

# *Museum International*

No 194 (Vol XLIX, n° 2, 1997)

**Les arts de la scène**

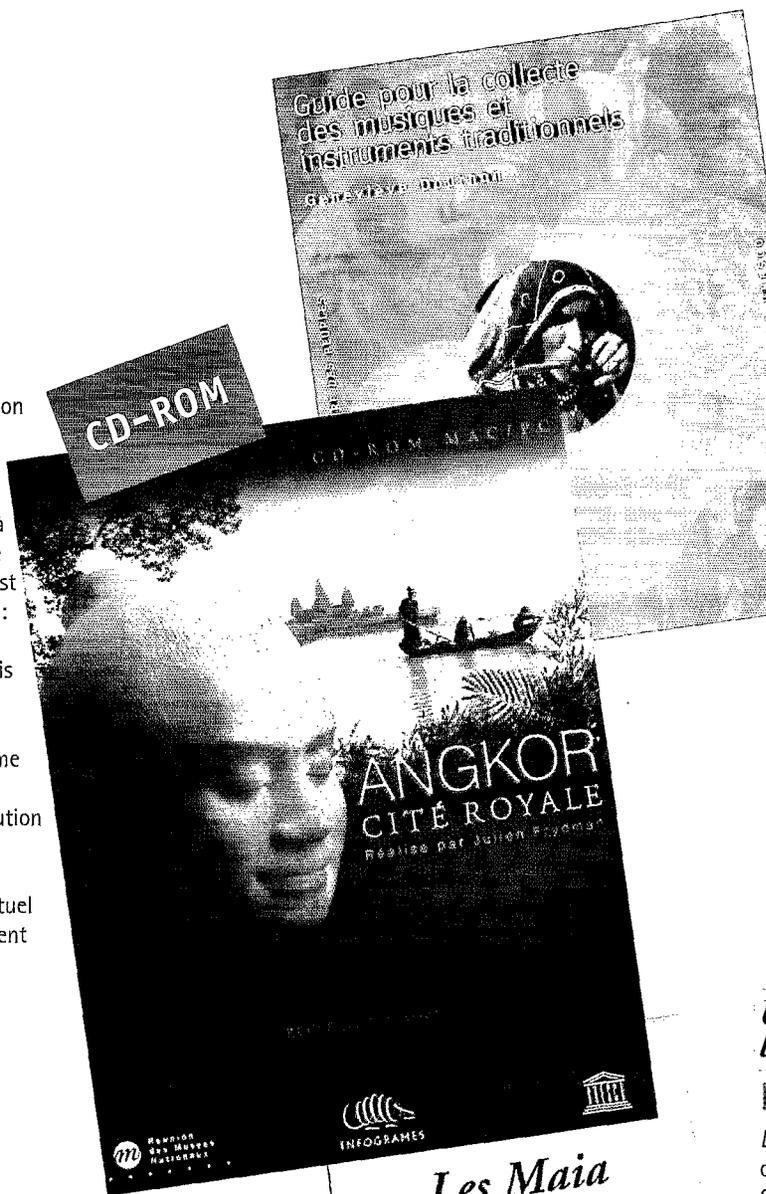
# Un monde de livres

## Une invitation au voyage

### Angkor, cité royale

Ce CD-ROM, qui paraît à l'occasion de l'exposition *Angkor et dix siècles d'art khmer* (Grand Palais, Paris), est un voyage culturel qui invite l'utilisateur à découvrir la civilisation khmère et le site d'Angkor. Le CD-ROM est construit autour de trois récits : celui du voyageur de notre époque qui pour la première fois découvre le Cambodge, celui d'un roi khmer de jadis et celui d'une danseuse qui incarne l'âme éternelle du pays. Une carte interactive permet la reconstitution des différentes étapes de construction des temples. Le contenu iconographique et textuel de ce CD-ROM est particulièrement riche : 650 images, 150 pages de textes, 25 minutes de vidéo, 90 minutes de musique.

Mac/PC, 299 FF  
ref. 92-3-203393-3



## Guide pour la collecte des musiques et instruments traditionnels

*Nouvelle version révisée et augmentée*

### Guide pour la collecte des musiques et instruments traditionnels

Outil de travail indispensable pour les ethnomusicologues, ethnologues, conservateurs et techniciens de musée, ce guide fournit une base organologique indispensable pour reconnaître, identifier et classer les instruments de musique. Cette nouvelle version met l'accent sur l'éthique et les méthodes à prendre en compte pour que la collecte de biens matériels et immatériels s'opère avec la rigueur scientifique nécessaire, mais aussi de manière positive pour la communauté détentrice du patrimoine.

152 p., 160 FF  
ref. 92-3-203304-6

## Un fleuron de la littérature portugaise

### Les Maia

*Les Maia* est considéré non seulement comme le chef-d'œuvre d'Eça de Queiroz (1845-1900) — en qui certains voient l'un des plus grands écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle européen —, mais aussi comme le meilleur roman publié à ce jour au Portugal. Vivant depuis de longues années loin de sa terre natale, Eça de Queiroz nourrit pour son pays des sentiments à la fois complexes et contradictoires. Ainsi ce roman est à la fois une peinture de mœurs objective, une virulente satire et un tableau impressionnant de décadence, écrit dans un style lumineux, attendri et ironique.

797 p., 160 FF  
ref. 92-3-203355-0

## Témoignages du Mexique indigène

### Anthologie nahuatl

Cette anthologie de la littérature traduite du nahuatl, l'une des langues indigènes les plus répandues au Mexique avant l'arrivée des Espagnols, commence avec la période antérieure à la conquête. Hymnes sacrés, chants fleuris, chants de guerre, chants de courtisanes et poèmes de privation et de profonde réflexion témoignent de la richesse de l'expression littéraire de cette époque. La rencontre de deux mondes et l'invasion de l'ancien Mexique ont inspiré des chants de douleur profonde. L'anthologie se termine avec une littérature contemporaine en langue nahuatl.

221 p., 140 FF  
ref. 92-3-203210-4

Miguel León-Portilla et Birgitta Leander  
avec le concours de Jean-Claence Lambert

**ANTHOLOGIE NAHUATL**  
TÉMOIGNAGES LITTÉRAIRES DU MEXIQUE INDIGÈNE



Documents



Amériques latines

L'HARMATTAN/Éditions UNESCO

Éditions UNESCO

1, rue Mollat

75732, Paris Cedex 15, France

Fax : +33 01 46 68 57 41

Internet : <http://www.unesco.org>

---

<i>Éditorial</i>	3	
------------------	---	--

---

<i>Dossier : Les collections des arts de la scène</i>	4	Les collections d'art scénique <i>Oskar Pausch</i>
	7	Le Musée du théâtre, conservatoire de l'éphémère <i>Lisbet Grandjean</i>
	13	La Collection suisse du théâtre : quatre langues, quatre cultures <i>Martin Dreier</i>
	19	L'histoire inachevée des collections de théâtre de Berlin <i>Ruth Freydank</i>
	25	Filmer une représentation au musée du théâtre de Londres <i>Margaret Benton</i>
	32	Musées et collections des arts du spectacle en Inde <i>Shovana Narayan</i>

---

<i>Éducation</i>	38	L'éducation artistique et le partenariat entre l'école et le musée <i>Bjarne Sode Funch</i>
------------------	----	--

---

<i>Innovation</i>	43	Un réseau de musées d'un type nouveau en France : les Musées des techniques et cultures comtoises <i>Philippe Mairot</i>
-------------------	----	--

---

<i>Gestion</i>	48	L'identification par fréquence radio, un nouvel instrument au service des musées <i>Victoria E. Roeser</i>
----------------	----	--

---

<i>Point de vue</i>	52	« Rejoue-nous ce morceau, Sam » : réflexions sur une nouvelle muséologie <i>Marjorie M. Halpin</i>
---------------------	----	---

---

<i>Rubriques</i>	57	Forum
	59	Trafic illicite
	61	Nouvelles technologies
	63	Informations professionnelles



## OBJETS VOLÉS

*Statue en bronze, Satyre, représentant un jeune satyre assis, le buste fléchi, la tête inclinée vers la gauche et élevant dans ses mains un canthare. Sa jambe gauche est légèrement relevée et la droite légèrement fléchie vers l'arrière. Une amphore est posée sur le sol, derrière sa jambe gauche. Signée et datée en bas, à droite : G. Craux 1860. Elle mesure 185 cm de haut, 59 cm de large et pèse 1 000 kg environ.*

*Cette statue a été volée le 29 ou le 30 septembre 1994 dans un musée à Amiens, France.  
(Référence 94/4398/BM, Interpol France.)*

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

Par nature éphémères et hétérogènes, les arts scéniques ne se prêtent guère à une approche conforme à la méthodologie orthodoxe de la muséologie classique. Point de jonction de tous les arts, ils sont le fruit de la rencontre d'une multitude de talents et de compétences. Arrangements musicaux, voix, mouvements proches de la chorégraphie, masques, costumes, décors et éclairages ont évolué de nombreuses façons dans le temps et selon les cultures, mais c'est la manière dont ils sont appréhendés, sous une forme ou une autre, par la société qui en fait la spécificité.

Si, comme l'a affirmé un célèbre universitaire spécialiste de l'art dramatique, les arts plastiques peuvent être tenus pour « art de fabriquer », les arts scéniques, eux, se définissent comme « art de faire »<sup>1</sup>. Dans le premier cas, le contact direct entre l'artiste et le public n'est pas nécessaire — les peintures des tombes de l'Égypte ancienne, les céramiques chinoises de la dynastie Tang, les masques dogons du Mali, les portraits du maître hollandais Rembrandt continuent de susciter l'admiration bien longtemps après la disparition de leurs créateurs. En revanche, le génie d'un nô, une comédie de Molière, une danse indienne ne sont intégralement saisis que par l'échange immédiat qui résulte de la présence des artistes eux-mêmes. En outre, les « arts de faire » ne peuvent s'exprimer que dans une situation unique, et c'est précisément cette caractéristique, associée à l'impératif du contact effectif immédiat, qui en fait l'essence. Là réside la difficulté pour ceux qui désirent les maintenir et les transmettre aux générations à venir.

Ce problème est rendu plus complexe encore par l'évolution même du théâtre, d'une nature souvent non linéaire, en particulier dans le monde occidental où son histoire est faite de ruptures et de discontinuités. Avant que ne se développent les sciences de l'archéologie et de l'épigraphie, on savait fort peu de choses du théâtre de la Grèce antique ; même les textes qui ont survécu étaient imparfaits. Shakespeare était inconnu en France au XVIII<sup>e</sup> siècle, et c'est bien tardivement, grâce à Lessing, à Goethe, à Stendhal et aux romantiques qu'il fut tiré de l'oubli. Bien que l'histoire de l'art dramatique puisse être assimilée à une tradition littéraire, elle n'est pas nécessairement représentative de l'histoire du théâtre, entreprise collective autant qu'art créatif individuel<sup>2</sup>.

La question qui se pose est donc de savoir comment un musée peut gérer ces contradictions et parvenir à présenter la vraie nature des arts scéniques au public. Il n'est pas surprenant que les réponses soient aussi diverses, aussi spécifiques que le sujet lui-même. Nous devons beaucoup au Dr Oskar Pausch, directeur du Musée autrichien du théâtre et président de la Société internationale des bibliothèques et musées des arts scéniques (SIBMAS), pour ses conseils et ses avis dans la préparation de ce numéro. Sa connaissance approfondie du sujet et sa constante bonne humeur nous furent précieuses.

Pour conclure, c'est dans l'acception classique du terme que nous avons examiné les arts scéniques. Pour les arts que la radio et la télévision enregistrent ou transmettent, une expression muséologique plus vaste reste à trouver, mais ce n'est peut-être qu'une question de temps.

M. L.

1. Richard Southern, *The seven ages of the theatre*, Londres, Faber & Faber, 1968.
2. Jean Duvignaud, *Le théâtre et après*, Paris, Casterman, 1971.

# Les collections d'art scénique

Oskar Pausch

*Contrairement aux musées traditionnels, dont la vocation est de présenter des séries d'expositions soigneusement organisées, l'objectif des musées et des collections de théâtre est avant tout de donner à voir au visiteur l'événement théâtral, c'est-à-dire de lui faire découvrir des dispositifs dont la nature ne permet plus la représentation, un peu comme si, « pour évoquer des crûs, on ne présentait à l'œnologue que les étiquettes des bouteilles » (Winrich Meiszies).*

La nature éphémère des arts scéniques — également évoquée dans d'autres articles de ce numéro — a provoqué un phénomène qui se définit, au théâtre, comme « le culte du paraître ». Il s'agit, en fait, d'une tentative pour compenser le caractère fugace de ces arts en les enracinant dans des objets intemporels, tels la tradition littéraire des mémoires d'acteurs ou le culte voué à des objets assimilés à des « reliques ». Au reste, dans ce domaine culturel assurément plus que dans tout autre, nous devons nos collections à des amateurs de théâtre et au zèle d'archiviste de gens dont c'était le milieu professionnel. Ainsi, c'est la comédienne Clara Ziegler (1844-1909) qui a fondé le Musée du théâtre allemand de Munich. La collection d'Hugo Thimig, directeur du Burgtheater de Vienne (1854-1944), est à l'origine du Musée autrichien du théâtre, tandis qu'à Budapest le Magyar

Szinházi Intézet doit beaucoup au travail de Gizi Blaha (1894-1957). Le riche aristocrate amoureux de théâtre Alexis A. Barushin (1865-1929) est le fondateur du célèbre musée moscovite qui porte son nom. Au reste, il fut autorisé, sur ordre exprès de Lénine, à en conserver la direction — réalisation de sa vie — même après la révolution d'Octobre.

Pour des raisons psychologiques évidentes, les arts scéniques ont tendance à se cristalliser autour de personnalités et montrent un goût prononcé pour les « panthéons de célébrités ». On pourrait remplir des villages entiers dignes de s'accrocher aux pentes de l'Olympe en retenant la pléthore de propositions avancées pour la création d'établissements à la mémoire de mimes et de divettes. De façon significative, ce culte de la personnalité est exploité comme un produit de consommation commercialisé depuis fort

© Avec l'aimable autorisation de l'Austrian Museum of the Theater



*Rideau de scène d'Heinrich Füger pour Orphée et Eurydice, au Burgtheater de Vienne, vers 1786.*

longtemps. Dans les années 30 du siècle dernier déjà, on vendait à Vienne des confiseries à l'effigie de la fameuse danseuse Fanny Eissler. L'affiche publicitaire new-yorkaise destinée à promouvoir les machines à coudre Singer vers 1880, sur laquelle posaient des vedettes du Metropolitan Opera, Amalie Materna (1844-1918), Christine Nilsson (1843-1921) ou Adelina Patti (1843-1919) en est un autre bon exemple.

De plus, les efforts souvent fructueux de certains hommes du spectacle pour survivre à travers les œuvres d'art sont loin d'être négligeables ; ils ont pratiquement suspendu leur propre destin à l'existence extérieure de l'objet d'art lui-même : c'est là que la grande tradition des portraits d'acteurs à pris sa source. Mais les artistes ne détiennent pas le monopole de l'utilisation de l'objet d'art comme passeport pour l'immortalité. Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, des tentatives ont été faites pour donner une dimension « sacrée » aux théâtres en y introduisant des œuvres d'art pour en assurer la pérennité, par exemple en construisant des galeries d'honneur dans le vieux Burgtheater de Vienne ou en suspendant des tentures de très grande valeur sur le lieu même d'événements éphémères, comme derrière l'avant-scène.

La même volonté de perdurer se retrouve aux sources mêmes du théâtre. Max Reinhardt, le célèbre comédien, metteur en scène et impresario autrichien, commença à engager systématiquement des artistes de premier ordre, tels Edvard Munch, Max Slevog, Emil Orlik et Oscar Laske, pour concevoir et dessiner les décors de son théâtre dans l'espoir que ces décors exceptionnels se distingueraient des réalisations banales des ateliers et avec le désir d'assurer la survie des événements théâtraux — fût-ce indirectement.



© Avec l'aimable autorisation de l'Austrian Museum of the Theatre

Déplorer bruyamment la nature éphémère des arts scéniques ne change rien au fait que le collectionneur professionnel a une latitude plus importante que dans n'importe quel autre domaine artistique d'utiliser les collections existantes de façon sélective. L'organisateur d'expositions consacrées aux arts de la scène a encore un autre avantage : malgré leur fréquente absence de valeur documentaire, les présentations artistiques gratuites possèdent

*Affiche publicitaire pour les machines à coudre Singer, avec des vedettes du Metropolitan Opera de New York, s.d.*

une grande richesse émotionnelle de par leurs qualités esthétiques intrinsèques ou du fait de la personnalité du collectionneur qui en est l'initiateur. Ainsi, le spectateur moderne peut souvent, par leur intermédiaire, appréhender quelque chose de l'atmosphère de l'art du théâtre d'une période depuis longtemps révolue, bien plus intensément que par la lecture de quelque texte que ce soit.

Actuellement, une tendance ambivalente se fait jour concernant les musées de théâtre et les centres de documentation. Depuis quelques années, l'eurocentrisme tend à s'accélérer, consécutivement sans doute aux circonstances économiques qui contraignent même les pays riches de la planète à puiser dans leurs réserves. Il est clair que la nécessité de se doter de musées ou de collections des arts scéniques n'est pas toujours apparue à la conscience politique. Les années 90 ont connu la création de quelques établissements, des réorganisations parmi lesquelles la plus spectaculaire a été sans aucun doute le transfert du Musée autrichien du théâtre dans le célèbre palais Lobkowitz de Vienne, en 1991.

En revanche, des institutions prestigieuses comme les Archives Dumont-Lindemann de Dusseldorf ont été — et restent — menacées, essentiellement du fait de la conjoncture économique générale. L'article de Ruth Freydank sur la situation à Berlin est à ce propos édifiant : les subventions ayant diminué, le mécénat est souvent devenu le mot magique. Mais jusqu'à quel point un mécène peut-il influencer la politique d'un musée ? Jusqu'où les services qui n'en bénéficient pas (bibliothèques, services d'information, etc.) peuvent-ils être amputés, réduits —

ou subventionnés — lorsqu'ils sont financés par les contribuables ? « Guide de l'indigent pour atteindre l'opulence », tel fut le thème judicieusement choisi par la Société internationale des bibliothèques et des musées des arts scéniques (SIBMAS) pour son XXI<sup>e</sup> Congrès mondial, à Helsinki, en 1996. L'utilisation des médias électroniques comme outils de documentation figurait également au cœur des débats.

Des tentatives plus anciennes d'archivage centralisé des dossiers regroupant les informations internationales relatives aux représentations scéniques ont échoué car ils étaient trop volumineux. Il faut maintenant régler les problèmes de comptabilité entre banques de données individuelles.

Fondée en 1954, et affiliée à l'ICOM, l'organisation internationale SIBMAS, experte en la matière, regroupe la plupart des musées de théâtre et des fonds d'archives. Son objectif essentiel est de promouvoir la recherche et de faciliter l'échange international de contacts et d'informations sur les collections des arts de la scène. Tous les deux ans, les professionnels se réunissent en congrès et débattent de sujets aussi brûlants que le copyright ou l'utilisation de la vidéo. Leurs délibérations sont généralement publiées l'année suivante (*Documentation des arts scéniques dans une société en mutation*, Lisbonne, 1993 ; *La collection et l'archivage des arts scéniques. Pourquoi et comment ?* Anvers, 1995). Pour adhérer, contacter Georg Geldner, SIBMAS, secrétaire des adhésions et trésorier, c/o Österreichisches Theater Museum, Lobkowitzplatz 2, A-1010 Vienne, Autriche. Tél. 43-1-512 8800 32. ■

# Le Musée du théâtre, conservatoire de l'éphémère

Lisbet Grandjean

*Situé dans ce lieu historique qu'est le Théâtre de la cour du palais de Christiansborg, le Musée du théâtre de Copenhague tire parti de sa situation exceptionnelle pour conter l'histoire du théâtre danois. Toutefois, le fait qu'il y ait un rapport direct entre le lieu et le sujet traité a posé des problèmes qui donnent à réfléchir sur la nature même d'un musée du théâtre et sur la manière dont son avenir doit être envisagé. L'auteur, qui dirige le Musée du théâtre depuis 1982, est vice-présidente de la Société internationale des bibliothèques et musées des arts du spectacle (SIBMAS) depuis 1994.*

A la réflexion, consacrer un musée à l'art dramatique paraît être une absurdité. En effet, ce qu'un musée du théâtre cherche à exposer — la représentation scénique, l'expression artistique, qui dépendent de l'interaction des artistes entre eux et de leur dialogue avec le public — disparaît chaque soir quand le rideau tombe. Du spectacle ne subsistent alors que les supports matériels utilisés pour créer la représentation : le texte de l'auteur, la musique du compositeur, les esquisses du chorégraphe, les costumes, les décors, les accessoires, les programmes, les affiches, les photos, parfois les vidéos. Et les interprètes, bien sûr. A la seule exception de ceux-ci, tout peut ainsi être réuni dans un musée pour produire une documentation. Autrement dit, un musée du théâtre ne transmettra jamais aux générations futures l'expérience qu'a vécue le public. Ce que nous pouvons exposer, ce sont les conditions qui ont rendu possibles ces rencontres et, à travers elles, suivre le parcours clairement discernable qui relie le théâtre du passé au théâtre d'aujourd'hui pour les mettre en parallèle. En d'autres termes, à l'aide de matériel secondaire, un musée du théâtre tentera de réveiller les souvenirs de ceux qui ont vu une représentation, ou bien de faire surgir des images chez ceux qui n'y ont pas assisté.

Voilà ce qu'un musée consacré à l'art du théâtre peut faire, voilà ce qu'il a fait pendant de nombreuses années. La question est de savoir comment cela a été réalisé, et une telle question appelle sans doute plus d'une réponse.

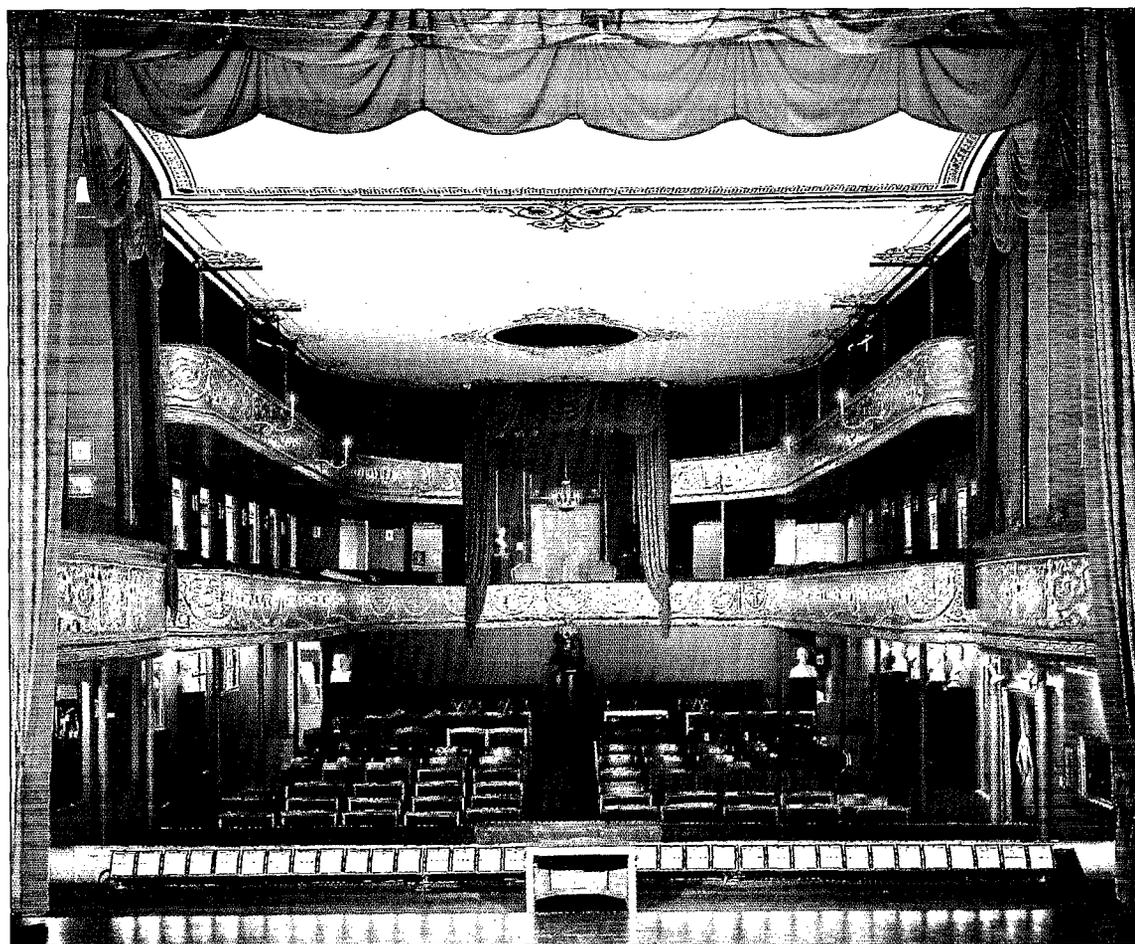
A première vue, le Musée du théâtre de Copenhague (créé en 1912) a bénéficié de circonstances exceptionnellement favorables : depuis 1922, il est situé dans un théâtre et, qui plus est, dans le beau théâtre ancien de la cour, construit en 1767, qui est resté tel qu'il était après une

rénovation complète en 1842. Pourtant, un tel emplacement a pu compliquer la tâche de ceux qui y organisaient des expositions et les empêcher parfois de donner une véritable cohérence à la présentation des pièces exposées.

Le Musée du théâtre de Copenhague, le seul établissement à couvrir le pays tout entier, a pour objet de présenter l'histoire du théâtre danois depuis le début du XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours. Le Danemark étant un petit État d'environ cinq millions d'habitants répartis sur quelque quarante-quatre mille kilomètres carrés, il a été possible de constituer une riche collection de pièces relatives à l'histoire du théâtre dans le pays : le musée est amplement équipé pour rendre pleinement compte des représentations théâtrales du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle, soit par la présentation d'expositions spéciales, soit par la tenue de conférences. Ce matériel, ainsi que celui qui concerne le début du XX<sup>e</sup> siècle, est en majeure partie constitué de dons et s'est enrichi, au cours des dernières années, par un certain nombre d'acquisitions. Quant à l'histoire du théâtre contemporain, le musée s'attache à recueillir tout le matériel possible. En définitive, bien que le nombre des théâtres au Danemark ne soit pas très élevé, archiver de tels matériels exige un espace considérable.

## Le sens du théâtre

La possession de cette énorme quantité de matériel ne facilite guère la tâche qui consiste à rendre vie aux productions mêmes des théâtres, les représentations. C'est pourquoi, dans l'exposition permanente du musée, nous tentons de donner à nos visiteurs une idée de ce qui est nécessaire pour créer un spectacle, en mettant pour cela à profit l'avantage que nous avons d'être installés dans un théâtre.



© Niels Elswing, Teatermuseet

*La salle du Théâtre de la cour  
du palais de Christiansborg.*

Ainsi, dans la mesure du possible, les objets sont exposés aux endroits où ils se trouveraient normalement dans un théâtre lors d'une représentation. En voici quelques exemples.

C'est dans leur loge que les artistes en tous genres, dans tous les théâtres du pays et depuis toujours, arrivaient, tels de banaux quidams croisés dans la rue, pour devenir un Hamlet, une princesse métamorphosée en cygne, un Falstaff — toutes transformations qui nécessitent l'utilisation de costumes, de maquillage et de perruques, entre autres. Le musée expose donc ces objets dans les loges qui étaient celles des artistes du Théâtre de la cour. Là se tiennent des expositions temporaires de costumes et de dessins de costumes du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours ; là sont visibles quantité de fards, de boîtes de maquillage et toutes sortes de faux nez, de barbes, de perruques, de tous temps utilisés par les comédiens, un matériel souvent accompagné de photographies d'artistes en train de se faire un masque, de

leurs dessins de masques, de leurs auto-portraits dans certains rôles.

L'art scénique lui-même est évoqué par des esquisses, des peintures de décors, des accessoires utilisés sur scène par les artistes, sur le plateau du Théâtre de la cour. Car, bien sûr, c'est sur la scène que ce genre de matériel est utilisé et c'est là qu'il trouve sa place, à côté d'une exposition de machines de scène, de systèmes d'éclairage anciens, de matériels d'éclairage et de projecteurs modernes.

Mais le peintre de décors et le dessinateur de costumes qui œuvraient dans le théâtre d'autrefois n'existent plus. Ils ont été remplacés par un décorateur qui, travaillant sur des maquettes en plastique et utilisant des éclairages, des rideaux, des praticables, des effets électroniques et audiovisuels, crée des espaces où s'harmonisent décors et costumes. Comme un musée ne peut recréer cette interaction de tant d'éléments divers, nous avons choisi de suivre un chemin totalement différent : de jeunes décorateurs de théâtre

sont invités à exposer des maquettes et des dessins de costumes, en alternance avec des expositions de décors. Ils disposent de deux ou trois mois pour montrer ce que le musée et eux-mêmes considèrent comme caractéristique de leur talent personnel. De cette manière, les spectateurs du théâtre actuel peuvent s'intéresser à la scénographie moderne. C'est là aussi un moyen de sauver des maquettes passablement fragiles qui, souvent, connaissent un sort funeste dans les ateliers de peinture des théâtres.

Bien évidemment, de tels principes de fonctionnement ne sauraient s'appliquer

à la totalité des espaces utilisés pour une représentation, mais il a été possible de leur donner un prolongement pour raconter l'histoire du théâtre. Ainsi, dans quelques loges d'avant-scène bien conservées, différents types de manteaux d'Arlequin ont été exposés. De même, la fosse d'orchestre a tout naturellement été utilisée pour raconter l'histoire de l'orchestre en y exposant des instruments, des pupitres, des portraits de chefs d'orchestre et de musiciens. Enfin, c'est dans la salle même du Théâtre de la cour, là où les spectateurs sont assis pendant les représentations, que sont exposés des portraits,

*Une loge d'acteur du XVIII<sup>e</sup> siècle avec son mobilier, des toiles et des costumes d'époque.*



des peintures, des bustes qui montrent les artistes dans leur vie privée.

### Le présent mis en lumière

Mais un musée consacré à des formes artistiques bien vivantes ne saurait se satisfaire de montrer quelques rétrospectives permanentes forcément falotes, accompagnées de rudimentaires expositions de décors. Être en prise directe sur l'art d'aujourd'hui est une nécessité. Au Musée du théâtre de Copenhague, deux moyens sont privilégiés : les expositions spéciales et les représentations.

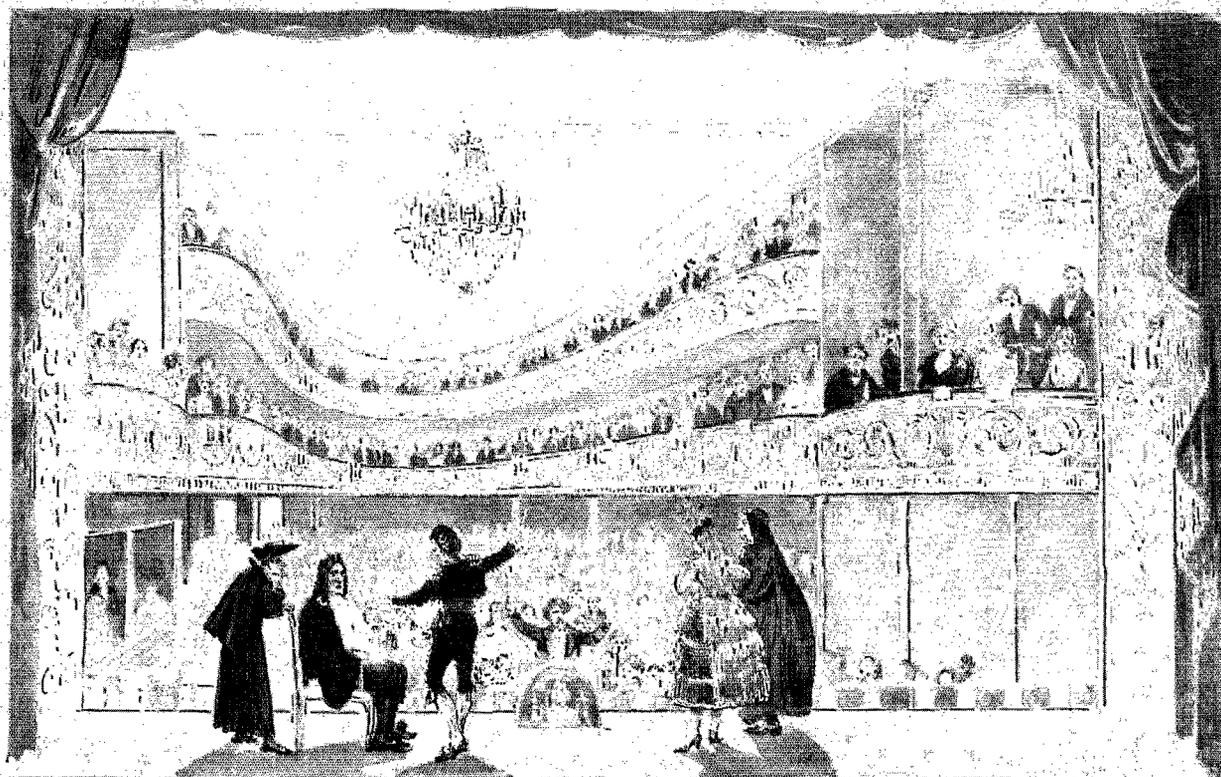
L'objectif du musée est de monter, chaque année, une grande exposition ayant trait à la situation du théâtre d'aujourd'hui. Durant l'été 1996, année où Copenhague avait été désignée comme capitale européenne de la culture, le musée a choisi pour thème « La danse au Danemark » : d'une part, la danse, langage du corps, transcende les frontières ; d'autre part, les groupes de danse modernes, depuis 1970, ont connu une remarquable évolution à partir d'un contexte de danse traditionnelle vieux de plusieurs centaines d'années.

La danse, c'est le corps en mouvement, c'est l'exigence d'un travail quotidien à la barre, devant la glace, dans une tenue spéciale. Plusieurs salles du Théâtre de la cour ont ainsi été transformées en une sorte de salle de travail où étaient installés une barre et quelques grands miroirs. Une collection de chaussons de danse de différentes époques a été exposée, ainsi que des mannequins en tenue de répétition des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. En outre, des peintures et des photographies permettaient aux visiteurs de se faire une idée des danseurs durant les répétitions. Dans l'ensemble de l'exposition, plus de deux cents ans de danse étaient illustrés de façon très vivante par une foule de des-

sins et de photographies de danseurs évoluant sur scène.

Malgré tout, quelque chose manquait, un élément essentiel : le mouvement. Il était donc indispensable de l'introduire : les petites démonstrations où il apparaissait n'étaient pas suffisantes. La vidéo a été mise à contribution pour montrer, chaque jour, des spectacles de ballet, modernes et classiques. Le Danemark a la chance de posséder une séquence filmée des danseurs du Ballet royal danois dans des extraits d'un ballet de 1910. Ainsi, les visiteurs ont bénéficié d'un contact aussi étroit que possible avec un spectacle du passé.

Une autre façon d'élargir la conception traditionnelle du musée a été de monter des spectacles sur la scène du Théâtre de la cour. Situé dans l'aile sud du palais de Christiansborg, ce théâtre est aujourd'hui, à très peu de choses près, dans l'état où il se trouvait au lendemain de sa rénovation en 1842. C'est le roi Christian VIII qui avait alors décidé de le faire remettre en état pour donner libre cours à sa passion pour l'opéra, en particulier pour l'opéra italien. Pendant plus de dix ans, le roi, la reine, la cour et les citoyens de Copenhague purent apprécier les grands opéras de l'époque, interprétés par des chanteurs italiens en tournée. Quelques-uns des opéras de ce répertoire, comme *Les Noces de Figaro* et *Così fan tutte*, ainsi que d'autres œuvres, tels *Rodelinda* de Haendel, *Cyrano de Bergerac*, d'Edmond Rostand, et des comédies de Ludvig Holberg, ont été montés au Théâtre de la cour depuis quinze ans. En liaison avec ces représentations, le musée a organisé des conférences portant sur l'histoire théâtrale des opéras, la présence des Italiens à Copenhague ou la machinerie de théâtre du siècle dernier. Il a agi de même pour les représentations des opérettes parisiennes introduites à Copenhague en 1826, puis jouées comme des vaudevilles



Knud Gamborg:  
*Italiensk Opera i Hofteatret, 1842.*  
 (Pen og Fælsch)

*Une représentation du Barbier de Séville, de Rossini, au Théâtre de la cour. Dessin de Knud Gamborg, 1842.*

danois sur la scène du Théâtre de la cour et d'ailleurs.

Il convient d'indiquer que le Théâtre de la cour n'ayant presque rien conservé de son ancienne machinerie, il n'a pas été possible de représenter le répertoire ancien dans son cadre original, comme le fait le théâtre du palais de Drottningholm, près de Stockholm. Néanmoins, en associant représentations et conférences, le Théâtre de la cour entend stimuler la compréhension et l'intérêt des visiteurs pour le théâtre et pour son histoire.

#### Quel avenir pour les musées du théâtre ?

Pour retracer l'histoire du théâtre, monter des expositions, être à la disposition des chercheurs, un musée du théâtre a sans cesse besoin de documentation. Lorsque l'ensemble est bien composé, même les

aspects les plus insignifiants des innombrables éléments d'une représentation donnent une image vivante de tout l'ensemble. Outre les costumes, les maquillages, les perruques, les esquisses de décors et de costumes, les textes et les accessoires figurent les exemplaires du souffleur, les indications scéniques et les notes des machinistes, les affiches, les programmes, les billets et des collections de lettres. Tous ces objets permettent de se faire une idée non seulement d'une représentation mais aussi du théâtre où elle a eu lieu.

Mais les temps changent et les documentalistes n'ont plus les mêmes moyens qu'autrefois : certaines de ces pièces ont acquis une valeur marchande. Ainsi, les esquisses de décors et de costumes sont des objets convoités qui se vendent aux enchères à des prix élevés, ce qui améliore la situation financière difficile des



*La salle des répétitions du Théâtre royal de Copenhague.  
Peinture de Paul Fischer, 1889.*

théâtres. Autrement dit, les musées doivent maintenant trouver de l'argent pour acheter ce qu'on avait l'habitude de leur offrir. Aujourd'hui, les programmes contiennent très peu d'informations en dehors de la liste des comédiens et de quelques photographies : l'espace restant est occupé par des placards publicitaires destinés à couvrir les frais d'impression. Les billets de théâtre viennent tous du même imprimeur et n'ont plus de caractère propre. Les lettres sont choses du passé : nous téléphonons. Dans les théâtres modernes, la machinerie est commandée par ordinateur, et des disquettes ne sont pas ce qu'on peut exposer de plus passionnant.

En d'autres termes, les musées de théâtre doivent reconsidérer leur politique en matière de constitution des collections et d'organisation des expositions.

Malheureusement, nous continuons souvent à nous comporter comme si rien n'avait changé depuis le début du siècle, bien que nous ayons vu surgir des institutions nouvelles — centres scientifiques, médiathèques, centres écologiques — qui offrent à leurs visiteurs des expériences totalement différentes de celles que nous leur proposons. Les expositions d'art et les grandes manifestations culturelles sont conçues de manière à montrer les aspects marquants d'une époque plutôt qu'une évolution. Dans beaucoup de musées, le visiteur utilise des écrans interactifs ou regarde des vidéos. Est-ce la voie que doit suivre les musées du théâtre ?

Cette question doit être débattue si nous ne voulons pas finir par être tenus pour des institutions historiquement dépassées. Et peut-être est-ce le bon moment pour nous ressaisir. En effet, en re-

connaissant que nous ne sommes pas en mesure d'exposer le travail artistique de l'acteur, du chanteur ou du danseur — comme un peintre peut exposer une toile, un artisan ses pots, ses verres ou ses meubles, un écrivain publier son texte —, nous devrions nous approprier les techniques modernes et, en utilisant le matériel du musée, façonner des champs magnétiques qui nous amèneraient au cœur même de la création artistique. Un tel changement prendra du temps, car il exige des moyens financiers et une réflexion nouvelle sur le « produit » que les musées concevront au prix de leurs efforts.

Je suis toutefois convaincue que nous n'avons jamais été si près de donner à sentir ce qu'est l'expression artistique. Imaginez seulement que nous ayons pu filmer un Edmund Kean, une Sarah Bernhardt, un Caruso ou une Taglioni en vidéo ! ■

# La Collection suisse du théâtre : quatre langues, quatre cultures

Martin Dreier

*Seule institution de cette nature dans le pays, la Collection suisse du théâtre (CST), qui regroupe un musée, une bibliothèque et un fonds d'archives, a pour mission de rassembler tout ce qui concerne les arts de la scène en Suisse. La diversité des activités socioculturelles dans le pays, qui se reflète dans les structures multiples des théâtres, fait de cette tâche un défi difficile à relever. Martin Dreier a soutenu une thèse, Théâtre et technique. Analyse de leurs relations à la lumière de la phénoménologie culturelle, à l'Université de Vienne (Autriche). Dramaturge au théâtre municipal de Berne (Suisse) en 1972, il devient dramaturge en chef au Schlosstheater de Celle (Allemagne). Directeur de la Collection suisse du théâtre depuis 1979, il est nommé, en 1993, professeur honoris causa par le Conseil cantonal bernois.*

La Suisse, nation alpine située au cœur de l'Europe occidentale, possède des structures linguistiques et culturelles complexes. Au nord-est, la région de langue allemande, voisine de l'Allemagne et de l'Autriche, abrite 74 % d'une population qui parle de nombreux dialectes allemands très distincts de l'allemand standard et, pour une part, très différents entre eux. En Suisse romande, région proche de la France, on parle français (environ 20 % de la population). Dans la région qui côtoie l'Italie, au sud des Alpes, 4 % des Suisses parlent italien. A l'est enfin, une minorité (1 %) parle romanche. En 1848, la Suisse s'est constituée en une fragile Confédération d'États composée actuellement de vingt-six cantons autonomes dans le domaine de la promotion culturelle et de l'enseignement notamment. A bien des égards, une telle structure constitue un danger et une chance, s'agissant de la survie politique, par exemple, ou des études d'histoire de la culture. Un danger et une chance qui se mesurent à l'aune des liens étroits qui unissent les trois plus grandes régions linguistiques et culturelles à leur voisin respectif, auquel elles sont apparentées en ce qui concerne la culture et la langue. De plus, les relations confédérales par-delà les frontières culturelles et linguistiques sont parfois fortement mises à l'épreuve par des prises de position politiques qui diffèrent bien au-delà des limites linguistiques. Ainsi, de récents référendums relatifs aux rapports de la Suisse avec l'Union européenne ont fait apparaître que les Romands sont nettement favorables à l'ouverture tandis que la Suisse alémanique y est opposée. Dans le pays tout entier, les artistes et les intellectuels, entre autres, eux aussi favorables à une ouverture, se sentent obligés de lutter contre ces forces centrifuges en favorisant, par exemple, les contacts et en éla-

borant des projets communs par-delà les frontières culturelles et linguistiques. La même situation se reproduit pour les arts de la scène.

Le théâtre suisse se développe différemment selon les régions culturelles et linguistiques, influencé par les pays voisins et tiraillé par une tension entre identité régionale et présence dans le monde. Le théâtre de la Suisse alémanique, comme le théâtre allemand, trouve son origine dans les mystères, pièces religieuses du Moyen Âge ; par la suite, il a maintenu une riche tradition de pièces de carnaval, de théâtre humaniste et scolaire. A l'époque de la Réforme et de la Contre-Réforme, les villes ont interdit le théâtre, et pas seulement en Suisse alémanique. Il faudra la présence massive de troupes itinérantes (durant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle) et l'âge d'or des présentations patriotiques connues sous le nom de *Festspiele*, au XIX<sup>e</sup> siècle, pour faire revivre la tradition. Le théâtre arrive jusqu'à nous par deux voies : d'une part, un théâtre amateur fortement marqué par les dialectes ; d'autre part, un théâtre professionnel tourné vers l'allemand standard et qui se joue dans les théâtres municipaux, dont le répertoire se compose de comédies, d'opéras, d'opérettes, de ballets, dans les grands théâtres et les opéras qui pratiquent le principe du répertoire, dans les théâtres d'accueil ou de poche et par des troupes indépendantes.

Dans les régions francophones, le théâtre aristocratique du XVIII<sup>e</sup> siècle s'est éteint de lui-même. Vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle naît la tradition des *Festspiele*, faisant appel à une participation active de la population, et qui se poursuivra au XX<sup>e</sup> siècle ; la Fête des vigneron de Vevey en est un exemple. Le théâtre professionnel prend un nouvel essor au XX<sup>e</sup> siècle (tournées de troupes indépendantes, saisons des théâtres et opéras qui présentent

ainsi leur répertoire), car les troupes permanentes éprouvent des difficultés à s'implanter dans les villes d'une certaine importance : le Théâtre municipal de Lausanne, inauguré en 1871, aura durant des années une saison courte, mais couronnée au printemps par une revue locale. Avec une petite troupe et un ballet, Jacques Bé-ranger, directeur du théâtre, rénové en 1932, saura, jusqu'à la seconde guerre mondiale, en 1939, élaborer d'intéressants programmes pour chaque saison, comportant des pièces, des revues et des opéras. Après quoi, pour des raisons économiques, le Théâtre municipal, tout comme le Grand Théâtre de Genève, devient un simple lieu d'accueil. Entre 1939 et 1945, des troupes permanentes présentent de riches programmes tant à Genève qu'à Lausanne, tandis qu'après la guerre les tournées des Galas Karsenty jouent un rôle prépondérant en Suisse romande : présentant principalement des spectacles en provenance de Paris, elles passent aussi dans les villes non francophones de Suisse, où elles s'adressent principalement à la diaspora des Romands.

En Suisse italienne (Tessin et certaines vallées des Grisons), il faut noter les représentations données à l'occasion du marché d'automne de Lugano, au xvii<sup>e</sup> siècle, et la *Sacra rappresentazione*, toujours jouée à Mendrisio. A la fin du xix<sup>e</sup> siècle, les saisons théâtrales du Teatro Apollo de Lugano sont régulières ; ailleurs, l'activité théâtrale se limite à des tournées en provenance de l'Italie voisine et de la Suisse alémanique. Depuis la fin de la guerre seulement, en 1945, il existe en Suisse italienne un théâtre permanent ; les productions autonomes de troupes indépendantes y sont très récentes. Dans les régions de langue romanche (certaines parties des Grisons), il n'y a pas de théâtre professionnel permanent, mais une riche

activité de théâtre amateur s'est développée dans les nombreuses vallées, où cinq dialectes différents sont parlés.

### Gérer la diversité

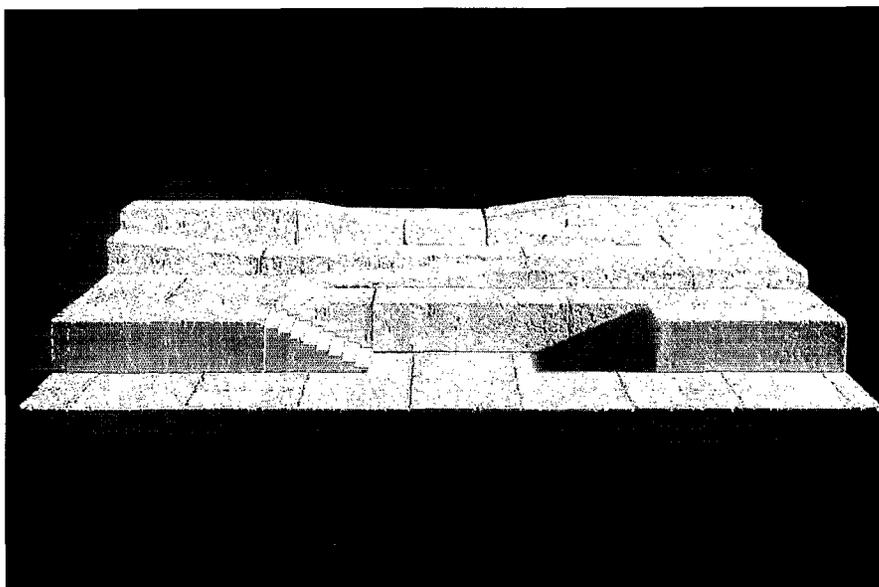
Il est donc clair qu'en dépit de quelques élans récents il n'existe pas vraiment de théâtre national suisse. La Société suisse du théâtre (SST, en allemand : Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur, SGTK), créée en 1927, avait pour but d'activer la vie théâtrale, de constituer une collection de textes et d'archives consacrée au théâtre et d'instaurer une chaire de théâtre dans une université suisse, objectifs qui n'ont pu être atteints immédiatement. La Collection suisse du théâtre (CST), confiée à la Bibliothèque nationale suisse, n'a été ouverte au public qu'en 1944, alors qu'elle avait été constituée dès 1927 par les membres du comité et avait bénéficié de dons en provenance de divers musées et associations. L'exposition « Volk und Theater » [Peuple et théâtre] conçue par Karl Gotthilf Kachler, qui devait connaître un grand succès dans de nombreuses villes suisses en 1942 et 1943, contribua massivement à faire connaître la collection au public. La chaire de théâtre, elle, n'a été instituée qu'en 1992, à l'Université de Berne. Deux éléments ont joué un rôle décisif dans la réalisation de ces projets : l'intérêt porté au modèle suisse de pluriculturalisme et l'intention affichée de promouvoir les échanges culturels interrégionaux et interlinguistiques.

Entre 1943 et 1977, seul un demi-poste de conservateur était financé par la CST occupé, de 1943 à 1946, par Karl Gotthilf Kachler et, de 1945 à 1977, par Edmund Stadler. Ce n'est qu'en 1978, quand la Confédération suisse, le canton et la ville de Berne, où la collection a son siège, l'ont constituée en fondation — un

organisme que ces trois instances continuent à soutenir — qu'il a été possible de créer un poste à temps plein pour le conservateur, un poste de secrétaire à 80 %, auquel s'est rapidement ajouté un poste de documentaliste, également à 80 %, si bien que la CST dispose actuellement de 2,6 postes.

En dépit de la modestie de cette équipe, d'appréciables trésors ont été accumulés au fil des ans : la Collection suisse du théâtre réunit 35 000 volumes (textes de pièces, ouvrages sur le théâtre, programmes et revues), 400 000 coupures de presse, 10 000 photos et diapositives de théâtre, 200 affiches, 1 000 fiches d'information, 5 000 esquisses de costumes et de décors, 180 masques, 60 maquettes, 200 marionnettes à fil et à gaine, et une vidéothèque de plus de 4 200 titres (enregistrements de représentations, documentations).

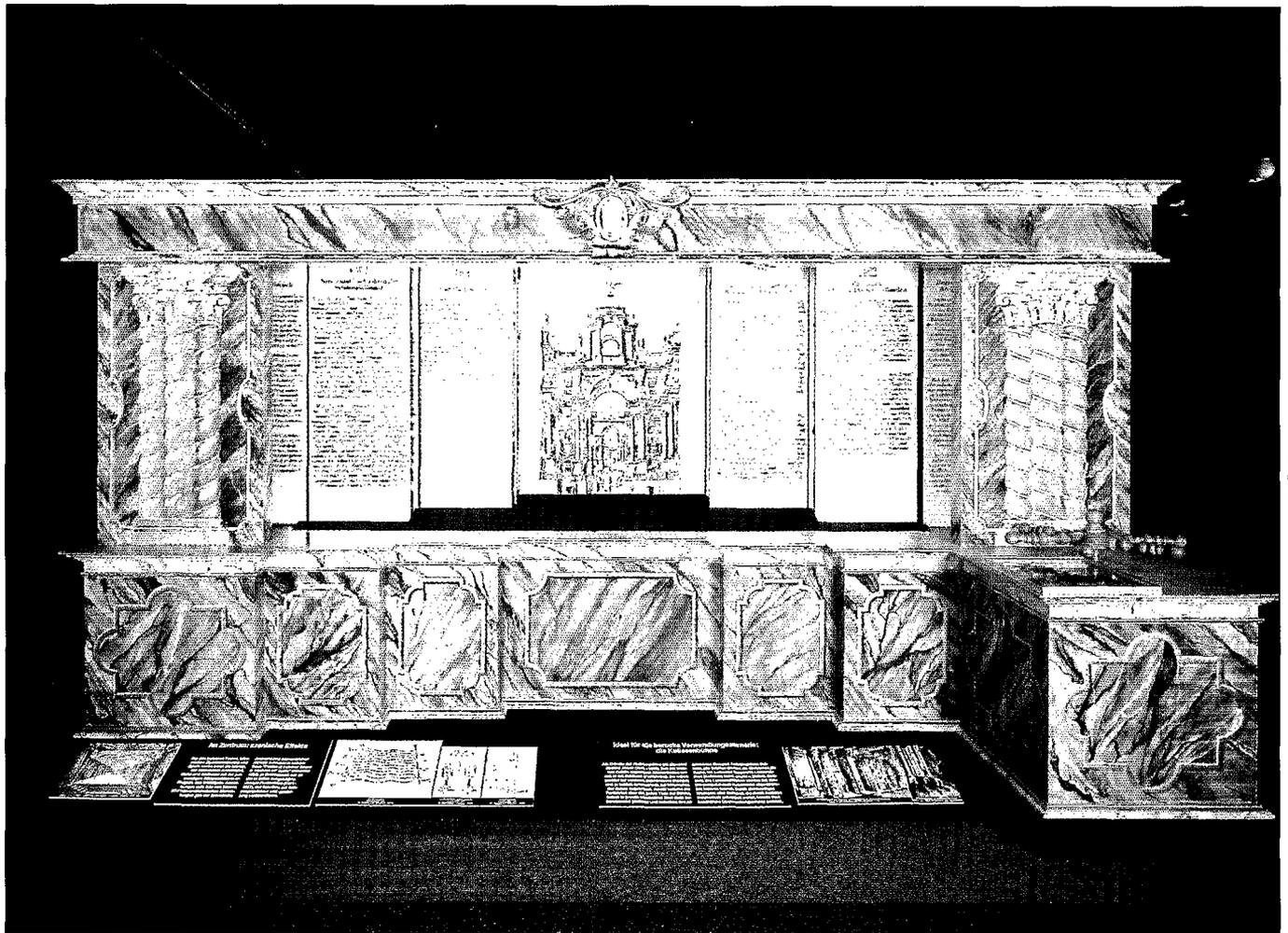
Outre cette activité de collectionneur, le travail de mise en valeur du fonds a été important, surtout depuis que la Collection est devenue une fondation. En vue précisément de l'éventualité d'une chaire de théâtre, une réforme en profondeur avait été entreprise après 1978, et la bibliothèque a été entièrement réaménagée afin d'en faciliter l'utilisation. L'accès à la collection de coupures de presse, de photos de théâtre et d'autres imprimés produits par les troupes et les organisateurs a été aussi sensiblement amélioré. Lors du reclassement des sources, les principes suivants ont été adoptés : les matériaux liés au fonctionnement des théâtres ont été traités par entités géographiques (pays, lieu, institution et, pour un même théâtre, de manière chronologique) ; les documents concernant des acteurs et des personnalités du théâtre ont été classés par ordre alphabétique des représentations et des spécialités techniques selon les normes propres aux bibliothèques.



*Maquette établie d'après une esquisse redécouverte d'Adolphe Appia (1862-1928) pour l'opéra Orphée et Eurydice, de Christoph Willibald Gluck.*

Afin de permettre un accès en fonction des mises en scène, un répertoire de ces dernières a été établi : sous les noms des créateurs (texte, musique...) on trouve des renvois aux diverses réalisations de chaque œuvre. La cartothèque des mises en scène, commencée selon les méthodes conventionnelles, a été remplacée progressivement par une base de données moderne des répertoires. Cette réorganisation n'est pas pour autant achevée : le nombre des théâtres dont le répertoire doit être saisi grandit sans cesse, de même que la période sur laquelle s'étend la saisie. Depuis le 1<sup>er</sup> septembre 1993, la CST catalogue ses nouveaux ouvrages sur ordinateur, de la même manière que l'Institut für Theaterwissenschaft, au sein du réseau SIBIL des bibliothèques de Suisse alémanique.

Depuis 1987, la CST assume sa fonction de musée en présentant une exposition didactique permanente, intitulée « Théâtre d'aujourd'hui et théâtre d'hier », qui montre divers aspects de l'activité théâtrale contemporaine, notam-



© Collection suisse du théâtre, Berne. Photo : Peter Lauri, Berne

*Une vitrine d'exposition de la section « Le Baroque et le classique » montre la maquette du grand escalier d'un théâtre et de ses coulisses. Au moyen d'une poignée, le visiteur peut faire changer six fois de suite le décor latéral, systématiquement accompagné d'une notice explicative.*

ment en Suisse, en les situant dans le contexte de l'histoire du théâtre européen. L'exposition offre trois niveaux de lecture. Premier niveau : les visiteurs pressés s'en tiennent aux images et aux objets accompagnés de brèves légendes. Deuxième niveau : les visiteurs qui souhaitent s'informer de l'histoire du théâtre et de son évolution peuvent lire les panneaux plus détaillés conçus comme un guide de l'exposition. Troisième niveau : les visiteurs soucieux d'approfondir certains sujets peuvent consulter les textes figurant sur les supports de présentation. Pour les faire mieux apparaître, ces supports sont soumis à des manipulations inspirées des techniques théâtrales contemporaines.

**Ressources limitées,  
ambitions sans limites**

A la différence de la Belgique, par exemple, où les cultures flamande et fran-

cophone disposent chacune de leur propre institution de documentation théâtrale, la Suisse, spartiate, ne s'en offre qu'une et ne lui accorde que des moyens très modestes, on l'a vu. En dépit de sa structure minimaliste, la Collection suisse du théâtre doit faire face à une attente certaine, s'agissant de son action interculturelle. Nous voulons montrer comment ses responsables ont essayé et essaient de relever ce défi. L'institution ne saurait nier ni son origine ni son implantation alémaniques. En cela, rien d'illégitime. La Cinémathèque suisse de Lausanne, chargée de conserver l'ensemble du patrimoine cinématographique suisse, est clairement située en Suisse romande, elle aussi, et agit en fonction du climat socioculturel qui y règne. Cela implique, par exemple, que la plupart de ses collaborateurs sont originaires du lieu où elle a son siège et que les catalogues et fichiers informatiques sont tenus uniquement dans la

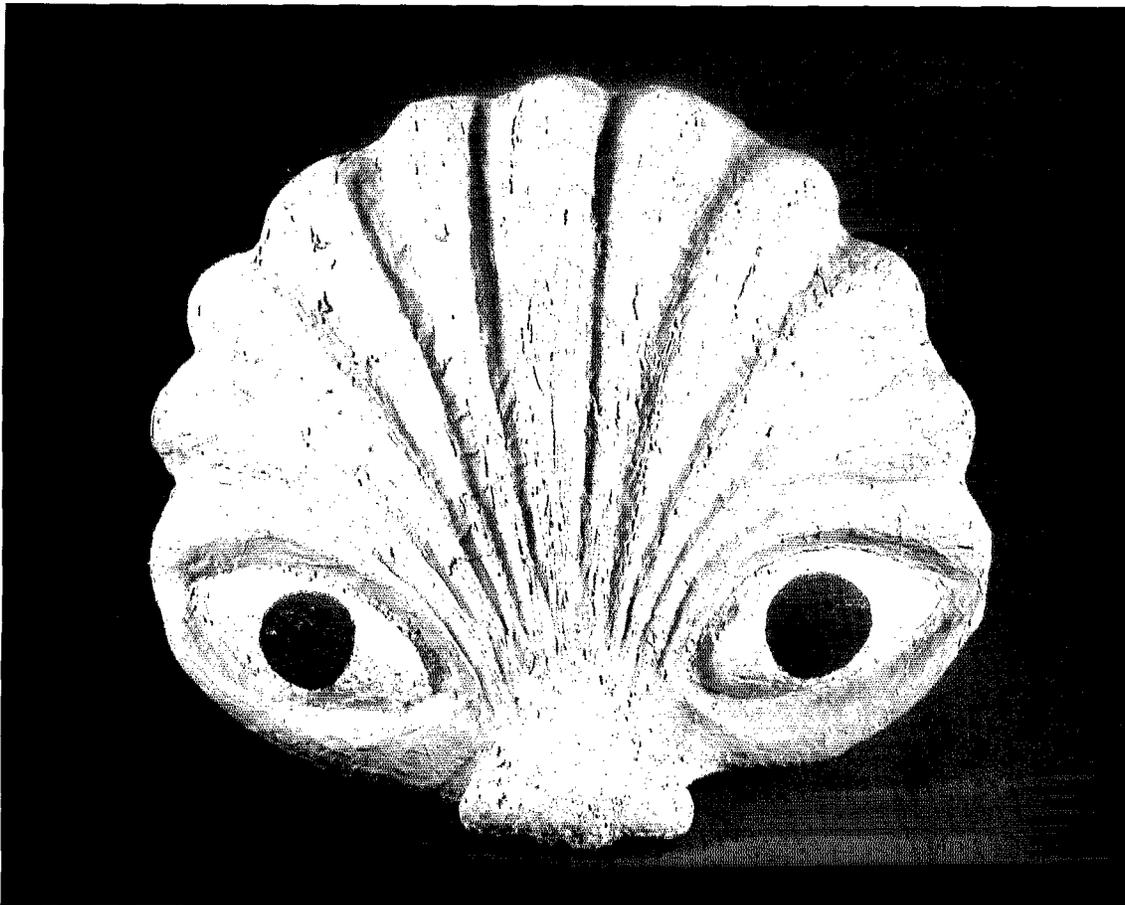
langue locale. Dans un passé récent toutefois, les deux institutions sont devenues plus conscientes de leur responsabilité vis-à-vis des autres régions culturelles et linguistiques de la Suisse et ont élargi leur champ d'action en conséquence.

La Collection suisse du théâtre doit en bonne partie sa notoriété internationale au célèbre scénographe genevois Adolphe Appia (1862-1928) dont elle a hérité une grande partie du fonds : plus de cent esquisses de décors, les manuscrits de ses écrits théoriques qui ont marqué l'époque, ainsi qu'une partie de la correspondance échangée avec d'importantes personnalités du monde du théâtre. La ri-

chesse de ce fonds favorise des contacts répétés avec la Suisse romande et les demandes de prêt qui en proviennent sont toujours satisfaites. D'autres fonds importants en possession de la Collection suisse du théâtre favorisent les échanges interculturels, en particulier les archives du Théâtre du Jorat, à Mézières (près de Lausanne), qui a fortement marqué la vie théâtrale en Suisse romande tout au long du <sup>xx</sup>e siècle, ainsi que la plupart des projets scénographiques d'Éric Poncy, qui a travaillé notamment au Grand Théâtre de Genève, auxquels il faut ajouter ceux de Vincent-Vincent (pseudonyme d'Emmanuel Vincent) et de François Simon.

*Masque de l'Océan, du peintre suisse Hans Herni, pour le Prométhée enchaîné d'Eschyle, représenté au théâtre romain d'Avenches en 1946.*

© Collection suisse du théâtre, Berne. Photo : Peter Lauri, Berne



Au début, le matériel de la Collection suisse du théâtre provenait essentiellement de la région alémanique, mais, au cours des années, son origine s'est étendue à l'ensemble du territoire helvétique, notamment après la création de la Fondation qui a entraîné un accroissement du nombre des postes de travail.

Lors d'acquisitions pour la bibliothèque, ses responsables sont très attentifs à collecter des pièces et des écrits théoriques en provenance de toutes les parties du pays. Des efforts similaires sont entrepris dans le domaine de la documentation (coupures de presse, publications des théâtres, photos) où, toutefois, des difficultés structurelles se manifestent : alors que les théâtres d'une certaine importance, en Suisse alémanique, disposent de services de relations publiques au personnel nombreux, les théâtres des autres régions doivent souvent se contenter de moyens bien moindres, ce qui les oblige à se concentrer exclusivement sur le travail théâtral proprement dit. Il s'ensuit que le matériel de Suisse alémanique parvient quasi automatiquement à la CST alors que, pour les autres régions, ses collaborateurs doivent nouer des contacts personnels afin de pouvoir en recueillir, activité à laquelle le manque de personnel des petits théâtres fixe des limites étroites.

Dans le travail de mise en valeur également, le personnel de la CST fait désormais des efforts pour tenir compte de tous les particularismes. L'indexation

continue à être faite en allemand, mais les titres ainsi que les noms de lieux sont entièrement saisis dans la langue d'origine. De même, les annuaires qui, au départ, se limitaient aux régions de langue allemande comprennent progressivement tous les théâtres suisses de quelque importance.

L'exposition permanente citée plus haut a été conçue dans une optique alémanique par l'auteur de cet article, qui s'est spécialisé en sciences du théâtre à Vienne. Compte tenu de la grande quantité de textes qu'elle comporte, elle n'est présentée qu'en allemand. Des cassettes audio et des baladeurs sont néanmoins mis à la disposition des visiteurs francophones, qui peuvent ainsi écouter des commentaires sur l'exposition. Depuis 1993, il existe un guide imprimé en allemand, la version française est en préparation. La traduction pose naturellement des problèmes : c'est là que les obstacles fondamentaux à l'action interculturelle se manifestent. Lorsqu'il est question de classicisme, par exemple, l'allemand et le français ne parlent pas de la même période : alors que pour les germanophones ce terme désigne l'époque de Goethe et de Schiller (seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle), il évoque le XVII<sup>e</sup> siècle, Racine et Corneille, pour les francophones.

En dépit d'un personnel trop peu nombreux et des difficultés tant internes qu'externes, les responsables de la Collection suisse du théâtre poursuivront leurs efforts pour rester fidèles au mandat interculturel qui leur a été confié. ■

# L'histoire inachevée des collections de théâtre de Berlin

Ruth Freydank

*Les diverses tentatives faites pour doter Berlin d'un musée général et intégré du théâtre ont été ruinées par la politique, les guerres, les destructions, la dispersion des collections et les complexités de la réunification d'une ville naguère divisée. Ruth Freydank, du Märkische Museum (Musée provincial de la Marche), nous conte les mésaventures d'une multiplicité de collections en quête d'un musée.*

« Berlin, ville de théâtre, ne possède aucun musée consacré au théâtre. » Ces propos tenus à l'aube du <sup>XX</sup>e siècle n'ont rien perdu de leur actualité à l'heure où celui-ci touche à sa fin. Le nombre des années écoulées et le caractère irréfutable du constat soulignent bien la nature du dilemme. Une ville qui peut à juste titre s'enorgueillir d'être l'un des centres culturels de l'Europe a totalement méconnu sa vocation dans un domaine capital de la culture, en dépit d'initiatives prises de temps à autre par quelques personnes.

C'est en 1902 qu'a été fondée, à Berlin, la Société d'histoire du théâtre (Gesellschaft für Theatergeschichte), une discipline qui, alors toute nouvelle, est en passe de devenir une matière à part entière au sein des universités. Ses partisans reconnaissent la nécessité de lui consacrer un musée qui réunisse des collections présentées avec tout le savoir requis pour leur assurer une grande audience. L'un des buts essentiels de cette nouvelle association était donc la création d'un musée central du théâtre à Berlin.

En 1910, la Société d'histoire du théâtre organise sa première exposition dans les nouveaux salons du jardin zoologique, avec le concours de la Société de la salle des expositions. Cette première grande manifestation publique aura pour effet d'intensifier les efforts déployés en vue de créer un musée allemand du théâtre.

L'exposition révèle la richesse des collections ayant trait à l'histoire du théâtre, ce qui ne manque pas de donner du poids au projet des organisateurs. Les musées berlinois possèdent alors une grande variété d'œuvres d'art de valeur illustrant l'histoire du théâtre, et il existe aussi des collections publiques ou privées qui lui sont consacrées. La plus célèbre d'entre elles était et reste encore celle du comédien, auteur et historien Louis Schneider

(1805-1878), tenue, « par sa taille et par son contenu, [...] pour la plus importante des collections privées anciennes relatives à l'histoire du théâtre existant ailleurs qu'à Vienne<sup>1</sup> ». En 1864, à la requête de l'Intendance générale des spectacles royaux de Berlin, l'empereur Guillaume I<sup>er</sup> s'en était porté acquéreur pour la somme de 5 000 thalers, mais, faute de locaux adéquats pour l'accueillir, l'Intendance générale avait dû la confier à la Bibliothèque royale.

Louis Schneider avait rassemblé une grande variété d'objets pendant ses années d'activité au service des spectacles royaux, entre 1820 et 1848, et au cours de ses nombreux voyages à l'étranger. Nombreux aussi étaient les artistes qui avaient enrichi la collection de leurs dons. En 1836, Louis Schneider fait l'acquisition de pièces de grande valeur ayant appartenu au critique théâtral Christian August Bertram. En 1843, il reçoit de Bartolomeo Verona, qui avait été le décorateur des scènes royales de Berlin, un legs d'œuvres d'art comprenant un important ensemble de dessins d'architecture italiens de la Renaissance et baroques ainsi que des esquisses réalisées par les premiers peintres de décors de Berlin, jusqu'à l'époque de Giuseppe Galli-Bibiena. La collection compte alors 14 000 dessins, 1 200 livres rares, des manuscrits, des photographies et des prospectus de théâtre, dont la valeur, en 1931, est estimée à 250 000 marks.

Entre-temps, des passionnés de théâtre ont réuni d'autres collections d'objets le concernant, devenus disponibles à profusion depuis le début du boom théâtral de 1869, année où est instaurée en Allemagne la liberté générale d'activité professionnelle. Les artistes eux-mêmes constituent des collections et, parmi eux, le comédien Friedrich Haase, dont la collection, d'un intérêt particulier pour Ber-

lin, sera acquise par la Société d'histoire du théâtre. On peut encore citer le legs du critique dramatique Gotthilf Weisstein.

La création d'un musée du théâtre à Berlin était préconisée non seulement par la Société d'histoire du théâtre, mais aussi par l'Association des amis du musée Lessing, fondée en 1908 : certains Berlinoises voulaient en effet rendre hommage à la mémoire de cet important auteur et critique du XVIII<sup>e</sup> siècle en créant un petit musée dans l'appartement du numéro 10 de Königsgraben qu'il avait occupé, à Berlin, à la fin de sa vie et où il avait achevé d'écrire deux de ses pièces les plus célèbres, *Minna von Barnhelm* et *Laokoon*. En 1920, la revue *Deutsche Bühne* [La scène allemande] annonçait, dans un article intitulé « La création d'un musée du théâtre envisagée à Berlin », que les deux associations étaient convenues de fusionner, même si leur union risquait de tourner court, faute d'un espace approprié.

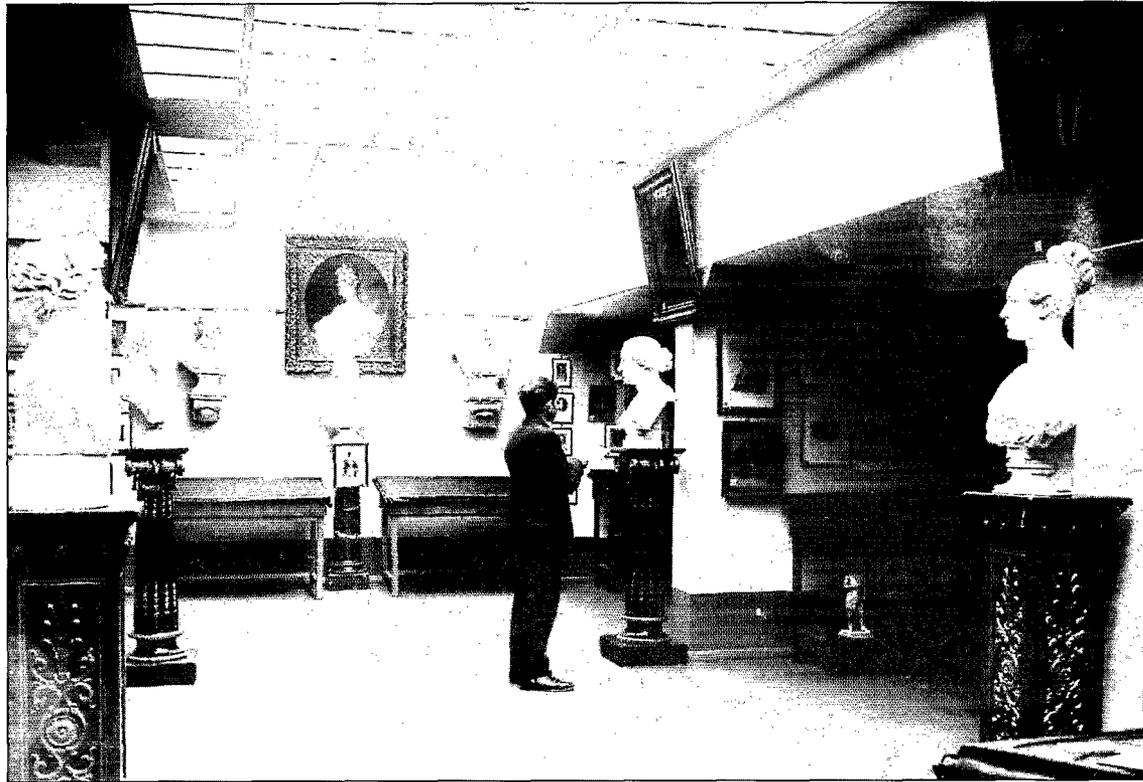
### Création d'un musée

Alors qu'ailleurs, à Munich, à Kiel ou à Cologne, par exemple, des mécènes étaient prêts à financer un musée du théâtre, rien de semblable ne s'est tout d'abord produit à Berlin. Seule la grande exposition allemande de théâtre organisée à Magdebourg en 1927 sembla faire bouger un tant soit peu les choses. Les possessions des théâtres d'État de Berlin exposées à Magdebourg et la collection Schneider devaient constituer le fonds du musée du théâtre qui, de l'avis général, faisait défaut depuis si longtemps. Oskar Fischel, l'éminent historien d'art de Berlin, soumit au Ministère des finances prussien un dossier contenant un plan de financement et une description des locaux nécessaires à l'entreprise. Il se heurta à un refus : les travaux de transforma-

tion de l'opéra Unter den Linden grevaient si fortement les finances publiques que les fonds manquaient pour financer un autre projet. L'Intendance générale des théâtres d'État intervint alors pour faire aboutir ce projet prévu de longue date. Elle libéra l'étage sous les toits de toute une aile latérale du bâtiment de l'Intendance, qui accueillit aussi la bibliothèque. C'est avec un budget minimal que furent aménagés « les combles mansardés, dont les pièces étaient jonchées d'habits de garçons d'écurie, de foin, de paille hachée<sup>2</sup> », selon la description d'un observateur de l'époque. Le 21 mai 1929, un musée ouvrait ses portes dans cette partie de l'édifice. Malgré les contraintes dues au manque de place, tous les participants à l'entreprise étaient d'avis qu'un grand progrès venait d'être accompli. En 1931 était fondée l'Association des amis du Musée d'État du théâtre. Ses membres allaient faire don au musée d'objets d'un grand intérêt historique et d'une valeur artistique considérable. L'Intendance générale céda les documents historiques qu'elle détenait, ainsi que ses collections concernant d'autres établissements, notamment les théâtres Königsstadt et Belle Alliance.

Toutefois, le musée et ses fondateurs estimaient n'en être qu'« à la phase initiale » du développement de l'institution : les collections s'enrichissaient de nouvelles pièces, et il fallait à tout prix trouver le moyen de s'agrandir. L'une des premières mesures adoptées par les nazis lorsqu'ils prirent le pouvoir en 1933 fut de fermer le musée Lessing, alors soutenu par de nombreux citoyens juifs. Ses remarquables collections furent vendues à d'autres musées, à des bibliothèques et à des particuliers.

Mais une nouvelle chance allait se présenter pour le Musée du théâtre lorsque, en 1936, l'Intendance générale des théâ-



Tous droits réservés

tres d'État réclama des locaux pour la musée et réussit à convaincre les ministères responsables de mettre à sa disposition douze grandes salles situées au rez-de-chaussée du vieux bâtiment central du château de la ville et d'en financer la rénovation et l'aménagement. Le musée y fut inauguré en 1937. Il aura donc fallu trente-cinq ans pour que l'idée d'un musée consacré au théâtre convenablement installé se concrétise. Il était enfin possible de réunir un savoir chèrement acquis dans un établissement digne de ce nom et de progresser plus avant. Mais que faire de la collection Schneider ? Une solution de compromis fut trouvée au terme de longues négociations avec les ministères de la science, des beaux-arts et de l'éducation populaire, d'une part, et avec l'Intendance générale du théâtre et la Bibliothèque d'État, d'autre part. L'ensemble des dessins et documents alla au musée, tandis que la Bibliothèque d'État conservait les autres pièces.

Ce redémarrage prometteur portait déjà en lui les germes d'un éclatement. Des conflits d'intérêts aboutirent à la dispersion de la collection Schneider, qui avait constitué le fonds du Musée du

théâtre. Les nouvelles acquisitions — celles, par exemple, de la collection de théâtre Wallner en 1941 et celles d'autres pièces importantes provenant de théâtres et de propriétaires privés, dont partie des possessions avaient depuis longtemps quitté Berlin — ne parvinrent jamais à compenser cette perte. La guerre, avec ses destructions, se chargea d'en causer bien d'autres.

Le Musée du théâtre, de même que le Musée des arts décoratifs également situé dans le château, semble avoir été l'un des rares à rester ouvert au public jusqu'en 1940. C'est à cette époque que commencèrent le transfert et la dispersion de ses collections qui se sont poursuivies jusqu'à aujourd'hui.

### Un musée oublié

Au printemps 1945, Berlin n'était plus qu'un amas de décombres. Aucun des nombreux édifices culturels de la ville, en particulier ceux du centre, n'avait survécu à la pluie de bombes lâchées sur elle durant les dernières années de la guerre. Une fois retombée la poussière des dernières explosions, on put mesurer l'ampleur des

*Une salle d'exposition du Musée du théâtre, alors dans les locaux de l'Intendance des théâtres d'État, en 1929. Un portrait de la chanteuse Lili Lehmann, par Antonie Volkmar, est placé au-dessus des bustes de ses amis chanteurs. Le lieu où ces œuvres se trouvent aujourd'hui est inconnu.*



*Aquarelle de Gerst et Wolff pour l'opéra de Rossini  
Le siège de Corinthe, présenté en janvier 1830 à la Maison de l'opéra  
Unter den Linden. Cette œuvre, qui faisait partie de la collection  
Schneider, fut offerte en 1936 au Musée du théâtre, qui allait ouvrir  
dans le château de la ville.*

destructions : les théâtres et les musées avaient été gravement endommagés. Pourtant, quelques jours seulement après la fin des combats, les premiers sauveteurs arrivaient dans les ruines et tentaient de rétablir un semblant d'ordre dans ce chaos. Mais le bilan était catastrophique : la plupart des salles de spectacles situées sur l'Île des musées, l'opéra Unter den Linden, l'opéra municipal, l'opéra Kroll, la salle de l'orchestre philharmonique, le Théâtre métropolitain et la Salle de spectacles — en tout quinze théâtres — avaient été détruits ; le château, lui, avait été gravement endommagé.

On improvisa pour relancer l'activité culturelle — jouer des pièces, donner des concerts, organiser des expositions — et les gens essayaient de sauver les trésors artistiques entreposés dans les caves et les bunkers. Mais aucune autorité ne vint revendiquer les possessions du Musée du théâtre. Les pièces retrouvées furent donc partagées entre différentes institutions ou bien furent laissées là où l'adversité les avait conduites. Bon nombre de collections échurent aux archives des opéras d'État. Sous la rubrique « Archives de

l'opéra d'État allemand », l'*Annuaire des bibliothèques, des archives et des centres d'information de la République démocratique allemande* de 1974 publiait une liste de 280 000 objets comprenant une partie des collections du musée de l'ancien Théâtre d'État prussien, de la collection Schneider, de la collection d'esquisses (Verona, Galli-Bibiena, Gerst, etc.) des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles (700 pièces) ; la collection de portraits (6 560 pièces) ; la collection des coupures de presse (10 450 pièces) ; la collection d'affiches (1 600 pièces) ; les annuaires de théâtre (370 pièces) ; des œuvres ayant appartenu à l'ancien Théâtre d'État prussien (théâtre et opéra) (3 500 pièces) et au théâtre Wallner (2 500 pièces) ; une collection de manuscrits autographes et des legs. Deux ans plus tard, cette même institution faisait savoir qu'elle possédait « dans ses archives des pièces exceptionnelles : une collection de prospectus de théâtre et de programmes (280 000 pièces), une partie de l'ancienne collection du Musée du théâtre d'État prussien, de la collection Schneider, de la collection d'esquisses, de la collection de portraits et

d'affiches ». Doucement mais sûrement, on commençait à oublier qu'il s'agissait là de ce qui était naguère le fonds d'un seul et même musée.

L'Allemagne avait perdu la guerre. La situation ainsi créée, puis la division du pays et de sa capitale en 1949 eurent, pour Berlin, d'immenses conséquences qui devaient peser lourdement sur l'évolution de la ville pendant des décennies. Jusqu'en 1949, tous les efforts de réorganisation de la vie publique, économique, scientifique et culturelle se fondaient sur une vision unitaire de la ville. Ainsi, en juin 1945, Walter Unruh, industriel berlinois amateur de théâtre et collectionneur, offrit à la ville une collection dont l'importance historique tenait non seulement à sa taille et à sa valeur, mais aussi à la nature et au contenu des pièces, qui apportaient un utile complément aux collections du Musée du théâtre d'État prussien. Ces objets, qu'il avait mis plusieurs dizaines d'années à réunir, comprenaient une bibliothèque de 8 000 volumes, 10 000 prospectus de théâtre, plus de 1 000 illustrations, autographes et photographies, des legs d'artistes, des archives et une abondante collection de coupures de presse. Il demanda que sa collection soit exposée dans un musée du théâtre.

Une fois divisée, la ville de Berlin comptait trois universités, deux académies des beaux-arts, deux musées d'État et deux musées municipaux. Toutes ces institutions revendiquaient les collections qu'elles avaient trouvées sur leurs territoires respectifs et poursuivaient leurs activités de collecte selon leurs propres principes. Les circonstances voulurent que la collection Unruh se trouve dans le secteur ouest, où elle fut confiée en dépôt à l'Université libre de Berlin en 1954.

Aucune des autorités politiques qui gouvernaient la ville divisée n'était en

mesure de veiller à ce que les trésors placés sous sa garde soient utilisés convenablement, c'est-à-dire exposés dans un musée ouvert au public. Là encore, quelques personnes se sont rendu compte que la collecte de documents relatifs à l'histoire du théâtre était importante du point de vue de l'histoire de la culture et des idées. Au début des années 60, il fut question de créer, à l'Ouest, un musée berlinois qui servirait de contrepoids politique et culturel au vieux Musée provincial de la Marche situé dans la partie est de la ville. Ce nouvel établissement devait accueillir une collection relative à l'histoire du théâtre. En 1965, le Musée provincial de la Marche créa un département spécialisé dans l'histoire du théâtre berlinois, auquel étaient rattachées les collections illustrant l'histoire littéraire et musicale. Ce musée est aujourd'hui le seul à présenter une exposition permanente sur l'histoire du théâtre à Berlin. Malheureusement, il doit, faute de place, se limiter à la période allant de 1740 à 1933. Avec l'acquisition des Documenta Artistica, l'une des plus importantes collections privées consacrée à l'histoire internationale du cirque, des variétés et du cabaret est également devenue propriété publique.

Les archives créées après la guerre dans les deux académies des beaux-arts de Berlin contenaient aussi des collections relatives au théâtre. Initialement appelées à recevoir les legs et donations des anciens membres des académies, ces archives allaient vite accueillir les collections dont on ne savait que faire, faute notamment d'un musée spécialisé. Ces instituts ont déployé une activité considérable en matière de collecte. Dans ce qui fut autrefois Berlin-Ouest, on s'est intéressé essentiellement aux artistes contraints d'émigrer pendant l'époque nazie, tandis qu'à l'Est l'Académie des beaux-arts a mis l'ac-

cent sur la présentation du théâtre est-allemand et sur les documents le concernant. Après la réunification, en 1990, ces collections furent rassemblées sous un même toit dans la Fondation des archives de l'Académie des beaux-arts. Il y a là toute la matière nécessaire à la création de collections qui se rapportent à l'histoire du théâtre. Néanmoins, leur mode actuel d'organisation limite les possibilités d'en ouvrir l'accès à un large public, même si les deux instituts ont monté des expositions qui ont remporté un succès international considérable.

#### Un musée à venir ?

Malgré les pertes occasionnées par la guerre, Berlin possède des collections illustrant l'histoire du théâtre qui, bien que largement dispersées entre différentes institutions, soutiennent, par leur contenu et par la durée de la période couverte, la comparaison avec les grandes collections de théâtre en Europe. De plus, après la réunification, il est devenu clair que les conceptions théoriques admises à l'Est et à l'Ouest n'avaient pas divergé énormément, en dépit des différences idéologiques, et que les collections présentaient, du point de vue de leur contenu, une similarité particulièrement frappante. La réunification offrait donc une occasion exceptionnelle d'appeler l'attention sur ces trésors culturels et d'adopter les mesures voulues. Au lieu de cela, aucune initiative audacieuse ne fut prise : les conservateurs se montraient principalement soucieux de conserver leurs possessions ; quant aux hommes politiques appelés à prendre les décisions, ils résolurent, en 1993, arguant de considérations budgétaires, de laisser les choses en l'état. Cela n'empêcha pourtant pas les collections de l'ancien Musée du théâtre d'État prussien et, avec elles, la collection Schneider

© Preussischer Kulturbesitz, Staatliche Museen zu Berlin



Ce portrait de la danseuse Marie Taglioni dans *La Sylphide*, peint en 1839, a été exposé au Musée du théâtre du château de Berlin. Ses trop grandes dimensions (180 × 133 cm) ont empêché sa mise en sûreté pendant la guerre. Il a aujourd'hui disparu.

d'être encore une fois dispersées. Les esquisses de décors et de costumes, la totalité des autres éléments picturaux à contenu artistique et la collection de photographies du musée municipal de Berlin (comprenant le Musée provincial de la Marche et le musée de Berlin) furent transférées ; les archives du Land reçurent, quant à elles, « les textes, les costumes, les livres concernant les répétitions et les représentations, les esquisses de décors, les affiches, les notes, ainsi que les archives provenant d'autres théâtres, et la collection de prospectus ». Quant à l'ancienne bibliothèque des Archives, elle devait être incorporée à la bibliothèque de l'Opéra d'État. Les mises en garde avancées par des personnalités telles qu'August Everding, président du Centre

allemand de l'Institut international du théâtre, ne rencontrèrent aucun écho.

En janvier 1994, un groupe d'experts, de dramaturges, de journalistes et d'amateurs de théâtre créa l'Association des amis et des promoteurs d'un musée du théâtre. Leurs motivations étaient claires et l'extrait suivant tiré du *Tagesspiegel* les exprime bien : « Pendant des années, les responsables des théâtres berlinois ont évoqué la nécessité de rassembler en une seule collection tous les trésors existant encore à Berlin, qui illustrent l'univers chatoyant du théâtre berlinois, afin d'éviter de nouvelles pertes et d'assurer convenablement la conservation de tous les objets et documents. La fermeture des théâtres d'État à l'Est, la conservation de leurs documents de travail et le transfert

des archives principales de l'Opéra d'État (également à l'Est) ont soulevé la question du lieu où pourrait être installée une collection de cette nature<sup>3</sup>. »

Ainsi, la question de savoir quel est le but d'un musée du théâtre reste toujours posée. En fait, Friedrich Luft, l'un des plus éminents critiques dramatiques des années d'après-guerre à Berlin, y a apporté une réponse en 1975. Partant du principe que l'expérience pratique avait depuis longtemps rendu vaine toute discussion sur l'objectif d'un musée du théâtre, il la qualifie de « question oiseuse », pour ajouter immédiatement que « les questions oiseuses sont souvent celles qui suscitent les réponses les plus claires. [...] Le théâtre est en réalité l'antimusee par excellence. De tous les arts, il est celui qui provoque la réaction la plus rapide, l'écho en retour le plus direct. Les pièces représentées et la manière dont elles sont interprétées permettent aisément de connaître la mentalité, les goûts, les vices et les vertus d'une époque. Encore faut-il avoir sous les yeux des objets témoins et des traces tangibles du théâtre de ce temps. Voilà pourquoi il est vraiment urgent que nous ayons un musée du théâtre dans cette ville<sup>4</sup>. » Plus de vingt ans plus tard, cette affirmation n'a rien perdu de son actualité. ■

1. Rolf Badenhausen, Die Theatersammlung Louis Schneider, *Mitteilungen für die Mitglieder des Vereinigung von Freunden des Staatstheatermuseums*, vol. 6, n° 15, septembre 1937, p. 5.
2. Kurt Karl Eberlein, Das Museum der Staatlichen Theater in Berlin, *Das Nationaltheater*, vol. 2, n° 4, Berlin, 1929, p. 302.
3. *Der Tagesspiegel*, 2 janvier 1994.
4. Friedrich Luft, *Berlinische Notizen*, 1975, p. 3-6.

# Filmer une représentation au musée du théâtre de Londres

Margaret Benton

*Comment « sortir les gens de l'ordinaire et les inviter au voyage de l'imagination » ? Telle est, aux yeux de Margaret Benton, la question fondamentale qui se pose aujourd'hui aux musées du théâtre.*

*L'approche novatrice adoptée par le musée du théâtre de Londres — le Musée national des arts du spectacle — mérite donc qu'on s'y arrête. L'auteur en est la directrice depuis 1990. Elle avait été auparavant directrice adjointe du Musée national de la photographie, du film et de la télévision de Bradford (1985-1990), après dix ans passés comme productrice/réalisatrice de télévision à la BBC. Margaret Benton a aussi présidé la Société internationale des bibliothèques et des musées des arts du spectacle (SIBMAS).*

La représentation théâtrale, communication fugace et unique entre l'interprète et le spectateur, n'existe que dans l'instant présent. « Musée des arts du spectacle » : n'y a-t-il pas là contradiction dans les termes mêmes, une tentative pour conserver ce qui ne peut l'être, pour enregistrer ce qui n'est pas enregistrable ? Sans aucun doute, les reliefs du spectacle que constituent nos collections — cos-

tumes, programmes, maquettes, critiques — ne donnent jamais qu'une image très fragmentaire de l'événement scénique. D'autres musées doivent aussi faire face au problème qui consiste à documenter et à interpréter l'éphémère, mais les vestiges matériels d'événements enracinés dans des épisodes de la vie ordinaire ont la séduction nostalgique du « bon vieux temps », des utopies révolues. Le théâtre



*Programmes, photographies et billets de théâtre.*

Avec l'aimable autorisation du musée du théâtre, V & A

a pour but de sortir les gens de l'ordinaire pour un voyage de l'imagination. L'épée d'Edmund Kean, son masque mortuaire, une gravure sont peut-être fascinants pour un passionné du théâtre britannique du XIX<sup>e</sup> siècle, mais comment ces reliques peuvent-elles faire sentir la présence magnétique d'un acteur qui autrefois, à Londres, tenait des salles entières sous sa domination ?

Comment consigner, comment interpréter au mieux l'art dynamique de la représentation, tel est le problème auquel bien peu de musées des arts du spectacle apportent une solution. Cela est dû surtout, me semble-t-il, au fait qu'on n'a pas pleinement compris le caractère unique et le potentiel éducatif du sujet et que, pour cette raison, les financements nécessaires n'ont pu être réunis. A ma connaissance, aucun musée des arts du spectacle n'a de ressources qui soient de loin comparables à celles des collections nationales consacrées, par exemple, à l'archéologie, aux beaux-arts ou aux arts décoratifs. En Grande-Bretagne, le musée du théâtre détient la collection nationale de documents sur les arts du spectacle, une collection exceptionnelle, qui célèbre un patrimoine théâtral généralement tenu pour le plus riche au monde, et pourtant il ne reçoit qu'une enveloppe annuelle de 1,3 million de livres sterling pour assurer le fonctionnement d'un musée national complet et de son service d'archives. Comparons cette subvention à celles que le gouvernement britannique a accordées en 1995 à d'autres formes d'expression artistique : 16,9 millions de livres sterling pour le British Film Institute, 18,7 millions pour la National Gallery et 30,6 millions pour l'institution à laquelle nous sommes rattachés, le Victoria and Albert Museum (V & A).

### Lutter pour vivre

Le rattachement du musée britannique du théâtre au V & A, musée national des arts décoratifs, tient moins à un rapprochement naturel des collections apparentées qu'à la persévérance personnelle de l'extraordinaire Gabrielle Enthoven, que sa passion dévorante pour le théâtre a conduite à consacrer sa vie et sa fortune à rechercher des documents sur la scène londonienne. En 1924, après s'être battue pendant des années pour trouver un endroit où mettre l'œuvre de sa vie en lieu sûr, elle réussit enfin à convaincre le V & A d'accueillir sa riche collection d'affiches, de programmes et de coupures de presse, qu'elle a continué de financer et de mettre à jour jusqu'à sa mort, en 1950.

La collection s'est considérablement étendue au cours des années 70, ce qui rendait de plus en plus nécessaire la création d'un musée national subventionné par l'État. L'acquisition de trois autres grandes collections aboutit, en 1974, à la création du musée du théâtre, département autonome du V & A et musée à part entière. Enfin, en 1987, après treize ans de luttes et de revers, l'établissement ouvrait ses portes dans des locaux de Covent Garden spécialement aménagés pour lui.

Cette situation au cœur du quartier des théâtres de Londres était parfaite, mais on ne pouvait en dire autant du petit édifice aux salles peu spacieuses. L'insuffisance des moyens allait être la cause d'un aménagement qui laissait fortement à désirer et ne permettait qu'une présentation conventionnelle d'objets statiques rassemblés dans de petites vitrines. Bien qu'ayant beaucoup de charme et d'intérêt pour les amateurs éclairés, il lui manquait à la fois la vitalité de la scène et les présentations interactives si prisées du public et présentées dans la plupart des nou-

veaux musées. Les visiteurs venaient nombreux pour les principales manifestations, comme la semaine Shakespeare (entrée gratuite) à laquelle les plus grands comédiens britanniques avaient prêté leur talent, mais, dans l'ensemble, ce petit musée (payant) ne répondait pas aux attentes du public.

Dans les années 90, une importante étude sur le rôle et les activités du musée a amené un changement radical de cap et un recentrage sur diverses priorités. Puisque les objets sont le cœur même de tout musée, notre première tâche a été de réévaluer le fonds et d'élaborer un plan de collecte cohérent. La collection couvrait la plupart des arts du spectacle et comprenait la plus large gamme d'objets étranges et merveilleux qu'on puisse imaginer, depuis des millions de photographies, d'affiches et de programmes jusqu'à des costumes exotiques et des toiles de fond de 12 mètres dues à Picasso et à Gontcharova, des maquettes de Gordon Craig, des épées, des céramiques, des billets et des contremarques, et même des loges de théâtre complètes arrachées aux bulldozers, avec leurs éléphants de plâtre doré et leurs femmes à demi dévêtues. En un mot, là se retrouvaient tous les points forts et toutes les faiblesses d'une collection de collections. En priorité, il convenait de définir une logique d'ensemble qui permettrait de valoriser la collection pour en faire un tout qui soit davantage que la somme de ses parties, pour qu'elle reste une ressource importante et pertinente à l'usage de ses utilisateurs actuels et un legs de valeur pour les générations futures.

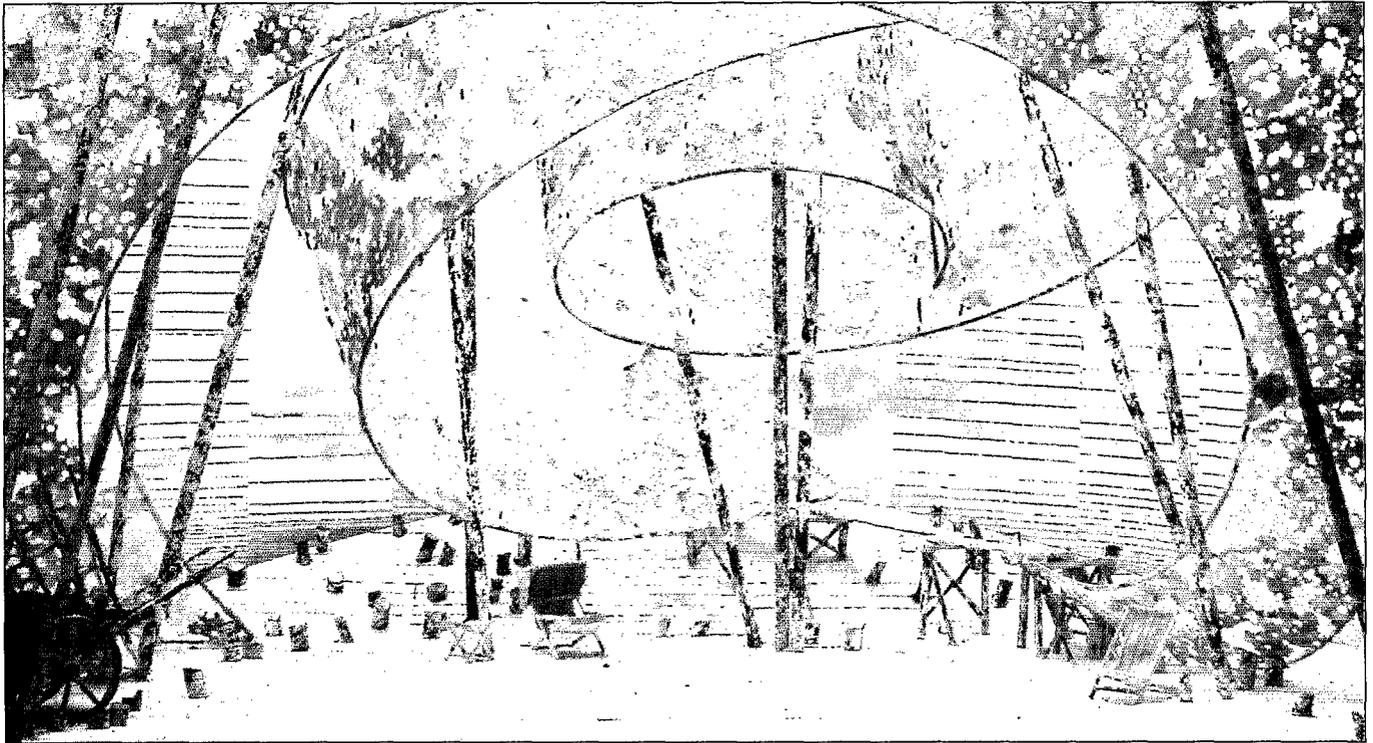
La raison d'être du musée est de servir d'archives nationales du spectacle et de ses modes d'action. Pour remplir une telle mission et refléter l'image du monde extérieur qui change, il nous fallait sortir des confortables sentiers battus du

conservateur de musée. Notre collection était-elle pleinement représentative de la diversité des spectacles dans une société britannique multiculturelle ? Couvrirait-elle le théâtre, l'art vivant et les autres formes théâtrales nouvelles appréciées des jeunes spectateurs ? N'existait-il pas de moyens nouveaux et plus efficaces de présenter notre sujet ?

Une autocritique rigoureuse a rendu notre tâche plus claire et a ouvert de nouvelles perspectives. Nos collections actuelles constituent déjà une ressource exceptionnelle et nous continuerons d'acquérir une documentation traditionnelle, comme les programmes et les critiques théâtrales, et de donner un contexte aux spectacles en illustrant les techniques et les procédés du théâtre au moyen de photographies et de manuscrits du souffleur, d'archives, de costumes, de maquettes. Mais, si une telle documentation nous en apprend beaucoup sur le fonctionnement du théâtre et sur la façon dont les spectacles sont reçus, elle révèle étonnamment peu sur l'essentiel : la représentation elle-même. Nous avons une vision audacieuse d'un avenir qui consisterait à saisir la représentation même, en cessant de nous borner à rechercher des documents sur les réactions au spectacle pour tenter de saisir ce à quoi le spectateur réagit...

### **Les Archives vidéo nationales des représentations scéniques**

Rien ne peut jamais rendre compte pleinement de ce qu'on éprouve en assistant à une représentation si ce n'est le film. Son successeur moins coûteux et plus souple, la vidéo, constitue la méthode la meilleure et la plus précise actuellement disponible pour nous documenter sur ce qui, sans ce support, disparaîtrait totalement. Le cinéma et la vidéo sont seuls à



Avec l'aimable autorisation du musée du théâtre, V & A

*Maquette de Barry Kay pour le premier acte d'Anastasia, un ballet de Kenneth Macmillian, créé par le Royal Ballet en 1971.*

montrer comment les interprètes se déplacent dans le temps et dans l'espace, comment ils interagissent avec le public. Notre priorité devait donc être d'exploiter ces procédés et d'autres techniques naissantes pour fournir la dernière et la plus importante pièce du puzzle qui raconte le déroulement d'une représentation.

L'enregistrement d'un spectacle en direct est complexe et coûteux, ce qui explique le temps qui s'est écoulé pour créer, au musée, les Archives vidéo nationales des représentations scéniques. La principale percée a eu lieu en 1992, quand nous sommes parvenus à conclure un accord sans précédent avec la Fédération des syndicats du spectacle pour filmer les représentations sans payer de cachets aux artistes (ce qui aurait rendu les coûts absolument prohibitifs) ; il a fallu ensuite trouver les crédits pour financer les enregistrements. En novembre 1993, une subvention importante a permis de mener à bien la première phase du plan de création du fonds : une série d'enregistrements d'essai.

Tant pour ce qui est des intentions que, d'une façon générale, de la technique, un spectacle en direct pour les archives ne saurait être filmé comme il le se-

rait pour le cinéma ou la télévision, ces derniers ayant principalement pour but de divertir le public. L'enregistrement d'archives, lui, doit rendre compte aussi fidèlement et avec autant de détails que possible de la représentation scénique originale, afin que l'industrie du théâtre, la formation professionnelle, la recherche universitaire, les écoles et les collèges puissent en faire un usage pratique. Il doit s'efforcer d'être un témoin oculaire de l'événement qui se déroule en direct en présence d'un public, idéalement du point de vue d'un seul spectateur assis dans la salle, et il doit couvrir toute l'action. Les mouvements de la caméra, s'il y en a, doivent être aussi discrets que possible. Aucune modification ne doit être apportée à l'éclairage de scène ou aux décors, et il ne faut pas déranger le public si peu que ce soit.

Filmer, avec le public dans la salle, des acteurs en mouvement sous un faible éclairage, à l'aide d'une seule caméra et de micros fixes présente des difficultés techniques même pour des producteurs de télévision chevronnés équipés pour le direct. Il nous fallait trouver les meilleurs moyens techniques pour réaliser des enregistrements d'archives afin de donner

une idée juste des représentations. Il est vite apparu qu'il était important d'utiliser des équipes de tournage, du matériel et des formats d'enregistrement professionnels, bien que cela entraîne des dépenses considérables. Le financement demeure en effet un handicap majeur et nous avons encore beaucoup à faire pour atteindre la taille des archives new-yorkaises du Theatre on Film and Tape. Cinquante enregistrements ont néanmoins été réalisés et nous sommes heureux de voir qu'ils ont déjà été extrêmement utiles aux professionnels du théâtre.

Pour qu'un musée prospère, son action doit être pertinente et utile. Après que des producteurs eurent vu certains de nos enregistrements, un financement a été trouvé pour des tournées à l'étranger, voire pour produire des films, et une compagnie a obtenu un renouvellement de sa subvention au vu de l'enregistrement d'un spectacle important. Avec ses nouvelles archives vidéo, le musée cesse de n'être pour les professionnels du théâtre qu'un dépositaire de souvenirs vieillots, il devient pour leur travail un auxiliaire précieux. Ainsi, en s'attirant le soutien public de personnalités du théâtre ayant des idées extrêmement claires et une grande réputation, le musée prépare aussi son avenir.

Un autre avantage pratique des Archives vidéo nationales des représentations scéniques, le plus grand peut-être, tient au fait qu'elles sont en mesure de révolutionner le travail de ceux qui enseignent l'art dramatique, la danse, les arts de la musique et du théâtre, de ceux aussi qui font des recherches sur ces formes artistiques. Montrant comment utiliser de tels documents pour des ateliers éducatifs et des expositions, nous avons été vivement encouragés par les réactions enthousiastes des enseignants et des élèves. En fournissant une documentation vi-



*Maquillage d'une interprète de Cats, d'Andrew Lloyd Webber, au New London Theatre, en 1990.*

suelle fiable sur des représentations réelles à laquelle il est possible de se référer et qui peut être analysée, les enregistrements apportent un éclairage inattendu sur l'art du théâtre, ils permettent de mieux le comprendre. Si notre tâche première est de fournir le meilleur enregistrement possible de représentations, c'est en interprétant nos collections pour promouvoir le développement des arts du spectacle et pour faire venir au théâtre un public nouveau que nous faisons le meilleur usage de cet enregistrement.

Notre rôle éducatif est notre raison d'être. Les arts du spectacle couvrent la littérature (l'art dramatique), la musique, la danse, la peinture et le dessin, l'histoire sociale même, des matières enseignées de l'école primaire à l'université. Nous sommes en train de découvrir que le musée a tout pour devenir un centre — unique en son genre — d'enseignement informel pour les élèves et les étudiants et, à l'aide d'expositions judicieuses, pour attirer un large public de tous les niveaux d'instruction. La question est de savoir comment exploiter au mieux ce potentiel.

Photo Graham Brandon. Avec l'aimable autorisation du musée du théâtre, V & A

Photo Anthony Crickmay. Avec l'aimable autorisation du musée du théâtre, V & A



*Lauren Potter et Jonathan Lunn,  
au London Contemporary Dance  
Theatre, en 1985.*

#### **Insuffler vie aux collections**

L'un des attraits nouveaux de la technologie est la numérisation des collections. Ce procédé transformerait le mode d'accès, mais, dans l'état actuel des choses, il ne saurait se substituer à l'objet original ou à la représentation en direct. Des expositions dynamiques et inventives sont encore le meilleur moyen dont dispose un musée pour remplir son rôle éducatif auprès d'un large public. Notre priorité est donc de faire vivre les arts du spectacle dans les salles mêmes du musée, d'insuffler vie aux textes, aux partitions, aux notes chorégraphiques et de les replacer dans leur contexte grâce à une association novatrice d'accessoires authentiques, d'expositions théâtrales, d'enregistrements vidéo, d'ateliers et de spectacles en direct. Nous devons aussi tirer parti de nos liens avec les théâtres proches du musée pour organiser des visites guidées dans les coulisses et dans le quartier des théâtres et, bien entendu, faire connaître ce que le théâtre contemporain a de meilleur.

Bien que nos salles soient trop encombrées et que nous manquions d'argent, nous avons déjà commencé à rem-

placer nos vitrines traditionnelles par des expositions spéciales reposant sur des valeurs éducatives sûres et à utiliser des techniques de présentation variées. Particulièrement attrayante, une exposition intitulée « Le vent dans les saules. De la page aux planches » montre le Royal National Theatre en train de mettre en scène un conte populaire pour enfants. C'est une combinaison de personnages de fiction connus, de maquettes, de photos, de vidéos, de graphiques clairs et de dispositifs interactifs que viennent compléter des ateliers sur le costume, le maquillage, l'éclairage et l'interprétation en vue de faire comprendre en profondeur les techniques de la scène.

L'interprétation par des acteurs est vitale pour tout musée des arts du spectacle, mais sa mise en place est délicate. Nous avons renoncé à une expérience de soirées théâtrales non seulement pour des raisons financières mais encore parce qu'elle n'ajoutait rien à la visite du musée dans la journée. Présenter des acteurs en train de jouer dans les salles d'exposition, comme cela se fait de plus en plus dans les musées du théâtre, posait aussi des problèmes, le moindre n'étant pas le contrôle de la qualité. Il n'est pas toujours facile de faire interpréter les plus beaux passages du répertoire britannique par de jeunes acteurs inexpérimentés, généralement les seuls à la portée de nos budgets. Le musée a donc opté pour des guides-animateurs qui conduisent un groupe de visiteurs et organisent des démonstrations et des ateliers avec la participation du public dans notre studio-théâtre. Ces activités rehaussent l'intérêt des pièces exposées, initiant les visiteurs aux techniques scéniques et introduisant une dimension humaine essentielle dans toute représentation. Bien qu'elles n'en soient qu'à leurs débuts, ces manifestations transforment déjà l'expérience du musée.



Photo Graham Brandon. Avec l'aimable autorisation du musée du théâtre, V & A

*Des étudiants utilisent des enregistrements des Archives vidéo nationales des représentations scéniques au musée du théâtre.*

Elles font pénétrer les visiteurs dans la dynamique et les diverses phases d'un spectacle bien plus efficacement qu'une technique sophistiquée et elles ne coûtent certainement pas plus cher.

Les guides-animateurs ne sauraient pourtant faire oublier notre besoin urgent de remplacer nos salles encombrées et basses de plafond par des locaux beaucoup plus spacieux. Nous ne recherchons pas la solution évidente — celle du théâtre surnuméraire — malgré les exemples réussis du délicieux musée/théâtre de Drottningholm en Suède ou du monument historique reconstitué qu'est le nouveau théâtre du Globe de Shakespeare, sur la rive sud de Londres. Des bâtiments de ce genre ont tendance à fixer la présentation théâtrale dans une époque et dans un lieu donnés, alors que le Musée national des arts du spectacle a besoin d'embrasser toutes les époques et toutes les formes de spectacles, depuis le

théâtre de rue et le chapiteau de cirque jusqu'au théâtre expérimental et à l'opéra classique. Nous recherchons donc un lieu neutre totalement modulable, spacieux, climatisé, équipé des systèmes d'éclairage les plus récents et autres dispositifs techniques pour nous permettre de montrer aux visiteurs les trésors des collections et de les transporter sur les ailes de l'imagination en les faisant vraiment participer aux processus qui font naître la magie du théâtre.

Nous avons les images et nous avons des perspectives, mais faire de ces perspectives une réalité alors que le musée a à peine assez d'argent pour continuer à ouvrir ses portes et fournir un service public minimal se révèle être une rude et longue bataille. Les difficultés se multiplient au moment où le musée auquel nous sommes rattachés subit des coupes budgétaires importantes et voit même des travaux de conservation essentiels menacés.

Toutefois, avec le soutien croissant de la profession et nos tentatives de plus en plus réussies pour nous aider nous-mêmes, nous allons, modestement mais fermement, de l'avant. Notre équipe d'animateurs, financée par la location du musée en soirée pour des réceptions, sait attirer de plus en plus de visiteurs ce qui fait augmenter les recettes provenant des entrées. Le comité de développement, constitué de personnalités influentes du monde du théâtre et des affaires, et son directeur savent trouver à l'extérieur les sources de financement pour nos archives vidéo, nos expositions et la construction d'un nouveau bâtiment.

De nombreuses années nous séparent encore du Musée national des arts du spectacle de nos rêves, mais nous en avons les plans, nous avons construit des fondations solides et pensons avoir la détermination et l'esprit d'initiative voulus pour qu'il voie le jour. ■

# Musées et collections des arts du spectacle en Inde

Shovana Narayan

*En Inde, les arts du spectacle sont inséparables des traditions religieuses et culturelles séculaires du pays. On en trouve donc le reflet dans un grand nombre de collections qui n'ont pas forcément été conçues pour mettre l'accent sur les arts du spectacle en tant que tels et qui visaient plutôt à illustrer de façon concrète une histoire dont la variété et la richesse sont incomparables. Virtuose maintes fois récompensée de la danse kathak, Shovana Narayan a émerveillé le public en Inde comme à l'étranger. Elle est l'auteur de recherches approfondies sur la danse et donne des conférences sur le théâtre, en tant qu'enseignante invitée à l'Université de Vienne.*

La civilisation indienne, d'une grande richesse philosophique, religieuse et artistique, n'avait pas pour tradition de préserver les objets du passé. Tout au long de plus de cinq mille ans d'histoire connue, la tradition s'est transmise oralement et par voie d'image de génération en génération, et c'est ce processus qui a assuré la continuité culturelle qui se manifeste dans les attitudes sociales, les croyances, les principes ou les règles de comportement, y compris dans les arts du spectacle. Apportés par les Britanniques, le concept scientifique de muséologie, les musées et l'anthropologie ont aidé l'Inde à prendre conscience de la grande richesse de son passé et à en préserver les vestiges.

Les collections de la plupart des musées indiens sont essentiellement axées sur l'archéologie, l'architecture et la sculpture. Mais toutes trois apportent un riche témoignage iconographique sur les arts du spectacle, ce qui n'est pas surprenant : la culture indienne a toujours accordé une grande importance à la musique et à la danse ; quant à la sculpture, elle a été la source première qui a permis de retracer l'histoire des diverses formes de danse traditionnelle indienne.

Dans l'hindouisme, Dieu est perçu de diverses manières, et ses différentes manifestations et incarnations peuvent être représentées par des artistes. De ce fait, les arts du spectacle se retrouvent dans l'architecture, dans les frises, dans les sculptures des temples et des grottes. Parallèlement, les rituels, qui occupaient une place importante pendant les périodes préaryenne et postaryenne, ont produit leur propre imagerie, leur propre iconographie. Le chant et la danse sont ainsi devenus partie intégrante des rituels qui, dans les campagnes, les villes et les zones tribales, accompagnaient par exemple la saison des récoltes, les cérémonies célé-

brées à l'occasion des mariages ou des naissances, ou encore le culte divin visant à l'élévation spirituelle.

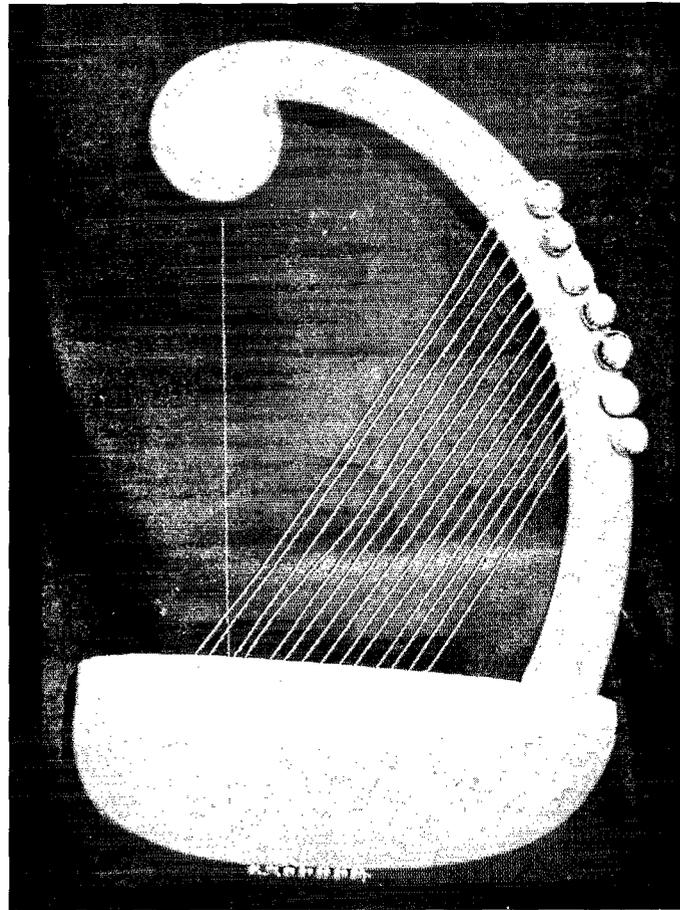
Dans certains villages, dans certaines zones tribales, une relation directe unit les arts du spectacle et les symboles tracés sur le sol ou peints sur les murs des maisons en pisé. Ils peuvent évoquer des sons particuliers et sont parfois accompagnés de la description de mouvements de danse. Dans les centres urbains, les canons de la perfection ont imprégné la musique et la danse populaires, trouvant peu à peu leur aboutissement dans les formes classiques qui présentent la beauté formelle et la maîtrise des émotions caractéristiques de cette région.

Bien que les arts du spectacle soient un thème commun à l'architecture, à l'archéologie et à la sculpture, peu d'études ont été faites sur leur rapport direct avec la muséologie. Au reste, il convient de remarquer que, les arts traditionnels s'étant développés et étoffés dans des régions précises dont les frontières n'ont cessé d'être déplacées, leur étude devrait se faire dans le cadre d'une « région culturelle » identifiable plutôt que dans celui des frontières politiques actuelles. En outre, certains de nos arts traditionnels étant directement liés à la vie quotidienne et aux rituels qui lui sont associés, bien des collections d'arts du spectacle pourraient également relever de ce que nous nommons « artisanat ». Ainsi, en tant qu'instrument de musique, le *ghatam* est un récipient de terre cuite sur lequel on tape avec les doigts en plaçant son ouverture contre le ventre pour réguler le flux d'air, donc la tonalité ; utilisé comme ustensile domestique, c'est un simple broc à eau. Le *ghatam* entre donc tout à la fois dans les catégories « arts du spectacle » et « artisanat ». De la même façon, le *chimta* est utilisé par les artistes populaires et tribaux pour produire un battement musical

rythmique, mais, dans l'usage domestique, c'est tout simplement une grande pince. Enfin, costumes, masques, instruments ou objets peuvent difficilement être qualifiés d'anciens ou de contemporains, car les modifications qu'ils subissent s'inscrivent dans un processus continu.

Les collections traditionnelles des arts du spectacle peuvent néanmoins être répertoriées selon diverses catégories, par exemple, instruments de musique, marionnettes, masques et coiffures, ornements, costumes, accessoires de théâtre, y compris les rideaux de scène ou les maquillages, les ustensiles, la documentation. La plupart des quatre cent quatre-vingt-dix musées répertoriés en Inde possèdent un ensemble de collections illustrant cette diversité, mais peu d'efforts ont été faits pour créer des musées ou des galeries consacrés à ce seul domaine. Les grands noms qui prédominent à cet égard sont : la Sangeet Natak Akademi, qui possède une précieuse collection de plus de mille trois cents objets couvrant toutes les facettes des arts du spectacle, le Musée national, le Centre national Indira Gandhi pour les arts, le Centre national des arts du spectacle, le Musée de l'artisanat, le Raja Dinkar Kelkar Museum, le Musée du folklore de Mysore, le City Palace de Jaipur, le Musée de l'homme du Madhya Pradesh, le Jagdish and Kamala Mittal Museum, le Musée indien de Calcutta et le Srinivas Malliah Memorial Museum. Tous s'enorgueillissent de riches collections de marionnettes ou de masques, d'ornements ou d'instruments de musique.

Les collections des institutions qui maintiennent les arts du spectacle vivants au travers de représentations et de productions sont particulièrement intéressantes. On pourrait certes les considérer comme une forme de théâtre contemporain, mais elles ne s'en inscrivent pas



Avec l'aimable autorisation de l'auteur

*Veena en forme d'arche,  
un instrument de musique indien  
traditionnel.*

moins dans la tradition, et la plupart des musées des métiers du théâtre, ainsi que les ateliers qu'ils organisent, ont rendu d'incalculables services, non seulement en maintenant le lien avec le théâtre sanskrit classique ancien, mais aussi en fournissant une source d'inspiration, de renouveau et d'originalité aux compagnies de théâtre contemporaines.

Les collections d'objets appartenant aux arts du spectacle dont nous allons parler maintenant sont réparties dans de nombreux musées du pays.

### Les instruments de musique

Au fil des siècles, une vaste gamme d'instruments de musique s'est créée, qui donne un aperçu de la culture matérielle de différents groupes ethniques. Le *Natya-shastra*, traité sur l'art du théâtre composé entre le II<sup>e</sup> siècle avant J.-C. et le II<sup>e</sup> siècle de l'ère chrétienne, a classé ces instruments en quatre catégories : les *tata vadya* ou cordophones, les instruments à cordes ; les *sushira vadya* ou aérophones,



*Le ghatam, un récipient de terre cuite sur lequel on tape avec les doigts en plaçant son ouverture contre le ventre pour réguler le flux d'air, donc la tonalité.*

les instruments à vent ; les *avanaddha vadya* ou membranophones, les instruments à percussion ; enfin, les *ghana vadya* ou idiophones, les instruments qui n'ont pas besoin d'être accordés. Tous se distinguent nettement sur les fresques rupestres et murales, ainsi que dans les sculptures et sur les frises des temples et des ruines. Presque tous les musées en possèdent dans les vestiges archéologiques de leurs collections, mais les plus remarquables se trouvent au Musée national et au Musée de la Sangeet Natak Akademi de Delhi.

La salle des instruments de musique du Musée national a ouvert ses portes en 1962. La galerie Sharan Rani Backliwal est d'un grand intérêt pour les amateurs d'art. Offerte en 1980 par l'éminent musicien Sharan Rani, sa collection présente une grande variété d'instruments de musique indiens anciens provenant de différentes régions et incluant des instruments populaires et tribaux. La plupart d'entre eux datent des XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles ;

seuls quelques-uns sont du XX<sup>e</sup> siècle ou remontent au XV<sup>e</sup> ou au XVI<sup>e</sup> siècle. Certains ont appartenu à des musiciens ou à des musicologues célèbres ou bien encore à certains États princiers. A noter également dans cette collection une exceptionnelle conque ouverte à droite et qui s'enroule dans le sens des aiguilles d'une montre, ainsi qu'un exemplaire du phonographe d'Edison, une boîte à musique et un oiseau mécanique qui datent tous du XIX<sup>e</sup> siècle.

Le Musée de la Sangeet Natak Akademi est riche de plus de cinq cents instruments de toutes sortes appartenant aux traditions artistiques populaire, tribale et classique et couvrant plusieurs siècles. Parmi les pièces rares figurent un *khangling* du Ladakh, aérophone fabriqué à partir d'un os humain de vierge, et un *tuila*, instrument à une seule corde pincée, dépourvu de touches et capable de produire une octave et demie au moyen de manipulations complexes. Le *khangling*, généralement en bois de nos jours, est employé uniquement dans les monastères ainsi que pour des cérémonies associées à leurs rites. Le musée abrite également toute une gamme de *sarangi*, un instrument à archet, ainsi qu'une multiplicité de tambours de formes et de tailles variées, depuis le plus petit (4 centimètres), appelé *budubudukai*, jusqu'au plus grand (environ 1,20 mètre de diamètre), le *dhumsa*, qui est une sorte de timbale.

Une étude des instruments à cordes montre que l'emploi du crin pour la fabrication des cordes a cédé la place au boyau, au coton ou à la soie de Chine qui, à leur tour, ont été remplacés par le métal, surtout après la colonisation de l'Inde par les Britanniques. Pour les instruments à vent, le bambou, le bois, la corne ou l'argile sont toujours employés, mais le métal se répand peu à peu dans

certaines variantes urbaines. De la même façon, pour un certain nombre d'instruments à percussion encore utilisés dans la musique et la danse classiques et semi-classiques, la terre et l'argile ont été remplacées par le bois. Parmi les plus remarquables, il faut citer le *mridanga*, dont le nom provient du sanskrit *mrid*, terre. Dans la catégorie des *oordhawaka*, le *tabla* de la ceinture indogangétique, constitué d'une paire de tambours verticaux, était autrefois en argile et en bois ; il s'accordait au moyen de cordes. Ce n'est que vers le milieu des années 60 que la partie gauche du *tabla*, appelée *bayan*, a été fabriquée en métal.

Il est intéressant de noter que l'étude de cette collection d'instruments montre que le rythme produit par les premiers hommes était une extension du corps humain. Au moyen de fruits secs, de baies ou de coquillages attachés autour de la taille, le rythme naissait du mouvement. Ces accessoires ainsi que les bâtons, les claquettes et les sonnailles de fruits secs sont toujours employés dans certaines campagnes et dans de nombreuses tribus. De la même façon, les premiers hommes creusaient un trou dans le sol, sur lequel ils tendaient une peau de bête de celle-ci, battue par la queue d'une vache ou d'un buffle, il sortait un rythme.

#### Marionnettes, masques et coiffures

Pendant des millénaires, les marionnettes ont été de toutes les fêtes, de toutes les célébrations, les thèmes du théâtre de marionnettes s'inspirant des épopées et des légendes. A gaine, à fils, à tringle, pour le théâtre d'ombres ou en cuir, elles se trouvent en Inde sous presque toutes les formes existantes, chacune ayant sa propre identité régionale.

Les masques sont largement utilisés

dans le théâtre traditionnel, ainsi que dans les rituels tribaux. Initialement employés pour éloigner les esprits malins ou effrayer les animaux sauvages, ils devinrent bientôt une forme d'art à part entière allant de pair avec la musique et la danse. Au théâtre, les différents personnages mythiques sont souvent masqués. En fait, dans les tribus du sud du Bihâr, le mot *chhau*, dérivé du sanskrit *chhaya* (ombre), ne signifie pas seulement masque, il désigne aussi les danses kharaswan et serai-kela, qui se pratiquent avec des masques. Il existe également des *muppets*, combinaison du masque et de la marionnette, portés par un ou plusieurs hommes qui dansent au rythme d'une musique d'accompagnement. Cette pratique est toujours très répandue dans les États du Nord-Est, ainsi que dans d'autres régions rurales et tribales.

Outre sa fonction protectrice, la coiffure est devenue un symbole social. Pour les artistes, elle est, avec le masque et le maquillage, un accessoire qui permet de bien caractériser un personnage. On en rencontre *grosso modo* trois grandes catégories : les couronnes, *keeratas* ou *mukuts*, les turbans (réalistes ou stylisés) et les représentations stylisées de la chevelure emmêlée et des coiffures de femmes.

#### Costumes, ornements, tissus et accessoires

Les costumes et ornements des artistes populaires et tribaux ne diffèrent pas des tenues de cérémonie des habitants de leur région. On les trouve par conséquent dans la plupart des musées traditionnels — surtout s'ils ont un département d'anthropologie — qui s'intéressent à la vie quotidienne et, notamment, aux coutumes vestimentaires. Les théâtres de jadis employaient des rideaux de fortune tenus au centre de la scène par des acces-

*Marionnette qui représente Ravana, un personnage de l'épopée de Rama et Sita, de la province de Karnataka.*



Avec l'aimable autorisation de l'auteur

soiristes. Les tissus, les couleurs et les motifs témoignent des influences subtiles et variées qui se sont exercées au fil du temps. Le Calico Museum of Textiles d'Ahmedabad, qui a ouvert ses portes en 1949, possède une remarquable collection de tissus anciens qui recréent la splendeur des cours mogholes, ainsi que les costumes de différentes régions de l'Inde.

Traditionnellement, l'emploi de structures architecturales dans le théâtre indien est resté assez limité ; dans les cours des temples, les colonnes richement sculptées constituaient une toile de fond fascinante qui rendait superflu tout autre

embellissement. Le décor de théâtre traditionnel n'était pas naturaliste mais symbolique ; il comportait toujours des motifs stylisés qui aidaient le public à visualiser la scène. Quelques rares accessoires étaient parfois utilisés, tel le trône ou le lit royal. Dans certaines danses classiques où un seul danseur joue toute la soirée, le langage du corps et des mouvements des mains, les expressions du visage ainsi que l'accompagnement musical et rythmique traduisent l'émotion sans qu'il soit besoin, pour vivre cette expérience esthétique, de facteurs extérieurs autres que la scène, les instruments de musique et le costume.

La mise en scène était néanmoins connue, ce dont témoignent les descriptions du *Natyashastra*, un traité de dramaturgie, qui précisent que les accessoires de théâtre doivent être de peu de poids et fabriqués dans des matières telles que la cire d'abeille, la laque, de fines feuilles de cuivre, du bois léger, des morceaux de miroir colorés, de la pâte de *bilba*, du tissu, des lanières de bambou et de l'argile. Leur usage était toutefois limité dans le passé, et ce n'est qu'au cours du siècle dernier qu'ils ont pris une place importante avec l'apparition d'une tendance réaliste. C'est pourquoi les collections d'accessoires sont avant tout détenues par les associations qui produisent et présentent des spectacles de théâtre dansé et par les théâtres qui s'en servent, tel le Sriram Bharatiya Kala Kendra, l'École nationale de répertoire dramatique, le Srinivas Malliah Memorial Museum, situés à Delhi, le Théâtre national indien de Damu Jhaveri et Mansukh Joshi, les collections de théâtre Marathi de P. L. Deshpande, le Petit Groupe de ballet de Shanti Bardan, diverses troupes de théâtre parsi du Maharashtra, ainsi que les théâtres locaux du sud de l'Inde, pour n'en citer que quelques-uns. Mentionnons également la reconstitution d'un théâtre sanskrit traditionnel, d'après la description donnée par le *Natyashastra*, réalisée récemment dans l'enceinte de l'École nationale d'art dramatique.

Si la classification officielle recense vingt-trois types de musées en Inde, il n'en est guère qui soient entièrement consacrés aux arts du spectacle. Mais on prend de plus en plus conscience de la

nécessité d'avoir des collections et des musées de ce genre plus spécialisés non seulement dans les domaines traditionnels des arts du spectacle mais aussi dans des domaines connexes (beaux-arts, photographie, affiches, diapositives, enregistrements sonores et visuels, philatélie, littérature) qui sont soit directement liés aux arts du spectacle, soit inspirés par eux. Par exemple, le service des postes a émis régulièrement des séries de timbres sur les formes de la danse, les masques et les chanteurs célèbres ; on pourrait aussi citer nombre de peintres et de photographes dont l'œuvre témoigne d'une influence directe des arts et des artistes du spectacle.

On s'emploie peu à peu à réunir de la documentation et à encourager la création ou le développement de tels musées ou de telles collections, mais la progression est lente. C'est pourquoi les efforts déployés par la Sangeet Natak Akademi, le Centre national Indira Gandhi pour les arts, l'École nationale d'art dramatique et le Centre national pour les arts du spectacle sont d'autant plus exemplaires que ces organismes ont entrepris de réunir, de cataloguer et de microfilmer les différents matériels disponibles consacrés aux arts du spectacle.

Hormis ces institutions qui, fondées par l'État, ont une politique définie et ouvrent une perspective aux arts et métiers du spectacle, la plupart des collections qui leur sont consacrées sont le fruit de la merveilleuse obstination de quelques personnes qui souhaitent faire revivre le passé et préserver le patrimoine indien dans sa richesse d'antan et sa diversité. ■

# L'éducation artistique et le partenariat entre l'école et le musée

*Bjarne Sode Funch*

*Lentement mais sûrement, l'éducation artistique est en train de se faire une place dans les programmes scolaires de nombreux pays, ce qui nous oblige à reconsidérer le rôle du musée d'art au sein de la collectivité. La modification des rapports entre l'école et le musée ne va pas sans problèmes, et de nouvelles approches s'imposent afin de créer une formule de partenariat efficace. Diplômé de psychologie de l'Université de Copenhague, l'auteur a travaillé en tant que chercheur sur des projets de l'University Art Museum de Berkeley (Californie), du Metropolitan Museum et du Musée d'art moderne de New York. Il procède actuellement à un travail de réflexion sur l'éducation artistique au Musée d'art d'Esbjerg (Danemark).*

La collaboration entre les musées et les établissements scolaires en vue d'initier les enfants aux arts plastiques ne date pas d'hier. Le partenariat avec les musées d'art n'a cessé de se développer, au point qu'aujourd'hui une visite scolaire au musée n'est plus considérée comme une sortie purement récréative mais comme un élément essentiel de l'éducation artistique. En Grande-Bretagne, les visites scolaires guidées dans les musées sont désormais obligatoires et, dans bien des établissements du monde occidental, les programmes d'éducation artistique ont été élargis, sortant du cadre traditionnel des activités créatrices (dessin et peinture) pour aborder des thèmes comme l'analyse et la critique des œuvres, l'histoire de l'art et l'esthétique. Cette tendance nouvelle en matière d'éducation artistique ne peut que valoriser la fréquentation du musée par les groupes scolaires, car c'est généralement le seul endroit où les enfants peuvent voir des œuvres d'art originales.

Cette conception de l'éducation artistique est devenue la règle dans les établissements d'enseignement public du Danemark en vertu d'un décret gouvernemental de 1991. D'abord baptisé *Forming* [activités créatrices], ce programme est devenu *Billedkunst* [arts plastiques], même s'il prévoit des activités qui englobent toutes les formes d'expression artistique et pas seulement l'art pictural. Confronté à cette nouvelle donne, le Musée d'art d'Esbjerg a effectué une enquête sur les meilleurs moyens de répondre aux besoins des établissements scolaires de la région. Les résultats de cette étude, fondés essentiellement sur des questionnaires et des entretiens avec les enseignants, mettent en évidence certains problèmes fondamentaux de l'éducation artistique qui ne sauraient être résolus par les seuls musées, mais qui exigent un réexamen en profondeur de la question.

Entre autres études sur les relations entre les musées d'art et les établissements scolaires, l'enquête effectuée par Denise L. Stone, aux États-Unis d'Amérique, a mis en évidence certains obstacles auxquels se heurtent les professeurs quand ils souhaitent faire appel aux ressources des musées<sup>1</sup>. L'emploi du temps surchargé des élèves est une des principales raisons invoquées, mais la difficulté d'accès aux musées s'explique aussi par les problèmes de transport, l'insuffisance des crédits, le manque d'appui de la part de l'administration, les horaires des enseignants. La majorité des cinq cent vingt-quatre enseignants qui ont répondu au questionnaire de Stone souhaitait être mieux informée sur les ressources des musées d'art et davantage épaulée par les éducateurs des musées.

Il ressort des entretiens avec les professeurs de dessin d'écoles élémentaires voisines du musée d'Esbjerg que les enseignants danois sont confrontés aux mêmes difficultés que leurs collègues des États-Unis d'Amérique. Les problèmes varient bien entendu d'une école à l'autre, mais, au Danemark aussi, le manque de temps, de fonds, le problème des transports, la difficulté des horaires et l'absence d'appui de la part de l'administration sont les principales raisons invoquées pour ne pas visiter plus souvent le musée. Ceux des enseignants qui assistent régulièrement aux séminaires organisés par le musée pour faire découvrir ses collections et ses expositions temporaires ont déclaré qu'ils n'avaient pas de problèmes de communication avec le personnel du musée, mais ils déplorent l'absence de matériaux éducatifs ou de structures mieux adaptées à leurs exigences, souhaitant par exemple qu'une salle du musée soit réservée aux discussions et aux activités créatrices.

On peut penser que, pour améliorer les rapports entre le musée et l'école, il



© Len Cross, Dulwich Picture Gallery

suffirait d'inciter les autorités scolaires à se doter des moyens nécessaires, notamment financiers. Toutefois, les entretiens avec les enseignants d'art danois prouvent que les aspects purement pédagogiques de l'éducation artistique constituent un obstacle beaucoup plus sérieux que les problèmes logistiques. Affecter davantage de ressources à l'initiation artistique des enfants n'aura guère d'effets positifs tant que cette activité ne correspondra pas à des objectifs pédagogiques bien déterminés et que les moyens didactiques nécessaires ne seront pas disponibles.

#### Une attitude « antiartistique »

La place de l'art dans la société et la manière dont il est perçu par les différentes couches de la population sont un sujet trop complexe pour être abordé ici. Il n'est pourtant pas inutile d'évoquer une certaine attitude vis-à-vis de l'art, qui explique peut-être certains problèmes que pose l'éducation artistique à l'école. Bien des gens ont, en face de l'art, une attitude très négative qui peut avoir un effet dé-

sastreux sur l'approche des arts plastiques par les enfants. J'entends par là un penchant à réagir au niveau émotionnel, intellectuel et comportemental de manière hostile aux beaux-arts, exprimant ainsi une aversion qui peut passer par toutes les nuances — du rejet agressif au mépris tranquille. Cette attitude repose généralement sur l'idée que l'art est quelque chose de déconcertant ou de dérisoire, quand encore on n'affirme pas qu'« un enfant pourrait en faire autant ». Une attitude plus modérée consiste à refuser l'art par manque de compréhension ou d'intérêt, une attitude hélas très répandue jusque chez les enseignants et les administrateurs scolaires, même s'ils refusent de l'admettre ouvertement.

En tant que discipline, l'éducation artistique occupe une place extrêmement peu enviable dans les programmes scolaires des établissements occidentaux et dans les emplois du temps, quand elle n'est pas purement et simplement supprimée pour certains groupes d'âge. En outre, c'est une matière souvent enseignée dans des conditions déplorable par des

*Le programme d'éducation artistique de la Dulwich Picture Gallery, à Londres, fait appel à des techniques de communication diverses. Ainsi, des acteurs jouent le rôle d'artistes qui expliquent leurs peintures, leurs techniques et leurs conditions de vie à des écoliers en visite.*



*Les enfants d'une école maternelle parisienne choisissent une reproduction de leur œuvre d'art favorite à l'arthothèque de l'établissement pour en discuter avec leur maître. Les œuvres peuvent être empruntées et emportées à la maison durant le week-end.*

enseignants non spécialisés. Certains professeurs danois interrogés citaient l'exemple de collègues n'ayant ni connaissance ni intérêt artistique particulier, qui enseignent le dessin à seule fin de remplir leur contingent d'heures de cours. Les entretiens révèlent également que, dans bien des établissements, l'enseignement artistique souffre du manque d'installations et de ressources, au point que, dans certains cas, on ne dispose même pas de matériaux de base comme du papier et des couleurs de bonne qualité : un enseignant a déclaré qu'il lui fallait soigneusement contrôler l'utilisation des fournitures pour pouvoir aller jusqu'à la fin de l'année scolaire. L'administration justifie en général cette pénurie par les contraintes des budgets scolaires car, comme le faisait remarquer un professeur, « pour aller à la piscine il n'y a jamais de problème de transport, mais si l'on parle d'emmener les enfants au musée, c'est plus que le budget de l'école ne peut supporter ».

Même là où existent des installations et des ressources suffisantes et où l'enseignement est confié à des spécialistes reconnus, l'éducation artistique fait généralement figure de matière à part au sein du système scolaire. Les cours de dessin sont rarement pris au sérieux par les ensei-

gnants des autres matières qui, d'une façon générale, estiment que l'art est une activité de loisir qui n'offre aucun débouché concret. Les professeurs d'art peuvent être appréciés pour leur compétence et leur dévouement, mais ils sont rarement consultés ou se voient rarement confier des responsabilités en dehors de leur domaine particulier. Un professeur de dessin déclare : « Même s'ils ne le disent jamais ouvertement, nos collègues nous méprisent un peu. » Il n'est pas étonnant que les enfants soient influencés par cette dévalorisation, à la fois tacite et omniprésente, qui risque de déterminer leur attitude vis-à-vis de l'art pour leur vie entière. Et l'on ne peut guère compter davantage sur les parents : même ceux qui sont amateurs d'art attachent en général peu d'importance à l'éducation artistique, car ils ne voient pas en quoi elle peut avoir une influence positive sur l'avenir de leurs enfants.

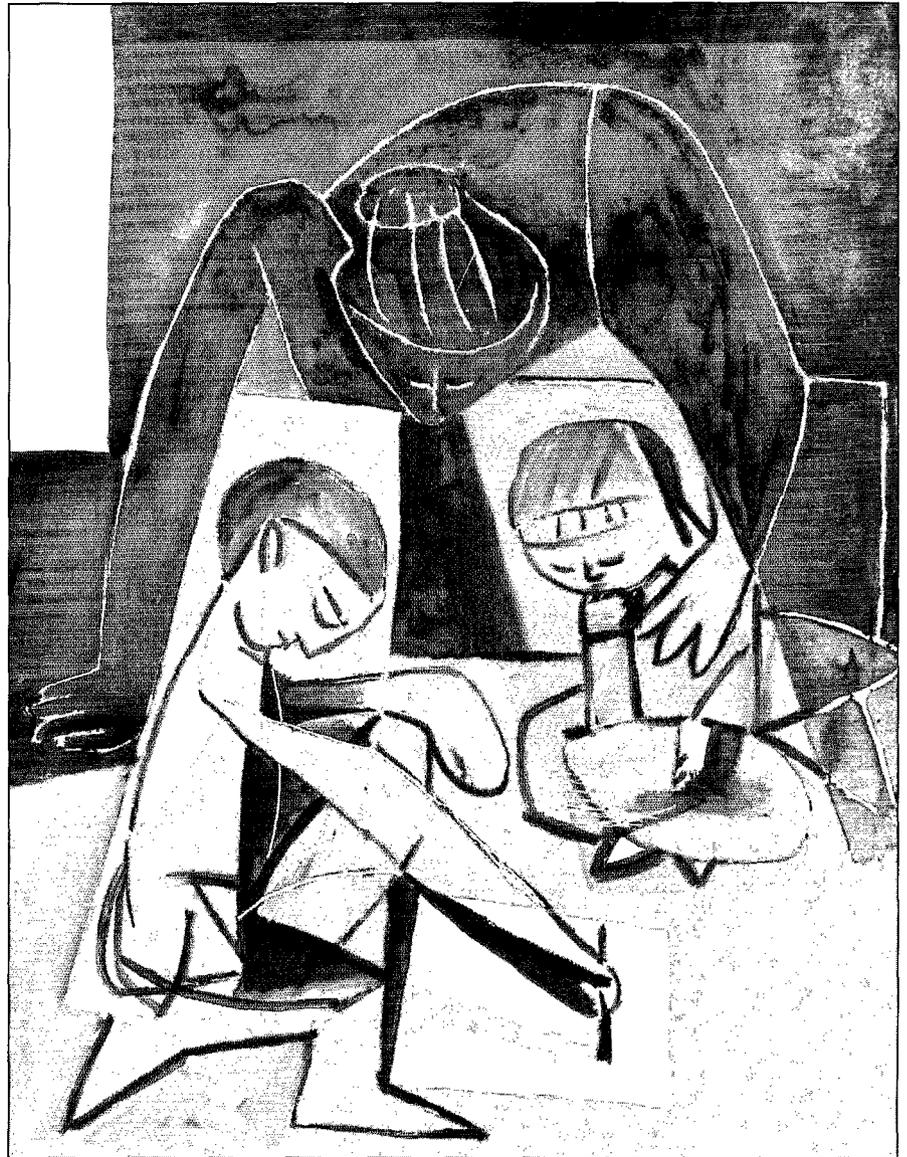
La tendance nouvelle qui consiste à intégrer la critique d'art, l'histoire de l'art et l'esthétique dans l'éducation artistique est une première étape vers l'amélioration du statut de l'art au sein du système scolaire. Dans notre société où la compréhension de l'image apparaît comme essentielle, l'éducation artistique finira par devenir une matière respectée si elle s'appuie sur des disciplines académiques aussi traditionnelles que l'histoire de l'art et la philosophie.

L'état actuel de l'éducation artistique à l'école pose un sérieux défi aux musées. Sur quels thèmes et dans quelle mesure les musées peuvent-ils apporter aux enseignants la formation nécessaire et quel est, pour eux, le meilleur moyen de se mettre à la portée des enfants ? Face à l'attitude négative qui prévaut vis-à-vis de l'art, les musées doivent s'efforcer de surmonter les réticences et les préjugés en fournissant des prestations pédagogiques fondées sur les plus hauts niveaux de connais-

sance. Ce n'est qu'en plaçant la barre aussi haut que les enfants pourront appréhender l'art en tant qu'élément enrichissant de leur vie. Afin d'explorer les possibilités dans ce domaine, un programme pilote a été lancé au Musée d'art d'Esbjerg : toutes les semaines, une classe d'enfants de dix ans visite le musée dans le cadre des horaires scolaires pour s'initier à l'art dans une perspective interdisciplinaire.

### La motivation : une exigence de clarté et de détermination

L'idée que les musées sont assommants est une opinion fort répandue au sein de la population. On demandait un jour à l'écrivain américain Norman Mailer si, dans sa jeunesse, il avait visité des musées. Il répondit : « Oui, mais à la façon des mômes à l'école, si vous voyez ce que je veux dire. Je rechignais, et ça me barrait, j'étais courbatu, fatigué et je n'avais qu'une envie, c'était de partir. C'était une corvée difficile à avaler<sup>2</sup>. » La visite d'un musée d'art est incontestablement une expérience étrange et perturbante pour bien des gens, notamment les enfants, et c'est surtout cela qui fait dire que les musées sont ennuyeux. Le psychologue américain Mihaly Csikszentmihalyi a montré que, pour qu'une activité soit gratifiante en soi, il faut qu'elle obéisse à des objectifs bien définis, qu'elle donne des résultats manifestes et qu'elle constitue un défi qui corresponde aux compétences de la personne concernée. Comme la plupart du temps les groupes scolaires pénètrent dans un musée sous le prétexte très vague de visiter une exposition temporaire ou bien une ou deux salles des collections permanentes, il est facile de comprendre pourquoi ces visites sont vouées à l'échec. Une telle approche, qui convient sans doute à un connaisseur habitué des lieux, est bien trop mal ciblée pour mobiliser l'attention



*Une conception très personnelle de l'art en famille : Claude dessinant, huile sur toile de Pablo Picasso, 1954.*

d'un groupe d'enfants dont certains mettent peut-être les pieds dans un musée pour la première fois. S'ils ne savent ce qu'ils doivent regarder, ils n'en tireront aucune gratification. Voilà bien le scénario idéal pour perpétuer l'attitude négative vis-à-vis de l'art évoquée plus haut.

La seule façon de résoudre le problème de la motivation est de se concentrer sur la visite. Au fond, il s'agit essentiellement de faire de l'appréciation d'une œuvre d'art originale une expérience personnalisée et gratifiante pour chaque enfant, mais cela implique d'intégrer la visite du musée dans le programme d'études et d'y préparer soigneusement les élèves.

Quelle est la fonction la plus importante du musée d'art du point de vue de l'éducation artistique à l'école ? Les entretiens réalisés au Musée d'art d'Esbjerg ont montré que tous les professeurs n'attachent pas la même importance aux différents aspects de la visite du musée. Certains souhaitent faire du musée un lieu d'accueil convivial et confortable, afin que la visite soit une expérience excitante et plaisante pour les enfants. D'autres insistent sur l'intérêt de découvrir le travail d'artistes professionnels et de pouvoir rencontrer au sein du musée des éducateurs spécialistes des arts plastiques. Rares sont les professeurs qui se réfèrent à l'im-

portance de l'œuvre d'art en soi et quand on leur demande quelle est la signification de l'art pour les enfants, il y a presque autant de réponses différentes que de personnes interrogées, ce qui traduit une certaine confusion quant à la véritable vocation de l'éducation artistique. Certains enseignants obnubilés par l'aspect technique — la contemplation des œuvres doit apprendre aux enfants à peindre et à dessiner — aimeraient que le musée invite des artistes à venir faire la démonstration de leur savoir-faire. D'autres, qui souhaitent s'appuyer sur l'œuvre d'art pour montrer aux enfants comment les tableaux sont construits sur les éléments formels de la ligne, de la couleur, de la forme, etc., soulignent l'importance d'ateliers de création, au sein du musée, pour permettre aux enfants de créer eux-mêmes et d'expérimenter d'après ce qu'ils ont vu dans les salles d'exposition. Enfin, les tenants de l'approche fondée sur l'analyse iconographique souhaiteraient que les éducateurs des musées assument la responsabilité de présenter leurs collections aux élèves. Rares sont les professeurs qui reconnaissent que la contemplation d'une œuvre d'art relève du domaine de l'expérience vécue, soit qu'ils ignorent comment aborder cet aspect de l'appréciation artistique, soit qu'ils pensent que l'analyse est le meilleur moyen d'amener les enfants à contempler l'œuvre d'art de la façon la plus directe et la plus personnelle.

De leur côté, les éducateurs des musées ont trop souvent tendance à imposer à leurs auditeurs leurs propres intérêts en matière de collections et d'histoire de l'art. Les problèmes d'authenticité et de style, la symbolique et les références historiques peuvent certainement passionner le grand public, mais de telles considérations sont déplacées quand il s'agit de la première confrontation d'un enfant

avec les arts plastiques. Le problème de l'appréciation d'une œuvre d'art se pose d'abord en termes de regard et d'expérience vécue par le spectateur. Quitte à enfoncer des portes ouvertes, répétons qu'il y a là quelque chose de très éloigné du travail d'interprétation et de compréhension intellectuelle de l'œuvre. L'historien d'art allemand Alfred Lichtwark, qui fut l'un des éducateurs de musée les plus écoutés du XIX<sup>e</sup> siècle, savait fort bien que les exercices qu'il proposait pour apprendre à regarder une œuvre d'art ne constituaient nullement la garantie d'une expérience artistique authentique. Pour la même raison, il mettait en garde contre un enseignement de l'histoire de l'art purement scolaire, c'est-à-dire sans confrontation directe avec les œuvres originales. L'éminent critique et éducateur britannique Kenneth Clark renchérit en ces termes : « Tout se passe trop souvent comme si la valeur éducative de l'œuvre d'art était liée à la masse des connaissances accumulées à son propos plutôt qu'à son impact direct. C'est certainement une erreur, une sorte de décadence qui fait que l'on confond la fin avec le moyen<sup>3</sup>. »

Il faut compter une demi-heure environ pour écouter le concerto de violon de Mendelssohn, deux heures pour lire *Pays de neige*, de Yasunari Kawabata, mais combien faut-il de temps pour regarder *Les tournesols*, de Van Gogh ? Le visiteur moyen consacre quelques secondes à chaque tableau ; or, ce n'est évidemment pas en parcourant une exposition au pas de charge qu'on peut faire de la vision de l'œuvre d'art une expérience vécue. Pour cela, il ne suffit pas de regarder et de comprendre ce que montre un tableau, ni même de sentir les émotions qu'il exprime. L'essentiel pour le spectateur est de plonger au cœur d'une expérience qui a des résonances dans sa propre vie. Cette

relation intime entre l'art et l'existence humaine est l'alpha et l'oméga de l'appréciation des œuvres d'art, et c'est elle qui devrait être l'axe principal de l'éducation artistique. Placer des enfants dans des conditions où ils peuvent rester en présence d'une œuvre d'art pendant longtemps sans être dérangé, voilà la base essentielle de toute éducation artistique. Parmi les moyens de répondre à cette exigence, on pourrait envisager une variation sur le thème « Un musée pour un tableau<sup>4</sup> ». Ajoutons que toute découverte d'une œuvre d'art doit tenir compte des effets psychologiques qu'elle entraîne si l'on veut que le contact entre le spectateur et l'œuvre constitue une expérience personnellement enrichissante.

On entend souvent dire ici ou là que le courant ne passe plus entre le musée et l'école, mais qu'il suffirait de renforcer la coopération en y consacrant davantage de moyens pour résoudre tous les problèmes. Or, notre étude au Musée d'art d'Esbjerg a fait apparaître des problèmes beaucoup plus graves. Aujourd'hui, la mesure à prendre d'urgence pour améliorer cette relation serait de définir ce qu'on attend vraiment de l'éducation artistique afin de renforcer les fondements théoriques de cet enseignement et de lui assigner des objectifs précis. ■

1. Denise L. Stone, *Elementary art specialists' utilization of the art museum : a survey*, *Visual Arts Research*, vol. 18, n° 1, 1992, p. 72-81.
2. Pete Hamill, *Kindred spirits : Mailer & Picasso* (entretien avec Norman Mailer), *ARTNews*, vol. 94, n° 9, 1995, p. 210.
3. Kenneth Clark, *The ideal museum*. *ARTNews*, vol. 52, n° 9, 1954, p. 29-31 et 83-84.
4. Un musée pour un tableau (entretien avec Valery Petrovitch Sazonov, directeur de la galerie Savitsky et de son annexe, le Musée pour un tableau de Penza), *Museum*, vol. XXXVIII, n° 4, 1986, p. 237-240.

# Un réseau de musées d'un type nouveau en France : les Musées des techniques et cultures comtoises

Philippe Mairot

*Dans une région hautement industrialisée de l'est de la France, l'économie locale et l'histoire sociale sont présentées par un réseau de musées selon une approche originale. Directeur des Musées des techniques locales depuis 1988 et chargé de cours à l'Université de Franche-Comté, Philippe Mairot préside en outre la Fédération nationale des écomusées et des musées de société depuis sa fondation, en 1988.*

Les Musées des techniques et cultures comtoises racontent et expliquent à leurs 220 000 visiteurs annuels comment, en Franche-Comté, on a travaillé et transformé les matières et les paysages, c'est-à-dire comment on a extrait le charbon, produit le verre, la fonte, le sel, l'argile, l'eau-de-vie de cerise ou encore tourné le bois, transformé l'acier, injecté le plastique, fabriqué des faux ou des boîtes d'épicéa. Les bâtiments artisanaux ou industriels, conservés et restaurés *in situ*, les paysages, les films et les collections exposées témoignent de cette histoire, de ces savoirs, de ces cultures et permettent de comprendre ce pays en profondeur.

Cet article présentera rapidement les objectifs et le développement récent de ce modeste, jeune et original réseau de musées, encore inachevé.

## Les patrimoines industriel et ethnologique

Créé en 1978, à l'initiative des pouvoirs publics (État et région de Franche-Comté) et non pas, comme souvent, à partir d'une demande locale, ce réseau de musées unifiés sous une seule direction entend présenter l'histoire économique et le patrimoine ethnologique de toute la province franc-comtoise, en particulier ses formes singulières d'une industrialisation fondée notamment sur l'utilisation de l'énergie hydraulique et des savoir-faire techniques. Il ne s'agit donc pas de célébrer le triomphe définitif de l'industrie ou du progrès scientifique ni même un hypothétique état traditionnel des techniques, mais de présenter des processus et des sites significatifs des cultures techniques comtoises dans leurs permanentes adaptations : salines de Salins, taillanderie de Nans-sous-Sainte-Anne ou distillerie de l'écomusée de Fougerolles.

Un programme de recherches scienti-

fiques en histoire, en ethnologie, en technologie est conduit et publié : il nourrit et fonde les restaurations entreprises, les expositions permanentes et temporaires, les films, les animations. Les bâtiments ne sont pas considérés uniquement pour leur enveloppe architecturale. Les collections ne valent pas seulement pour leur intérêt esthétique, ni même pour leur seule inscription dans l'histoire des techniques. Nous souhaitons provoquer des interrogations courant d'un site à l'autre, comme dans les chapitres d'un livre. Nous cherchons à faire parler objets et bâtiments les uns par rapport aux autres, organisés en une syntaxe nouvelle qui leur confère une signification neuve et enrichie de ce rapprochement. Ils sont ainsi élaborés comme les témoins de la vie des hommes et des femmes des communautés sociales qui s'y sont succédé à un moment donné de leur développement. Cela nous semble être la condition pour que les musées techniques deviennent, à part entière, des musées de l'homme et de la société, éclairant celle-ci sur les rapports qu'elle entretient avec ses techniques, avec sa mémoire, participant ainsi à son développement d'une façon critique.

A qui souhaite développer la culture technique à partir des lieux patrimoniaux ancrés dans l'histoire indissociablement technique, symbolique et économique d'un groupe social, la rencontre avec les entreprises en activité s'impose comme une conséquence naturelle. Pourquoi s'en tenir aux roues à aubes et aux productions d'hier s'il s'agit de mesurer et d'expliquer la dimension culturelle de l'entreprise, de saisir la technique et le travail comme une culture et comme partie intégrante de la culture ? Il semble bien que les techniques d'aujourd'hui, pour être comprises et réellement maîtrisées, doivent être reliées à leur archéologie et aux conditions de leur naissance.



*La roue hydraulique du système de pompage de la saumure dans les souterrains des salines de Salins.*

C'est pourquoi notre développement récent est marqué par la prise en compte des sites industriels en activité qui complètent heureusement la vision d'une histoire de l'industrie. Des conventions ont donc été signées avec les entreprises, aux termes desquelles des recherches d'ethnologie, relatives à la transmission des savoir-faire techniques ont pu être conduites, puis publiées et offertes au public au moyen de films et d'expositions présentées dans l'entreprise, aux frais de cette dernière, tout au long de l'année ou durant la saison touristique selon les cas. Quatre sites industriels en activité ont accepté de s'ouvrir ainsi aux chercheurs et aux visiteurs depuis trois ans.

#### **Des sites organisés en réseau**

Le réseau ainsi constitué touche différents sites et lieux de production : Fougerolles est en effet spécialisé dans la distillation du kirsch depuis le XVII<sup>e</sup> siècle. Les techniques traditionnelles ont été sauvegardées, avec les paysages de cerisiers et les représentations symboliques qui leur sont associées, qui ont trait aux soins des arbres, à la conduite du feu ou à la distillation. Un écomusée y est animé par les

habitants. La faïencerie de Salins, qui emploie 180 personnes, est la dernière représentante d'une importante activité régionale ancienne et s'est spécialisée dans les fabrications de qualité. La verrerie de Passavant-la-Rochère emploie 270 personnes et perpétue une exploitation datant du XV<sup>e</sup> siècle. La production comporte un secteur de verrerie soufflée traditionnelle, présenté au public, et un secteur automatisé.

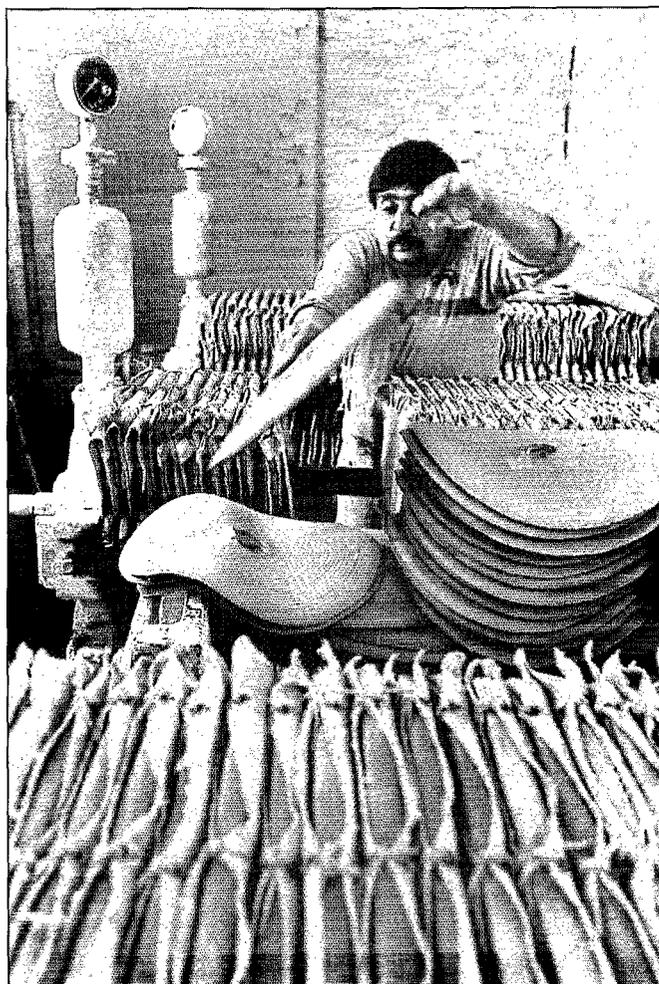
Les forges de Syam constituent un lieu d'un intérêt exceptionnel, en activité, quasi inchangé depuis 1813, et dont l'outil principal est un laminoir à cylindre installé en 1903. Les cités ouvrières et la villa néo-palladienne de son parc, réplique de la villa Rotonda de Vicence, complètent ce site miraculeux. Syam permet au public de nuancer la notion d'archaïsme technique : en effet, un regard moderniste pourrait aisément considérer qu'un tel laminoir est obsolète, inadapté au temps présent — en un mot, qu'il est bon pour le musée ! Or l'entreprise — ses résultats économiques en témoignent — démontre à quel point un tel outil a sa place dans le marché. Et Syam permet aussi de comprendre la transmission d'un savoir-faire local à une communauté ma-

rocaïne installée là en 1970. Un tel site évite bien des dérives possibles : celle de l'« ethnostalgie », qui célèbre un temps heureux révolu, celle du régionalisme et du patriotisme local, celle de l'hymne au progrès, enfin celle qui consiste à parler des techniques sans tenir compte des conditions économiques, sociales et symboliques de leur existence.

Dans chacune de ces entreprises, un ethnologue a travaillé de six mois à deux ans. Dans les trois derniers sites, la recherche a abouti à une exposition de 200 m<sup>2</sup> dans l'entreprise même, à un film et à la publication de photographies. Les expositions s'efforcent de présenter l'histoire et la vie de l'entreprise, de faire connaître les savoir-faire techniques, les valeurs et les cultures qui s'y développent.

Un des intérêts de cette opération, et non le moindre culturellement parlant, outre la sensibilisation des milieux industriels à la sauvegarde de leur patrimoine, est le fait que nous touchons ainsi un public qui, ordinairement, ne fréquente pas le musée. En entrant dans des magasins d'entreprise, le visiteur venu acheter des produits peu chers — peut-être l'un des 70 % de Français qui ne vont jamais au musée — rencontre là des objets anciens, découvre l'histoire des lieux et des gens qui y travaillent et dont les pratiques sont mises en parallèle, l'espace d'une exposition, avec la potière bambara, le chaman ou le forgeron dogon.

A la Maison du jouet de Moirans-en-Montagne, les industriels (50 % du jouet français) sont les initiateurs du projet, et non plus les milieux culturels. L'objectif est initialement économique : il consiste à promouvoir l'image de marque du jouet français. Cette préoccupation rencontre celles qui étaient les nôtres lors de la création d'un musée où le public voit les fabrications traditionnelles dans ce Jura à la



© Catherine Gardone, Gordes

*Faïencerie de Salins, les filtres-presses.*

double activité : tournerie du bois et travail à domicile. Puis la mutation technique et sociale qui fait passer du secteur du bois à l'industrie du plastique est décrite. Enfin, le jouet est présenté comme témoin culturel, porteur de valeurs, d'idéaux, de représentations et producteur de comportements : comment grandissent garçons et filles.

Ces entreprises complètent le réseau initial formé de bâtiments patrimoniaux : taillanderie de Nans-sous-Sainte-Anne (fabrique de faux et d'outils coupants dont l'activité a cessé en 1969), salines de

Ouvriers de la taillanderie  
de Nans-sous-Sainte-Anne en 1905.



© Musées des techniques et cultures comtoises

Salins, haut lieu de l'archéologie industrielle européenne dont l'exploitation est millénaire, forge-musée de la mine de Ronchamp, ultime témoignage d'une exploitation de la houille du XVIII<sup>e</sup> siècle à 1958 et musée de la boissellerie de Bois-d'Amont, qui montre la fabrication des boîtes en bois d'épicéa.

Au fil de ce récit, le visiteur suit un parcours qui, site après site, évoque le travail des hommes et la question sociale, du Moyen Age à nos jours, avec les grandes continuités et les ruptures qui caractérisent l'histoire de la Franche-Comté, le dialogue des cultures avec leur environnement et les populations voisines, la circulation des savoirs, des hommes, des capitaux. D'autres secteurs industriels souhaitent rejoindre ce réseau et en constitueront les développements prochains.

Dans les relations qu'ils entretiennent entre eux et avec « l'autre », dans les solutions techniques, sociales et symboliques qu'ils adoptent, ces hommes et ces femmes de Franche-Comté répondent à leur façon aux questions qu'une communauté doit se poser pour se reproduire. Ces pratiques locales peuvent donc être confrontées à d'autres que rapportent l'ethnologie ou l'histoire et, de la sorte, faire dialoguer avec profit le particulier et l'universel, le connu et l'inconnu, ouvrir sur la compréhension des autres cultures.

Cette démarche comparative, fondement de la discipline ethnologique, a aussi d'indéniables vertus pédagogiques.

Chacun de nos sites débouche aussi sur des questions actuelles : maquettes, manipulations et montages audiovisuels permettent, par exemple, de passer de la turbine de Nans ou des systèmes successifs de pompage de saumure à Salins aux relations sciences-techniques-sociétés, aux conditions de l'innovation, aux progrès de ces techniques, aux lois scientifiques qui en rendent compte et permettent de mieux les comprendre.

### Création artistique

Nous faisons volontiers appel aux artistes : photographes, écrivains, plasticiens, décorateurs. Nous croyons en effet que le discours scientifique est un mode de connaissance parmi d'autres et que les musées peuvent heureusement confronter et faire varier les regards et les approches pour le plus grand enrichissement du public et une meilleure compréhension qui ne soit pas strictement passéiste de ces lieux, de ces objets. Il va de soi que si de tels objets peuvent être considérés comme des documents pour la connaissance, ils peuvent aussi bien être détournés dans une expérience et une appréhension esthétiques et sensibles, tout aussi arbitrairement par rapport à leur

destination première, à jamais perdue au musée.

Parce qu'il permet notamment d'enregistrer les gestes et les témoignages oraux, l'audiovisuel tient une grande place dans nos enquêtes et pour leur restitution culturelle. Les films permettent en effet de diffuser, sur place et par les réseaux hertziens ou câblés, les résultats de la recherche dans une forme plastique spécifique et conforme à nos objectifs de large diffusion, complémentaire de l'exposition et de la publication scientifique.

Nous diffusons ces films de façon très volontaire auprès des touristes en résidence en Franche-Comté, dans les hôtels et les lieux d'hébergement collectifs, et auprès du monde scolaire, dans le cadre d'une série d'une trentaine de films intitulés *Les gens d'ici*.

Le public devient une préoccupation nouvelle. Paradoxe pour un musée, dirait-on ! Mais nous étions très en retard et nous ne faisons que commencer avec la création récente d'un service à l'attention du public scolaire et d'un autre destiné au public touristique.

Trois Français sur quatre ne vont jamais au musée : c'est bien là le défi auquel est confronté un réseau de musées comme le nôtre. Si notre mission est bien de conserver, d'étudier et de protéger le patrimoine, notre responsabilité sociale est aussi d'inviter ces catégories du public à

venir en plus grand nombre découvrir ce patrimoine dont nous avons la charge et dont nous pensons qu'il peut contribuer à l'éducation et à la délectation du citoyen.

Car un musée sans public est inachevé. Le patrimoine ne prend son sens que s'il est public ; il doit être la propriété symbolique de chacun. Une partie importante de notre activité est orientée vers ce public et vers la conquête d'une place plus centrale dans la vie de la cité.

Les objets de collection sont comme les œuvres du répertoire musical. Si elles ne sont pas jouées, elles dorment dans les archives, où elles ne sont consultables que par les spécialistes. Un metteur en scène, un interprète les jouera s'il a quelque chose à nous en dire. L'œuvre est hors du temps ; elle retournera, intangible, dans les archives d'où elle a été momentanément arrachée. Notre travail d'interprétation, quant à lui, est celui d'un temps, d'une époque, dont il partage et traduit les doutes, les croyances, les peurs et les certitudes. Les interprétations actuelles de musique ancienne, à en croire quelqu'un comme Nikolaus Harnoncourt, ne sont pas d'authentiques reconstitutions archéologiques : l'exigence est d'en faire, au contraire, de la musique vivante pour aujourd'hui.

Notre ambition n'est pas différente pour ces objets et ces bâtiments techniques légués par le passé. ■

# L'identification par fréquence radio, un nouvel instrument au service des musées

Victoria E. Roeser

*L'identification par fréquence radio se fait au moyen d'un appareil de lecture qui émet un champ magnétique à basse fréquence et d'un récepteur passif, le transpondeur. Cette nouvelle technique a déjà fait ses preuves dans l'industrie et, plus récemment, dans une expérience visant à dissuader les voleurs de motocyclettes et à retrouver les véhicules volés. Victoria E. Roeser, l'une des responsables du marketing de la firme Electronic Identification Devices Ltd., expose les applications possibles de ce procédé dans les musées.*

La gestion des collections est une priorité pour la plupart des musées et elle exige des investissements non négligeables à la fois en temps et en argent. Le choix du système le mieux adapté exige la prise en compte d'un certain nombre de facteurs : un bon rapport qualité/prix ne suffit pas, il faut pouvoir identifier, authentifier, inventorier et protéger les œuvres d'art.

De nombreux musées utilisent le disque laser pour inventorier leurs collections en transférant les diapositives des pièces photographiées sur un disque. Ce travail peut être lent et coûteux, surtout si le musée fait des acquisitions nouvelles lorsque le disque est déjà enregistré.

Un autre système consiste à utiliser une caméra vidéo reliée à un serveur. Celui-ci stocke automatiquement l'information sur disquette, ce qui évite le transfert des données d'un support à l'autre. Bien qu'une banque d'images soit de toute évidence très utile, cette méthode ne permet pas d'authentifier une œuvre d'art qui a été déplacée d'un pays à un autre, d'un musée à un autre, d'une salle à une autre. Si des voleurs dérobent une œuvre d'art, l'image vidéo ou la diapositive ne peuvent faciliter l'enquête que si la pièce volée n'a pas subi de modifications. Elles ne pourraient pas servir, par exemple, si une toile était retirée de son cadre d'origine et placée dans un autre pour en modifier l'apparence.

De même, si un musée prête une pièce et met à sa place une excellente réplique, un conservateur peut ne pas noter immédiatement la différence. Et si une pièce jamais exposée, stockée dans le fin fond des réserves disparaît, le musée peut très bien ne s'en apercevoir que beaucoup trop tard. L'utilisation d'images vidéo pour répertorier les pièces que possède un musée et leurs emplacements respectifs ne résout pas complètement les problèmes posés par les faux et par les vols. Il ne res-

te donc plus au musée qu'à se doter d'un dispositif de sécurité supplémentaire.

Les musées utilisent des systèmes d'alarme conventionnels pour se protéger du vol et du vandalisme, des appareils qui ont l'inconvénient d'exiger un entretien long et coûteux, et qui manquent de fiabilité en cas de surtension ou de coupure de courant. Ils ont aussi recours à des gardiens qui font des rondes de jour et de nuit pour s'assurer que rien n'a été volé ou endommagé, mais il n'existe actuellement aucun système de surveillance interne qui soit assez rapide et efficace pour contrôler que les rondes sont correctement effectuées. Quant à la surveillance par caméras vidéo, il faut attendre le lendemain pour visionner les films, ce qui entraîne une regrettable perte de temps.

La gestion des collections pose aussi le problème du contrôle de l'accès aux réserves. Les musées utilisent couramment des caméras vidéo pour identifier le personnel et/ou des cartes magnétiques que les employés doivent insérer pour ouvrir les portes. L'inconvénient de ces caméras est leur tendance à se dérégler et la facilité avec laquelle elles peuvent être manipulées. L'utilisation d'une carte magnétique pour accéder à une salle n'est pas toujours pratique, par exemple pour des employés qui transportent des œuvres d'art ou d'autres objets : ils doivent les poser à terre pour ouvrir la porte au lieu de passer sans s'arrêter.

Même à l'ère de l'informatique, le catalogage et l'inventaire des œuvres d'art et des historiques de chacune d'entre elles reste une tâche ardue. Aucun logiciel ne permet d'éviter l'erreur humaine lors de la saisie des données : depuis le stagiaire jusqu'au conservateur le plus expérimenté, personne n'est à l'abri d'une erreur en lisant un numéro d'acquisition, et cette erreur entraîne d'autres sur les entrées suivantes. La solution la plus satisfaisante

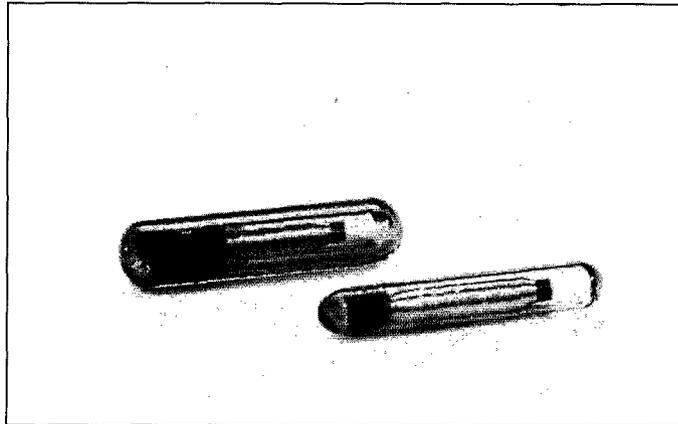
pour hâter les opérations d'inventaire et assurer l'exactitude du catalogage serait de stocker le numéro d'acquisition sans avoir à saisir de données.

Un dernier problème concerne l'acquisition de biens culturels. La charge de la preuve revient souvent à l'acheteur : à lui de prouver qu'il a fait tout le nécessaire pour s'assurer que l'objet qu'il acquiert n'a pas été volé. La pierre d'achoppement de cette procédure tient au fait que les différents types d'œuvres d'art n'exigent pas nécessairement les mêmes précautions. Mais il se trouvera toujours une question que l'acheteur n'aura pas posée, parce qu'il ignorait tel ou tel détail, et le spectre de procès interminables pèse alors sur lui. S'il existait un moyen permanent de prouver la propriété d'un objet, un acquéreur légitime pourrait déterminer le statut juridique de l'œuvre avant de l'acheter — ce qui resterait possible même si des voleurs en avaient légèrement modifié l'apparence.

### Un système multifonctions

L'identification par fréquence radio (ID/FR), avec badges d'identification et lecteurs portables ou fixes, permet le catalogage, l'inventaire, l'authentification, l'identification, le contrôle d'accès et la protection contre le vol. C'est un système complet d'un seul tenant. Ces badges, appelés aussi transpondeurs, ont de nombreuses formes et des tailles différentes adaptées à des applications variées, mais remplissant tous la même fonction.

Pour identifier les œuvres d'art, le système opère grâce à un petit transpondeur passif collé à chaque toile et qui provoque, au dos de la toile, un léger renflement que peut dissimuler une matière opaque, de la peinture par exemple. La colle époxy qui fait adhérer le transpondeur à la toile est si forte qu'il est impos-



Avec l'aimable autorisation de l'auteur

sible de l'arracher sans détériorer la toile, ce qui s'oppose à l'objectif des voleurs, qui est de revendre une œuvre intacte.

Pour les statuettes, on peut forer à leur base un petit trou dans lequel est inséré le marqueur et qui est rebouché avec du mastic. Le transpondeur est indestructible et son angle de rayonnement sphérique permet de le lire dans n'importe quelle direction à travers la plupart des matériaux — tissu, bois, plâtre et même béton —, à l'exception de quelques métaux. Puisqu'il fonctionne sans piles, sa durée de vie est illimitée. Il est discret, étanche et ne peut être ni contrefait ni dupliqué, car il est programmé avec un code unique et infalsifiable. Lorsque le lecteur portable, fonctionnant sur piles, passe à portée du transpondeur, celui-ci est activé et transmet son code au lecteur, qui l'enregistre dans sa mémoire, avec l'heure et la date. Les données ainsi enregistrées peuvent être chargées sur un PC ou sur un poste de travail. Le lecteur peut également recevoir les directives d'une base de données.

Ainsi, le matériel ID/FR peut être relié au système informatique déjà en place dans un musée. Le code préprogrammé et unique contenu dans le transpondeur est en mesure de remplacer efficacement

*Pour permettre leur identification, un petit transpondeur passif est collé au dos de chaque œuvre d'art.*

le numéro d'acquisition transcrit manuellement, ce qui élimine le risque d'erreur humaine lors du catalogage ou de l'inventaire.

Pour résoudre les problèmes posés par le commerce illicite d'œuvres d'art, un système d'enregistrement analogue à celui qui existe aux États-Unis pour les biens immobiliers pourrait informer les acquéreurs de bonne foi des objets volés. L'International Art Loss Registry (IALR) installerait une base de données internationale à l'intention des propriétaires de toutes les œuvres d'art équipées de transpondeurs. Ceux qui souhaitent protéger leurs biens contre un vol éventuel les feraient enregistrer. Par la suite, pour s'assurer de la validité d'un titre de propriété avant un achat, tous les vendeurs et acheteurs potentiels d'œuvres d'art procéderaient à la « recherche de titre » voulue en scannant l'œuvre avec un lecteur et en comparant le numéro obtenu avec les numéros enregistrés dans la base de données internationale. L'IALR télécopierait alors une confirmation du titre de propriété à l'acheteur et au vendeur. Les propriétaires suivants réactualiseraient la base de données après chaque nouvelle vente.

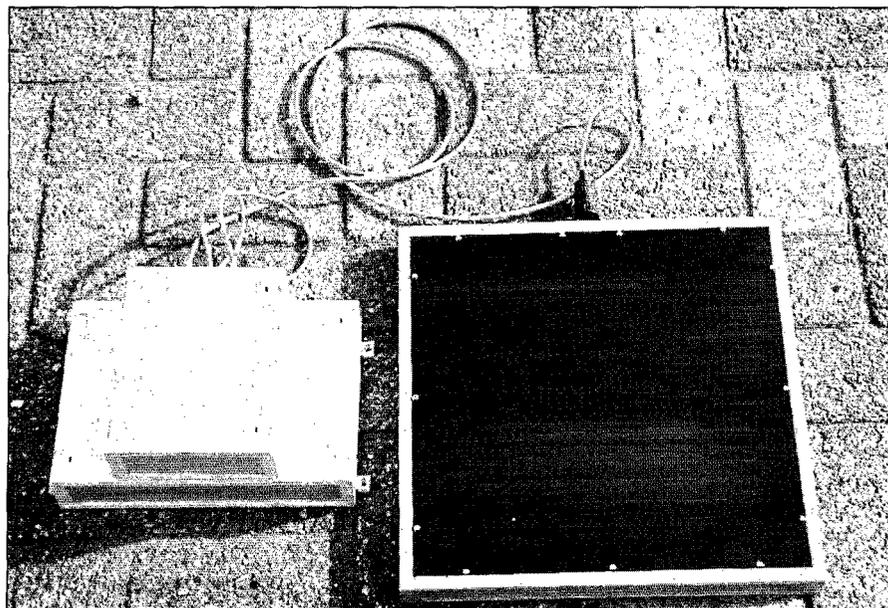
Cette méthode mettrait donc définitivement un terme à la question de savoir si un acquéreur s'est diligemment renseigné avant d'acquérir une œuvre d'art. Un acheteur potentiel averti que l'œuvre a été volée ne saurait ainsi être considéré comme faisant une transaction de bonne foi ou une acquisition légitime. Cette obligation de confirmer l'origine de la propriété fournirait une « information instantanée » de nature à aider les autorités qui tentent de régler les questions de prescription relatives à toutes les déclarations de vol d'objets d'art.

La technologie ID/FR permet aussi d'identifier une personne qui est entrée dans telle ou telle salle et de connaître

l'heure de son arrivée, ce qui garantit un contrôle rigoureux des zones d'accès restreint et l'identification des visiteurs. Un lecteur fixe pouvant stocker dans sa base de données des milliers de numéros d'accès valides peut actionner les fermetures des réserves où sont conservées les œuvres d'art. Chaque employé du musée serait doté d'une carte d'identification du format d'une carte de crédit, avec une portée de lecture de l'ordre de un mètre. Les visiteurs extérieurs, tels les historiens d'art et les chercheurs, autorisés à pénétrer dans les zones d'accès limité, recevraient des « cartes d'invité ». Pour avoir accès à une salle, ils devraient, à la distance voulue, présenter leur carte au lecteur qui enregistrerait la date, l'heure et leur identité. Si une personne quittait la zone d'accès limité en emportant une œuvre d'art à laquelle est fixé un transpondeur, le lecteur reconnaîtrait le code non autorisé et déclencherait une alarme signalant qu'une œuvre sort des locaux.

De même, on pourrait, pour plus de sécurité, placer des lecteurs fixes à toutes les entrées et sorties du musée. Ces lecteurs seraient programmés pour accepter les codes d'identification du personnel, comme dans les salles d'accès limité, mais pour rejeter tout autre type de code et déclencher l'alarme si quelqu'un passait outre. Ainsi, au cas où un visiteur ou un employé quitterait le musée avec une œuvre munie d'un transpondeur miniaturisé, il serait immédiatement appréhendé.

Pour assurer l'authentification de pièces prêtées à un certain nombre d'autres musées, les œuvres munies d'un transpondeur seraient scannées avant et après chaque étape, pour vérifier qu'il s'agit bien des originaux. Le musée propriétaire, chaque fois qu'il le souhaiterait, demanderait confirmation des numéros de code des transpondeurs, avec indication de la date et de l'heure du déplacement.



*Un lecteur fixe peut stocker dans sa base de données des milliers de numéros d'accès valides et actionner les fermetures des réserves où les œuvres sont conservées.*

Pour plus de sécurité aussi, le système passif de transpondeurs est apte à vérifier si les gardiens suivent bien le parcours fixé pour leurs rondes : un transpondeur de la taille d'un bouton est implanté dans les murs des salles d'exposition et recouvert de peinture ou de plâtre. La nuit, pendant leurs rondes, les gardiens du musée peuvent « scanner » les murs aux endroits voulus avec un lecteur portable. Quand ils ont terminé, ils restituent le lecteur et, le lendemain matin, toutes les informations dont celui-ci est porteur — code, heure, date du contrôle — sont chargées sur l'ordinateur. Si un laps de temps anormal apparaît entre deux lectures, le musée saura que tel gardien n'a pas contrôlé telle salle à telle heure. Cette mesure de sécurité par « contrôle des murs » permet de surveiller les gardiens à peu de frais et sans perte de temps.

Un musée peut également installer un système d'alarme par transpondeur passif qui remplacera les systèmes traditionnels de protection des objets de grande valeur.

Il suffit de placer un transpondeur sous l'œuvre d'art et de fixer dans le plancher un lecteur fixe muni d'une alarme. Tant que le transpondeur reste dans le champ, le système fonctionne normalement, mais si l'objet sort du champ de lecture, le lecteur perçoit la perte du transpondeur et déclenche l'alarme. Ce dispositif ne nécessite aucun entretien, et il n'est plus nécessaire d'exercer une surveillance des lieux 24 heures sur 24.

Il appartient donc aux conservateurs de musée et aux directeurs de collections de décider si l'heure est venue de doter les œuvres d'art d'un système permanent d'identification pour les protéger. Sans doute beaucoup seront-ils d'avis qu'il ne faut jamais altérer l'apparence des œuvres, fût-ce pour les protéger. Pourtant, en raison du problème posé dans le monde entier par les vols et en raison de l'inefficacité des systèmes de sécurité en place, peut-être les musées voudront-ils bien peser le pour et le contre de cette technologie de pointe. ■

# « Rejoue-nous ce morceau, Sam » : réflexions sur une nouvelle muséologie

Marjorie M. Halpin

*En fin de compte, la « nouvelle muséologie » n'est peut-être pas si nouvelle que ça, mais elle est en train de modifier les conceptions des musées du monde entier et a déjà fait des percées impressionnantes dans de nombreux établissements nord-américains. Conservateur pour les questions d'ethnologie au Musée d'anthropologie de l'Université de Vancouver, Marjorie M. Halpin est maître de conférences au département d'anthropologie et de sociologie de l'Université de la Colombie britannique, où elle dispense des cours sur la muséologie et sur les peuples autochtones canadiens de la côte nord du Pacifique. Actuellement conseillère honoraire auprès de la Commission canadienne d'examen des exportations de biens culturels, dont elle a été membre pendant six ans, elle est l'auteur de plusieurs publications.*

Le 17 septembre 1773 paraissait dans la presse anglaise l'avis suivant sous la signature de sir Ashton Lever : « Par cet avis, j'informe le public que, las de l'insolence du peuple auquel j'accordais jusqu'à présent le droit de visiter mon musée (à Alkington), j'ai pris la résolution de refuser l'entrée aux classes inférieures, sauf si elles se présentent munies d'un billet de recommandation d'un gentleman ou d'une lady de ma connaissance. J'autorise par cet avis chacun de mes amis à remettre un tel billet à tout homme convenable, l'autorisant à amener au musée onze personnes outre lui-même, étant entendu qu'il devra répondre de leur comportement, selon les instructions qui lui seront signifiées avant son entrée dans le musée. Ces personnes ne seront pas admises pendant que des gentlemen ou des ladies visiteront le musée<sup>1</sup>. »

Plus d'un siècle plus tard, à New York, l'anthropologue Franz Boas écrivait : « Il ne faut pas sous-estimer l'intérêt du musée comme distraction populaire, surtout dans une grande ville où il faut développer toutes les occasions offertes à la population de passer ses loisirs dans un environnement sain et stimulant, où toute attraction qui contrecarre l'influence des saloons et des champs de courses a une grande importance du point de vue social<sup>2</sup>. »

A l'époque de Boas, les musées bénéficiaient bien entendu de l'appui de l'État-nation moderne comme du soutien de l'élite sociale. De là vient le passage à une rhétorique présentant la visite du musée comme un moyen d'élévation culturelle dans l'intérêt du public.

La démocratisation des musées, qui s'est poursuivie tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, ne cesse de s'étendre, notamment grâce à la collaboration entre les établissements, les communautés locales et les *first nations* (les nations premières, ainsi désigne-t-on

les communautés autochtones du Canada) pour l'organisation d'expositions. Mais il n'y a plus de soutien de l'État. Maintenant que les pouvoirs publics occidentaux tendent à se désengager du financement des musées, j'en suis d'ailleurs venue à me demander pourquoi, au départ, ils nous ont soutenus.

Je suis influencée à cet égard par les travaux de l'anthropologue Richard Handler et par ceux de l'historien d'art Carol Duncan sur le rôle des musées dans le maintien de l'hégémonie culturelle de l'élite. Pour Carol Duncan, si l'image des musées est actuellement contestée, c'est pour la raison suivante : « Être à la tête d'un musée, c'est précisément être maître de l'image d'une communauté, ainsi que de ses valeurs et de ses vérités suprêmes. C'est ainsi détenir le pouvoir de définir la place relative des individus au sein de cette communauté. Ceux qui sont le mieux préparés au rituel du musée — ceux qui sont le plus aptes à répondre à ses multiples signaux — sont également ceux dont l'identité (sociale, sexuelle, raciale, etc.) se trouve le mieux confirmée par ce rituel. Voilà pourquoi les musées et leurs pratiques peuvent susciter des luttes acharnées et des débats passionnés. Ce que les musées d'art veulent bien nous donner à voir — et les conditions dans lesquelles ils nous le donnent à voir, de même que l'autorité de qui cela dépend — est étroitement lié à deux questions plus vastes, à savoir : qui constitue la communauté et qui en définit l'identité<sup>3</sup> ? »

Le titre que j'ai donné à cet article, « Rejoue-nous ce morceau, Sam » (l'inoubliable chanson de *Casablanca*, ce grand classique du cinéma), est un emprunt au théoricien de la culture Homi Bhabha, pour qui il s'agit « peut-être de la demande de répétition la plus célèbre du monde occidental [...], une invoca-

tion à la similitude, un retour aux vérités éternelles<sup>4</sup> » :

N'oublie pas,  
un baiser reste un baiser,  
un soupir n'est rien qu'un soupir,  
les choses essentielles apparaissent  
à mesure que le temps passe.

Il est dans l'intérêt de l'État, lui-même représentation des représentations, que les significations soient « fixées » pour toujours, en fonction d'un passé authentique ou idéalisé.

De quelle façon donnons-nous de l'État l'image d'une entité et comment figeons-nous la signification dans le musée contemporain ? Tout d'abord, bien évidemment, en inscrivant la parole institutionnelle sur les murs. La science, l'histoire ou l'archéologie parlent. Non pas comme aux initiés — avec notes, critiques et commentaires — mais sur un ton autoritaire, péremptoire et anonyme.

Nous le faisons aussi, mais c'est moins évident, en éliminant le désagréable, le laid, le malade, les objets gênants qui révèlent l'appauvrissement et la mise à mal de la culture. Notre discours est à la fois autoritaire et romantique. Ainsi, les musées montrent les peuples autochtones comme des groupes nobles et homogènes, porteurs de cultures d'une grande beauté et qui vivent en harmonie avec leur environnement. (Paradoxalement, cela rend service aux *first nations*, qui brandissent l'idéologie de la nation pour obtenir un territoire et l'autonomie.)

Enfin, mais c'est encore moins évident, nous le faisons en bannissant toute hybridité, poésie, ambiguïté, ironie, complexité, dissidence. Nos discours sont généralement réalistes et assommants.

Heureusement, me semble-t-il, l'État occidental est aujourd'hui trop endetté, trop instable également pour vouloir parler ; aussi certains d'entre nous s'orientent-ils déjà vers de nouveaux partenaires

et trouvent-ils de nouveaux messages, en s'inspirant de ce qu'on appelle la « nouvelle muséologie ».

### Mobiliser la communauté

Il existe plusieurs nouvelles muséologies. Dans certains endroits comme le Québec et l'Europe, il s'agit de faire de toute communauté un musée et d'y disséminer les fonctions propres du musée. Aux Pays-Bas, Peter van Mensch, qui enseigne la muséologie théorique à l'Académie Reinwardt, a donné, dans un commentaire diffusé sur Internet, sa définition de la « muséologie critique » : dans ce cas, le concepteur de l'exposition est mis en avant et prend la place de la voix institutionnelle anonyme que l'on entendait auparavant. Dans cette approche, écrit-il, « l'incertitude et l'ambiguïté doivent entrer en jeu ». En Grande-Bretagne, Peter Vergo définit la nouvelle muséologie comme un « état de mécontentement général envers l'"ancienne" muséologie, tant au sein de la profession muséale qu'à l'extérieur », et il ajoute que « l'erreur de l'"ancienne" muséologie est de trop s'intéresser aux *méthodes* muséales et de ne pas songer assez à la finalité des musées<sup>5</sup> ».

Il était bon de se préoccuper des questions de méthode à l'époque où l'État soutenait les musées et où il s'agissait de mettre en place une profession à part entière, ce qui a été fait. Mais, maintenant que nous n'avons plus cette ancienne fonction de stabiliser les valeurs de l'État-nation, que faire ? Ce qui me préoccupe, c'est de savoir comment mobiliser les nouvelles communautés urbaines en mutation rapide au cœur desquelles sont implantés la plupart de nos bâtiments. Ma motivation première est tout bêtement terre à terre : nous devons accroître le nombre d'entrées pour régler les factures.



Ron Hamilton et sa famille chantent au son des tambours et dansent dans le Grand Hall du Musée d'anthropologie, lors de l'inauguration de l'exposition « Nous chantons pour le monde entier », en octobre 1994.

Comme le soutient Peter Vergo, cela suppose que nous réfléchissions sérieusement à ce que nous faisons ; il faut particulièrement, me semble-t-il, repenser le postulat séculaire qui veut que les gens visitent les musées afin d'entrer religieusement en communion avec les objets exposés et que notre fonction professionnelle soit de prendre soin de ces objets et de les montrer. Dans un ouvrage récent, l'anthropologue Richard Handler définit les musées comme des arènes sociales. « Rien ne prouve, écrit-il, que l'observation des objets soit la principale activité qui se déroule dans un musée. » Si un anthropologue martien débarquait dans un de nos musées, poursuit-il, il y verrait « des réunions administratives, des activités d'étude et de recherche, des travaux de conservation, des tâches d'entretien, des réceptions et des célébrations, des gens occupés à boire et à manger, à acheter et à vendre, à aller et venir — une foule de gens faisant une foule de choses ». Il soutient également qu'en dépit des déclarations altruistes sur la mission des musées, chacun sait, car c'est « un lieu commun des ouvrages sur l'hégémonie culturelle », que les musées ont pour « fonction de renforcer l'autorité des élites »<sup>6</sup>. Ce que Carol Duncan décrit comme « l'écart entre ce que les musées disent faire et ce qu'ils font sans le dire ».

Pour relancer la discussion, je rappelle-

rai l'œuvre de John Cotton Dana, fondateur du musée de Newark, aux États-Unis (ou « musée des expériences muséales »), que Duncan qualifie de « dissident muséal » et considère comme « le grand maître de la polémique anti-esthétique, antirituel et pro-éducation ». Lui aussi parlait d'un mouvement muséal nouveau (le terme muséologie n'existait pas encore) dans les premières années de ce siècle. En 1917, dans un livre intitulé *Le nouveau musée*, il écrivait qu'à son avis seuls une cinquantaine de musées américains (sur un total de près de 600 établissements usant alors de cette appellation) méritaient le nom de « musées vivants », c'est-à-dire de musées « censés avoir un effet bénéfique sur leurs communautés respectives »<sup>7</sup>. Le musée nouveau dont il avait épousé la cause devait viser à distraire le public et à l'« instruire visuellement » ou, comme nous le dirions aujourd'hui, à l'alphabétiser visuellement. En outre, il recommandait que les « établissements auxiliaires, [par exemple] des dépôts dans les rues commerçantes, [servent de] véritables centres d'enseignement, [que l'on prête à] des particuliers, à des groupes, à des sociétés, pour qu'il en soit fait bon usage pendant un laps de temps raisonnable, toute pièce de musée lorsqu'il est manifeste qu'ainsi prêtée cette pièce sera plus profitable à la communauté qu'en restant, plus ou moins invisible et inutilisée, au quartier général du musée, [et que l'on expose les objets] qui sont le fruit des activités de la communauté dans les champs, dans les usines, dans les ateliers ». Les nouveaux musées qu'il préconisait seraient « des musées au sens propre du terme — des maisons et des ateliers des Muses ». Car, affirmait-il, les musées « à l'ancienne » « ne sont en aucune manière de véritables musées. Ce sont des collections ».

Le musée nouveau de Dana devait exposer la communauté elle-même, « en

donnant bien sûr des idées aux jeunes et aux plus vieux sur ce qu'ils peuvent entreprendre de particulier pour faire de leur ville un endroit où il fait bon vivre et travailler ». L'idée du musée nouveau, écrit-il, « est celle d'un musée résolument utile ». En tant que tel, ses « objectifs et ses méthodes changent chaque jour comme le font aujourd'hui toutes les autres entreprises de la communauté. Par conséquent, n'essayez pas de concevoir un musée d'après un plan. Informez-vous des besoins de la communauté ; adaptez l'idée d'un musée à ces besoins ». Dana appelle à « prendre garde aux "experts" de la question muséale [et à] ne jamais oublier que l'essence du service public rendu par une institution publique tient au fait que le public connaît le service que cette dernière peut rendre. Aussi, faites de la publicité encore et toujours, car la publicité est le moteur même de l'éducation que peut dispenser un musée ».

### **L'exposition : un processus plus qu'un produit**

La plupart des membres de la profession muséale ont fait des études à la fois de muséologie professionnelle et de l'une des disciplines enseignées à l'Université. Nous considérons qu'il est de notre devoir d'inculquer au public une version, dûment vulgarisée, du discours universitaire, qu'il s'agisse d'histoire, d'ethnologie, d'archéologie, d'histoire de l'art ou de sciences naturelles. Imaginez un instant l'exposition que vous pourriez créer si vous n'étiez pas tenus de vous faire l'apôtre d'une discipline. Je ne vous encourage pas à oublier vos connaissances, mais à les mettre au service de véritables objectifs muséaux, non au service d'une discipline. Ne seriez-vous pas alors plus fantaisiste, plus vous-même, plus ironique, plus provocateur, plus intéressant ?

Pour illustrer mon propos, permettez-moi de vous rappeler ce qui s'est passé récemment lorsque je me suis écartée de la tradition qui régit depuis un quart de siècle la façon dont l'art des *first nations* est présenté sur la côte nord-ouest du Canada selon les catégories bien établies de l'ethnologie et du marché de l'art. L'an dernier, un de mes anciens étudiants et moi-même avons exposé les poèmes et les dessins d'un membre des *first nations* (nuu-chah-nulth), historien, danseur, chanteur, conférencier, sculpteur, etc., qui ne se présente pas comme un « artiste » : Ron Hamilton. Nous avons réussi à réunir 64 des images qu'il dessine sans cesse sur des serviettes, des sets de table, des enveloppes ou tout autre morceau de papier. Il en conserve quelques-unes, distribue la plupart d'entre elles, en laisse d'autres dans les restaurants, tout simplement. Ses travaux ne sont pas conçus ni mis en forme pour d'autres, et il serait exagéré de dire que ses poèmes sont « composés » : nous les avons présentés tels qu'il les a écrits pour lui dans son journal. Aucune de ses œuvres n'avait jamais été vendue ni même mise sur le marché (j'ose dire qu'elles ont maintenant une valeur marchande, bien qu'il parle de distribuer celles qu'il possède à l'occasion d'un potlach).

Comme nous sommes un musée, nous avons dû encadrer ces bouts de papier — comme je l'ai dit, des morceaux de sacs en papier, des napperons, des sets de table, tout ce qui lui tombe sous la main. Nous avons également affiché au mur son récit des circonstances et des histoires liées aux poèmes et aux dessins — réunions politiques, choix du prénom de son fils, rencontre d'un cousin, abus sexuels dans son enfance, couenne de lard que sa mère conservait près du poêle, mythes du cosmos nuu-chah-nulth. Des histoires que deux étudiants et moi-

même avons retranscrites avant de les lui envoyer pour qu'il les corrige et les mette en forme.

L'exposition a remporté un tel succès que le directeur de publication des Éditions de l'Université de Colombie britannique nous a proposé d'en faire un livre. Je souhaite, pour ma part, en faire un CD-ROM, afin d'inclure la voix de Hamilton ainsi que des passages de l'heure de vidéo que nous avons tournée lors du vernissage de l'exposition : vingt-quatre personnes de sa famille y ont chanté et dansé, des amis et des personnes de son entourage ont parlé de la place qu'il tient dans leur vie. Nous avons également recueilli des dizaines de pages de commentaires des visiteurs qui ont répondu à l'invitation au dialogue lancée par Hamilton et ont fait l'éloge de son honnêteté, de sa sincérité politique et de sa culture.

Avec les frais occasionnés par la réception du vernissage, l'exposition n'aura coûté que quelques milliers de dollars et se prolongera dans un livre et peut-être un CD-ROM. Elle aura été l'introduction à la culture nuu-chah-nulth la plus éloquente et la plus émouvante que j'aie jamais vue. Sa force vient de ce qu'elle a été réalisée en collaboration : au lieu de présenter la culture nuu-chah-nulth selon les règles habituelles des musées — en empruntant des pièces aux grandes collections mondiales et en accomplissant les recherches ethno-historiques et ethnologiques que suppose une telle entreprise — l'artiste et moi-même, ainsi que d'autres membres du personnel, avons engagé un processus qui permet aux dessins et aux mots de Hamilton de s'exprimer eux-mêmes et en son nom. De ce fait, son intense expérience personnelle a été (elle continue d'être) offerte en partage au personnel du musée, ainsi qu'aux visiteurs. Il est d'ailleurs probable que les pouvoirs publics n'auraient pas subven-

tionné une telle exposition, mais peut-être sommes-nous mieux nantis en étant libres de toutes les contraintes qu'un tel financement aurait imposées.

Pour conclure, je dirai que cette muséologie nouvelle — ou muséologie critique — pourrait être une muséologie utile au service d'une communauté et non de l'État et de l'élite. Une muséologie pratiquée par des professionnels qui n'hésitent pas à se nommer, à s'engager, à créer et qui savent qu'ils ne sont pas les seuls experts culturels au monde. Une muséologie sans plan quinquennal, qui observe en permanence sa communauté et répond à ce qu'elle voit et entend. Une muséologie qui, maintenant qu'elle a atteint sa pleine maturité, peut défier la voix universitaire éternellement sérieuse, jouer avec elle et s'en détacher.

« L'objectif d'un musée, c'est de survivre », écrit Handler. Savoir s'ils doivent ou non survivre, telle est la question à laquelle notre public finira, tôt ou tard, par répondre pour nous. ■

1. Alma Wittling, *Museums : in search of a usable future*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 1970, p. 76.
2. Franz Boas, Some principles of museum administration, *Science*, 14 juin 1907, p. 921-922.
3. Carol Duncan, *Civilizing rituals : inside public art museums*, Londres/New York, Routledge, 1995, p. 8-9.
4. Homi Bhabha, *The location of culture*, Londres/New York, Routledge, 1994, p. 182.
5. Peter Vergo, Introduction, dans : P. Vergo (dir. publ.), *The new museology*, Londres, Reaktion Books, 1989, p. 3.
6. Richard Handler, An anthropological definition of the museum and its purpose, *Museum Anthropology*, vol. 17, n° 1, 1993, p. 33-34.
7. John Cotton Dana, *The new museum*, Woodstock, Elm Tree Press, 1917. Toutes les citations de J. C. Dana sont extraites du chapitre I (p. 9-39) de cet ouvrage.

# Forum

*Directeur du Prix du musée européen de l'année et auteur de cinquante-trois ouvrages sur les musées, l'histoire sociale et industrielle et sur la sociolinguistique, dont le célèbre Museums of Influence, Kenneth Hudson prend à nouveau la plume pour exposer les grands problèmes des musées d'aujourd'hui. Nous invitons nos lecteurs à nous faire part de leur réaction sur les sujets abordés et à nous suggérer de nouveaux thèmes à traiter.*

## **Le galvaudage du mot « art » Point de vue de Kenneth Hudson**

Lors d'un récent voyage à Umeå, dans le nord de la Suède, j'ai visité un nouveau musée qui fait partie de l'Université et j'ai eu une conversation avec son directeur, modeste et inspiré à la fois, Göran Carlsson. Avant de partir, on m'avait dit que j'allais voir un musée d'art, mais j'avais été mal informé. Le musée s'appelle, en fait, Bildmuseet — le Musée des images — et j'ai eu l'impression de sortir des ténèbres pour arriver dans la lumière. J'étais enfin dans un musée créé par un honnête homme, qui avait horreur de la prétention, de l'hypocrisie, du snobisme et qui était prêt à déclarer publiquement qu'il avait fondé non pas un musée d'art mais un musée d'images, un lieu où étaient réunies toutes sortes de belles images, des tableaux peints à l'huile jusqu'aux affiches et aux couvertures de catalogues, comme les équivalents culturels d'une croisade propre à stimuler la prise de conscience visuelle et l'imagination. « Voilà, me dit Göran Carlsson, de quoi l'art est censé parler. »

Ses paroles m'ont fait sortir d'un univers cauchemardesque, peuplé et régi par des potentats qui s'intéressent à ce qu'ils ont choisi d'appeler l'« art ». Ils font partie de la « mafia » internationale des historiens d'art, des marchands de tableaux, des snobs de la culture, des gens qui gagnent leur vie malhonnêtement comme critiques d'art et, Dieu leur pardonne, des Directeurs de Musées d'Art, avec des majuscules. Tous ces gens, véritables ennemis du peuple, qui représentent le « monde de l'art », devenu si influent, si arrogant et si dépourvu d'humour au cours

des cinquante dernières années, les voilà réduits à l'échelle humaine, tombés de leur piédestal sous l'action d'un honnête homme du cercle arctique, loin de Londres, de Paris, de New York et des autres grands foyers de la corruption intellectuelle.

Je suis persuadé que nous serons incapables de révéler l'énorme potentiel public de toute la production artistique si nous continuons d'écrire le mot « art » avec une majuscule et de le galvauder, comme nous le faisons depuis tant d'années en semant la confusion dans les esprits et en faussant notre jugement. Rares sont ceux qui semblent avoir pris conscience de ce grand lavage de cerveau. Il est normal, il est inévitable que le sens des mots évolue, qu'il s'étende au fil du temps, sinon les langues finiraient par mourir. Mais il y a une grande différence entre l'évolution et l'abus, entre l'extension ainsi que la réduction du sens et le galvaudage du mot « art » auquel se livre une partie du monde des musées et de la culture qui jouit de pouvoirs démesurés.

L'art, au sens étymologique du terme, a signifié durant des générations un talent, une technique, un commerce ou un métier exercé après un long apprentissage et servant de moyen de subsistance. Plus on a de talent, plus on en tire de ressources et, en général, plus on a une réputation établie. L'expression « beaux-arts » a commencé à être employée au XVIII<sup>e</sup> siècle pour désigner des talents particuliers qui faisaient largement appel à l'esprit et à l'imagination. Ceux qui les exerçaient n'étaient pas nécessairement supérieurs aux architectes, aux ébénistes, aux forgerons ou aux jardiniers, mais la société en avait moins besoin et, en comparaison, ils se faisaient rares.

Entre la fin du XVIII<sup>e</sup> et le début du XIX<sup>e</sup> siècle, on a commencé à donner plus d'importance à ce qui avait été jusqu'alors une définition subsidiaire de l'art comme étant une recherche ou une activité dans laquelle le talent servait à fabriquer des objets que la plupart des gens trouvaient beaux. Dans l'Angleterre victorienne, le mot « art » était de plus en plus employé pour désigner des œuvres collectives et, à partir de là, les choses ont commencé à

dégénérer. Il fut admis, et tenu pour tout à fait louable, de s'intéresser à ce qui était considéré comme un « art » global. Il n'y avait alors plus qu'un pas à faire pour assimiler cet art aux arts visuels, en particulier à la peinture et à la sculpture. En 1900, celui qui se disait un artiste authentique devait avoir un pinceau ou un burin à la main. Au milieu du xx<sup>e</sup> siècle, on inventa une nouvelle catégorie, celle des « amateurs d'art », autrement dit des gens qui vont voir les expositions, mais cela englobe parfois les nantis qui achètent des tableaux pour faire un placement, pour décorer leur intérieur ou leur bureau. De nos jours, l'art et la peinture restent presque toujours associés. Une personne qui apprécie les beaux meubles, les tapis ou les jardins bien aménagés peut être un expert ou un connaisseur, il n'est pas un amateur d'art.

La réduction du sens de « l'art » est devenue une conspiration dont les intriguants sont les marchands de tableaux, les commissaires-priseurs, certains historiens d'art aux noms très connus, les salles d'exposition qui trouvent pratique et rentable de s'attribuer le titre de musée d'art et, bien entendu, les médias qui, sans hésitation, ont adopté ce mot court et à la mode, qui n'a besoin ni d'explication ni de définition. Le public qui fréquente les expositions est presque inévitablement un allié consentant de cette conspiration. Aller voir l'exposition Cézanne ou Vermeer, c'est être à la mode, avoir un nouveau sujet de conversation. Ces expositions, vitales pour la prospérité et l'amour-propre des spéculateurs, sont avant tout des mondanités qui n'ont pas grand-chose à voir avec la compréhension ou l'appréciation des œuvres picturales. Du point de vue esthétique, une série de bonnes reproductions, de diapositives ou un CD-ROM contribuent davantage à sensibiliser et à éduquer le public que la dernière exposition qu'il faut absolument avoir vu, en payant le prix fort, avec l'inconvénient de la cohue et de la fatigue.

Le Musée d'art moderne de New York et le Musée d'art contemporain de Nîmes devraient considérer leur nom comme des signes de culpabilité et de honte et,

pour montrer qu'ils ont une responsabilité sociale, trouver des réponses honnêtes au plus vite.

**Commentaire  
de Mikail B. Gnedovsky,  
chercheur principal  
au Centre de planification  
et de conception des musées,  
Institut de recherche culturelle  
de Russie (Moscou)**

Dans son article provocateur, Kenneth Hudson voit dans les musées des beaux-arts le bois mort de notre civilisation. Sa critique vise l'histoire de l'art et l'ensemble des mécanismes sociaux (dont les musées des beaux-arts ne sont qu'un rouage) que les concepts de cette histoire ont mis en branle.

Il est évident que l'histoire de l'art ne saurait être confondue avec l'art, pas plus que l'histoire naturelle avec la nature. De même, l'ethnologie ne transmet pas en soi une vision de la culture indigène. Ce dont il est question, c'est d'un type de musée traditionnel dont la principale préoccupation est d'imposer les concepts élaborés par les intellectuels aux non-initiés qui veulent bien se prêter au jeu.

Que peut-on reprocher aux musées traditionnels ? Je crois qu'un de leurs principaux défauts est de montrer l'art (ou la culture, ou la nature) de façon objective, c'est-à-dire avec détachement. D'un point de vue grammatical, on pourrait dire qu'ils s'adressent à nous à la troisième personne, gardant leurs distances vis-à-vis des tableaux, des animaux ou des aborigènes sans jamais utiliser le « nous » ou le « vous ». Au lieu de favoriser une prise de conscience ou de stimuler l'imagination, ils insistent sur la possession, symbolique et intellectuelle, des objets exposés. Nul besoin, en l'occurrence, d'empathie ou de compassion, sentiments qui sont totalement exclus de l'expérience. S'être approprié quelque chose, plutôt que s'y être identifié ou l'avoir vécu, telle serait la définition qui conviendrait le mieux à la visite des expositions à la mode. Rien d'étonnant dans ces conditions que pareilles entreprises engloutissent beaucoup trop d'argent (ou soient si

prétentieuses), ce qui excite la verve ironique de Kenneth Hudson.

La solution semble évidente. Imaginons (et, pourquoi pas, visitons) des musées qui nous parlent à la première personne au nom des artistes ou des artisans, au nom de toute autre personne ou communauté qui accorde de l'importance à la valeur intrinsèque des objets exposés. Il devrait y avoir une attitude radicalement différente entre un musée d'art et un musée d'artistes, entre un musée ethnologique et un musée ethnique. De même, la vocation essentielle d'un zoo, d'un jardin botanique, me paraît être de laisser la nature parler pour elle-même. Au « Je suis », le visiteur répond nécessairement « Vous êtes ». C'est ainsi que la deuxième personne entre en scène.

Faut-il pour autant remplacer tous les musées traditionnels par une nouvelle génération de musées qui parlent les langues et illustrent les valeurs des différentes communautés existantes ? Je ne le crois pas. Comme notre langue maternelle, le langage des musées doit pouvoir se conjuguer pour que la communication s'instaure. Élément de la communication interculturelle, il doit se décliner aux première, deuxième et troisième personnes. Le tout est de trouver entre elles l'équilibre qui convient. ■

*Les lecteurs sont invités à envoyer leurs commentaires (qui ne doivent pas dépasser trois paragraphes) au rédacteur en chef de Museum international, UNESCO, 7, place de Fontenoy, 75352 Paris 07 SP (France), télécopie 01.42.73.04.01, en indiquant la mention Tribune libre sur les musées en tant que tribunes publiques.*

# Trafic illicite

## De nouvelles publications soulignent la préoccupation croissante de la communauté internationale

Les efforts déployés par l'UNESCO pour lutter contre l'importation et le transfert de propriété illicites ont permis de mettre en lumière les problèmes en jeu et ont contribué de manière non négligeable à infléchir les politiques d'acquisition des musées. Plusieurs publications récentes témoignent de la nécessité urgente de stimuler le débat et la réflexion sur cette question.

*Antiquities. Trade or betrayed: legal, ethical and conservation issues*, Kathryn Walker Tubb (dir. publ.), Londres, Archetype Publications en collaboration avec le département archéologique de l'United Kingdom Institute for Conservation, 1995.

Les pratiques du négoce des antiquités sont extrêmement controversées, partisans et détracteurs adoptant souvent des positions diamétralement opposées. Cet ensemble d'articles reflète donc toute une gamme d'opinions diverses, depuis celles d'archéologues et de représentants d'organisations internationales telles que l'UNESCO et l'ICOM, jusqu'à celles d'inspecteurs de police, de conservateurs de musée, d'experts en droit international, de journalistes, d'antiquaires. Aucun consensus ne se dégage qui indiquerait clairement la solution à apporter aux problèmes qui perturbent le commerce des antiquités. En effet, si tout le monde réprouve le vol des œuvres d'art, il n'est pas simple de protéger les antiquités provenant de fouilles clandestines, en raison de la difficulté d'établir le fait non seulement qu'elles ont été volées mais aussi à qui elles l'ont été. Les perspectives d'autorégulation dans un marché libre ne sont guère rassurantes pour le grand public ni pour la communauté scientifique, qui sont de mieux en mieux informés de la destruction du patrimoine archéologique et de plus en plus conscients du fait que cette perte est irréparable. L'existence d'une telle publication est due au soutien résolu du département d'archéologie de l'Institute for Conservation du Royaume-Uni, qui a organisé une conférence sur la

préservation et le commerce des antiquités dont ce livre s'inspire largement.

*Illicit traffic in cultural property. Museum against pillage*, Harry Leyten (dir. publ.), Amsterdam/Bamako, Royal Tropical Institute, en collaboration avec le Musée national du Mali, 1995.

Cette publication s'adresse aux musées occidentaux qui collectionnent des objets constituant le patrimoine culturel ou archéologique de pays en développement. Réalisée avec le soutien de la communauté muséale néerlandaise et du Ministère néerlandais des affaires étrangères, elle montre que les questions relatives au trafic illicite des biens culturels ne concernent pas seulement les négociants internationaux, les marchands d'art, les douaniers ou les services de police, mais touchent au cœur même des responsabilités du musée et qu'il faut dépasser la perception classique qui fait du musée le gardien innocent du patrimoine culturel. Naguère encore, les musées de nombreux pays occidentaux rechignaient à collaborer avec leurs homologues des pays en développement pour mettre un frein au trafic illicite ou envisager de leur rendre des objets culturels ou archéologiques. Mais les temps changent, et les musées du monde entier se rendent de plus en plus compte que c'est en unissant leurs forces qu'ils pourront contribuer à préserver le patrimoine culturel d'une nation pour les générations à venir. Décrivant l'actualité du trafic illicite des biens culturels, l'ouvrage s'appuie sur plusieurs disciplines pour présenter tous les aspects du problème et offrir des informations essentielles et des documents de travail aux professionnels des musées. La législation internationale et les directives de l'UNESCO y sont examinées, ainsi que les récentes propositions d'harmonisation des législations nationales.

*Protecting cultural objects through international documentation standards. A preliminary survey*, Robin Thrones, Santa Monica, Californie, The Getty Art History Information Program, 1995.

Présentant une enquête analytique sur les diverses pratiques mises en œuvre

pour enregistrer les données relatives aux biens culturels volés, cette brochure de 52 pages constitue la première étape d'un projet visant à protéger les objets culturels grâce à un accord international sur les informations minimales. Lancé par le Conseil de l'Europe, le Getty Art Information Program (aujourd'hui Getty Information Institute), l'Information Agency des États-Unis d'Amérique, l'ICOM et l'UNESCO, ce projet — l'International Core Documentation Standards for the Protection of Cultural Objects — réunit des organisations internationales, des décideurs et divers autres participants clés afin que cet accord débouche sur l'établissement d'une norme documentaire reconnue sur le plan international. La publication présente les conclusions des travaux portant sur l'utilisation de la technologie de l'information, de la documentation visuelle, des descriptifs et autres types d'informations. La prochaine étape du projet a rassemblé les responsables des bases actuelles de données informatisées sur les objets culturels volés, lors d'une réunion technique organisée à Prague en novembre 1996 par le Ministère tchèque de la culture et l'UNESCO.

Protecting Mali's cultural heritage, *African arts*, volume XXVIII, n° 4, automne 1995. Revue trimestrielle publiée par l'Université de Californie de Los Angeles.

Ce numéro spécial analyse les suites des mesures d'urgence prises en matière de restriction des importations que les États-Unis ont imposées en 1993 en ce qui concerne le matériel archéologique provenant de la région de la vallée du Niger au Mali. Il présente un échantillon représentatif des opinions exprimées sur di-

vers sujets tels que la différence entre antiquités légales et illégales, bons et mauvais collectionneurs, propriétés privée et publique, fouilles scientifiques et sauvages. Il convient de souligner que cette décision a constitué la première interdiction prononcée par les États-Unis concernant un pays africain, ainsi que la première mesure prise par un pays dit importateur d'art pour réduire le trafic des objets culturels volés ou exportés illégalement dans cette partie du monde. La décision des États-Unis répondait à une demande du gouvernement malien formulée en application de la Convention de l'UNESCO concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites des biens culturels (1970).

*Revue internationale de police criminelle*, n° 448/449, mai-juillet 1994. Publiée par le secrétariat général de l'OIPC-INTERPOL, Lyon (France).

Ce numéro spécial présente l'état actuel du trafic illicite des biens culturels à partir de différents points de vue. Exposant ce que R. E. Kendall, secrétaire général d'Interpol, décrit comme la tragédie des pays qui n'ont pas les moyens de protéger leur patrimoine culturel, il met en lumière deux mesures de prévention couronnées de succès, témoigne de l'action préventive et répressive de la police et appelle à prendre en considération le travail des organisations internationales engagées dans l'élaboration d'un cadre juridique commun. Ce magazine, distribué aux services de police de 174 pays, est publié en anglais, en arabe, en espagnol et en français. ■

### Appel à contribution

*Museum international* accueille toutes suggestions et articles intéressant la communauté internationale des musées.

Les propositions d'articles ou de sujets pour dossiers spéciaux sont à adresser à l'éditeur, *Museum international*, UNESCO, 7, place de Fontenoy, 75732 Paris 07 SP, France.

Réponse immédiate assurée.

# Nouvelles technologies

A l'heure actuelle, le message muséographique est à l'origine de la majorité des innovations muséales. Il consiste à définir clairement la philosophie d'une exposition, d'un nouveau musée, d'un nouvel espace muséal. Il peut être aussi simple que celui de l'exposition de « 98 œuvres d'Henri Le Sidaner, choisies sur la base du catalogue raisonné de l'œuvre rédigé par l'arrière-petit-fils du peintre<sup>1</sup> », ou plus abstrait, tel celui de l'exposition intitulée « Fresque de l'innovation sociale » relative à « quelques liens qui permettent d'explicitier les rapports entre le développement scientifique et les implications sociales qu'il engendre<sup>2</sup> ». Dans tous les cas, c'est ce message muséal qui, comme pour l'exposition, est à l'origine de la scénarisation de chaque CD-ROM, produit dérivé du musée. A l'origine de ce type de projet, les conservateurs ou les scénographes doivent comprendre, pour réussir leur entreprise, les rouages de l'écriture multimédia à caractère culturel. Le scénario multimédia, structure de cette écriture, respecte les spécificités de la visite virtuelle ; il ne prétend donc pas se substituer à la promenade physique ou au contact avec les objets originaux. En revanche, il permet, de par une navigation conviviale, l'éducation *a priori* des visiteurs à un certain type de patrimoine. Et s'il est réussi, il éveille leur curiosité, stimule leur réflexion et, surtout, il aide à sauvegarder les identités et le patrimoine culturels. C'est ce à quoi ont abouti, chacun à sa manière, les auteurs des quatre CD-ROM suivants.

## La visite virtuelle par imitation

Quelques musées aux collections importantes ont pris le parti d'une scénarisation fondée sur le mimétisme. La visite reprend le décor et l'ambiance du musée auquel elle fait référence. L'exemple très réussi de *Musée du Louvre, peinture française*<sup>3</sup> est fondé sur une simple visite des salles de peinture française. Les grands courants de cet art, du Moyen Age au XIX<sup>e</sup> siècle, sont intelligemment et succinctement commentés par Jean-Pierre Cuzin, conservateur général du Patrimoi-

ne, chargé du département des peintures du musée du Louvre. Son apparition à l'écran, sous forme de vidéo numérique, rappelle à l'utilisateur la sensation de proximité procurée par la visite guidée *in situ*. Passé l'introduction, il a la possibilité de se promener d'une salle à l'autre et de simuler, en avançant la souris, la visite en réalité virtuelle, grâce au logiciel QuickTime VR. S'il s'approche de l'un des tableaux, celui-ci s'affiche progressivement en plein écran : le contact entre le visiteur et l'œuvre est alors établi. Il peut, s'il s'agit d'un objet, tourner autour de lui, accéder à diverses informations, le sélectionner pour créer son propre catalogue, ou regarder les autres objets qui lui ont été associés.

Ce choix de scénarisation multimédia, où le visiteur, dans le CD-ROM comme dans le musée, parcourt les collections à son gré dans un environnement familier, se justifie lorsque le matériel exposé n'est pas représentatif de l'ensemble des collections que conserve l'institution. Dans ce cas précis, l'utilisateur, malgré tout, n'aura qu'un aperçu de l'une des plus grandes collections au monde de peintures françaises. Si sa visite s'apparente intelligemment à celle qu'il pourrait avoir dans le palais, elle ne pourra s'y substituer.

## La visite virtuelle par immersion

A partir du tableau *Les grandes baigneuses*, l'utilisateur du CD-ROM *Moi, Paul Cézanne*<sup>4</sup> s'immerge dans des lieux familiers au peintre. L'œuvre est exposée dans une gare, un paysage, un bar, un musée et dans son atelier. La bande sonore, spécifique à chacun de ces lieux, permet d'attirer le visiteur dans une ambiance intimiste pour l'amener à se guider au gré de ses propres intuitions. Il glisse dans chacune de ces gravures noires et blanches, à l'affût d'éléments interactifs colorés qui sont les seuls éléments colorés, clins d'œil de l'époque ou tableaux du peintre. Les icônes de navigation n'apparaissent que si l'utilisateur passe la souris sur une zone sensible qui, alors, le laisse libre d'y entrer ou de poursuivre son exploration. Ce CD-ROM offre un tout autre monde

que celui de la visite de l'exposition, laissant à cette dernière l'irremplaçable émotion transmise par les œuvres pour offrir, à la place, une rencontre non moins banale avec leur auteur. Grâce à sa scénarisation originale, ce CD-ROM, sorti à l'occasion de l'exposition qui se tenait du 30 septembre 1995 au 7 janvier 1996, au Grand Palais à Paris, a remporté un franc succès, tant comme moyen d'attirer les visiteurs vers l'événement que comme complément à leur visite.

#### La visite virtuelle par substitution

Quand il est difficile de sauver un patrimoine en l'enfermant dans un espace, il est toujours possible de construire virtuellement cet espace et, par là même, de créer un musée à part entière. C'est le cas de l'anthropologie qui, en se fondant sur des faits et gestes, sur l'intangible, trouve un support idéal dans le CD-ROM où la combinaison de l'image, du texte et du son permet la « visualisation » d'une structure sociale ou d'un système de parenté, en somme, de l'abstrait. C'est ce qu'ont réalisé les cyberethnologues de l'École des hautes études en sciences sociales avec un CD-ROM intitulé *Récit de voyage au pays d'Irian-Jaya*<sup>5</sup>. Le CD-ROM est un musée virtuel à part entière puisque la culture qui y est présentée, celle des Papous, est en voie de disparition. Le fonds documentaire est constitué d'archives existantes et de documents pris sur le vif pour la circonstance, qui illustrent aussi bien les chemins du sel que la taille de la pierre ou les échanges entre les hautes et les basses terres.

Ce type de scénarisation est particulièrement adapté au contenu ethnologique. Au reste, les expositions sur ces thèmes utilisent de plus en plus d'animations combinant images, textes et sons pour étayer des messages très souvent abstraits.

#### La visite virtuelle par analogie

Enfin, le message à l'origine d'un CD-ROM culturel peut reprendre celui de l'exposition en utilisant un surplus

d'information qui, inadéquat dans l'exposition muséale, satisfera différents niveaux de lecture. C'est le cas, par exemple, du CD-ROM *Picasso*<sup>6</sup>, qui accompagne la rétrospective présentée au Grand Palais à l'automne 1996. Le but est ici de montrer comment le maître était à la fois le premier grand peintre moderne et le dernier peintre classique. L'illustration de cette démarche s'appuie sur la présentation de 500 œuvres de Picasso provenant aussi bien de musées que de collections privées de par le monde. La spécificité du CD-ROM repose plus, alors, sur le volume de pièces réunies que sur leur présentation.

La démarche de scénarisation d'un CD-ROM est un exercice similaire à celui de la scénographie d'exposition muséale. L'un peut supporter l'autre, et c'est sur cette vision de complémentarité entre réalité et virtualité, spécifique à chaque type de contenu, que le conservateur devra faire son choix. ■

1. Musée d'art moderne et de l'art contemporain de Liège, « Exposition internationale Le Sidaner », 7 septembre-17 novembre 1996. <http://www.ulg.ac.be>
2. Cité des sciences de Paris-La Villette, « Fresque de l'innovation sociale », 13 mars-1<sup>er</sup> septembre 1996. <http://www.cite-sciences.fr>
3. *Musée du Louvre, peinture française*. Paris, ODA, RMN, Musée du Louvre, 1996, CD-ROM Mac-PC.
4. *Moi, Paul Cézanne*, Paris, Télérama/Index+/RMN, 1996. CD-ROM Mac-PC.
5. *Récit de voyage au pays d'Irian-Jaya*, Paris, Globe-mémoires, 1996. CD-ROM Mac-PC.
6. *Picasso*, Grolier Interactive Europe, 1996. CD-ROM Mac-PC.

# Informations professionnelles

## Foires sur les musées et les expositions

La deuxième foire internationale consacrée aux techniques des musées et des expositions (MUTEC 97) s'est tenue à Munich (Allemagne) du 17 au 20 juin 1997. La première édition de MUTEC, en 1995, avait attiré 182 exposants de 12 pays et reçu la visite de plus de 3 500 spécialistes, originaires de 30 pays, dont beaucoup étaient venus d'Europe centrale et orientale, et de Russie. Proposant une gamme étendue de biens et de services allant des matériaux de construction et des systèmes d'éclairage aux techniques d'exposition et de présentation, des infrastructures de bibliothèques et d'archives aux services d'accueil des visiteurs, aux techniques de stockage et au matériel de communication, MUTEC 97 a attiré un nombre encore plus important de professionnels des musées, monuments, galeries, centres culturels et collections privées.

Pour de plus amples renseignements :  
MUTEC 97  
Messe München GmbH  
Messegelände, D-80325 Munich (Allemagne)  
Tél. : (49.89) 51.070  
Fax : (49.89) 51.07.675

La deuxième édition de Museum expressions, foire commerciale consacrée aux objets et produits dérivés des musées et autres institutions associées au patrimoine artistique et culturel, s'est tenue du 11 au 13 janvier 1997 au Carrousel du Louvre, à Paris. Véritable point de rencontre entre le monde des musées et les secteurs de la distribution, de la commercialisation et du commerce, Museum expressions permet également la tenue de séminaires à l'intention des professionnels sur des thèmes tels que les publications multimédias, le franchisage et les nouvelles formes de distribution. En 1996, la première édition de Museum expressions avait attiré plus de 3 000 acheteurs, dont des conservateurs de musées, des représentants de grands magasins et de boutiques spécialisées et des professionnels du design de 25 pays.

Pour de plus amples renseignements :  
Museum expressions  
40, rue de l'Échiquier  
75010 Paris (France)  
Tél. : (33) 01.44.83.98.81

## Cours sur la gestion des musées

Les nouvelles technologies et leur impact sur les musées ont été le thème principal du cours accéléré de gestion organisé à l'intention des administrateurs de musées par l'Université du Colorado, à Boulder (États-Unis), du 29 juin au 3 juillet 1997. Dans 14 exposés, 7 personnalités en vue du monde muséal ont passé en revue les progrès technologiques actuels et attendus dans des domaines comme la planification, le financement, le personnel, les collections, les expositions, l'éducation, la recherche, la commercialisation, la collecte de fonds, l'affiliation des membres, l'évaluation, les bibliothèques, les archives. Autres thèmes inscrits au programme : les applications actuelles des nouvelles technologies dans les musées, les musées de demain et l'impact de la technologie, sans oublier des suggestions sur ce que les musées peuvent faire pour mieux se préparer à une utilisation accrue de la technologie. Ce programme s'adresse à tous les directeurs et directeurs adjoints de musées, chefs de départements et autres administrateurs de haut niveau.

Pour plus de renseignements :  
Victor J. Danilov  
Director, Museum Management Program  
250 Bristlecone Way  
Boulder, CO 80304 (États-Unis d'Amérique)  
Tél. : (1.303) 473.91.50  
Fax : (1.303) 443.84.86

Pour la huitième année, le Deutsches Museum propose un cours d'une semaine sur les principes et méthodes de la gestion des musées. Donné par les responsables du musée, le cours de 1997 a lieu en anglais du 28 septembre au 3 octobre et en allemand du 22 au 27 juin et du 23 au 28 novembre. Entre autres sujets, il porte sur le financement, l'archi-

tection, la conception et la production des expositions, la gestion des collections, la conservation, la gestion des projets, la rédaction et la production du matériel d'étiquetage, les publications et la sécurité.

Pour de plus amples renseignements :  
Hauptabr. Programme  
Deutsches Museum  
D-680538 Munich (Allemagne)  
Tél. : (49.89) 217.92.94  
Fax : (49.89) 217.92.73

## Nouvelles publications

*Magyar Muzeumok* [Musées de Hongrie] est une revue trimestrielle illustrée consacrée à l'actualité muséale en Hongrie. Les articles rédigés en hongrois, avec résumé en anglais, portent sur des sujets tels que les expositions permanentes et temporaires, les livres et les périodiques, la formation professionnelle et la conservation.

Pour de plus amples renseignements :  
Magyar Muzeumok  
H-1476 Budapest 100  
PF. 54 (Hongrie)

# *museum international*

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

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

N° 194 (vol. 49, n° 2, 1997)

Couverture, p. I :

Une page du programme du *Missionnaire*,  
une pièce représentée au Théâtre libre, à  
Paris. Lithographie d'Henri de Toulouse-  
Lautrec, 1893-1894.

© Bibliothèque nationale, Paris, Lauros-  
Giraudon

Couverture, p. IV :

Ben Thomas dans le rôle-titre de la pièce  
de Shakespeare *Le Roi Lear*, interprétée par  
la Talawa Theatre Company en 1994.

Reproduction vidéo par les Archives vidéo  
nationales des représentations scéniques du  
musée du théâtre de Londres.

© Graham Brandon. Avec l'aimable  
autorisation du musée du théâtre, V & A

Directrice de la publication :

Milagros Del Corral Beltrán  
Rédacteur en chef : Marcia Lord  
Secrétaire de rédaction : Christine Wilkinson  
Iconographie : Carole Pajot-Font  
Rédacteur : Fawzy Abd El-Zaher  
(version arabe)  
Rédactrice : Tatiana Telegina (version russe)

## COMITÉ CONSULTATIF

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

Composition : Éditions du Mouflon,  
94270 Kremlin-Bicêtre

Impression : Imprimerie Jouve,  
53100 Mayenne, France

© UNESCO 1997

CPPAP n° 74565

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

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

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

## CORRESPONDANCE

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

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

## Abonnements (français et espagnol)

Jean DE LANNOY  
Service abonnements  
202, avenue du Roi  
B-1060 Bruxelles, Belgique

## Abonnement institutionnel 1997

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

## Abonnement individuel 1997

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

## Pays en développement

### Abonnement institutionnel 1997

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

### Abonnement individuel 1997

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

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

**V**ous êtes lecteur de *Museum International*, l'unique revue à vocation internationale permettant aux professionnels de la culture du monde entier de partager, au sein d'une tribune de haut niveau, leur expérience dans le champ de la conservation et de la mise en valeur de notre patrimoine culturel.

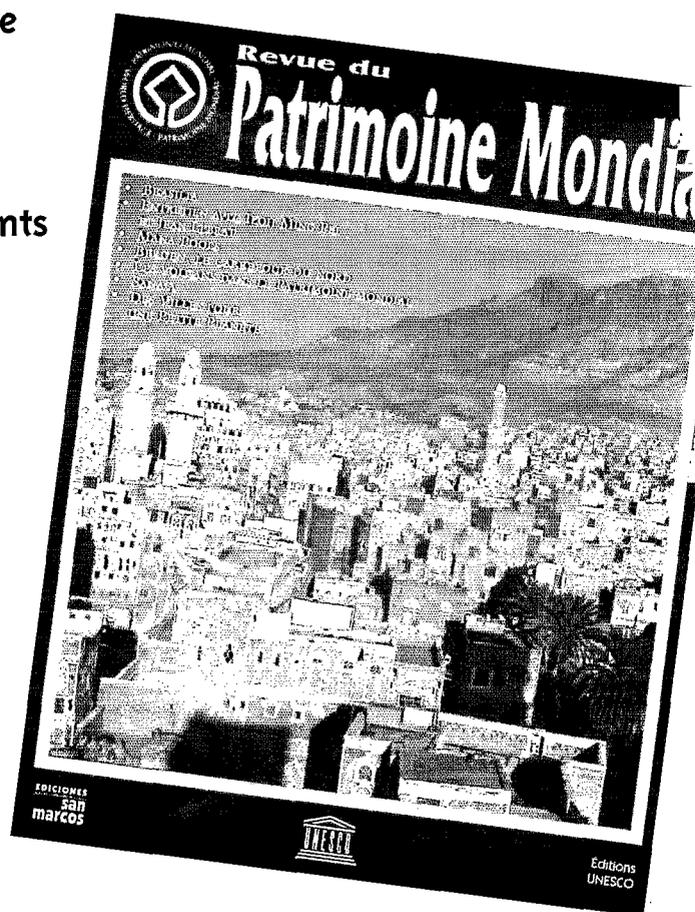
➔ L'UNESCO se soucie également de la préservation de monuments et de sites exceptionnels, créés par l'homme ou par la nature, et qui pour leur valeur singulière et universelle ont été consacrés « patrimoine de l'humanité ».



La nouvelle *Revue du patrimoine mondial* vous propose de parcourir les milles chemins de ce patrimoine commun.

➔ Les articles, rédigés par des spécialistes et largement illustrés, évoquent l'historique des sites, les efforts de restauration en cours, et les dangers provoqués par le tourisme de masse, les guerres ou l'ignorance.

➔ La *Revue du patrimoine mondial* permet à chacun de nous de participer, très concrètement, à la sauvegarde de notre mémoire collective. En effet, chaque abonnement est partiellement versé au Fonds du patrimoine mondial.



➔ **Revue du patrimoine mondial** trimestriel, 80 p., couleur, papier brillant. Sur abonnement uniquement. Publié en français, anglais et espagnol. Prix pour 4 numéros + frais d'envoi : France 204 FF, Amériques 48 \$US.

**Éditions UNESCO**  
1, rue Miollis,  
75732 Paris Cedex 15  
(France).  
Fax : +33 1 45 68 57 41,  
Internet :  
[www.unesco.org/publishing](http://www.unesco.org/publishing)