse de textes écrits analysables, l'Occident s'est aisément satisfait de l'application de ses méthodes classiques de recherche historique, littéraire et philosophique. Mais, dès qu'on sort des grandes zones couvertes par les religions révélées, il faut expliquer le fétichisme, l'animisme, pénétrer au fond de l'âme primitive, et le sot-tisier des meilleurs esprits s'est donné libre cours, sous l'image du brave indigène qu'on aimait d'autant mieux qu'on se croyait certain de lui être supérieur. A la fin de la guerre, l'irruption, dans des esprits sevrés de discussion intellectuelle, de l'anthropologie anglo-saxonne, a fait croire qu'il s'agissait vraiment d'une science à part, qu'il convenait d'asseoir sur une théorie définitive. J'ai toujours été à la fois intéressé et méfiant devant cette tentation, n'ayant jamais réussi à croire que nous étions armés pour rendre compte de la place de chaque détail de la

vie des autres peuples du monde. La théorie préalable qu'on veut vérifier sur le terrain risque tout autant d'aboutir au processus si courant de celui qui trouve ce qu'il était venu chercher. Il arrive que les informateurs fournissent tout le nécessaire. Une situation moins dommageable était celle créée par les fonctionnalistes, qui sélectionnaient une partie, considérée sans le dire comme noble, d'un acquis culturel et laissaient le reste en friche.

Cette méfiance chez moi provient de la désillusion devant l'effondrement d'une théorie qui avait occupé plus ou moins trois ou quatre générations de chercheurs, celle qu'il y avait des races humaines scientifiquement caractérisables et qu'on pouvait les définir aussi bien que des espèces végétales. On voulait bien reconnaître que cela marchait mal en France, carrefour de toutes les invasions, mais cela fonctionnait parfaitement ailleurs. Je n'ai jamais retrouvé sur place la race mélanésienne de mes cours d'étudiant. Par contre, je me suis aperçu que les médecins devenus anthropologues physiques choisissaient ceux qu'ils mesuraient parmi les hommes et les femmes dont l'apparence physique se rapprochait le plus du type attendu, et que, si l'on avait beaucoup pillé les cimetières pour avoir des pièces osseuses, on l'avait fait sélectivement, en fonction de critères choisis à l'avance, de façon à éliminer les cas de métissage supposés. Avec le règne de telles idées à priori, dans un système aussi logique que séduisant, on aboutissait à l'idée de la distinction entre hommes et sous-hommes, laquelle sous-tendait les discours sur les gens de couleur ayant à la naissance une vive intelligence qu'ils perdaient à la puberté du fait de l'irruption des pulsions sexuelles non contrôlées. La théorie mise au point par des maîtres de bonne foi a provoqué chez les épigones des conséquences aussi imprévues que tragiques, et l'on se demande donc par quels critères juger une théorie, aussi brillante qu'elle soit. Faut-il penser qu'elle devrait pouvoir être vérifiée comme d'application universelle, donc y compris à la classe intellectuelle de son auteur? Il est certain qu'une théorie applicable par privilège à l'aborigène australien est à regarder de très près. Nous n'avons de ce dernier qu'une connaissance partielle. S'il s'est prêté de bon gré, dans le désert où il a été condamné à survivre, à nous exposer ses systèmes de parenté et matrimoniaux, apportant graduellement à la curiosité occidentale les moyens de confronter les normes culturelles affirmées avec la pratique effective, il a réussi à faire se survivre des systèmes

conceptuels et religieux d'une telle sophistication que tous les chercheurs s'y sont cassé les dents.

Je ne voudrais pas qu'on croie que je refuse toute théorie et en particulier l'enseignement du structuralisme. Claude Lévi-Strauss, ce génial éveillé d'idées, nous a ouvert plus de portes que nous n'en avons utilisées. Je ne suis pas sûr que certaines de ses leçons, qui nous intéresseront ici, aient été toutes bien entendues. La leçon des variantes, par exemple. Reconnaître qu'il n'y a jamais eu de tradition authentique, mais des variantes, toutes aussi intéressantes, toutes objet d'études au même titre, toutes insérées dans une culture, ayant une fonction sociale à décrypter, signifiait échapper enfin à l'emprise de la tradition occidentale voulant qu'il y ait des Évangiles authentiques et des Évangiles apocryphes, des gens qui disent la vérité et d'autres qui ne la disent pas. Ainsi disparaît la transformation du chercheur européen en juge, dont la vocation n'est pas de déterminer le bien et le mal, scientifiques s'entend, mais la signification de ce qui lui est dit ou montré, signification qui peut être implicite. Cela veut dire refuser la tentation de vouloir choisir dans les informations reçues celles qui auraient de la valeur, et de laisser celles qui en auraient moins, ou pas du tout. Cela veut dire aussi refuser l'idée que l'insertion d'un texte recueilli dans une série chronologique lui donnerait plus ou moins de valeur suivant la date apparente, cette date devenant une information comme une autre. Ce refus de tout jugement de valeur fait échapper l'ethnologie au romantisme de l'exotique, et cela reste nécessaire, car la partie n'est jamais entièrement gagnée.

Une autre leçon, venue plus tard, rejoint notre réflexion précédente. C'est celle de la reconnaissance d'aires culturelles organisées en « systèmes de transformation », c'est-à-dire en ensembles logiques aux frontières indéfinissables puisqu'on peut toujours procéder plus loin en suivant le processus de permutation entre les unités symboliques minimales. Ces systèmes peuvent être représentés par commodité, en centrant la réflexion sur un thème, mais en fait ils font échapper l'ethnologie à la notion de frontières. De même que l'océan n'est qu'un, malgré toutes ses variations, de même la connaissance de l'homme est-elle constituée d'une seule masse d'informations, cohérente à tous les niveaux, se structurant aussi bien verticalement qu'horizontalement, faite de systèmes indéfiniment imbriqués, aussi complémentaires qu'op-



Village de Nékwé, vallée de Houailou, Nouvelle-Calédonie, 1955. Flèche fâtière de case, en bois imputrescible. Le chef Mindawe, propriétaire de cette pièce, en avait scellé le pied dans un socle en ciment pour échapper aux pressions constantes des fonctionnaires coloniaux qui voulaient se la faire offrir ou éventuellement l'acheter. Elle a été récemment volée pendant la nuit et se retrouvera un jour dans une collection privée.

[Photo : J. Guiart.]

posés, et qui, même localisés, ne se superposent jamais exactement les uns aux autres. Nous atteignons alors à une conception de l'universalité à partir de l'examen des différences, de ces différences qui nous fascinent aussi souvent qu'elles nous échappent.

Il faudra bien pourtant qu'on se résigne à reconnaître que la notion d'ethnies est devenue notre produit de remplacement pour celle de races, abandonnée pour sa mauvaise odeur, reconnaître aussi que les réseaux d'échange ne se terminent jamais nulle part, même pas au bord d'une côte, qui en appelle toujours une autre, que les systèmes dits matrimoniaux sont toujours en mouvement, fluctuants, éternellement réinterprétés et réadaptés à une réalité démographique incontrôlée, et que les stratégies de pouvoir sont toutes aussi semblables qu'il est possible. On a décrit l'hypergamie comme caractéristique des îles Tonga ; je pourrais analyser le mariage de mes propres parents dans le même chapitre, et je ne suis pas sûr moi-même de n'avoir pas répété le modèle. L'ethnologie qui consiste à ne découvrir l'étrange que chez autrui et à décrire comme spécifiques des comportements existant au sein de sa propre société pose le problème de la naïveté. Le miroir d'Alice est à double réfraction. Il permet de se regarder soi-même en même temps que de pénétrer dans un autre univers. Les deux opérations, pour être scientifiquement justifiées, doivent être méthodologiquement liées. On ne saurait prétendre décrire et analyser la société des autres si l'on est incapable d'avoir un regard lucide sur la sienne propre. Ce serait vouloir briser les interdits chez autrui tout en

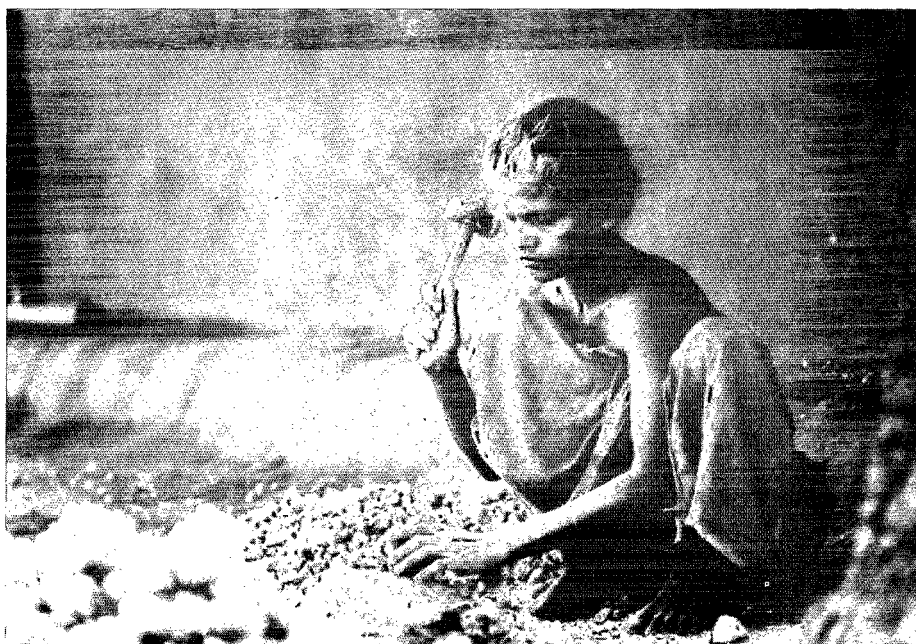
s'entourant d'un tabou protecteur. Ce qui serait rejoindre sur le plan universel ce qui est ailleurs caractéristique d'une situation coloniale : une forme de protection des privilèges par l'ignorance affectée de leur existence.

L'ethnologie a été occidentale, et de façon étroite, par la force des circonstances. Elle doit devenir le bien de tous ou disparaître. Il ne suffit pas de s'intéresser aux autres, ce qui a été longtemps un progrès réel. Il faut vouloir que leur discours ait autant de valeur que le nôtre. La connaissance de l'homme ne saurait être terne et la chose d'une seule école. Elle est à facettes indéfiniment multiples et sa valeur ne naîtra pas de la clarté glauque d'idées trop simples, près du cercle polaire, mais de l'illumination du soleil de midi, de la richesse infinie de l'expression vernaculaire d'idées, de comportements, que nous partageons à travers nos illusions sur nous-mêmes.

Je voudrais dire enfin qu'il y a de l'égoïsme dans cette entreprise. Des ethnologues, il n'y en aura jamais assez dans nos universités pour couvrir le monde habité et rassembler toute la connaissance potentielle. Il faut déconcentrer, démultiplier et faire plus que de déléguer de l'autorité. L'expérience montre que lorsque les fils et les filles de ceux qui nous ont accueillis, nourris et tout appris, décident d'assumer eux-mêmes l'héritage culturel de leurs pères, il se produit quelque chose d'extraordinaire et d'imprévu par la réflexion méthodologique courante, c'est-à-dire la mobilisation d'une information restée ignorée par des générations de chercheurs occidentaux, ouvrant par cela même le moyen d'un renouvellement des analyses. Nous avons patiemment, difficilement, construit le mécanisme qui a permis le déclic. Il reste à se féliciter des premiers résultats et mettre sur pied les mécanismes d'une collaboration entre égaux, pour une entreprise renouvelée de recueil et de diffusion de la connaissance, de réflexion théorique tenant compte de plus de paramètres, entreprise dont nous ne serons plus les seuls maîtres, si du moins elle doit réussir. Chacun de nos invités, inséré dans un mouvement de reconquête intellectuelle des valeurs de sa propre tradition, pourra nous exposer quels sont ses problèmes, et sa vision de ce que devrait être cet univers de la connaissance universelle, constitué, pour la plus grande partie, par la confrontation permanente entre toutes les différences. Nous sommes ici pour les écouter, avant de dialoguer avec eux.

COMMONWEALTH INSTITUTE, Londres.
Exposition *Les femmes et la journée de vingt-cinq heures* (15 octobre – 28 novembre 1982). Travailleuse indienne en train de casser des cailloux pour construire une route.

[Photo : Commonwealth Institute.]



Les musées d'Europe : un regard nouveau sur les cultures

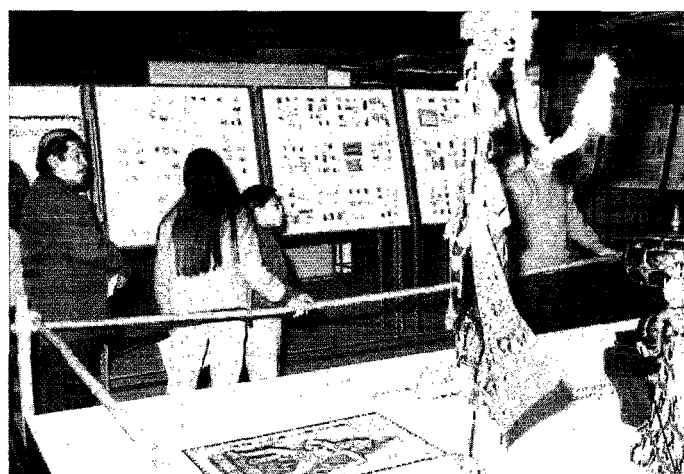
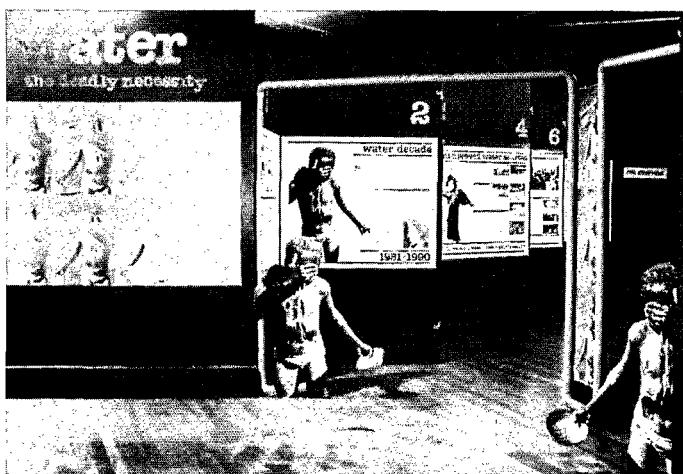
Quel que soit le musée d'Europe qu'on visite, on est presque certain d'y trouver un témoignage de la révolution muséologique intervenue au cours des dix dernières années. S'il s'agit d'un grand musée national ou municipal, il y a de fortes chances qu'il abrite une exposition temporaire importante, à moins qu'elle ne vienne juste de se terminer ou qu'elle n'ouvre ses portes que le lendemain ! Ces expositions ont fréquemment un thème non européen. Parmi les objets en vente à la boutique du musée (si celui-ci en comporte une), il serait étonnant que notre visiteur ne trouvât pas quelque témoignage d'une culture autre que la sienne. Sinon, il pourra toujours se rabattre sur les cartes postales. Il n'est pas rare que la personne qui vend ces cartes postales, qui distribue les tickets d'entrée ou s'occupe du vestiaire, soit d'origine non européenne. Si le musée abrite une cafétéria ou un restaurant, il ne faudra pas s'étonner de trouver, sur la carte, une spécialité exotique quelconque.

Le monde évolue rapidement et les musées aussi. Aujourd'hui, la plupart des conservateurs se rendent compte que leur mission n'est pas seulement une affaire d'érudition, mais qu'elle consiste également à favoriser la communication par-

delà les frontières nationales et raciales. Cela est particulièrement vrai pour les musées ethnographiques. Étant donné le développement des communications de masse, notamment de la télévision, et celui du tourisme depuis quelques années, bon nombre d'objets exposés dans les musées, qui symbolisaient naguère des mondes exotiques inaccessibles, paraissent désormais aux visiteurs plus familiers et moins dépaysants. Ils sont progressivement perçus sous un nouveau jour grâce à une meilleure appréciation des différences et, parfois, grâce à des similarités entre les cultures. Certains musées ethnographiques s'efforcent de mettre en évidence cette nouvelle attitude à l'égard des cultures non européennes en réaménageant leurs collections de façon à replacer les objets culturels dans leur contexte comme les illustrations d'un livre. Tout un travail d'architecture intérieure a été entrepris et la mise en place des objets a été « allégée » pour mieux faire passer le message. On a eu recours aux techniques journalistiques pour rédiger des textes de présentation intelligibles et même intéressants ! Tout cela peut être considéré comme un progrès, malgré l'opposition de certains responsables de musée. La race des dinosaures de la muséographie sévit

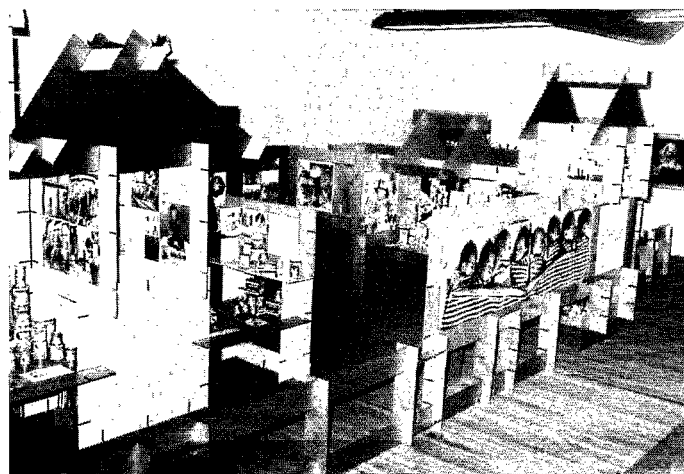
Fred Ligthfoot

Organisateur de grandes expositions internationales. Responsable de l'aménagement intérieur du pavillon britannique à Expo 67 de Montréal. Membre de la Society of Industrial Artists and Designers (Royaume-Uni). Depuis 1972, directeur adjoint du Commonwealth Institute, eut l'initiative d'établir une liaison entre cet institut et les milieux ethnographiques internationaux. Membre du comité consultatif du gouvernement du Royaume-Uni sur l'éducation pour le développement (1977/78). Membre fondateur du Comité chargé de promouvoir les arts non occidentaux aux festivals européens. Secrétaire du Comité international des musées ethnographiques (ICME) de l'ICOM.



COMMONWEALTH INSTITUTE, Londres.
Exposition *L'eau, une nécessité vitale*,
organisée à l'occasion de la proclamation
de la Décennie mondiale de l'eau par les
Nations Unies (1981).
[Photo : Commonwealth Institute.]

En coopération avec l'Unicef, le musée a
organisé l'exposition *Moedermelk-Poedermelk*,
sur les avantages comparés du lait maternel
et du lait en poudre dans le Tiers Monde.
[Photo : Tropenmuseum.]



UNIVERSITETETS ETNOGRAFISKE MUSEUM,
Oslo. Ellen Andersen initie les visiteurs à
l'art sami de la vannerie.
[Photo : Tom Svensson.]

encore au fond des réserves ! Dans certains musées ethnographiques, l'effort de présentation des collections a été poussé encore plus loin, avec la création d'environnements tridimensionnels utilisant les techniques du théâtre moderne : le « son et lumière », la projection de films et de diapositives (parfois, on va même jusqu'à créer un environnement olfactif pour faire plus « authentique »). Le meilleur exemple de ce type d'approche est le Public Museum de Milwaukee, aux États-Unis d'Amérique. On peut citer également, dans le même ordre d'idées, le Tropenmuseum (Musée tropical) d'Amsterdam et le Commonwealth Institute de Londres.

Mais quelle que soit l'importance de ces modifications, le changement radical de l'attitude des Occidentaux à l'égard des autres cultures s'exprime beaucoup plus profondément par un effort délibéré de redéfinition du rôle du musée, confronté à un problème fondamental : comment présenter d'une manière honnête et sympathique les cultures non occidentales à un public européen ? Par « honnête » il faut entendre « sans condescendance » ; quant à la sympathie, c'est la volonté de tenir compte, dans l'interprétation des

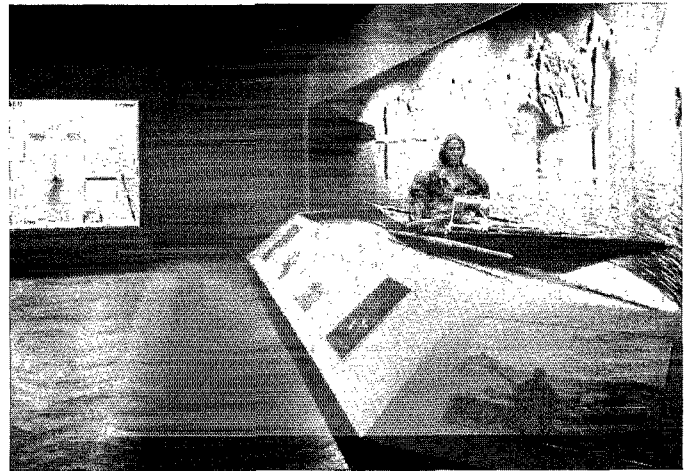
phénomènes, des facteurs de distorsion internes et externes qui existent dans toutes les cultures.

Cette approche révolutionnaire et « globalisante » repose sur plusieurs données essentielles. En premier lieu, il faut comprendre que les objets culturels, quelle que soit l'imagination et la sensibilité dont on fait preuve dans leur présentation, ne sont pas suffisants par eux-mêmes pour bien représenter une culture et il faut l'accepter. En second lieu, une telle démarche suppose une volonté – et même une ardeur certaine – de faire connaître les cultures représentées dans le musée. Troisièmement, il faut pouvoir disposer de ressources suffisantes, notamment en personnel, pour mener à bien une telle politique. A partir de là, il devient possible d'élaborer toute une série infiniment modulable de choix et d'activités répondant à un objectif très simple : faire du musée un lieu de rencontre des cultures.

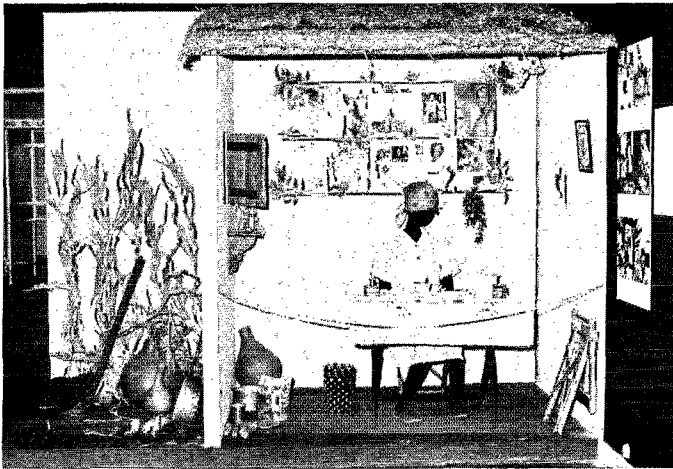
Un front uni pour défendre des idées

Plusieurs musées et instituts ethnographiques d'Europe du Nord qui partagent, à

◀ TROPENMUSEUM, Amsterdam. L'exposition philatélique *Tropenpost* (12 février – 21 mars 1982), consacrée aux timbres illustrant les conditions de vie et de travail sous les tropiques ainsi que les activités de développement et de coopération internationale.
[Photo : Tropenmuseum.]



La section sur le Kenya dans une exposition axée sur la condition de la femme dans le monde, organisée au Musée national du Danemark.
[Photo : Le Musée national du Danemark.]



des degrés divers, ces préoccupations et ces objectifs se sont associés de façon officieuse pour procéder à des échanges de vues et explorer les possibilités de coopération concrète. Les représentants de ces neuf musées¹ se réunissent en principe une fois par an pour échanger des idées et faire le point sur la démarche à suivre. Le côté positif de ces rencontres est celui de toute réunion analogue entre individus partageant les mêmes idées, la même détermination et ayant un certain nombre de réalisations à leur actif dans leur domaine. Ce « club ethnographique » n'a d'ailleurs rien d'une institution. Il n'a ni statuts, ni administration, ni règlement intérieur et ses membres ont pour seul objectif commun la volonté enthousiaste de promouvoir un musée ethnographique d'un type nouveau, conçu comme un centre d'activités visant à mettre en relief les différentes valeurs et les divers styles de vie des autres cultures. Chaque musée membre du « club » a ses propres options, souvent déterminées par ses statuts ou par les déclarations des autorités de tutelle. C'est ainsi qu'en 1970, Mme B. J. Udink, alors ministre de la coopération et du développement des Pays-Bas, déclarait, dans son discours

annuel à l'Institut royal des tropiques d'Amsterdam : « J'aimerais examiner la possibilité d'élargir le champ d'activité du musée pour en faire un centre national d'expositions sur la coopération pour le développement... un lieu de rencontres dynamique qui utiliserait les moyens audio-visuels pour toucher un large public et organiser sans relâche des expositions destinées à rendre les divers aspects du développement accessibles au plus grand nombre, un tel centre étant tout aussi indispensable que le processus de développement lui-même. » Neuf ans plus tard, le Tropenmuseum (Musée tropical) rouvrait ses portes avec un symposium sur le thème « Vision et visualisation » et le public pouvait constater par lui-même les transformations réalisées. Aujourd'hui le Musée tropical joue un

MUSÉE NATIONAL DU DANEMARK
L'exposition permanente sur le Groenland au département d'ethnologie.
[Photo : Le Musée national du Danemark.]

La section consacrée aux Philippines dans l'exposition sur la condition de la femme.
[Photo : Le Musée national du Danemark.]

1. Ces neuf musées sont les suivants : Tropenmuseum d'Amsterdam, Pays-Bas ; Département d'ethnographie, Moesgaard, Danemark ; Musée national du Danemark, Copenhague ; Volkenkundig Museum « Gerardus van der Leeuw », Groningen, Pays-Bas ; Musée ethnographique de l'Université d'Oslo, Norvège ; Musée d'art populaire de Hambourg, République fédérale d'Allemagne ; Musée d'outre-mer de Brême, République fédérale d'Allemagne ; Ethnografiska Museet de Stockholm, Suède ; Commonwealth Institute de Londres, Royaume-Uni.

rôle déterminant dans la bataille d'idées pour le nouveau musée ethnographique.

Le Musée ethnographique de Stockholm a rouvert ses portes à un nouveau public en 1982, après rénovation. En 1979, on pouvait lire déjà, dans une déclaration d'orientation publiée conjointement par le conseil d'administration et par le personnel du musée :

« Qu'est-ce qu'un musée ethnographique? Un lieu de rencontre dans le temps et dans l'espace, où l'on peut découvrir les conditions de vie dans un village africain ou dans un bidonville d'Amérique du Sud, suivre les caravanes de la route de la soie jusqu'en Chine ou se faire une idée de la société de l'ancien empire maya. Cela nous amène à voir notre propre culture avec un œil neuf en la comparant aux autres manières dont l'homme peut aménager sa vie. Le chasseur du désert du Kalahari est le centre du monde au même titre que les habitants des grandes villes d'Occident.

» Un musée ethnographique doit permettre d'établir des parallèles et des rapprochements, de contempler le monde dans sa multiplicité culturelle, mais aussi de comprendre pourquoi les conditions de vie des hommes d'aujourd'hui sont tellement diverses.

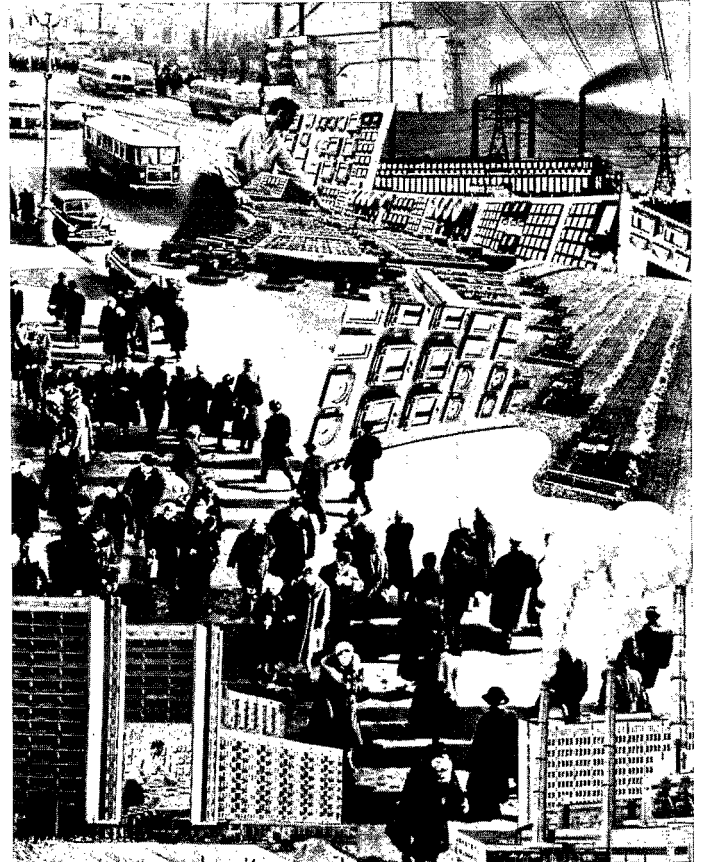
» Un tel musée a un rôle important à jouer dans la compréhension du monde qui nous entoure. C'est un centre d'infor-

mation et de documentation au service du public et des chercheurs suédois, mais aussi des institutions étrangères. La coopération avec le Tiers Monde occupe une place importante dans ses activités.

» C'est notre mission de diffuser des informations sur les autres cultures et de les faire mieux connaître. Nous essayons de le faire en nous situant constamment dans une perspective internationale, mais en tenant compte également des conditions de vie des autres peuples, nous efforçant dans la mesure du possible de communiquer leurs expériences et les solutions qu'ils apportent à leurs problèmes sociaux de la manière dont eux-mêmes les conçoivent. Ce faisant, nous pouvons en même temps ouvrir de nouvelles perspectives dans le débat sur la société qui se déroule actuellement dans notre propre pays, et percevoir ses relations avec le Tiers Monde dans toute leur complexité. A cet égard l'activité du musée ethnographique devrait toujours être « agressive ». Nous sommes déterminés à faire connaître l'homme dans son contexte social, à créer un climat de compréhension et de respect pour les modes de vie différents et à illustrer par des exemples les conditions de vie dans les pays autres que la Suède.

» Les objets sont des éléments importants du travail dans les musées. De nouvelles collections se constituent en collaboration avec les pays d'origine. Nous

MOESGAARD, Højbjerg, Danemark.
L'exposition sur *L'Afghanistan* en 1976.
Dans le bazar de la ville, une échoppe et une femme afghane moderne. Cette exposition, organisée par les muséologues en collaboration avec des étudiants et des enseignants du département d'ethnographie et d'anthropologie sociologique de l'Université Aarhus, avait pour but de présenter une analyse anthropologique de la société afghane. La première partie, le bazar de la ville, devait représenter la « réalité non interprétée » de la vieille ville de Kaboul. Ses ruelles étroites furent reconstituées à l'aide de photos et d'un fond sonore et l'impact souhaité fut atteint sans l'utilisation de textes. La deuxième partie constituait une analyse des relations sociales et économiques, tandis que le troisième volet illustrait les problèmes actuels du pays.
[Photo : Klaus Ferdinand.]



Collage sur « La Russie soviétique, une société industrialisée », de la même exposition, à Hambourg.
[Photo : Hamburgisches Museum für Völkerkunde, Hambourg.]

participons activement aux efforts internationaux visant à résoudre le problème du retour des biens culturels à leur pays d'origine. Les activités de recherche du musée sont planifiées en collaboration avec les institutions culturelles et les instituts de recherche du Tiers Monde. Notre activité doit aussi avoir des retombées positives dans les pays où nous travaillons. La recherche ne doit pas seulement découvrir le passé, elle doit aussi aborder les problèmes d'actualité. »

Cette déclaration d'intentions sans équivoque pourrait s'intituler « Manifeste pour un nouveau musée ethnographique ».

Le « club » et ses innovations

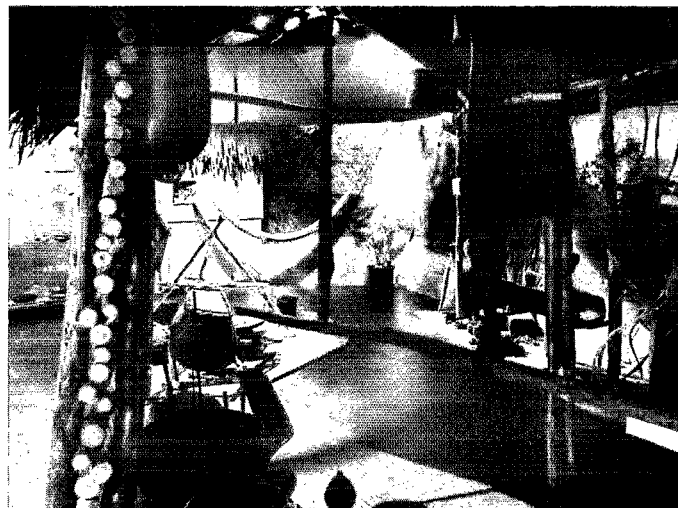
Les activités des musées membres du « club » ou ayant la même orientation sont des plus variées, depuis les expositions, démonstrations et ateliers jusqu'à la projection de films et de spectacles vidéo, en passant par les représentations en direct, théâtrales ou extrathéâtrales (plusieurs membres du « club » ont la chance de disposer d'auditorium). Pour citer quelques exemples, le Musée ethnographique de Stockholm a présenté l'an dernier une collection de costumes des tribus montagnardes du nord de la Thaïlande replacés dans leur contexte sociologique. Le Musée universitaire d'Oslo a consacré

trois expositions aux Sami, aux Yanamos et aux Navajos pour illustrer les zones de conflit entre les sociétés industrielles dominantes et les groupes ethniques minoritaires sans pouvoir politique. Ce musée s'efforce également de réhabiliter l'artisanat, et organise des démonstrations à cet effet. Ainsi, Ellen Anderson a récemment fait une démonstration de l'art de la vannerie chez les Samis de la région arctique.

Le Tropenmuseum d'Amsterdam a consacré des expositions temporaires à de nombreux sujets que la plupart des musées considéreraient comme tabous, notamment des reportages photographiques sur la vie quotidienne au Viet Nam ou dans les bidonvilles de Karachi et sur l'apartheid en Afrique du Sud. L'une des particularités de ces expositions était la participation d'associations sans liens avec le musée. Celui-ci dispose d'un service chargé des manifestations culturelles et possède son propre théâtre où sont donnés de nombreux spectacles avec la participation d'artistes et de troupes des pays en développement. Un autre aspect important de l'activité du Musée tropical est son travail de réflexion et de collaboration concrète avec la télévision nationale. Il est fréquent que des émissions sur le Tiers Monde soient réalisées en direct du musée, qui a un droit de regard sur le contenu des programmes.

VOLKENKUNDIG MUSEUM « GERARDUS VAN DER LEEUW », Groningen, Pays-Bas. Exposition sur les indiens wayana de l'Amazonie, axée sur leur mode de nutrition. Les écoliers en visite avaient la possibilité de goûter aux différentes sortes de nourriture.

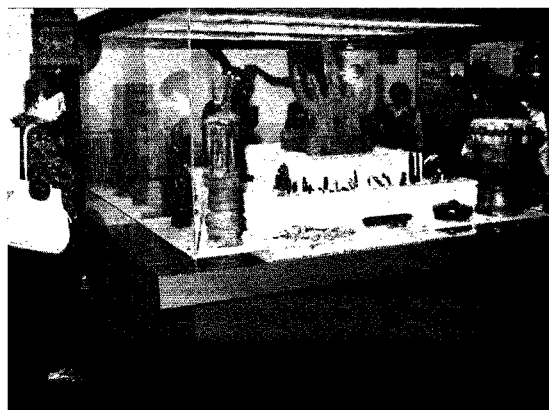
[Photo : Volkenkundig Museum « Gerardus van der Leeuw », Groningen, Pays-Bas.]



HAMBURGISCHES MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE, Hambourg. Exposition *Peuple de Russie avant et après la révolution : minorités ethniques avant la révolution*, collage par M. Jorgensen et M. Treite.

[Photo : Hamburgisches Museum für Völkerkunde, Hambourg.]

ETNOGRAFISKA MUSEET, Stockholm. Des écoliers à qui l'on montre comment apprendre par leurs propres moyens. [Photo : Bô Gabrielsson © Etnografiska Museet.]



Exposition sur les habitants des Moluques, au Volkenkundig Museum, dont le but était d'informer le public sur cette minorité et ses problèmes dans la société néerlandaise. [Photo : Volkenkundig Museum « Gerardus van der Leeuw », Groningen, Pays-Bas.]

A Londres, le Commonwealth Institute s'efforce activement, depuis sa création, il y a vingt ans, de faire connaître les cultures non européennes. Cet effort, surtout sensible au cours de la dernière décennie, se traduit par des activités multiples en matière d'information et d'éducation, par des expositions permanentes et temporaires, des représentations artistiques et des démonstrations d'artisanat. Dès 1952, il était apparu nécessaire de revoir radicalement les tenants et aboutissants du futur institut pour tenir compte de l'évolution du Commonwealth et de ce qu'il représentait et accorder davantage d'importance aux activités socio-culturelles au sens le plus large. En bref, « désormais l'accent devait être mis moins sur les produits que sur les hommes ». Le rapport du Comité Tweedsmuir concluait que le futur institut devrait être un lieu de rencontre et de diffusion de l'information sur le développement culturel du Commonwealth.

L'institut a donc une tradition bien établie de programmation d'expositions temporaires consacrées au Tiers Monde. On peut citer à titre d'exemple récent l'exposition *L'eau, une nécessité vitale*, organisée pour célébrer la proclamation par les Nations Unies de la Décennie mondiale de l'eau, et *La vie dans les villes*, consacrée à la migration croissante vers les centres urbains et aux problèmes de saturation des infrastructures que cela entraîne. Plus récemment, l'exposition *Les femmes et la journée de vingt-cinq heures* montrait en détail le rôle des femmes dans l'économie nationale des pays développés comme des pays en développement. Cette exposition comportait notamment un spectacle audio-visuel sur la vie d'une mère de famille du Sri Lanka travaillant dans les plantations de thé ; on y analysait heure par heure le cycle d'activités apparemment interminable qui constitue la journée moyenne d'une femme qui travaille.

Une des initiatives novatrices de l'institut a été l'organisation de manifestations visant à présenter telle ou telle culture sous tous ses aspects.

Festa Malaysia, organisée en 1978, visait à donner une image exhaustive de la vie culturelle, artistique et économique de la Malaisie. Cette exposition a été suivie en 1980 de « Masques », une invitation à réfléchir, à partir d'une importante exposition de masques tribaux provenant de collections du monde entier, sur les « masques » de la vie moderne (voir l'article de *Museum*, vol. XXXIII, n° 1, 1981). Le programme du « Festival de

Sri Lanka », organisé en 1981, fut un grand succès. (Voir articles de J. E. van Lohuizen-de-Leeuw et James Porter dans *Museum*, vol. XXXIII, n° 4, 1981). En 1982, l'institut a joué un rôle important dans l'organisation du Festival de l'Inde à Londres (voir article dans *Museum*, vol. XXXIV, n° 4, 1982)².

Au cours de cette période, l'institut a également consacré plusieurs manifestations aux aborigènes d'Australie, à leur art, à leur statut économique et social. Au cours du second semestre de 1982, l'institut a également présenté un spectacle de *Ramakien* donné par une troupe de danseurs masqués thaïlandais — deux pièces du Tara Arts Group (l'une des principales troupes théâtrales asiatiques du Royaume-Uni) et une féerie musicale de Noël interprétée par la troupe multiraciale du théâtre La Mama, de New York, sur une musique entièrement exécutée avec des instruments traditionnels. Au cours de la même période, il y eut également : une importante exposition de costumes indiens du Guatemala, avec exposition-vente de tissages mexicains et guatémaltèques et démonstration de tissage par un artisan guatémaltèque ; l'exposition *Artimo-art in action*, consacrée à la production d'une coopérative artistique noire azanienne (sud-africaine) ; l'exposition de peintures et de dessins de Tony Jadanarth, jeune Trinidadien résidant à Londres ; la présentation de l'œuvre de Kofi Kayiga, Jamaïquain qui vit actuellement aux États-Unis d'Amérique.

Le cadre de cet article n'a permis de donner qu'un bref aperçu des multiples activités de ce petit groupe de centres ethnographiques qui ont en commun le même idéal : présenter sous une forme vivante à leur communauté nationale les réalités culturelles des autres pays, notamment des pays en développement. Ce travail, qui revêt souvent un caractère expérimental, entraîne des erreurs dont il convient de tirer les leçons, lesquelles pourront alors être mises en pratique. Mais il permet de se faire une idée de l'avenir possible des musées ethnographiques et, peut-être aussi, des autres musées, et d'ouvrir des perspectives d'autant plus exaltantes qu'elles débouchent sur la réalité du monde.

[Traduit de l'anglais.]

2. Un exemple intéressant de « l'effet de contagion » au sein du « club » est fourni par le Tropenmuseum, qui a décidé d'organiser lui aussi, en 1985, un grand Festival de l'Indonésie.

Niço Bogaart

Directeur du Tropenmuseum d'Amsterdam et
président de l'ICME

Pour de nouveaux postulats

Les musées en général et les musées ethnographiques et anthropologiques en particulier sont les héritiers du passé. La plupart d'entre eux ont été fondés au début du siècle ou un peu auparavant, en pleine période d'expansion coloniale et d'intérêt scientifique accru pour les « peuples lointains ». L'information concernant les populations non européennes a joué un rôle fonctionnel dans le maintien du pouvoir colonial et dans l'établissement des liens avec les colonies et dominions, en même temps que la connaissance cristallisée dans les collections des musées satisfaisait un goût pour l'étrange et l'exotisme. La décolonisation a marqué l'heure de la séparation pour les chercheurs et les muséologues. Alors que les musées s'éloignaient progressivement des préoccupations d'une élite intellectuelle spécialisée pour se rapprocher de l'homme de la rue, les spécialistes de l'anthropologie culturelle se faisaient les interprètes des autres cultures auprès d'un public nouveau.

Le musée d'anthropologie est l'un des lieux d'expression privilégiée de l'intérêt pour l'homme et ses problèmes. Le contact direct et physique avec les représentants d'une autre civilisation ou d'un autre monde demeure le meilleur moyen de faire naître un sentiment de solidarité sincère. A défaut de cela, c'est toujours un rapprochement entre l'Occident et ce qu'on appelle le Tiers Monde qui s'effectue en nous faisant connaître les éléments de base de la vie quotidienne au niveau des thèmes et des choses qui lui sont familières. L'histoire culturelle de l'Europe en est arrivée à un point où la situation est mûre pour de telles présentations. Habitué aux musées traditionnels avec leurs vitrines encombrées d'objets d'art, le moment est venu pour nous de plonger dans l'inconnu d'un autre monde. Mais, si je défends l'idée d'un musée ethnographique résolument moderne et à la page, je n'en respecte pas moins les tenants de la tradition. J'irai même jusqu'à dire que la survie de l'institution passe par la symbiose entre ces deux conceptions du musée anthropologique et suppose qu'on satisfasse aux conditions nécessaires pour créer un lieu de rencontre où instaurer le dialogue Nord-Sud.

Bien entendu, notre vision du monde contribue à colorer et même à déterminer l'idée que nous nous faisons de l'hémisphère sud. Il est trop facile de critiquer les idées de nos ancêtres, celles-là mêmes qui ont servi à justifier rationnellement la colonisation. Certes, leur point de départ était naïvement ethnocentrique, mais il serait tout aussi naïf de croire que nous pouvons jeter aujourd'hui sur le Tiers Monde un regard libéré de tout préjugé. Comme le disait Den Hollander : « En parlant d'un autre peuple, nous parlons presque toujours de nous-mêmes ou, à tout le moins, de notre propre point de vue limité... ».

On peut même se demander si nous sommes vraiment capables d'appliquer d'autres normes que celles de notre propre univers ou de regarder avec des yeux différents. Si nous n'en sommes pas capables, il nous faudra nous résigner à être nous-

mêmes la mesure de toute chose, réduits à juger autrui en fonction de notre propre système de valeurs. La démarche inverse consisterait à nous découvrir nous-mêmes à travers les autres. Mais essayer de nous « mettre dans la peau » des autres, cela n'exige-t-il pas, en contrepartie, que nous laissons les autres s'insinuer « sous notre peau », à nous ? Si tel était le cas, le rôle des musées d'anthropologie consisterait donc moins à nous transmettre la réalité du Tiers Monde qu'à mettre en évidence comment nous autres, Occidentaux, le percevons, quels sont les éléments et les phénomènes qui nous frappent et que nous jugeons importants. Cela nous en apprendrait davantage sur nous que sur les autres.

La connaissance des problèmes du Tiers Monde peut également apporter une solution à des problèmes dont la substance est tout simplement le processus de développement lui-même.

Habitué à considérer la culture occidentale, selon le point de vue adopté, comme le zénith ou le nadir de la civilisation mondiale, nous n'avons pas pris la peine d'examiner sérieusement la possibilité d'autres interprétations. Notre façon de penser le développement et les processus du développement est donc encore dominée par des hypothèses nourries exclusivement de notre culture occidentale, et c'est cette expérience que nous prétendons faire partager au Tiers Monde.

Or les sociétés des autres continents évoluent peut-être d'une façon tout à fait différente. En tant que spécialistes des musées, notre désir de faire comprendre cette évolution en mettant l'accent sur la vie quotidienne de l'homme de la rue nous amène à nous poser plusieurs questions. Quelle est la nature exacte de l'univers en dehors de l'Occident et dans quelle mesure correspond-elle à la nôtre ou en diffère-t-elle ? Quels sont les types d'échange nécessaires au changement ? On ne peut répondre à ces questions qu'en s'efforçant d'associer plusieurs points de vue – sociologique, économique, culturel, politique et idéologique ou religieux – dans le contexte de l'histoire contemporaine et de l'environnement. De telles tentatives devraient déboucher sur une approche régionale privilégiant certains traits de l'histoire, et du développement socio-économique et certaines modalités du comportement que partagent un certain nombre de sociétés et de pays de la région du monde considérée.

On doit également pouvoir envisager une approche thématique mettant l'accent sur les grands problèmes qui affectent le destin du monde, et qui porterait notamment sur l'enchaînement des causes et des effets et l'analyse comparée des problèmes et des événements comparables dans différentes régions.

Enfin, nos musées devraient pouvoir disposer de services de recherche et de logistique permettant d'utiliser l'ensemble des collections au service de tous et dans l'intérêt de tous.

[Traduit de l'anglais.]

Pour d'autres musées « ethnographiques » en Afrique



MUSÉE NATIONAL, Bamako. Locaux actuels (architecte : Jean-Loup Pivin, en collaboration avec Pascal Martin-Saint-Léon, Moustapha Soumaré, Mamadou Dembelé). La conception de l'espace muséal tient compte d'un coût minimal de construction, de fonctionnement et d'entretien et utilise des technologies « douces » : technique de construction en banco stabilisé, utilisation systématique de l'éclairage naturel, principe général de ventilation naturelle (voir « Bamako, Mali. Naissance d'un musée », *Museum*, vol. XXXIII, n° 1, 1981). [Photo : Georges Meurillon.]

Le musée ethnographique classique est condamné à disparaître. Il faut réinventer d'autres « musées ethnographiques ».

A son origine, au début du XX^e siècle, l'administration coloniale fut en quête d'objets à présenter dans le cadre des grandes expositions coloniales et universelles. Cette administration entendait présenter les « civilisations exotiques » et le « folklore » des pays indigènes pour charmer les « métropolitains » et justifier sa présence.

Les objets recueillis étaient des objets disparates, pour la plupart des masques et des statuettes, des parures, n'ayant aucun lien entre eux. Le plus souvent rassemblés par des voyageurs, des missionnaires, des administrateurs coloniaux et des militaires, tous étrangers au pays d'origine, beaucoup de ces objets furent arrachés ou confisqués à leurs propriétaires. Il y eut donc, au départ, acte de violence, viol des cultures et des consciences. Les populations ne furent ni consultées ni consentantes pour laisser partir leurs « biens », par la suite dépouillés de toute valeur, puis rassemblés dans des lieux inaccessibles à leurs créateurs. Ces endroits appelés musées, conçus pour les étrangers, les touristes et qui prétendaient présenter dans la capitale un « raccourci culturel » du pays, étaient bâtis comme les palais officiels de l'occupant : ils étaient appelés « demeures des chefs ». Les nouveaux usagers de ces biens les ont défonctionnalisés et ont projeté sur eux leur propre vision du monde et leurs propres valeurs. Ils ont « banalisé » les objets et les ont réduits au rôle de biens de consommation.

Leur indépendance acquise, les pays concernés n'ont, en général, remis en cause ni les objectifs du système éducatif, ni ceux du système culturel hérités de l'administration coloniale, et c'est dans ce climat que de nombreux musées ethnographiques ont vu le jour. Cet intérêt fait suite à une prise de conscience et s'explique par la nécessité, pour chaque pays, de redécouvrir son passé et d'affirmer son identité. Cela implique également une tendance à vouloir idéaliser le passé, à

conférer aux biens culturels une valeur historique et sentimentale.

Malgré l'effort de création et de formation de cadres techniques nationaux, les musées sont restés des institutions réservées à une minorité d'étrangers, de touristes et d'intellectuels vivant dans les villes. Pour freiner la destruction du patrimoine culturel due à l'introduction de l'économie monétaire, à l'intolérance religieuse, aux mauvaises conditions physiques de conservation, à la destruction des structures sociales, à la modernisation, et pour contrôler le trafic illicite des biens, il reste encore d'énormes efforts à fournir. Le musée traditionnel ne répond plus à nos préoccupations, il a sclérosé notre culture, « chloroformé » nombre de nos biens culturels, laissé s'échapper d'eux l'« esprit du pays ».

Nous ne sommes pas en mesure de donner un modèle idéal. Chaque peuple, chaque groupe ethnique, chaque communauté culturelle définiront, à partir de leurs traditions, des types et des structures de conservation spécifiques. Dans tous les cas, il revient aux Africains eux-mêmes (et non à des étrangers, fussent-ils des experts!), en se libérant de toute aliénation culturelle, en rejetant les concepts étrangers, de décoloniser le musée actuel et d'inventer les musées qu'il leur faut. Ces musées seront créés pour répondre à des besoins autochtones et ne seront pas créés pour satisfaire les touristes ou l'étranger au pays. Pour ce faire il faut d'abord procéder à un inventaire de toutes les structures de conservation.

Il existe, dans certaines concessions familiales, des chambres spéciales où sont gardées les reliques de la famille (parfois interdites aux jeunes, par exemple). D'autres lieux de la concession familiale sont préservés parce que ce sont des tombes d'ancêtres disparus, ou bien parce qu'on y a enfoui le fétiche protecteur de la famille. Certaines communautés familiales vénèrent une concession entière parce qu'il s'agit de la « grande maison », la demeure du patriarcat, ouverte à tous les hommes et à toutes les femmes du clan. Ces communautés ont souvent en

commun des interdits, des totems, et partagent certaines activités sociales, par exemple la circoncision, le mariage, les funérailles, etc.

Il existe également des communautés villageoises qui assument la protection de grands espaces parce que ce sont des lieux d'initiation et de sacrifice, et tout objet se trouvant sur ce territoire est sous protection. Des villages entiers sont quelquefois considérés comme sacrés et préservés en conséquence. Certaines corporations, certaines associations traditionnelles de jeunes ou de femmes, certaines sociétés d'initiation ont la charge de conserver des sites et des objets. Dans beaucoup de cas, la conservation concerne moins l'objet que l'esprit. Elle est du domaine de la continuité, de la répétition des gestes, de la transmission du savoir-faire. Cependant il n'existe pas de lieu public, ouvert à tout le monde, où tout un chacun peut se rendre quand il veut pour jouir d'un bien culturel. Le public est souvent sélectionné et, l'accès n'étant libre qu'aux initiés, aux membres d'une corporation, chacun doit s'en tenir à son rôle, rester à sa place.

Dans les rares cas où des spectateurs non initiés sont admis, ils ont un rôle passif et ne participent pas aux événements.

Questions importantes

Comment concilier la hiérarchisation, la spécialisation, le cloisonnement existant dans la plupart des sociétés traditionnelles et la nécessité d'une démocratisation et d'une popularisation de la culture ?

Comment lever certains interdits imposés notamment aux femmes afin de leur permettre de voir des masques et des statuettes ou d'autres objets de sociétés d'initiation masculines ?

Comment faire pour confier une activité spécialisée à un homme non casté ?

Peut-on parler de musée s'il n'y a pas libre circulation ?

Faut-il concevoir des musées par catégories sociales ? Une telle ségrégation qui pourrait se fonder sur le principe intangible du droit pour chaque communauté de disposer de sa propre culture est cependant réfutée par les principes universels d'égalité de tous les hommes.

Des solutions adéquates à ces problèmes prouveront que le musée ne doit pas être une institution rigide. Un musée qui voudrait être au service de larges couches populaires et des cultures nationales ne saurait tendre aujourd'hui vers l'universalité. Sinon il serait au service des puissances d'argent. Une telle démarche pourrait

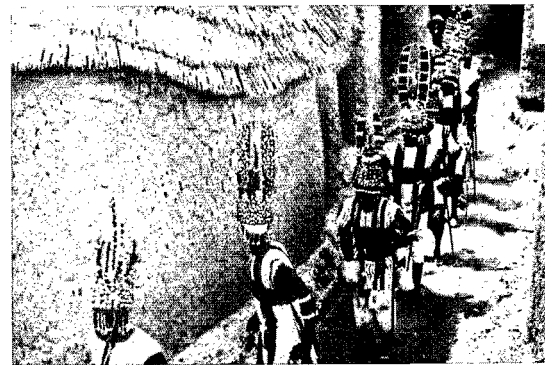
aboutir à la création de plusieurs types de musées, même de plusieurs types de musées ethnographiques, spécialisés au besoin. Dans chaque pays, il devrait exister non pas un seul musée ethnographique ou un seul type de musée ethnographique mais des musées ethnographiques au niveau de toutes les aires culturelles et, par-delà même les frontières administratives, au niveau de toutes les régions. Devrait-on alors s'affranchir de l'appellation de musée ? L'appellation de musée servirait-elle alors à désigner seulement une partie des activités d'une institution plus ouverte ?

Formes nouvelles

Entre tous les types de musée existant aujourd'hui en Europe, l'Afrique devrait examiner de plus près le système des écomusées parce qu'ils représentent d'abord un territoire, une population en action, un « patrimoine relevant de la mémoire collective », des « activités débordant sur un ensemble de pratiques sociales concrètes en terrain réel », toutes choses qui gardent les cultures vivantes. La réflexion devrait également porter sur de nouvelles formes de musées ethnographiques plus intégrés et davantage pris en charge par les populations elles-mêmes tant dans leur conception et dans leur réalisation que dans leur gestion. Ces nouveaux musées devront être réalisés compte tenu des moyens des populations, dont la participation ne doit pas être conçue comme des séries d'actions volontaristes.

Ces nouveaux musées aux structures moins rigides pourraient s'apparenter à des musées de famille, à des musées communautaires, et devront apprendre à « sortir de l'institution » pour occuper les places publiques, les écoles, les lieux de travail. Ils devront soutenir les associations traditionnelles et encourager une vie communautaire moderne diversifiée. Extérieurement, ils devront également être proches des populations locales, de leur habitat, car le choix entre une case en terre ou un bâtiment en pierre n'est pas nécessairement un signe de pauvreté. Il s'agit d'un choix dicté par l'environnement, le mode de vie, la philosophie de la vie.

Les musées ethnographiques devront être de véritables centres de culture collaborant avec d'autres organismes (universités, associations et sociétés savantes traditionnelles et modernes, archives, etc.). Ils devront procéder à l'inventaire du patrimoine, assurer la conservation et la restauration, participer aux activités de



Procession dans un village. Quelle démonstration !

[Photo : A. O. Konaré.]

Alpha Oumar Konaré

Né le 2 février 1946 à Kayes (Mali). Ancien chef de la Division du patrimoine historique et ethnographique du Mali, ancien ministre de la culture du Mali, professeur d'histoire et d'archéologie en service à l'Institut supérieur de formation et de recherche appliquée du Mali, à Bamako (Mali).

recherche, faire de l'animation. Il est urgent de développer une véritable « ethnologie de sauvetage » non pour recueillir des spécimens mais des séries d'objets significatives, évolutives et comparatives, car il ne s'agit pas de sauver pour sauver, ni de tout sauver, mais d'assurer la conservation, afin de prévenir, de guérir et d'assurer la permanence de l'objet.

Faire de la recherche et de l'animation signifie redonner un souffle de vie et un sens à l'objet, c'est également mettre en place les conditions d'un renouvellement et de nouvelles créations.

En qualité de centres de culture, les musées ethnographiques sont les meilleurs lieux d'échanges bilatéraux et multilatéraux, qui doivent cependant être dépouillés de tout paternalisme et de tout exotisme et doivent s'effectuer dans le

cadre de rapports égaux. Les musées désigneront les points de rencontre et de différence pour un rapprochement. Ils doivent représenter l'homme divers dans son milieu social et naturel, en somme tout le patrimoine ethnologique, « les choses artistiques et la culture matérielle, l'organisation sociale, l'expression culturelle et idéologique », tout ce qui est, ce qui se crée à l'instant, ce qui s'annonce et le patrimoine ethnologique ne saurait être dissocié du patrimoine naturel.

Les musées ethnographiques ne doivent plus être tournés uniquement vers le passé et vers le monde rural. La ville comme le village sont concernés. Ils feront une place de choix à l'étude de la société précoloniale et mettront en relief la réalité du fait colonial dans sa quotidienneté et dénonceront les théories racis-

tes. Les efforts des peuples pour vivre aujourd'hui, pour maîtriser leur environnement seront soulignés, de même que les techniques, pour suivre l'évolution économique. Musées de l'homme ou des hommes, musées de la culture ou des cultures, en le spécifiant au besoin à chaque fois, ils devront être au service du développement et évolueront en fonction des transformations de la société.

Le musée ethnographique a souvent tendance à ignorer l'acquis et la richesse du savoir local, mais sans cette connaissance les objectifs de démocratisation ne sauraient être atteints. Ces « bibliothèques vivantes » de la sagesse populaire devront être associées aux muséologues et aux ethnologues nationaux ayant reçu une formation pour la collecte, la conservation, la recherche et l'animation. Leur



Masque boo. Par le jeu de lumière on essaie de donner vie au masque.

[Photo : G. Meurillon.]



Marionnette bamanan « Yavoroba », sur la place du village, Markala (Mali).

[Photo : C. O. Mara.]



Marionnette bamanan « Yayoroba », en pleine scène, Markala (Mali).
[Photo : C. O. Mara.]

savoir-faire et l'étendue de leurs connaissances, leur maîtrise de l'environnement, leur mérite et leur compétence seront alors reconnus. Les activités des musées seront d'autant mieux suivies et animées que les communications se dérouleront dans les langues nationales.

Collecter quoi et comment ?

Il est important que les populations déterminent elles-mêmes le choix des objets à recueillir. L'attention devra se porter sur ce qu'elles considèrent comme étant le plus représentatif de leur culture et ce qu'elles acceptent de montrer au public. Il ne s'agit donc plus d'être à la recherche du seul rebut, des seules choses abandonnées et défonctionnalisées. D'autres niveaux de lecture peuvent, par la suite, intervenir, par exemple ceux des voisins, ceux des étrangers, qui peuvent donner des indications sur ce qui les intéresse dans une culture spécifique. Dans tous les cas, l'avis des populations devra être le facteur déterminant, car on ne devrait pas assurer la conservation des biens culturels contre la volonté de ses créateurs et de ses usagers habituels. Un objet conservé sans l'assentiment de ses créateurs subit une transformation, est chargé d'un autre contenu et prend une autre signification pour eux.

L'objet existe tant que l'esprit demeure, même si la matière se désintègre. Il importe alors de privilégier, dans le cadre de l'inventaire et de la sauvegarde, les artisans des biens culturels, capables de recréer dans les conditions fixées par la coutume et aussi les traditions orales. Les objets collectés devront être variés et concerner tous les groupes ethniques à l'inté-

rieur d'un pays, ce qui empêchera en même temps l'installation de cultures dominantes.

La curiosité et l'intérêt personnel du collectionneur ne sont plus un critère essentiel pour sélectionner les objets car l'intérêt de la communauté doit primer et la notion de quantité d'objets à recueillir importe peu, de même que la notion de qualité des objets doit être relativisée. La qualité est représentée par ce qui a le plus de signification pour les populations. Les critères d'évaluation étrangers, notamment en matière d'esthétique, ne doivent plus prédominer. Une telle démarche exclut les actes de piraterie culturelle (vols d'objets, trafic illicite) et les transactions commerciales inconsidérées pour éviter de donner une valeur marchande aux objets. Les conditions d'acquisition seront déterminées par les populations elle-mêmes, conformément à leur coutume.

Certaines administrations ont organisé des corps de « collecteurs », fonctionnaires recrutés le plus souvent dans les communautés. Il s'agit en fait d'un véritable corps d'« entraîneurs » et de « démarcheurs » incitant à la « prostitution culturelle ». Les antiquaires, en Afrique, constituent généralement des « chevaux de Troie » pour des « contrebandiers culturels » étrangers. Leur fonction doit être révisée pour favoriser l'intervention de l'État et des collectivités. La « privatisation » des biens culturels introduit la notion de droit de propriété à la place de celle du droit de jouissance traditionnel et, à notre sens, protège mieux les objets et élargit le champ des usagers. La sauvegarde du patrimoine ethnologique exige d'ailleurs la définition et l'adoption de

certaines mesures législatives et réglementaires en matière de droit de propriété, de statut d'inaliénabilité et d'imprescriptibilité des biens mobiliers et immobiliers gérés par les musées, de statut d'inexportabilité des mêmes biens mobiliers.

Lors des expositions les objets devront être présentés dans leur cadre naturel en créant, pour ce faire, une ambiance appropriée et les moyens techniques devront être utilisés à cette fin, car il y a un monde entre le masque exposé sous vitrine et le même masque « vivant » en action. Parmi ces moyens techniques, une place de choix devra être accordée aux moyens audio-visuels, qui offrent de nouvelles possibilités d'archivage, de conservation, de documentation, d'animation à large échelle. Dans leur mission de sauvegarde du patrimoine ethnologique pour assurer l'épanouissement des individus et de la société, favoriser la compréhension entre différents peuples, les musées doivent se démocratiser, partir d'une conception « auto-gestionnaire » de la culture, seule capable de dominer l'« esprit de clocher », de franchir les limites imposées par les frontières territoriales souvent artificielles et de tenir compte des différentes sensibilités, des différentes cultures, dont celles des groupes minoritaires. Les musées devront rejeter « la bureaucratie et la théologie » selon le mot de Georges-Henri Rivière. Seule une telle conception volontairement décentralisatrice, pourra favoriser l'initiative et la responsabilité culturelles des individus et des peuples.



Danseurs masqués, Bélé Dougou.
[Photo : Département des arts et de la culture du Mali.]



Poterie sur le marché de Faladié, Bélé Dougou.
[Photo : Département des arts et de la culture du Mali.]

Pour une ethnologie de sauvetage¹

Lorsque le Comité intergouvernemental pour le retour ou la restitution de biens culturels de l'Unesco proposa que soient effectuées des études de cas sur l'ensemble des problèmes liés à cette question, le Mali fut l'un des premiers pays à y donner suite. Car, dès 1979, des démarches avaient été entreprises par les autorités maliennes pour qu'un projet expérimental d'inventaire des biens culturels soit effectué dans leur pays avec la collaboration de Herbert Ganslmayr, directeur du Musée d'outremer à Brême. S'il était urgent de développer une véritable « ethnologie de sauvetage », pour employer les termes de A. O. Konaré, il ne s'agissait certes pas de tout sauver, mais d'assurer une action préventive contre une véritable perte d'identité culturelle. L'inventaire a été mis en route en 1982 avec l'assistance financière de l'Unesco.

Ce projet expérimental fut élaboré lors d'une réunion de travail tenue à Bamako en janvier 1981 en vue : de la collecte de données permettant l'élaboration d'un projet d'inventaire national ; de la constitution d'une documentation sur la culture traditionnelle ; d'un inventaire de la culture matérielle (objets fonctionnels aux mains des populations, sites et monuments historiques) aussi bien qu'immatérielle (traditions orales, technologies traditionnelles). L'inventaire devait être réalisé par des équipes composées exclusivement de spécialistes maliens et la documentation recueillie pourrait par la suite être utilisée d'une façon efficace dans la lutte contre l'exportation illicite des biens culturels. Deux régions du pays furent retenues pour cette phase

expérimentale : le Bélé Dougou (situé entre le fleuve Sénégal et le fleuve Niger, au nord de Bamako) et le Bakhounou (limité à l'est par le Sambourou, à l'ouest par le Kingi, au nord par la Mauritanie et au sud par le Dabo). Une mission de prise de contact sillonna les deux zones en octobre-novembre 1982. Sur la base de données recueillies à partir des documents écrits et aussi à partir de la tradition orale, des entretiens furent provoqués avec les responsables locaux autour des objectifs de la mission : le recensement et la photographie des biens culturels en usage dans les populations, la collecte d'informations sur la culture traditionnelle et la reconnaissance des sites et monuments.

La première mission effective se déroula en décembre 1982. Elle avait pour but de renforcer les relations de confiance et de travail établies par la mission préparatoire et de procéder à la collecte de données préliminaires. Une fois sur le terrain, les chercheurs se sont vite rendu compte qu'il leur était impossible de travailler individuellement avec des informateurs. En effet les griots qui, dans de nombreux pays d'Afrique, sont les maîtres de la parole et les informateurs par excellence, sont pratiquement inexistantes au Bélé Dougou, du moins dans les villages. Par ailleurs, le respect de la hiérarchie fait que personne d'autre ne peut se permettre de parler des traditions locales sans l'autorisation de l'ancien. Ils ont donc décidé de travailler avec les assemblées de vieux dans chaque village et c'est le chef de village, le plus âgé en général, qui répondait à leurs questions.

Ensuite les chercheurs procédaient à l'inventaire des objets



Moussa Sidibe. Tisserand soninké dans son atelier, Bakhounou.

[Photo : Département des arts et de la culture du Mali.]



Serrure sur battant de porte d'habitation, Dina (Bakhounou).

[Photo : Département des arts et de la culture du Mali.]

fonctionnels ou des objets de culte ou de rite accessibles et à la visite des sites historiques et lieux de cultes signalés au cours de l'entretien. L'après-midi et la soirée étaient en général occupés par des manifestations traditionnelles organisées à leur intention. Les objets, les lieux de culte, les sites et les manifestations traditionnelles étaient photographiés et enregistrés.

L'abondance des objets encore en utilisation et la disposition des populations à donner tous les renseignements les concernant facilitaient la tâche des chercheurs. Ainsi des fiches d'identification pour cent un objets ont pu être établies au Bélédougou et l'acquisition éventuelle de ces objets pour constituer une collection de musée semblerait ne poser aucun problème. La seule difficulté rencontrée dans cette région fut le mutisme total observé par les habitants au sujet des objets culturels. Il a été également impossible d'avoir des informations précises sur les sociétés secrètes signalées.

Au Bakhounou, le travail s'effectuait également selon un cheminement précis : entretien avec le chef du village et ses conseillers pour expliquer le but de la mission et pour répondre aux questions éventuelles, ces préliminaires étant nécessaires pour obtenir l'accord du chef de village, sans lequel le travail était impossible.

L'autorisation était sollicitée pour que les chercheurs puissent passer dans les familles, afin de procéder à l'inventaire. Un guide les conduisait alors dans les familles dont les chefs avaient donné leur accord. Ensuite, l'initiative revenait aux muséologues d'éta-

blir des contacts avec des artisans ou tout autre informateur de leur choix. En ce qui concerne les biens d'utilisation massive (outils, objets domestiques, etc.) des échantillons furent enregistrés dans chaque série. Ainsi, au Bakhounou, cent douze fiches d'identification se rapportant à des objets ou à des séries furent établies, les biens dûment inventoriés et photographiés.

Cette première mission fut positive et instructive à plus d'un titre. Elle permit de réunir une documentation importante et les chercheurs ont pu constater l'efficacité de la méthodologie adoptée. Cela leur a également permis de faire d'ores et déjà quelques observations concluantes : il sera très difficile d'avoir des informations approfondies sur les objets et rites liés aux religions traditionnelles : les non-islamisés les entourent du silence propre aux sociétés secrètes, les islamisés ont répugnance à en parler ; les problèmes rencontrés dans les deux zones explorées peuvent être transposés à l'échelle nationale suivant que la zone est islamisée ou non ; l'inventaire de tous les autres aspects de la culture matérielle devrait être faisable à condition que la prochaine mission contribue à renforcer les relations de confiance établies par les précédentes ; la culture matérielle des zones visitées est d'une richesse inestimable.

1. Basé sur le rapport de Claude Daniel Arduin, directeur du Musée national à Bamako, et de Kléna Sanogo, directeur de l'Institut des sciences humaines, Bamako, janvier 1983.

QUELQUES PROBLÈMES

Vol et viol des cultures : un aspect de la dégradation des termes de l'échange culturel entre les nations

Hugues de Varine

Né en 1935 à Metz. Licence de lettres (histoire), 1955. Diplôme d'études supérieures d'histoire, 1957. Élève agrégé de l'École du Louvre, 1956-1958. Directeur du Centre de documentation culturelle et technique auprès de la mission culturelle de l'ambassade de France au Liban, 1958-1960. Directeur adjoint de l'Icom, 1963. Directeur de l'Icom, 1965-1974. Chargé d'études au Service des études et recherches, Ministère de la culture, Paris, 1975-1981. Responsable de la cellule Emploi, Direction du développement culturel, 1981-1982. Actuellement directeur de l'Institut français à Lisbonne, Portugal. Auteur de *La culture et les autres*, Paris, Éditions du Seuil, 1976.

De 1969 à 1974, le Conseil international des musées, dont l'auteur de cet article était alors le directeur, concentra une grande partie de son action sur la lutte contre les trafics illicites de biens culturels et sur la promotion d'une éthique de l'acquisition parmi les professionnels des musées. À l'issue de cette période, Hugues de Varine a tenté de faire le point de l'expérience accumulée et proposé en quelque sorte une analyse du phénomène de transfert de patrimoine des pays pauvres vers les pays riches. Dans le catalogue d'une exposition (Collections passion) qui a eu lieu récemment au Musée d'ethnographie de Neuchâtel, Suisse (voir encadré), sont reproduits des extraits concluants de cette analyse, qui lui paraît garder une actualité certaine. Il en veut pour preuve deux articles : dans Le monde-dimanche du 7 mars 1982, un article d'une demi-page intitulé « Népal. Les voleurs de dieux » et, dans Museum, vol. XXXIII, n° 4, un témoignage de Keith Nicklin sous le titre « Pillages et restitution : à propos de la région de Cross River, Nigéria ».

L'auteur reste convaincu qu'il faut agir sur la demande, c'est-à-dire sur l'esprit de collection qui accompagne, dans notre monde riche, la disparition du spirituel et la perte de la capacité de créer. Quant à l'offre, si souvent liée à la misère des opprimés, rien ne sert de la réprimer par la loi et par la police, tant que les trafiquants seront encouragés dans leur fructueux commerce par l'existence d'acheteurs publics et privés dont la bonne conscience est appuyée sur la certitude de contribuer aux « échanges culturels » entre les peuples¹...

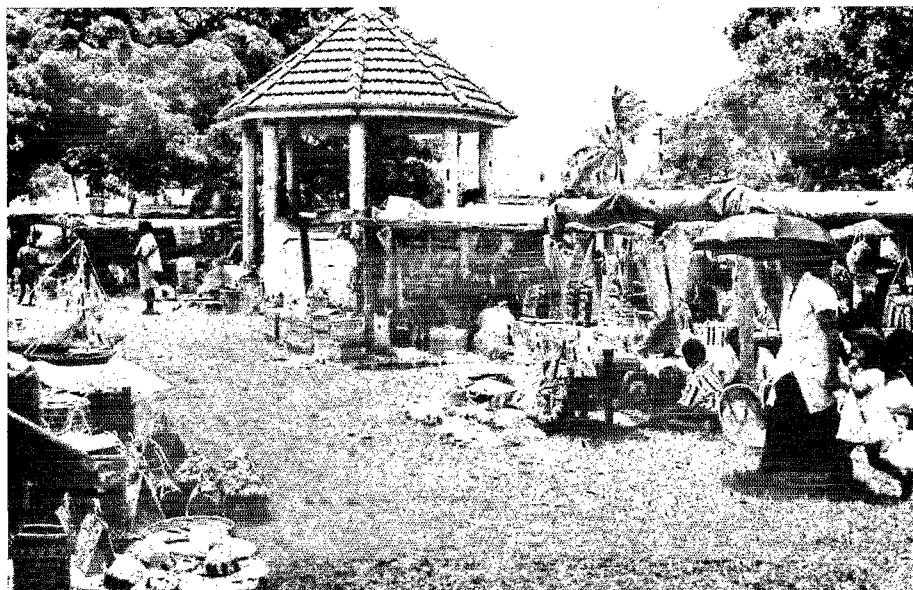
Les pages suivantes, qui sont une version abrégée du texte publié dans le catalogue de Collections passion, apportent des faits à l'appui de cette opinion. Nous sommes reconnaissants à l'auteur et à Jacques Hainard,

directeur du Musée d'ethnographie de Neuchâtel d'avoir bien voulu nous permettre de reproduire ces pages dans Museum.

De nombreux écrivains, médecins, psychologues ont dit et répété que l'une des causes essentielles de l'ampleur catastrophique prise par le trafic et l'usage de la drogue réside dans une certaine désintégration de la société postindustrialisée, surtout au niveau de la jeunesse. N'y a-t-il pas un problème analogue à l'origine du soudain accroissement du trafic illicite et des vols d'objets d'art, d'antiquités et autres biens culturels, à travers le monde contemporain ? Nous cherchons ici, non plus à retracer une évolution, mais à saisir un état actuel, plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord, car ce n'est pas un seul phénomène, mais plusieurs que nous aurons à prendre en considération sans pouvoir toujours déceler, pour chaque cas, l'importance relative de chacun. Il serait d'ailleurs souhaitable et urgent de se pencher sérieusement sur une telle analyse, qui met en cause des mécanismes spirituels, intellectuels, psychologiques, sociaux, économiques encore mal connus, dans leur nature et dans leurs interactions.

Le phénomène primordial et qui, en fait, conditionne les autres est l'apparition de la notion de bien culturel. Paradoxalement, c'est à partir du moment où ces biens sont désaffectés, perdant leur utilité fonctionnelle primaire, qu'ils sont appelés

1. L'auteur souligne cependant que « cela ne signifie pas que les chercheurs, les ethnologues, les muséologues doivent renoncer à étudier et à présenter la culture des autres. Leur travail, combien difficile, est de plus en plus nécessaire. L'objet reste le meilleur médiateur entre les peuples et entre les individus, à condition de n'être pas confisqué mais échangé ».



NUKUALOFA, Tongatapu, royaume de Tonga, 1974. Marché des souvenirs, travaux féminins en ruban de feuilles de pandanus, pour la plupart exécutés par les femmes et présentés aux touristes d'un paquebot de croisière à clientèle australienne et néo-zélandaise : nattes, jupes de fibre, paniers, boîtes, chapeaux, représentations d'animaux.

[Photo : J. Guiart.]

biens culturels, à la condition qu'ils soient jugés dignes d'être préservés, admirés, c'est-à-dire utilisés pour une fonction autre, secondaire. Ainsi d'un crucifix, d'une musique de danse rituelle, d'une machine à vapeur, d'un incunable... Cette notion de bien culturel est étroitement liée à celles de « valeurs traditionnelles », de goût pour la continuité, de recherche des « racines culturelles ». C'est bien cette combinaison qui a occasionné la naissance de la plupart des collections publiques ou privées, du classement des monuments, des sociétés savantes de type historique. La raréfaction même de ces témoins du passé provoque d'autre part une valorisation à la fois intellectuelle (« une chose rare est belle ») et économique (« une chose rare est chère »).

Ici une question se pose : les biens dits habituellement culturels ne sont-ils pas l'objet d'une mutation culturelle? Une chose créée par l'homme dans un but déterminé, puis abandonnée, n'est-elle pas recréée par un autre homme (ou par la société) dans un autre but? C'est alors que le musée entre en scène. On peut distinguer deux types de musées : ceux qui présentent des objets isolés de leur contexte (appelés en général, significativement, des « œuvres ») et ceux qui reconstituent, artificiellement mais aussi honnêtement que possible des ensembles qu'on peut appeler écologiques. La mutation qui intervient dans le premier cas a toutes chances d'entraîner de la part du spectateur une interprétation sacralisante aboutissant à la double valorisation mentionnée plus haut. Si donc on nous suit dans cette argumentation, le musée (qui en fait reflète la tendance principale de l'éducation contemporaine en matière esthétique, littéraire, historique) ne fait

que créer un nouveau bien de consommation dont seule la matière est empruntée à ce vestige du passé qu'on a voulu mettre en valeur.

Un autre symbole de cette confusion entre bien culturel et bien de consommation peut être cherché dans l'évolution récente de l'art dit « contemporain ». Le couple économique musée-galerie (cette dernière étant prise au sens commercial) agit non pas tellement comme instrument de développement culturel mais comme support publicitaire pour une production de nature essentiellement commercialisable. On y retrouve, dissimulés sous d'autres vocables plus nobles, les concepts de promotion, de marketing, de diffusion, de fabrication en série ou non, de progrès technique, qui caractérisent l'ensemble du système économique moderne.

Un deuxième phénomène, lui aussi de nature essentiellement moderne, est *l'essor de la circulation internationale des personnes et des biens*, qui ouvre, à un public de plus en plus large et non préparé, la connaissance de sociétés et de cultures qui autrement resteraient pour lui enfermées dans une brume plus ou moins légendaire. Ces échanges, éminemment positifs, si favorables à la compréhension, à la coexistence et à la coopération entre individus et peuples, n'en ont pas moins des aspects négatifs, même si, pour des raisons évidentes, on a cherché jusqu'à maintenant à les tenir sous le boisseau. Cette attitude nous paraît une erreur dans la mesure où il faut connaître ce qu'on ne peut empêcher, afin d'y trouver des remèdes ou des palliatifs.

Le troisième phénomène, produit direct de la colonisation, politique d'abord, économique et culturelle ensuite, pourrait être sommairement défini comme

une *acculturation artificielle de l'exotisme*. Il découle des deux précédents la profonde incompréhension des valeurs réelles des cultures non européennes par les Européens eux-mêmes, rencontrant les refus de plus en plus accentués de ces mêmes valeurs par les non-Européens soumis à un bombardement intensif de concepts et de techniques importés au nom du développement, ce qui aboutit à une soudaine découverte des « arts primitifs » au moment où les possesseurs de ces arts se détournent d'eux pour tenter d'acquérir les symboles de la civilisation dite moderne. Le mouvement de matérialisation des biens culturels, commencé en Europe et en Amérique, s'étend donc presque instantanément au reste du monde.

Faut-il d'ailleurs s'indigner, ou même s'étonner? Dans un monde où les riches ne conçoivent guère que le pouvoir de l'argent et où les pauvres sont réduits à l'exploitation des misérables ressources à leur disposition, il semble parfaitement normal que tous les éléments cités plus haut se combinent pour aboutir d'abord à la désacralisation ou à la défonctionnalisation en masse des produits des cultures anciennes ou actuelles, ensuite soit à leur destruction, soit à leur recyclage économique par suite de leur resacralisation et aussi de leur monétarisation.

C'est à dessein que nous employons ici le terme « monétarisation ». En effet, les années 60 ont vu naître et croître, dans les pays riches, une tentative de diversification des moyens d'épargne, de spéculation et de placements rentables. L'une des conséquences en a été la découverte de la valorisation rapide des « œuvres d'art » d'abord, de l'ensemble des « biens culturels » ensuite, qui semblent, au moins pour certains, prendre la relève, comme

source de profit, de l'or et des pierres précieuses. La raréfaction de ces biens, s'ajoutant à l'intérêt croissant qu'ils suscitent auprès de peuples de plus en plus intellectualisés, les différences de cours entre pays producteurs et pays consommateurs (Tiers Monde et pays industrialisés, Europe et Amérique du Nord, Sud-Est asiatique et Japon, pour mentionner les trois systèmes privilégiés d'échanges), le faible volume de la matière concernée, son peu de sensibilité aux dévaluations monétaires, ont été des arguments de poids dont on devra analyser un jour les incalculables conséquences.

Enfin, dernière cause et dernier phénomène, mais très ancien celui-là, *le snobisme*, le goût du prestige, qui provoquent de nombreuses vocations de collectionneurs, l'enrichissement de certains musées jusqu'à des proportions monstrueuses, la réalisation d'expositions immenses et souvent artificielles, la publicité pour les valeurs atteintes en ventes publiques, pour les valeurs d'assurances... Dans les classes sociales les plus favorisées, la possession d'œuvres d'art achetées à prix d'or, même illégalement, constitue un titre de noblesse, la preuve de l'accession à une « culture supérieure ».

En conclusion de cette étude des causes profondes du trafic et, en dernière instance, du vol des biens culturels, nous pouvons dire, au risque de simplifier abusivement un problème complexe, que l'ensemble des biens culturels, subissant l'influence du monde environnant, passe du domaine culturel au domaine économique et est donc soumis dorénavant aux lois de ce dernier.

La demande

Naturellement, la demande de biens culturels, surtout dans les pays à système de capitalisme libéral, n'a pas dans son principe de rapport direct avec le caractère licite ou illicite de l'offre. Nous pouvons même la considérer comme ayant un caractère essentiellement normal, honnête, fruit d'un enchaînement de causes et de circonstances inventoriées plus haut. Cette demande est le fait d'un certain nombre de catégories de personnes.

Les *chercheurs* ont besoin, pour l'accomplissement de leur travail, d'un matériel d'utilisation directe : objets et spécimens, œuvres d'art, documents recueillis sur le terrain, manuscrits, etc. Ces chercheurs, pour leur part, ont tendance à chercher à rapatrier sur leur lieu habituel de résidence et de travail le matériel rassemblé afin d'en entreprendre l'étude dans

les meilleures conditions intellectuelles et techniques. Cela entraîne parfois un recours à des pratiques illicites. Mais il faut surtout tenir compte de l'intensification de la recherche pendant les dernières décennies et de la publicité accrue donnée à ces recherches : une découverte concernant le néolithique anatolien, une tribu des Philippines ou un site maya, qui serait autrefois restée limitée à un nombre très restreint de spécialistes, tous scientifiques, est maintenant presque immédiatement connue de milliers ou de millions de personnes qui y prennent un intérêt non plus seulement professionnel mais surtout de curiosité et parfois d'avidité ou de snobisme.

Les *musées*, étroitement associés à la recherche et aux diverses disciplines scientifiques, se trouvent dans une situation analogue mais sont beaucoup plus ouverts à la curiosité publique. Leur rôle de transmission de l'information, de modelage du goût est beaucoup plus grand. La plupart (la presque totalité, pourrait-on dire) ne peuvent guère s'enrichir qu'au hasard des ventes publiques, des occasions du marché privé et des donations de collectionneurs. En fait, on doit constater que le musée constitue l'aboutissement normal de tout bien culturel désacralisé et défonctionnalisé. Le musée ne constitue donc à lui seul qu'une proportion infime et presque négligeable (en quantité sinon en qualité) de la demande globale de biens culturels mais il en est en quelque sorte la caution. C'est particulièrement vrai aux États-Unis en raison des conditions exceptionnellement favorables faites aux donations par le service des impôts. Il ne faut pas en conclure que le musée n'a pas de rôle direct sur la demande. Il l'exerce en fait de trois façons : par des recherches de terrain ou en achetant comme nous venons de le voir ; par la publicité qu'il donne à certaines formes d'art, à certaines cultures, notamment au cours d'expositions ou d'actions de relations publiques ; par ses relations avec les collectionneurs privés surtout, mais pas uniquement, dans le cas des musées privés (c'est-à-dire aux États-Unis).

Les *collectionneurs* sont, de loin, le facteur le plus important d'accroissement de la demande, notamment de biens obtenus illicitement. Ils constituent une caste internationale de plus en plus nombreuse et relativement diversifiée socialement, économiquement, culturellement. Leurs motivations sont nombreuses et variées. Quoi qu'il en soit, le collectionneur, dans la presque totalité des cas, ne pense qu'à

lui-même : son plaisir ou son intérêt sont les seuls critères qui le guident, dans la limite de ses moyens financiers. Ce personnage est pour nous de la plus grande importance, dans la mesure où le caractère licite ou illicite de ses acquisitions ne le touche que s'il court un risque important. D'autre part, le collectionneur n'étant pas, généralement, un érudit ou un scientifique, il n'a pas besoin d'identification précise, de certificat d'origine, de documentation annexe.

Dans les pays riches et dans les classes sociales supérieures des pays pauvres, les collectionneurs constituent à eux seuls un marché considérable, au fonctionnement mal connu. Tel d'entre eux financera des fouilles clandestines au Pérou afin d'alimenter un musée privé en objets d'or provenant de tombes (au détriment du reste du matériel funéraire qui est détruit à jamais). Tel autre, aux Philippines, proposera aux curés de campagne de leur échanger des meubles sacrés anciens et plus ou moins vermoulus contre des meubles équivalents en bois blanc ou en contreplaqué, de fabrication récente. Un autre encore, au début du siècle, payait des paysans pour retourner avec leurs charrues le sol de la grotte des Fées à Arcy-sur-Cure, afin d'en retirer les plus beaux spécimens d'outillage paléolithique, bouleversant ainsi définitivement une stratigraphie exceptionnelle.

Le statut social de ces personnages est souvent leur meilleure garantie d'impunité face à la loi. Il donne aussi valeur d'exemple à des pratiques consacrées par le succès et la rentabilité. Les collectionneurs sont en effet considérés comme des mécènes, sans qui tant d'œuvres d'art ou de séries archéologiques auraient été détruites ou seraient restées ignorées. La séquence est facile à rétablir, à partir de ces prémices : de la commandite d'actes répréhensibles ou réellement criminels, on passe aisément à l'encouragement de ces mêmes actes, puis à l'accueil d'une offre spontanée. Le risque pour le collectionneur lui-même devient de moins en moins grand, heureuse contrepartie de la montée des prix. Si l'on ajoute à cela que les mêmes personnes qui collectionnent pour elles-mêmes sont souvent membres de conseils de musées ou d'autres institutions culturelles, créateurs de fondations philanthropiques, diplomates, conférenciers mondains ou intellectuels respectés, il est facile de démontrer la complexité du problème et la quasi-impossibilité de lutter efficacement contre un trafic dont ils sont les principaux responsables.

Les *touristes*, sans être eux-mêmes le

plus souvent des collectionneurs, en constituent actuellement la pépinière et l'école. Dès qu'un voyageur a dépassé le stade du « souvenir » de mauvais goût, il passe aussitôt au désir d'acquérir l'objet « authentique » et ancien qui recevra son prestige au retour à la maison. Les pays de tourisme en sont partiellement responsables, en ne veillant pas à la qualité de la production artisanale moderne, qui n'est le plus souvent que cet « art d'aéroport » stigmatisé par les meilleurs spécialistes mais toujours vivant. Naturellement, l'objet ancien acheté sur les marchés de Mexico, de Lagos, de Delhi ou même d'Italie du Sud ou d'Istanbul n'est le plus souvent qu'un faux plus ou moins habile. Mais le phénomène est là et l'intention d'acheter est la même.

Il s'ajoute à cette satisfaction de rapporter un souvenir de qualité, le plaisir coupable (car le touriste se doute souvent de l'illégalité de son action) de subtiliser un objet interdit devant des douaniers débordés, mal informés ou corrompus.

Collectionneurs et musées n'ont que rarement la possibilité d'acquérir à la source, en partie d'ailleurs parce que cette acquisition est illégale et qu'ils ne disposent pas de l'infrastructure logistique nécessaire à l'action clandestine. Sauf dans certains cas, comme on l'a vu en 1969 dans l'affaire du Raphaël négocié et, semble-t-il, transporté par des membres du personnel du Musée de Boston sans l'aide d'aucun intermédiaire, c'est le plus souvent à des *marchands* spécialisés que l'acheteur a affaire. Par conséquent, si les marchands constituent essentiellement l'un des rouages principaux du mécanisme du trafic, qui sera étudié plus loin, ils sont aussi demandeurs de biens culturels. Disposant de moyens considérables, ils sont souvent les « inventeurs de la mode ». Les plus connus d'entre eux sont aussi collectionneurs, mécènes, académiciens, membres de conseils de musées, et peuvent se permettre d'ignorer sans trop de risques la loi, sinon de leur propre pays, du moins des autres. Ils ne se salissent pas les mains dans des trafics louches et apparaissent (ou se montrent eux-mêmes) comme des bienfaiteurs de l'humanité qui révèlent des cultures et des œuvres au grand public.

Les marchands sont devenus, avec les musées, les véritables promoteurs de cette demande, qui constitue, dans le système d'économie libérale, le moteur de tout marché. Naturellement ils sont aussi, puisque la notion de recherche scientifique sur le terrain leur est à la fois incon nue et impensable, les auteurs de la trans-

formation du bien culturel en bien de consommation. Pour eux, l'objet artistique, ethnographique ou archéologique n'est pas autre chose que l'escalope pour un boucher ou le collier pour un bijoutier : un objet à vendre, pour le profit, peut-être seulement plus noble qu'un autre.

Tout ce qui précède n'est pas nouveau, à l'exception du tourisme. Plus grave peut-être, car nous ne savons pas de quel essor il est susceptible dans l'avenir, est le phénomène, récent, des *fonds d'investissement en valeurs artistiques*. De nombreuses sociétés de ce genre se sont créées ces dernières années, d'abord aux États-Unis, puis en Europe, parfois dans des « paradis fiscaux » qui augmentent évidemment à la fois la rentabilité et l'impunité. Ils agissent en acheteurs et vendeurs sur tous les marchés, disposent d'organismes de prévision économique et de grands moyens de publicité.

Le risqué est grand car on peut envisager un développement rapide de la proportion du patrimoine ainsi soustraite au marché actuel, la création d'un marché parallèle entre fonds d'investissement, l'établissement d'un secret sur les transactions facilité par l'anonymat des partenaires, l'utilisation systématique des délais de prescription (de cinq à trente ans) pour « légaliser » des objets volés ou exportés clandestinement du pays d'origine. On doit en tout cas redouter encore plus certainement le rôle joué par les fonds sur l'accroissement de la demande et la monétarisation des biens culturels, aboutissant ainsi à la transformation finale du bien de consommation en substitut du billet de banque ou du lingot, indéfiniment échangeables mais avec cette fois une prime de valeur consécutive à l'explosion culturelle moderne.

L'offre

Dans toute économie de marché, l'offre suit ou s'efforce de suivre la demande, du moins en principe car il existe des moyens de provoquer artificiellement cette demande. Ces moyens n'ont pas encore trouvé leur plein développement en ce qui concerne les biens culturels, quoiqu'on puisse en discerner de volontaires (manipulation de l'opinion par les galeries d'art et certains critiques, expositions promotionnelles) et d'involontaires (politique d'expositions bilatérales organisées par les gouvernements pour des raisons de prestige, tourisme dit « culturel »).

L'offre tend donc à suivre la demande et pourtant n'arrive que rarement à la rat-

traper puisque le cours des valeurs artistiques croît beaucoup plus vite que celui des autres valeurs, même compte tenu des risques et de l'inflation. Il suffit de visiter salles des ventes, bazars ou souks, magasins d'antiquaires pour se rendre compte de la quantité et de la variété des objets proposés à l'acheteur, qu'il soit musée, collectionneur passionné ou spéculateur. Or ces commerçants de la culture ne sont que des intermédiaires indispensables et sans scrupules entre les paysans analphabètes et les barons de la finance, entre les aristocrates ruinés et les musées américains, entre les gangsters dix fois repris de justice et les coffres des banques suisses. Ils provoquent l'offre mais ils ne la font pas eux-mêmes. Cependant leur rôle est essentiel car sans eux il serait absolument impossible d'imaginer que le laboureur d'Anatolie ou le berger des Andes sache l'évolution de la mode dans les grandes cités de l'Ouest industriel.

La plupart des pays qui sont actuellement les plus pauvres du monde se trouvent être culturellement les plus riches, à la fois par la complexité de valeurs spirituelles et humaines encore vivaces et par la stratification de civilisations qui se sont succédé depuis des siècles et des millénaires. Or ces pays, en raison même de leurs cultures actuelles en perpétuelle création, n'ont pas encore acquis le sens de la sacralisation du passé, dont nous avons vu qu'elle conduisait tout droit à la monétarisation du bien culturel. Pour la majorité des Africains, des Asiatiques ou des Latino-américains, l'objet défonctionnalisé, à plus forte raison celui qu'on trouve enfoui dans le sol, perd toute signification et peut être réutilisé à loisir, soit, rarement, pour entrer dans la composition d'un trésor aux vertus symboliques ou mythiques, soit pour un nouvel usage. C'est ainsi qu'on emploiera les pierres d'un temple pour construire des maisons modernes ou qu'on pillera les tombes des ancêtres pour en monnayer l'or, ce qui fut le cas dans toute l'antiquité méditerranéenne. En aucun cas l'objet ne garde un sens culturel. Il est en quelque sorte détruit. De même les changements brutaux de régimes politiques entraînent des destructions considérables par changement imposé des valeurs culturelles.

De tels faits ont en eux-mêmes valeur culturelle, l'homme ayant parfaitement le droit de remployer sa propre œuvre pour un nouvel édifice qui marquera une étape dans son évolution. Il n'y a là nulle trace de l'insertion dans un marché, ni national, ni à plus forte raison international. Par contre, le phénomène que nous analy-

MOESGARD MUSEUM, Højbjerg. Exposition sur *L'Afghanistan* en 1976. Représentation d'une échoppe dans son contexte actuel : un étalage d'objets prétendument ethnographiques pour les touristes et les marchands d'artisanat internationaux. [Photo : Klaus Ferdinand.]



sons est autrement grave, parce que essentiellement négatif : il intervient de plus au moment où la pauvreté relative des pays du Tiers Monde s'accroît vertigineusement, surtout en ce qui concerne les secteurs les plus pauvres de leur population. Lorsqu'une telle situation se combine avec l'existence d'une demande pressante, il est normal que des objets sans valeur d'usage soient offerts en grand nombre puisque aucune règle de la morale naturelle ne s'y oppose. Pourquoi alléguer des lois nationales, ignorées et inaccessibles le plus souvent, ou un prétendu devoir de protection de l'héritage national, invention des intellectuels ? Ces critères ne peuvent pénétrer l'univers de l'analphabétisme et de la misère. Peut-on demander à un paysan de renoncer pour des raisons juridiques ou éthiques à arrondir son revenu annuel par la vente occasionnelle de poteries trouvées dans le sillon tracé par sa charrue ? Or, de la trouvaille rentable à la collecte systématique, il n'y a qu'un pas, vite franchi lorsque l'intermédiaire venu de la ville ou le « patron » collectionneur insistent pour acheter toujours plus. C'est ainsi : que des dizaines de milliers de paysans, au Costa Rica, trouvent plus rémunérateur de se consacrer à l'archéologie clandestine qu'aux cultures traditionnelles ; que les montagnards péruviens s'empressent de détruire des milliers de tombes inca pour en apporter les seuls bijoux d'or au millionnaire Mujica Gallo, dont le fameux Musée de l'or fait l'admiration des touristes, indifférents aux monceaux de documents et d'objets jetés à la décharge publique ; que les sculptures rituelles des Yorubas du Nigéria deviennent temporairement la propriété des marchands haoussas d'Ibadan.

Mais, dira-t-on, les fonctionnaires des musées eux-mêmes, du directeur au gardien, dans certains cas, vendent les collections dont ils ont la charge. L'étonnant n'est pas que de tels intendants malhonnêtes existent, mais bien qu'il y en ait si peu. N'oublions pas qu'il y a encore des directeurs de musée qui gagnent moins de vingt dollars par mois, même lorsqu'ils ont des obligations et des responsabilités supérieures à celles d'un professeur d'université. Qu'on ne vienne pas nous dire, avec la clarté de la bonne conscience : « Il n'y a rien à faire puisque ces gens-là eux-mêmes vendent leurs musées ; leurs objets seront mieux conservés et plus respectés chez nous... ».

Il est donc absolument normal que les pays pauvres, non seulement soient exploités pour leur patrimoine culturel,

mais encore que leurs peuples se fassent les complices de cette exploitation. Nous avons pu nous-mêmes, à plusieurs reprises, en Afrique, au Moyen-Orient et ailleurs, remarquer le mépris des responsables et des intellectuels locaux, tous formés en Europe, pour leurs propres cultures traditionnelles, qui leur paraissaient à la fois peu dignes d'être montrées à l'étranger et faire obstacle à la modernisation de leur société. Certes, ces mêmes personnages, dans les réunions internationales, n'hésitent pas à répéter les slogans classiques sur l'exportation illicite des biens culturels. Mais, revenus dans leur pays, que font-ils pour arrêter cette exportation, pour montrer leur fierté du passé, pour entraîner leur peuple dans cette création continue de l'homme par l'homme, faite de traditions, d'influences extérieures et de technologie utile, qui est le seul vrai processus du développement ?

Qu'on ne croie pas cependant que l'offre de biens culturels sur le marché international soit seulement le fait des pays pauvres. La demande qui provoque cette offre ignore les critères géographiques et économiques. Les pays riches, eux aussi, souffrent de cette plaie moderne, pour des raisons aussi diverses mais très différentes. Tout d'abord, au niveau de chaque pays, l'existence d'un marché de l'art et des antiquités, la mobilité des biens culturels, même leur exportation sont des phénomènes très anciens et parfaitement naturels qui n'ont fait que s'aggraver depuis quelques décennies, en raison de l'organisation et de la généralisation du marché comme du caractère de plus en plus artificiel de la notion d'objet d'art, liée d'ailleurs aux notions de musée et de sacralisation de la culture.

Cette offre, conditionnée par une demande croissante et généralement située hors des frontières, ne suffit pas à rendre compte de la situation réelle. Le développement simultané du gangstérisme culturel, la circulation internationale licite des biens sous forme d'expositions à grand spectacle, la spirale des prix sur les grands marchés de l'art entraînent l'intervention des compagnies d'assurances. Les valeurs monétaires mises en cause sont telles que personne, qu'il s'agisse d'un musée ou d'une personne privée, n'accepterait de courir un risque de destruction et de vol sans une couverture adéquate. D'où la naissance d'une nouvelle forme de trafic qui n'entre pas dans les catégories précédentes : *l'art napping*, le chantage à l'assurance, à la prime de récupération. Si jusqu'à présent on ne connaît que deux cas récents de chantage

politique, l'un en Italie pour des raisons sociales, l'autre au profit des populations du Bangladesh (vol de *La lettre d'amour* de Vermeer à Bruxelles), les cas de chantage criminel pour le profit seul se sont multipliés ces dernières années, après l'enlèvement spectaculaire du *Wellington* de Goya à Londres au début des années 60. Généralement les négociations se font en secret, si bien que le grand public et même les spécialistes ignorent la raison de la découverte des œuvres volées après un temps plus ou moins long. L'aspect le plus inquiétant de ce processus est le danger qu'il fait courir le plus souvent aux œuvres d'art de la plus grande qualité, puisqu'il ne s'agit pas de les revendre en bon état, mais de les restituer à leur propriétaire. Comme tout chantage, il semble que ces opérations soient menées par des individus isolés, peu équilibrés et mal organisés mais dont l'action est imprévisi-

ble et n'est donc pas susceptible de prévention.

Pour ajouter un essai d'appréciation morale, qu'il nous soit permis de souligner la responsabilité fondamentale des pays, musées et collectionneurs *demandeurs*, qui ne peut être atténuée par le fait que les fournisseurs existent. Ceux-ci se manifesteront toujours lorsqu'un profit rapide et apparemment sans conséquences graves leur sera offert. On ne peut appliquer aux biens culturels la règle qui veut qu'en société dominée par le capitalisme libéral, ce soit l'offre qui provoque la demande de biens de consommation par le biais de la publicité. Dans le cas qui nous occupe, la publicité des biens culturels est effectivement faite auprès des consommateurs potentiels, mais par les musées et les marchands de leur pays, sous prétexte d'éducation pour les uns, de promotion commerciale pour les autres.

Collections passion

Il peut paraître étonnant de trouver l'article de Hugues de Varine dans le catalogue d'une exposition. Mais *Collections passion* fut une exposition hors série, une tentative d'analyse du phénomène de la collection elle-même, principalement tel qu'il s'est développé dans la société occidentale, cette « partie du monde qui se voue à muséographier l'autre... » Dans son introduction du catalogue, Jacques Hainard, conservateur du Musée d'ethnographie, qui a conçu et dirigé *Collections passion* (du 5 juin au 31 décembre 1982), explique les idées qui ont donné naissance à l'exposition et les moyens de sa réalisation. Les extraits cités ci-après parlent d'eux-mêmes. Cependant, le catalogue (285 p.) mérite une attention particulière car il est loin d'être seulement une sorte de guide didactique sur les objets exposés. Les 26 textes publiés explorent de façons variées différents aspects du comportement et de la collecte : la muséologie à proprement parler, bien sûr, mais également l'histoire sociale et intellectuelle, l'anthropologie culturelle et la psychologie sociale et même la « tyrosémiologie » — l'étude des emballages de fromage ! En fin de compte, nous y trouvons une série de réflexions qui contribuent largement à notre compréhension de ce besoin de collectionner, de ses formes et de ses conséquences. Le catalogue peut être obtenu au Musée d'ethnographie, 4, rue Saint-Nicolas, CH-2006, Neuchâtel (Suisse). Prix : 20 francs suisses.

L'activité florissante de la gestion du passé, dont l'avenir semble assuré, l'extraordinaire diversification des collections nous ont poussé à réfléchir sur les motivations d'une partie de l'humanité qui se voue à muséographier l'autre ; le rapport collections-institutions s'est imposé en tout premier lieu à notre attention dans une perspective de conservation.

Cela nous a conduit tout naturellement vers les collectionneurs privés, chez qui la passion allait se révéler, d'où ce titre d'exposition. Nous allons enfin saisir cette mécanique, cet esprit de collection et apporter ainsi des explications et des réponses sur le comportement du collectionneur.

MUSÉE NATIONAL DES ARTS AFRICAINS ET OCÉANIENS, îles Trobriand, Papouasie - Nouvelle-Guinée. Cette pièce qu'on peut trouver dans la plupart des grands musées internationaux et que représentent tous les ouvrages portant sur l'art océanien, s'est révélée être une construction intellectuelle, un objet imaginé pour satisfaire à une demande européenne ancienne d'objets de souvenirs transportables et pouvant être accrochés à un mur. La tradition pré-européenne ne comportait pas de telles massues. Depuis, les sculpteurs trobriandais se sont spécialisés dans la fabrication de guéridons de salon, mais les musées, cette fois, n'ont pas suivi.

[Photo : J. Guiart.]



Mais... que dire des arguments invoquant l'instinct de propriété, la propension à accumuler, le plaisir esthétique, l'acquisition de connaissances scientifiques ou historiques? Nous avons bien sûr constaté que le fait de posséder des collections confère du prestige, de la notoriété, du pouvoir et qu'il atteste, en maintes occasions, la richesse, la domination.

Que dire de la collection qui fonctionnerait comme un miroir, miroir parfait renvoyant l'image idéale que le collectionneur veut avoir et donner de soi-même? Ce miroir qui répondrait toujours, contrairement à celui de la marâtre de Blanche-Neige : « Tu es le plus beau, à vrai dire le meilleur, le plus grand collectionneur! »

Comment interpréter l'acte de collectionner comme un acte pervers qui priverait l'autre de la possession de l'objet convoité? Que penser de formules telles que « collectionner égale spéculer, lutter contre la mort? » Bref, ce fut la déconstruction d'idées préconçues et nous nous sommes trouvés désemparés et sans réponse.

Il ne nous restait plus qu'à tenter l'exercice en interrogeant le public...

Les animaux collectionnent-ils? Les milans noirs ramassent pour ramasser des objets hétéroclites, déposés dans leur nid sans participer de la structure du bâti. Pourrions-nous y voir un collectionneur type? Les oiseaux-jardiniers d'Océanie décorent leur aire nuptiale de merveilleuses « collections » afin de mieux y attirer la femelle et nul doute qu'un stimulus sexuel peut être invoqué pour justifier cette « collection ». Le hamster enfin stocke de la nourriture en quantité élevée, de dix à quarante fois plus qu'il n'en consomme. « Collectionne »-t-il sous la contrainte d'un stimulus alimentaire? Bref, ces exemples permettent de passer sans transition à la société des hommes qui accumule et collectionne : pour collectionner, faut-il dégager des surplus?

Les collectionneurs en herbe suggèrent quelques pistes du pourquoi de la collection : les nids à trésors ne sont pas le fait d'enfants seulement et l'âge n'explique pas tout, les adultes connaissant aussi ce type d'activité. Collectionner n'implique-t-il pas une première mise en ordre de l'univers?

La collection et l'économie. Notre société incite à la collection par la vente dans les kiosques : bonbons, gommes à sucer, vignettes font démarrer ce phénomène chez les enfants et les adolescents, il y a là un marché et un phénomène dont l'ampleur laisse songeur.

Enfin la collection de copies, le problème du vrai et du faux, l'argent, et la sociabilité qui s'organise entre les collectionneurs par des journaux et des sociétés spécialisées terminent ce premier ensemble d'interrogations.

Que collectionne-t-on? Tout ou presque, il est vrai, mais nous avons voulu le dire sans l'écrire, en exposant côte à côte des objets précieux, en les mélangeant à dessein avec ceux qui sont considérés comme banals et vulgaires : allumettes, tire-bouchons, Bouddha coréen du VII^e siècle après J.-C., grenouilles et crapauds du XVIII^e siècle chinois, collier berbère... voisinent avec d'étranges objets du quotidien dépourvus de leur valeur d'usage.

Les collections et les institutions. Dans cet espace, nous rappelons quelques-uns des grands moments de notre histoire. La préhistoire, avec les exemples d'Auvergnier et de Cortailod, permet de poser le principe même de la collection.

Le mobilier funéraire égyptien, les offrandes dans le monde

gréco-romain, les reliques et objets sacrés, les trésors des princes, les cabinets des antiques conduisent de la tombe aux musées, en passant par les cathédrales et les châteaux avant d'arriver à ce grand moment de la Renaissance et des grandes découvertes qui permit la mise en marche inexorable de la *collecte du monde à la collecte des hommes*. Linné et son classement, le modèle des sciences naturelles, vont s'imposer, les collections privées deviennent publiques et le musée d'ethnographie, descendant du cabinet de curiosités, voit le jour. L'invention de la photographie permet de collectionner les hommes avec plus de sûreté car ce document répété à plusieurs exemplaires est synonyme de vérité.

La mission Dakar-Djibouti (1931-1933) constitue un grand moment de l'histoire de la collecte ethnographique, scientifique et surtout officielle. Nous l'évoquons avec des documents d'époque, des pièces rapportées au cours de la mission, notamment le fameux « cochon de lait » du culte *Komo*, dont l'« acquisition » est décrite par Michel Leiris dans *L'Afrique fantôme*.

Enfin, il convient de poser la question du rôle du musée, lieu de sanctification des collections qui, par le rite d'entrée, de l'inventaire à la fiche descriptive munie d'une photographie, donne à l'objet et à la collection son statut privilégié.

Dans un troisième espace, les collectionneurs privés expriment leur passion à travers des poupées, des éventails, des grenouilles, des balances et des poids, des œuvres d'art décoratif, et nous avons privilégié un cas exemplaire : la collection Georges Amoudruz, du Musée d'ethnographie de Genève. Elle sert de modèle à toute réflexion sur la collection : thésaurisation, accumulation, classement, systématisation, obsession, domination, possession, tous les éléments de la passion trouvent des réponses et reposent des questions.

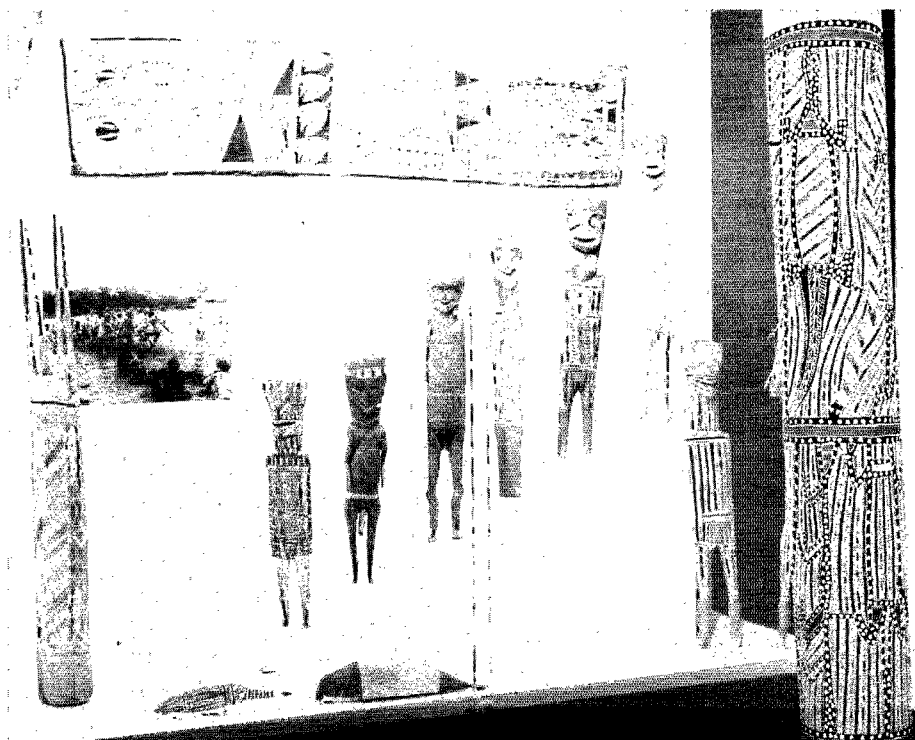
Dans un quatrième lieu, nous esquissons quelques éléments possibles du fonctionnement de l'esprit de collection, la liaison avec ce qui précède se faisant par une collection d'appareils de photographie évoquant l'image de l'autre, captée, fixée, conservée.

Afin de décloisonner le musée de sa fonction ethnographique traditionnelle, nous l'avons ouvert à la réflexion d'artistes contemporains sur le rôle du musée et, partant, des collections. Le « musée en tiroirs » d'Herbert Distel introduit admirablement à cette problématique du classement, de la conservation, de la mise en boîte du savoir. Enfin, grâce à un collectionneur-créateur, mécène des temps nouveaux, qui fait agir des artistes sur deux thèmes de collection : les cigares et le Cervin, nous franchissons les limites du raisonnable pour entrer dans le domaine de l'insondable et, là, chacun pourra se situer.

Des collections insolites termineront ce voyage : négatifs de polaroid, boules de gomme, tape-tapis, couchers de soleil, boîtes de camembert conduisent le visiteur à se faire collectionner par ce collectionneur des temps nouveaux : l'ordinateur.

Nous aurions pu tout dire et tout montrer, mais, au terme de cette réflexion, nous pouvons affirmer que chacun collectionne car collectionner c'est avant tout ordonner, classer, systématiser, sérialiser, abandonner pour recommencer afin de mettre de l'ordre dans son environnement et dans sa vie quotidienne. Pour vivre il est nécessaire de collectionner.

Jacques Hainard
Conservateur du Musée d'ethnographie
Neuchâtel (Suisse).



Poteaux mortuaires et figures d'esprits sculptées illustrant certains aspects des rites funéraires étudiés par le professeur R. M. Berndt à Yirrkalla, au nord-est d'Arnhem Land, en 1946.

[Photo : J. E. Stanton ©, Anthropology Museum.]

*La communication et ses agents : quelques problèmes de présentation*¹

John E. Stanton

Diplômé en anthropologie de l'Université d'Auckland, Nouvelle-Zélande. A fait de la recherche en anthropologie sociologique dans le Western Desert en Australie. Co-auteur d'*Aboriginal Australian art - A visual perspective*, 1982. Formation postuniversitaire à l'Université de l'Australie-Occidentale et conservateur du Musée d'anthropologie y existant. Membre associé de l'Institute of Aboriginal Studies australien et membre de l'Association des musées d'Australie et de l'Institut de conservation de matériel culturel.

Le texte qui va suivre est une réponse directe à l'article de Hodge et D'Souza paru dans *Museum*, vol. XXXI, n° 4, 1979 (p. 254-270) sous le titre « Le musée, agent de communication. Analyse sémiotique de la galerie consacrée aux aborigènes dans le Musée d'Australie-Occidentale, Perth ». Il répond non seulement au contenu explicite de l'article, mais aussi à certains des postulats qui sous-tendent la conception que les auteurs ont des problèmes de présentation et d'agencement des expositions. Beaucoup de conservateurs de collections d'anthropologie n'interviennent pas assez dans la mise en place des expositions : la nature complexe des rapports entre conservation et exposition a été analysée ailleurs et il nous suffira de rappeler que le point de vue de l'anthropologue est trop souvent absent de l'élaboration de l'architecture interne d'une exposition. Le rôle de l'anthropologue est pourtant décisif dans le maintien de l'équilibre et de la cohérence de la présentation de l'information et l'on ne peut que se féliciter que, dans certains cas, le

personnel chargé de la mise en place ait pu s'en rendre compte.

Pour un texte rédigé par des intellectuels spécialistes de la communication, l'article de *Museum* est singulièrement hermétique, pour ne pas dire abscons. Le jargon avec lequel ses auteurs cherchent à rendre « scientifiques » leurs analyses les plus subjectives ne fait qu'obscurcir bon nombre des questions qu'ils traitent. Leur approche du problème est mal fondée : la sémiotique semble n'intervenir qu'à un niveau superficiel dans l'analyse. L'article n'en invite pas moins à la réflexion, non seulement par les inexactitudes et les présomptions qu'il contient, mais également par certains des problèmes qu'il soulève.

1. Communication présentée à la III^e Conférence des anthropologues de musée, Shepparton (Australie), 1980. Ce texte a paru pour la première fois dans *COMA - Bulletin of the Conference of Museum Anthropologists* (n° 11, octobre 1982), publié sous la direction de Richard Robins et Michael Quinnell du Queensland Museum. Nous sommes reconnaissants à l'auteur et aux responsables de *COMA* de nous avoir gracieusement autorisés à reproduire ici cet article.

Comme le fait remarquer Rivière dans ses notes en fin d'article, beaucoup de ces problèmes sont sujets à controverse, et tous méritent une analyse et un débat plus approfondis. Nous ne pouvons viser ici qu'à en aborder quelques-uns.

Le problème de la transformation transculturelle de l'information n'est pas particulier aux musées et à la muséologie : il est à la base de la définition classique de l'anthropologie, et, aussi bien, de la société polyethnique dans laquelle nous vivons. La communication de l'information symbolique, y compris le langage, est nécessairement complexe, même au sein d'une société donnée. Elle l'est encore davantage lorsqu'il s'agit de plusieurs sociétés. Mais ce problème n'est pas toujours insurmontable. On peut, en effet, parvenir à maîtriser une partie des systèmes symboliques d'une autre société, à deux conditions. La première est la présentation de certains spécimens culturels dans un contexte socio-culturel approprié, encore faut-il qu'ils portent en eux-mêmes leurs propres moyens de traduction, car c'est ainsi que beaucoup de sociétés visent à acculturer les « étrangers ».

La deuxième condition pour se familiariser avec un système culturel différent est que le récepteur possède une certaine disponibilité. Celle-ci ne saurait être synonyme de passivité. L'éveil de l'intérêt, de la fascination ou de la réceptivité exige l'attention active du visiteur. Dans la

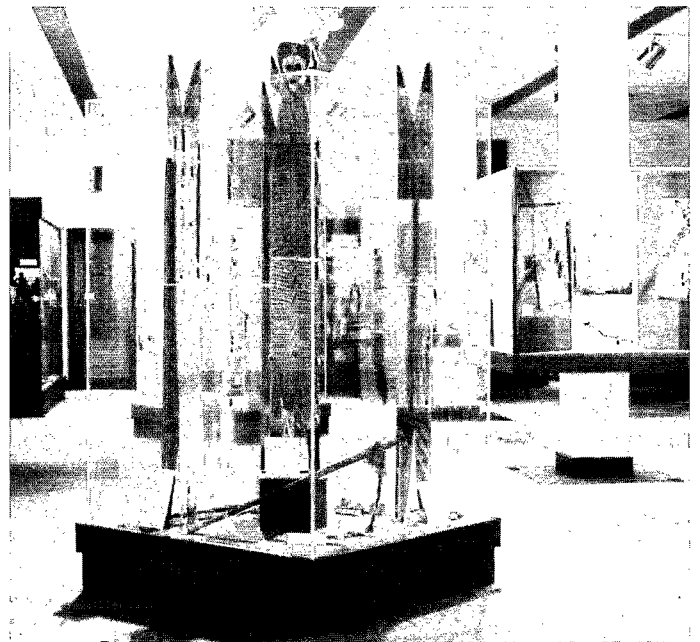
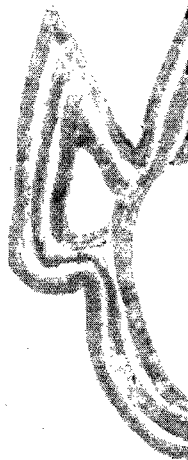
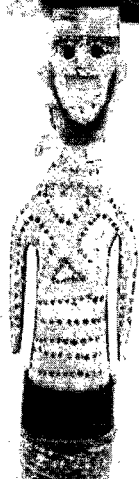
région du désert occidental, un vieil aborigène dira : « Kulila », au moment de transmettre une information. Le mot est, en l'occurrence, un signal symbolique, qui appelle le respect et l'attention. Dans un musée, il n'y a personne pour dire : « Kulila » – « Écoute » – et c'est bien là le centre du problème.

Des expositions comme celle de la Galerie des aborigènes du Musée d'Australie-Occidentale sont organisées pour enseigner, expliquer, fasciner et « transformer » des attitudes parfois hostiles, mais plus généralement passives, en une appréciation, si superficielle qu'elle soit au départ, de la culture aborigène. Pour atteindre ce but, il faut connaître un peu le profil des récepteurs potentiels de cette information. Dans le cas de la Galerie des aborigènes, le public potentiel est très varié : de l'écolier au retraité, de l'habitant de la ville au touriste étranger, en passant par le visiteur d'un autre État d'Australie, et des groupes aux intérêts particuliers. C'est ainsi que la galerie reçoit fréquemment des visiteurs d'origine aborigène, car c'est l'un des rares endroits de Perth où leur culture soit présentée.

Un public aussi diversifié pose des problèmes de présentation particuliers. Ceux-ci ne sont pas aussi contraignants au Musée d'anthropologie de l'Université d'Australie-Occidentale, par exemple, qui s'adresse à une gamme beaucoup plus restreinte d'utilisateurs. Il n'en reste pas

Dans la salle d'exposition consacrée aux aborigènes, on trouve également un certain nombre d'objets d'art décoratif contemporains qui reflètent souvent une influence étrangère (par exemple européenne). Ici, une figure de Murundani (supposé avoir été un personnage historique) raconte l'histoire de l'arrivée des missionnaires en Australie du Nord apportant des pièces de calicot rouge aux hommes nus pour en faire des cache-sexe (*laplaps*).

[Photo : J. E. Stanton ©, Anthropology Museum.]



ANTHROPOLOGY MUSEUM, Université d'Australie-Occidentale, Nedlands. La salle d'exposition consacrée aux aborigènes.

[Photo : J. E. Stanton ©, Anthropology Museum.]

moins qu'il est extrêmement hasardeux d'affirmer tranquillement, comme le font les auteurs à la page 268, que les jeunes, les ouvriers et les aborigènes ont plus de chances de percevoir un message par l'intermédiaire d'objets que par de longs textes écrits. Cette assertion traduit plus les conceptions simplistes des « experts » de la communication qu'une véritable intelligence des moyens par lesquels celle-ci opère. S'il faut admettre que de très jeunes enfants ne peuvent pas lire un document écrit, il s'agit là d'une exception — on peut d'ailleurs tourner la difficulté en chargeant un éducateur d'élaborer des guides spéciaux pour les enfants de tous âges. La plupart des visiteurs aborigènes du musée savent lire : ceux qui sont analphabètes ont souvent une expérience qui leur permet de replacer dans leur contexte culturel les objets exposés.

Une fois défini le public potentiel, qui est très vaste dans le cas de la Galerie des aborigènes, il faut s'interroger sur la meilleure manière de transmettre les idées dont l'exposition est l'expression. L'objectif consistant à replacer la vie des populations aborigènes de l'Ouest australien après l'arrivée des Européens dans le cadre de leur vie antérieure, il faudrait montrer des exemples de sociétés aborigènes avant et après cette date. Or, si l'exposition est riche en témoignages de la culture matérielle et de l'art traditionnel, elle n'illustre que très peu la réaction des aborigènes à l'arrivée des Européens, et encore en se contentant plutôt de présenter des exemples d'adaptation de la culture matérielle dont l'origine est très nettement aborigène, et non pas européenne. Nombreux sont ceux qui, dans le public, connaissent déjà bien les productions utilitaires de base de la culture matérielle traditionnelle, mais il faut aussi leur faire comprendre que les sociétés aborigènes continuent, dans toute leur diversité, à se maintenir et à se développer malgré les pressions auxquelles elles sont soumises dans la situation actuelle. Elles ne sont en train ni de mourir ni de se dénaturer, en dépit des efforts massifs d'adaptation qu'elles ont faits et qu'elles font encore dans le cadre d'une stratégie délibérée de survie.

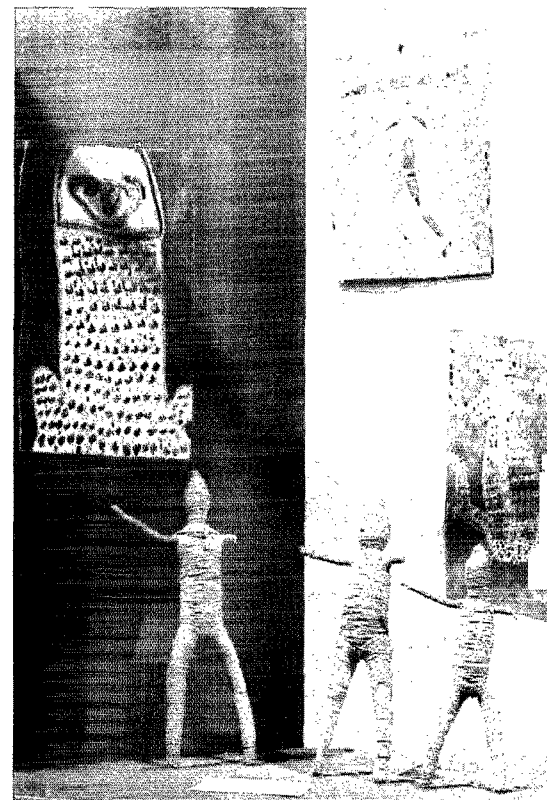
Malgré la pauvreté des témoignages sur la période qui a suivi l'arrivée des Européens — liée, dans une certaine mesure, au manque d'espace et aux difficultés qu'on a éprouvées à faire participer les aborigènes à la partie contemporaine de l'exposition — la galerie fournit des informations très variées sur la gamme d'artefacts produits par les sociétés aborigènes et sur les divers

environnements dans lesquels ils sont utilisés. L'exposition vise, non pas à entretenir le stéréotype d'une société aborigène unique et unifiée, mais à insister sur la diversité régionale, dont les sociétés du Sud-Ouest, du désert occidental, de la côte nord-ouest et du district de Kimberley, toutes distinctes sur le plan culturel, offrent l'exemple. Dans une série de stands, les objets sont présentés sur un fond de photographies grand format — support retenu non pas, il me semble, en raison de son faible coût (comme les auteurs le laissent entendre à la page 260), mais à cause de la force singulière que possèdent les images photographiques « plus grandes que nature ». Ces photographies créent dans la galerie une présence imposante, parfois poignante, qui contribue à rappeler aux visiteurs l'identité vivante des aborigènes, contrastant avec les vestiges matériels proposés à leur regard. Ces gens sont là, sur les photos, images d'un passé qui renvoie son reflet au présent.

Nous touchons là à un problème important : celui du déséquilibre entre le passé et le présent, qui a déjà été souligné. L'orientation vers le passé, associée à la documentation photographique, contribue à créer dans l'esprit du visiteur une certaine impression d'archives, qui est peut-être intentionnelle. Plusieurs reconstitutions excellentes, notamment dans la galerie des peintures rupestres, ont pour effet de souligner la nature immuable de la base religieuse des sociétés aborigènes — la terre et tous les êtres qui y vivent. Ce message, pourtant, doit être affiné pour avoir tout son impact. Le fait que les auteurs aient pris (p. 262) le *wiltja* (abri de branchages) désert pour un modèle réduit dénonce l'insuffisance de l'information transmise par cette partie de l'exposition. L'échelle du *wiltja* est donnée par les objets utilitaires grandeur nature disposés alentour, mais l'ignorance du mode de vie traditionnel a engendré un malentendu évident (et non voulu). Il est certain que la représentation d'un être humain aurait fourni une meilleure échelle, mais, pour de nombreux aborigènes, un mannequin grossier, inesthétique, est une caricature n'évoquant que trop le côté « empaillé » des modes de présentation plus traditionnels.

L'affirmation selon laquelle les objets peuvent parler d'eux-mêmes, peuvent transmettre l'information sur une autre culture, est discutable. Certes, les propriétés physiques superficielles d'un objet peuvent être perçues par le visiteur, mais, comme bien d'autres, les sociétés aborigènes

Peintures aborigènes sur écorce, du nord de l'Australie, représentant des êtres mythiques du passé totémique. Des figures en corde (au premier plan) utilisées au cours des rites mortuaires de cette même région.
[Photo : J.E. Stanton©, Anthropology Museum.]



Danseurs aborigènes couverts de morceaux de kapok ocré donnant une représentation devant les étudiants au cours du premier festival d'art de l'océan indien, à Perth, en 1979. C'était la première fois que ces danseurs traditionnels des territoires lointains de l'intérieur de l'Australie se produisaient devant un public européen. Par la suite, ils firent des peintures, chantèrent au Musée d'anthropologie et assistèrent les chercheurs en quête de matériel.

[Photo : J. E. Stanton ©, Anthropology Museum.]



nes attachent une grande valeur aux informations symboliques qui codent les objets culturels. L'exposition d'objets ayant des fonctions analogues trouvés dans la société aborigène ne devrait pas masquer les distinctions que font peut-être entre ces objets ceux qui les utilisent. J'ai soutenu ailleurs (Berndt et Stanton, 1980, p. 3) que les décorations que portent les objets de la culture matérielle aborigène représentent toute une gamme de moyens de communication visuels différenciés et complexes, initialement conçus à des fins particulières, essentiellement religieuses, et que, pour apprécier l'importance d'un objet, il faut se référer au contexte par lequel et dans lequel il a été fabriqué et utilisé. Une information de ce type ne peut pas être facilement transmise par les objets eux-mêmes : il y a de nombreux exemples d'arts décoratifs qui laissent apparaître la structure technique et la fonction de l'objet, mais il y en a tout autant qui ne le font pas. Il faut alors avoir recours à d'autres moyens de communication.

La note sur l'étiquette a toujours joué un rôle indispensable dans toutes les expositions. Comme le font remarquer les auteurs (p. 263), les étiquettes identifient l'objet et organisent la perception. Elles font pourtant bien davantage quand elles présentent un texte riche d'informations, des commentaires sur ce que le visiteur a déjà à sa disposition. Il faut toujours se demander si l'aspect inesthétique des étiquettes justifie réellement qu'on les supprime. S'il est vrai qu'on peut les intégrer au guide ou au catalogue, la recherche des numéros de renvoi distrait l'attention du visiteur plus que ne le font les étiquettes

placées à côté des objets. Celles-ci peuvent présenter un commentaire sur le thème qu'illustre l'exposition, mais elles ne peuvent l'expliquer directement. Par exemple, on peut difficilement se passer d'accompagner les objets de notes écrites quand on traite des expressions philosophiques très complexes d'une société donnée.

Il est possible, compte tenu des récents progrès de l'électronique, de commenter l'information par d'autres procédés. Ceux-ci peuvent imposer plus fortement encore la présence des populations aborigènes dans l'univers de l'exposition. Des enregistrements sonores et vidéo peuvent fournir les informations riches et détaillées qu'il est difficile de transmettre par d'autres moyens que la parole. Malheureusement, cela pose, là encore, des problèmes de communication, du fait que ceux qui parlent d'autres langues ou dialectes que l'anglais courant peuvent ne pas être compris facilement par les autres. De ce point de vue, donc, l'emploi de dispositifs électroniques pour conserver le caractère vivant des sujets de l'exposition risque de perpétuer le mythe du caractère « primitif » des aborigènes dans l'esprit du visiteur. Cependant, comme l'ont montré les films de la BBC de la série *Disappearing world*, le public regarde volontiers des projections avec sous-titres, technique qui permet un certain niveau de communication sans qu'il y ait nécessairement une langue commune. De tels moyens électroniques pourraient sensiblement améliorer la communication des idées contenues dans une exposition. Ils pourraient en même temps donner aux peuples aborigènes de meilleures chances

Références

- BERNDT, R. M. et STANTON, J. E., 1980. *Australian aboriginal art in the Anthropology Museum at the University of Western Australia*, Perth, University of Western Australia Press.
- HODGE, R. et D'SOUZA, W., 1979. « Le musée, agent de communication. Analyse sémiotique de la galerie consacrée aux aborigènes dans le Musée d'Australie-Occidentale, Perth », *Museum*, vol. XXXI, n° 4, 1979, p. 254-270.

de rappeler au visiteur qu'ils sont des êtres vivants, exprimant leurs propres pensées et transmettant leurs propres idées. Des solutions de ce genre contribueraient peut-être à détruire le « syndrome de la vitrine », que toutes les expositions passives tendent à favoriser dans l'esprit du visiteur. Il serait assez naïf de faire croire, comme le font les auteurs, que les musées peuvent dissocier les traditions orales des expressions matérielles d'une même expérience socio-culturelle.

Cela nous amène à la question de l'utilité des barrières dans les expositions et de leur incidence sur la communication. Dans de nombreux cas, c'est parce qu'ils sont fragiles et/ou de grande valeur que les objets doivent être protégés; dans d'autres cas, le fait que des foules de visiteurs occupent périodiquement un certain volume d'espace rend le milieu instable et la présentation sous vitrine assure alors un microclimat, dans lequel l'objet se conserve mieux. De nombreux conservateurs considèrent que la protection des collections qui leur sont confiées est leur mission la plus importante, ce qui va (parfois directement) à l'encontre de leurs autres obligations, qui sont de veiller à ce que les pièces soient mises à la disposition de ceux qui veulent les voir. Les inconvénients des barrières vitrées, que les auteurs dénoncent (p. 262), sont indéniables, encore qu'on se soit efforcé de réduire les reflets gênants et d'éviter la monotonie de la présentation. Un certain nombre de musées ont déjà fait l'expérience de permettre au visiteur de manipuler directement certains objets utilitaires. C'est une initiative positive, surtout dans un contexte pédagogique, pour les élèves et les étudiants, puisque le visiteur peut ainsi décoder certains types d'information sans recourir aux indications données par le musée. Cela dit, un autre problème se pose : le visiteur a peut-être une expérience trop limitée pour décoder des informations complexes, comme la fonction de tel objet cérémoniel ou le sens des décorations qu'il porte. Cela ne signifie pas pour autant que les deux modes de présentation ne soient pas complémentaires. Dans un certain nombre de musées — le Musée d'anthropologie de l'Université de l'Australie-Occidentale, par exemple — de nombreuses pièces religieuses non protégées par le secret sont exposées conformément aux vœux des donateurs aborigènes. Souvent, l'une des exigences de ces derniers est que l'objet ne soit pas directement accessible au visiteur, c'est-à-dire qu'il ne puisse être touché — si tant est, d'ailleurs, que leur surface passée à l'ocre

permette un tel contact. Le toucher a, en effet, une signification religieuse précise pour ceux qui ont fabriqué et utilisé les objets en question. Ces considérations exigent prudence et respect.

Nombreux sont les conservateurs de musées d'anthropologie qui estiment que la dynamique vivante de la société aborigène, passée et présente, ne doit pas être figée dans l'esprit des visiteurs par des défauts tenant à la nature et à l'organisation de la présentation. Un certain nombre de musées australiens ont déjà entrepris des efforts non négligeables pour résoudre certains de ces problèmes. Il ne s'agit pas seulement de techniques de conservation, ni de conception des expositions : l'objectif fondamental des musées, qui est de conserver pour l'avenir, interdit de procéder, avec des objets de la culture matérielle, aux expérimentations qui pourraient avoir lieu, par exemple, dans une salle de classe ou dans une situation moins structurée. Les objectifs sont différents. En fait, pour certains musées, des motivations comme la recherche et la conservation priment la finalité de l'exposition. Aujourd'hui, de nombreuses communautés aborigènes, attachées aux traditions, sont mieux à même de comprendre la fonction d'un musée que de saisir ce que recouvre l'« anthropologie ». En effet, leur propre société est fondée sur la conservation et le respect des manifestations matérielles de leur charte religieuse. Cela ne signifie pas que ces sociétés aient jamais été statiques ou rigides, mais simplement qu'elles sont conservatrices, au sens littéral du terme. Pour les aborigènes moins traditionalistes, le musée est, de plus en plus, le conservatoire d'un savoir qui s'est ailleurs perdu, une source d'information sur eux-mêmes. C'est justement pourquoi tant d'aborigènes visitent la galerie qui leur est consacrée au Musée de l'Australie-Occidentale et le Musée d'anthropologie de l'Université.

C'est justement là, à mon avis, que l'article de Hodge et D'Souza ne saisit pas l'intention profonde de présentations comme celles du Musée d'Australie-Occidentale. Les auteurs se méprennent quand ils font de la communication une contrainte universelle pesant sur la transformation transculturelle de l'information. Pour l'anthropologiste, pourtant, la communication change de nature avec le contexte culturel. La sémiotique ne semble guère contribuer à notre intelligence de la communication aborigène : sa seule utilité consiste à nous aider à comprendre comment les héritiers de la tradition

scientiste européenne perçoivent la nature de la communication. L'hypothèse selon laquelle les « symboles naturels » peuvent être traduits d'une culture à l'autre est un sujet dont débattent les anthropologistes depuis des années. Les images symboliques sont interprétées différemment selon les données culturelles de la transformation. Si les auteurs ont soulevé un certain nombre de points intéressants et formulé des observations qui ne manqueront pas d'amener certains conservateurs à se poser des questions, ils n'ont témoigné que d'une compréhension superficielle de la nature de la communication transculturelle, telle qu'elle s'incarne dans la conception d'une galerie d'exposition. Ils ont, en fait, considéré la galerie avec leurs préjugés sur la nature et la signification des images symboliques, sans reconnaître la valeur de sa contribution à l'organisation et à la pratique du musée moderne. Je ne prétends pas pour autant que la galerie soit parfaite. Un certain nombre de modifications ont déjà été proposées et il faudra éventuellement en apporter d'autres quand elle quittera son emplacement actuel dans le bâtiment administratif pour s'installer dans les locaux récemment libérés par la Galerie des beaux-arts de l'Australie-Occidentale.

Les auteurs considèrent qu'un musée, par son rôle de médiateur entre différentes communautés et différentes cultures, offre sa propre unité physique et temporelle comme garant de l'abolition des différences. Institution d'une société coloniale étrangère, le musée pourrait bien être, au contraire, la consécration du *statu quo*. Le fait qu'une exposition donnée vise à informer le public d'une autre interprétation possible des événements n'équivaut certainement pas à supprimer les différences et les antagonismes de la société qu'elle sert (p. 270) ; ne s'agit-il pas plutôt de reconnaître des réalités sociales très distinctes ? Ce sont les auteurs, plus que les concepteurs de l'exposition, qui ne parviennent pas à saisir la pleine complexité des processus de communication. La communication est, sans aucun doute, inséparable de la connaissance, mais les voies de l'une et de l'autre sont propres à chaque culture. Affirmer qu'il existe un système monolithique transculturel de communication c'est, au mieux, faire preuve de naïveté et, au pire, tomber dans l'arrogance et la domination culturelles, que nous sommes si nombreux à vouloir éviter.

[Traduit de l'anglais.]

La découverte muséologique du paysan en Grèce¹

Stelios Papadopoulos

Ethnologue-muséologue. Diplôme d'histoire et d'archéologie de l'Université d'Athènes; certificat de muséologie de l'École du Louvre, Paris. Docteur ès lettres à l'Université de Thessalonique. Il a mené de longues recherches dans les archives postbyzantines du monastère de Saint-Jean de Patmos sur les techniques et l'art des XVII^e-XIX^e siècles et, dans la Grèce du Nord, des recherches sur les chaudronniers et la technique du cuivre martelé. Il a organisé l'exposition du « Trésor de la Meghisti Lavra au mont Athos » (1962/63); comme spécialiste d'éditions d'art, il a créé et dirigé la série d'éditions d'art de la Banque nationale de Grèce (1968/1974). Il a organisé et dirigé la Fondation ethnographique du Péloponnèse (Nauplie, 1976-1979); depuis la fin de 1979; il dirige le musée ethnographique et ethnologique de Macédoine (Thessalonique). Auteur d'ouvrages et d'articles sur l'histoire et l'artisanat néo-hellénique.

L'invention du paysan en Grèce date du début du siècle; elle fut l'œuvre d'une élite de la capitale très peu nombreuse (collectionneurs, gens de lettres et folkloristes); et s'il existait alors bien des musées archéologiques, la vie moderne n'était pas encore considérée digne d'être représentée dans un musée. En Grèce, pays d'agriculteurs, d'éleveurs et de marins, il n'y a pas eu, et il n'y a pas encore, de musée de l'agriculture, ni de musée de l'élevage ou de la forêt, ni de musée de la marine marchande. Les agronomes, les ingénieurs des forêts et les riches armateurs n'ont pas pensé à créer de tels musées (dans le sens moderne du terme, à savoir: un centre scientifique de recherche chargé de la sauvegarde, de l'étude et de la mise en valeur des documents matériels de l'activité humaine) ou même de simples collections. Cela ne figure pas non plus sur le programme de la politique culturelle et éducative de l'État: elle fut et reste proclassique.

La réinvention du paysan par les musées vient juste de commencer et d'une façon encore assez timide.

L'intérêt suscité par la tradition populaire date du XIX^e siècle et il est essentiellement centré sur la langue populaire. Grâce à N. Politis, il a pris de l'ampleur, s'est approfondi et a été introduit dans l'enseignement universitaire au tout début du XX^e siècle. La fondation de la Société folklorique grecque par N. Politis (1908) traduit une tentative de sensibiliser un vaste public. Mais l'intérêt pour le folklore, qui s'exprime par des études où prédominent les méthodes de la philologie classique, reste confiné à la capitale. Les rares spécialistes travaillent essentiellement sur un matériel de seconde main. Les folkloristes n'inventent pas les paysans, ils inventorient leur vocabulaire et leurs traditions par informateurs interposés².

Le professeur S. Kyriakidis, continuateur de N. Politis, faisant plus tard, en 1931, le bilan des travaux folkloriques, écrit:

« On sait qu'une partie au moins des travaux de folklore grecs, l'étude des chants et des contes populaires, eut son départ dans le romantisme des débuts du XIX^e siècle, auquel le folklore doit sa naissance. Du reste, il est aussi un produit de

l'intérêt archéologique, et surtout patriotique, qui fit qu'on tenta de démontrer, par les survivances de l'Antiquité dans les traditions contemporaines du peuple grec, la pureté de ses origines... » (Kyriakidis, 1931, 737³).

Il faut y ajouter le travail des collectionneurs étrangers (diplomates, archéologues) et grecs car, dès l'année 1910, avoir sa collection de costumes, de broderies et de bijoux populaires, et surtout s'intéresser à l'artisanat, est une marque de distinction pour toutes les familles de la haute bourgeoisie athénienne et pour quelques familles riches de province qui suivent de près la mode de la capitale. Cet intérêt aristocratique, à l'imitation des étrangers qui l'ont inauguré, est souvent lié à un travail philanthropique entrepris par les dames fortunées qui créent des collections pour sauvegarder et renouveler la tradition artisanale. Elles fondent de bonnes œuvres, mettent en place des ateliers actifs ou des écoles artisanales et organisent des expositions. Les femmes pauvres,

1. Ce texte a fait l'objet d'une communication au colloque organisé par la RCP 589 du CNRS (Identités culturelles dans les sociétés paysannes d'Europe centrale et balkanique) sur le thème « La réinvention du paysan par l'État en Europe centrale et balkanique (XIX-XX^e siècle) ». La version présente comporte en plus un paragraphe dédié aux efforts des spécialistes pour l'adoption d'une politique muséologique scientifique, les notes et les illustrations.

2. En 1903, publication de la revue vulgariste *Noumas*; 1904, fin de la publication du livre de N. Politis, fondateur des études folkloriques grecques, *Études pour la vie et la langue du peuple grec* (commencé en 1898); 1907, publication du livre de Skliros *Notre problème social*; 1908, fondation de la Société sociologique et de la Société folklorique grecque; 1909, publication du premier volume de la revue *Laographia* par la Société folklorique grecque; 1910, fondation de la Société éducative et de la Compagnie estudiantine, qui militent pour la langue et l'éducation nationales. En 1911, fondation du Lycée des femmes grecques, dont les buts sont, entre autres, « la renaissance et la conservation des mœurs et traditions grecques, comme de la vie nationale en général » et qui utilise, pour ce faire, « la culture du sentiment artistique et musical, la collection dans toute la Grèce de costumes nationaux et leur conservation soit par l'organisation de fêtes, soit par la publication d'albums... »; 1912, publication du livre de D. K. Tsopotis *Terre et agriculteurs de Thessalie sous l'occupation turque*; 1918, fondation des Archives folkloriques « pour la sauvegarde des trésors spirituels de notre tradition nationale »; 1923, publication du livre de D. Zographos *Histoire de l'agriculture grecque* (3 vol.).

3. S. Kyriakidis, « Le folklore en Grèce de 1919 à 1930 », *Byzantion*, Bruxelles, vol. VI, 1931, 737-770.

les orphelines et, plus tard, les réfugiées offrent une main-d'œuvre à bon marché.

Les costumes et l'artisanat sont à la mode. Les riches athéniennes sont photographiées ou commandent leur portrait en costume local ; elles brodent ou tissent d'après les modèles de l'art populaire ; elles meublent ou décoorent leurs maisons à la façon traditionnelle. Dans les fêtes philanthropiques, leurs jeunes filles, habillées de costumes locaux originaux, participent aux danses folkloriques.

Pendant cette période (années 20-30), les Athéniennes s'intéressent surtout aux costumes, aux broderies et aux bijoux. Elles créent, les premières, les plus riches collections. L'une de ces collectionneuses deviendra la folkloriste la plus connue de notre pays, Angheliki Hadjimichali ; une autre, Anna Apostolaki, sera la première directrice du premier musée folklorique créé à Athènes sous le nom significatif de Musée des objets artisanaux. L'aristocratie athénienne invente (imagine pour un usage particulier) le paysan grec. Elle imposera son invention, sa vision, dans les musées grecs jusqu'à nos jours.

Art populaire, âme populaire

Les folkloristes des années 20 et 30 peuvent être distingués en trois groupes :

Le premier se compose d'universitaires qui ont généralement été formés en Allemagne à la philologie classique et s'intéressent surtout, sinon exclusivement, à la tradition orale (en l'examinant comme matériel complémentaire de leurs études classiques) ; ils écrivent en langue savante. Ils s'inscrivent dans la politique éducative de l'État, qui reste centrée sur le monde classique et sur les principes de la pureté, de l'unité et de la continuité de la nation et de la civilisation grecques. Ce sont eux qui ont essayé de formuler les principes de la science du folklore grec, principes que les amateurs de province adoptent — ou plutôt adaptent — à leur façon.

Le second groupe se compose de ceux qu'on pourrait appeler les extra-universitaires ; eux aussi sont peu nombreux et, souvent, ils sont autodidactes. A la différence du premier groupe, ils travaillent sur le terrain ; ils sont sentimentalement très motivés. Ils s'attachent à décrire minutieusement divers aspects de la civilisation matérielle et présentent des variantes caractéristiques.

Le plus important parmi eux est D. Loukopoulos, un instituteur qui a fait un travail ethnographique de tout premier ordre, tant du point de vue de la conception que de la description. Son

œuvre témoigne d'un esprit critique solide bien qu'il n'ait jamais écrit le premier mot d'une théorie. Son œuvre montre qu'il a été peu influencé par les universitaires. C'est lui qui a vraiment découvert le monde du paysan et qui a donné une description détaillée de la région étudiée. Mais son œuvre, comme celle de P. Fourikis, qui travailla dans la même ligne, n'a trouvé de place ni dans l'enseignement universitaire ni dans les programmes muséologiques. Ses livres, épuisés, n'ont jamais été réédités. Le pont jeté par Loukopoulos et Fourikis entre la capitale et la province n'a jamais été emprunté par la politique éducative et culturelle de l'État, restée résolument proclassique.

La folkloriste la plus connue de ce groupe est A. Hadjimichali. Trouvant lentement sa propre méthode, elle publia un grand nombre de livres importants et exerça une grande influence sur les amateurs qui, à son exemple, s'occupaient d'art populaire. Elle s'aventura, comme plusieurs autres à ses risques et périls, dans l'étude des beaux objets de la civilisation matérielle, réduite à l'art populaire et mythifiée en tant que telle : personne n'avait donné ni théorie ni méthodes (questionnaires exceptés). Et cette lacune n'a pas été comblée jusqu'à nos jours.

Cette absence de théorie et de toute pratique élémentaire est à l'origine de l'indigence de l'ensemble de la production parafolklorique, qui compose 90 % de la bibliographie ethnographique des années 20-30. Il s'agit le plus souvent d'un mélange de chronographie locale à base biographique, de mémoire du village natal empreinte de nostalgie, pour ses mœurs et ses traditions. Ces textes proviennent surtout de *loghioi* (lettrés) de province, admirateurs fervents de Hadjimichali (art populaire), et d'universitaires (âme populaire), victimes des stéréotypes des autres, de leur propre enthousiasme et de l'absence d'une critique efficace. Ils forment le troisième groupe. Avec eux l'amateurisme bat son plein. Ces *loghioi* n'inventent pas les paysans : nés paysans, ils ont tout fait pour ne plus l'être ; il n'y a ni participation (le petit bourgeois l'emporte) ni observation (ils écrivent de mémoire et souvent avec beaucoup de faux lyrisme).

Durant cette période (années 30), il y a aussi le Centre d'études d'Asie Mineure, où Melpo Merlier et D. Loukopoulos font un travail exemplaire ; ils préparent des synthèses remarquables sur la vie des différentes régions d'Anatolie fondées sur la mémoire de leurs informateurs. Leur travail n'influence pas celui des autres.

Entre ces groupes peu nombreux et épars qui disposent toujours de moyens insuffisants, il n'y a pas de coordination, d'osmose. Ils ne parviennent pas à fonder une discipline, à créer une tradition scientifique solide, à former des cadres et des institutions, à « inventer » les paysans d'une façon objective et, autant que possible, globale. Ils n'aboutissent pas à des résultats susceptibles d'influencer la politique éducative et culturelle de l'État. D'ailleurs, l'État et sa politique éducative sont tournés vers le passé et centrés sur la capitale, et c'est cette politique, cette idéologie, qui, en dernière analyse, détermine la marginalité de la civilisation traditionnelle et l'impuissance des groupes qui l'étudient. On ne se souvient d'elle qu'à l'occasion des fêtes nationales où costumes locaux et danses folkloriques sont à l'ordre du jour.

Jusqu'aux années 30, bien qu'il existât plusieurs collections, dont quelques-unes importantes, il n'y eut que deux musées ouverts au public. Le Musée des objets artisanaux, fondé par un poète en 1918, offrira jusqu'aux années 70 une exposition de beaux costumes, de broderies et de bijoux, mais il ne fera pas de recherches systématiques. Le second fut la collection privée du milliardaire grec d'Égypte Antoine Benaki, ouverte au public dans la somptueuse demeure du donateur, transformée en musée en 1930, qui gardera le caractère d'une collection très riche mais ne sera pas un centre de recherches.

Les efforts de l'élite — du poète et du riche grec de la « diaspora » — coïncident du point de vue de la vision-invention du monde paysan et de sa présentation dans le musée. Leur invention est déterminée par la théorie des universitaires pour ce qui est de l'âme populaire et par la pratique de certains extra-universitaires et des collectionneurs pour ce qui est de l'art populaire, reflet l'une de l'autre. Les premiers n'ont mentionné que très brièvement dans leur enseignement les objets artisanaux qui sont le sujet, par excellence, des seconds. Entre la métaphysique de l'âme, la mode de l'art et la vision bucolique de la vie populaire des poètes, il n'y avait plus de place pour la réalité, une réalité qui, d'ailleurs, était encombrante.

Le programme muséologique dans les musées susmentionnés ne pouvait être que l'illustration de cette personne « a-historique » du paysan qu'ils avaient, chacun pour son compte, inventée, c'est-à-dire, pour se reporter au Robert, « imaginée pour un usage particulier », ou,

pire, « imaginée de façon arbitraire, sans respecter la vérité, la réalité ». Voilà pourquoi les expositions de ces musées, et de ceux qui ont suivi leur exemple, ne contenaient que de beaux costumes, des broderies et des bijoux. Il n'y avait là que des mannequins toujours vêtus de costumes de fête (les paysans ne vivent que le dimanche!) avec, seule, l'indication du lieu d'origine. Ces mannequins, masques de la jeunesse, présentent avec charme leurs costumes et leurs bijoux; ils ont rarement des outils en main ou alors, c'est pour le pittoresque et non pour le travail. Ils ne sont entourés que de beaux objets. Il ne faut chercher ni date, ni carte, et surtout pas de photo de vrais paysans pauvres. Au maximum, on trouvera des paysages idylliques. Ces paysans – faut-il penser aux tableaux de voyageurs charmés par l'exotique Orient? – vivent en dehors du temps et de l'espace. Ils ne sont que beaux. La même conception domine d'ailleurs dans les illustrations des livres folkloriques de l'époque (V. A. Hadjimichali et N. Sperling, 1954, voir fig. 3⁴).

Ne cherchez pas non plus de synthèses – de scènes de vie – pas même des ensembles fonctionnels d'objets. Les objets (vases, outils, meubles) comme les mannequins de paysans sont présentés en dehors de toute fonction. Ils ne sont ni

des « produits » ni des « ustensiles ». Tout objet abîmé, usé, imparfait est éliminé des expositions. Les objets, comme les paysans, sont beaux et existent *in vacuo*. Aucune information détaillée ne vient les documenter.

Avec une telle conception et une telle présentation de la vie rurale, il n'y a point de place pour la science : les aspects technologiques, économiques, sociologiques, idéologiques sont occultés. N'existe que la beauté... Mais cherchez dans la bibliographie – des milliers de titres! – vous ne trouverez pas l'ombre d'une définition de cette notion. La définir, personne n'y avait pensé parmi tous ceux qui en parlaient.

Cette invention des paysans sur le plan muséologique n'a pas changé jusqu'à aujourd'hui, bien que les études de sociologie rurale aient avancé après la seconde guerre mondiale et que des études intéressantes aient été publiées par certains folkloristes. Sur le plan national, un changement qualitatif n'est pas réalisé : peu de spécialistes, peu de centres actifs, des budgets insuffisants, point de coordination parmi les différents spécialistes qui étudient la vie rurale.

4. A. Hadjimichali et N. Sperling, *Costumes nationaux grecs*, Athènes, éd. du Musée Bénaki, 1954, 2 dossiers avec 85 planches et 1 fascicule avec 86 p.

La vie quotidienne à Ghida (Néa Alexandria, Macédoine) fait par un photographe avant la deuxième guerre mondiale.

[Photo : Musée Bénaki, Athènes.]

Présentation muséologique (1973) : Costume de Ghida, Musée ethnographique et ethnologique de Macédoine, Thessalonique.

[Photo : Musée Bénaki, Athènes.]



Cependant, malgré la persistance des idées du début du siècle, les spécialistes ont à plusieurs reprises pris position en faveur de l'adoption d'une politique muséologique scientifique. Ils ont souvent critiqué l'inefficacité des collections d'amateurs et des musées existants, proposé des modèles modernes, fait des démarches auprès des autorités responsables. Déjà en 1931, le folkloriste K. Marinis, dans un article intitulé « Pour un nouveau musée » et dédié au ministre de l'éducation, avait proposé l'organisation d'un musée ethnographique. Il y revient dans une étude détaillée en 1936. En 1937, le professeur S. Kyriakidis, dans son article « Musées folkloriques », formule une critique sévère à l'égard des musées de son temps et propose la création d'un musée pour la sauvegarde et la présentation systématique de tous les aspects de la civilisation matérielle (avec exposition en plein air). En 1945, l'esthéticien T. Moustoxydis, dans sa brochure polémique « Qu'est-ce qu'un musée? », pose la question des principes muséologiques fondamentaux à adopter. En 1952, D. Loukatos rappelle la nécessité de créer des musées ethnographiques scientifiques ayant des extensions en plein air. En 1950 et, surtout, en 1953, le professeur G. Megas critique le retard en ce domaine et formule la même proposition ;

en 1967, il fait les démarches nécessaires pour la création d'un musée en plein air. En 1973, le folkloriste M. Faltaïts rappelle dans un article le grand problème des musées régionaux. Tous ces articles, toutes ces démarches sont restés sans résultat. Le XIX^e siècle l'emporte sur le XX^e.

Durant cette période, le monde rural continua à rester en dehors de la politique éducative et culturelle de l'État. Le regain d'intérêt pour la tradition qu'on remarque dans la vie culturelle du pays au cours des années 70 suivit servilement le modèle « âme populaire – art populaire » créé au début du siècle. Avec toutefois une différence intéressante : ce sont les fils des paysans d'hier qui essaient maintenant d'« inventer » leurs parents. Et ils les inventent non pas comme ils les avaient connus dans leur enfance mais tels que les avaient imaginés les poètes et les dames de la grande bourgeoisie athénienne. Soulignons ici la longévité de certains modèles.

Les quelques rares exceptions à la règle indiquent que, depuis 1970, un changement commence à se faire sentir parmi les folkloristes et les responsables des musées⁵. C'est le témoignage de la vie qui entre dans les musées par les photos qui lient mannequins et scènes de vie ou les cadres de vie qui y apparaissent par des

dessins ou des maquettes. On emploie gravures et dessins d'époque pour commenter le rôle de la différenciation sociale du costume, ou la photo pour donner de la vie des paysans un autre aspect que celui offert par les mannequins de vitrines. On découvre l'approche technologique. Cependant il y a encore beaucoup à faire dans le sens d'un nouveau programme muséologique pour la présentation de la vie rurale d'hier et d'aujourd'hui.

Ce changement a commencé par la ferme constatation qu'il fallait réinventer le paysan dans les campagnes et que cette réinvention devait entrer dans les musées. Mais cela ne dépend pas seulement des folkloristes, des sociologues ou des ethnologues ; cela dépend surtout de la politique générale de l'État, et de sa politique éducative et culturelle plus particulièrement, qui doit s'intéresser au présent autant qu'au passé et aux provinces autant qu'à la capitale.

5. A signaler la Fondation ethnographique du Péloponnèse, qui a été organisée d'après les principes muséologiques modernes (voir l'étude pour son organisation, S.A. Papadopoulos, « Organisation et fonctionnement d'un musée ethnographique », *Ethnographica* (Nauplie), vol. I, 1978, p. 131-158, en grec) et qui a obtenu en 1981 le Prix européen du musée de l'année.



Présentation artistique : *Portrait de femme* en costume de Ghida, peint par la folkloriste et peintre A. Hadjimichali.
[Photo : Musée Bénaki, Athènes.]

Présentation scientifique : Costume de Ghida, peint par N. Sperling en 1954, in « *Costumes nationaux grecs* ».
[Photo : Musée Bénaki, Athènes.]

ÉTUDES DE CAS

La Fondation ethnographique du Péloponnèse

Ionna Papantoniou

A commencé à apprendre des danses grecques dès l'âge de huit ans, au Lykeion Hellenidon à Athènes. En 1954, elle est devenue membre de la troupe de danseurs du Lyceon et y a enseigné la danse de 1956 à 1966 tout en dirigeant simultanément deux sections consacrées au costume. Dès 1954, elle a commencé ses enquêtes dans les villages sur la danse et les costumes. A étudié la scénographie, ainsi que l'art et l'histoire du costume et a obtenu le diplôme de la Wimbledon School of Art en 1970. Depuis 1971, elle a collaboré à plus de cent productions théâtrales aussi bien en Grèce qu'à l'étranger. En 1974, elle a créé la Fondation ethnographique du Péloponnèse, à laquelle elle a donné toutes ses collections, constituées d'objets ethnographiques, et sa documentation personnelle.

Ionna Papantoniou est présidente et directrice générale de la Fondation ethnographique du Péloponnèse. En 1982, l'Académie nationale grecque lui a attribué un prix pour son musée, pour son activité en faveur de la préservation du patrimoine et pour ses activités théâtrales.

Enquête sur le costume à Olympos, dans l'île de Karpathos (Dodécannèse).
Démonstration sur la façon de porter la coiffe régionale.

[Photo : Archives FEP.]

En 1982, le Musée d'art folklorique de Nauplie (Grèce) reçut le Prix européen du musée de l'année (voir l'article de Kenneth Hudson dans *Museum*, vol. XXXIII, 1981, n° 1, p. 57 et 58). D'autres articles ont été publiés sur des musées primés comme, par exemple: « Ironbridge Gorge, le musée dans la vallée », vol. XXXII, 1980, n° 3; « Le Musée de la ville de Russelsheim », vol. XXXIII, 1981, n° 1. Le gagnant de l'année dernière a mené le comité de sélection aux confins de « l'Europe de l'Europe ». « Le musée est exceptionnel aussi bien sur le plan national qu'international, disait le jury. C'est également le début d'une grande variété de musées en Grèce, où l'archéologie était prédominante jusqu'à présent. » Mais, même parmi les musées ethnographiques, le Musée d'art folklorique de Nauplie s'est fait une place particulière. Sa fondatrice et directrice nous explique pourquoi. Comme son article le montre clairement, le musée lui-même fait partie de la FEP, une institution dont le travail en matière de préservation et de ranimation du patrimoine grec est tout à fait exemplaire.

La Fondation ethnographique du Péloponnèse (FEP) est une institution privée qui fut créée en 1974 et dont le siège est à Nauplie. Les expositions — dans le musée de la fondation ou à l'extérieur — les programmes éducatifs et l'édition de livres ou de disques sont tout à la fois le fruit des études menées par la fondation et le moyen de les faire connaître à un public plus large. Ces études portent plus particulièrement sur des domaines tels que la culture matérielle, la musique et la danse, qui ont été négligés par d'autres institutions analogues du pays.

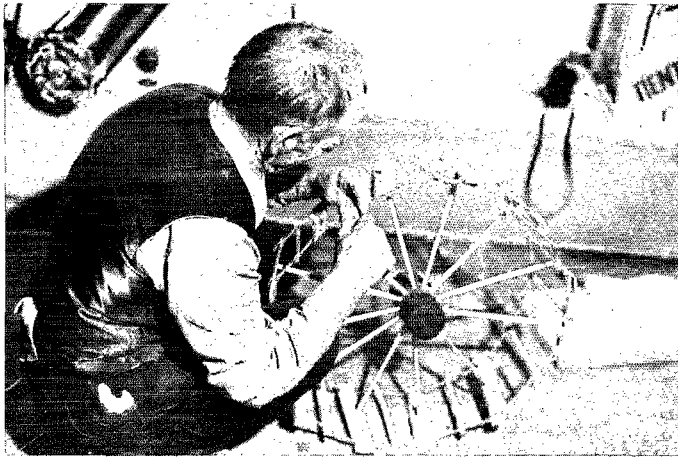
La FEP a axé sa politique sur les programmes éducatifs destinés aux enfants ainsi qu'aux larges secteurs de la population grecque qui commencent à peine à prendre conscience de l'importance de leur patrimoine culturel national. Le

taux de fréquentation des musées par le Grec moyen est très faible et bien des Grecs ignorent jusqu'au sens du mot « musée ».

La FEP dispose de 25 % des actions d'une compagnie privée (la S.A. KYKNOS) qui lui assurent une source de revenu propre. De plus, le dixième de son budget, environ 14 millions de drachmes, est couvert par des subventions de l'État. En outre, la vente de ses publications, cartes postales, affiches et disques lui fournit une part importante de ses fonds, ainsi que la boutique du musée, ouverte d'avril à octobre, où les visiteurs peuvent trouver diverses productions originales et des vêtements s'inspirant des œuvres conservées au musée. Une présentation de ces vêtements est périodiquement organisée dans un hôtel connu de Nauplie. Les dons privés constituent également un apport financier précieux. Il convient de souligner que l'entrée du musée est gratuite et que de nombreux programmes éducatifs sont offerts au public. Ces derniers sont considérés comme un modèle du genre. La FEP publie également une revue scientifique intitulée *Ethnografica*.

Jusqu'en 1978, la FEP a mis l'accent sur le développement de ses infrastructures scientifiques après avoir étudié celles dont se sont dotés divers grands musées européens. La muséologie est une discipline qui commence à peine à s'établir en Grèce et dans la majorité des musées grecs, les collections ne sont pas encore inventoriées. Les problèmes de climatisation, d'éclairage et de sécurité sont négligés et considérés comme un luxe et la situation n'est pas meilleure au niveau de la présentation des objets exposés. Par conséquent, la FEP a jugé nécessaire de faire porter plus particulièrement ses efforts sur : les inventaires (les collections de la FEP, 9 000 pièces, ont été intégralement inventoriées); la création d'un atelier de restauration et de réserves; l'instal-





lation de systèmes de climatisation et de protection contre le vol et l'incendie; l'ouverture d'une bibliothèque, qui compte aujourd'hui 4 000 livres et périodiques aussi bien grecs qu'étrangers; la constitution d'une collection de copies de 400 costumes traditionnels mis gratuitement à la disposition du grand public et des écoles.

Le musée et ses collections

Les collections couvrent tous les aspects de la vie populaire grecque – rurale, maritime, citadine et pastorale. La plupart des objets datent des XIX^e et XX^e siècles et quelques-uns d'époques antérieures.

En raison du peu d'intérêt que la révolution industrielle grecque, assez récente, a suscité jusqu'à présent, les collections ne comprennent que fort peu d'objets illustrant la civilisation industrielle.

Le choix du thème de la première présentation temporaire a été dicté par la nature des collections, essentiellement axées sur les costumes régionaux et les étoffes en général. Elle a porté sur la production, le traitement et l'utilisation de fibres textiles naturelles en Grèce de 1850 à 1950, en insistant sur les aspects techniques des diverses professions associées à l'élaboration des costumes ou d'autres objets ménagers.

Les organisateurs, auxquels il a fallu près de cinq années de recherches et une année de planification pour mener à bien ce projet, ont opté pour une présentation aérée, dans un cadre vivant où volumes et couleurs mettent en valeur les objets exposés. Des panneaux explicatifs comportant essentiellement des photographies et des dessins ont été mis en place par souci de clarté et de simplicité et pour épargner l'ennui au visiteur.

Le visiteur découvre, pour commencer, la façon dont se vêtaient les premiers hommes, puis s'initie aux premières éta-

pes du tissage en général et plus particulièrement en Grèce, illustrées par les plus anciens métiers à tisser. Certaines vitrines sont consacrées aux différentes fibres naturelles utilisés dans le tissage – coton, lin, chanvre, genêt, soie, laine de mouton et laine de chèvre – ainsi qu'à leur mode de fabrication et de teinture.

La visite se poursuit avec une vitrine contenant des instruments destinés à la confection de ceintures, cordons et bandes. Trois des métiers à tisser les plus utilisés en Grèce et quelques échantillons représentatifs des productions les plus courantes ont été placés dans un endroit approprié. Des panneaux explicatifs décrivent en détail les diverses étapes de la préparation des métiers à tisser et le foulage des tissus de laine en vue de leur feutrage.

La suite de l'exposition concerne les activités des artisans spécialisés dans la teinture, l'imperméabilisation et le plissage des cotonnades, ou celles du couturier-brodeur, qui est chargé de la finition des costumes. La photo d'un couple de jeunes mariés de Florina évoque la coutume de la dot, pour laquelle tant de jeunes Grecques ont confectionné de véritables trésors universellement réputés, tant pour la perfection de leur technique que pour le choix des coloris et la variété des points. Les vitrines suivantes contiennent des tabliers de mariées, très riches en symboles et en significations magiques, des dentelles et des tricots. Elles évoquent aussi les techniques décoratives d'impression des tissus : le *hatik*, le *funji* et l'estampe.

Cette exposition occupe le rez-de-chaussée du musée tandis qu'une partie du premier étage abrite les costumes du Péloponnèse étudiés par la FEP. Cette exposition étant temporaire, un autre projet de présentation des collections est à l'étude : tout le premier étage leur sera affecté lorsque le centre de recherche aura été installé dans un autre immeuble.

Montage d'un rouet (*tsirikiki*), par Mirkos Stambolis, pour le filage de la laine de chèvre. Le rouet provient de l'atelier de Mirkos Stambolis à Volakas, près de Drama, en Macédoine.

[Photo : Archives FEP.]

Mirkos Stambolis en train de tisser de la laine de chèvre sur un métier de haute lice qu'il a monté lui-même.

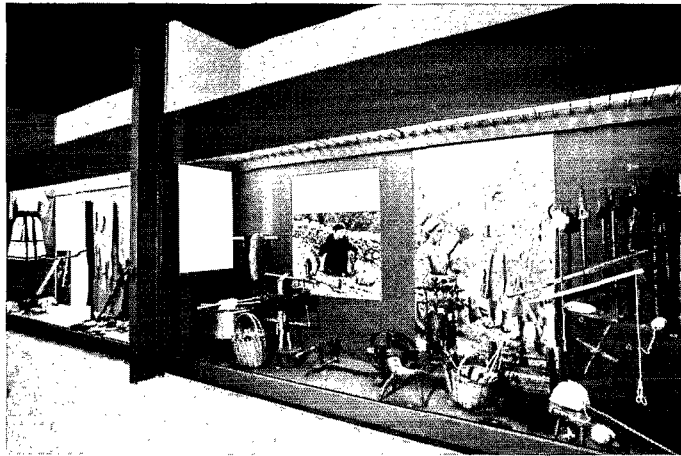
[Photo : Archives FEP.]

Enquête. Des garçons déguisés en ours pendant le carnaval du 7 janvier, au village de Volakas, près de Drama (Macédoine). Cette photo a été présentée à l'exposition *Le cycle de la vie*, organisée par la FEP à la mairie de Bruxelles, du 1^{er} octobre au 1^{er} novembre 1982, dans le cadre d'*Europania – Hellas*. L'exposition portait sur la vie, le culte et le travail en Grèce de 1850 à 1950.

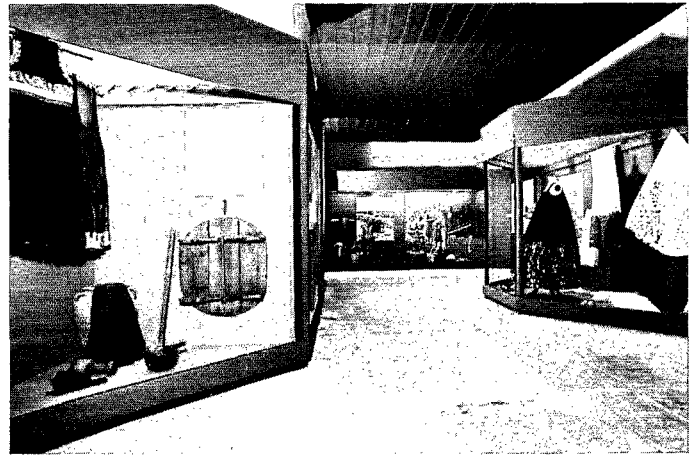
[Photo : Archives FEP.]



MUSÉE ETHNOGRAPHIQUE, Nauplie.
Présentation de l'apprêt des fils et teinture
végétale.
[Photo : Archives FEP.]



A gauche, la teinture des étoffes ; à droite,
les broderies ; au fond, l'apprêt et la teinture
des fils.
[Photo : Archives FEP.]



Les bâtiments

Le problème le plus grave auquel se trouve confronté la FEP est le manque de place. Nauplie est une ville ancienne dont les édifices classés sont préservés et les bâtiments disponibles rares. Le bâtiment principal de la FEP est une maison néo-classique, à laquelle a été ajoutée une aile respectant le style du bâtiment. Le rez-de-chaussée ainsi qu'une partie du premier étage abritent le musée. Le centre de recherche et de restauration des tissus occupe le reste de cet étage. Au deuxième étage se trouvent les réserves des collections de tissus, costumes, bijoux, vannerie, céramique, instruments de musique, peinture et théâtre populaires. Les objets de bois, de métal et de pierre sont dans un entrepôt loué par la FEP à côté du musée.

Un autre édifice accueille le centre de séminaires et les costumes qui constituent le fonds affecté aux prêts. Il existe également un appartement pour loger les conservateurs n'habitant pas Nauplie et une salle pour les cours de danse. Un bâtiment en cours de rénovation servira, à partir du milieu de 1983 environ, au centre de recherche, à la bibliothèque et à l'atelier de restauration. La FEP a également des bureaux à Athènes pour l'entreposage des livres et des disques qu'elle produit.

La recherche

Trois programmes de recherche sont menés de front, dont deux (sur la céramique et le costume) à l'échelle nationale. Le troisième, relatif à la musique, est limité à la partie non occupée de Chypre.

La céramique. Ce programme de recherche couvre l'inventaire des fours, ateliers ou demeures des céramistes ayant exercé ou exerçant encore leur métier ; l'inventaire des différents types de poterie et, autant que possible, l'étude de ceux qui sont encore produits. Analyse de l'évolution de la production dans le temps (type, quantité, qualité) et des facteurs qui l'ont provoquée ; l'achat d'échantillons de la production actuelle et, si l'on en retrouve, d'exemplaires de la production antérieure ; la nature de l'entreprise — familiale, artisanale — et l'itinéraire professionnel des potiers et de leurs aides ; les fabriques de briques, tuiles et éléments architecturaux, qui sont également considérés comme des centres de poterie ; la diffusion des produits dans le monde grec et à l'extérieur.

La recherche fondamentale est menée à partir de livres et d'autres documents, mais elle est d'autant plus difficile que cette documentation est mal inventoriée et peu connue en Grèce. De plus, il est très fréquent que les chercheurs ne puissent y avoir accès. Les résultats de ces travaux seront rendus publics dans un livre et par des expositions organisées à Athènes, à Salonique et à Nauplie.

Le costume. L'étude englobe tous les récits des voyageurs étrangers qui ont visité le territoire de culture grecque depuis la chute de Constantinople jusqu'au milieu du XX^e siècle. Les contrats de mariage sont également une source appréciable de renseignements. Une bibliographie critique du costume grec est en cours de préparation. L'inventaire de tous les costumes qui figurent dans les collections privées et nationales de photographies et de dessins est en voie d'établissement. Ces

travaux seront ensuite étendus aux collections étrangères. Des enquêtes sont également menées dans les villages pour répertorier les différents types de costumes qu'on peut y trouver. Le fruit de ces recherches viendra grossir le fichier que Ioanna Papantoniou a établi de 1958 à 1974 et qu'elle a déposé à la FEP. Les chercheurs s'attachent aussi bien à étudier le costume du point de vue strictement technique — en consacrant une large place aux divers artisans — qu'à le replacer dans un contexte historique, géographique, commercial et socio-économique. Les costumes portés à l'occasion des fêtes et des mariages, les carnivals, le 1^{er} mai, constituent des sujets d'étude privilégiés ainsi que les coutumes qui y sont étroitement liées. Le costume et ses accessoires font l'objet d'une description approfondie tandis que photographies et films tentent de fixer les séances d'habillage et les soins pris pour la coiffure, le maquillage ou le tatouage. Les chercheurs s'attachent à comprendre et à mieux cerner l'évolution chronologique du vêtement traditionnel et la tendance à une uniformisation géographique. Le centre envisage de faire une étude sur le vêtement « urbain » contemporain, qui n'a aucun caractère local spécifique et tend plutôt à suivre la mode, ainsi qu'une étude comparée des costumes de différents pays, pour tenter de découvrir leurs origines respectives. On met aussi l'accent sur l'analyse des noms des costumes, qui diffèrent d'un village à l'autre. Ces travaux déboucheront sur la publication de dépliants dont l'ensemble fournira une somme d'informations relatives au costume grec traditionnel.

L'ethnomusicologie à Chypre. Cette recherche est menée en collaboration avec le

Tailleur de Karditsa, en Thessalie, en train de coudre un corsage de femme de cette région.

[Photo : Archives FEP.]



Décoration des céramiques à Mantamados, sur l'île de Lesbos. Un métier qui fait l'objet d'une étude.

[Photo : Archives FEP.]



Enquête ethnomusicologique. Enregistrement de joueurs de *pipiza* et de *davoulaki* (petit tambour) à Gastouni (Élide), dans le Péloponnèse.

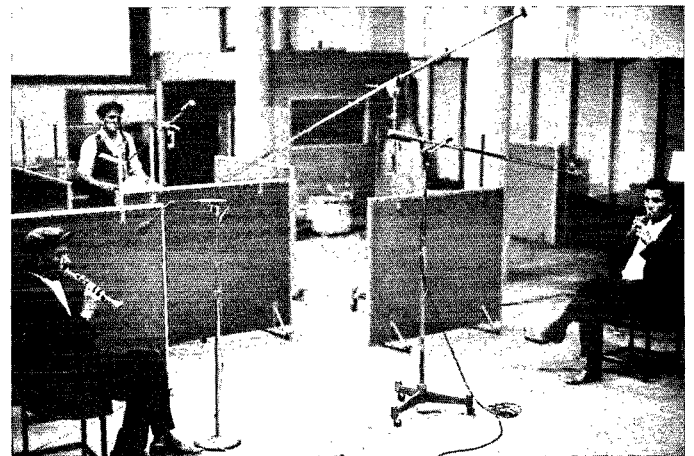
[Photo : Archives FEP.]

Renée Bauser et Vassiliki Mainaiou, conservatrice au musée de la FEP, observent le processus de fabrication de peignes pour métiers à tisser au village de Kosmas, Kynouria (Péloponnèse).

[Photo : Archives FEP.]

Enquête sur les techniciens du tissage. Enregistrement vidéo de la fabrication artisanale de peignes en roseau pour les métiers à tisser. Village de Kosmas, Kynourias (Péloponnèse). Renée Bauser, du Musée ethnographique de Bâle (Suisse), participe à l'enquête.

[Photo : Archives FEP.]





Les enfants du groupe de danse folklorique de la FEP vont planter des fleurs à l'occasion du 1^{er} mai à Nauplie.
[Photo : Archives FEP.]

Ministère de la culture de Grèce et de la radio chypriote. Elle s'appuie essentiellement sur des enquêtes menées sur le terrain : des enregistrements audio-visuels des musiciens, chanteurs et conteurs traditionnels sont effectués dans les villages chypriotes non occupés. Tous les musiciens, chanteurs et bardes sont recensés et les prises de vues permettent de fixer les techniques des musiciens et des danseurs et de décomposer leurs mouvements. Une série de disques réalisés dans une perspective historique, géographique, ethnomusicologique et socio-économique et complétés par des livrets feront connaître au grand public les résultats de ces travaux. Sanctuaire préservé de la culture traditionnelle grecque, Chypre se prête à merveille à ce type d'enquête et contient un matériel ethnographique extrêmement précieux, en grande partie disparu dans le reste du monde hellène.

Les programmes éducatifs

Établir et maintenir le contact avec le grand public et collaborer avec tous les centres de recherche du pays, tels sont les deux objectifs que s'est fixée la FEP. Priorité est donnée aux enfants. C'est ainsi que la FEP a entrepris, en collaboration avec les écoles, une étude sur le thème « Qu'est-ce qu'un musée ? ». Une exposition sur ce thème circulera d'abord en Argolide puis dans toute la Grèce.

Pour que les autres musées grecs prennent conscience de la nécessité de participer à des programmes éducatifs, la FEP a

proposé l'organisation de Tables rondes sur « Le musée et l'école ». La première a eu lieu à Nauplie en 1982 et la deuxième à Salonique. Le but recherché est d'assurer entre ces deux institutions, l'école et le musée, une coopération étroite dans laquelle l'enfant jouerait un rôle prépondérant.

Au mois de février 1983, la FEP devait se consacrer au théâtre d'ombres et aux marionnettes. Dans le cadre d'une exposition et d'une série de représentations et de discussions sur ce thème, les enfants devaient être invités à se regrouper pour écrire des scénarios, inventer et fabriquer des personnages et les présenter sur scène. Des prix devaient être attribués à tous les enfants qui participeraient.

Des cours traitant du tissage dans la tradition grecque débiteront bientôt ; y seront enseignés le filage, le tissage de bandes, la teinture végétale, la broderie, le tricot, le crochet, le tressage, la dentelle et le *sprang*.

A Nauplie, les enfants et les adultes ont la possibilité de suivre gratuitement des cours de danses régionales. Dans le cadre de cette activité se sont constituées deux petites troupes d'enfants et d'adolescents qui se produisent à l'étranger. Plus d'une centaine d'enfants suivent maintenant des cours et contribuent à assurer le fonctionnement du système de prêt de costumes et, d'une manière plus générale, perpétuent les traditions locales que le musée a contribué à ressusciter. De temps à autre, des enfants vêtus de costumes traditionnels envahissent les rues de Nauplie et vont de maison en maison chanter les cantiques de Noël et du Nouvel An, danser le *gaitanaki* pendant le carnaval et planter des fleurs le jour du 1^{er} mai au rythme de chansons particulières à cette occasion.

Aujourd'hui, les enfants font preuve d'un esprit d'initiative absolument étonnant dans ce domaine et le folklore fait partie de leur vie. La seule ombre au tableau a été pendant longtemps le manque de place. Désireux de trouver une salle de danse plus accueillante que le gymnase, le centre ouvrier, le club des travailleurs ou le jardin du musée, les enfants ont découvert, après de nombreuses recherches, une vieille salle désaffectée, que la FEP leur a louée. Décorée par leurs soins, cette salle est devenue la salle de réunion, de danse et de musique des enfants.

[Traduit du grec.]

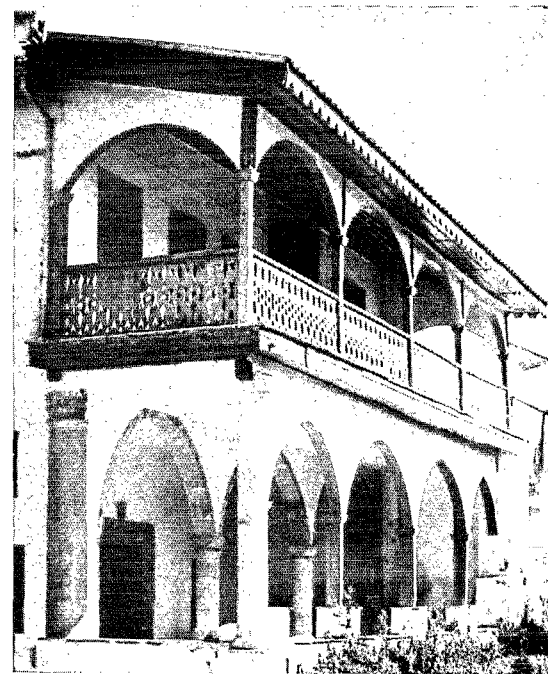
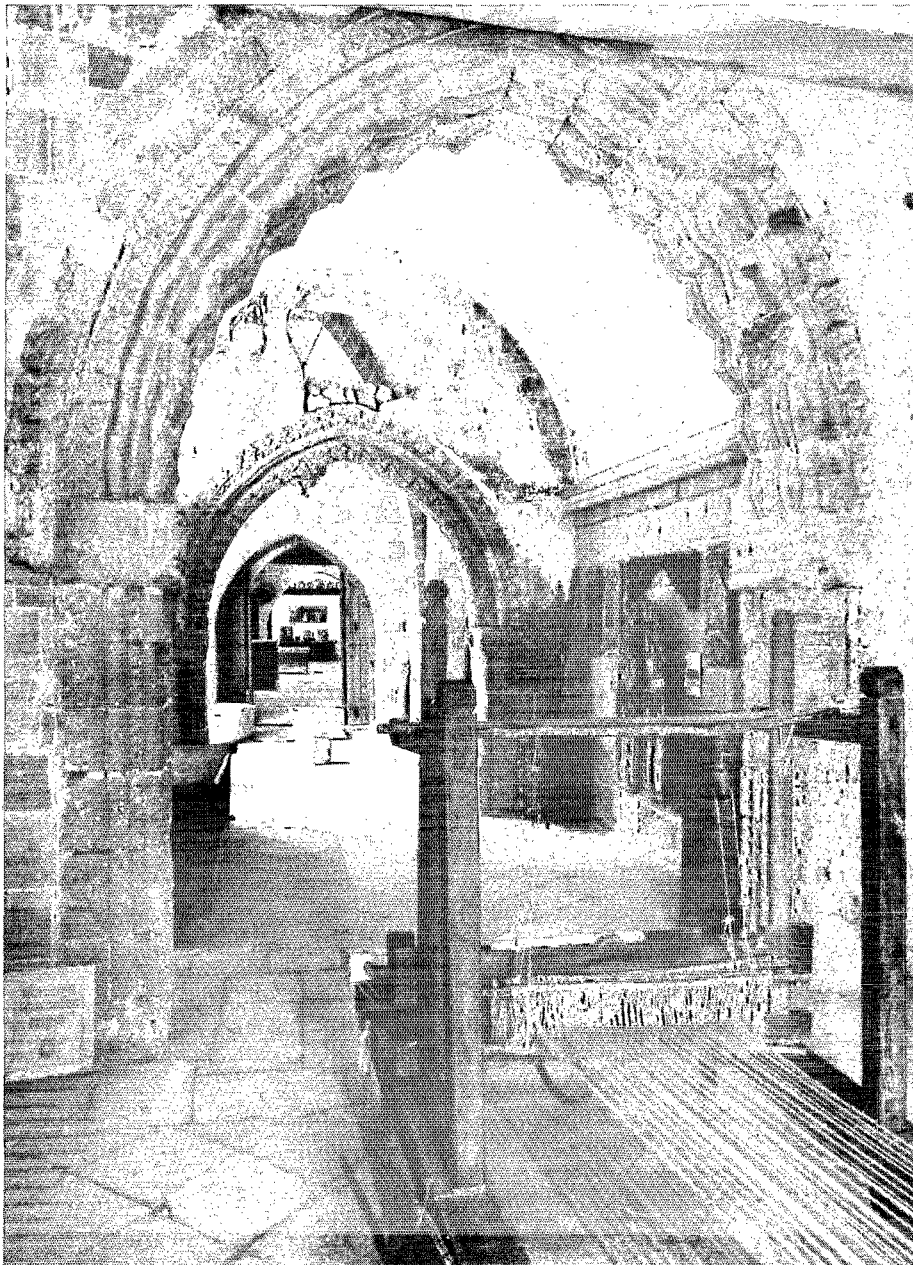
Le Musée des arts populaires de Chypre

Adamantios Diamantis

Né à Nicosie (Chypre) en 1900. ARCA (Londres), peinture. Prix de dessin en 1923. A enseigné l'art à Chypre, au Pancyprian Gymnasium, en 1923/24 et de 1926 à 1962, ainsi qu'à l'École normale supérieure de Morphou, de 1937 à 1949. A organisé des expositions annuelles des œuvres de ses étudiants et une rétrospective à Athènes (1926-1950). A participé à plusieurs expositions collectives. Des expositions particulières de ses œuvres ont été organisées à Chypre, Athènes et Londres en 1976 et une rétrospective lui a été consacrée à la Galerie nationale d'Athènes. A reçu les honneurs de l'Académie grecque. Dernière rétrospective à Londres en 1979. Membre du conseil de la Société des études chypriotes depuis 1948. Chargé de l'organisation et de l'administration du Musée des arts populaires de Chypre depuis 1950.

Le mouvement en faveur des arts populaires de la communauté grecque de Chypre est issu de l'intérêt manifesté auparavant pour le folklore en général. A la fin du XIX^e siècle, des spécialistes chypriotes et étrangers commencèrent à consacrer des ouvrages au dialecte chypriote grec et à rassembler des informations sur les mœurs et les coutumes, les objets de la vie quotidienne appartenant à la « culture matérielle » et d'autres aspects de cette population. Déjà, à l'époque de la première guerre mondiale, l'art populaire commençait à s'étioler, pour faire place peu à peu aux produits de l'industrie. Le

mouvement en faveur de sa protection né dans les années 20, fut soutenu par les étudiants de retour de Grèce, où ils avaient fait leurs études. Ils rapportèrent ainsi des idées et des projets concernant le folklore et l'art folklorique qui prospérèrent. L'époque était propice. Un petit groupe d'intéressés en profitèrent pour décider de créer un musée des arts populaires et, en septembre 1931, constituèrent un comité qui prit contact avec Nicodemos Mylonas, métropolitite de Kitium et représentant du Saint-Synode, pour solliciter l'appui de l'Église. La réponse fut encourageante. L'idée était



Façade du vieux bâtiment en 1970. Au rez-de-chaussée, entrée du Musée des arts populaires. Le premier étage a été le siège de l'archevêché de Chypre jusqu'en 1961. [Photo : Musée des arts populaires de Chypre.]

MUSÉE DES ARTS POPULAIRES DE CHYPRE, Nicosie. Vue générale de l'entrée, face à l'ouest (1982). [Photo : Musée des arts populaires de Chypre.]

d'abord de constituer une collection et d'organiser une campagne dans l'ensemble de l'île pour recueillir des contributions avec l'aide des associations féminines sous les auspices de l'Église. L'archevêque de Chypre avait le pouvoir et des droits et jouissait du respect et de la considération de toutes les classes de la population. Les créations de l'art populaire se trouvaient aux mains de la population rurale toujours fidèle aux traditions, à l'artisanat et aux modes de vie ancestraux, tandis que les citadins aspiraient à retrouver leurs racines et les moyens de contribuer à l'entreprise. Malheureusement, les tristes événements d'octobre 1931, notamment les troubles civils résultant de l'hostilité envers l'administration britannique, et la période de répression qui suivit mirent un terme au projet.

Une nouvelle occasion se présenta grâce à la coopération de quelques érudits qui, en 1936, fondèrent la Société d'études chypriotes (SCS) dont les objectifs étaient plus vastes et plus ambitieux : conservation, collecte et étude d'objets liés à l'histoire de Chypre, étude du dialecte chypriote grec, du folklore en général, et création du Musée des arts populaires de Chypre.

Constantinos Spyridakis, principal du Gymnase pancypriote (PG), fut élu président de la SCS. Deux autres enseignants du PG furent élus conseillers. La société avait pour principales activités la production d'une publication annuelle et la création d'une collection de base pour

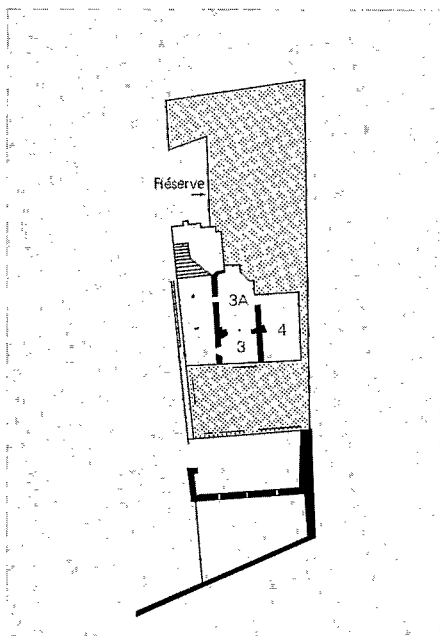
le musée. Il existait déjà trois collections privées réunies par des dames chypriotes qui avaient étudié en Grèce, où elles s'étaient associées au mouvement. De la première collection, la SCS obtint, en 1946, quarante très belles broderies anciennes. La deuxième, constituée à partir d'héritages de famille, était la plus importante. Cette collection fut récemment achetée par l'Église de Chypre. La troisième collection fut rassemblée à Paphos¹. De nombreux particuliers découvrirent en même temps que des collections pouvaient être entreprises à partir de leurs souvenirs de famille. L'art populaire chypriote suscitait l'intérêt général. Nous reçûmes beaucoup de contributions de personnes en relation avec la SCS. C'est ainsi que se constitua le noyau de la collection du musée, à partir de donations et de petites acquisitions.

En 1947 fut célébré le dixième anniversaire de la SCS avec, pour la première fois, l'organisation d'une exposition d'art populaire à Chypre. En 1949, la SCS avait son stand à l'Exposition panhellénique des arts et artisanats populaires d'Athènes. Finalement, nous eûmes suffisamment d'éléments pour organiser une première présentation publique de la collection et la création du musée.

La recherche systématique de locaux appropriés fut alors entreprise et, en fin de compte, il fut décidé d'accepter la solution suivante : une petite section du rez-de-chaussée du vieil archevêché, en face du PG, ferait l'affaire. Ce bâtiment impo-

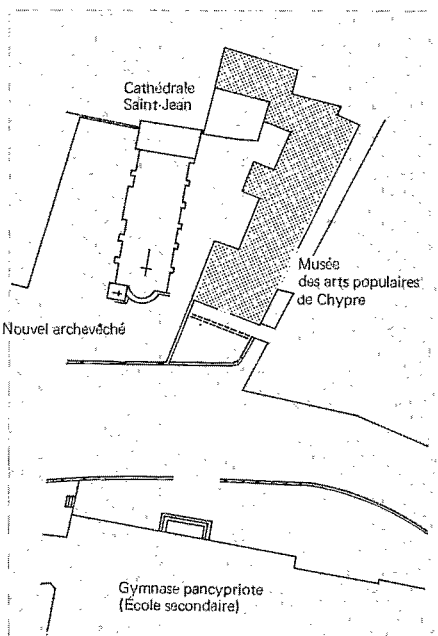
sant, un monastère catholique romain au Moyen Age et qui devint propriété de l'Église orthodoxe grecque avant la conquête turque de 1570, se composait de trois espaces communicants d'une superficie de 65 m² (voir plan 1). L'exposition fut organisée avec les moyens du bord : les buffets de la collection, les couvercles des coffres et deux vitrines pour présenter les broderies et les bijoux anciens. Elle fut inaugurée le 28 décembre 1950 par l'archevêque Makarios III en la présence du maire de Nicosie, du directeur du Département des antiquités, de personnalités officielles, d'amateurs d'art et d'un public nombreux. La collection comprenait alors 435 objets, 187 pièces de tissage, 84 costumes et articles vestimentaires, 75 pièces de broderie, 49 bijoux, 17 variétés d'articles de vannerie et 17 petits objets. C'était le fruit d'un projet collectif, une nécessité culturelle et une leçon utile pour la connaissance de soi. La situation du musée au rez-de-chaussée du vieux bâtiment, avec le siège de l'archevêché au

1. Première collection, Antigone Ioannidou ; deuxième collection, Maria Eleftheriou Gaffiero ; troisième collection, Angeliki-Paschalidou-Pieridou. Au cours des cinquante dernières années, des collections ont été constituées par des collectivités, des écoles, des institutions et des particuliers. Par exemple, le Musée des arts populaires de Yeroskipou (Paphos), relevant du Département des antiquités, achevé en 1980/81 ; le Musée des arts populaires du port de Kyrenia, relevant du Département des antiquités, organisé par Angeliki Pieridou ; le musée de la Fondation Pierides (Larnaca) ; la collection de la municipalité de Limassol.

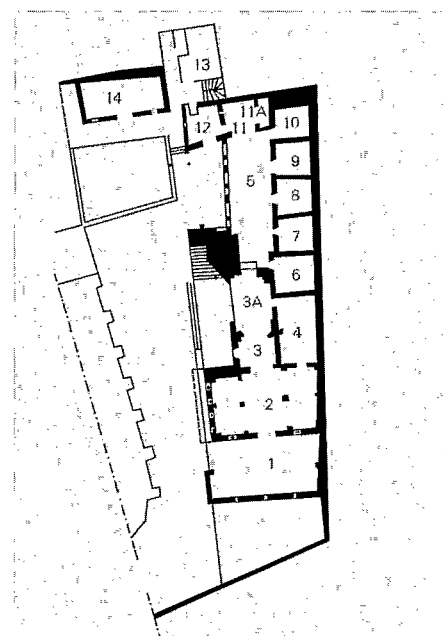


Plan 1. Musée des arts populaires de Chypre entre 1950 et 1964.

[Dessin : Musée des arts populaires de Chypre.]



Plan 2.



Plan 3. Musée des arts populaires de Chypre après 1964.

[Dessin : Musée des arts populaires de Chypre.]

L'espace 5, avec la salle 11 au fond (1982).

[Photo : Musée des arts populaires de Chypre.]



Pastos, la chambre nuptiale. Exposition *Chypre : les travaux et les jours*, au Musée de l'Homme, à Paris (1982).

[Photo : Musée des arts populaires de Chypre.]



premier étage (plan 2), facilitait l'exécution des travaux.

Après l'inauguration, le musée resta cependant fermé au public. Ceux d'entre nous qui travaillaient au PG se rendaient au musée pendant leurs heures libres, les élèves y allaient le dimanche et le jeudi après-midi ; les personnes qui souhaitaient visiter le musée téléphonaient au PG, ensuite quelqu'un les y accompagnait. Ce n'était pas une bonne solution, mais nous ne pouvions faire autrement. La collection continuait à s'enrichir. Certains des objets montrés étaient remarquables par leur caractère artistique, mais notre petite collection d'outils, qui n'était pas exposée, nous incita à préparer une autre section importante.

La fin des années 50 fut marquée par un bouleversement politique. L'union de Chypre avec la Grèce était réclamée par les Chypriotes grecs depuis le début de la domination britannique. La poursuite de l'occupation après la deuxième guerre mondiale avait provoqué une forte opposition des Chypriotes grecs, et avait finalement pris un caractère de rébellion ouverte. En mars 1956, l'archevêque Makarios fut exilé ; les affrontements continuèrent ; les autorités militaires fouillèrent le quartier du musée. A trois reprises nous trouvâmes la porte du musée fracturée. Aucun dégât ne fut constaté. Grâce à l'intervention du directeur britannique du Département des antiquités, le musée cessa d'être harcelé. Malgré tout, craignant pour la sécurité des objets exposés, nous décidâmes de les enlever et de placer les articles les plus légers dans des coffres et des caisses pour les mettre à l'abri dans des maisons amies, loin de la zone dange-

reuse. Le musée resta fermé pendant près d'un an entre 1958 et 1959.

Avec le retour d'exil de l'archevêque Makarios, en mars 1959, le rétablissement des conditions normales et la déclaration de la République de Chypre, nous poursuivîmes nos efforts pour réaliser notre objectif suivant : l'expansion du musée. La collection s'agrandissait. Un nouvel archevêché fut construit et la SCS essaya d'agrandir le musée dans le vieux bâtiment. Après maintes consultations, il fut décidé que la principale et plus ancienne aile du bâtiment devait être sauvée et reprise à la SCS en vue de l'expansion du musée. Lorsqu'en 1961 les nouveaux locaux furent achevés le siège de l'archevêché fut transféré dans le nouveau palais archiepiscopal de la ville. La question importante de la reconstruction du bâtiment fut étudiée et il fut décidé de procéder de la façon suivante : restaurer le vieux bâtiment, supprimer les ajouts récents, dégager le plan initial du bâtiment et assurer la sécurité des objets exposés.

La SCS avait résolu les difficiles problèmes financiers qui se posaient. Les travaux commencèrent en septembre 1962 et furent réalisés en deux phases (plan 3). La première, achevée en avril 1963, portait sur les espaces 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 indiqués sur le plan. Dans l'espace 5, le cloître principal du monastère, nous avons disposé diverses catégories d'objets tels que mobilier (coffres, buffets, étagères), tissus, broderies et pièces ornementées. Dans l'espace 11, à l'extrémité, nous avons essayé de reconstituer une pièce d'une habitation rurale. Nous avons réservé chacun des autres espaces, qui

Bibliographie

- PAPAHARALAMBOUS G. H. *I Kypriaki Ikia, Lefkossia Kynnos* [Maison de Chypre, Nicosie, Chypre]. Kentro Epistimonikon Erevnon (Centre de recherches scientifiques), 1968, 76 p., illus.
- PIERIDOU A. G. Broderies de Chypre, Nicosie, 1976, tiré à part de *Epeteris* (Annales du Centre de recherches scientifiques de Chypre), vol. VII, 1973-1975, p. 277-303.
- Kypriaki Laiki Techni, Lefkossia* [Art populaire de Chypre, Nicosie]. Etatria Kyprikon Spoudon (Société d'études chypriote), 1980, 167 p., illus.

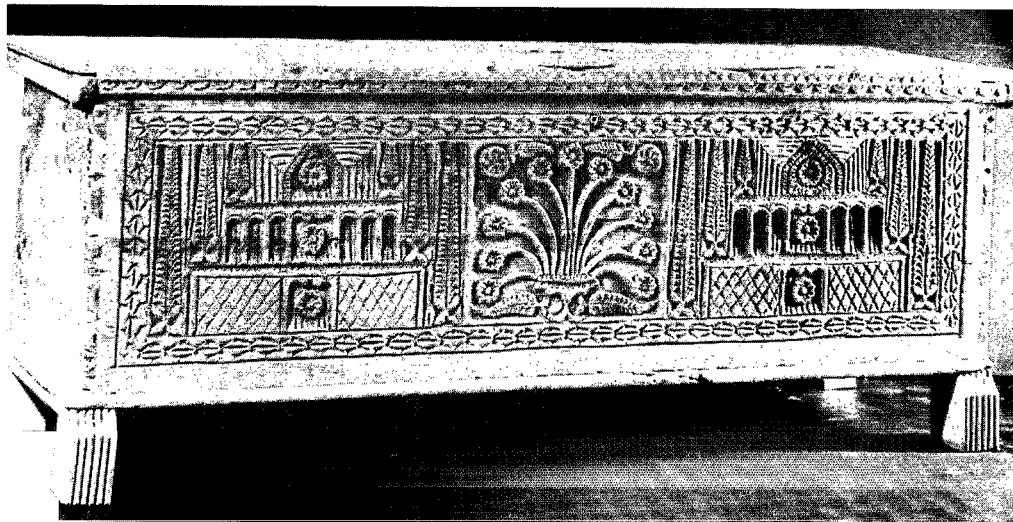
étaient autrefois des cellules, à la présentation de diverses catégories d'objets, comme suit : 6. Objets urbains ; 7. Broderie au point de croix ; 8. Broderie tissé ; 9. Échantillons de tissage ; 10. Poterie et petits outils. Le contenu de l'espace 4 était à peu près le même qu'en 1950. Enfin, dans l'espace 12, nous avons installé une femme à son métier à tisser et nous avons ouvert l'accès à la nouvelle section par la porte du fond. Au cours de la phase suivante des travaux, l'entrée principale du bâtiment fut dégagée ; nous avons reconstruit un ancien ajout qui nous avait donné l'espace 2 et l'espace 1 partiellement découverts en même temps qu'une ouverture à l'est. La reconstruction était ainsi achevée ; les deux espaces furent réunis et une grande place fut aménagée devant la nouvelle entrée.

En 1966-1968, se posa la question importante du personnel. Pour la première fois, nous engageâmes deux assistantes. La première se familiarisa avec les problèmes d'entreposage et de catalogage. En 1968, elle suivit un cours au Département ethnographique du British Museum, ce qui lui permit d'améliorer considérablement ses méthodes de travail. En même temps, elle visitait d'autres musées appropriés du Royaume-Uni ainsi que le Musée de l'Homme à Paris. En son absence, elle fut remplacée par une deuxième assistante, qui apprit sur le tas. Toutes deux purent ensuite se rendre dans les musées d'art populaire de Grèce et la deuxième reçut une formation technique complémentaire à Chypre.

En 1967, le musée participa à la triple exposition *Les trésors de Chypre* en prépa-

Coffre de mariée sculpté (district de Kyrenia).

[Photo : Musée des arts populaires de Chypre.]



Sculptures polychromes, détails de deux étagères (Akanthou).

[Photo : Musée des arts populaires de Chypre.]



Saghias, robe de femme brodée traditionnelle.

[Photo : Musée des arts populaires de Chypre.]

rant la section d'art populaire (l'art antique et l'art byzantin étaient aussi représentés). L'exposition fut montrée à Paris, Milan, Genève, Athènes, Belgrade, Moscou et Berlin. En 1968, nous avons organisé une exposition spéciale à l'entrée de notre musée, à l'occasion du vingtième anniversaire de l'Unesco.

En 1971, un nouveau bâtiment à deux niveaux, comportant un atelier au rez-de-chaussée ainsi que des bureaux et des réserves au premier étage fut construit derrière le musée. Nous avons maintenant suffisamment d'espace, deux assistantes compétentes et la possibilité, grâce aux moyens mis à notre disposition par le Centre de recherche de Chypre, d'envoyer des missions de recherche dans les communautés rurales de l'île. C'est ainsi que, de 1969 à 1974, nous avons recueilli beaucoup d'objets et d'informations. Des photographies ont été prises dans des domaines très divers. On a systématiquement exploré une dizaine de zones (60 villages), recueilli environ 250 articles et pris 3 000 photographies. Ces missions nous ont permis de mieux apprécier l'importance des découvertes que nous avons faites en matière de « culture populaire technique ». Celles-ci comprenaient toutes sortes d'instruments mécaniques : norias, rouets à coton, à chanvre ou à soie, moulins, etc., autant d'exemples de l'ingéniosité et de la sagesse de l'homme avant l'avènement de l'industrie. Ces quelques années qui ont précédé 1974 ont constitué, grâce à la compétence de notre personnel restreint, l'âge d'or du musée.

Mais, en 1974, pour la troisième fois, les événements politiques et militaires vinrent à nouveau perturber notre entreprise pacifique. Le coup d'État eut lieu en juillet, suivi par l'invasion turque et l'occupation du nord de l'île. J'étais loin de la capitale et du musée. Lorsque je pus y revenir, je trouvai, quatre jours après mon retour, la porte de l'arrière du musée défoncée. Il n'était pas possible de faire l'état des lieux. Je ne pus prendre qu'une boîte de négatifs avant de partir. Les positions turques étaient à quelque 300 mètres du musée.

Nous risquions la destruction totale. Nous entreprîmes d'enlever immédiatement le plus grand nombre de choses possible. Les archives furent rassemblées et 75 % des objets transportables furent emballés dans des caisses et des coffrets et emmenés dans les villages de montagne du Sud, à Limassol, dans des banques, dans des locaux officiels et des lieux sûrs. Nous discutâmes avec Athènes de la possibilité d'y transférer le musée pour en

assurer la sécurité et poursuivre les expositions.

Finalement, en 1975, après des mois d'anxiété et d'attente, la situation se stabilisa partiellement et, malgré un avenir incertain, nous prîmes ce que nous estimions être la bonne décision : en octobre 1975, non sans risque, nous rapportâmes tout ce qui avait été mis à l'abri. Angoissé et soucieux, j'entrepris de répartir les objets en deux groupes d'importance et de valeur égales. Une partie me permit de rouvrir le musée, l'autre fut emballée dans des caisses prêtes à partir ailleurs. Ce deuxième groupe comportait 412 objets de toutes les catégories.

En avril 1976, le musée fut rouvert à la seule fin de sauvegarder les objets. Le musée fonctionne maintenant avec une seule employée et la tisserande. Le nombre des visiteurs augmente sans cesse. En 1980, il y en a eu 26 000. Le regain d'intérêt a été total.

En 1981, nous avons reçu une donation importante qui nous a permis de reconstruire le dernier des vieux bâtiments. Celui-ci comporte deux niveaux exposés à l'ouest (n° 14 sur le plan 3) ; il sera réservé aux nouvelles expositions. En outre, il pourrait être finalement réuni à l'espace découvert qui se trouve à l'arrière, où l'on envisage d'exposer partiellement en plein air les norias et autres appareils précédemment décrits comme appartenant à la « culture populaire technique ».

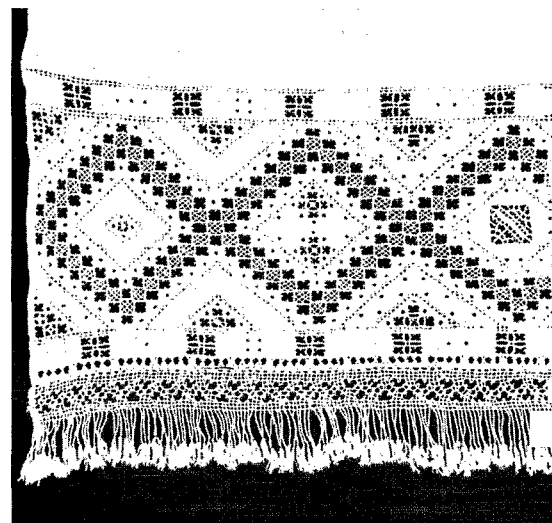
En 1982, la principale activité fut l'exposition *Chypre : les travaux et les jours*, présentée au Musée de l'Homme, à Paris, de février à août. Elle avait été organisée par l'Association française d'action artistique en collaboration avec le Musée des arts populaires de Chypre et le Département culturel du ministère chypriote de l'éducation. Cette exposition remporta un succès exceptionnel. Elle sondait l'esprit et le caractère de Chypre par le biais de l'art populaire, ainsi que par des exemples de création artistique à d'autres époques, de l'Antiquité jusqu'aux réalisations artistiques des enfants chypriotes d'aujourd'hui.

Étant donné les dangers qui nous menacent toujours et le déracinement d'environ 200 000 de nos compatriotes abandonnant derrière eux tous les exemples frappants du folklore séculaire, les collections que nous avons sauvegardées dans le musée acquièrent une importance unique.

Aujourd'hui, le premier objectif du musée est de réengager à titre permanent les deux assistantes et le personnel auxi-

liaire nécessaire et d'obtenir des moyens suffisants pour entreprendre un certain nombre de tâches indispensables. La collection a besoin d'être réorganisée. Sa conservation doit être envisagée d'un point de vue scientifique. Son étude, sa publicité et sa protection doivent également être assurées. Mais, le danger persistant, j'estime qu'il faut trouver un endroit hors de Chypre pour y établir le Musée des arts populaires de Chypre avec les 412 objets sélectionnés et sauvegardés à cette fin depuis octobre 1975. En attendant, je souhaite ardemment que les organisations culturelles internationales puissent assurer la sécurité et la protection de l'expression culturelle de tous les peuples, indépendamment de tout objectif ou intérêt politique.

[Traduit du grec.]



Broderie de Lefkara, détail de couvre-lit.

[Photo : Musée des arts populaires de Chypre.]

L'ethnographie et le musée en URSS

Irina Ivanovna Baranova

Diplômée d'ethnographie en 1957 à la Faculté d'histoire de l'Université d'État de Moscou M. V. Lomonosov. Travaille depuis 1957 au Musée d'ethnographie des peuples de l'URSS, à Leningrad, où elle a d'abord été collaborateur scientifique adjoint, puis secrétaire scientifique, puis directrice du Département d'ethnographie russe, pour devenir directrice du musée en 1977. Travailleur émérite de la culture de la RSFSR. Auteur d'une série d'articles sur l'ethnographie et la muséologie.

A notre époque industrielle, caractérisée par une tendance au nivellement général de toutes les formes nationales que prend la vie quotidienne, il est normal que partout on s'intéresse aux sources et aux formes nationales de la culture traditionnelle. C'est ainsi que de nouveaux musées ethnographiques ont été créés et qu'une place plus grande est faite au matériel ethnographique dans les collections des musées historiques, régionaux, artistiques et commémoratifs. En URSS, plus de 500 musées de divers types conservent et exposent des collections ethnographiques. Le nombre des musées de plein air analogues à celui de Skansen ne cesse de croître. Sur les 30 parcs ethnographiques créés sur le territoire de l'Union soviétique, la moitié datent des dix dernières années.

Le directeur de l'ethnographie soviétique, l'académicien Y. V. Bromleï, considère que la culture d'une ethnie — son mode de vie traditionnel — constitue l'objet central de l'ethnographie¹. Ce point

de vue est aujourd'hui reconnu par l'ethnographie soviétique. Les collections reflètent les caractéristiques ethniques de la culture quotidienne, tandis que les musées ont pour fonction d'exposer cette culture dans son originalité nationale et dans son contexte historique et socio-économique.

Le développement de l'ethnographie soviétique et les travaux de nos musées ont montré qu'un musée ethnographique doit enrichir ses collections en s'occupant de la culture actuelle aussi bien que de la culture passée et qu'il ne saurait se désintéresser des problèmes contemporains et n'exposer que des vestiges du passé. Néanmoins, avec le temps, le nombre des objets d'intérêt ethnographique ne cesse de diminuer, du fait que les caractéristiques nationales relèvent de moins en moins de la sphère matérielle et de plus

1. Y. V. Bromleï, *Etnos i etnografija* (Ethnie et ethnographie), Moscou, 1973 ; *Sovremennye problemy etnografii* (Problèmes contemporains d'ethnographie), Moscou, 1981.



Chambre d'invités dans une maison ouzbèque contemporaine.

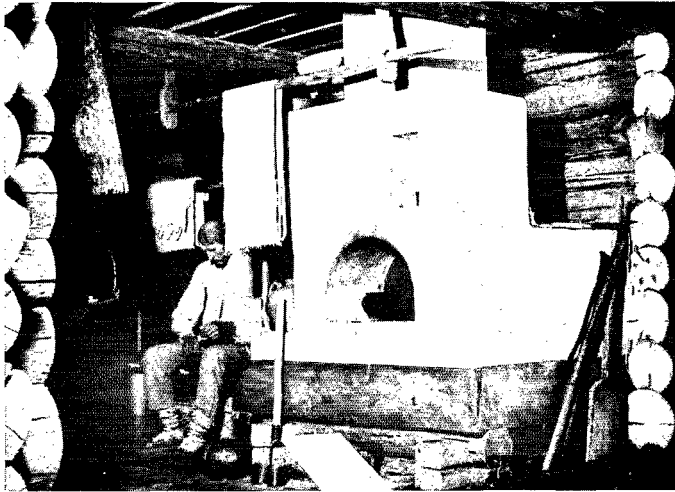
[Photo : V. P. Pechtchanskaya.]



Photo d'une boutique de tapis à Tiflis (l'actuel Tbilissi) prise en 1913.

[Photo : Archives photographiques du Musée d'ethnographie des peuples de l'URSS, Leningrad.]

Intérieur d'une habitation paysanne biélorusse au XIX^e siècle.
[Photo : V. P. Pechtchanskaya.]



Exposition temporaire *Mon Daghestan*, novembre 1982.
[Photo : V. P. Pechtchanskaya.]



en plus du domaine spirituel. Les vestiges de la culture matérielle du passé disparaissent de la vie et de la mémoire des peuples sans laisser de traces.

Le matériel ethnographique permet aux musées de faire œuvre éducatrice et civilisatrice, mais il n'est pas encore suffisamment utilisé. Les possibilités des musées dans ce domaine tiennent aux multiples fonctions des vestiges de la culture matérielle traditionnelle, dont chacun peut être à la fois un objet d'usage économique ou ménager, un élément rituel et une œuvre d'art, et témoigner de façon indirecte de l'appartenance ethnique ou confessionnelle de la personne qui le possédait, de son statut social et familial, de sa maîtrise technique, de son goût et de son niveau d'instruction. Le matériel ethnographique exposé dans les musées permet de faire apparaître la similarité des bases de la culture dans des conditions climatiques et socio-économiques équivalentes. Le matériel ethnographique se modifie peu et représente par conséquent une source stable pour l'étude de l'histoire et de la culture de diverses époques. Les objets usuels qui nous parlent de la vie quotidienne sont psychologiquement proches de chaque être humain et suscitent, par conséquent, une forte réaction affective chez ceux qui les regardent. Cependant, les possibilités de présentation des collections ethnographiques sont limitées et, pour en tirer le meilleur parti, il faut les exposer en même temps que d'autres matériaux ayant une valeur didactique.

Ces problèmes sont étudiés par le

Musée d'ethnographie des peuples de l'URSS — à Leningrad — qui est, pour toute l'Union soviétique, le centre de la muséologie appliquée à l'ethnographie. Ses collections comprennent 270 000 objets, qui donnent une idée d'ensemble de la culture traditionnelle de plus de 150 peuples qui ont vécu sur le territoire de l'Union soviétique depuis le XVIII^e siècle et des peuples qui habitent actuellement ce territoire. Ce musée d'État abrite aussi des archives photographiques très riches, qui comprennent 160 000 clichés et tirages. Ces collections ont été rassemblées par plusieurs générations d'ethnographes au cours des quatre-vingts dernières années. Le musée continue à s'enrichir, surtout grâce à des expéditions, et reçoit chaque année environ 1 500 objets et 3 000 photographies. Plus de la moitié des nouvelles acquisitions concernent l'état actuel de la culture des peuples de l'URSS. Les travaux et expéditions ayant pour but le développement des collections des musées soviétiques sont planifiés sur plusieurs années, et les acquisitions se font selon les besoins des collections et des travaux de recherche, compte tenu de la composition des fonds des divers musées.

Critères de collections et d'exposition

L'une des principales questions théoriques et pratiques qui se posent aux muséologues est la mise au point d'une ligne de conduite précise en ce qui concerne l'acquisition d'objets contemporains. A

notre avis, ce problème mérite d'être soulevé dans cette revue. A la suite d'une longue expérience, les musées ethnographiques soviétiques ont établi un principe de sélection des matériaux modernes : seuls sont retenus les objets empreints d'une certaine spécificité ethnique et les musées ethnographiques n'acquiescent ni n'exposent les objets d'usage courant fabriqués en série.

Les musées soviétiques ont déjà une expérience assez considérable dans ce domaine et ils explorent à présent des formes et des méthodes de présentation du matériel ethnographique plus modernes. Au musée de Leningrad, les objets du XVIII^e siècle au début du XX^e sont présentés par peuple ou par groupe de peuples apparentés du point de vue historique et culturel, tandis que les objets contemporains sont groupés par thèmes. La première catégorie comprend des sections consacrées à divers peuples : Russes, Ukrainiens, Géorgiens, Ouzbeks, peuples de Sibérie et d'Extrême-Orient, etc., et la seconde, des ensembles thématiques tels que « Nouveauté et tradition dans le vêtement et l'habitat des peuples de l'URSS », « L'art populaire de l'URSS », etc. La présentation des différents aspects de la culture contemporaine (habitat, vêtements, rites, arts appliqués) à l'aide d'un matériel provenant d'un grand nombre de peuples permet de suivre l'évolution générale des processus ethniques et les modalités de la formation de la culture du peuple soviétique, qui est nationale dans sa forme, socialiste dans son contenu et internationale dans son esprit. Ces pré-

sentations montrent en outre que les traditions nationales progressistes sont non seulement soigneusement préservées, mais enrichies et vivifiées à l'époque du socialisme avancé.

La documentation photographique joue un rôle de plus en plus important dans les présentations ethnographiques, surtout lorsqu'il s'agit d'un matériel moderne. La présentation d'objets authentiques de la culture quotidienne traditionnelle accompagnés de documents photographiques a toujours été, et demeure, la base des expositions ethnographiques des musées, et tout les moyens audio-visuels, moulages, hologrammes, maquettes et autres matériaux auxiliaires ne peuvent que compléter mais non remplacer, le contact avec les objets eux-mêmes.

Il est très important que les musées de diverses catégories s'en tiennent strictement à leur vocation et à leur problématique et qu'ils s'expriment dans le langage qui leur est propre. Par exemple, les arts décoratifs populaires, qui font partie intégrante de la culture matérielle traditionnelle de n'importe quelle ethnie, sont largement représentés dans les musées d'art, les musées ethnographiques, les musées historiques et régionaux, les musées commémoratifs et même les musées techniques. Tout en exposant un matériel similaire, chaque musée doit trouver son propre mode de présentation des objets, ce qui n'est pas facile. Il y a actuellement au musée de Leningrad une exposition permanente d'art populaire contemporain qui se compose de plusieurs sections consacrées aux divers peuples, et constituées

selon les diverses formes d'art. Ce mode de présentation ne satisfait plus le personnel scientifique du musée, qui met au point une nouvelle technique en utilisant les dernières données des recherches en matière d'art et d'ethnographie. Il nous semble que, dans un musée ethnographique central, il serait logique de présenter l'art populaire, non pas suivant le principe de la critique d'art traditionnelle, mais en montrant, d'une part, son évolution réelle chez les divers peuples, et, d'autre part, l'organisation de la production des objets d'art décoratif. Nous estimons que l'une des conceptions les plus fructueuses pour un musée ethnographique serait une présentation sur le thème « L'utilisation des traditions nationales dans la pratique artistique contemporaine ».

L'organisation d'expositions temporaires est devenue une partie intégrante du travail des musées ethnographiques. Le musée de Leningrad organise chaque mois au moins deux expositions temporaires. Pendant la période des préparatifs du soixantième anniversaire de la fondation de l'URSS, des expositions provenant de musées et d'organisations artistiques de toutes les républiques de l'Union soviétique ont été présentées dans ces salles. Des expositions ethnographiques ont été envoyées dans des dizaines de pays du monde.

La présentation des collections des musées ethnographiques permet, comme dans un laboratoire, de mettre en pratique les théories ethnographiques et de les rendre accessibles à des milliers de visiteurs. Inversement, les collections des musées

sont une source importante pour la recherche scientifique.

Dans le monde actuel, avec la vogue des formes nationales de la culture utilisées comme source d'inspiration pour des créations nouvelles, l'importance des musées ethnographiques pour l'art décoratif ne fait que croître. Le musée de Leningrad accueille chaque année des centaines de tisserands, tapissiers, tailleurs, modélistes de vêtements et de chaussures, bijoutiers, créateurs d'articles de mercerie, architectes, fabricants de meubles et typographes. Le musée donne constamment des consultations sur des questions touchant la vie quotidienne et le costume, en particulier pour la mise en scène de films et de spectacles de théâtre. Le personnel du musée collabore avec les associations des métiers d'art des républiques. Le travail des ethnographes dans le domaine des rites occupe une place particulière : ils utilisent des éléments des rites traditionnels pour constituer de nouveaux rites à l'occasion des mariages civils, de l'attribution du nom, des repas de noces et des cérémonies funéraires.

En réunissant, en conservant et en exposant des collections illustrant diverses périodes, les musées ethnographiques se mettent au service de notre temps et exercent une influence sur la formation du goût et des idées. C'est pourquoi ces musées (comme tous les musées et ceux qui y travaillent) ont une si grande responsabilité envers nos contemporains.

[Traduit du russe.]

Aux lecteurs

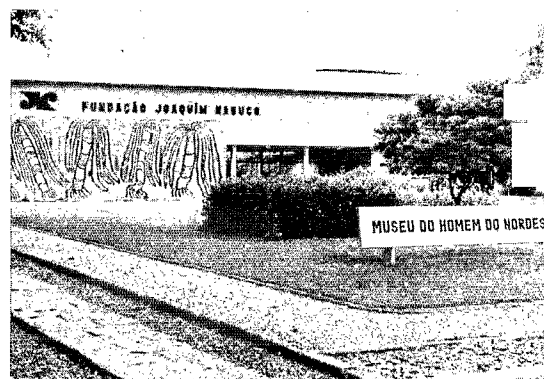
Les lecteurs de *Museum* auront remarqué la présence d'un bon pour abonnement dans la revue, depuis la parution du n° 138. La rédaction de *Museum* demande à ses fidèles lecteurs de faire profiter tous ceux que la revue peut intéresser, individus ou institutions, en faisant circuler ce bon de commande. *Museum* étant la seule revue internationale qui puisse présenter les nombreuses expériences, innovations et mutations réalisées dans les musées de tous les continents, aidez-nous à en faire un forum d'idées encore plus élargi.

Aécio de Oliveira

Né à Recife en 1938. Licence de muséologie de l'Université de Rio de Janeiro. Ancien directeur du Musée du folklore de Rio de Janeiro, du Musée d'art folklorique de Recife et du Musée d'État de Pernambouc, il a supervisé l'organisation de divers autres musées (Musée des chemins de fer, Musée Piauí, Galerie d'art métropolitain de Recife, Musée de l'homme du Nord-Est). Actuellement directeur du Département de muséologie de la Fondation Joaquim Nabuco, il s'efforce de réaliser une équipe volante d'assistance muséologique.

Mario de Souza Chagas

Né à Rio de Janeiro en 1956. Licence de muséologie de l'Université de Rio de Janeiro et maîtrise de science de l'Université d'État de Rio de Janeiro (UERJ). A enseigné la muséologie, le folklore et l'histoire de l'art au Liceu de Artes e Ofícios de Rio de Janeiro. Après plusieurs années d'expérience muséologique, a été nommé conservateur du Musée Joaquim Nabuco en 1980. A collaboré à la création du Musée Piauí et de la Galerie d'art métropolitain et à la réorganisation du Musée de l'homme du Nord-Est. Actuellement responsable de la section des recherches muséologiques du Département de muséologie de la Fondation Joaquim Nabuco. Prépare une étude critique des musées de l'État de Pernambouc.



MUSEU DO HOMEM DO NORDESTE, Recife, Brésil. La façade du musée, donnant sur un jardin planté de magnifiques séquoias, a été décorée par Francisco Brennand. [Photo : Severino Ribeiro.]

Une expérience sous les tropiques : le Musée de l'homme du Nord-Est, à Recife

La première tentative de création d'un musée tropical dans l'État de Pernambouc remonte à l'époque où le comte John Maurice de Nassau-Siegen était gouverneur de la province (1637-1644). Les dépendances du palais de Vrijburg abritaient alors un zoo et un jardin botanique spécialisés dans la collecte, la conservation, l'étude et l'exposition de la flore et de la faune tropicales, un véritable musée de plein air, très en avance sur son temps¹. Dans ce grand parc, qui était ouvert au public et qui, souligne José Antonio Gonsalves de Mello dans son livre *Tempo dos Flamengos*, était ouvert à « la communauté tout entière », on trouvait, outre une multitude d'essences d'arbres, des cocotiers, des orangers, des citronniers, des grenadiers, des papayers, des anacardiens, des genévriers, des *Hanconia*, des *Eugenia*, des myrtes, des calabassiers, etc., un grand nombre d'animaux originaires de presque toutes les parties du Brésil et même d'Afrique. C'est là que Georg Markgraf effectua ses travaux d'histoire naturelle et que furent exécutés les dessins de feuillage des magnifiques albums intitulés *Theatrum rerum naturalium* et du *Thierbuch* de Wagner².

Il est surprenant de constater que, dès le XVII^e siècle, l'idéal auquel aspirait bon nombre de musées brésiliens parmi les plus modernes — être à la fois des centres de distraction et d'étude scientifique et artistique — se trouvait ainsi réalisé. On peu également s'étonner que cette expé-

rience révolutionnaire de muséologie tropicale n'ait pas trouvé d'écho avant le XIX^e siècle. La famille royale du Brésil créa le Jardin royal d'acclimatation, et le Museu Paraense Emilio Goeldi fut conçu en 1866 sur le modèle d'une « société amie des sciences »³.

Ces antécédents nous confirment s'il en était besoin, que l'adaptation des musées à l'environnement tropical brésilien n'est pas seulement une proposition viable, mais une mesure vraiment indispensable pour l'avenir des musées dans notre pays.

Le Musée de l'homme du Nord-Est, principes d'organisation

Est-il possible d'adapter aux conditions tropicales un musée où la plupart des pièces sont fabriquées à partir de matériaux qui se détériorent au contact de l'air? Quelles sont les mesures nécessaires et où trouver les modèles muséologiques les mieux adaptés aux besoins multiformes du Brésilien en général et du Brésilien du Nord-Est en particulier? Telles sont les questions fondamentales qui se posaient à nous au moment de la planification et de la création du Museu do Homem do Nordeste.

Le musée, officiellement ouvert le 21 juillet 1979, a été conçu comme un laboratoire d'expérimentation muséologique en tenant compte des principaux facteurs géographiques, psychologiques et intellectuels qui contribuent à façonner la réalité humaine de cette partie du Brésil.

C'est au nom du respect de ces facteurs essentiels, objectif de tout musée digne de ce nom, que les administrateurs ont cherché à faire de leur établissement un « musée représentatif », en s'efforçant de ne négliger aucun des éléments qui constituent la réalité sociologique de la région.

Dans cette optique, le Département de muséologie de la Fondation Joaquim Nabuco a été amené à envisager la possibilité de fusionner trois établissements existants : le Musée du sucre, le Musée d'art populaire et le Musée d'anthropologie, en partant du principe qu'un seul musée pleinement représentatif est préférable à plusieurs musées qui ne le sont pas ou ne le sont que partiellement. Ce projet, mis à exécution dans la première moitié de 1979, était dans l'air depuis 1974 ; dès cette époque, le sociologue Gilberto Freyre déplorait, dans son livre *A presença do açúcar na formação brasileira*, la séparation des musées de l'anthropologie et du sucre et préconisait de les réunir sous une même direction scientifique⁴.

1. Gilberto Freyre, *A presença do açúcar na formação brasileira*, p. 120, Rio de Janeiro, Instituto do Açúcar e do Alcool, Division administrative, Service de documentation, 1975, 212 p., ill. (Coleção Canavieira, 16).

2. José Antonio Gonsalves de Mello, *Tempo dos Flamengos. Influência da ocupação holandesa na vida e na cultura do Norte do Brasil*, p. 102-104, Recife, Secrétariat à l'éducation et à la culture, Département de la culture, 1978, 292 p., ill. (Coleção Pernambucana, 15).

3. Paulo B. Cavalcanti, *Guia Botânico do Museu Goeldi*, p. 5 et 6, Belém, Museu Paraense Emilio Goeldi, 1979, 60 p., ill. (série Guias, 4).

4. Gilberto Freyre, *op. cit.*, p. 46-67.

L'inventaire des trois musées a permis de constater de nombreux cas de double emploi. Il ressortait de cette analyse que le dénominateur commun du futur musée unifié devait être l'homme lui-même, dans son contexte artistique, historique, économique, sociologique, ethnologique, religieux, etc.

Les recherches en vue d'élaborer les principes muséologiques du futur musée ont porté sur la nature et le comportement de la population de la région, de même que sur le fonctionnement des autres musées. Ainsi l'on a constaté que, dans la plupart des musées traditionnels, les visiteurs ont l'impression d'atteindre rapidement un point de saturation ; ils se plaignent souvent de maux de tête, de lassitude ou de fatigue oculaire après avoir vu une exposition. Si l'on prend ces symptômes au sérieux, on est amené à se poser les questions suivantes : Pourquoi les visiteurs éprouvent-ils l'impression qu'ils en ont assez ? Pourquoi ne pas concevoir la visite des musées comme une forme utile et constructive de détente ou de loisir ?

Il est patent que les habitants des tropiques ont une préférence marquée pour les distractions de plein air, qu'ils aiment se baigner au bord de la mer ou dans les fleuves et les lacs, se promener dans les jardins, les parcs et les zoos. De même, des manifestations comme la foire de Caruaru, à Pernambouc, la foire de Santana, à Bahia, et la foire de Saint-Christophe, à Rio de Janeiro, attirent des foules considérables qui s'y rendent pour des raisons d'ordre sociologique et économique, mais aussi pour s'y distraire.

A partir de ces constatations apparemment simples et évidentes, les spécialistes du Département de muséologie sont arri-

vés à la conclusion que les musées brésiliens sont condamnés à s'adapter aux conditions tropicales sous peine de demeurer un phénomène étranger, inutile et superflu et, par là même, préjudiciable au développement culturel national.

Quelques idées de programmation

Dans l'espoir de trouver des solutions satisfaisantes au problème de l'adaptation, il fut reconnu que l'objectif principal était d'amener des gens attirés par les activités de plein air et habitués à évoluer librement à entrer de plein gré dans un univers plus ou moins clos. Il fallait donc tenter de combiner une architecture d'intérieur et une atmosphère de plein air. A ce stade de la réflexion, la prise de conscience du rôle politique, historique et socio-économique des foires dans notre société fut déterminante, car elle nous amena à envisager de recréer une atmosphère de foire dans les salles d'exposition du futur musée. Autrement dit, on s'écartait délibérément de la « muséographie de vitrine » pour tenter de rapprocher le public des objets exposés.

La foire ou le marché est un lieu de rencontres en même temps qu'un centre d'activités commerciales et récréatives ; à l'encontre des boutiques ou magasins spécialisés, on y trouve un choix de marchandises variées, propres à satisfaire les désirs de tous les types de clientèle. Par exemple, c'est devenu un lieu commun de dire qu'on trouve, à la foire de Caruaru, « tout ce qui se fabrique dans le monde entier ». En dehors du grand choix des marchandises qu'elle offre, la foire se caractérise également, au niveau de l'organisation structurelle, par la juxtaposition des produits les plus divers :

céramiques, articles de cuir et de vannerie, produits alimentaires, ustensiles de cuisine, herbes médicinales, etc. Le Musée de l'homme du Nord-Est s'est efforcé, dans la mesure du possible, de reproduire cette organisation structurelle extrêmement favorable à la communication.

La présence, dans les collections exposées, d'objets d'art populaire vendus dans les foires tels que paniers, dentelles, filets, lampes à huile, poupées, poteries, couvertures, bibelots en bois sculpté, etc., permet à la population locale de s'identifier au musée ; la visite suscite ainsi un sentiment d'appartenance extrêmement gratifiant et valorisant, comme en témoignent les réflexions : « Mais moi aussi, je peux faire une poupée comme ça ! » ; « On a le même vase à la maison ! » ; « Je me souviens que je jouais avec des colliers comme ça quand j'étais petite, mes enfants ont les mêmes » ; « J'ai travaillé dans une raffinerie comme celle-là » ; « Ma grand-mère aussi fait de la dentelle ».

Cela montre à quel point le musée peut valoriser le développement culturel local. D'ailleurs, ce phénomène d'identification ne concerne pas seulement les groupes à revenus les plus faibles : les classes sociales plus favorisées sont également représentées par l'argenterie armoriée, les sucriers et plats en argent, les chandeliers et carafes en cristal, les portraits à l'huile, le mobilier en jacaranda et en rotin, les éventails et mouchoirs brodés, les carreaux de faïence décoratifs, etc.

Quelle que soit leur origine sociale, tous ces objets sont traités avec le même respect et souvent placés délibérément côte à côte afin de mettre en évidence les divers aspects de l'homme du Nord-Est.

L'idée de reproduire dans le musée quelques-uns des aspects de la place du



Accès à la deuxième aire d'exposition. Au centre, un magnifique spécimen de chaudière utilisée dans les anciennes sucreries.

[Photo : Severino Ribeiro.]

marché est donc bien la caractéristique dominante de l'approche muséographique adoptée pour le Musée de l'homme du Nord-Est; ce n'est pas pour autant la seule. Dans certains cas, il s'est révélé que la protection offerte par des vitrines était indispensable pour des raisons de sécurité ou pour assurer une meilleure conservation des objets exposés. Mais, même alors, on s'est efforcé de préserver un certain équilibre visuel et d'obtenir un spectacle plaisant pour l'œil, en respectant la sensibilité esthétique du spectateur.

Un des moyens utilisés pour éviter que le visiteur n'éprouve un sentiment de saturation a été de supprimer les notices explicatives trop détaillées, cette approche didactique s'étant montrée inefficace dans la pratique. La suppression de ces notices libère les objets de tout enrobage superflu, le message culturel passant uniquement par la force d'impact visuel de l'objet.

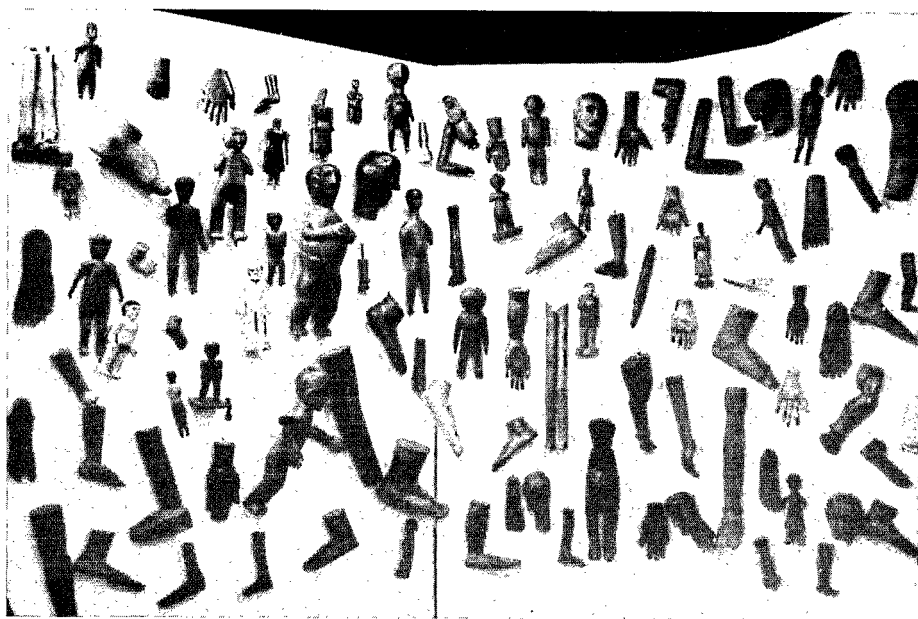
Les notices explicatives ont été remplacées par de courtes monographies, placées dans de petites boîtes en acrylique fixées aux panneaux et aux murs, auxquelles le visiteur peut se référer pour obtenir les informations qui l'intéressent. Ces textes sont rédigés par divers experts, spécialistes du folklore, muséologues, sociologues, archéologues, anthropologues, etc., dans un langage facilement compréhensible par le grand public.

L'information fournie par ces courtes monographies est complétée par un système permanent de visites guidées à l'intention des visiteurs locaux, mais aussi des touristes et étudiants étrangers parlant portugais, espagnol, français ou anglais.

Les collections

L'exposition permanente du musée comporte environ 25 000 articles; la visite débute par une présentation des États du Nord-Est et des groupes ethniques qui ont contribué à façonner l'homme de la région et, plus généralement, du Brésil tout entier, dont le type biologique présente certaines caractéristiques qui lui sont propres. La collection ethnographique s'est récemment enrichie de matériaux indigènes collectés dans les États de Pernambuco et de Maranhão.

Le musée met également l'accent sur la diversité de l'habitat local. Une importante collection de gonds, barres et verrous de porte et de barrière, de clous, d'amarres en lianes, de crochets de hamac, de carreaux vernissés, de briques, de tuiles de couverture, de pierres, de grilles, de plaques décoratives, de pompes à eau, etc., complétée par des photographies de



divers types d'habitation, donne aux visiteurs une idée de la qualité et de la diversité des matériaux utilisés dans les maisons du Nord-Est. La plupart de ces matériaux datent du siècle dernier et ont été récupérés pendant des travaux de démolition.

Une collection de lampes en fer blanc, en fer, en verre, en aluminium ou en matière plastique fournit un exemple particulièrement probant de la créativité et de l'« inventivité » de l'homme du Nord-Est. La plupart de ces lampes sont fort belles et combinent harmonieusement le plaisir esthétique et le caractère utilitaire de l'objet.

La technologie est également représentée dans la section consacrée aux « télécommunications dans le Nord-Est », inaugurée en août 1981, qui contient un choix d'appareils téléphoniques anciens et modernes.

La collection d'ex-votos du musée, dont l'initiative revient au sociologue Gilberto Freyre, fondateur de l'Institut Joaquim Nabuco (aujourd'hui Fondation Joaquim Nabuco), est l'une des plus originales du pays; elle comporte environ 400 pièces en forme de maisons, de moulins, de bouteilles, d'animaux, de tracteurs, de pattes et de sabots d'animaux, de plantes, d'épis de maïs, sans parler des ex-votos traditionnels représentant la tête ou d'autres parties du corps humain.

Le musée comporte également des effigies de divinités des rites vaudous afro-brésiliens, avec leurs costumes et leurs attributs traditionnels.

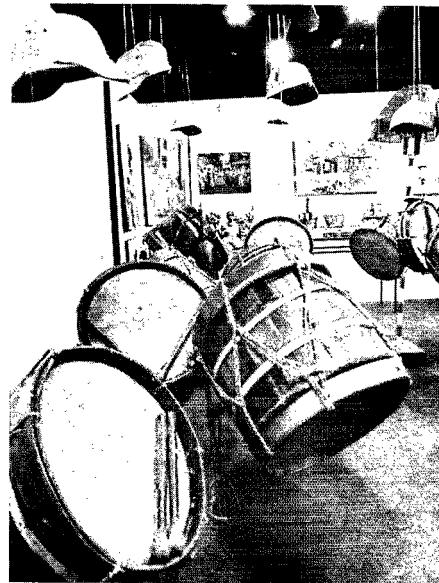
Certains aspects du folklore — notamment en ce qui concerne la cuisine et la pharmacopée, la littérature folklorique, les bobines et coussins de dentellières, le

Ces ex-votos, fidèles témoignages de la piété des habitants du Nord-Est, sont exposés ici d'une façon qui rappelle beaucoup la manière dont ils sont accrochés dans les églises.

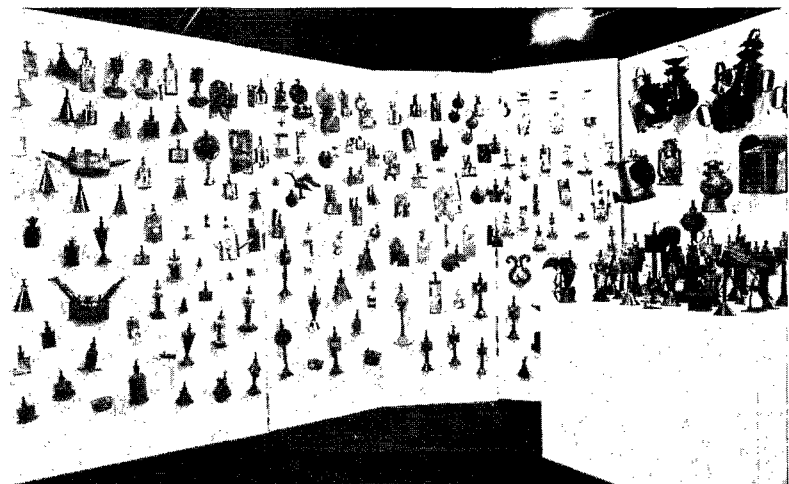
[Photo : Josenildo Freire.]

Autres aspects de l'exposition « Maracatu Elefante ».

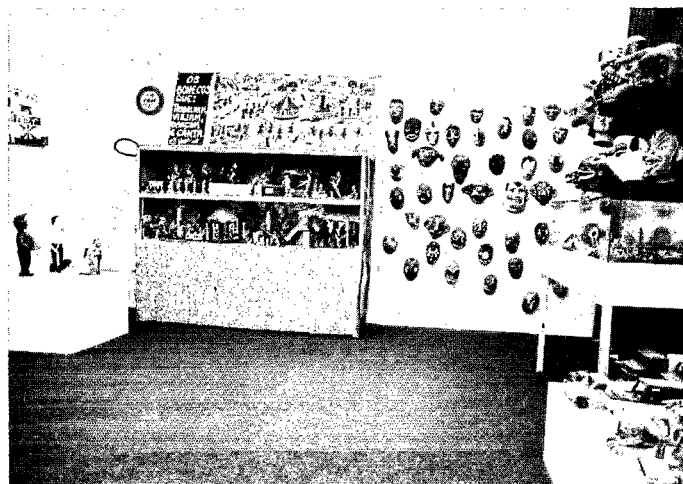
[Photo : Severino Ribeiro.]



De simples objets comme ces lampes témoignent de la créativité et de l'inventivité des populations du Nord-Est.
[Photo : Josenildo Freire.]



Masques de carnaval. Jouets populaires et sculptures mobiles. L'art populaire occupe une place privilégiée au Musée de l'homme du Nord-Est.
[Photo : Severino Ribeiro.]



Bibliographie

- BARROSO, Gustavo. « Museu Ergológico Brasileiro ». *Anais do Museu Histórico Nacional* Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro) 1942, vol. III, p. 433-448.
- CAMARGO e Almeida, Fernanda de. *Guia de Museus do Brasil : roteiro dos bens culturais brasileiros levantados em pesquisa nacional*. Rio de Janeiro, Editora Expressão e Cultura, 1972, 317 p.
- CAVALCANTI, Paulo B. *Guia botânico do Museu Goeldi*. Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi, 1979. 60 p., illus. (Série Guias, 4.)
- FREYRE, Gilberto. *A presença do açúcar na formação brasileira*. Rio de Janeiro, Instituto do Açúcar e do Alcool, Divisão Administrativa, Serviço de Documentação, 1975. 212 p., illus. (Coleção Canavieira, 16.)
- Ciência do homem e museologia : sugestões em torno do Museu do Homem do Nordeste do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais*, Recife, IJNPS, 1979. 54 p., illus. (Série Documentos, 14.)
- GUICHEN, Gael de. *Museus : adequados a abrigar coleções?* traduction de Waldisa Russio. São Paulo, Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia de São Paulo, 1980. 16 p. (Coleção Museu e Técnicas, 1.)
- INSTITUTO JOAQUIM NABUCO DE PESQUISAS SOCIAIS. *Subsídios para implantação de uma política museológica brasileira*. Recife, IJNPS, 1976. 58 p. (Série Documentos, 5.)
- LATIF, Miran de Barros. *O homem e o trópico. Uma experiência brasileira*. Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora, 1959. 233 p. (Temas Atuais.)
- MELLO, José Antonio Gonsalves de. *Tempo dos Flamengos. Influência da Ocupação Holandesa na Vida e na Cultura do Norte do Brasil*. Recife, Secretaria de Educação e Cultura, Departamento de Cultura, 1978. 292 p., illus. (Coleção Pernambucana, 15.)
- TRIGUEIROS, F. dos Santos. *Museu e educação*, 2^e éd. Rio de Janeiro, Irmãos Pongetti, 1958. 228 p., illus.

bumba-meu-boi, le *mamulengo*, le *caboclinho* et le *maracatu* (danses et goupes de danseurs traditionnels) — et divers aspects de l'activité économique, liés notamment au cuir, au tabac et au sucre, sont également représentés comme ils le méritent ; c'est particulièrement vrai pour le sucre, principal facteur de développement économique, historique et social de la région du Nord-Est depuis les débuts de la colonisation. C'est pourquoi le musée abrite un certain nombre d'outils et de machines utilisés dans la production du sucre avant et après la révolution industrielle.

Jusqu'à la fin du XIX^e siècle au moins, l'économie sucrière reposait sur le travail servile ; c'est ce que rappelle le musée en montrant côte à côte la réalité des riches plantations et celle des cabanes d'esclaves, les instruments de torture et l'ameublement luxueux des salons.

La visite du musée se termine par l'exposition d'une impressionnante collection d'objets divers : étiquettes de bouteilles de rhum, vêtements de poupées, jouets populaires, sculptures en bois par des artistes tels que « o Louco », peintures naïves par des artistes comme Bajado, masques de carnaval, sculptures articulées de Nho Caboclo ou Solon A. de Mendonça et poteries signées Vitalino, Tiago de Amorim, Zé do Carmo, Zé Caboclo, Severina et Zezinho de Tracunhaem.

Enfin comment pourrait-on mieux terminer cette visite qu'en savourant de la barbe à papa en flânant dans le jardin botanique au milieu des anacardiens, acajous, cannes à sucre, cacaoyers, jacquiers, myrtes, araucaria, mangaba et de toute une série de plantes tropicales indigènes ou non, mais toutes dûment acclimatées ?

Problèmes d'éclairage et d'entreposage

Pour adapter la muséologie aux conditions tropicales, il a fallu mettre au point un système d'éclairage satisfaisant. Étant donné l'éclat du soleil et la luminosité de l'atmosphère dans la région, il est difficile de faire un large usage du procédé qui consiste à valoriser telle ou telle partie de l'exposition par une lumière tamisée ou un éclairage réduit : les visiteurs qui quittent les pièces éclairées selon ce procédé ont souvent du mal à réadapter leur vision à la lumière du jour. Le Musée de l'homme du Nord-Est a donc décidé d'éviter ce type d'éclairage, préférant utiliser des tubes fluorescents dissimulés dans des réflecteurs d'aluminium orientés vers le plafond. Cet éclairage indirect, qui donne une lumière à la fois intense, claire et froide, s'est révélé jusqu'à présent la méthode la plus avantageuse.

Il suffit de passer en revue les principaux musées artistiques, historiques et scientifiques du Brésil pour constater qu'une des causes principales de la détérioration des collections est l'habitude qui consiste à les entreposer pour des périodes indéfinies. L'entreposage exige des conditions d'environnement très particulières que la plupart des musées brésiliens n'ont pas encore les moyens d'assurer ; en outre, cela veut dire que certains objets qui pourraient être exposés sans aucun risque sont condamnés à l'oubli. Du point de vue muséologique, c'est une absurdité, puisque le musée a pour principale raison d'être de communiquer au public les aspects les plus variés de la connaissance humaine par l'intermédiaire de ses collec-

La salle d'exposition sur les « Télécommunications du Nord-Est », où les enfants peuvent jouer à téléphoner ou à faire fonctionner le télégraphe.

[Photo : Josenildo Freire.]



A gauche, la bannière de l'association de danseurs du carnaval « Maracatu Elefante », dissoute en 1962. Au centre, le costume de la reine de « Maracatu Elefante », dona Santa. [Photo : Josenildo Freire.]



tions. Tout musée qui, sans justification véritable, dissimule au public une partie de son patrimoine, trahit donc sa mission. Cela ne veut pas dire, précisons-le tout de suite, qu'il faille supprimer les réserves, mais simplement réduire leur importance et bien définir leur rôle. Les seuls objets qui doivent être entreposés dans les réserves sont ceux qui sont en transit ou qui, pour une raison ou pour une autre, ne s'insèrent pas dans le programme du musée mais qui peuvent être utilisés pour diversifier ses activités dans le cadre d'expositions temporaires ou itinérantes.

Notre bilan

Après trois années d'existence, il est désormais possible d'apprécier l'impact du Musée de l'homme du Nord-Est, au vu des réactions favorables suscitées aussi bien dans la population du grand Recife que chez de nombreux visiteurs venus d'autres points du Brésil et de l'étranger. Si l'on compare le nombre de visiteurs du musée actuel avec ceux des trois musées qu'il regroupe, on constate que cette nouvelle formule dynamique a réussi à susciter davantage d'intérêt dans le grand public. Le nouveau musée permet aux visiteurs de comprendre les caractéristiques spécifiques de la population de la région, qui ne prennent tout leur sens que par un effort de comparaison positive avec la réalité d'autres régions, à l'échelle nationale et internationale.

Dans son ouvrage, *Ciência do homem e museologia*, le sociologue Gilberto Freyre écrit :

« Le nouveau musée fait la synthèse du passé, de la vie et de la culture de

l'homme du Nord-Est du Brésil ; ce n'est pas seulement un centre d'étude et d'approfondissement des problèmes régionaux ou d'information sur ces problèmes, mais également un organisme culturel au service du Brésil et des autres nations euro-tropicales. Il permet à ses visiteurs, étudiants ou écoliers, Brésiliens ou étrangers, touristes ou universitaires, venus d'Europe et d'ailleurs de suivre des études spécialisées à l'Institut Nabuco – comme c'est le cas depuis plusieurs années – de se faire une idée objective et fiable des conditions de vie et d'habitat et des techniques de travail de la population du Nord-Est agricole du Brésil, par comparaison avec les modes de vie et la technologie rurale des populations autochtones ou résidentes d'autres régions tropicales et euro-tropicales ; pensons, en particulier, aux autres pays tropicaux dont la réalité sociologique rappelle celle du Brésil, et notamment aux régions tropicales hispanophones et surtout lusitophones⁵.

Toujours dans le cadre des activités muséologiques de la Fondation Joaquim Nabuco, le Département de muséologie a été chargé de planifier, de coordonner et de superviser l'aménagement du futur Musée Piauí de Teresina à partir de l'ancien Musée historique Piauí. Ce projet est achevé et le musée a été inauguré officiellement en décembre 1980. En mars 1981, la Galerie d'art métropolitain de Recife ouvrait ses portes ; c'est le Département de muséologie qui avait assuré la supervision et la réalisation des aspects muséologiques et muséographiques du projet. Le même service vient également d'établir un avant-projet de réorganisation du Museu Paraense Emilio Goeldi et

de création d'un musée de l'homme dans la partie septentrionale du Brésil.

Il découle de ce qui précède que le Musée de l'homme du Nord-Est doit être considéré non pas comme une réalisation fixée de façon définitive mais comme la concrétisation d'un projet, parmi bien d'autres, de réalisation concrète en muséologie tropicale, susceptible d'adaptation et de réinterprétation.

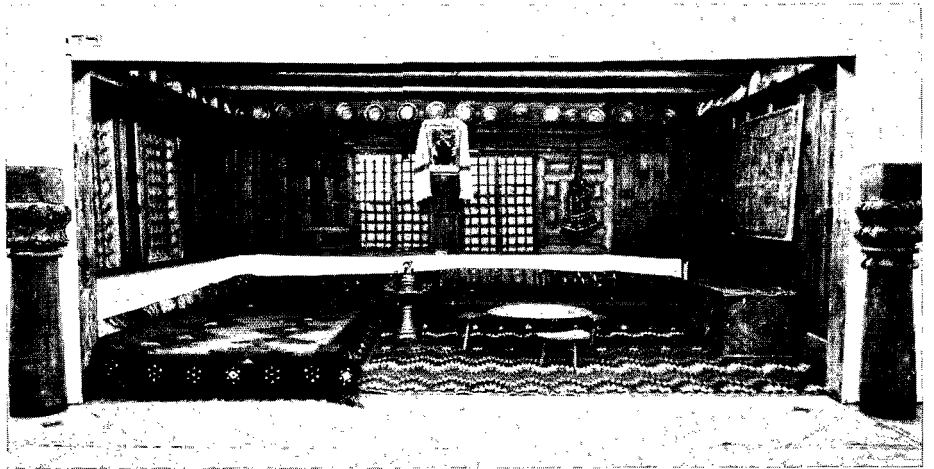
Après deux ans d'activité, les responsables du musée ont pu se faire une idée des principales innovations et modifications à apporter dans le fonctionnement de leur établissement.

Mais l'essentiel est notre ferme conviction que toute solution au problème de l'adaptation des musées aux conditions tropicales doit obligatoirement mettre l'accent sur les réalités humaines. Quelle que soit la spécialité, tout musée doit donc faire appel à l'anthropologie. En outre, il semble désormais acquis qu'il importe moins de multiplier les nouveaux musées que de moderniser et de restructurer ceux qui existent déjà pour les adapter davantage à la réalité. C'est pourquoi le Département de muséologie envisage d'organiser une équipe volante chargée d'aider tous les établissements qui ont besoin de services de ce type et de favoriser l'adoption de cette même optique « tropicale » dans tous les musées du nord et du nord-est du Brésil.

[Traduit du portugais.]

5. Gilberto Freyre, *Ciência do homem e museologia : sugestões em torno do Museu do Homem do Nordeste do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais*, p. 49, Recife, IJNPS, 1979, ill. (série Documentos, 14).

MUSÉE NATIONAL ETHNOGRAPHIQUE, Sofia.
Intérieur de Tétéven, XIX^e siècle.
[Photo : Nedialka Kraptcheva.]



Le patrimoine ethnographique de la Bulgarie au passé et au présent

Penko Pountev

Né en 1938. Études supérieures d'histoire (profil archéologique) à l'Université de Sofia « Kliment Ohridski » en 1964. Archéologue au Musée historique de la ville de Panagurichté de 1964 à 1967. Administrateur en chef du Musée national ethnographique auprès de l'Académie bulgare des sciences en 1967 et directeur du musée en 1978. Il est membre du Comité national bulgare pour l'ICOM depuis 1978. Parmi ses nombreuses publications : *L'art populaire bulgare*, Sofia, 1980; *La plastique populaire bulgare. Les arts populaires en Bulgarie*, Pittsburgh, États-Unis d'Amérique, 1976; *Le Musée national ethnographique de Sofia*, Sofia, 1980; *Les biens ethnographiques de la Bulgarie*, catalogue, Rostock, 1980.

Bibliographie

- ANGELOV, D. *Formation de la nationalité bulgare*. Sofia, 1971.
Culture populaire bulgare. Sofia, 1981.
Ethnographie de la Bulgarie, vol. I. Sofia, 1980.
 GUEORGUIEV, G. *La libération et le développement culturel ethnographique du peuple bulgare en 1877-1900*. Sofia, 1979.
 HADJINIKOLOV, V. *Problèmes théoriques et méthodologiques de la science ethnographique*. Sofia, 1979.
Histoire de la Bulgarie, vol. II. Sofia, 1981.
 POUNTEV, P. *L'art populaire bulgare*. Sofia, 1979.
 RADONOV, Z. « Fondation, premières activités et relations culturelles internationales du Musée ethnographique populaire à Sofia ». *Informations de l'Institut et Musée ethnographique*, n° XIII, 1971.

L'idée de la création d'un musée ethnographique en Bulgarie date de 1832 et est organiquement liée aux noms des grands patriotes bulgares. Dès la moitié du XIX^e siècle, parallèlement à l'amplification des luttes pour la libération nationale, se profile également un accroissement de l'intérêt pour le patrimoine ethnographique. Les éducateurs et les révolutionnaires les plus célèbres du Réveil national bulgare nous ont laissé des études ethnographiques et, sous l'influence de leurs idées, l'Association littéraire bulgare dans la ville de Braïla, Roumanie, procéda même à la collecte de matériel en vue de la création d'un musée bulgare.

En 1873, la société bulgare de bienfaisance Prosvetchénie (Instruction) organisa, à Constantinople, une exposition ethnographique d'ouvrages manuels qui eut un succès retentissant. A cette occasion, le professeur Marin Drinov renouvela la suggestion relative à la création d'un musée ethnographique bulgare, recommandant la structure suivante : a) costumes nationaux ; b) parures ; c) mobilier ; d) coutumes et rites ; e) outils agricoles ; f) industrie populaire.

La réalisation des idées concernant la création de musées bulgares devint possible après la libération de la Bulgarie en 1878. Vers la fin de la même année fut créée la Bibliothèque publique de Sofia, qui comprenait un département muséologique. Les premiers objets destinés à y être exposés furent des objets ethnographiques. Un travail de collecte systématique débuta en 1886. A la I^{re} Exposition agro-industrielle, organisée en 1892 dans la ville de Plovdiv, furent exposés beaucoup d'objets de la vie quotidienne et de

la culture du peuple bulgare, transmis au département muséologique après la fermeture de l'exposition. Les années suivantes le nombre des objets ethnographiques collectés augmenta très rapidement, rendant possible la création, de pair avec les archives du Réveil national, d'un Musée ethnographique populaire à part entière, en 1906. A cette époque, le musée disposait d'environ 5 000 objets et sa structure permettait d'embrasser toutes les branches de la culture traditionnelle bulgare. Le grand ethnographe bulgare Dimitar Marinov fut le premier directeur du Musée ethnographique populaire. Jusqu'en 1944 le musée fut également un centre de recherche scientifique sur l'ethnographie en Bulgarie. Mis à part une production purement scientifique, 14 volumes des « Informations du Musée ethnographique populaire » furent édités jusqu'en 1943. A la veille de la deuxième guerre mondiale, le musée disposait d'environ 20 000 unités d'inventaire. Malheureusement, au cours d'un bombardement de la capitale, en hiver 1944, plusieurs objets de valeur furent détruits ainsi qu'une partie extrêmement précieuse des archives du musée.

En 1918, un musée ethnographique fut fondé à Plovdiv, qui s'occupait des problèmes du patrimoine ethnographique en Bulgarie du Sud. Jusqu'en 1944 ce furent les seuls musées ethnographiques en Bulgarie, même s'il existait un peu partout un grand nombre de collections privées d'objets ethnographiques. Bien que limitée et pas assez systématique, l'activité des deux musées pendant cette période joua un rôle important pour la sauvegarde du patrimoine ethnographi-



Métiers domestiques et costumes nationaux, XVIII^e-XIX^e siècle.
[Photo : Nedialka Kraptcheva.]



Chanteurs de Noël de la région de Sistra.
[Photo : Nedialka Kraptcheva.]

que bulgare, pour son étude et sa mise en valeur.

Après 1944

Après 1944 la science ethnographique et la muséologie ethnographique entrèrent dans une étape qualitativement nouvelle de leur développement. La solution des problèmes posés par le patrimoine ethnographique exigeait une nouvelle approche et une nouvelle organisation. En 1949, le Musée ethnographique populaire de Sofia s'associa à l'Institut pour la science du peuple auprès de l'Académie bulgare des sciences et c'est ainsi que fut créé l'Institut et le Musée ethnographique auprès de l'Académie bulgare des sciences, qui a le statut de musée national ethnographique. En fait, il s'agit d'un complexe national de recherche ethnographique scientifique et appliquée et de muséologie ethnographique. Il fait partie de l'Académie bulgare des sciences et est dirigé par un directeur général, un directeur du musée et un conseil scientifique. Les prérogatives de ce dernier comprennent également l'attribution de titres et de grades scientifiques dans le domaine de l'ethnographie.

Après la révolution socialiste la muséologie commença à se développer à un rythme accéléré en Bulgarie. Aujourd'hui notre pays possède un réseau de musées parmi les plus denses à l'échelle mondiale. Le nombre des musées d'État s'élève à 220 et celui des musées publics à plus de 400.

Le nombre total des musées ethnographiques s'accrut de 2 à 40 pendant la même période, dont 12 sont indépen-

dants et 23 ont le statut de départements auprès des musées historiques départementaux. Officiellement on a enregistré environ 150 musées ethnographiques publics. Aujourd'hui les musées ethnographiques abritent à peu près 420 000 unités d'inventaire, ce qui montre les progrès manifestes réalisés dans le domaine du développement des musées ethnographiques au cours des vingt dernières années.

La nécessité d'une coopération universelle entre les musées ethnographiques en tant que condition importante pour l'utilisation efficace de leur potentiel imposa la création de la Commission nationale de coordination avec, comme centre, l'Institut et le Musée ethnographique auprès de l'Académie bulgare des sciences. La commission contribue à la solution des problèmes muséologiques en cours et tous les deux ans elle convoque la Conférence nationale des ethnographes bulgares.

L'accroissement rapide du nombre des musées ethnographiques démontre les soins particuliers que le peuple bulgare porte à son patrimoine ethnographique. Il est organiquement lié à ce patrimoine, qui, dans une grande mesure, détermine son essence même. Pour le Bulgare, les valeurs de son patrimoine ethnographique représentent non seulement un souvenir historique, mais aussi une nécessité vitale. Cela détermine dans une grande mesure la spécificité de l'activité muséologique et des recherches scientifiques dans le domaine de l'ethnographie. Les activités en matière d'exposition, d'éducation et de mise en valeur ont pour but principal d'assurer l'initiation immédiate et complète de l'homme contemporain aux

valeurs du patrimoine ethnographique. D'un autre côté, cela permet aux valeurs ethnographiques de « sortir des musées » pour devenir un élément indispensable de la vie socio-culturelle présente. D'un problème du passé elles deviennent un problème de l'avenir. Cette conception et cette nécessité imposent la recherche de la diversité, de la liberté et de l'aisance dans les expositions ethnographiques des musées bulgares. L'architecture traditionnelle leur fournit le naturel de l'ambiance dans laquelle on recherche l'immédiat des perceptions, le contact direct du spectateur avec les valeurs ethnographiques. Cette approche s'exprime dans l'utilisation maximale des possibilités que fournissent à cet égard les musées à ciel ouvert, les complexes et les réserves architecturaux et ethnographiques. Le musée ethnographique à ciel ouvert Etara, à Gabrovo, est un exemple typique¹. Les métiers traditionnels populaires et la production domestique y sont montrés en action. Le visiteur observe non seulement l'objet, mais aussi tout le processus de la production et le fonctionnement des mécanismes, il peut même participer à ce processus. Ce principe est à la base de la construction de dizaines de complexes architecturaux et ethnographiques, comprenant des quartiers artisanaux et commerciaux d'autrefois conservés et restaurés, dans les villes de Plovdiv, Tarnovo, Lovetch, Elena, Choumen, Triavna, Koprivchitzza, Melnik, et dans les villages de Bojentsi et de Jeravna.

1. Voir l'article de Lazar Donkov, « Parc-musée ethnographique Etara, à Gabrovo, Bulgarie », *Museum*, vol. XXVIII, 1976, n° 1, p. 9-13.

Intégration à la culture contemporaine

L'activité muséologique et les recherches scientifiques des ethnographes bulgares se caractérisent par la grande attention qu'ils accordent aux problèmes relatifs à l'intégration active des valeurs immortelles du patrimoine ethnographique à la culture et au mode de vie contemporains. La solution de ces questions est étroitement liée au Programme national d'éducation esthétique du peuple bulgare, unique en son genre. Ce programme a été élaboré sur l'idée et sous la direction immédiate de la regrettée Ludmila Jivkova, personnalité de marque dans le domaine politique et culturel. Le programme a pour but principal la formation et le développement harmonieux et intégral de personnalités créatrices, pour lesquelles la recherche et la création de ce qui est 'beau' représente une nécessité vitale. La réalisation de ce but grandiose est impensable sans l'utilisation maximale de tout le potentiel culturel de la nation accumulé au cours des siècles et dont le patrimoine ethnographique est une partie essentielle et irremplaçable.

La spécificité, le rôle et la portée des tâches confiées aux musées ethnographiques et aux instituts scientifiques exigeaient la création d'une base sociale suffisamment large, tendant à l'initiation du peuple entier pour leur mise en œuvre.

En 1964, l'Institut et le Musée ethnographique auprès de l'Académie bulgare des sciences contribua à l'élaboration d'une méthodologie relative à l'organisation et aux activités des cercles de pionniers Narodno Tvorchestvo (Œuvre populaire), s'occupant de problèmes ethnographiques et folkloriques.

Actuellement 1 200 de ces cercles fonctionnent activement dans notre pays. Les élèves, jusqu'à quatorze ans, y découvrent les valeurs de la culture traditionnelle bulgare et produisent eux-mêmes des objets ethnographiques, apprennent des chansons, des airs et des danses populaires. Des expositions d'œuvres d'enfants consacrées aux problèmes ethnographiques sont organisées en Bulgarie et à l'étranger. Les écoles organisent chaque année pendant l'été des groupes d'expéditions qui s'initient à la culture populaire traditionnelle et l'étudient sur le terrain selon une méthodologie spéciale. Ces activités développent chez les enfants le respect pour les valeurs culturelles, enrichissent leurs qualités spirituelles, contribuent à leur éducation esthétique, stimulent leur patriotisme et leurs aptitudes

créatrices. Elles ont un autre côté positif, notamment le fait que, grâce aux enfants, les problèmes du patrimoine ethnographique attirent l'attention d'un grand nombre d'adultes.

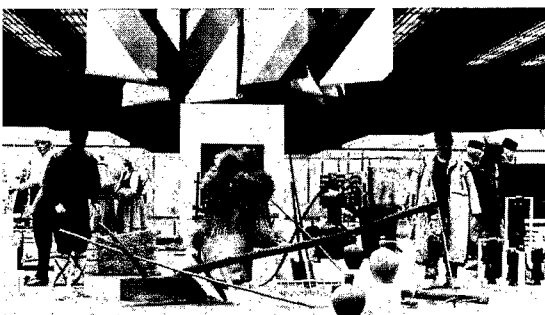
Les activités des organisations professionnelles et publiques de masse jouent un rôle important pour le développement d'une attitude active à l'égard des valeurs immuables du patrimoine ethnographique. Grâce à elles, les musées bénéficient d'une large base sociale et de la coopération de milliers de gens pour l'organisation de grandes initiatives à l'échelle nationale.

Une rétrospective nationale

La première rétrospective nationale des valeurs ethnographiques, qui a eu lieu en 1980/81 sur le thème *Héritiers d'une sagesse et d'une beauté millénaires* fut un exemple éloquent. Cette rétrospective organisée par le Conseil national du front de la patrie (la plus grande organisation de masse en Bulgarie), par le Comité de la culture et par l'Institut et le Musée ethnographique auprès de l'Académie bulgare des sciences visait les buts suivants : la célébration solennelle du 1 300^e anniversaire de l'État bulgare ; la mise en valeur du rôle et de l'importance du patrimoine ethnographique du peuple bulgare, faisant partie de son trésor historique et culturel ; la mise au jour et à la portée des milieux scientifiques et publics des biens ethnographiques que les Bulgares gardent toujours dans leur maison hors du circuit des musées et des instituts scientifiques ; la stimulation des nouvelles idées concernant la protection, le développement et l'utilisation du patrimoine ethnographique à notre époque ; la contribution à l'éducation patriotique et esthétique du peuple bulgare. La participation bénévole, la propriété et la sécurité des matériels étaient absolument garanties. La direction scientifique et méthodologique était assurée par l'Institut et le Musée ethnographique, le travail organisationnel sur place ayant incombé aux musées des villes et des départements et aux comités du front de la patrie.

La rétrospective nationale des valeurs ethnographiques s'est déroulée en trois étapes : communale, départementale et nationale. Les manifestations principales prévoyaient des expositions ethnographiques d'objets originaux de la culture populaire traditionnelle, la représentation de fêtes, coutumes et rites populaires d'autrefois, des concours pour la meilleure conservation et la connaissance des

Agriculture, XVIII^e-XIX^e siècle.
[Photo : Nedialka Kraptcheva.]



Exposition nationale ethnographique, 1981.
[Photo : Nedialka Kraptcheva.]

biens ethnographiques, des interprétations folkloriques originales, etc. Les expositions ethnographiques étaient le noyau central de ces manifestations. Trois mille expositions furent organisées dans tout le pays, au cours desquelles furent présentés environ 800 000 objets. Ce fait se révéla particulièrement important, compte tenu que les musées ethnographiques d'État et publics abritent environ 420 000 objets. Plus de 450 000 personnes participèrent à ces manifestations, le nombre des spectateurs s'élevant à plus de 4 000 000 (la moitié de la population globale de notre pays).

Le point culminant de la rétrospective a été l'exposition nationale ethnographique, organisée dans les salles du Palais de la culture en novembre-décembre 1981, sur une surface d'environ 4 500 m², avec une sélection de 4 000 objets, choisis parmi les plus précieux déjà exposés dans les expositions ethnographiques communales et départementales. L'exposition donnait une idée générale sur les métiers, le foyer, la vie quotidienne, les fêtes, les coutumes, les rites et les arts traditionnels du peuple bulgare. L'accompagnement musical approprié, la représentation authentique des coutumes et des rites populaires, les projections de films, tout cela créait une atmosphère de fête dans la salle. Les possibilités exceptionnelles que fournit le Palais de la culture ont joué un rôle important pour le succès de cette manifestation. Pendant quinze jours (il est vrai que la courte durée de l'exposition a suscité chez les gens un mécontentement justifié), l'exposition a eu 280 000 visiteurs, battant ainsi tous les records connus dans ce domaine. Pas un

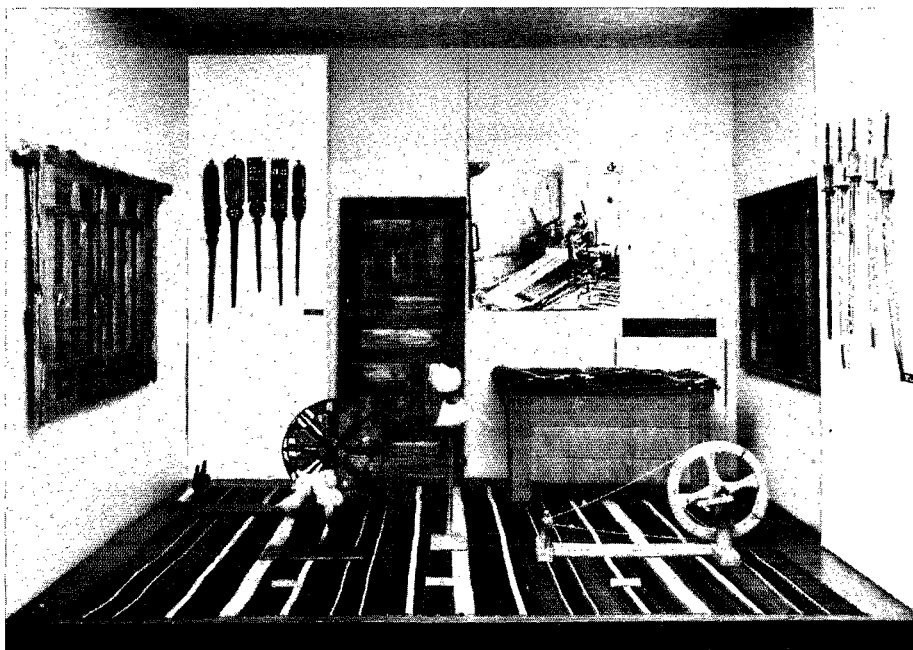
seul spectateur ne resta passif et les réactions spontanées, les larmes d'émotion et de joie furent un témoignage éloquent de la pensée des visiteurs. Les résultats de la 1^{re} Rétrospective nationale des valeurs ethnographiques, qui ont étonné même les organisateurs, demandent une analyse approfondie et complexe. Ainsi l'opinion publique a souscrit à l'idée de transformer la rétrospective nationale ethnographique en fête traditionnelle régulière.

Les gens de tout le pays, de tous les âges et groupes sociaux ont participé à cette manifestation en faisant preuve d'un esprit fort entreprenant et ils ont contribué dans une grande mesure à l'enrichissement et à la diversité de son programme. Il faut également souligner le fait que les représentants de groupes ethniques divers, surtout les Turcs vivant en Bulgarie, ont pris une part active à la rétrospective en présentant aux expositions ethnographiques de nombreux objets qui mettaient en relief les éléments de leur culture traditionnelle témoins d'une coexistence séculaire. La rétrospective a mis en valeur l'importance et les dimensions du patrimoine ethnographique conservé dans les maisons bulgares. L'enregistrement et la documentation scientifiques de ce patrimoine jouent un rôle extrêmement important non seulement pour l'ethnographie, mais aussi pour les autres sciences sociales. Toute l'activité muséologique et scientifique des ethnographes bulgares reflète leur conviction profonde que le patrimoine ethnographique n'est pas quelque chose de figé et qu'il ne doit pas rester enfermé dans les vitrines et dans les dépôts des musées. L'attitude active et créatrice à l'égard des

valeurs du patrimoine ethnographique, leur intégration complète à la culture contemporaine jouent un rôle important dans l'éducation du peuple car la richesse de ce patrimoine est indispensable à l'homme contemporain.

La continuité et les rapports historiques entre le patrimoine ethnographique et la culture de la nation ne sont pas chose simple. Il est nécessaire de reconsidérer et d'organiser ces valeurs selon les exigences de notre temps, pour qu'elles deviennent partie intégrante de notre culture socialiste. Les problèmes concernant le développement historique du patrimoine ethnographique bulgare et ses perspectives ont une grande importance pour l'identité culturelle de la Bulgarie contemporaine. Ils sont étroitement liés à la formation de l'homme contemporain en tant que personnalité créatrice harmonieuse et intégrale, capable non seulement de consommer, mais également de créer les valeurs culturelles. Les ethnographes bulgares sont profondément convaincus que le patrimoine ethnographique, en tant qu'œuvre collective de tout le peuple, peut être conservé, enrichi et utilisé de manière efficace uniquement lorsqu'il devient l'objet de la sollicitude du peuple entier. Car le patrimoine ethnographique représente des valeurs dont un peuple ne peut se passer, des valeurs que l'homme recherche et crée sans cesse pour conserver sa nature humaine — aujourd'hui et pour toujours.

[Traduit du bulgare.]



Métiers domestiques, intérieur, XVIII^e-XIX^e siècle.

[Photo: Nedialka Kraptcheva.]

Le Musée d'ethnographie de la zone métropolitaine de Cleveland – une conscience pluriculturelle

Annette B. Fromm

Née en 1950 à Pittsburgh, dans l'État de Pennsylvanie (États-Unis d'Amérique). Candidate au Ph.D. au Folklore Institute de l'Université de l'Indiana. Effectue actuellement des recherches au sein de la communauté juive romaniote de Ioannina (Grèce), sur le thème de la culture traditionnelle et de l'identité ethnique. Coordinatrice du groupe de travail des arts populaires du Comité international des musées d'ethnographie (ICOM). A travaillé au Musée d'ethnographie de la zone métropolitaine de Cleveland pendant trois ans, de 1977 à 1980.

En 1975, une centaine de personnes animées d'une passion commune, pour la plupart les enfants d'immigrants qui constituent l'essentiel de la population de Cleveland (Ohio), se sont réunis pour réaliser un vieux rêve qu'elles caressaient depuis longtemps. Dans la ferveur de la célébration du bicentenaire de la révolution américaine préparée dans tous les États-Unis d'Amérique, ce groupe enthousiaste a pris conscience de l'influence des immigrants à Cleveland et a voulu que figure parmi les manifestations une représentation de l'héritage qu'ils estimaient être le leur. Grâce à une subvention de la ville de Cleveland et à l'aide de la Western Reserve Historical Society, ce groupe a présenté pendant quatre mois une exposition sur les apports respectifs des communautés d'immigrants à la mosaïque pluriculturelle de Cleveland.

Des particuliers de seize communautés ethnique avaient prêté des objets pour la première exposition du Musée d'ethnographie. La cérémonie d'ouverture, avec costumes, chansons et danses folkloriques et buffet de spécialités nationales, donnait le ton pour les quatre mois de conférences et de manifestations culturelles qui complétaient l'exposition. Au programme, des spectacles présentés par les communautés ukrainienne, juive, biélorusse, slovène, slovaque, grecque, italienne et autres.

La plupart des objets exposés, ainsi que les manifestations, présentaient toutefois une image stéréotypée incomplète des groupes ethniques de Cleveland, basée sur la continuité historique de la culture, ou sur ce que nous pourrions appeler la « culture du souvenir ». L'exposition était composée de ces trésors rapportés par les ancêtres de leur pays d'origine. Il y avait aussi les souvenirs achetés à l'occasion de voyages dans le pays, qui sont maintenant symboliques du bon vieux temps proverbial. Les chansons et les danses exécutées en costumes authentiques ou copiés représentaient une culture du passé vierge de toute influence américaine. L'exposition reflétait l'image générale des communautés ethniques présentée par les musées américains au milieu des années 70. Ces groupes étaient en effet considérés comme les dépositaires de coutumes et de pratiques hautes en couleur, dont le seul intérêt était une identification historique avec un passé romantique.

Les organisateurs de l'exposition destinée à célébrer le bicentenaire du Musée d'ethnographie visaient bien davantage qu'une simple manifestation éphémère de la culture du souvenir. Ils souhaitaient créer, en premier lieu, un musée permanent qui représente la culture traditionnelle des groupes ethniques de Cleveland, en montrant les contributions essentielles

Paul Pargoliti, l'une des personnes dont le récit biographique a inspiré *Passages to American urban life*.

L'enterrement du violon (*Bögö Temetes*), pièce folklorique de carnaval présentée chaque année dans la communauté hongroise.

[Photo : Greater Cleveland Ethnographic Museum.]



qu'ils avaient apportées à la vie et à l'identité de la ville. Leur objectif était ensuite d'élargir l'approche passiviste traditionnellement adoptée à l'égard des cultures ethniques. Le tableau ethnographique contemporain, rendu vivant par la façon dont la culture traditionnelle répondait aux influences d'un contexte fortement urbanisé, industrialisé et diversifié, était le vaste domaine inexploré que le Musée d'ethnographie se proposait de sonder et de présenter. De ce point de vue, l'histoire et la culture du souvenir ne seraient ni négligées ni minimisées, mais placées dans la perspective voulue, selon la valeur relative que leur attribuait chaque communauté considérée.

L'organisation

À la fin de 1977, après avoir engagé du personnel à plein temps et obtenu des locaux d'exposition, de bureaux et d'entreposage, le Musée d'ethnographie de la zone métropolitaine de Cleveland s'est mis à l'œuvre et a entrepris d'explorer les communautés de la ville. Pour commencer, les premiers contacts ont été pris par les membres du conseil d'administration du musée, qui jouaient un rôle actif dans leurs communautés, les présentant aux différents membres et essayant de leur donner une idée des tâches quotidiennes et des intérêts de chaque groupe.

La galerie d'exposition du Musée d'ethnographie a été installée dans l'Old Arcade de Cleveland. Constituée à la fin du XIX^e siècle, l'Arcade, un passage couvert entre deux grandes artères du centre ville, est un monument typique de Cleveland et de notoriété nationale. Au rez-de-chaussée et au premier étage se trouvent des boutiques et des restaurants et les quatre

niveaux supérieurs sont occupés par des bureaux. Une verrière s'étendant sur toute la longueur du bâtiment inonde les étages de lumière. Le musée, situé au rez-de-chaussée, accueille les visiteurs venus voir une exposition particulière ainsi que les passants nouveaux venus.

Parmi les activités courantes il y a l'organisation d'expositions temporaires dans la galerie qui donne sur le passage. Le musée étant essentiellement de caractère local, nos expositions ont été constituées autour des objets prêtés par les membres des communautés. Dans une perspective historique de la culture traditionnelle, nous avons organisé des manifestations aussi variées que l'exposition de costumes traditionnels et d'instruments de musique de Croatie et une présentation de la Saint-Sava dans la communauté serbe de la ville. La galerie a aussi servi à exposer les œuvres d'artistes d'inspiration folklorique, comme Jack Gbur, un Américain d'origine ukrainienne. Ses sculptures et ses bas-reliefs représentent des scènes de la vie en Ukraine ainsi que de la campagne des environs de Cleveland, où il a grandi. Ses œuvres dépeignent aussi des personnages représentatifs de l'expérience des Américains originaires d'Ukraine. D'autres expositions ont été consacrées à des thèmes plus vastes, comme l'Année internationale de l'enfant, qui a été l'occasion de présenter les objets des collections du musée relatifs à l'enfance, ainsi que des affiches peintes par les enfants du quartier italien de Cleveland. Un concours d'affiches illustrant l'identité italienne avait été organisé dans le centre communautaire et les œuvres primées ont été exposées.

Dans le cadre de ses activités courantes, le Musée d'ethnographie a aussi organisé des expositions itinérantes, destinées prin-

cipalement aux écoles, aux centres communautaires et aux foyers des groupes nationaux des environs de la ville. Ces petites expositions visaient à présenter la diversité des cultures qui se côtoient à Cleveland. L'un des premiers projets du musée, en 1977, a été, en fait, de monter une exposition itinérante de photographies. L'histoire de l'immigration à Cleveland et la vie familiale, professionnelle et sociale contemporaine dans les communautés ethniques en constituaient les thèmes. Des exposés dans les salles de classe avec présentation d'objets ou de diapositives complétaient généralement ces expositions installées dans les écoles.

Parallèlement, le personnel du musée se consacrait à plusieurs projets particuliers. Le projet « Expérience des immigrants » a été la première de ces grandes séries de recherche. Ces enquêtes sur l'histoire orale visaient à rendre compte de la vie des immigrants à Cleveland autour de 1930. Environ 90 immigrants de 30 origines culturelles différentes arrivés à Cleveland avant les années 30 ont été interrogés en détail par trois enquêteurs. Ceux-ci cherchaient à savoir pourquoi et comment ils vivaient dans le Vieux Monde, si chacun s'était intégré ou non à une communauté ethnique de Cleveland. C'est ainsi qu'ont été interrogés l'un des fondateurs de l'Église catholique lithuanienne de Cleveland, la veuve d'un fabricant de *tambouritza*, un éminent physicien de la communauté slovène, une Grecque qui, dans sa jeunesse, avait joué un rôle actif dans des associations grecques d'art dramatique, ainsi que d'innombrables travailleurs et ménagères anonymes, dont la vie quotidienne est représentative de l'expérience d'autres immi-

Cérémonie d'ouverture de l'Exposition du bicentenaire du Musée d'ethnographie de la zone métropolitaine de Cleveland (GCEM), à la Western Reserve Historical Society, juillet 1977.

[Photo : Greater Cleveland Ethnographic Museum.]



grants. Les enregistrements obtenus constituent de précieuses sources d'histoire, de folklore et de sagesse traditionnelle. Le Musée d'ethnographie a utilisé les récits recueillis pour la série d'expositions *The immigrant experience – Heroes all around me – Passages to American urban life*. (L'expérience des immigrants – Tous ces héros qui m'entourent – Billets pour les villes d'Amérique).

Un vaste champ d'action

L'exposition *Passages to American urban life*, présentée au printemps 1979, a été notre premier grand projet. Établie à partir de témoignages oraux des personnes interrogées et des résultats d'enquêtes, elle présentait une interprétation de l'histoire de Cleveland telle qu'elle avait été vécue par ceux qui ont vu dans Cleveland leur nouvelle patrie et en ont fait leur foyer entre 1900 et 1935, après avoir quitté leur pays. Les thèmes de l'exposition reprenaient ceux des interviews. L'accent était mis sur la vie à Cleveland et sa dynamique : comment les individus se mariaient, fondaient des familles et participaient à la vie communautaire, dans le cadre soit de l'église du groupe ethnique, soit d'organisations sociales, culturelles, fraternelles ou politiques. Objets, photographies et documents (provenant de la collection croissante du musée ou empruntés à des particuliers ou des institutions), extraits d'interview ont fait revivre cette période historique de l'immigration et de l'arrivée des groupes ethniques à Cleveland. La synthèse des histoires des participants au projet a permis de présenter un tableau complet de l'expérience américaine.

Cette exposition a attiré d'innombrables visiteurs des communautés ethniques de la ville, car elle représentait l'ordinaire de leur vie quotidienne. Habituellement, ces expositions n'étaient consacrées qu'aux membres des groupes ethniques qui s'étaient exceptionnellement ou notoirement illustrés. Le Musée d'ethnographie ouvrait ses portes à tout le monde. Des membres de diverses communautés ont participé à deux colloques et débats visant à encourager une collaboration active. Ils ont contribué à donner vie à l'exposition en faisant part de leur expérience concernant les événements et les organisations de la période illustrée par l'exposition. Un colloque portait sur les récits biographiques, l'une des sources de documentation primaires de l'exposition. Une Table ronde a réuni des personnes qui avaient été déterminantes ou acti-

ves dans la fondation de plusieurs des associations de bienfaisance fraternelles de Cleveland. C'est ainsi que des particuliers de tous les niveaux de la vie communautaire ont été amenés à travailler pour le Musée d'ethnographie, soit en contribuant à l'exposition, soit en y participant activement.

A mesure que le personnel du musée poursuivait ses propres recherches dans les communautés ethniques de la ville, les collections s'enrichissaient peu à peu. La presse ethnique de Cleveland est l'un des nerfs de la vie communautaire. Des journaux sont publiés et diffusés dans au moins sept langues étrangères. Nous leur avons adressé toutes nos annonces publicitaires ainsi qu'à la presse de langue anglaise. Cette filière nous a permis de sonder plus profondément les racines de chaque communauté et a servi à encourager les donations au musée. L'annonce d'une exposition d'art populaire hongrois et hongro-américain nous a mis en contact avec un immigrant qui avait reçu une formation de tisseur industriel en Hongrie avant de venir en Amérique. Il continuait à tisser pour se distraire tout en travaillant chaque jour dans une société locale de service public. Sans être à proprement parler des tissus folkloriques, les pièces tissées et données au musée avaient été réalisées à partir de techniques et de modèles traditionnels. Elles sont le fruit d'une adaptation de motifs et de méthodes ancestraux, représentative de l'expérience des Américains d'origines nationales diverses, que le musée vise à explorer, identifier et exposer.

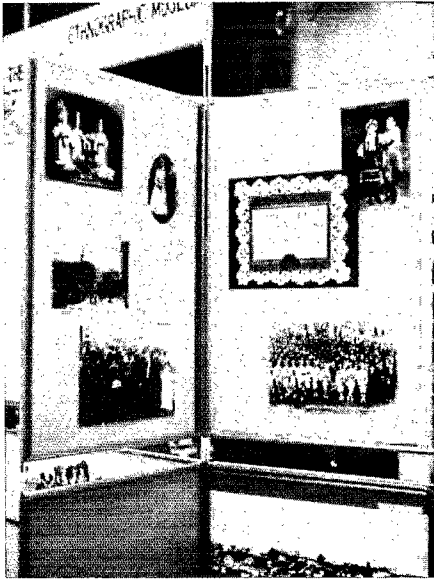
Documentation sur la vie culturelle

Tout musée a pour tâche de rassembler, sauvegarder et interpréter les valeurs tangibles de la collectivité à laquelle il est consacré, mais le Musée d'ethnographie a étendu ses objectifs à la collecte de documentation sur les activités culturelles pour pouvoir mieux interpréter ses collections. Notre personnel prend régulièrement des photos et des diapositives lors des manifestations ethniques auxquelles il assiste. Chaque été, Cleveland devient la ville des festivités. Des manifestations sont organisées dans toute la ville, où des groupes représentant de nombreuses communautés ethniques se produisent ensemble. Au niveau des communautés, les motivations sont séculaires et sacrées. Les quatre églises orthodoxes grecques organisent chaque année des festivités pour recueillir des fonds. De nombreuses églises catholiques célèbrent les fêtes des

saints, comme elles l'auraient fait en Europe. A l'occasion de ces deux types de célébration communautaire, on sert des spécialités culinaires nationales, on organise des manifestations culturelles et des groupes de danseurs donnent des représentations. Les fêtes propres à telle ou telle communauté ethnique – par exemple, la Saint-Joseph pour les Italiens ou la Pâque juive – se célèbrent non seulement au niveau de la communauté et de la ville, mais aussi, en privé, dans le cadre familial. La documentation du musée sur ces festivités, c'est-à-dire sur les manifestations proprement dites ainsi que sur les longs préparatifs qui témoignent d'une forte solidarité communautaire entre les générations, fait apparaître un degré de participation à l'événement insoupçonné à première vue.

A step in time (Un pas dans le temps), film sur les danses nationales pratiquées à Cleveland, constitue une autre forme de documentation produite par le personnel du musée. Financé par la Fondation nationale pour les arts et le Conseil des arts de l'Ohio, ce film essaie de rompre avec la vision simpliste de la danse folklorique renforcée par les festivités multi-ethniques organisées dans toute la ville. De nombreuses communautés entretiennent effectivement des groupes de jeunes danseurs folkloriques. Ces danses sont des spectacles conçus pour la scène, ou même de véritables compositions chorégraphiques d'inspiration folklorique. Les costumes ont souvent tendance à mettre l'accent sur une seule région du pays, au lieu de représenter de façon réaliste la vaste panoplie de l'habit traditionnel. En revanche, les costumes portés par ces groupes peuvent être très recherchés et soigneusement reproduits. Le problème est que, dans ce cadre artificiel, la danse est coupée de son contexte naturel et risque d'être la seule manifestation que le public extérieur à la communauté connaîtra jamais de ces danses nationales.

A step in time analyse la danse comme elle se pratique au sein de la communauté et non comme un spectacle destiné au public. Le personnel du musée s'est introduit dans les communautés grecque, slovène et irlandaise et a filmé plusieurs sortes de danses exécutées en divers endroits et à différentes occasions. Nous avons su que nous avons atteint notre but, c'est-à-dire faire découvrir le rôle de la danse nationale dans la communauté, lorsqu'un technicien d'une chaîne locale de télévision a reconnu les polkas filmées comme étant slovènes. Il s'est alors mis à expliquer les différences de style existant entre



les polkas des divers groupes ethniques.

Grâce à ces travaux de documentation et à ces expositions, ainsi qu'aux politiques suivies par le Musée d'ethnographie en matière de collections, le conseil d'administration et le personnel ont estimé qu'ils répondaient à un besoin des communautés ethniques de Cleveland, qui, jusque-là, n'avait été satisfait par aucune autre institution culturelle. C'est, en définitive, ce qui a initialement conduit le conseil à se réunir en 1975 avec l'intention de fonder le musée.

Tradition et responsabilité

En fait, Cleveland a une longue tradition de manifestations ethniques. Le Musée des beaux-arts de Cleveland accueillait, dès 1919, l'exposition *Homelands exhibit*, avec la coopération de la bibliothèque municipale et des écoles publiques de Cleveland. « L'idée était d'organiser dans les écoles et les bibliothèques, pendant le mois de mars, une série d'expositions locales dont le musée pourrait sélectionner les plus belles pièces en vue d'une exposition plus importante dans ses locaux¹. Cette dernière représentait 24 groupes, des Arméniens aux Gallois. Comme l'exposition organisée à l'occasion du bicentenaire du Musée d'ethnographie, cette manifestation était complétée par des conférences sur les traditions artistiques et culturelles des différents pays représentés, et par des chants et des danses en costumes traditionnels de ces divers pays.

La deuxième grande exposition ethnique de l'histoire de Cleveland faisait partie du projet *The new Cleveland experiment*². L'*All nations exposition* de 1929, organisée sous les auspices du Départe-

ment des loisirs de la municipalité avec l'aide des trois journaux de Cleveland, mettait de nouveau l'accent sur les arts plastiques et les arts du spectacle traditionnels. Pendant plus d'une semaine, une centaine de milliers de personnes ont pu voir une série très complète d'expositions d'art et d'artisanat populaires d'origines nationales diverses. La salle des fêtes de Cleveland évoquait un autre monde, par la reconstitution grandeur nature, mobilier compris, de chaumières, de maisons, de châteaux et de demeures des pays d'origine des groupes d'immigrants. Il y avait notamment un chalet suisse, une cuisine danoise, un four lithuanien et deux intérieurs américains : le style de 1929 et le modèle puritain, beaucoup plus ancien.

On continue d'organiser à Cleveland d'autres manifestations de ce genre moins élaborées. Mais ces expositions diffèrent considérablement par leur principe des objectifs du Musée d'ethnographie — comme suffit à le prouver le nom du musée, qui, pendant les premières années de son existence, a fait l'objet de nombreux débats aux réunions du conseil d'administration. Le personnel du musée estimait avoir, à l'égard des communautés ethniques comme du milieu intellectuel dont il faisait partie, la responsabilité de présenter l'ethnographie de Cleveland, et non pas seulement la vie ethnique de la ville. Les musées ethniques se caractérisaient par l'approche simpliste initiale consistant à montrer les créations artistiques et artisanales des immigrants. C'est aussi cette conception qui inspirait l'exposition du bicentenaire, qui a donné son essor au Musée d'ethnographie.

Au lieu de se tourner vers le passé pour ne considérer que cette seule dimension

The immigrant experiment, exposition de photographies itinérante du GCEM. Cette exposition a été présentée dans les centres communautaires, les écoles et les bibliothèques publiques ainsi que dans les foyers du troisième âge de la région de Cleveland.

[Photo : Greater Cleveland Ethnographic Museum.]

Leçon de danse. Festival d'Obun, temple bouddhiste japonais, juillet 1981, Cleveland (Ohio).

[Photo : Greater Cleveland Ethnographic Museum.]

de la vie ethnique de Cleveland, le Musée d'ethnographie a estimé qu'il avait la responsabilité, à l'égard de son public, de décrire la réalité contemporaine de la vie ethnique de la ville. Le conseil d'administration et le personnel se sont sentis tenus d'étudier l'évolution et la continuité de la culture traditionnelle des communautés ethniques, et de fonder le travail du musée sur le dynamisme de ce processus. A partir de connaissances historiques, le musée a essayé de comprendre et de présenter les conséquences et les incidences de l'expérience américaine sur les cultures traditionnelles des groupes ethniques qui composent la population de la ville. C'est le principe que nous avons adopté, tant pour interroger des gens que pour rassembler et étudier des objets, ou organiser des expositions. Le musée estimait qu'il répondait ainsi au besoin de rendre compte du dynamisme de la vie ethnique à Cleveland, à l'intention non seulement du grand public, mais surtout des communautés elles-mêmes. Le musée d'ethnographie a été fondé par des membres des communautés ethniques qui voulaient voir leur histoire et leur culture fixées et restituées selon ce principe. Dans tous les aspects de son travail, le musée s'est senti investi de cette impérieuse responsabilité à l'égard des communautés dont étaient issus les fondateurs. En collaborant étroitement avec chacune des communautés, nous avons eu le sentiment de nous acquitter de cette mission.

[Traduit de l'anglais.]

1. *Americanization in Cleveland*, Cleveland, Cleveland Americanization Committee, sans date.

2. Allen H. Eaton, *Immigrant gifts to American life*, p. 97, New York, Russell Sage Foundation, 1932.

CONSERVATION

La conservation des objets ethnographiques

Richard B. Renshaw-Beauchamp

Ancien conservateur en chef du Canadian National Historic Sites Service et directeur intérimaire du Pacific Conservation Centre du Canadian Conservation Institute avant de devenir chef de la Division de conservation du British Columbia Provincial Museum. Les domaines qui l'intéressent personnellement beaucoup sont le Ninstints Village sur l'île Anthony – un site du patrimoine mondial – pour lequel il est responsable dans le domaine de la conservation, de la pétrographie et de la pictographie dans cette province ainsi que des techniques de fumigation.

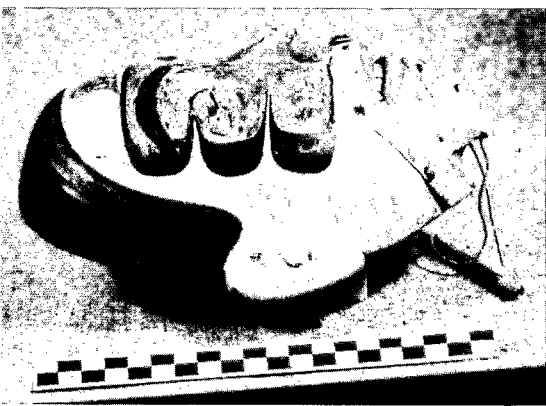
Les conséquences des interventions pratiquées sur des objets qui constituent la seule trace tangible du passé d'une culture sont si importantes et si complexes que je ne puis en donner ici qu'une ébauche très sommaire. Par le présent article j'espère, néanmoins, inciter les conservateurs à reconsidérer, le cas échéant, ce qu'ils attendent de la conservation et les restaurateurs à repenser leurs théories. Sans collection ethnographique, il n'est pas de musée ethnographique. Sans musée ethnographique, la recherche devient extrêmement difficile, voire impossible, et l'étude des civilisations – qu'elles soient éteintes, en voie de disparition ou même florissantes – et leur présentation au public ne peuvent que cesser ou sombrer dans l'incohérence et le manque de sérieux.

Les collections ethnographiques sont des documents et doivent être traitées comme tels. Ce n'est pas parce que le conservateur ou le restaurateur estiment

avoir épuisé la source d'information que constitue l'objet qu'il en est nécessairement ainsi. L'archéologue Tom Loy, qui travaille au British Columbia Provincial Museum, a découvert sur des lamelles vieilles de trois mille ans des traces de sang suffisantes pour lui permettre de déterminer à quelle espèce appartenait le dernier mammifère qu'elles avaient servi à découper. Il s'est également aperçu que les sols d'argile renferment de grandes quantités de protéines, ce dont il faut tenir compte lorsqu'on nettoie des objets provenant de sites tant aquatiques que terrestres. Si les objets sur lesquels travaillait Tom Loy avaient été nettoyés aux ultrasons avec adjonction d'une ou deux gouttes de Decon 75, ils n'auraient gardé aucune trace de nature à conduire à de telles découvertes. Cette remarque peut s'appliquer à tous les objets traités en laboratoire, bien que le recours aux ultrasons soit loin d'être systématique.

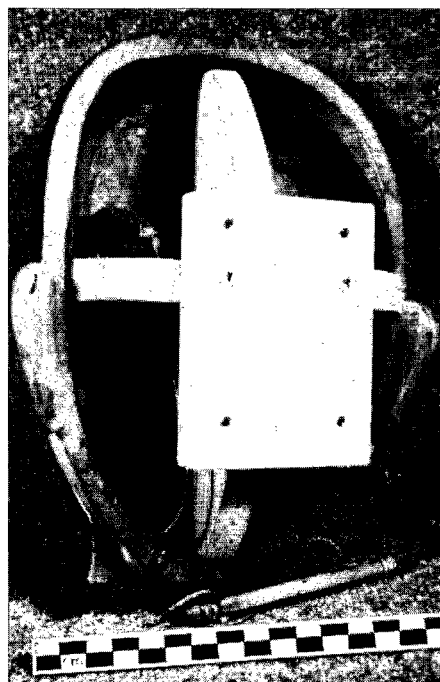
La conservation : une multiplicité de mesures

La conservation du matériel ethnographique commence au stade du stockage. C'est au conservateur, assisté et conseillé par le restaurateur, de veiller à cet aspect du travail. Les réserves se trouvent-elles dans une zone exposée aux inondations? Y passe-t-il des conduites d'eau? L'obscurité y est-elle totale lorsque la lumière est éteinte? Toutes les fenêtres sont-elles bien étanches au jour? C'est absolument nécessaire! Chacun sait qu'à moins d'avoir à y travailler, il faut toujours que les réserves soient dans l'obscurité. Est-il possible d'y régler la température et l'humidité? Si ce n'est pas le cas, vos réserves doivent être orientées au nord ou, mieux encore, installées dans des pièces aveugles. Si elles sont aménagées dans les greniers, le toit est-il bien isolé? Y a-t-il une bonne ventilation? Peut-on les fermer



a

a) Masque et b) support universel. Le support est maintenu à l'aide de chevilles de bois passées à travers les trous de fixation. Les opérations nécessaires pour en retirer le masque exposé (pour l'étudier, nettoyer la vitrine, etc.) sont réduites au minimum [Photo : R. Renshaw-Beauchamp.]



b

pour les opérations de désinsectisation? Bien qu'il soit, en général, impossible de réunir les conditions idéales — température de 20 à 21°, humidité relative de 50 à 65% — fait-on quand même de son mieux pour s'en approcher toujours davantage? Ou bien a-t-on, ce qu'à Dieu ne plaise, abandonné le combat?

A quoi ressemblent les rayonnages? Utilise-t-on rationnellement l'espace dont on dispose? Prenez le temps d'y réfléchir en vous aidant de croquis. Mieux vaut fabriquer des rayonnages avec des planches de récupération ou de vieilles portes que de tout entasser à même le sol. Les assemblages de planches montées sur des briques offrent une bonne solution d'attente. Améliorer l'aménagement des réserves doit être un souci constant. Les textiles ethnographiques sont-ils pliés? Pourquoi ne vous procurez-vous pas de ces gros tubes qui servent de support à la marchandise dans les magasins de tapis? Ces tubes font, en général, 3,65 mètres de long, et 10 cm de diamètre. Vous pouvez les utiliser pour y enrouler les textiles, après les avoir coupés à la longueur voulue et isolés à l'aide de papier non acide. Le mieux, bien sûr, est de conserver les tissus à plat. Bien que très onéreux, ce mode de stockage offre de grands avantages; il devient même essentiel pour les pièces en cours d'étude, qu'on sort souvent des réserves. En permettant d'éviter des manipulations, le stockage à plat réduit l'usure et les dommages éventuels, qui priveraient la pièce d'une partie de sa valeur documentaire¹. Pensez toujours à ménager des allées assez larges: si les rayonnages sont trop proches les uns des autres, les risques d'accident se multiplient. L'écartement des rayonnages est fonction à la fois de leur profondeur et de leur hauteur. Adoptez toujours la solution la plus sûre.

Les matériaux que vous utilisez sont-ils aussi neutres que possible? Certains bois, en particulier le chêne et le cœur d'acajou, sont si acides qu'ils corrodent fortement les métaux: à leur contact, le plomb, par exemple, se réduit à la longue à un tas de poudre blanche. Faut-il garnir les rayonnages et le fond des tiroirs? Cela comporte un grave inconvénient, l'instabilité, mais aussi de grands avantages: l'utilisation d'une doublure ou d'une garniture inerte prévient l'abrasion, l'écaillage, etc. Là encore, la solution est affaire de dosage, mais, en tout état de cause, le conservateur doit peser le pour et le contre avant, et non après, l'accident, qui finira inévitablement par se produire s'il se trompe dans son choix.

Quiconque a la formation nécessaire pour exercer des responsabilités dans un musée sait tout cela. Il suffit en effet d'avoir un peu de bon sens et de posséder des rudiments de chimie et de physique. Mais la plupart des gens ne se servent pas de leur bon sens et les connaissances de base sont enfouies sous une telle accumulation de savoir spécialisé que la réflexion perd tout contact avec le côté pratique des choses. Que faut-il penser, par exemple, de tel conservateur qui, voulant ouvrir une porte alors qu'il a un masque dans chaque main et une massue sous le bras gauche, coince l'un des masques entre ses genoux afin de libérer sa main droite, ou de tel autre qui met un objet d'argent dans sa poche avec ses clés, sa monnaie, etc.? Est-ce là un comportement responsable?

On ne répétera jamais assez que « la conservation préventive est affaire de bon sens ». Il incombe au conservateur de veiller à ce que tous les membres de son personnel usent de leur intelligence dans ce domaine.

Tout musée, qu'il soit récent ou ancien, que son travail soit bien ou mal organisé, qu'il soit ou non sensibilisé aux problèmes de conservation, a une accumulation de tâches de conservation qui fait qu'un jour ou l'autre tout objet est envoyé au laboratoire.

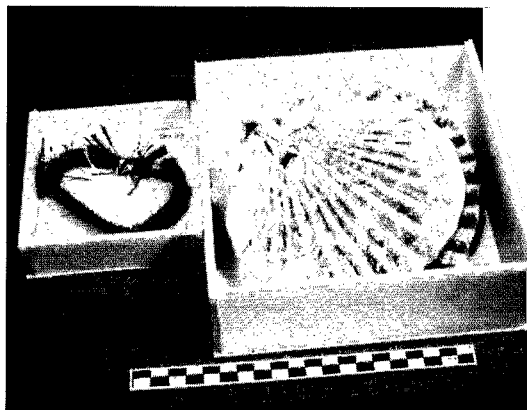
Un travail en commun

Tant que le conservateur ne connaît pas assez les restaurateurs pour savoir s'il peut leur faire confiance, il doit discuter avec eux du cas de chacun des objets dont il a la charge. Il doit se renseigner sur les matériaux, les méthodes et les techniques traditionnels de fabrication, sur l'utilisation courante de l'objet ou d'artefacts analogues, sur son histoire et sa provenance, sur les sources de documentation et les photos d'archives, etc. Il doit également consulter les restaurateurs pour le nettoyage et voir avec eux jusqu'où il convient de le pousser, car il importe de respecter, dans leur totalité ou dans toute la mesure possible, les traces d'utilisation que l'objet présente. Il doit encore déterminer avec eux si les réparations anciennes sont les traces d'une utilisation et/ou si elles témoignent d'un changement de fonction, et s'il convient ou non de les préserver. Ce n'est qu'une fois toutes ces questions résolues que le conservateur peut opter pour un mode d'intervention donné. Il devra tout d'abord déterminer scientifiquement la composition de l'objet (je crois pouvoir dire qu'actuellement les

catalogues de musée reposent tous sur des opinions, et non sur des faits). Il pourra ensuite demander l'avis d'un spécialiste sur la compatibilité entre les matériaux dont est fait l'objet et ceux qui sont envisagés pour en assurer la conservation. Vient ensuite le moment de se poser, compte tenu du principe de l'« intervention minimale », la première série de questions fondamentales: « Quel est le minimum de nettoyage à faire? », voire « Y a-t-il lieu de procéder à un nettoyage quelconque? » et « Qu'est-ce qui rend le nettoyage nécessaire? ». Les objets ne doivent être nettoyés que si la saleté en menace l'intégrité ou est inacceptable sur le plan esthétique. Une question d'un autre ordre se pose ensuite: « L'objet est-il complet? » S'il ne l'est pas, le conservateur et le restaurateur devront juger si cela présente des inconvénients du point de vue esthétique ou risque de conduire à de fausses interprétations, seuls critères permettant de décider s'il convient ou non de remplacer les parties manquantes. Le conservateur se demandera enfin si l'objet menace de se disloquer et, dans l'affirmative, quel est le travail minimal nécessaire pour en consolider la structure.

Une fois ces questions résolues, il faut fabriquer un support pour soutenir l'objet, que ce soit au laboratoire, en réserve ou dans une exposition. S'il est assez robuste pour se passer de support, il faut

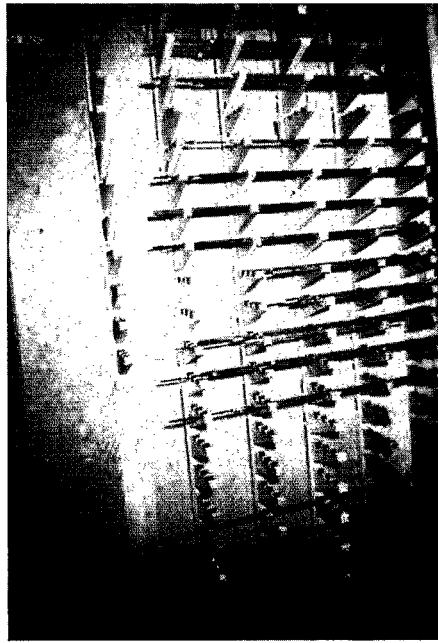
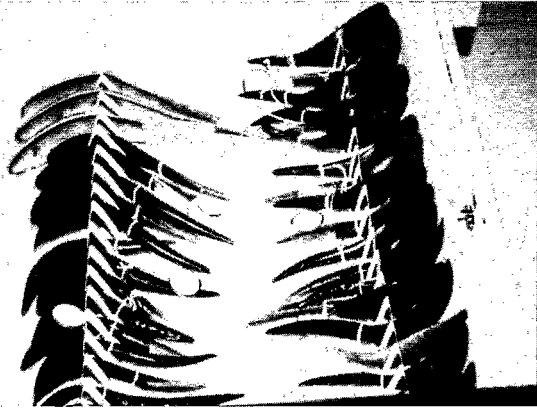
1. Il existe, sur cette question, un bon ouvrage théorique, *In support of difficult shapes*, de P. R. Ward, qui peut être obtenu auprès du British Columbia Provincial Museum. Prix unitaire: 1 dollar.



Les objets petits et délicats sont rangés chacun dans une boîte (sans couvercle).
[Photo: R. Renshaw-Beauchamp.]

Partie de la collection de flèches du British Columbia Provincial Museum. L'écartement réduit des supports permet d'éviter les déformations.

[Photo : R. Renshaw-Beauchamp.]



gine, qui reste donc telle quelle sous la réparation. (Ce genre de chirurgie esthétique ne s'impose que lorsque l'objet doit illustrer un point précis dans une exposition.) Tout travail de reconstitution, de réparation ou de restauration doit être mentionné non seulement dans le dossier de conservation de l'objet, mais aussi dans le catalogue.

La stabilisation et la consolidation des ouvrages de vannerie ont fait couler beaucoup d'encre, et le résultat est plutôt désastreux. C'est un domaine dans lequel trop d'interventions superflues sont préconisées et pratiquées, même dans les musées. Ne « nourrissez » surtout pas vos paniers, comme le conseillent tant d'articles bourrés de « bonnes idées ». Évitez aussi de les laver. Nettoyez-les à l'aide d'une brosse souple et d'un aspirateur de faible puissance. Si vous êtes sûr que la saleté qui les recouvre est de la « crasse de musée » et non une trace d'usage, vous pouvez pratiquer un nettoyage un peu plus poussé au moyen d'une lavette humide. Si l'objet est déformé, laissez-le dans une chambre humide jusqu'à ce qu'il retrouve sa souplesse, puis refaçonnez-le et séchez-le en le tamponnant doucement. Pour le réparer, servez-vous de pâte d'amidon et de papier Japon ; procédez de même pour boucher les trous ou pour faire des recollages. Bref, réduire l'intervention au minimum est toujours la solution non seulement la plus souhaitable, mais aussi la plus efficace.

Il est un autre domaine où les traitements pratiqués sont souvent inutiles et nuisibles : celui des métaux. Tout d'abord, à quel type de métal a-t-on affaire ? Si l'on dispose d'un microscope électronique à balayage SEM (diffraction des rayons X), l'analyse est simple. Dans le cas des métaux plaqués, il faut de l'expérience, mais il faut aussi savoir exactement à quoi l'on a affaire. Ensuite, il convient de déterminer si l'altération de la surface du métal est la marque d'un processus en cours d'évolution et si, par conséquent, elle risque de nuire à la conservation de l'objet. Une surface oxydée mais stable peut constituer la plus efficace des protections. Pourquoi l'objet devrait-il être nettoyé, astiqué ou poli ? Avait-on coutume de le polir à l'époque où on l'utilisait ? Si oui, il faut alors le nettoyer soigneusement en évitant autant que possible l'abrasion, puis le vernir à l'aide de Frigelene ou d'Incralac et, si on le remet en réserve, l'envelopper dans un sac de polyéthylène. (Pour ma part, lorsque j'avais affaire à un objet d'argent, je l'enveloppais de préférence dans du papier

dra prévoir une boîte ou un socle pour l'isoler des autres objets ou pour éviter les manipulations au cours de son examen.

Le nettoyage

Comme le dit Rhuemann dans son livre *The cleaning of paintings*, il vaut mieux avoir un répertoire limité de solvants qu'on connaît vraiment bien que d'utiliser un trop grand nombre de produits. Au British Columbia Provincial Museum, par exemple, on se sert de mélanges, de proportions variables, d'eau distillée et d'éthanol absolu et de dilutions aqueuses de détergent neutre à 0,5-1 %. On nettoie tout d'abord les objets par brossage dans un collecteur de fractions par zone pour la chromatographie et on ne les lave qu'en cas de nécessité en réduisant au minimum les quantités de liquide utilisées et en rinçant abondamment si l'on s'est servi de détergent.

Pour fabriquer une partie manquante qu'on a décidé de remplacer, on choisit un matériau différent de celui dont est fait l'objet, afin que le fragment reconstitué soit identifiable, mais en prenant garde qu'il s'harmonise suffisamment avec le matériau d'origine pour qu'au premier coup d'œil l'objet donne l'impression d'être complet. Pour les petits raccords et les réparations peu importantes, nous utilisons du « pliacle » ou de la « pâte adhésive Ren-Weld », qu'il est possible de sculpter. Pour reconstituer les fragments de grandes dimensions, nous utilisons un bois différent et, pour les accessoires de fourrure, nous nous servons d'une peau de la même espèce que nous cousons à l'aide de fil invisible sur la fourrure d'ori-

Cuillers de corne dans leurs cases à l'intérieur d'un tiroir doublé de polyéthylène.

[Photo : R. Renshaw-Beauchamp.]

Casier pour petits objets de pierre. On a logé les pierres dans des niches creusées à leur forme dans de la mousse de polyéthylène afin d'éviter qu'elles ne s'entrechoquent et d'économiser de la place.

[Photo : R. Renshaw-Beauchamp.]

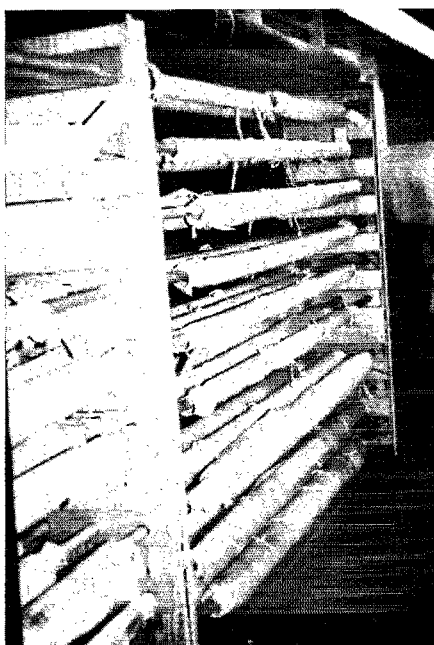


absorbant non acide avant de le mettre dans un sac, accompagné de son numéro de catalogue et d'une brève description. Cette manière de procéder à l'avantage, en limitant au minimum les opérations de nettoyage, de réduire l'abrasion et l'effacement des détails, tout en permettant d'identifier l'objet sans avoir à le déballer. Il ne s'agit donc pas là d'une manie gratuite). Si les objets sont correctement nettoyés et dégraissés, chauffés aux infrarouges et, si possible, plongés dans le vernis au lieu d'être enduits par vaporisation, puis égouttés et manipulés avec grand soin, le revêtement obtenu sera sans défaut et la protection totale.

Du point de vue esthétique, les produits de finition sont d'un assez bel effet et, si leur utilisation permet d'exposer, par exemple, un objet d'argent pendant des années sans qu'il soit nécessaire d'y toucher, si ce n'est pour procéder de temps à autre à un minutieux époussetage, au lieu d'avoir à le nettoyer à intervalles de quelques mois, pourquoi s'en priver? Pour en venir aux questions de pollution atmosphérique, ce n'est pas parce qu'un bâtiment est climatisé que l'air des vitrines est exempt de toute contamination. En effet, après avoir installé à grands frais des épurateurs, etc., nous ne craignons pas d'utiliser des moquettes sur caoutchouc, des peintures au latex et à l'alkyd, qui contiennent des solvants corrosifs, et des tissus synthétiques et revêtements muraux en chlorure de polyvinyle.

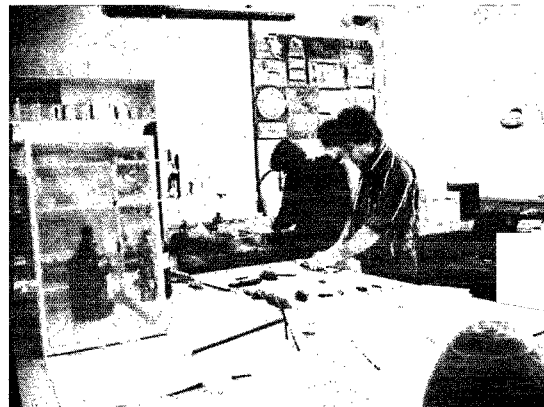
Dans le domaine de la conservation des textiles ethnographiques, que je ne ferai qu'effleurer, l'analyse est, là encore, de la plus haute importance. Il convient de ne recourir au lavage et/ou au nettoyage à sec que lorsque la saleté menace réellement l'intégrité de l'objet. Aujourd'hui encore, je ne puis évoquer sans rougir de honte deux pièces de tissu lavées il y a quelques années dans mon laboratoire. Si, au moment de décider du traitement, j'avais raisonné comme je le ferais aujourd'hui, une bonne partie des informations qu'elles recelaient n'auraient pas été irrémédiablement perdues. Bien sûr, ces tissus font beaucoup d'effet, mais que pourront en tirer les ethnologues de demain? Pour manipuler les textiles, il faut un restaurateur spécialisé, qui connaisse les matériaux et les méthodes de fabrication et qui ait une grande habileté manuelle, en particulier en matière de couture. Tant de qualités — faut-il s'en étonner — sont rarement réunies.

En matière de conservation, il n'est pas nécessaire, pour faire un bon travail, un travail en profondeur, d'avoir un matériel



Stockage en rouleaux. Les barres de support sont isolées à l'aide de tubes recouverts à leur tour de papier absorbant non acide. Une fois enroulés, les textiles sont recouverts de papier absorbant non acide et d'une feuille de polyéthylène.

[Photo : R. Renshaw-Beauchamp.]



coûteux. Ce qu'il faut, en revanche, c'est du personnel. Il est pourtant bien agréable de disposer de toutes sortes d'équipements perfectionnés mais, pour prendre le cas de mon propre laboratoire, on n'a pas l'occasion de les utiliser tous les jours. Ce qu'il faut aussi, c'est de l'espace (l'espace, c'est la sécurité, aussi bien pour l'objet que pour le restaurateur lui-même), des extracteurs de fumée au poste de travail, de l'eau, un appareil à vide — si possible branché en permanence — une chambre humide fabriquée sur place, un microscope binoculaire de faible puissance, un appareil photographique, un luxmètre, un appareil de mesure du rayonnement ultraviolet et un psychromètre. Ajoutons quelques outils personnels, des applicateurs, du coton non mélangé, de l'ouate chirurgicale et quelques produits chimiques, et le restaurateur a tout ce qu'il lui faut pour se mettre à l'ouvrage. D'autre part, il est toujours possible d'avoir accès à un SEM 505 par l'intermédiaire d'une université ou d'une administration. Pour ce qui est des autres équipements coûteux, on peut également les utiliser en temps partagé ou les emprunter. Il est normal qu'on préfère avoir son propre matériel, mais ce n'est pas une raison, parce qu'on n'est pas en mesure de faire ce genre d'investissement, pour différer le recrutement d'un restaurateur. Si un musée a les moyens d'avoir une collection, il ne peut pas se permettre d'en négliger la conservation.

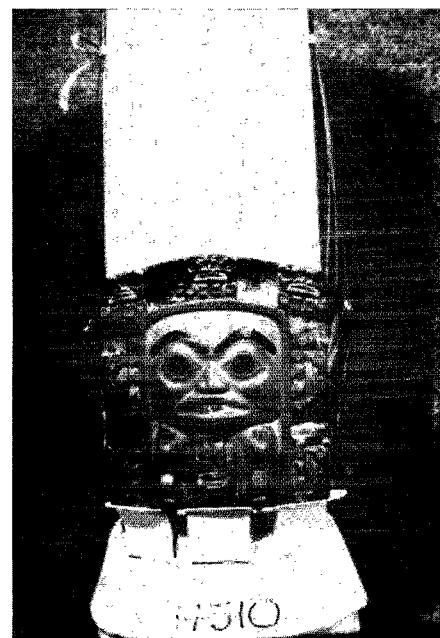
[Traduit de l'anglais.]

Vue du laboratoire de conservation du British Columbia Provincial Museum. On aperçoit la conduite en « trompe d'éléphant » de l'extracteur de fumée du poste de travail, la chambre humide faite de bois et de plastique, ainsi qu'un chapeau de pluie sur son support.

[Photo : R. Renshaw-Beauchamp.]

Cette coiffure cérémonielle qui, non soutenue, serait inmanquablement endommagée repose sur un support fait de papier buvard (blanc).

[Photo : R. Renshaw-Beauchamp.]



MUSEUM OF MANKIND, Londres. Vitrine étanche de l'exposition *Textiles africains* munie d'un hygromètre à cheveux et d'une grille filtrante pour l'éclairage.
[Photo : Museum of Mankind. Avec l'aimable autorisation des administrateurs du British Museum.]



Les textiles du Museum of Mankind

M. E. A. McCord

Né en 1944. Diplôme national de design en 1966, Université de Londres, Institut Courtauld. Diplôme en conservation des textiles en 1975 ; diplôme de l'Association des musées en conservation ethnographique en 1981. Conférencier et directeur du Département d'art, Rupert Stanley College of Further Education, Irlande du Nord, 1967-1972. A rejoint le British Museum, Département de la recherche scientifique et de la conservation, en 1976. Se spécialise dans le traitement des textiles de tous les départements du British Museum et s'occupe de la conservation d'une gamme très grande d'objets organiques, de la formation du personnel et, en tant que consultant, des réserves et des programmes d'expositions du musée. A donné des conférences à l'Université de Londres, à l'Institut d'archéologie, au Centre international d'étude des textiles anciens et à des groupes de conservateurs au Royaume-Uni. Membre de l'ICOM, CIETA, UKIC, Association des musées. Doyen des conservateurs depuis 1979, au Département de recherche scientifique et de conservation.

L'article de Sarah Staniforth « Les mauvais éclairages », dans Museum, vol. XXXIV, n° 1, 1982 (p. 53 et 54) était illustré par une photo ancienne représentant un linceul en soie aux couleurs passées en provenance de Madagascar et qui fait partie de la collection du Museum of Mankind à Londres. Cette photo a suscité chez le conservateur de ce musée non seulement une protestation indignée mais lui a également inspiré l'article qui suit sur la conservation des collections de tissus.

La photographie déjà ancienne reproduite dans la première édition de 1982 de *Museum* a pu donner l'impression que le Museum of Mankind (Musée de l'humanité) néglige d'entretenir ses collections de textiles ; or rien n'est moins vrai. Le Museum of Mankind (Département d'ethnographie du British Museum) possède l'une des collections les plus importantes et les plus variées de textiles qu'on puisse trouver au Royaume-Uni. Certains datent du XVIII^e siècle (par exemple, tissu de raphia provenant d'Afrique), d'autres, comme les textiles précolombiens d'Amérique du Sud, sont plus anciens encore. La collection n'a cessé de s'enrichir depuis la création du British Museum en 1753 : c'est ainsi que les voyages du capitaine Cook ont fourni des quantités considérables de vannerie et de tissus d'écorce du Pacifique, que les explorateurs, commerçants et missionnaires du XIX^e siècle ont rapporté des quantités de tissus africains et océaniques, et que, depuis quelques années, l'administration s'efforce systématiquement d'obtenir des collections de textiles parfaitement documentées en provenance de toutes les régions couvertes par le département ; les acquisitions les plus remarquables sont peut-être les

superbes ensembles de textiles d'Amérique du Sud et d'Amérique centrale récemment acquis, ainsi que les textiles recueillis en Palestine et au Yémen par le personnel envoyé sur le terrain.

Les textiles que possède le musée sont extrêmement variés. Pour ce qui est des dimensions, les pièces vont de la grande *yourte* de feutre turkmène jusqu'à de petites tresses ornementales d'Amérique du Nord, en passant par un caparaçon en coton capitonné du nord du Nigeria. Les techniques utilisées sont tout aussi variées, avec des pièces tissées et non tissées, par exemple des sparteries *ikat* de Bornéo et d'Afrique, des capes imperméables en fibres végétales fabriquées par les Aïnus du Japon, des manteaux en fil de chanvre de Nouvelle-Zélande, des tissus d'écorce d'Afrique et du Pacifique et des tapis du Yémen. Les formes de nos textiles varient aussi considérablement, depuis les vêtements achevés jusqu'aux pièces de tissu. Le problème qui consiste à stocker et à exposer ces collections sans leur faire subir de dommage est d'autant plus délicat que de nombreuses pièces contiennent des substances organiques autres que les fibres textiles, ainsi que des éléments métalliques. Dans certaines acquisitions récentes, les matières naturelles traditionnelles se combinent avec des fibres synthétiques, voir avec des objets en matière plastique, comme la poupée incorporée à un masque bulgare.

Le processus de conservation

Le musée met en œuvre d'importants moyens pour assurer le nettoyage de ces textiles, les conserver en bon état et améliorer leurs conditions de stockage. Le



processus commence dès que les textiles parviennent au musée. Avant d'être envoyés à la réserve, ils sont désinfectés, comme toutes les acquisitions nouvelles, par une vaporisation d'oxyde d'éthylène destinée à détruire tous les insectes ou champignons parasites. Le système de stockage de base a été mis au point au cours d'une période de plusieurs années après des consultations entre la Division de la conservation du British Museum et le Museum of Mankind. On s'efforce toujours d'adapter les conditions de stockage aux particularités de chaque objet. Quelques exemples suffiront à montrer la diversité des solutions adoptées : les manteaux et capes de Hawaï, faits de milliers de petites plumes bariolées, fixées dans un filet de fibres végétales, sont conservés séparément dans des tiroirs peu profonds dans une pièce spécialement construite à cet effet et strictement climatisée. Les petites pièces de tissu sont enroulées entre deux épaisseurs de papier ouaté ne contenant pas d'acide.

Ces rouleaux sont ensuite montés sur des supports disposés de façon que chaque rouleau soit solidement fixé tout en étant immédiatement accessible. Souvent, il a fallu concevoir un système de stockage adapté à un cas particulier : ainsi, une armure tibétaine faite de lames d'acier enfilées sur des lanières de cuir nouées, qui s'apparente par là à la catégorie des objets tissés, est exposée dans une vitrine sur une sorte de mannequin qui servira ultérieurement à sa conservation dans les réserves. De même, pour un couvercle de garde-manger éthiopien (précédemment étiqueté par erreur comme chapeau de vannerie), on a fait faire un support matelassé conique et une boîte en bois

qui servira pour le stockage. Le travail sur la collection de textiles est maintenant limité par le manque de place, et le musée envisage d'ouvrir dans un an environ un nouveau magasin, qui comprendra un espace important spécialement destiné aux textiles.

Certaines parties de la collection attirent davantage l'attention des chercheurs et du public ; elles doivent donc être plus facilement accessibles et en même temps pleinement protégées contre les risques inhérents à une exposition permanente ou à des manipulations fréquentes. Pour les tissus péruviens, dont la plupart sont d'époque précolombienne, on a résolu le problème en faisant un choix de spécimens représentatifs. Ceux-ci sont traités par la Division de la conservation, puis montés de façon permanente sur des plaques recouvertes de tissu dans les tiroirs-vitrines d'un meuble spécialement conçu où ils sont protégés de la lumière, dans la salle des étudiants du musée. Au cours des dernières années, le musée a également créé des « collections manipulables » de spécimens « en double » que les écoliers, et aussi les handicapés visuels, peuvent toucher et examiner de façon approfondie. Pour protéger les pièces de la collection de textiles, on les pose sur des supports appropriés, et toutes les pièces font l'objet de vérifications à intervalles réguliers.

Étude et présentation

Le musée est tenu de mettre toutes les pièces de ses collections à la disposition des chercheurs. Il a d'autre part pour politique d'organiser de temps à autre des expositions spécialisées de textiles, de

Réparation d'une couverture de selle tibétaine en soie renforcée d'une doublure en crêpeline de soie enduite d'un adhésif thermoplastique collé par application d'un fer à température contrôlée.

[Photo : Museum of Mankind. Avec l'aimable autorisation des administrateurs du British Museum.]

Tiroir-vitrine à glissières servant à conserver des textiles péruviens. Le couvercle vitré est ensuite solidement vissé.

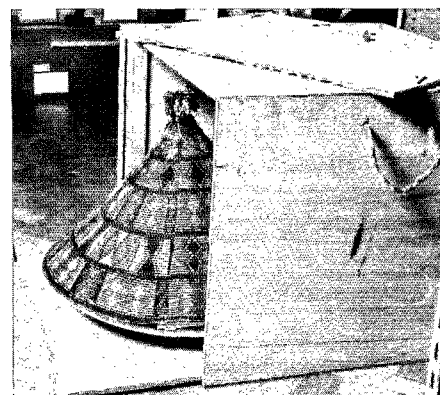
[Photo : Museum of Mankind. Avec l'aimable autorisation des administrateurs du British Museum.]

M. D. McLeod

Né en 1941. Université d'Oxford (B. Arts, 1965 ; B. Littérature, 1967 ; M. Arts, 1970). Conférencier au Département de sociologie à l'Université du Ghana, 1967-1969. Conservateur adjoint au University Museum of Archaeology and Ethnology, à Cambridge, de 1967 à 1974. Agrégé chargé de cours au Magdalene College, à Cambridge, en 1972. Travail sur le terrain parmi les Achantis du Ghana de 1966 à 1969 et en 1972. Conservateur (*Keeper*) du Museum of Mankind au Département d'ethnographie du British Museum depuis 1974. Publications : « Aspects of Asante images », *Art in society*, M. Greenhalgh et V. Megaw (dir. publ.), Londres, 1978 ; « Music and gold-weights in Asante » ; *Music and civilization*, T. C. Mitchell (dir. publ.), Londres, 1980 (*The British Museum Yearbook*, 4.) ; *The Asante*, Londres, 1981.

Le couvercle garde-manger éthiopien repose sur son support permanent dans une boîte spéciale à base amovible qui permet de le sortir facilement de la boîte.

[Photo : Museum of Mankind. Avec l'aimable autorisation des administrateurs du British Museum.]



Buse d'aspirateur dentaire utilisée pour enlever la mousse faiblement détergente appliquée sur une partie d'une poupée de carnaval africain.

[Photo : Museum of Mankind. Avec l'aimable autorisation des administrateurs du British Museum.]



Nettoyage de deux morceaux de tissu d'écorce au moyen de mousse détergente anionique dans un bac en acier inoxydable.

[Photo : Museum of Mankind. Avec l'aimable autorisation des administrateurs du British Museum.]

faire figurer des textiles dans des expositions de caractère plus général et de faire des prêts à des musées et autres institutions, au Royaume-Uni et un peu partout dans le monde. La plus grande exposition de textiles organisée jusqu'à présent était consacrée aux *Textiles africains* et avait été préparée par John Mack et John Picton. Elle doit être présentée prochainement à l'American Museum of Natural History de New York. Conformément aux recommandations de nos conservateurs, on a recouru pour cette manifestation aux deux principaux types de présentation, certaines pièces étant exposées sous vitrine et d'autres sans que rien ne s'interpose entre l'objet et l'œil du visiteur. Dans ce dernier cas, les objets sont changés tous les six mois pour réduire autant que possible le risque de contamination par l'air ambiant. Comme pour toutes les autres expositions de longue durée organisées par le Museum of Mankind, le personnel de conservation nettoie périodiquement tous les objets exposés et vérifie leur état. L'éclairage ne dépasse pas 50 à 100 lux, et un système de filtres permet d'éliminer la quasi-totalité des rayons ultraviolets. L'humidité relative est maintenue entre 55 et 60% et la température à 20 °C. Dès qu'une exposition commence à être préparée par le Département d'ethnographie, un membre de la Division de la conservation est désigné pour assurer la liaison et est chargé de la protection des objets à exposer et de leur mise en état pour l'exposition. Dans le cas de l'exposition des textiles africains, il avait fallu procéder longtemps à l'avance à des consultations sur la possibilité d'exposer les objets les plus délicats et les plus fragiles et il avait fallu également formuler des recommandations sur les techniques de présentation à l'intention des décorateurs.

Le traitement

Le travail de conservation exécuté pour cette exposition donne une bonne idée de la diversité des traitements auxquels sont soumis les textiles dès l'instant qu'on doit tenir compte des particularités de chaque pièce. Pour certains objets, on procède à un simple dépoussiérage à sec au moyen d'une brosse ou d'un aspirateur; le nettoyage peut aussi s'effectuer à l'aide du solvant le plus approprié (par exemple l'alcool, le white-spirit ou des hydrocarbures chlorés), ou encore en tamponnant la surface avec de l'eau distillée additionnée ou non d'un produit détergent anionique. Pour des pièces ayant une structure

très irrégulière, on utilise un aspirateur dentaire et une mousse légèrement détergente. Une fois nettoyés, la plupart des objets ne nécessitent d'autre traitement que la pose d'attaches, du genre Velcro par exemple, pour la présentation. Certains objets ont inévitablement besoin d'être réparés ou renforcés, mais il faut souligner ici que la politique de conservation proscrit le remplacement ou le retissage des parties endommagées. On peut limiter les dégâts en pratiquant judicieusement des piqûres ou en soutenant l'objet avec un support. Les fibres utilisées pour ces réparations sont principalement naturelles, coton et soie surtout, mais il est probable que les fibres synthétiques ne tarderont pas à être utilisées pour la conservation puisqu'elles entrent déjà dans la composition de certains objets des collections. Un travail de restauration esthétique est parfois nécessaire pour rétablir l'intégrité des motifs tissés; on insère alors des fibres dûment teintées entre le tissu de support et la partie endommagée de l'objet. Tous les textiles utilisés pour ces travaux de conservation sont teints au laboratoire suivant les besoins. Il peut arriver aussi que les restaurateurs soient obligés de renforcer un costume au moyen d'une doublure adhésive. Il s'agit généralement d'une doublure en crépeline de soie maintenue par encollage d'adhésif thermoplastique PVA vendu actuellement sous le nom de DMC2.

Le travail des conservateurs ne se borne pas à la phase préparatoire de l'exposition : en effet, on fait appel à leurs conseils et à leur concours pour la mise en place et le montage des objets exposés. Ils contrôlent également la température, l'hygrométrie et l'éclairage pendant toute la durée de l'exposition et, lorsque celle-ci est terminée et que les objets ont été récupérés et désinfectés, ils les inspectent et les réparent si cela est nécessaire avant de les replacer dans les réserves.

En raison de leur importance et de leur diversité, les collections de textiles du Museum of Mankind posent des problèmes permanents de contrôle et de stockage. Lorsque le personnel du musée ou des chercheurs de l'extérieur travaillent sur telle ou telle partie des collections, des spécimens sont régulièrement soumis à la Section de la conservation, qui les examine et pourvoit, le cas échéant, à leur préservation. Il s'agit donc d'un programme continu de préservation et d'un effort incessant pour améliorer l'état et le stockage de nos textiles.

[Traduit de l'anglais.]

« En vitrine »

Nous sommes actuellement en train de préparer en collaboration avec l'ICCROM un numéro de *Museum* (n° 144, 1984) qui sera consacré à la conservation et, plus précisément, au problème des vitrines dans les musées : leur conception — le design et la manière dont elles peuvent assurer une meilleure conservation des objets exposés. La réflexion portera sur le taux d'humidité adéquat, la température, la pollution atmosphérique et la poussière, l'accessibilité aux objets, la stabilité, l'éclairage et la sécurité en général.

Une partie de ce numéro sera consacrée aux vieux modèles de vitrines qui ont été modifiés en vue de les améliorer et un article séparé aura pour

sujet les vitrines spécialement construites pour le transport des collections.

Lecteurs, conservateurs, la revue *Museum* en appelle à votre participation active pour la préparation de ce numéro sous forme de suggestions quant au contenu, d'études de cas particuliers et, bien sûr, d'articles sur le sujet.

Si vous pensez que vous pouvez contribuer à ce numéro par un article, envoyez un synopsis à :

M. Gaël de Guichen,
assistant à la formation scientifique,
ICCROM,
Via di San Michele, 13
00153 Rome (Italie)

La musique dans la tradition malgache à travers ses instruments

Sana, femme cithariste malgache. Elle parcourt le «moyen-ouest» de Madagascar pour participer aux différents rituels sacrés. Sa rétribution est au minimum d'un bœuf par jour pour le bon déroulement des cérémonies.

[Photo: J. P. Domenichini, 1978.]



Une exposition d'instruments de musique malgaches s'est tenue au siège de l'Unesco, à Paris, en juin 1983. Présentée avec le soutien financier du Fonds international pour la promotion de la culture de l'Unesco, cette exposition a été préparée par l'Association Ambario, avec le concours du Musée de l'Université de Madagascar, du Musée du Centre national de la recherche de Tsimbazaza et du Centre d'art et d'archéologie d'Antananarivo. Dans le cadre d'un programme de sauvegarde du patrimoine culturel malgache, cette exposition réunissait tous les types d'instruments de musique en provenance des différentes régions de Madagascar : des cordophones, en passant par des aérophones et des membraphones, sans oublier des idiophones. Le *valiba*, ou cithare tubulaire, symbole de l'unité culturelle malgache, de même que le *jejo*, ou cithare sur bâton, y étaient largement représentés. Le visiteur pouvait ainsi apprécier le cheminement d'un instrument de musique traditionnel à travers son évolution organologique. Après être montrée ailleurs en France, cette exposition sera présentée dans l'île Maurice, puis au Canada et dans d'autres pays avant de rentrer définitivement à Madagascar. Elle a été conçue et réalisée par Michel Domenichini-Ramiamanana, qui se tient à la disposition des intéressés pour tout complément d'informations à : l'Association Ambario, Académie malgache, Antananarivo, Madagascar.