

Museum International

No 185 (Vol XLVII, n° 1, 1995)

La mise en espace

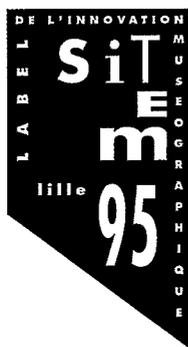
HAHN Protector

vitrine climatique
pour tableaux

protection
parfaite
des œuvres



HAHN Protector a été conçue par le spécialiste international des vitrines muséographiques, la firme HAHN.



Label de l'Innovation Muséographique SITEM 1995

« APIMEX, distributeur des vitrines Hahn, a été récompensé pour sa vitrine climatique pour tableaux, de conception très soignée, permettant d'améliorer les conditions de protection des œuvres exposées. »

(extrait de la délibération du jury)

apimex

1, place de la Liberté - BP 7 - 92252 LA GARENNE-COLOMBES Cedex
Tél. : (1) 47 84 92 65 - Fax : (1) 47 86 37 02

Éditorial 3

Dossier :
Organiser l'espace
d'exposition

- 4 Exposer pour voir, exposer pour savoir *Philippe Dubé*
- 6 Le musée comme espace-temps *Pnina Rosenberg*
- 9 L'exposition d'archéologie : une mise en espace du passé *Susan Pearce*
- 14 L'exposition, un théâtre *Frank den Oudsten*
- 21 Créer un contexte : une tâche nouvelle pour les musées indiens
M. L. Nigam
- 25 La conception sonore d'une exposition *Michael Stocker*
- 29 Formation pour une profession qui évolue *Jane H. Bedno*
- 34 La galerie des primates du Musée d'histoire naturelle de Londres :
tradition et innovation
- 36 Une immersion totale : les nouvelles technologies au service des musées
John C. Stickler
- 41 Un lieu de significations *Raymond Montpetit*
-

Profil 46 Quand les hommes parlaient aux pierres *Serge Ramond**Innovation* 50 Le sens de la vie : le musée St Mungo de la religion dans la vie et dans
l'art *Mark O'Neill**Collectionner* 54 Le collectionneur et son musée : vers une typologie spécifique
*Dolors Farró Fonalleras**Rubriques* 59 La protection des biens culturels

61 Du côté des livres

62 Informations professionnelles



OBJETS VOLÉS

La Femme aux yeux noirs (Dora Maar, 1941). Cette huile de Picasso est le portrait d'une femme aux yeux sombres, portant une robe de tissu rouge rayé et un chapeau en forme de cône. La signature se trouve en haut, à gauche. Cette peinture a été volée dans un musée de Stockholm en novembre 1993. Elle est estimée à 8 millions de dollars des États-Unis. (Interpol Stockholm - référence 1P 5-07/93/Ino.)

Avec l'aimable autorisation de l'ICPO-Secrétariat général d'Interpol, Lyon (France).

« Presque rien de ce qui est exposé dans les musées n'a été fait pour y être vu. Les musées regorgent d'œuvres et d'objets du monde entier qui sont vidés de tout rapport avec les intentions de ceux qui les ont conçus¹. »

Et c'est dans une coquille de noix que les musées sont tenus d'organiser à la fois des expositions permanentes et des expositions temporaires. Un défi difficile à relever. Si l'on s'en tient à une définition strictement lexicographique, « exposer » signifie simplement « montrer », « présenter » — à quoi s'ajoute l'ambition bien légitime des responsables des musées de créer des lieux de rencontre entre l'objet et le visiteur, et de faire des expositions des manifestations chargées de sens. Au nombre de multiples activités aujourd'hui possibles, l'exposition est assurément celle d'où tout rayonne, et dont l'objet est la pierre angulaire. Sa mise en espace va être la courroie de transmission entre les créateurs contemporains et un public forcément très composite, dont le rôle est de rendre clairement lisible le propos des organisateurs et leurs intentions. On pourrait dire en quelque sorte que l'histoire véritable des musées est celle des dispositifs qui ont fait évoluer notre perception de ce qui nous est donné à voir. Choisir une œuvre, un objet, et le placer au milieu d'autres œuvres, à côté d'autres objets, n'est pas un acte innocent, c'est un acte porteur de conséquences les plus sérieuses, qui laissent dans l'esprit du public des traces multiples.

Au cours des dernières années, la conception et la présentation des expositions ont connu une évolution significative. Les exigences d'ordre scientifique, pratique et esthétique, maintenant imposées pour leur disposition, nécessitent l'intervention de décorateurs professionnels très qualifiés, et le rôle du conservateur ne se limite plus à faire preuve d'une érudition de haut niveau : il doit être en mesure d'innover dans la mise en valeur des thèmes développés, des messages à transmettre. L'espace d'exposition se définit toujours plus comme un univers sensible, propre à conduire le visiteur à se déplacer non seulement pour regarder les objets et les œuvres, mais aussi pour les lui faire toucher, écouter, sentir, voire goûter. Conçue comme une sculpture, l'exposition devient en soi une œuvre d'art qui souligne l'habileté d'un choix, la virtuosité d'une présentation, tous éléments bien propres à éclairer la signification de notions complexes et à parfaire les effets recherchés. Selon Michael Belcher, de l'Université de Leicester, les expositions constituent « des ensembles tridimensionnels qui attestent l'existence de creux et de bosses et qui s'efforcent d'établir entre eux des relations satisfaisantes² ». Les meilleures d'entre elles mettent en relief les tentatives des décorateurs en matière d'originalité et leur esprit créatif. En définitive, comme Belcher le souligne, tant du point de vue de leur valeur propre que du point de vue du propos qu'elles tiennent, les expositions peuvent être tenues pour une paraphrase de l'assertion mémorable de Marshall McLuhan : « Le médium est le message. »

Pour traiter ces problèmes en profondeur, *Museum international* a fait appel à Philippe Dubé, professeur agrégé et directeur du diplôme de deuxième cycle en muséologie à l'Université Laval de Québec. Il a été véritablement la cheville ouvrière de ce dossier thématique, ce qui nous a permis d'apprécier ses compétences, son savoir-faire et son inaltérable bonne humeur.

1. Susan Vogel, « Always true to the object in our fashion », *Exhibiting cultures*, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1991.
2. Michael Belcher, *Exhibitions in museums*, Leicester/Londres, Leicester University Press.

Exposer pour voir, exposer pour savoir

Philippe Dubé

L'exposition est aujourd'hui considérée par les muséologues comme le moyen le mieux approprié pour mettre en valeur les collections d'un musée et les faire connaître à un large public. Consacrer un numéro de Museum international à la mise en espace muséale s'impose d'autant plus que les milieux professionnels ressentent fortement le besoin de faire le point sur cette question primordiale de leur pratique quotidienne. Et c'est très spontanément que Philippe Dubé a répondu à l'invitation qui lui était faite de regrouper un certain nombre de spécialistes qui, chacun, ont bien voulu étudier sous divers angles ce mode de communication majeur : l'exposition.

De tout temps, le langage des objets s'est imposé comme l'instrument privilégié de l'institution muséale. Placer les pièces d'une collection sous le regard du visiteur et les mettre « en espace » est apparu, il y a longtemps déjà, comme le moyen le plus performant de communication d'un savoir, par l'entremise de témoins matériels qui permettent une lecture simple et directe de tel sujet, le déchiffrement de telle thématique. Depuis quelques décennies, des muséologues se penchent sur ce mode d'expression et tentent d'en identifier les contours théoriques. Vaste champ d'étude qui, pour nous en tenir aux avis les plus autorisés, conduit à penser que l'exposition est à la fois *présence, présentation et représentation*.

Le phénomène de *présence* est le fruit de la réunion, dans un espace donné, d'œuvres ou d'objets pour le meilleur profit du visiteur/regardeur. Et d'emblée s'affirme la primauté des matériaux de l'exposition : leur logique propre est à la source de tout processus de mise en valeur. C'est ce que montrent Pnina Rosenberg et Susan Pearce : abordant des thèmes divers, elles font la lumière sur les qualités expressives d'une matière trop souvent tenue pour inerte et montrent comment, une fois rassemblés, des éléments disparates interagissent pour, en définitive, constituer un ensemble cohérent, et somme toute éloquent, dont l'effet est autant intellectuel que visuel.

Cet ensemble peut ensuite être ordonné de telle manière que sa *présentation*, qu'il soit destiné à l'étude ou au simple plaisir de l'œil, le constitue en un tout agencé de façon percutante. De fait, l'exposition dispose de langages qui lui sont propres, et il nous appartient d'en maîtriser aussi complètement que possible les nombreux codes afin de parfaire notre habileté dans l'art d'exposer. Mohan L. Nigam et Frank den Oudsten traitent de

ces problèmes, chacun à sa façon : créer un environnement favorable ou réaliser une mise en scène théâtrale — tous les moyens sont bons pour faire d'une présentation muséale non un banal accrochage, une quelconque installation, mais une organisation de l'espace qui soit propre à communiquer.

Donner ainsi à voir commande l'utilisation de techniques complexes, pour moduler la dimension spatiale d'une exposition, et aussi la mise en action d'expérimentations originales. John C. Stickler et Michael Stocker dressent un inventaire de modes exploratoires qui, tout en rendant les manifestations plus actuelles, favorisent une communication plus active. Cela exige bien évidemment la présence dans les musées de professionnels très qualifiés : Jane H. Bedno fait le point sur les problèmes posés par la formation permanente de personnels qui doivent s'adapter à un contexte extrêmement changeant.

Nous voilà dès lors informés : exposer, c'est créer une *représentation*, puisque cette réunion d'œuvres ou d'objets aborde des thèmes qui, en fin de compte, vont mettre au jour l'immatérialité même du tout rassemblé. Raymond Montpetit sonde le capricieux parcours de l'univers des signes, tant du point de vue de l'émetteur que de celui du récepteur. Un tour de piste obligé pour apprécier à sa juste valeur la richesse implicite du concept d'exposition.

Ces thèmes sont explorés, dans ce numéro de *Museum international*, avec le souci de mieux saisir, dans toute sa complexité, le fonctionnement de l'activité muséale par excellence : l'exposition, tantôt grande dépensière, tantôt réalisée à peu de frais, pour le meilleur et pour le pire — et qui fera ou non le délice du visiteur. L'exploration de plusieurs champs disciplinaires nourrit la réflexion amorcée

depuis quelques années seulement et une analyse la plus précise possible de ses facettes multiples devrait permettre d'en percevoir toute l'ampleur.

Pour une histoire de la mise en espace

Le concept d'exposition tel qu'il s'est imposé de nos jours est l'aboutissement d'un long cheminement de l'institution au fil du temps. Un examen attentif fait apparaître que la muséographie se fonde sur un héritage ancien déjà. La mise en valeur des sciences de la nature a ainsi connu trois âges qui témoignent de l'existence d'autant de modes d'exposition.

Dans un premier temps, s'est affirmé le primat de la vitrine, presque exclusivement fondé sur les méthodes de l'*in vitro* : le cabinet de curiosités est longtemps apparu comme l'archétype assuré de ce mode de présentation. Puis la quête de l'authentique et le goût d'un rapport plus direct avec l'objet ont conduit à montrer le spécimen bien en vie, selon la dynamique propre de l'*in vivo* : l'enclos, la cage protègent et cadrent l'« objet » — en l'occurrence, l'animal — à observer. Enfin, cet intérêt marqué pour le vivant a inéluctablement conduit à privilégier le site d'origine, où l'habitat naturel — c'est

la démarche dite de l'*in situ* — devient le lieu, l'espace de rencontre privilégié du visiteur et du sujet qui retient son attention.

Cette trame historique des modes d'exposition des éléments naturels a perduré, sans toutefois se plier aux règles d'un développement linéaire. Au cours des siècles derniers, chaque épisode — *in vitro*, *in vivo*, *in situ* — a été l'expression, certes, de nouveaux impératifs dans le choix des présentations, mais chacun a aussi été déterminé par les changements les plus marquants de la connaissance, dictés, on le sait, par le mouvement général de l'avancement des sciences. La rigueur de la démarche scientifique influera alors grandement sur les modes d'exposition dans les musées, au rythme même du renouveau constant des approches de la recherche. C'est dire que l'expérience cognitive commande, jusqu'à un certain point, les modes de présentation et que, pour écrire l'histoire de la muséographie, il convient de regarder à travers le spectre des sciences, qui annoncent son renouvellement permanent, voire son dépassement.

A partir du moment où le lien entre les modes d'exposition et le mouvement de la pensée est clairement établi, l'étude de la mise en espace muséale devient un

exercice de nature quasi philosophique : les schèmes de la pensée, au long des temps, provoquent le surgissement de schèmes d'exposition nouveaux. Le voir et le savoir sont alors intimement joints, et l'exploration scrupuleuse de l'un renseigne nécessairement sur l'autre.

Mais ces évocations d'un passé tout proche encore ne doivent pas faire obstacle à une démarche prospective hardie : l'avenir, sur le seul plan de la muséographie, réserve bien des surprises. En effet, les nouveautés, demain, seront dues pour une part à l'émergence de nouvelles technologies et à leur utilisation hypermédiatique. Pour une part seulement : ce qui surprendra plus encore, ce sont les avancées dans le champ de la connaissance, et par là une approche totalement autre de la matière, un mode neuf d'appréhension de l'univers. Au point qu'il ne nous sera plus loisible de rendre compte des manières du voir sans référence explicite au savoir. C'est là une évidence dont le regard critique ne saurait se détourner, sous peine de ne rien voir par manque de savoir. Puisse ce numéro de *Museum international* aider à mieux connaître les problèmes posés par l'exposition, par excellence instrument de communication du musée, et ainsi à resserrer toujours plus les liens avec ses publics. ■

Le musée comme espace-temps

Pnina Rosenberg

Nos impressions devant une œuvre et les réactions qu'elle suscite en nous sont conditionnées par la manière dont elle est montrée. Pnina Rosenberg explique en quoi le « langage » d'une exposition est le produit du contexte dans lequel elle s'inscrit. Responsable pendant quatorze ans du Musée d'art japonais de Haïfa (Israël), l'auteur est maintenant conservatrice au Musée national maritime de cette ville. On lui doit de nombreuses publications sur l'art japonais ; elle prépare actuellement une thèse de doctorat sur l'art inspiré de l'Holocauste.

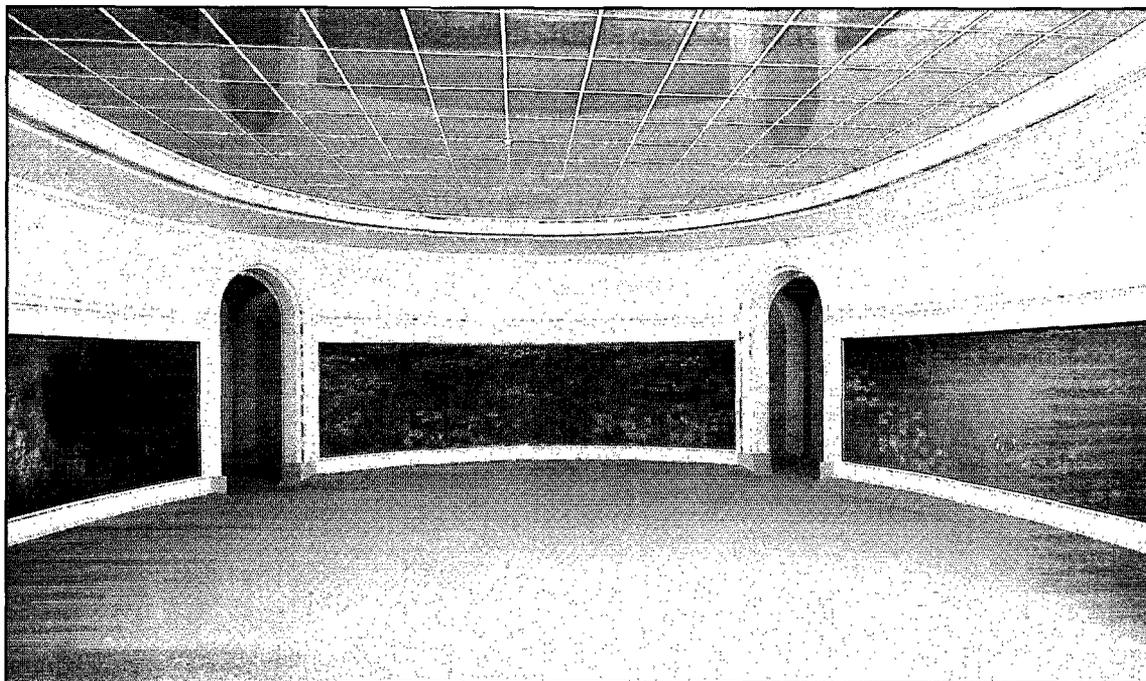
Le visiteur qui pénètre dans les deux salles ovales consacrées aux *Nymphéas* de Claude Monet, au musée de l'Orangerie, à Paris, se trouve plongé dans le décor enchanteur de ces immenses toiles qui recréent le célèbre jardin de l'artiste à Giverny. De tels chefs-d'œuvre laissent une impression profonde à qui les contemple ; de plus, la façon dont elles sont montrées et le cadre singulier dans lequel elles s'inscrivent ont été voulus et conçus par l'artiste. Lorsque Monet fait don de ces toiles à la France, il explique avec insistance où et comment elles devront être exposées. Après des années de négociations, l'Orangerie est choisie pour les accueillir, et les deux salles ovales construites spécialement finissent par devenir le reflet du jardin de Monet, ce jardin lui-même né de l'imagination d'un artiste qui l'a dessiné afin d'y puiser l'inspiration pour ses nombreuses séries de *Nymphéas*¹.

Évoquer le cas des *Nymphéas*, c'est dire combien il importe de donner un cadre approprié aux œuvres exposées dans un musée. Jusqu'au XX^e siècle, la plupart des édifices faisant office de musées n'avaient pas été conçus initialement pour cet usage. Certains d'entre eux, notamment les édifices publics, les palais, etc., ont été aménagés de manière à pouvoir accueillir des œuvres auparavant dispersées dans tel ou tel espace. Avec sa sensibilité de peintre, Monet était extrêmement conscient de l'importance de l'organisation spatiale des objets exposés : sa démarche peut donc inspirer les conservateurs, les concepteurs, les architectes, tous ceux qui ont en charge la réalisation et la présentation des expositions. Les muséologues savent que regarder une exposition est un processus qui met en jeu deux phénomènes au moins : la perception visuelle et son inscription dans la durée. Les objets présentés sont toujours perçus par l'œil

du visiteur, qui a besoin d'un certain temps pour les appréhender. Les œuvres graphiques de petit format sont généralement perçues dans un temps relativement court, alors que, pour contempler une œuvre complexe à trois dimensions, il faut nécessairement plus de temps. (Il s'agit là, bien entendu, d'une schématisation qui vise seulement à faciliter l'analyse.)

Le conservateur qui prépare une exposition est soumis à différentes obligations, l'une d'elles touchant à l'organisation de l'espace dans lequel les objets sont présentés. Dans les expositions de type « traditionnel », l'objet est maintenu à distance : il doit être contemplé de loin ; selon une autre conception, le spectateur devient un participant plus actif : il est invité à circuler autour des objets, à les toucher, à les manipuler.

Certes, une telle catégorisation est quelque peu arbitraire : la façon dont une exposition est conçue ne dépend pas seulement de la nature des objets qui la composent, mais aussi de tout l'environnement. Si elle a lieu dans un bâtiment destiné à cet usage — musée ou galerie —, la signification implicite et le message dont le cadre est porteur s'expriment selon un code dicté par le contexte. Tel ne sera pas le cas si les objets sont exposés hors de leur cadre traditionnel. Prenons l'exemple des objets d'art japonais : présentés dans un lieu de culte du pays, ils ne transmettent pas du tout le même message que s'ils sont exposés à l'étranger dans une galerie à la mode, ou même dans un musée d'art oriental. Le langage de l'exposition est donc tributaire du contexte dans lequel elle se déroule. Le choix du lieu d'exposition entraîne certaines conséquences qui conditionnent nécessairement le dialogue avec le public. Mais le conservateur doit également prendre en compte d'autres éléments : notamment, les objets



© Réunion des musées nationaux, Paris

retenus, le public visé — son comportement, ses réactions —, la facilité d'accès à l'exposition.

Mais revenons aux deux salles Monet de l'Orangerie. En y pénétrant, le visiteur quitte l'agitation de la ville moderne et se trouve plongé dans une atmosphère de calme, propice à la contemplation. Le contraste est radical : c'est un peu comme si, échappant aux tracas quotidiens, il trouvait refuge dans ces immenses toiles, où se mêlent les bleus, les violets, les verts, les blancs, qui l'enveloppent immédiatement et le mettent dans un état d'esprit analogue à celui dont sont imprégnés les *Nymphéas*. Le visiteur peut s'approcher des panneaux et examiner de près les plus petits détails de cette peinture, qui évoque l'art de la fresque ; et s'il le souhaite, il s'assied sur les sièges installés au milieu de chaque pièce afin d'embrasser du regard les différentes toiles, qui sont alors perçues comme une seule et même composition : deux façons complémentaires d'appréhender l'œuvre. Bien que ces salles aient été inaugurées il y a plus d'un demi-siècle (1927), l'impression qui s'en dégage est toujours aussi forte. Une exposition bien conçue et qui procède d'une sensibilité juste ne perd rien de son pouvoir, même après des décennies.

Les expositions « où l'on peut toucher »

Si les salles Monet sont « pour les yeux seulement », d'autres expositions — centrées, pour la plupart, sur les processus et les réalisations technologiques et scientifiques — invitent le spectateur à « toucher ». De tels dispositifs nécessitent une mise en espace différente, qui permettra au visiteur de circuler parmi les objets exposés, de les manipuler, en un mot d'être plus qu'un simple spectateur. Tout en poursuivant le même objectif — faire en sorte que le visiteur soit totalement absorbé —, les deux types d'exposition font appel à des niveaux de conscience différents : les premières s'adressent davantage à l'esprit et invitent à la contemplation ; les secondes établissent un rapport à l'objet plus sensuel et plus immédiat.

Le Muséum d'histoire naturelle de Londres est un de ces lieux qui, un peu partout dans le monde, s'efforcent de créer un autre environnement, plus dynamique et plus interactif. Le Musée national des sciences d'Israël (Centre Daniel et Matilde Recanati), à Haïfa, travaille lui aussi dans ce sens. L'exposition itinérante *Art from the Exploratorium* (venue de San Francisco), présentée dans ce musée, donnait à voir les phénomènes

*Claude Monet, Nymphéas.
La première salle du musée
de l'Orangerie, à Paris.*

© Abraham Hartog. Musée national des sciences d'Israël



Art from the Exploratorium, San Francisco. L'exposition est présentée au Musée national des sciences d'Israël, à Haïfa

naturels tels que différents artistes les utilisent dans leurs œuvres. Elle montrait, par exemple, comment le phénomène de la tornade, traité d'une certaine façon, se mue en objet d'art. L'œuvre était présentée dans une immense salle, ce qui rendait encore plus saisissante l'impression d'une confrontation avec la puissance de l'élément naturel. En même temps qu'elle lui donnait un choc esthétique, l'œuvre en question permettait au visiteur de mieux

comprendre l'univers dans lequel nous vivons. Les objets placés à l'intérieur de cet énorme volume — dont la tornade occupait le centre — transformaient l'espace urbain en un prolongement de la nature. Il est intéressant de noter que l'édifice n'avait pas été conçu à l'origine pour servir de musée : ce bâtiment historique, le Technion, ou Institut israélien de technologie, construit en 1924 par le célèbre architecte Baerwald, a été par la suite réaménagé avec bonheur en musée. L'organisation spatiale de ces deux types de musées diffère sensiblement. Dans le premier cas, les objets sont accrochés aux murs, et l'espace, pratiquement vide, est empli par le spectateur qui se déplace d'un objet à l'autre. Dans le second cas, l'espace est « peuplé » à la fois par les objets et par le public ; il appartient donc au conservateur, ou à celui qui conçoit l'exposition, de veiller à ce que les œuvres (sculptures, assemblages, etc.) ne soient pas des obstacles à contourner, mais qu'ils forment

au contraire, avec l'environnement et les visiteurs, un tout harmonieux².

Notre analyse met en parallèle deux conceptions diamétralement opposées, mais dans la pratique, la plupart des expositions combinent les deux formules : en général, dans un édifice, les objets d'art sont tantôt accrochés aux murs, tantôt répartis dans l'espace central, à l'intérieur de vitrines ou non. Il existe une troisième catégorie de lieux, les musées « à ciel ouvert », dont l'organisation spatiale soulève encore d'autres difficultés : ils doivent s'approprier le site sans le faire disparaître. Mais la plupart des problèmes auxquels se heurte le conservateur qui organise une exposition dans un tel cadre sont fondamentalement les mêmes que ceux que nous venons d'évoquer. Il lui faut toutefois être particulièrement attentif au rapport subtil qui, en pareil cas, s'instaure entre les objets et le public.

A l'origine, le musée était censé être le « temple des Muses ». C'est bien auprès d'elles que les muséologues doivent chercher l'inspiration qui, s'ajoutant à leur savoir-faire et à leur expérience, les aidera à organiser des expositions utiles et agréables à la fois. ■

1. Pour plus de détails concernant l'installation des *Nymphéas* de Monet au musée de l'Orangerie, voir Michel Hoog, *Les Nymphéas de Claude Monet au musée de l'Orangerie*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1989, p. 33-61.
2. On trouvera une analyse intéressante de l'espace comme conceptualisation et catégorisation dans Irmengard Rauch, « Discourse, space, writing », *The American Journal of Semiotics* (The Semiotic Society of America), vol. 9, n° 4, 1992, p. 5-9.

L'exposition d'archéologie : une mise en espace du passé

Susan Pearce

*Une exposition est en soi une entité culturelle chargée de sens ; elle incarne une série de choix et de réinterprétations qui dépend autant de la personne qui l'a conçue que des objets exposés. Loin d'être dus au hasard, ces choix obéissent à une logique interne, explique Susan Pearce, professeur d'études muséologiques à l'Université de Leicester et présidente de l'Association des musées de Grande-Bretagne. Auteur de diverses publications sur la conservation des œuvres archéologiques : *Archaeological curatorship* (1990), *Museum studies in material culture* (1992), *Museum objects and collections* (1992), elle est aussi rédactrice en chef de la revue *New Research in Museum Studies*.*

Depuis quelques années, les archéologues estiment qu'ils ont des obligations envers le public, et les expositions d'archéologie sont pour eux une bonne façon de s'acquitter de leur dette. Ces manifestations remportent généralement un grand succès, car nombreux sont les visiteurs satisfaits de prendre connaissance des résultats des travaux récents et de voir se dérouler sous leurs yeux le spectacle du passé. Mais cela ne va pas sans poser bien des questions. De qui, en effet, montre-t-on le passé ? Comment celui-ci est-il interprété ? Comment les objets exposés sont-ils choisis ? Et comment la disposition même de ces objets dans la salle d'exposition influence-t-elle sur la compréhension du passé ?

Les réponses à ces questions sont multiples. Dès la fin du siècle dernier, un courant de pensée s'est fait jour, qui allait se développer après la seconde guerre mondiale : il s'agissait, pour ses instigateurs, d'élucider la nature de la communication et de l'utilisation que nous faisons des signes et des symboles, au sens le plus large de ces termes. Il convient de s'y référer, car des écrivains comme Ferdinand de Saussure et Roland Barthes (pour ne citer que deux grands noms) peuvent combler nos lacunes par leurs réflexions théoriques fondamentales sur la nature des objets et des textes en tant que systèmes de communication, bien propres à ordonner le débat sur les expositions. En terme de sémiotique, les expositions, à l'évidence, constituent un système de « langage », certes complexe, qui combine des objets de toutes sortes, des notices explicatives, des auxiliaires graphiques, du matériel (les vitrines) et un certain nombre de facteurs comme l'éclairage, tous réunis pour constituer un ensemble d'une forme particulière. C'est un sujet vaste (et fascinant) dont nous donnerons d'abord un aperçu en montrant

quelques-unes des voies qui pourront nous guider dans cette analyse.

Les analyses originales de de Saussure s'appliquent à bon escient à la culture matérielle du passé, entendue dans son sens le plus large (c'est-à-dire incluant les structures, les éléments de l'environnement, etc.), et à sa pérennité au sein d'une collection et dans les salles d'un musée : chaque société « choisit », dans une gamme de possibilités étendue (mais non illimitée), les formes ultérieures de ses systèmes de communication (langage, connaissances admises, parenté, nourriture, objets). Pour être intelligible et utile, ce matériau de communication doit cependant être structuré selon les règles que cette société s'est données : le langage est donc une combinaison de vocabulaire et de grammaire ; la nourriture, un mélange d'ingrédients à l'état brut et de plats préparés ; les connaissances, un ensemble d'informations et d'interprétations ; la culture matérielle, une association d'objets et de modes d'emploi : c'est ce corps structuré que de Saussure appelle la langue d'une société. Chaque événement, chaque phrase parlée ou écrite, chaque plat, chaque objet utilisé conformément à ses règles d'usage appartient à la *langue*. Et, pour de Saussure, l'usage qui en est fait constitue la *parole*. L'analyse d'une succession quelconque d'événements ou bien d'une société, quelle qu'elle soit, dépend de l'analyse de la *parole*, puisque c'est tout ce dont nous disposons. Nos efforts pour comprendre la structure « véritable » d'un événement ou d'un groupe humain découlent nécessairement de la *parole* recueillie, qui peut nous amener à nous faire une idée de la nature de la *langue*. Appliquons, par exemple, ce type d'analyse à la galerie des antiquités égyptiennes, au rez-de-chaussée du British Museum, où sont exposés, séparément, la tête et un bras d'une statue monumentale qui, à l'origine, devait re-

présenter Aménophis III : nous parvenons à réunir un certain nombre d'indications sur la relation qui existe entre l'objet, sa présence et son exposition dans le musée. Les choix que pouvait opérer la société égyptienne antique portaient sur le matériau qui permettait de sculpter des effigies de grande taille et sur l'aptitude à donner des directives aux ouvriers afin qu'ils soient aptes à réaliser de telles œuvres. Dans la *langue* de cette société, les règles locales — le désir de glorifier le pharaon par une œuvre en pierre impérissable — ont été appliquées avec les techniques de l'époque et nous ont transmis, par la voie de la *paro-*

le, les sculptures telles qu'elles ont été conçues et érigées à l'origine, ainsi que tous les autres éléments de la culture matérielle que l'Égypte antique a créés.

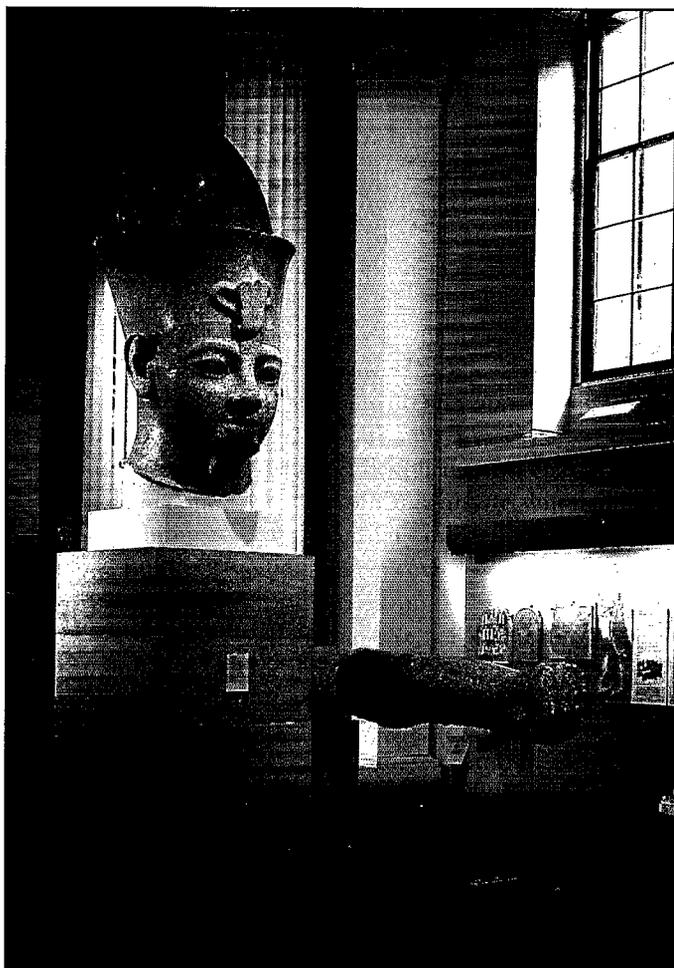
Certaines de ces œuvres, qui ont survécu, sont devenues pour nous partie intégrante du « passé » et sont entrées en tant que telles dans la *langue* du monde contemporain. La lecture du passé se fait à la lumière de notre conception présente de la théorie et de la pratique de l'archéologie, elle-même issue de l'ensemble des théories et des pratiques qui ont cours dans les milieux intellectuels modernes. Ce qui s'en dégage, c'est la société antique telle qu'elle est représentée dans les « archives » que constitue le musée, produits d'un entrelacs complexe de hasards, d'occasions, de fouilles sélectives, de transactions orientées par le marché de l'art et des antiquités, par des intérêts scientifiques divers.

Ces grandes archives reprennent vie dans une nouvelle version de la *langue*, celle du musée. Ici encore, leur lecture se fait à la lumière des théories et des pratiques muséologiques actuelles en matière d'exposition, qui découlent à leur tour des théories et des pratiques générales en vigueur. Cet enchaînement complexe aboutit à une représentation, celle de la société antique, qui est donnée par l'exposition d'archéologie. Dans la galerie des antiquités égyptiennes, cela a conduit à concentrer l'attention sur un aspect de la culture égyptienne : la représentation monumentale du pharaon. L'ensemble du processus suppose donc une succession de réinterprétations au cours desquelles le matériau réel se prête à toute une série de représentations potentielles.

Création et re-création de sens

Un tel état de fait est capital. La création et la re-création réitérées de sens — mé-

© British Museum



*La tête et un bras
d'Aménophis III
exposés dans
la galerie
des antiquités
égyptiennes
du British
Museum, à
Londres.*

canisme par lequel les signes et les symboles existants en engendrent de nouveaux — semblent jouer un rôle déterminant dans la façon dont les êtres humains appréhendent le monde extérieur et acceptent la place qu'ils y occupent. C'est un élément important de l'imaginaire, qui nous permet de donner un sens à notre passé commun et à notre activité présente ; dans ce processus, les musées et les expositions qui s'y tiennent jouent un rôle non négligeable. Ainsi, chaque exposition est un acte de communication à part entière, c'est un média, parmi beaucoup d'autres, dont le produit ultime est supérieur à la somme de ses différentes composantes ; œuvre culturelle singulière, chacune constitue une synthèse dont le contenu peut être analysé à plusieurs niveaux et selon des points de vue différents.

Chaque exposition est une production, à l'instar d'une production théâtrale et, tout comme une pièce, c'est une œuvre culturelle spécifique qui obéit à ses règles propres. L'apparente évidence — et la simplicité — de telles assertions ne doit pas occulter leur importance ou leur spécificité historique : c'est là une composante traditionnelle de la culture occidentale. Les expositions sont un mode d'expression régi par des conventions formelles, à commencer par sa situation dans l'espace circonscrit de la galerie. Chaque salle a ses dimensions, ses particularités : longueur, largeur, hauteur de plafond, emplacement et taille des fenêtres si la lumière du jour y est autorisée ; chacune a nécessairement une porte, au moins, pour permettre l'entrée et la sortie. Cet espace abrite des installations en trois dimensions, d'une complexité variable selon qu'il s'agit d'accrocher directement des tableaux modernes sur quatre murs blancs ou d'agencer les modules de présentation d'une exposition telle que

l'Archéologie en Grande-Bretagne — importante exposition temporaire organisée au British Museum en 1987. A ces installations sont associés les objets eux-mêmes et toute une gamme d'éclairages, de socles, d'auxiliaires graphiques en deux dimensions, dont les notices explicatives.

Par nature, une exposition dans un musée s'inscrit dans un espace clos couvert, divisé en plusieurs unités par des vitrines qui, compte tenu des contraintes inhérentes à la disposition d'un espace clos, sont le plus souvent pour partie adossées aux murs, et pour partie disposées en son milieu, ce qui fragmente l'espace central. C'est derrière le verre des vitrines que les objets, les pièces exposées sont livrés à la curiosité du visiteur, et un certain rapport se crée entre ces pièces, ces objets et les proportions du corps humain. On peut exercer sur le visiteur une influence — parfois considérable — en choisissant telle ou telle couleur de peinture ou de tissu, et surtout tel ou tel éclairage, pour maximiser ou minimiser l'effet produit par chaque élément et focaliser l'attention sur un ou certains d'entre eux.

L'agencement des installations dans l'espace — en quelque sorte, la morphologie de l'exposition — et leur effet sur le visiteur ont été étudiés au Royal Ontario Museum du Canada et à la Bartlet School of Architecture and Planning de l'Université de Londres. Les travaux menés dans l'Ontario ont montré que la plupart des gens choisissent le chemin le plus court d'un point à un autre : ainsi, le plan de l'exposition détermine de façon décisive ce qu'ils vont en voir. Un tel schéma permet de concevoir un plan d'exposition qui associe hiérarchie de l'information et flux des visiteurs.

Les conclusions de Peponis et Hesdin de la Bartlet School, plus déterminantes encore, montrent comment la relation entre les espaces de la galerie d'exposition



© British Museum

Une salle de l'exposition
Archéologie en Grande-Bretagne.

se répercute sur la connaissance que chacun retire de sa visite, sur la nature même de cette connaissance. Les auteurs définissent trois critères relationnels. Le premier a trait à l'équilibre des espaces entre les modules, ou *profondeur*, et la somme de ces espaces montre que telle exposition peut être plus profonde qu'une autre. Le deuxième critère a trait à la diversité des itinéraires qui conduisent d'un module à un autre, ce qui fait apparaître sur le plan un certain nombre de *boucles*. Le troisième, enfin, concerne la facilité avec laquelle le visiteur appréhende le plan de l'espace d'exposition ; c'est ce qu'on nomme *entropie*. Plus une salle est entropique, moins elle est structurée.

Les connotations sociales de cette analyse morphologique sont importantes : ce processus cristallise ce que de nombreux conservateurs et visiteurs ressentent intuitivement lorsqu'ils parcourent une galerie. Sans entrer dans le détail, les expositions fortement structurées selon des axes, celles où la profondeur est faible et

le facteur boucle peu développé, présentent les connaissances comme s'il s'agissait de la carte d'un territoire familial, où les relations entre les divers éléments et entre ceux-ci et le tout sont parfaitement explicites : les expositions dont le degré d'entropie est élevé (qui sont moins structurées), celles où la profondeur est considérable et le facteur boucle élevé présentent les connaissances comme une proposition susceptible de susciter en retour des propositions plus pénétrantes ou de nature différente.

Une étude contrastée

L'analyse de deux plans d'exposition contrastés illustrera notre propos. Pendant un certain temps, le British Museum a présenté simultanément une exposition temporaire *Archéologie en Grande-Bretagne* et la collection permanente de la salle du haut Moyen Âge. *L'Archéologie en Grande-Bretagne* avait pour ambitieux projet de faire connaître

les conceptions modernes en archéologie et les informations nouvelles qu'elle avait permis de recueillir sur la période qui s'étend du mésolithique à l'an 1600 de l'ère chrétienne. Le thème était subdivisé en quinze modules, un seizième étant consacré à l'Homme de Lindow, qui devait être, pour le grand public, le clou de la manifestation. Bien structuré le long d'un axe, l'ensemble avait peu de profondeur et un facteur boucle peu élevé, à l'exception de trois zones où ce dernier l'était davantage, et de celle consacrée à l'Homme de Lindow. Les connaissances archéologiques étaient présentées sous la forme d'une séquence connue que le visiteur pouvait apprendre. L'information, présentée de la même façon dans chacun des modules, faisait appel à des techniques de pointe. La salle du haut Moyen Age offre un contraste saisissant. Retrçant l'essor de l'Europe médiévale de ses origines à la fin du monde antique, elle comprend 45 vitrines, réparties comme suit : une séquence consacrée aux tribus pendant et après l'époque des migrations, de l'an 400 à l'an 1100 de l'ère chrétienne ; une autre, à la fin de l'Antiquité et au monde byzantin ; une séquence sur les Germains, les Anglo-Saxons, les Celtes et les Vikings, qui privilégie l'histoire britannique ; enfin, une section particulière consacrée au dépôt funéraire du vaisseau de Sutton Hoo, qui suffit à assurer à cette galerie la palme de la popularité. Les pièces exposées se caractérisent par leur finesse d'exécution, surtout celles en métal. Le plan est articulé selon des axes qui donnent à la pièce une structure réticulaire : plusieurs itinéraires s'offrent ainsi au visiteur, quel que soit le point où il se trouve. De plus, la profondeur y est grande et la souplesse assurée grâce à un ensemble de boucles concentriques qui se recoupent. Cela signifie qu'il est quasi impossible de suivre la chronologie : cel-

le-ci ne s'impose pas d'emblée en fonction des œuvres exposées ; au contraire, le visiteur est invité à regarder les objets de son choix et à se forger une opinion, par exemple sur la façon dont les formes classiques ont influencé l'artisanat du haut Moyen Age. Les deux types de plans d'exposition proposent différents modèles d'acquisition des connaissances ; ils créent une relation différente entre le conservateur et le visiteur.

À l'évidence, la somme de ces processus sélectifs de structuration qui aboutissent à l'exposition proposée au public ne restitue pas l'image « véridique » d'une société ; elle est plutôt l'écho de l'état d'esprit du conservateur et du commissaire de l'exposition, qui à son tour sera réfracté par le visiteur. À condition, bien sûr, que les données extérieures relatives à l'objet — dates, provenance, matériau, caractéristiques, etc. — soient correctes ; en un mot, pourvu que le conservateur ait bien fait son travail, il importe peu que l'interprétation muséale soit, par nature, hautement subjective. Sa nature même — elle est un art — devrait nous donner un indice. Fondamentalement, toute création artistique suppose un fonds commun permettant aux hommes d'appréhender le substrat poétique de la condition humaine, qui s'exprime par le biais des créations sociales, y compris la culture matérielle (et, bien entendu, par l'entremise des expositions, qui sont des créations de l'homme). Si une œuvre d'art s'écarte de cette ligne de conduite au point de se fermer totalement à un spectateur pourtant bien disposé, elle a manqué son but — et il en va de même pour une exposition. Si, au contraire, l'œuvre exposée fait vibrer une corde sensible chez le spectateur, alors le processus est amorcé. C'est à ce niveau-là de compréhension commune que notre interprétation du passé trouve sa légitimité. ■

L'exposition, un théâtre

Frank den Oudsten

Comment concevoir la présentation d'une exposition en s'inspirant de notions propres au théâtre — mise en scène ou récit dramatique ? Frank den Oudsten donne ici un exemple de cette approche qui, pour être novatrice, ne va pas forcément de soi lorsque le public est peu familier de la métaphore et de l'abstraction. L'auteur et son associé Lenneke Bueller dirigent un bureau de design à Amsterdam ; promoteurs de l'idée maîtresse de l'exposition décrite dans ce texte, ils travaillent actuellement à la conception des salles d'exposition permanente du nouveau Musée des médias qui doit s'ouvrir à Karlsruhe (Allemagne) en 1997.

Impossible d'écrire un article sur l'intérêt que présente l'utilisation des techniques théâtrales ou cinématographiques pour la mise en place des expositions sans évoquer le grand débat déjà engagé à ce propos dans le monde de la muséologie. Depuis une dizaine d'années, en Europe occidentale du moins, la qualité et la portée des expositions offertes au public sont l'objet de discussions passionnées, tant au sein des musées qu'à l'extérieur. Tous les établissements se heurtent à ce problème, en dépit de l'affirmation des musées d'art moderne qui prétendent n'être pas concernés : selon eux, le caractère implicitement critique de l'art moderne suffit à déterminer la présentation muséologique. L'exposition d'art moderne est ainsi censée être dotée d'un pouvoir explosif suffisant pour frapper l'imagination du public.

Nous savons bien maintenant qu'une telle assertion n'est pas avérée en toute certitude. Le musée d'art moderne, tout comme un autre, doit bel et bien se préoccuper de savoir quelle influence une exposition — moyen de communication par excellence — est susceptible d'avoir. A ce propos aussi, les points de vue divergent : si certains considèrent le musée comme un temple, un sanctuaire consacré à l'art, d'autres sont plus enclins à tenter des expérimentations en exploitant toutes les potentialités intellectuelles du support. Il est néanmoins certain que le musée d'art moderne se différencie nettement des autres musées : la collection d'un musée d'histoire naturelle ou d'un musée des sciences, par exemple, peut abriter des pièces remarquables, mais on n'y trouve pas de « chefs-d'œuvre » — subjectivement parlant. Certes, elle n'en est pas moins authentique ; il se trouve simplement que, dans ces musées, l'objet ne se suffit pas à lui-même, comme le fait un tableau. Isolé de son contexte, il perd

sa signification première et ne reprend un sens, aux yeux du public, que si le musée le replace — ou le représente — dans un autre contexte significatif. Et c'est bien parce que le contexte originel a disparu que ces musées sont tributaires de la valeur ajoutée aux œuvres par celui qui en conçoit la présentation. Or, il n'y a de valeur ajoutée que si le contexte est cohérent, tant du point de vue du contenu que du point de vue spatial. Cette construction d'un contexte adéquat est bien entendu extrêmement complexe, et c'est pourquoi ceux qui imaginent les expositions ont intérêt à s'inspirer des structures de la narration théâtrale et des lois du théâtre.

Naturellement, les hommes de talent ont toujours pris en compte de tels facteurs, indépendamment des modes muséologiques, et même quand ils étaient éclipsés par les grands succès populaires. Les expositions qui sortent des sentiers battus ne sont pas rares : d'ordinaire, elles voient le jour dans les musées des beaux-arts ou dans des lieux qui en dépendent. La plupart des autres musées ont fait, semble-t-il, d'autres choix. Le débat autour du style des expositions est encore avivé par l'ingérence de considérations d'ordre éducatif et de préoccupations commerciales. Voilà la raison principale pour laquelle l'exposition thématique est devenue l'un des moyens le plus fréquemment utilisés pour faire bénéficier une collection de l'écheveau le plus nourri d'ouvertures bien coordonnées. Or, le succès de ces initiatives n'a abouti, en pratique, qu'à accentuer la divergence entre le fond et la forme. Pourquoi ? Parce qu'on n'a pas su concentrer le propos. Le contrôle des opérations a rarement été confié à un créateur capable de traduire le savoir et la sensibilité du conservateur envers les objets authentiques et les dons esthétiques du concepteur en une présenta-

tion éloquente qui ait une véritable cohérence dramatique.

Dès le départ, deux directions divergentes ont été prises dans ce débat. Les enthousiastes de la pédagogie disent : « Il faut mieux connaître les goûts du public pour faire une présentation plus efficace du contenu. » Les créateurs d'expositions ambitieux affirment : « Il faut voir plus loin et mieux savoir tout ce qu'on peut faire à partir d'une collection et savoir l'exposer. » Ces deux tendances sont à peu près diamétralement opposées, et il est permis de se demander si un compromis est possible ou même souhaitable.

Le Laboratoire international d'études sur les visiteurs de l'Université du Wisconsin (États-Unis d'Amérique) est l'un des tenants de la première conception, à laquelle le numéro 178 de *Museum international* a été en grande partie consacré. La seconde conception a été défendue par la Fondation Camini, aux Pays-Bas, qui, après avoir organisé plusieurs activités éphémères, a dû déclarer forfait, surtout parce que ses bailleurs de fonds avaient perdu patience. La Fondation Camini, voulant réagir contre le recours aux statistiques et aux recettes, pensait pouvoir introduire un élément dramaturgique dans la pratique des expositions et ouvrir des perspectives sur des structures narratives.

Notre bureau de design ayant été étroitement associé à ce projet, je donnerai un exemple concret de la méthode. Cette approche, qui consiste à développer un concept dramaturgique, repose, pour l'essentiel, sur des dispositions d'esprit tout à fait dissemblables des considérations d'ordre didactique qui sous-tendent l'approche partant des « études sur les visiteurs ». Avec ces dernières, tout concepteur d'exposition désireux de mettre en lumière de manière concise l'idée qu'il s'est faite d'un sujet risque de s'enliser. Ce



Avec l'aimable autorisation de l'auteur

*Vue de la Naxoshalle.
De grandes figures
d'« hommes-machines »
sont suspendues sur toute
la longueur de l'usine.*

n'est pas parce que de telles études seraient sans effet pédagogiquement parlant, mais plutôt parce que, du point de vue artistique, elles ne peuvent jamais aboutir à une présentation qui retienne l'attention. Sans aucun doute, les études sur les visiteurs peuvent favoriser le professionnalisme, mais elles détruisent le « mordant » du travail. Cette voie du maximum de précision est aussi celle du minimum de surprise. Néanmoins, c'est, pour beaucoup de musées, le chemin le plus tentant, car une exposition inspirée des principes Camini est toujours une entreprise risquée.

Une approche théâtrale

Le 1^{er} juin 1992, une exposition intitulée *In der Tradition der Moderne : 100 Jahre Metallgewerkschaften* (« Une tradition de modernité : un siècle de syndicalisme dans la métallurgie ») s'est ouverte dans une usine désaffectée de Francfort-sur-le-Main, en Allemagne. C'était l'aboutisse-



*Extérieur de la Naxoshalle.
Les objets au premier plan
faisaient partie du spectacle de
machines Operation Starker
Arm, organisé par le groupe
BBM lors de l'inauguration.*

ment d'un processus créatif qui, à ses débuts du moins, s'était donné des objectifs de type Camini. L'occasion en avait été fournie par le centenaire du puissant syndicat allemand de la métallurgie, IG Metall. Les municipalités de Francfort, de Stuttgart et de Berlin avaient décidé de financer une exposition pour célébrer cet anniversaire, et l'organisation en avait été confiée à l'historien d'art Hans Peter Schwartz. La Naxoshalle de Francfort se prêtait bien à la création d'un musée de la modernité, et Schwartz pourrait peut-être en devenir le directeur. Aussi a-t-il vu dans cette exposition un premier projet qui lui permettrait de faire connaître ses conceptions en matière d'exposition dans ce secteur. « Une exposition qui vise en grande partie à être immédiatement reçue par le public, déclarait-il, doit largement compter sur la fascination exercée par l'objet original. Cela ne va pas sans problèmes, car il n'y a pas de Rembrandt de l'histoire industrielle, ni de Léonard de Vinci de l'évolution technique. Ce n'est pas seulement une évidence ; c'est aussi

une réalité qui peut être très intéressante si l'on met sur pied un type d'exposition différent, qui se propose non d'inviter à la contemplation passive de pièces subjectivement tenues pour des chefs-d'œuvre, mais de permettre une reconstruction active à partir de témoignages et de documents faisant appel à la mémoire collective. De plus, il ne faut pas seulement présenter des objets originaux, mais tirer partie de tout l'arsenal de moyens qui peuvent être utilisés dans une exposition. » Schwartz voulait que l'esthétique de l'exposition ne soit pas dictée par le thème seul. Il fallait qu'elle devienne un récit où l'histoire du syndicalisme ne serait pas seulement contée sur le mode linéaire, mais révélerait les liens complexes entre le syndicalisme et la société tout entière.

Toutefois, en dépit des ambitions affichées quant à la présentation, l'approche proposée concernant le contenu indiquait que l'on s'orientait vers une exposition classique, en ce sens que l'analyse faite était celle de l'historien d'art, et que les thèmes et suggestions en découlant n'annonçaient pas une présentation du mouvement syndical suffisamment dynamique pour qu'il soit impossible au visiteur d'échapper au cadre du récit.

Les dimensions du lieu étaient un facteur déterminant : par principe, une exposition se déroule dans un espace que les visiteurs doivent pouvoir parcourir de façon non linéaire, à leur propre rythme. Nous disposions d'un local d'environ 80 mètres de long sur 20 de large et 16 de haut : un océan d'espace. Comme, de propos délibéré, nous avions décidé de ne pas utiliser chaque mètre carré, nous avons proposé de développer le thème en une série de présentations plus ou moins autonomes. Chacune serait logée dans un espace — une section — conçu isolément : une exposition dans l'exposition

en quelque sorte, qui devrait avoir sa cohérence propre tout en étant liée au reste, mais selon un principe de discontinuité. Et le vide entre les sections suggérerait un ensemble de relations non dites. Ainsi, un réseau de fils invisibles donnerait naissance à un groupe d'îlots, un petit archipel, initiateur d'associations d'idées au sein de l'océan de l'usine désaffectée.

Pour obtenir ce résultat, il était capital, du point de vue stratégique, de choisir une juste métaphore. C'est elle qui suggérerait le fond et la forme, elle qui permettrait de donner sa valeur entière à chaque parcelle, la cohésion de l'ensemble étant assurée par une structure très prenante, quoique dérobée. Aussi sommes-nous partis uniquement d'idées et d'intuitions fulgurantes. Ce mode de pensée par « sauts et gambades », peut-être absolument inadmissible du point de vue scientifique, n'en était pas moins utile ici, ayant pour fin ultime de dégager une perspective qui ferait sens. Nous la jugions capitale pour que convergent tous les efforts entrepris aux stades préliminaires tout en laissant à chaque concepteur une marge de manœuvre assez importante. Pour plus de clarté, j'indiquerai les grandes lignes de cette démarche — impossible de faire plus dans le cadre du présent article —, afin de donner un aperçu de l'idée directrice du projet, ainsi que des « moments charnières » de notre dramaturgie.

Sauts et gambades, tuyau d'arrosage percé

Ce qui est passionnant quand on observe les transformations d'un système complexe, c'est que le courant principal d'une évolution n'est jamais isolé. Il s'accompagne toujours d'un ensemble d'effets secondaires prévisibles ou fortuits, souhaitables ou non. Ici, l'image qui s'impose

est celle du jardinier qui plante un arbrisseau dans une terre aride et l'arrose tous les jours. L'arbrisseau se développe bien, mais, comme le tuyau d'arrosage fuit, d'autres plantes se mettent à pousser alentour, sans que le jardinier l'ait spécialement voulu.

Si l'on considère que l'industrialisation est le grand courant qui a donné naissance à la société occidentale moderne, il faut voir dans l'essor et l'émancipation de la classe ouvrière, dans le développement des mégapoles, dans la fascination pour la mobilité ou dans la crainte — et l'adoration — de la machine, des effets secondaires de cette nature.

C'est cet ensemble d'effets secondaires qui, dans l'exposition, devait constituer le point de départ de notre commentaire implicite de ce grand courant, selon l'optique d'aujourd'hui.

Le titre de l'exposition (donné par Schwartz), *Une tradition de modernité : un siècle de syndicalisme dans la métallurgie*, suggérerait diverses interconnexions, toutes liées au concept de modernité ; il nous a donc paru important de rendre ce concept opérationnel en adoptant le schéma que nous allons maintenant décrire.

L'industrialisation a déclenché un mouvement que l'on a nommé « progrès ». La modernité, c'est l'idée selon laquelle le progrès technique entraîne à son tour, plus ou moins mécaniquement, un progrès social. Pendant longtemps, la foi optimiste en la possibilité d'un tel progrès a été un moteur puissant, alors même que tout mouvement est susceptible de s'inverser. Maintenant que la culture technologique n'inspire plus une confiance inébranlable, notre point de vue doit aussi évoluer. Ce qui, il y a un siècle, passait pour un progrès doit dorénavant, pour d'autres raisons, être tenu pour rétrograde.

Cet ensemble d'idées directrices sous-tendait le plan de l'exposition, qui com-

portait une « ouverture » et les éléments que nous allons décrire. Une « allégorie du métal » devait faire ressortir la fascination exercée par le matériau lui-même. Un opéra multimédia intitulé *Alle Räder stehen still* (que l'on peut traduire approximativement par « Toutes les roues s'arrêtent ») montrerait la naissance, le développement et l'avenir du mouvement ouvrier. Dans la « galerie des inventeurs », le « mythe de la machine » serait raconté, avec des récits sur les machines-outils, les machines humaines et les hommes mécanisés. Une rangée d'une vingtaine de voitures de marques différentes (allemandes, bien sûr) constituerait la section sur « la mobilité grâce à l'automobile ». Les véhicules seraient placés les uns derrière les autres, tous phares allumés. Chacun tiendrait lieu de « cinéma individuel », où le visiteur pourrait faire son choix parmi plusieurs films sur le thème de la mobilité. La section sur « la mégapole » comporterait deux étages, où serait illustré le contraste entre les potentialités offertes par la ville et notre impuissance à le maîtriser. Grâce à la magie des images électroniques, la section « Visions des partisans de la modernité » montrerait des idéologues et des futurologues des milieux syndicaux, scientifiques ou politiques, et ceux des milieux d'affaires débattre de l'avenir du travail, de la technologie et de l'ordre social.

On ne saurait rapporter ici le détail des transformations subies par chaque section quand il s'est agi de la concrétiser. Dans cette brève esquisse, je me contenterai d'exposer ce que nous avons proposé pour l'Ouverture.

L'Ouverture

Si l'on conçoit une exposition comme le récit d'une suite de moments dramatiques, l'entrée — l'Ouverture — joue un

rôle capital. De même qu'aux échecs le premier coup de la partie révèle la stratégie du joueur, de même les premières mesures d'une œuvre musicale donnent le ton de ce qui va suivre, de même c'est dans l'ouverture que se dévoile le projet d'une exposition. Notre plan accordait une très grande importance à ce type de rite initiatique, parce que nous voulions montrer une exposition à structure ouverte, faisant appel aux associations d'idées, qui ne fonctionnerait convenablement que si le public, intuitivement ou rationnellement, comprenait le *leitmotiv* de ses créateurs.

Nous étions fascinés par l'ensemble de facteurs rationnels et irrationnels qui paraissent déterminer tous les thèmes mentionnés ci-dessus. Ce qui était encore plus caractéristique, c'était la nature apparemment indissociable de ces facteurs, d'où la grande pertinence, en l'espèce, de la métaphore du tuyau d'arrosage percé, qui permettait d'unir en une même image deux aspects de la réalité. Concrètement, pour l'accès à l'exposition, nous avons pensé créer une entrée monumentale : un dispositif constitué en partie de tourniquets comme on en voit dans le métro parisien. Cette installation devait évoquer une gigantesque machine à calculer mécanique, ou un mécanisme d'horlogerie, qui serait actionné par d'innombrables arbres et courroies de transmission, à l'image de ces machines à vapeur qui, à elles seules, entraînaient tout un « parc de machines » : un mouvement unique relié à tous les autres mouvements.

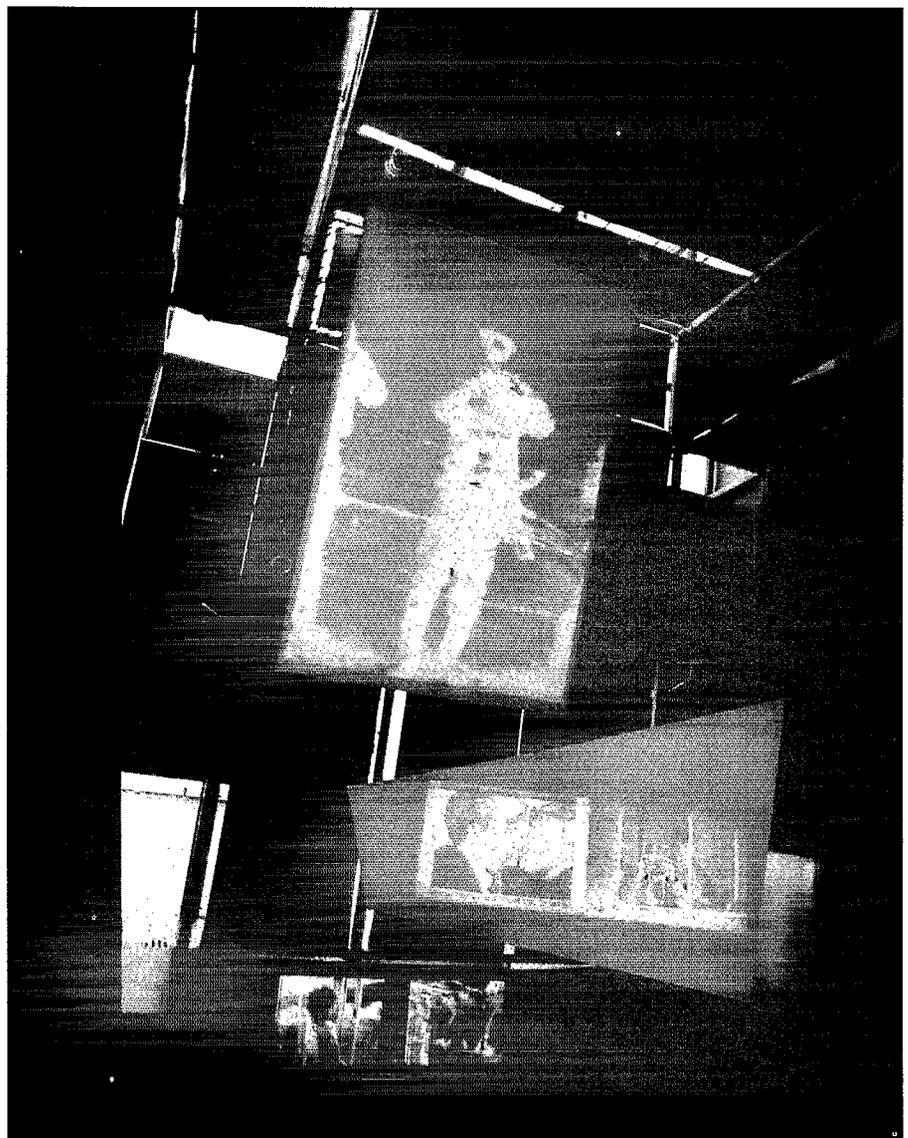
De l'autre côté du vestibule, une projection sur grand écran du film *Der Lauf der Dinge* (approximativement, « Le cours des choses ») attirerait l'attention du visiteur. Ce film, dû aux peintres suisses Fischli et Weiss, dure trente minutes, mais chaque séquence de cinq mi-

nutes peut être tenue pour représentative de l'ensemble. *Der Lauf der Dinge* est une variation poétique sur le thème bien connu de l'« effet domino ». Dans un ensemble linéaire de constructions disgracieuses et bancales, on déclenche, en mettant en branle un premier élément, une réaction en chaîne qui obéit aux lois de la physique et de la chimie. Puisque le hasard joue également un rôle ici, ce processus (ou, plutôt, l'enregistrement filmé de celui-ci) permet de commenter de façon excitante et spirituelle les notions de cause et d'effet.

Du fait du contraste entre l'un et l'autre côté de l'entrée, l'Ouverture permettrait donc de faire un *pas de deux* entre machines rationnelles et machines irrationnelles. L'ancienne vision mécaniste d'un monde prévisible régi par la causalité était rattrapée par celle du processus irrationnel incarné dans *Der Lauf der Dinge* qu'illustrait l'idée paradoxale de « coïncidence voulue ». Ce contraste était nécessaire pour souligner la dynamique de l'exposition : ainsi, l'histoire du syndicat serait mise en valeur comme elle le méritait. En d'autres termes, le récit montrerait la relation entre la naissance du prolétariat au XIX^e siècle et les effets sociaux de la diffusion du savoir et des capitaux à notre époque.

Ni chair ni poisson

Lors de l'inauguration de l'exposition, les visiteurs se sont accordés à reconnaître que le thème avait été mis en relief de façon remarquable et très personnelle. Néanmoins, nombre d'entre eux ont trouvé l'exposition peu compréhensible, à peine lisible. L'ensemble ne se remettait à « parler » que dans le cadre d'une visite guidée. Où était donc l'erreur ? La réponse est simple : cette exposition n'en



Avec l'aimable autorisation de l'auteur

était plus une. Quand nous avons soumis notre idée à IG Metall en février 1991, il était apparu clairement que le projet (ou, plutôt, son niveau d'abstraction) posait des problèmes au syndicat. Des réserves avaient bien été formulées concernant le principe de la libre association des idées, mais la vraie difficulté était ailleurs : les personnes qui n'ont pas l'habitude de penser en images éprouvent en effet bien des difficultés, semble-t-il, à donner en imagination une forme concrète à des concepts abstraits.

En soi, cela n'est pas surprenant. Le problème ne se pose guère qu'au dramaturge : au départ, il ne dispose que de mots pour s'exprimer. A l'appui de notre exposé, nous avons bien entendu soumis

Le théâtre multimédia utilise des diapositives et des enregistrements vidéo. On voit ici un extrait de l'opéra Alle Räder stehen still.

une maquette et d'autres matériaux, mais cela n'avait pas entièrement convaincu les syndicalistes. IG Metall estimait que l'histoire de l'organisation syndicale devait être présentée de façon plus classique et plus directe. Il a donc fallu faire maintes concessions et adaptations qui ont abouti, sur le plan conceptuel, à une exposition ni chair ni poisson. L'ensemble possédait encore un grand pouvoir évocateur, mais, dans l'expérience vécue du visiteur, ce n'était plus guère qu'un amalgame de fragments plus ou moins passionnants. L'Ouverture, devenue source de confusion, était largement responsable de cette situation.

A la lisière entre l'exposition et le monde extérieur, il y avait maintenant un passage destiné à évoquer les anciens portails d'usine. A gauche, les premières images jamais filmées, celles des frères Lumière, montraient des ouvriers sortant d'une usine en 1895. A droite, on voyait une typologie architecturale des entrées d'usine : forteresse, porte de ville, arc de triomphe, entrée fonctionnelle moderne, etc. L'entrée elle-même était flanquée de deux grandes statues de zinc représentant un forgeron avec son marteau et un fondeur de métal avec sa cuiller. Le tout n'était pas dénué d'atmosphère, mais l'impression dominante était plutôt de se trouver dans une exposition historique. Une fois à l'intérieur, le visiteur voyait cette idée renforcée par la présence d'un appareil qui, certes, s'inspirait largement de notre Ouverture, mais qui produisait, sur le plan dramatique, un effet totalement différent : à l'idée de mécanisme monumental, un nouvel élément historique avait été associé, un « musée sentimental » qui était censé apaiser les appréhensions d'IG Metall. Une centaine de ces petites armoires métalliques, si caractéristiques des vestiaires des usines, racontaient l'histoire d'un siècle de syndi-

calisme (une armoire par année), par la présentation des effets personnels des ouvriers. Certaines, reliées ensemble à des mécanismes, étaient mobiles et parcouraient diverses trajectoires. Là encore, toutefois, ce musée sentimental étant l'attraction dominante de l'espace d'accueil, l'idée d'exposition historique était renforcée. Il y avait bien sûr un élément mécaniste, mais celui-ci ne s'y manifestait pas en tant que tel ; de plus, le contrepoint original, *Der Lauf der Dinge*, était projeté ailleurs, dans une section indépendante.

Il s'est produit, dans cette exposition, ce qui est si fréquent dans les présentations des musées : les métaphores y demeurent littéraires. Nombre d'idées sont présentées de façon métaphorique, mais, dans l'aménagement définitif, il faut chercher bien longtemps pour retrouver ces concepts resplendissants. Dès lors, de deux choses l'une : ou bien les métaphores sont mal choisies, ou bien il est manifestement trop difficile de leur donner vie sous une forme satisfaisante.

Devant ce dilemme, la solution, c'est peut-être l'approche du dramaturge. Dans la version d'*In der Tradition der Moderne* présentée au public, de nouvelles métaphores ont été insérées par la suite pour donner — rétrospectivement — une cohérence à l'exposition. Le jour de l'inauguration, Hans Peter Schwartz a expliqué son travail de la manière suivante : « La meilleure façon d'aborder notre exposition, c'est d'y voir une sorte de visite déconstructiviste de l'usine. En d'autres termes, nous avons mis l'usine en pièces, en la réduisant à ses éléments constitutifs, pour la reconstruire ensuite selon nos propres critères. Et, vous le voyez, notre usine déconstructiviste est à nouveau productrice — non plus de biens, mais (espérons-le) de sens ou, en tout cas, d'émotions. » ■

Créer un contexte : une tâche nouvelle pour les musées indiens

M. L. Nigam

Les musées des pays en développement doivent répondre aux besoins d'un public souvent semi-analphabète, voire complètement illettré. M. L. Nigam montre que, si les méthodes et les techniques occidentales traditionnelles peuvent être adaptées avec succès pour créer des expositions scientifiques et techniques, elles peuvent en revanche être tout à fait impropres à la présentation d'objets d'art ou de vestiges archéologiques. Ancien directeur du musée Salar Jung, à Hyderabad, l'auteur est un éminent muséologue indien. Il a été élu deux fois président de l'Association des musées de l'Inde et préside actuellement le Congrès des historiens d'art indiens. Il a publié une douzaine d'ouvrages et plus de quarante articles dans des revues indiennes et étrangères.

« Les musées, comme les icebergs, écrit Colbert, sont en grande partie invisibles pour qui ne les regarde qu'en passant. » Les expositions sont le meilleur moyen d'instruire les visiteurs et de communiquer avec eux. Elles permettent aux musées de refléter et de renforcer la mémoire collective des peuples et de les mettre en contact avec leur culture. Pour que les objets conservés dans les musées, témoins muets du passé, livrent tous les éléments susceptibles de contribuer à une connaissance étendue de l'évolution générale de la société, ils doivent faire l'objet d'une approche multidisciplinaire. Le savoir et l'information ainsi acquis constituent le message qu'il faut transmettre aux visiteurs. Une exposition met donc essentiellement en relation trois éléments : les objets présentés, le message et le public auquel il est destiné.

La plupart des expositions s'organisent autour d'un thème qui contribue à définir le « message ». Les objectifs d'une exposition dépendent dans une large mesure du type de message qu'elle est censée transmettre. Comme la réalité objective est la source de toute connaissance, les objets concrets et sensibles qui témoignent de l'évolution historique sont d'une importance considérable.

Pour établir une relation dynamique entre le musée et le public, il convient d'analyser les objets conservés, de connaître le public et d'examiner les techniques de présentation les plus efficaces. L'examen des objets choisis doit révéler leurs propriétés intrinsèques et extrinsèques, leur origine et leur provenance, leurs rapports avec des objets similaires, leur fonction naturelle et sociale à une époque et dans une région données. Le mode de manipulation et de présentation de ces objets sera largement dicté par le message qu'il s'agit de communiquer.

Dans les pays en développement,

nombre de musées, fondés sur d'anciens modèles européens et qui se conforment, en matière d'exposition, à des principes importés d'Occident, ne mettent pas en évidence les valeurs et les traditions sociales dont les objets qu'ils exposent sont porteurs. Ils préfèrent souvent insister sur les caractéristiques matérielles et la provenance des objets, sur la période historique et dynastique à laquelle ils appartiennent. De telles informations sont certes essentielles pour l'histoire de l'art, mais la signification sociale des objets, leur rôle et leur fonction sont aussi d'une grande importance et doivent être mis en valeur si l'on veut faire comprendre la culture de la collectivité ou de la région que le musée, en dernière analyse, a pour mission de servir. Les significations nouvelles acquises par l'objet après son entrée dans les collections du musée, l'évolution de son rôle, les influences d'origine étrangère qu'il a subies, le développement puis le déclin de son usage, toutes ces données doivent faire partie des renseignements à communiquer.

Ainsi, les bronzes, les figurines de terre cuite, les objets d'art décoratif de l'Inde ne possèdent pas seulement une valeur esthétique, ils remplissent aussi des fonctions et revêtent des significations socio-culturelles particulières dans la vie quotidienne des Indiens. Ils tendent à perdre ces significations lorsque, éloignés de l'ensemble architectural formé par le temple où ils se trouvaient, ils sont exposés dans une vitrine hermétique, sous un éclairage artificiel. Par ailleurs, la pierre des sculptures indiennes doit en principe être vue sous la lumière du soleil, qui en modifie progressivement les teintes. Une lumière artificielle verticale a pour effet d'aplatir ces sculptures, qui perdent alors leur signification et leur fonction sociales originelles, et aussi leurs qualités esthétiques.

Avec l'aimable autorisation de l'auteur



*Salle de la peinture européenne
du musée Salar Jung,
Hyderabad (Inde).*

Attirer les visiteurs occasionnels

Les visiteurs des musées se divisent, sommairement, en deux catégories. La première comprend les érudits, les spécialistes et les chercheurs : ils sont fortement motivés et, bien souvent, préparent leur visite. La seconde catégorie comprend les nombreux visiteurs occasionnels qui viennent simplement pour explorer le musée plus ou moins au hasard, à la recherche de quelque chose qui les intéresse. Ils regardent des objets sur lesquels on leur donne peu de renseignements, et personne ne les aide à interpréter ce qu'ils voient. La situation est plus grave dans les musées des pays en développement, comme l'Inde, où plus de 60 % des visiteurs sont illettrés ou semi-analphabètes. Le véritable problème consiste à communiquer avec ces visiteurs occasionnels livrés à eux-mêmes. Par suite d'un développement sans précédent du tourisme intérieur, des milliers d'entre eux, peu instruits et qui n'attendent pas grand-chose de précis de leur visite, franchissent chaque jour les portes des musées. Les expositions doivent donc opérer une synthèse entre deux motivations décisives et mettre à la disposition du public les connaissances et l'expérience des

spécialistes tout en lui procurant un plaisir sensoriel, afin de satisfaire le plus de visiteurs possible.

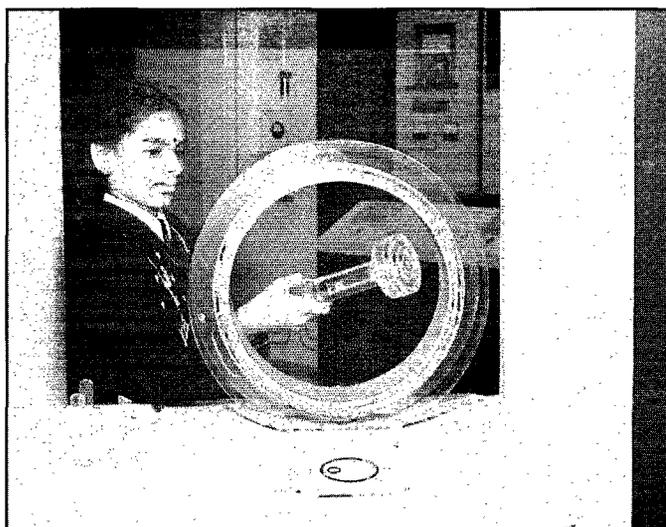
Souvent, les organisateurs d'expositions ne savent pas quels visiteurs viendront éventuellement voir les objets exposés. Le plus fréquemment universitaires ou experts, ils manquent de recul par rapport à leur spécialité et comprennent mal le point de vue du visiteur ; leurs préoccupations scientifiques engendrent des attentes irréalistes. Il en résulte un excès d'informations qui crée la confusion et lasse le visiteur. La tendance de certains conservateurs à organiser des expositions thématiques d'objets d'art, de vestiges historiques ou archéologiques présentés dans l'ordre chronologique, rencontre l'indifférence ou provoque la déception des visiteurs illettrés ou semi-analphabètes. Le public s'intéresse prioritairement aux objets, aux phénomènes, aux processus qui lui sont déjà familiers, et l'expérience montre que les présentations thématiques sont souvent inaptes à retenir l'attention des visiteurs occasionnels pour la simple raison que les objets exposés leur sont trop mal connus. En revanche, présentés dans la première partie d'une exposition, des objets familiers à celui qui les regarde ne peu-

vent qu'attirer son attention. Une fois éveillés son intérêt et ses motivations, le visiteur se montre nécessairement plus actif et plus curieux des phénomènes qu'il ne connaît pas.

Il est essentiel, pour que l'exposition soit plus efficace, plus utile, d'entreprendre, dès les premiers stades de la planification, une enquête détaillée sur le niveau d'instruction des visiteurs, sur leurs attitudes, sur leurs attentes et sur l'idée qu'ils se font de l'exposition projetée. Ce qui incite le plus souvent le visiteur à aller voir une exposition, c'est l'absence de contrainte, la liberté de choisir son trajet et son rythme, de sélectionner les sujets et les points de vue qui l'intéressent. Il importe donc, chaque fois que c'est possible, que les visiteurs ne se sentent pas obligés de tout regarder, et il ne faut leur imposer un trajet qu'en cas d'extrême nécessité. La libre exploration de l'espace et l'exercice de la sociabilité sont d'importants constituants du comportement spontané des visiteurs ; ils sont parmi les principaux attraits de la visite d'un musée. Tout le problème est de combiner la satisfaction de ce désir naturel d'exploration, de relations humaines et de divertissement avec les objectifs qu'une exposition soigneusement planifiée doit se fixer en matière de communication et d'éducation.

Voir et apprendre

Deux approches, deux stratégies différentes président à l'organisation des expositions dans les musées indiens : l'une, taxinomique ; l'autre, thématique. Dans le premier cas, les objets sont exposés suivant leur rang au sein d'une classification. La seconde méthode met en œuvre une technique narrative : le visiteur est amené à suivre un trajet déterminé pour comprendre l'évolution de la réalité qui constitue le thème de l'exposition. La



Avec l'aimable autorisation de l'auteur

mise en situation, mode de présentation voisin de l'approche thématique, consiste à disposer les objets dans un cadre reconstitué de façon réaliste, chaque salle correspondant par exemple à telle ou telle période historique. L'objectif essentiel est ici de vulgariser un savoir scientifique particulier : le visiteur pourra ainsi faire des rapprochements entre les objets exposés et suivre l'évolution du thème tout au long de son parcours. Ces stratégies, bien sûr connues depuis longtemps, sont appliquées dans la plupart des pays en développement. Leur objectif est purement didactique : communiquer des connaissances déterminées, ce qui suppose que le visiteur ne connaît pas les objets présentés. C'est pourquoi on lui fournit en même temps des informations écrites à visée pédagogique. Le principal inconvénient d'une telle approche est de contraindre le visiteur à accepter les interprétations fournies par le musée : la possibilité ne lui est pas donnée de jeter un regard personnel sur les objets, de les appréhender en eux-mêmes et de tirer ses propres conclusions.

Mais la plupart des visiteurs vont dans les musées pour se détendre, pour profiter de leurs loisirs. Ces visiteurs occasion-

Les expositions interactives permettent au visiteur de s'initier à l'évolution des techniques scientifiques.

nels veulent avant tout explorer visuellement l'exposition, et ils apprécient les installations dynamiques et spectaculaires, celles qui leur paraissent plus amusantes. Ils apprendront alors quelque chose au cours de leur visite si l'on sait exploiter de telles motivations. Les objets exceptionnels, ceux qui bougent ou qui font intervenir une activité sensorielle (toucher, manipuler) attirent facilement leur attention, mais il faut faire en sorte que le divertissement ou l'amusement soit un moyen, non une fin en soi. Les objets exposés dans les muséums, dans les musées techniques, dans les centres scientifiques — contrairement aux œuvres d'art ou aux vestiges archéologiques — sont pour la plupart des reconstitutions, et non des pièces originales, et ils font appel à des connaissances déjà acquises. Ce sont les aspects fonctionnels et la forme des objets qui importent ici : il s'agit moins d'appréhender la sensibilité d'un artiste ou d'une collectivité que de voir et d'apprendre. Aussi les modes d'exposition traditionnels destinés à vulgariser un domaine particulier de la connaissance gardent-ils toute leur valeur dans les musées scientifiques et techniques, où l'on a pleinement recours aux techniques nouvelles et aux programmes d'animation.

Dans les musées d'art et d'archéologie, où les objets exposés illustrent les idées ou les coutumes qui sont au cœur d'une civilisation, les expositions traditionnelles ne donnent pas les résultats souhaités. Un bel objet n'est pas la beauté même, c'est un reflet de la beauté. Cet objet, en tant que symbole qui reflète la beauté, a par ailleurs subi, dans le temps et dans l'espace, de nombreuses transformations qui traduisent l'évolution des sociétés. La tendance actuelle des expositions artistiques et archéologiques, dans la plupart des pays développés, consiste donc moins à vulgariser l'histoire de l'art

qu'à présenter le réel par le truchement d'objets qui en sont le reflet. Cette approche-là privilégie l'émotion : le musée ne communique pas seulement des informations, il aide le visiteur à établir un contact direct et une relation intime avec les objets, puis à en tirer ses propres conclusions. Les organisateurs de ce type d'expositions cherchent moins à faire ressortir des objets singuliers qu'à établir une relation étroite entre les objets pour créer une atmosphère originale capable de mettre au jour un contexte social tout entier. Ces expositions artistiques d'un genre nouveau présentent sur le même plan les pièces originales et les reproductions.

Pour accuser les contrastes et accentuer la tension dramatique, le concepteur de l'exposition cherche à tirer le meilleur parti de l'espace dont il dispose, de la lumière, des couleurs, voire de l'animation sonore. L'espace joue un rôle important dans la conception d'une exposition : ses rapports avec la forme et la taille des objets peuvent être source d'émotion. L'éclairage exerce aussi une très forte influence sur la perception des objets : la lumière crée des images en modifiant les formes, les textures, les couleurs, et le visiteur peut imaginer librement des formes ou des concepts suivant les sentiments ou les attitudes que lui inspire le jeu des lumières et des ombres. Roland Barthes l'a souligné : l'intensité d'une émotion esthétique dépend parfois de la nature de l'éclairage. Les couleurs suscitent elles aussi des émotions : l'emploi de teintes chaudes ou froides contribue dans une large mesure à replacer les objets exposés dans leur contexte. Une exposition d'art est donc œuvre d'imagination, elle fait appel aux émotions du visiteur pour éveiller progressivement sa sensibilité profonde. Il s'agit moins d'apprendre que d'imaginer, de sentir et de jouir du véritable contenu de l'art : tradition, beauté, réalité ultime. ■

La conception sonore d'une exposition

Michael Stocker

Dans la conception et la planification d'une exposition, le son prend de plus en plus d'importance. Comme le fait remarquer Michael Stocker, le son peut être tenu pour un élément de mise en valeur d'une exposition; destiné à donner plus de force au message transmis par les objets exposés ou bien être considéré en soi comme un « objet » qui mérite d'être conservé pour les générations futures. L'auteur de cet article est consultant en sonorisation d'exposition et directeur dans une entreprise de conception d'installations techniques en Californie. Cette entreprise compte parmi ses clients le United States National Holocaust Museum de Washington, D.C., le Museo Papalote de Mexico et le Lawrence Hall of Science de Berkeley, en Californie.

Invitées à décrire un musée, la plupart des personnes interrogées parlent d'abord de dioramas, de vitrines, de sculptures, de peintures. Si on leur demande ce que leur a appris la visite d'une exposition, elles mentionnent éventuellement ce qu'elles ont lu sur l'une des notices de présentation ou sur l'un des panneaux d'information. Mais si l'on cherche à savoir ce qui les a le plus impressionnées, elles utilisent un tout autre langage descriptif, celui de l'émotion, qui évoque aussi bien les détails d'un échantillon de textile que la masse architecturale du bâtiment.

Ces descriptions varient au point de paraître ne pas s'appliquer au même lieu. Elles ont néanmoins un point commun : l'usage du son — sous forme de langage — pour éclairer et faire partager à autrui une expérience vécue. Grâce au son, la signification de cette expérience peut être transmise à une autre personne très éloignée dans l'espace, dans le temps, ou bien elle sera diffusée instantanément, par le truchement de la radio ou de la télévision, à des millions d'individus dans le monde entier.

Le plus extraordinaire, peut-être, à propos du son est que, ramené à son état premier, libéré de l'obstacle du langage, sa seule force d'expression peut communiquer l'émotion d'une expérience vécue à presque toute personne entendante. Étant donné ce pouvoir de la matière sonore, il importe d'évaluer avec un soin extrême l'emploi, le contenu et la qualité du son dès la conception d'un musée, édifice dont la fonction principale sera de transmettre des impressions et des informations.

Le son, multiple par nature; se transforme à l'infini et trouve à s'appliquer très diversement. Il est si répandu que nous considérons son existence comme naturelle. Le son transmet l'information sous forme de faits et de chiffres, change l'hu-

meur des gens, attire des amis ou repousse des adversaires; il véhicule l'information entre des tribus, des nationalités, voire entre des espèces. Une fois émis, en quelques secondes il disparaît pour toujours, mais laisse une sensation qui pourra se transmettre de génération en génération. Sous forme d'enregistrement, c'est le seul « original » qui puisse être retiré d'un musée sans que ses collections s'en trouvent dépourvées.

Le son est aisément modulable pour modifier le contenu de l'atmosphère d'une exposition, pour l'actualiser lorsque des informations nouvelles sont recueillies, pour établir un lien d'une exposition à une autre à l'occasion d'un changement de thème. Les productions sonores, les enregistrements mis au point pour les musées font l'objet de montages destinés à des vidéos ou à des productions cinématographiques parrainées par le musée et, une fois les droits d'auteur acquittés ou acquis à l'amiable, des entreprises ou des institutions extérieures les intègrent dans des productions indépendantes ou dans des programmes de recherche universitaire.

Les sons dits « utiles » sont souvent classés en trois catégories : musique, narration, fond sonore, qui correspondent aux partitions musicales, aux dialogues et aux effets sonores utilisés dans la production cinématographique. Chacun de ces éléments est employé séparément en vue de créer une impression à part entière, ou bien tous trois complètent et explicitent le sens de telle ou telle présentation visuelle.

Les sons « inutiles » constituent la catégorie du « bruit », qu'un concepteur s'emploie généralement à éliminer lors de la sonorisation d'une exposition. Mais c'est un élément qu'il convient de prendre en compte et qui en fait se révèle utile dans certains cas, ce que mon-



Un traitement acoustique soigneusement étudié donne l'illusion d'un espace plus grand de cette salle d'exposition de l'Holocaust Memorial Museum, à Washington, D.C.

trent les études de « psycho-acoustique » d'un espace d'exposition. Nous y revenons.

Les sons, quelle que soit leur catégorie, sont produits spécialement pour répondre aux vœux du concepteur d'une exposition ou bien ce sont des enregistrements de sonorités recueillies un peu partout dans le monde vivant. Le fond sonore particulier d'une exposition est l'un des constituants d'une image de marque dont le musée a la propriété exclusive ; c'est pour lui un outil de promotion qu'il est libre de reconditionner et de distribuer sous forme de cassettes, de disques, de productions télévisées ou radiodiffusées en vue de collecter des fonds.

Les sons enregistrés dans le monde vivant font partie d'un ensemble d'informations culturelles, spirituelles, naturelles et scientifiques. Correctement archivé, ce matériel, d'une valeur non négligeable en tant qu'élément de la collection du musée, sera extrêmement précieux pour la reconstitution d'habitats naturels en voie

de disparition ou qui évoluent, de traditions culturelles, de savoirs empiriques. Les droits de reproduction de sons vivants, habituellement propriété du commanditaire, peuvent donc être source de revenus et être employés à la diffusion des connaissances. Mais les traditions que ces sons représentent « appartiennent » en fait à l'ensemble des expériences humaines et des phénomènes naturels.

Tout son aura un effet émotionnel sur le visiteur d'un musée, mais la musique, spécialement composée ou non pour l'occasion, est le moyen le plus sûr de susciter en lui un certain état d'âme. Élément de fond, la musique crée un lien entre les différentes parties d'une exposition consacrée à un grand thème ; investie d'un rôle de premier plan, elle projette le spectateur dans l'univers de l'objet qui lui est associé. Cela est vrai en particulier de la musique composée pour illustrer le thème de l'exposition.

La musique enregistrée « sur le terrain » est une mine d'informations sur ses

interprètes eux-mêmes : une simple chanson de noces renseigne sur la langue, les rapports entre les sexes, les instruments de musique, les sensibilités rythmiques, tonales et structurelles d'une civilisation, ainsi que sur les sentiments associés au mariage. Les ensembles de sons mettent en évidence les différences entre la subjectivité de l'auditeur et sa culture ; la chanson, par sa beauté, fait apparaître les relations humaines avec simplicité.

La narration prend bien des formes : lecture d'un texte écrit, mises en scène dramatiques, extraits de textes littéraires, échanges « interactifs » avec le visiteur, histoires orales racontées. Aucune forme n'est véritablement préférable à une autre, et le choix de la meilleure dépend du type et de la quantité d'informations à communiquer. Ce qu'il faut garder à l'esprit, c'est que quelques citations ou quelques mots bien placés entraînent aisément le visiteur au sein du monde sensible, alors qu'une litanie de faits et de chiffres engendre la monotonie et ne touche pas les

imaginations. Non pas qu'il faille nécessairement craindre de trop parler : au contraire, on peut tirer grand parti d'un petit espace et d'un investissement modeste en se contentant de raconter une histoire, si celle-ci est passionnante et si la voix du conteur est intéressante ou agréable.

Le son, sauvegarde du passé

L'usage multiple et prolongé de l'histoire racontée est sans nul doute le niveau le plus élevé de présentation narrative. L'avantage des « histoires vivantes » sur la lecture d'un texte tient au fait qu'elles transmettent une information sensible plutôt qu'une simple « liste de faits », et c'est un moyen d'information incomparable qui s'intègre profondément à l'exposition. Soigneusement cataloguée et archivée, elle reste un outil de recherche et d'éducation qui permet de faire perdurer le message de l'exposition après sa fermeture.

Nous avons la chance d'être à une époque où vivent encore des gens qui se souviennent d'événements qui ont profondément changé le cours de l'histoire. Ils ont vu les navires à voiles et les téléphones à manivelle céder la place aux avions supersoniques et aux transmissions par satellite ; ils se rappellent le temps où les bancs de thons se mesuraient en jours et non en kilomètres et celui où l'on mourait communément de la variole et de la polio. Leurs témoignages doivent être enregistrés, pour que leurs paroles, et le son même de leur voix, transmettent pleinement leur expérience.

Tout comme l'enregistrement des témoignages humains aide à pérenniser les traditions et la sagesse de nos civilisations, l'enregistrement des sons des habitats naturels contribue à la préservation des ré-

gions sauvages en voie de disparition. La beauté d'un chœur matinal printanier dans une prairie ou les sons nocturnes qui hantent le mystère d'une forêt tropicale humide éveillent en ceux qui les écoutent un respect nouveau pour ces lieux. C'est un plaisir toujours renouvelé que d'observer la transformation opérée par l'association d'une maquette statique d'habitat naturel et d'une reconstitution sonore authentique ; le modèle devient alors si vivant que les visiteurs, au lieu de simplement le regarder, observent les reproductions de grenouilles ou d'oiseaux comme s'ils allaient bouger. A une époque où, jusque dans les jungles les plus reculées d'Amérique du Sud ou dans les déserts de l'Ouest nord-américain, il se passe à peine dix minutes sans qu'on entende le bruit d'une tronçonneuse ou d'un avion, la nécessité de préserver les sons de la nature n'est que trop évidente.

Présenter le son

La diffusion d'enregistrements dans un lieu public exige de nombreuses précautions et vérifications : méthodes d'enregistrement et techniques de contrôle, types de transducteurs électro-acoustiques ou de haut-parleurs utilisés, cadre ou environnement acoustique dans lequel le son sera transmis. Le choix final sera fonction de l'utilisation que l'on compte faire du son, soit comme élément principal de l'exposition, soit comme auxiliaire, pour informer ou pour créer une ambiance.

Il existe sur le marché tant de systèmes de contrôle et de reproduction qu'un grand nombre de publications professionnelles se consacrent à leur promotion et à l'exposé de leurs caractéristiques ; il en est de même pour les transducteurs électro-acoustiques et les haut-parleurs. L'examen de tous ces matériels n'entre



En même temps qu'il contemple une réplique de butte traditionnelle de la région de Tulé, le visiteur écoute des contes des indigènes miwok de Californie, diffusés par des haut-parleurs invisibles.

évidemment pas dans le cadre de cet article ; disons simplement que, au moment d'établir les caractéristiques techniques d'un système de présentation sonore, il faut attacher une grande importance à la fidélité acoustique et aux considérations de résistance indispensables à une utilisation publique continue.

Les qualités acoustiques des espaces d'exposition sont souvent ce que l'on a le plus tendance à négliger au stade même de la conception sonore. Une réverbération excessive, de mauvaises conditions d'intelligibilité de la parole, un bruit de fond nuisent à la portée d'une exposition. Et l'acoustique d'un lieu joue un rôle, même en l'absence de présentation sonore. Ainsi, confronté à la réplique d'un habitat naturel de région boisée à l'intérieur d'un bâtiment de béton, de verre et d'acier à forte réverbération, et où règne un bruit de foule, le visiteur aura simplement l'impression de se trouver face à la reconstitution d'une forêt dans un grand bâtiment. En revanche, si l'espace environnant est traité d'un point de vue acoustique, en vue d'atténuer les bruits et les effets de la réverbération, ceux-ci ne distrairont pas le visiteur et, pour peu que l'on introduise dans cet espace le son tenu d'un ruisseau et le bourdonnement de quelques insectes, il aura la sensation de se trouver dans un bosquet, non dans un immeuble contemporain.

L'effet de tels montages sonores est appelé « psycho-acoustique », en référence au retentissement psychologique engendré par l'acoustique d'un espace donné. La perception empirique globale que nous avons de notre environnement immédiat est déterminée par les puissants signaux visuels qu'il émet ; les sons, eux, s'accompagnent de vibrations non perceptibles par l'oreille humaine qui, comme les odeurs ou la vision lointaine, créent l'atmosphère d'un lieu. L'aménagement d'un espace public doit prévoir la création de « zones de détente » qui favorisent le délassement du spectateur et de sections où ce dernier, sous l'empire de sensations de mouvement et d'activité, sera conduit à circuler. Il est possible aussi — et cela est important dans une exposition — de créer des espaces acoustiques qui contredisent (ou complètent) les données visuelles, ouvrant ainsi des « fenêtres de perception » qui permettent aux propos des organisateurs de pénétrer le subconscient du visiteur.

Jusqu'à présent, les musées ont attribué aux phénomènes sonores une fonction auxiliaire. Aujourd'hui, il semble que son rôle soit reconsidéré, en particulier dans les pays industrialisés, où les musées doivent concurrencer les moyens techniques de plus en plus nombreux qu'ont les gens de se distraire chez eux, les parcs à thèmes mirifiques, les films à grand spectacle, les jeux vidéo à sensation. La souplesse d'utilisation d'une présentation sonore bien conçue et son impact virtuel en font un instrument dont il est bon d'envisager l'usage dès le stade de planification d'une exposition. Le son peut être plus qu'une valeur ajoutée aux éléments visuels d'une exposition. S'il est attentivement et soigneusement enregistré et produit, il constitue, en soi, un des attraits principaux de la manifestation et enrichit les collections du musée. ■

Formation pour une profession qui évolue

Jane H. Bedno

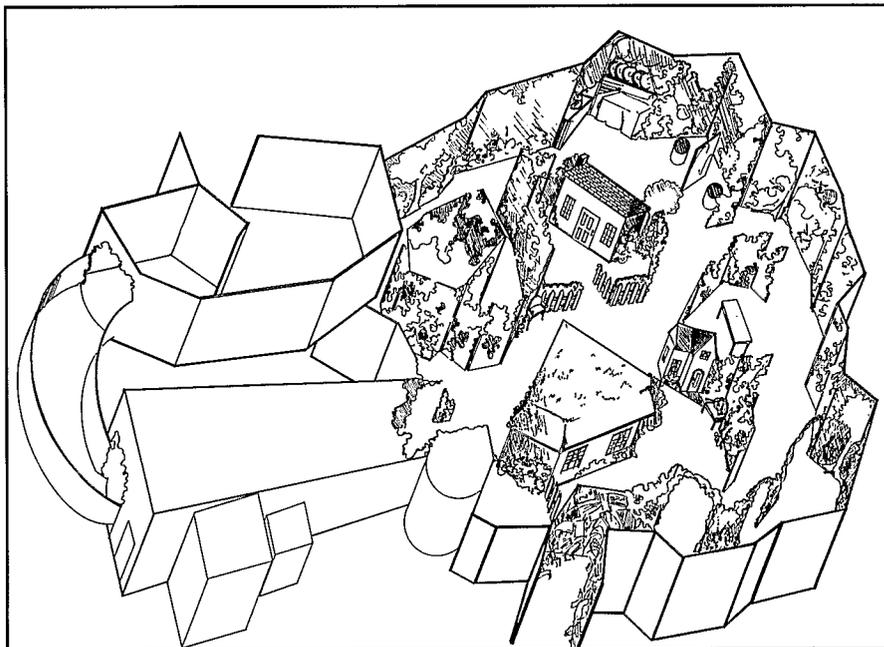
L'University of the Arts de Philadelphie (États-Unis d'Amérique) offre un programme d'études supérieures tout à fait novateur, le premier de cette spécialité : la conception et la planification des expositions dans les musées. Jane H. Bedno, directrice fondatrice de ce programme, est la présidente d'une importante agence de design à Chicago. Les expositions qu'elle a organisées pour le Musée des sciences et de l'industrie, pour les jardins botaniques et pour le parc zoologique Lincoln de la ville ont été primées.

Depuis 1990, un petit groupe d'étudiants suit les cours de conception et de planification des expositions à l'University of the Arts de Philadelphie. Je dirige ces études, et les cours sont assurés par des professionnels qualifiés des matières enseignées, parmi lesquels des membres du personnel de musées régionaux, des consultants et des membres des autres départements de l'université. Les premiers diplômés ont été décernés en 1992 ; depuis, quatre nouveaux groupes ont entamé le cursus. La promotion de 1994 était composée de neuf personnes, dont un directeur originaire de Taiwan, un ingénieur projeteur, un concepteur d'expositions, un administrateur artistique, un cinéaste et un bijoutier originaires des États-Unis d'Amérique. Leur seul point commun, ou presque, est d'avoir fait des études universitaires et d'avoir accompli un parcours qui témoigne de leurs qualités intellectuelles et conceptuelles affirmées, de leur désir aussi d'explorer des idées nouvelles et de ten-

ter des expériences inédites. Ils se lancent dans un programme rigoureux et très structuré qui demande au moins deux années d'études à plein temps, période au cours de laquelle ils suivent des cours théoriques et pratiques, effectuent un stage d'au moins trois mois dans le département expositions d'un musée et rédigent une thèse, sur un sujet de leur choix, qui se rapporte à la conception et/ou à la planification d'une exposition.

Certains lecteurs sont peut-être peu familiers de cette distinction entre planification et conception d'une exposition, qui reflète une évolution dans ce domaine au fil des années et qui correspond à notre pratique aujourd'hui. Pour être réussie, une exposition doit être soigneusement planifiée et structurée, de telle sorte que le visiteur s'y trouve à l'aise et en tire le plus grand profit. Cette planification requiert des qualités confirmées de concepteur et un talent très sûr de mise en valeur des objets à exposer.

© Jennifer R. Spitzer, 1992



Les clés du pays des merveilles.
Hypothèses et réalité,
une exposition scientifique à partir
d'Alice au pays des merveilles.

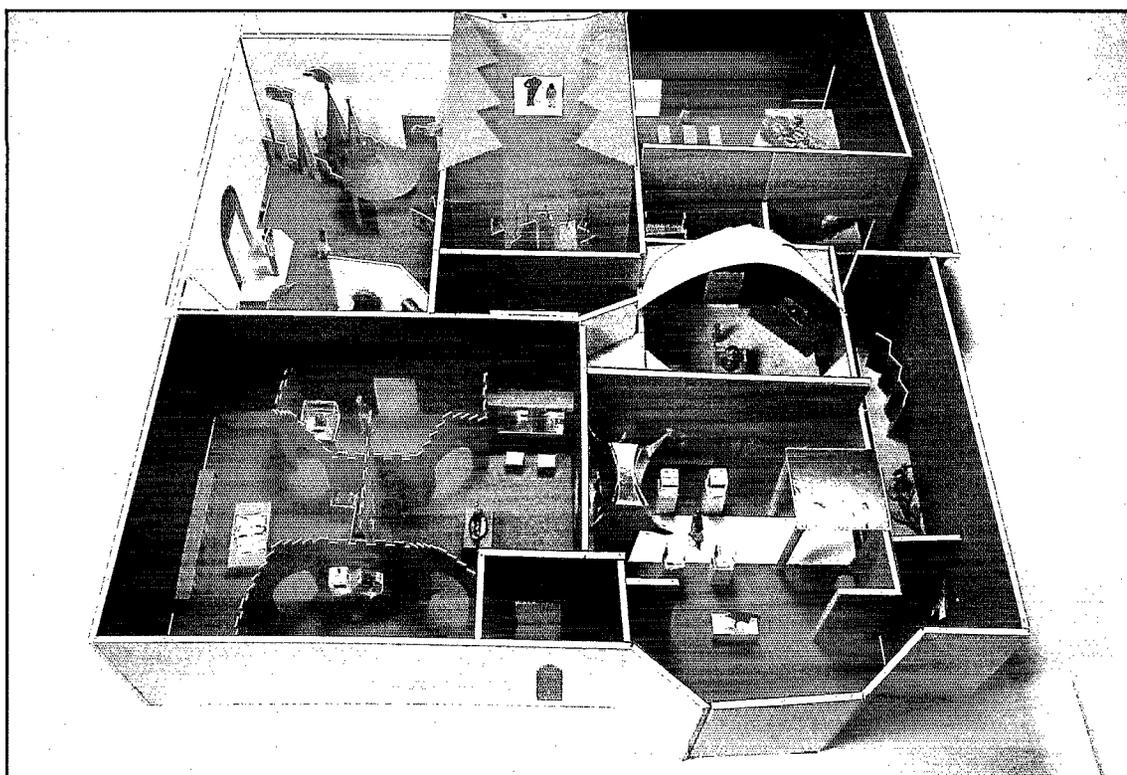
La création de ce programme original remonte à 1981. Au cours d'une réunion de l'American Association of Museums, un certain nombre d'organiseurs d'expositions dans les musées et de concepteurs indépendants eurent l'idée de créer une association de praticiens de la planification d'expositions. Celle-ci, qui prit le nom de National Association for Museum Exhibition (NAME), se fixa pour tâche de définir la profession de façon précise et de faire en sorte qu'elle jouisse plus ou moins d'un statut équivalent à celui des autres professions — et d'un prestige égal. Cela nécessitait notamment de trouver un juste équilibre entre formation théorique et expérience pratique pour former des professionnels compétents. La NAME organisa quelques enquêtes et réunions, réparties sur plusieurs années, pour dégager un consensus concernant les normes auxquelles devait répondre cette formation.

L'University of the Arts se déclara prête à mettre en place un programme sur la base des principes directeurs ainsi établis, lequel fut élaboré en concertation avec l'association. Membre de longue date du conseil d'administration de celle-ci et directrice d'un programme universitaire de conception, l'idée me parut extrêmement séduisante et, en 1990, j'ai accepté de diriger ce programme. Nous avons pu alors inscrire nos premiers étudiants. L'University of the Arts, institution unique en son genre, est, quoique de petite taille, une véritable université ; entièrement consacrée aux arts, elle jouit d'une réputation internationale que justifie sa prestigieuse trajectoire. La création de cet enseignement, ainsi que celle d'un enseignement connexe de la muséologie, correspondait à une décision qu'elle avait prise d'étendre ses activités à des domaines spécialisés, en particulier à ceux qui font appel aux nouvelles techniques de la communication,

et de mettre en place des programmes de formation supérieure centrés sur des « créneaux » bien précis.

Allier la théorie et la pratique

Le plan initial a été rapidement modifié. Au départ, seuls devaient être acceptés des étudiants ayant une formation d'arts appliqués ou de beaux-arts, et le programme était presque entièrement axé sur l'acquisition de compétences pratiques, les étudiants devant, au terme de leurs études, présenter un projet d'exposition. Il m'est apparu que, compte tenu de l'évolution rapide de la conception et des objectifs des musées aux États-Unis d'Amérique, il fallait à la fois diversifier le choix des étudiants et étoffer la formation. Lorsque j'ai accepté de diriger le programme, l'université a consenti que soient admis les étudiants ayant une solide formation universitaire, artistique ou non, et que le programme comprenne des études sur le public, sur le processus de conception et sur la théorie. Le projet final fut développé encore plus avant, avec l'adjonction d'une thèse écrite dont le thème pouvait désormais être autre que la réalisation en bonne et due forme d'une exposition. Je pensais surtout qu'il importait de mettre l'accent sur le processus plutôt que sur le résultat, tout en soulignant que les professionnels des expositions doivent posséder une connaissance de base des techniques utilisées aussi bien que de la théorie. Les étudiants n'ayant aucune expérience de la conception font l'apprentissage des techniques fondamentales du dessin, se familiarisent avec la typographie, apprennent à exécuter des ébauches, des plans de projets, s'initient au dessin assisté par ordinateur (DAO) et à l'informatique (traitement de texte et des images). Ils acquièrent également une



© Diana J. Larsen, 1992

connaissance physique et intellectuelle des effets spatiaux, de la lumière, de la psychocinétique et des incidences des perceptions et des sensations. Les cours en atelier portent sur l'aménagement de l'environnement, la signalétique, le graphisme, les techniques d'éclairage, l'installation classique de collections, les problèmes d'accessibilité, les matériaux et méthodes de construction, les médias électroniques. Les cours magistraux et les colloques traitent de l'histoire des musées, du droit administratif, de l'éthique et des études sur le public. Le principal cours, dispensé en atelier à raison de douze heures par semaine pendant trois semestres, amène les étudiants à passer progressivement de la réalisation de projets simples utilisant les trois dimensions de l'espace à celle de petites expositions interactives à thème, puis à de plus amples expositions composées de pièces de collection. Un quatrième semestre est consacré au travail d'équipe dans des musées régionaux : les étudiants sont appelés à planifier et à concevoir réellement une exposition, à exécuter des dessins, à formuler une proposition formelle, à présenter un budget et un calendrier d'exécution et à constituer la documentation nécessaire.

Cette formation vise à leur faire bien comprendre en quoi consiste le processus de création d'une bonne exposition ; à cette fin, elle comporte une importante

partie théorique qui couvre la sémiotique, les effets spatiaux, l'intérêt physique des objets et de la lumière, la symbolique, les nouveaux médias, les textes écrits et parlés. On leur apprend également à tenir compte du fait que le propos et les collections elles-mêmes forment un tout et à mesurer l'importance de l'apport personnel du visiteur à l'entreprise. Les séminaires portent sur la structure et la métaphore, sur les rapports de l'art à la société, sur la critique. La formation est structurée comme celle des cours traditionnellement dispensés par l'université, mais les divers enseignements sont conçus selon une approche intégrée, de telle sorte qu'un même projet soit abordé simultanément dans plusieurs classes : les étudiants s'initient au DAO en dessinant des plans d'occupation des sols et les composantes de l'exposition ; les approches graphiques font l'objet d'un autre cours, et les questions concernant les aspects fondamentaux — contenu et direction — constituent l'essentiel du travail en atelier. La première année est principalement consacrée à la théorie et à la planification, ainsi qu'à l'acquisition des techniques de base. La seconde comporte un stage pratique durant lequel les étudiants travaillent en équipe. Au cours des trois semestres de travail en atelier, l'accent est mis progressivement sur le travail en équipe et sur la réalisation de projets collectifs. A la fin de la première année, les étudiants font un stage dans une

Maquette d'une thèse consacrée à une exposition intitulée Dragons : monstres imaginaires, fondée sur l'existence, de par le monde, du dragon, élément culturel mythique.

institution où, loin d'être de simples observateurs, ils participent pleinement aux activités du département qui les accueille. Les stages sont en général rémunérés et se déroulent dans des musées renommés d'art, de sciences, d'histoire, ainsi que dans des musées pour enfants ou des établissements moins traditionnels — écomusées, zoos, jardins botaniques, aquariums. Plusieurs étudiants ont accepté, à la fin de leurs études, un poste permanent dans l'établissement où ils avaient accompli leur stage. Ceux qui n'ont aucune expérience antérieure de la muséologie sont encouragés à faire un second stage. Bien que la durée des cours et du stage soit de deux ans et que l'on puisse en même temps préparer sa thèse, la majorité des étudiants préfèrent rester un semestre de plus pour achever leur travail et se préparer à entrer dans la vie active ou à y retourner.

Stimuler l'innovation

De tous les éléments du programme, ce sont la thèse et le projet qui lui est associé qui exigent le plus d'efforts de la part des étudiants. Ceux-ci doivent identifier, puis approfondir, un problème, un besoin auquel les établissements existants ne répondent pas pleinement — et il ne suffit pas qu'ils reprennent, en la modifiant, une formule exposée dans les manuels ou déjà réalisée dans un musée. La plupart d'entre eux se montrent à la hauteur de la tâche : apportant à l'entreprise la force d'esprits neufs et disposant du temps nécessaire pour la recherche et la réflexion, ces jeunes (et moins jeunes) étudiants ont mis au point des scénarios d'exposition fort séduisants et pensés jusque dans le moindre détail. Ils ne sont pas contraints de suivre, pour l'élaboration de leur thèse, un protocole de recherche traditionnel (bien qu'une attention scrupuleuse aux éléments factuels de base généralement admis soit

requis), et l'on s'attend que leur projet initial soit soumis à des études préalables informelles. D'excellentes qualités rédactionnelles sont requises, qui sont nécessaires pour l'exercice de la profession : aux États-Unis, tout musée qui prévoit d'organiser une exposition doit, s'il souhaite obtenir des subventions, constituer une documentation écrite très complète, et les étudiants sont préparés à cette tâche.

Les thèses présentées à ce jour sont d'une grande variété. Un étudiant en histoire de l'art qui connaissait personnellement les collections existantes en la matière a identifié avec précision, en indiquant la provenance, les objets destinés à être présentés dans le cadre d'une exposition thématique sur les dragons, qui avait ceci de particulier qu'elle s'accompagnait d'éléments conçus pour les enfants. Un architecte, dans sa thèse, replaçait le contenu de l'exposition dans une perspective architecturale historique, tout en imaginant un processus permettant l'intégration, dans une ville, d'une série de sites historiques extérieurs. Certaines thèses, parmi les plus remarquables, traitaient de questions totalement nouvelles pour l'auteur. Un étudiant, issu du milieu théâtral, a soumis un projet d'exposition sur les déchets et leur recyclage : conçue pour un musée des sciences, elle incite le public à changer de comportement dans ce domaine. Un historien a imaginé une exposition thématique sur les effets culturels et émotionnels de la mise au point et de l'utilisation de la bombe atomique. Dans l'une des premières thèses, *Alice au pays des merveilles* servait de base narrative à une exposition consacrée aux concepts scientifiques relatifs à la perception. Un autre projet intégrait en permanence les pièces d'une exposition temporaire dans une galerie commerciale. Une autre thèse encore analysait en détail la nécessité, pour les petits musées, de dis-

poser d'un système adéquat pour les expositions temporaires, et proposait un tel système, conçu en tenant dûment compte de différentes contraintes, telles que l'entreposage, la réutilisation des matériels et ses incidences écologiques. Autre thème retenu : l'élaboration de normes relatives à l'information graphique. Nous envisageons à présent une collaboration avec d'autres disciplines pour la préparation des thèses.

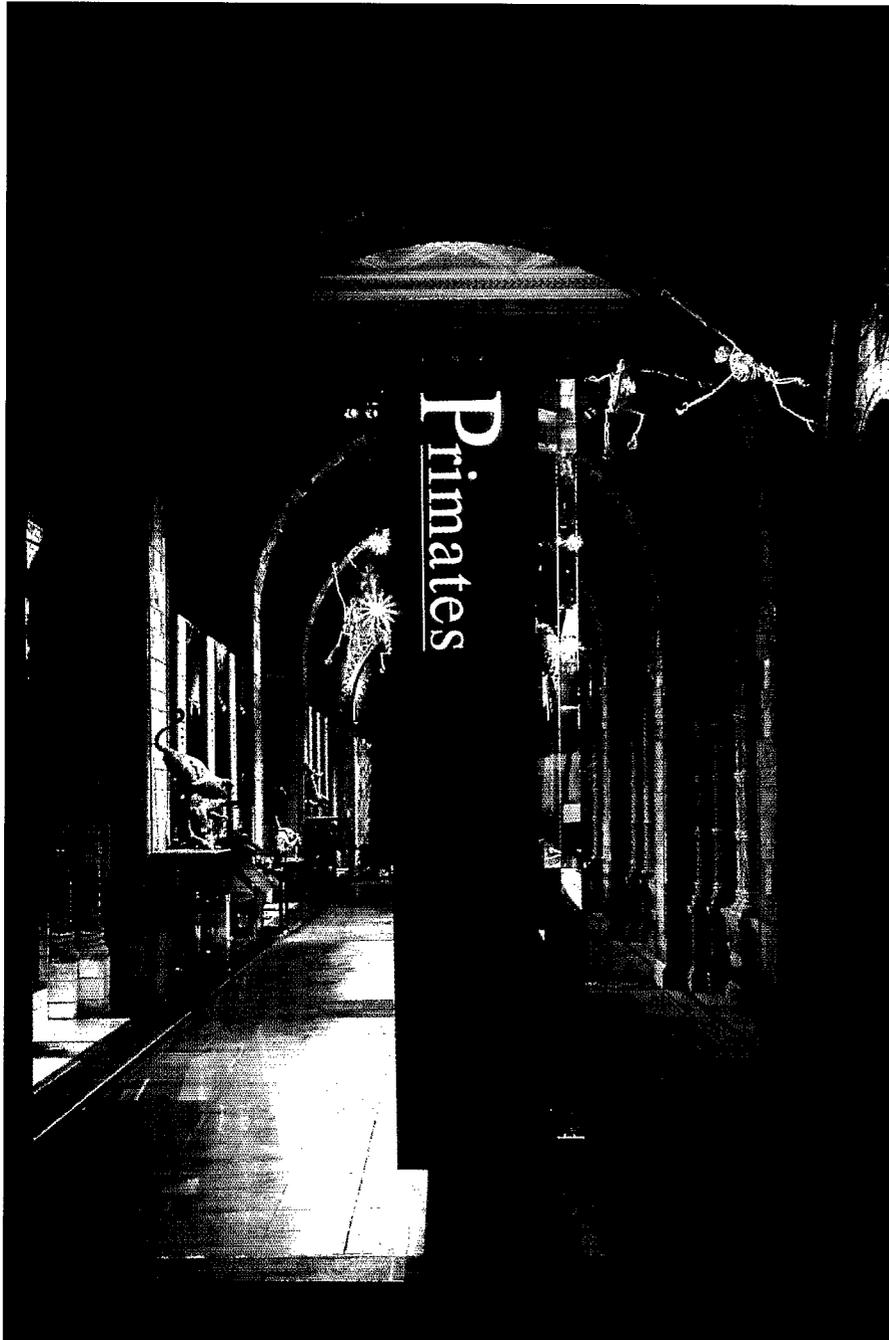
Le programme existe depuis maintenant quatre ans, et nous continuons à en tester, modifier, repenser la conception initiale. L'expérience des trois premiers groupes d'étudiants qui ont obtenu leur diplôme fait apparaître un certain nombre de points communs, dont certains étaient prévisibles, d'autres étant plus surprenants. Le point le plus encourageant est certainement que la plupart des étudiants aient obtenu un emploi dans le domaine de la conception d'expositions, en dépit du marasme de l'économie américaine et de ses répercussions sur les musées. Je pense que cela tient au fait que nos étudiants sont mieux préparés intellectuellement et connaissent mieux la théorie que la plupart des spécialistes de la conception et, inversement, qu'ils sont mieux formés, sur le plan pratique, que la plupart des diplômés de l'université. D'année en année, sans que cela ait été voulu, la structure des groupes s'est différenciée. Les premiers étudiants, en 1990, venaient de milieux artistiques : deux avaient fait les beaux-arts, l'un d'entre eux était photographe, un autre avait étudié l'histoire de l'art et trois les arts appliqués. Enfin, trois d'entre eux avaient préalablement exercé des fonctions, relativement modestes, dans tel ou tel établissement. Tous sont à présent employés dans des musées ou dans des agences de design. Le deuxième groupe était plus divers : un décorateur de

théâtre, un architecte d'intérieur, un graphiste de musée licencié en sciences politiques, un contremaître travaillant dans le bâtiment et nanti d'un diplôme dans le théâtre/danse, un naturaliste et une spécialiste de l'histoire de l'art au chômage depuis plusieurs années. Le contremaître/chorégraphe est à présent directeur de la section organisation et conception des expositions d'un musée de sciences naturelles ; son camarade graphiste/diplômé de sciences politiques est coordinateur des expositions dans un musée de médecine et de santé ; l'architecte d'intérieur travaille avec une importante agence de design ; le décorateur de théâtre gère les expositions d'un centre scientifique et la spécialiste de l'histoire de l'art, devenue conservateur d'une collection d'archives historiques, termine la rédaction de sa thèse. Le troisième groupe arrive seulement sur le marché du travail. Une seule étudiante, architecte, a terminé sa thèse ; elle travaille pour une importante agence de design spécialisée dans la conception des parcs zoologiques.

Quelle conclusion tirer ? Les étudiants, bien évidemment, ne subissent pas une transformation radicale du simple fait qu'ils commencent à suivre nos cours. S'ils réussissent, c'est parce qu'ils arrivent riches d'une intelligence naturelle, d'une expérience et de talents dont la formation dispensée leur permet de tirer parti dans le domaine de la muséologie. Au cours des deux années, ou plus, passées à Philadelphie, ils se font une idée du processus de conception des expositions dans les musées, processus que la profession elle-même est encore en train de mettre au point. Il est trop tôt pour tenter d'évaluer l'impact qu'aura le programme sur la profession, mais la réussite de nos premiers élèves en laisse bien augurer. ■

La galerie des primates du Musée d'histoire naturelle de Londres : tradition et innovation

© Chris Gascoigne



Comment intégrer une exposition de conception moderne dans des bâtiments anciens sans trop modifier, sans détruire l'architecture primitive ? Ce problème fort banal a trouvé une solution qui l'est bien moins avec l'aménagement de la nouvelle galerie des primates installée dans le haut édifice victorien, richement décoré, qui abrite le Musée d'histoire naturelle de Londres.

Située au premier étage du hall principal, cette galerie est bordée, d'un côté, par une balustrade, de l'autre, par des vitraux admirables, hauts de deux étages. Auparavant, des vitrines de bois sombre abritaient des spécimens d'animaux naturalisés présentés aux visiteurs du rez-de-chaussée la morne rangée de leurs faces postérieures, leur cachant ainsi les vitraux.

La première mesure à prendre était de dégager cet espace, de placer les vitrines ailleurs dans le musée. Ainsi la galerie pourrait-elle bénéficier de la meilleure luminosité.

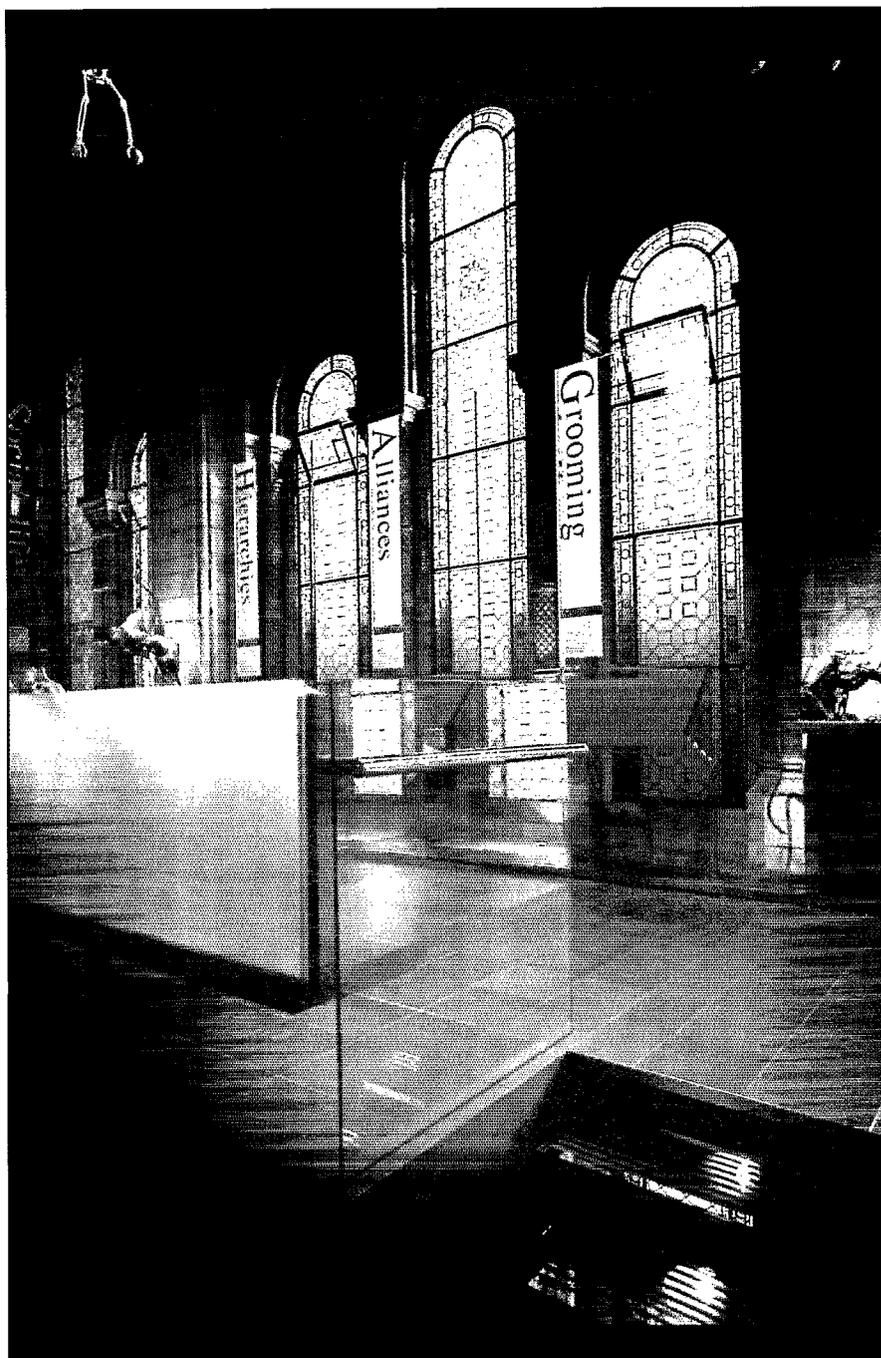
Les travaux ont permis de mettre en place un espace d'exposition auquel conduit l'escalier principal et qui s'étend sur une plate-forme élevée d'un bout à l'autre de la galerie longue de 36 mètres, dont les six travées établissent un ordre architectural rigoureux qui rythme l'exposition, chaque travée étant consacrée à un aspect particulier du thème général.

La plate-forme d'ardoise sombre, dont la couleur fait écho à celle des bandes de terre cuite qui déjà ornaient l'intérieur du bâtiment, permet de loger les câbles et des systèmes de projection très complexes, l'une des innovations de l'exposition. Situés à chacune des grandes articulations initiales de la galerie, les escaliers de verre qui relient la plate-forme au sol de mosaïque marquent la succession des travées, accentuent la scansion de l'espace et conduisent à une série de belvédères qui

dominent le magnifique hall principal. Les matériaux utilisés dans l'édifice — bronze, verre et pierre — ont été travaillés dans un style contemporain d'une extrême sobriété. Tout en se référant aux traditions illustrées par les parties les plus anciennes de l'édifice, l'architecture de la nouvelle galerie se distingue nettement du cadre dans lequel elle s'insère.

Plusieurs « lectures » de l'exposition sont possibles. D'un côté, selon les principes d'une muséologie relativement traditionnelle, un ensemble de vitrines et de pupitres pour la consultation des notices explicatives, des spécimens, des moulages, des illustrations, des installations interactives ; en contrepoint, le mur percé de vitraux présente divers témoignages de l'activité créatrice de l'humanité dans les domaines de l'art et de la poésie : des sculptures ont été spécialement conçues pour occuper cette section de la galerie. Les anciennes vitrines ont été remplacées, grâce à des techniques modernes, par des panneaux vitrés de 3,6 mètres de haut, à l'armature ultra-légère, dont la partie inférieure supporte des pupitres de verre à plan incliné sur lesquels des séquences de films sont projetées grâce à un système complexe de verres optiques intercalés et de miroirs. Ces grands écrans reflètent bien les dimensions de l'architecture existante, n'enlevant rien à l'impression produite par les vitraux, et portent des inscriptions en relief correspondant aux sujets présentés. Une musique composée pour la circonstance et des montages sonores assurent l'unité de la présentation.

Cette réalisation tout entière est au carrefour de deux traditions : la tradition architecturale représentée par la galerie d'antan et la tradition muséologique du musée d'histoire naturelle. Différents thèmes de recherche sont successivement traités dans les travées : la physiologie des primates, leurs capacités d'apprentissage,



© Chris Gascoigne

la façon dont ils communiquent, leur comportement social ou leur instinct de conservation. Mis en mesure d'établir des comparaisons entre l'homme et les autres primates, le visiteur cesse d'être un observateur extérieur pour devenir un spectateur qui s'observe lui-même ; il acquiert ainsi le sentiment de leur parenté. Bien qu'elle s'inspire largement du passé, la nouvelle présentation n'en a pas moins un caractère expérimental résolument tourné vers l'avenir. ■

*Photos avec l'aimable autorisation
de Pawson Williams Architects*

Une immersion totale : les nouvelles technologies au service des musées

John C. Stickler

Dans le monde entier, les nouveaux matériaux de construction et les moyens électroniques d'information ont métamorphosé les expositions. L'époque où les visiteurs étaient des spectateurs passifs est révolue depuis longtemps, dit John C. Stickler : de plus en plus entraînés au cœur même de l'exposition, ils doivent réagir et participer. Dans sa maison d'adobe, en plein désert de l'Arizona, John C. Stickler écrit des ouvrages et des articles consacrés aux activités économiques et aux voyages. L'intérêt qu'il porte aux environnements artificiels créés par une société installée non loin de chez lui est à l'origine du présent article.

Comment les musées peuvent-ils aujourd'hui concurrencer la télévision ? Les téléspectateurs sont captivés par les actions, par l'agitation qui animent le petit écran ; dans les musées, les visiteurs ont sous les yeux des objets inertes, figés dans des vitrines.

Voilà une des difficultés auxquelles se sont attaqués, non sans succès, les administrateurs de musée à travers le monde : ils ont compris qu'il leur faut divertir les visiteurs en même temps qu'ils leur offrent ce mode d'éducation propre au seul musée.

Deux notions clés, « immersion » et « interaction », associées aux nouvelles technologies, permettent aux musées modernes de faire bonne figure face à la télévision, au cinéma et aux jeux vidéo. Le diorama est l'archétype de la pratique muséale de routine ; le concept d'immersion fait disparaître la vitrine et met le public au contact direct de l'objet exposé.

Les établissements chargés d'éduquer le public tout en le distrayant avaient traditionnellement une vision assez restrictive du contenu de leurs collections : les zoos exhibaient des animaux terrestres, les aquariums des poissons, les jardins botaniques des plantes, tandis que les musées au sens strict se consacraient à l'histoire, à la culture, aux sciences de l'homme. Les techniques de présentation étaient également limitées : dans les zoos, des cages ; dans les jardins botaniques, des serres ; dans les musées, des dioramas. Ce n'est plus vrai.

De nos jours, ces catégories s'élargissent, et leurs domaines d'activités se chevauchent. Les administrateurs de musée s'aperçoivent qu'ils peuvent emprunter aux zoos et aux jardins, aux bases de loisirs et aux parcs à thème (comme Disneyland) de bonnes idées qui leur permettent d'améliorer considérablement leur action éducative et, dans le même

temps, d'accroître sensiblement le plaisir de leurs visiteurs. « Les progrès des méthodes d'exposition naturaliste découlent directement, pour une bonne part, des avancées de la science et de la biologie, ainsi que des technologies modernes et des nouveaux matériaux de construction utilisables », fait observer Daniel Kohl, vice-président et responsable de l'esthétique industrielle de la Larson Company, à Tucson (Arizona). Cette société américaine est à l'avant-garde de la création d'environnements réalistes et naturels pour zoos, jardins et aquariums dans le monde entier.

Selon Daniel Kohl, les progrès en matière d'exposition sont dus à de nouveaux matériaux de construction comme les uréthanes, les vinyles, les matières acryliques et les époxydes, ainsi qu'aux dernières technologies électroniques mises au point dans les domaines de l'informatique, de la robotique, des fibres optiques, des lasers.

Exploration, découverte et analyse

Le Musée des sciences et de l'histoire de Fort Worth, au Texas, qui possède 2 800 m² de salles d'exposition et reçoit 1 100 000 visiteurs par an, est au nombre des neuf musées des États-Unis d'Amérique homologués par la National Science Foundation. Ses administrateurs souhaitent agrandir la surface d'exposition sans procéder à des investissements considérables, et ils voulaient adopter une formule interactive qui permettrait aux visiteurs de faire quelque chose et de s'associer, d'une manière ou d'une autre, au processus éducatif. « En 1988, rappelle Don Otto, directeur du musée de Fort Worth, on a découvert dans le lit d'un petit cours d'eau, dans le nord du Texas, les restes d'un dinosaure ; il s'agissait d'une espèce encore inconnue remontant

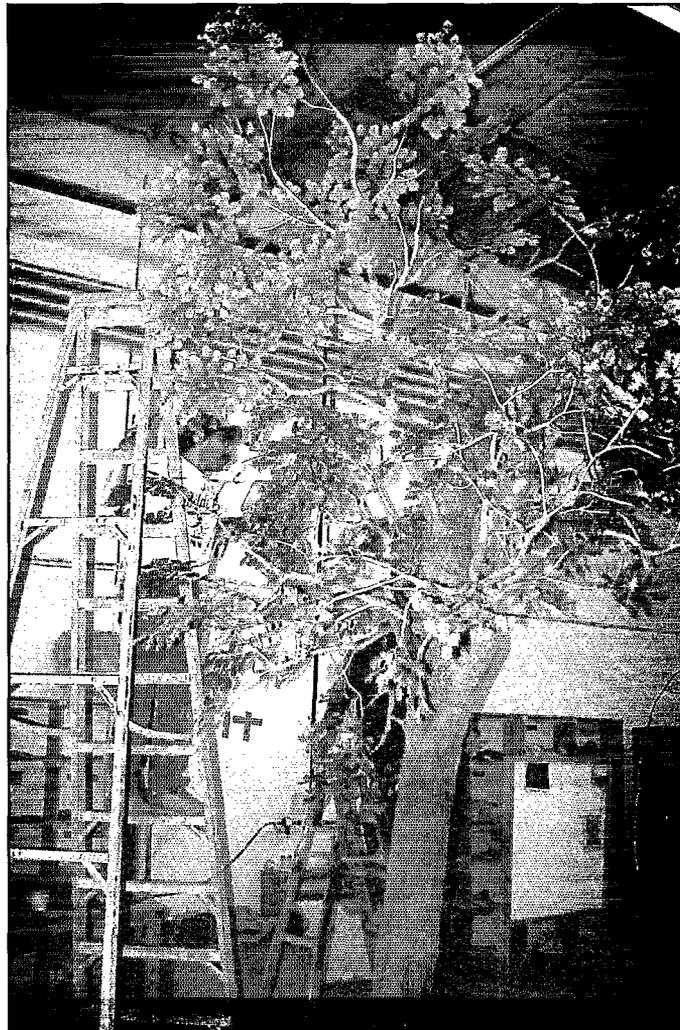
au crétacé, c'est-à-dire à quelque 113 millions d'années. Nous voulions tirer parti de la très vive curiosité que cette découverte avait éveillée dans la région. La cour d'entrée du musée occupant environ 840 m², nous avons construit un bac à sable de 420 m² avec un cours d'eau artificiel et laissant apparaître du calcaire du crétacé qui affleure sur l'une des rives. » Ce nouveau lieu d'exposition d'une conception très interactive, imaginé et aménagé par la Larson Company pour la somme de 500 000 dollars, a été ouvert en mai 1993.

Empli de sable sur un mètre de profondeur, le bac est devenu le Dino Dig (« Dino-fouilles »). Des os artificiels de dinosaures, de tailles diverses, sont enfouis dans le sable : un fémur de 2 m, une série de vertèbres, un tibia et un crâne — chacun appartenant à des espèces différentes. Les visiteurs, des enfants principalement, à l'aide d'outils en résine acrylique creusent dans le bac, devenant ainsi des « paléontologues ». Des membres du personnel du musée les aident à identifier les os qu'ils découvrent.

L'endroit jouxte la salle de paléontologie, à l'intérieur du musée, où d'authentiques squelettes de dinosaures font le pendant des sculptures de ces mêmes animaux, installées à l'extérieur. « Nous parsemons aussi le sable de petits fossiles qui abondent dans la région de Fort Worth, ajoute Don Otto. Les enfants les identifient et peuvent les emporter chez eux en souvenir. Ils sont ravis. »

Cette activité conduit les participants à parcourir les trois étapes de la démarche scientifique : l'exploration, la découverte, l'analyse. Il s'agit pour eux d'une expérience bien plus utile et bien plus mémorable que la contemplation d'une vitrine — ou d'un écran de télévision.

Le Dino Dig n'est accessible que de l'intérieur du musée et il est surveillé par



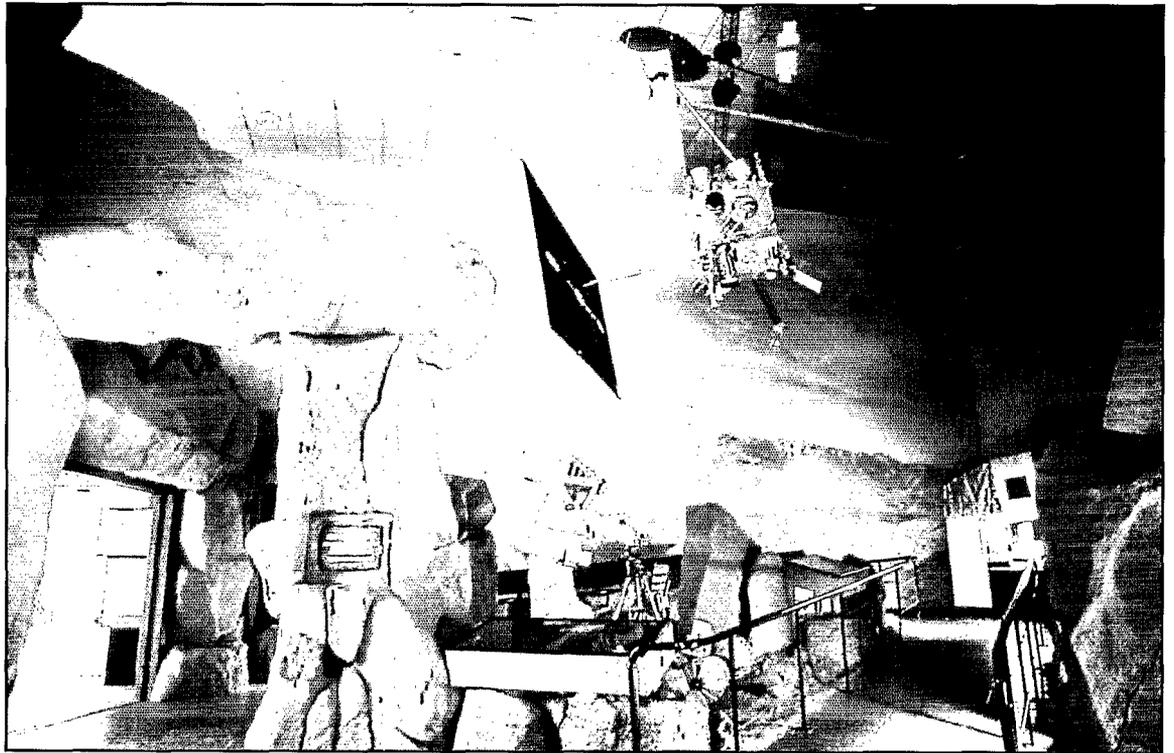
Avec l'aimable autorisation de l'auteur

Un artisan de la Larson Company met la dernière main à un chêne de montagne artificiel, Tucson, Arizona, 1993.

des membres du personnel. Don Otto indique que le bac à sable reçoit, en moyenne, 1 000 visiteurs chaque jour, et certains y passent jusqu'à deux heures.

Les sculptures et les équipements placés à l'intérieur du site clôturé ne posent pas de problèmes particuliers de surveillance. Il n'en va pas de même pour la reproduction de l'acrocanthosaure (un carnivore apparenté à *Tyrannosaurus rex*), haute d'une douzaine de mètres, située à l'extérieur de l'établissement. Peu après son érection, des inconnus ont commencé, la nuit, à briser et à voler ses dents (d'une longueur de 13 cm), malgré la barrière de protection constituée par une haie d'épineux. Le problème a été résolu grâce à l'installation de détecteurs de mouvements dans les arbres qui dominent le dinosaure. Lorsque quelqu'un s'approche, les détecteurs déclenchent un

Avec l'aimable autorisation de l'auteur



*Simulation de la surface de Mars,
Musée national de l'air et de
l'espace, Smithsonian Institution,
Washington, D.C., 1992.*

système d'aspersion, enfoui dans le sol. Depuis qu'il existe, il n'a plus été nécessaire de remplacer les dents de l'animal.

Les jardins botaniques

Les jardins botaniques ont, de plus en plus, une fonction éducative : la ravissante roseraie à l'anglaise a cédé la place à des espaces arborés, complexes et vivants, où sont présentés des spécimens rares de la faune et de la flore. The Trail of Evolution (« Les étapes de l'évolution »), ensemble d'un coût de 20 millions de dollars aménagé en 1988 au jardin botanique de Brooklyn, s'inspire du « Monde de la jungle », créé antérieurement au zoo du Bronx, à New York. Aux Jardins royaux de Kew, à Londres, on prépare actuellement une exposition « immersive » qui fera également appel à un espace éducatif clos et complexe pour interpréter l'évolution des plantes.

De simples serres qu'elles étaient, les constructions vitrées sont devenues, à l'aube du XXI^e siècle, des lieux où les conditions de vie qui régnaient il y a des milliards d'années peuvent être reproduites. Les visiteurs font un voyage à travers le temps ; ils sont plongés dans l'atmosphère humi-

de d'une forêt tropicale, formée de végétaux et de plantes qui ont cessé d'exister bien avant l'aube de l'humanité.

Le Musée de sciences naturelles de Houston, au Texas, fait appel aux procédés les plus modernes de présentation des phénomènes naturels. Avec 2,3 millions de visiteurs en 1993, il se classe, par sa fréquentation, au quatrième rang dans le pays. En 1994, quelque 8 300 m² d'espaces d'exposition nouveaux ont été aménagés, moyennant une dépense de 19 millions de dollars. Une structure conique vitrée, haute d'environ 17 m et couvrant 2 300 m², a été édifiée ; elle abrite des papillons et la reconstitution d'une forêt tropicale.

« C'est tout un monde dans lequel on se trouve plongé, dit Hayden Valdes, directeur des expositions. Nous voulons que le visiteur se sente, au sens propre, dépaycé. » Dans la forêt tropicale, on trouve une chute d'eau de 12 m de haut, la reproduction d'un temple maya, une grotte aquifère, des fleurs tropicales, des plantes médicinales, un arbre artificiel énorme, des piranhas, des poissons cavernicoles aveugles et des milliers de papillons. Cet ensemble peut accueillir 6 000 personnes par jour.



© The Larson Company

Un paysage artificiel dans le biodome de Montréal, Canada, 1991.

L'expérience du visiteur ne sera pas seulement visuelle ; plongé dans l'humidité de la forêt, il connaîtra les odeurs et les sons de la jungle. Des dispositifs sonores activés par lui, et gérés par ordinateur, sont conçus de telle sorte que toute personne qui revient sur ses pas entend, à un endroit où elle est déjà passée, des sons différents de ceux qu'elle a entendus précédemment.

Porte-parole du musée, Terrell Falk précise que le public est bel et bien entouré de papillons colorés qui évoluent dans leur milieu naturel, des papillons originaires d'Asie, d'Amérique centrale, d'Amérique du Sud. « Nous en élevons un tiers nous-mêmes dans notre éclosoir », ajoute-t-elle avec fierté.

Une autre jungle va bientôt s'ouvrir au public dans l'État voisin de l'Oklahoma. Le parc zoologique de Tulsa, le « musée vivant », où 500 000 visiteurs se sont rendus en 1993, aménagera également, grâce à un investissement de 5 millions de

dollars, une forêt tropicale qui occupera 1 700 m² sous un toit dressé à 15 m de hauteur.

« Il s'agira, indique le directeur du zoo, David Zucconi, d'une exposition de type "immersif" ; en ce qui concerne les plantes, ce sera vraiment la vie dans la jungle. La végétation sera exclusivement originaire d'Amérique centrale et d'Amérique du Sud ; il y aura aussi des poissons, des reptiles et bien d'autres animaux. Les populations des forêts joueront un rôle de premier plan. Trop d'expositions botaniques font abstraction des autochtones. Nos visiteurs verront d'importants vestiges culturels dans la forêt tropicale. »

David Zucconi pense le plus grand bien des moyens nouveaux que la science offre aux musées : « N'importe quelle présentation peut être améliorée à l'aide des technologies nouvelles, souligne-t-il. Nous tentons d'incorporer les matériels audiovisuels les plus récents dans nos nouvelles installations. A l'automne

1994, une nouvelle présentation consacrée aux éléphants a été inaugurée ; elle se combinait avec notre diorama de la chasse au mammoth par les anciens Indiens de la région. Nous mettons au point une trompe d'éléphant robotisée mise en action par le visiteur. Il y a — le savez-vous ? — 40 000 nerfs dans une trompe d'éléphant. »

Les nouvelles technologies permettent aussi de transporter les visiteurs dans l'espace extra-atmosphérique. *Where next, Columbus ?* (« Et maintenant, où allons-nous, Christophe Colomb ? ») est une exposition organisée au Musée national de l'air et de l'espace de la Smithsonian Institution à Washington, D.C. Ouverte en décembre 1992, elle fait partie de la section « L'exploration de nouveaux mondes » du musée et comprend une simulation réaliste de la surface de Mars. (Le musée accueille en moyenne entre 8 et 9 millions de visiteurs par an.)

A l'aide des images transmises sur Ter-

re par les « orbiters » et les « landers » des sondes Viking, un paysage « rocheux » d'aspect rougeâtre a été créé à l'aide de mousses d'uréthane : il reproduit avec précision les dimensions, les formes, les couleurs, la texture d'une partie du site Kasei Valles, une gorge de la planète rouge. Le paysage semble être couvert d'une fine couche de poussière martienne de couleur rouge. Un panneau mural de 27 m environ et un éclairage tamisé spécial créent l'impression d'un lever de soleil sur Mars. Les visiteurs déambulent dans ce paysage martien, où ils ont le choix entre deux chemins. L'un conduit à une habitation et à un jardin hydroponique aménagés dans la surface rocheuse ; dans le jardin poussent des laitues, des fraises et des tomates provenant de semences fournies par la NASA. L'autre conduit à une salle de 24 places où sont projetés en permanence trois films consacrés à l'exploration spatiale.

Le directeur du projet, Victor Govier, signale que des pourparlers sont en cours avec le gouvernement de l'Espagne pour reproduire l'exposition dans ce pays.

« Lorsqu'ils quittent la salle, fait observer Victor Govier, les visiteurs peuvent participer à un sondage en effleurant l'écran tactile d'un ordinateur interactif. Il leur est demandé si les États-Unis d'Amérique doivent ou non poursuivre leurs explorations spatiales et s'ils doivent faire appel à des êtres humains ou à des robots. Une écrasante majorité des visiteurs répond par l'affirmative à la première question et souhaitent que les explorateurs soient des êtres humains. »

Immersion totale

Une application spectaculaire du principe de l'immersion consisterait à mettre les visiteurs sous l'eau, face à face avec les poissons. C'est exactement ce que fait Sea

World (« Le monde de la mer ») — grâce aux technologies modernes — dans son aquarium et son parc d'Orlando (Floride), bien connus du grand public.

Dans le cadre de la présentation intitulée « Les terreurs des profondeurs », les visiteurs pénètrent, en passant dans un tunnel en matière acrylique transparente, au cœur même de grands bassins d'eau de mer où vivent des requins, des murènes et des barracudas.

« Les visiteurs sont plongés dans l'environnement marin, dit Jerry Goldsmith, vice-président de Sea World. Avant de pénétrer dans le tunnel, ils assistent à la projection d'un film de 4 minutes. Puis les écrans se lèvent, laissant apparaître les requins qui les attendent. Sous l'eau, ils entendent une musique d'ambiance diffusée par haut-parleurs. » Ces installations, dont l'aménagement a coûté 6 millions de dollars, accueillent chaque jour de 30 à 40 000 personnes.

« Les requins sont quelque peu l'attraction hollywoodienne que nous avons imaginée pour capter l'attention du public, avoue Jerry Goldsmith. Nous amenons ainsi les visiteurs à écouter le message écologique que nous voulons délivrer. Nous dissipons systématiquement bon nombre des craintes que la mer leur inspire, puis nous leur faisons comprendre que la plus grande des « terreurs » serait que, par la négligence de l'homme, ces merveilleuses créatures soient anéanties. »

La Larson Company a joué un rôle majeur dans la conception et dans l'installation de ces cinq ouvrages ultramodernes. Daniel Kohl, vice-président de la société, conclut ainsi : « Du fait de la grande complexité du monde naturel, il faut que nos présentations soient une synthèse des technologies disponibles et qu'elles rassemblent des fils épars dans la nature pour tisser la trame d'un récit cohérent. » ■

Un lieu de significations

Raymond Montpetit

Les expositions obéissent à une logique interne qui n'est pas seulement dictée par l'étude des objets exposés. S'inspirant de plus en plus de techniques narratives communes aux médias, elles suivent souvent un « scénario » dont l'objectif est de transmettre un message clair à un public bien défini. L'auteur est directeur du Programme de maîtrise en muséologie de l'Université du Québec, à Montréal.

La question de l'espace est au cœur de bien des systèmes philosophiques. Les choses sont toujours perçues dans un espace où elles se juxtaposent, et c'est dans l'espace que le réel extérieur nous est révélé. L'espace — en termes de profondeur tout particulièrement — est le lieu de ce tissu primordial entre les choses et un moi ; et Maurice Merleau-Ponty ne vait-il pas jusqu'à affirmer que « l'existence est spatiale » ? Nous voudrions ici réfléchir sur quelques composantes de cette réalité constitutive de l'exposition : l'exposition est un médium de l'espace, son acte premier est de mettre en espace les choses et les significations, de leur donner à être.

L'exposition peut se définir, en termes d'espace, intrinsèquement et extrinsèquement. Elle est organiquement liée à l'espace parce qu'elle est un lieu où l'on se rend pour suivre un parcours et qu'elle opère à l'intention des visiteurs une spatialisation du sens par le truchement des objets qu'elle accumule et dispose.

Plus généralement, et prise en compte de l'extérieur, l'exposition s'inscrit dans la réalité de l'espace social ; sur cette scène du « social », elle est un lieu de diffusion culturelle parmi d'autres, et contribue à produire et faire circuler dans la collectivité des ensembles de signes. Rendant visibles des valeurs et des biens culturels, et favorisant leur appropriation, l'exposition participe aussi à la constitution d'un espace imaginaire d'appartenance. Ce faisant, elle exerce une influence qui est l'archétype de notre rapport sensible au monde ; elle rejoue, sur un mode microscopique et exemplaire, la situation existentielle qui est la nôtre et qui fait de nous des êtres en rapport spatiotemporel avec ce que nous percevons de l'univers et interprétons sans relâche, afin de nous l'approprier et qu'il fasse sens à nos yeux.

Lieu des objets, espace social de la cir-

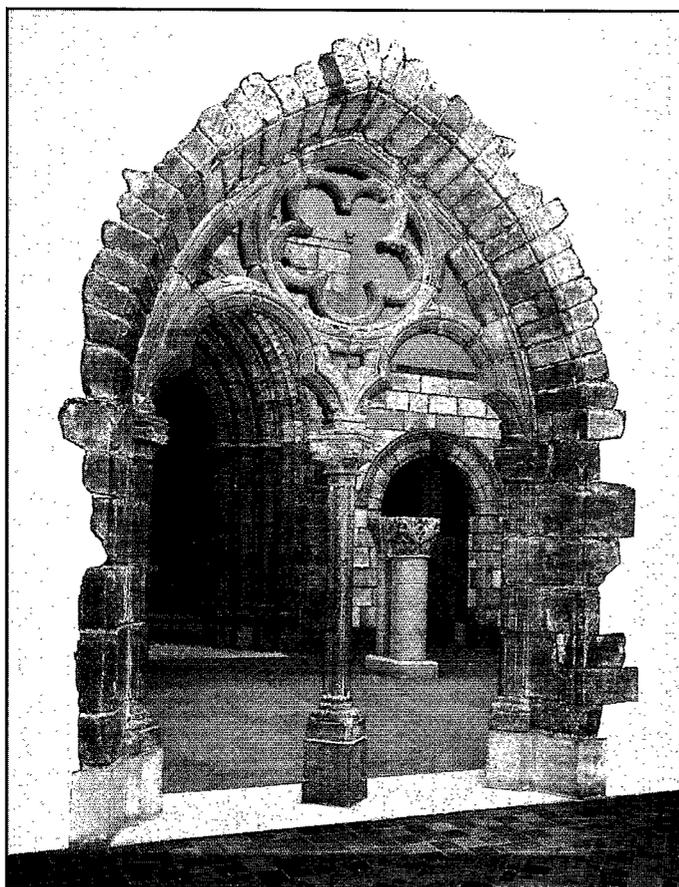
culatation du sens et espace imaginaire d'appropriation par ses visiteurs, l'exposition est bien, à plus d'un titre, une réalité d'ordre spatial.

L'exposition : des objets ailleurs

La première condition d'existence d'une exposition dans un musée se rapporte à l'espace ; les exposer exige d'abord un déplacement des objets et leur regroupement en un lieu nouveau pour eux, qui devient leur espace de montre. Temporairement ou pour un avenir prévisible, ils ne sont plus dans leur lieu habituel, là où, dans la vie courante, on s'attend à les trouver, conformément à la logique des préoccupations d'ordre utilitaire. Si une telle quête est requise par la curiosité et par l'étude, nous savons aussi que ces déplacements de monuments et d'œuvres provoquent, quand naît un musée, de vifs débats : pour certains, ces relocalisations constituent une forme adéquate et nécessaire de conservation, à des fins de connaissance et de transmission aux générations futures ; d'autres considèrent ce transfert comme une forme subtile de « vandalisme » qui nuit à la nature même des objets, puisqu'ils sont éloignés de leur milieu d'origine et qu'ainsi il est mis fin à leur fonction active.

L'espace muséal s'affirme en neutralisant l'objet et en le coupant de ses réseaux primitifs de sens et d'usages, pour en user différemment. Ce dépaysement réduit l'objet à sa part visible et l'expose, ainsi libéré de ses attaches « naturelles », à des appropriations productrices de significations nouvelles. L'exposition naît de cette mise à part, de ce transport des objets réunis « hors de l'espace premier » vers un espace autre. Deux grands moments marquent ce déplacement, celui de la collection et celui, à proprement parler, de la mise en exposition.

© Eric Mitchell, 1993, Philadelphia Museum of Art



Les expositions sont constituées d'œuvres et d'objets qui ont été retirés de leur cadre d'origine.

Ci-dessus : fenêtre cintrée du monastère des Grands Carmes des Arènes, à Limoges (France), XIII^e siècle, exposée au Philadelphia Museum of Art.

L'ordre de la collection

Longtemps, en effet, la réalité d'exposition s'est fondée sur la collection : exposer ne se distingue guère alors de collectionner ; c'est d'un même geste de rassemblement que la collection se forme, s'ordonne, occupe l'espace et s'expose. L'exposition, forme visible du rassemblement, correspond ainsi à l'espace d'étalage de la collection, elle relève de la place que prennent les objets réunis et des significations suggérées par leur regroupement.

Transporter, collectionner, nommer, transposer, exposer, suggérer : ces gestes forment une chaîne active par laquelle les objets déplacés refont sens pour un col-

lectionneur et pour ses invités. Les nombreux objets placés, par exemple, dans les premières collections privées et dans les cabinets de curiosités le sont moins pour conférer à chacun d'eux une visibilité adéquate que pour les disposer en fonction du rang qu'on leur assigne dans l'ordre symbolique et secret de ce « théâtre du monde ». De même, aux XVII^e et XVIII^e siècles, les spécimens de sciences naturelles sont exposés selon la logique classificatoire du savoir taxinomique. On note alors que l'espace physique dans lequel les objets s'exposent est signifiant, au même titre que les objets eux-mêmes. L'observateur qui est un initié, et qui connaît les principes de cet ordre sous-jacent, est capable de voir à la fois les objets et leur espacement, la matérialité et l'ordre invisible dans ce tableau d'ensemble que constitue l'exposition.

La logique de l'exposition

Le second moment de la logique du déplacement prévaut encore aujourd'hui : c'est celui où l'exposition s'affranchit à la fois de la collection et des principes inhérents aux savoirs disciplinaires. L'exposition se conforme maintenant à une autre logique que celle de la collection ; elle est autre chose que son placement permanent dans l'espace. Il ne saurait alors être question de montrer le fonds entier : les réserves deviennent le lieu premier de la collection, et un autre espace — les salles publiques du musée — abrite les expositions. Exposer exige de sélectionner, parmi les objets, ceux qui conviennent au propos singulier qu'un responsable d'exposition décide de tenir. Deux ordres distincts ont ainsi cours : l'ordre de rangement de la collection dans les réserves et celui de la mise en exposition, qui est tout autre et qui distribue les objets selon une logique propre du moment.



© Fukagawa Edo Museum, Tokyo

Distincte de la collection, cette mise en exposition diffère aussi des hiérarchies et des catégories de savoirs : exposer ne se fonde plus sur un quelconque arrangement préétabli ; l'utilisation de l'espace n'évoque plus ni ne reprend un ordre naturel secret des choses, pas plus qu'elle n'est dictée par les définitions et les hiérarchies d'un savoir lié à la nature des objets. Si la conception de l'exposition prend évidemment appui sur les résultats de la recherche historique, sur les travaux d'histoire de l'art, d'archéologie, des autres sciences, ces savoirs ne décident plus de l'utilisation qui est faite de l'espace, non plus que de la façon dont les objets vont y être disposés. La mise en œuvre s'articule alors selon une logique qui est sienne, c'est à elle d'opter pour tel ou tel mode de distribution des choses retenues — en fonction même de ses propres objectifs de communication.

L'un des facteurs principaux de cette mise en exposition est le fait qu'elle veut, de plus en plus, s'adresser à tous et assu-

mer sa nature de lieu public ouvert à la collectivité tout entière. Aussi l'exposition s'inspire-t-elle, en partie, de récits que l'on retrouve ailleurs, dans la presse à grand tirage, à la télévision, au cinéma. Elle a tendance à se structurer selon un genre de « scénario », avec une introduction, un développement en diverses parties et une conclusion. Elle cherche donc à faire en sorte que tous les visiteurs puissent saisir, au premier regard, les principes de la distribution générale des espaces et les regroupements d'objets en ensembles. Un peu comme les magazines scandent leurs pages de manchettes en gros caractères, de résumés en caractères gras, puis de textes à la typographie plus serrée, l'exposition distribue les objets en fonction d'un espace de visibilité modulé, certains objets majeurs donnant le ton d'une salle et fixant l'attention, alors que d'autres, plus discrètement, agissent en mineur et complètent l'information de détail. Ainsi est traduite dans l'espace une logique commune à d'autres médias et familière

Dans ce qu'on nomme contexte de regroupement, les objets, présentés comme ils étaient dans leur cadre d'origine, constituent un véritable décor. Ci-dessus : au Fukagawa Edo Museum, reconstitution d'une rue au bord de la rivière, au XIX^e siècle, à Edo, ancien nom de Tokyo.

au public, tout en conservant une spécificité liée à la présence simultanée d'objets réunis sous un regard mobile.

Deux grands principes de regroupement dominent la mise en exposition. Le premier, qui concerne l'établissement de séries d'objets semblables, se fonde sur un trait commun : objets similaires par leur fonction ou les matériaux dont ils sont faits, chronologies évolutives, objets d'une même région, culture ou époque, objets concernant une même personne, œuvres d'un même artiste, d'un même courant esthétique ou relevant d'une même thématique... Le second principe préside aux regroupements dits contextuels ; il combine les objets exposés de manière à simuler des environnements réels et reconnaissables. Ces ensembles sont disposés en exposition comme ils l'étaient dans leur contexte original, et des « décors » sont installés, tels ceux des reconstitutions et autres tableaux vivants, afin de faire oublier la délocalisation des objets.

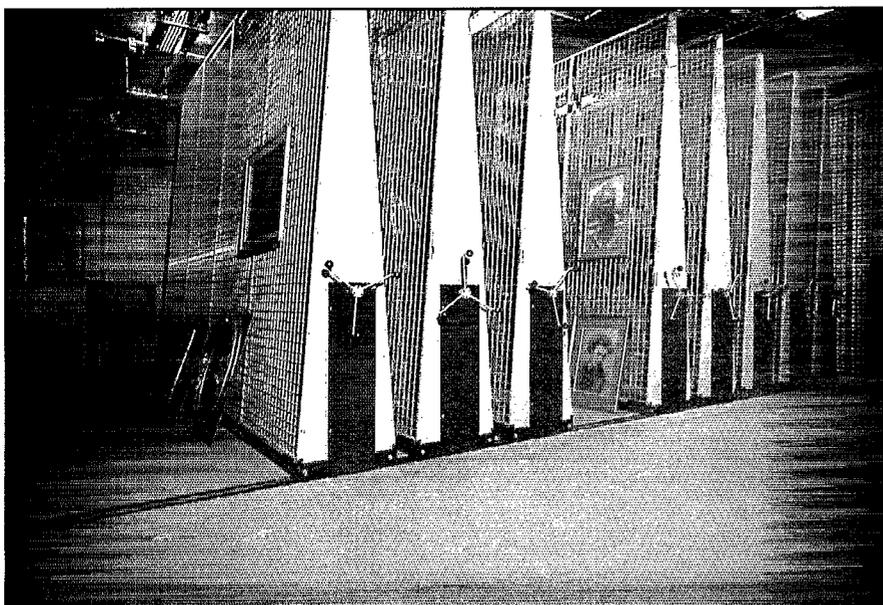
Notre patrimoine et son espace

Les expositions se tiennent dans des lieux publics, elles constituent des événements sur la scène culturelle et sociale ; elles font partie de l'actualité et, à ce titre, sont de plus en plus l'objet d'une publicité planifiée. La presse, la radio, la télévision « couvrent » les expositions et reproduisent certains de leurs éléments ; de plus, catalogues, affiches et autres souvenirs prolongent leur existence. Tout cela donne à ces événements une portée au-delà même de leur durée et du nombre de leurs visiteurs : cette présence médiatique permet de s'adresser aux non-visiteurs eux-mêmes qui, sans voir l'exposition, sont informés de son existence et bénéficient d'une part d'information sur ces contenus.

L'organisation et la tenue d'expositions constituent des faits de société : leur programmation peut être tenue pour la mise en place de lieux d'expression de l'information. L'organisation d'une exposition débute par un travail de sélection et doit s'efforcer de répondre aux attentes d'une collectivité qui souhaite voir et faire connaître ce qui lui tient à cœur et qui la représente le plus fidèlement, bref ce dont elle veut et peut parler. Michel Foucault a montré comment la production du discours est contrôlée, sélectionnée, organisée, redistribuée selon un certain nombre de procédures. Le discours des expositions est lui aussi régi par de telles règles ; sa logique ne se fonde pas uniquement sur les choses montrées, elle est aussi régie par d'autres impératifs sociaux comme le mécénat, la commandite, la diplomatie internationale, le marketing, les relations publiques du musée, les célébrations nationales et internationales, etc. L'exposition est partie prenante d'une politique culturelle qui en fixe les grandes lignes, compte tenu de buts, d'objectifs plus ambitieux que le simple travail de recherche à partir des pièces d'une collection.

Le regain d'intérêt et d'attention suscitée actuellement par les expositions est dû au fait qu'elles contribuent à la définition et à la diffusion d'idées et de valeurs utiles au maintien de la conscience de soi d'une communauté. Elles participent à la mise en forme de récits didactiques, elles situent l'événement dans son cadre historique et parmi les autres cultures ; elles proposent une interprétation de l'aventure humaine et stimulent la conscience d'y participer, cela au moment même où d'autres lieux et moyens de transmission culturelle sont en perte d'efficacité et s'affaiblissent.

Comme d'autres secteurs de la culture contemporaine, les expositions offertes



Une grande quantité d'objets qui constituent les collections sont entreposés dans les réserves. Ci-contre : les réserves du musée Bourdelle, à Paris.

à une communauté animent des espaces de référence divers dans lesquels les visiteurs sont impliqués. Certaines s'adressent au visiteur en tant que membre d'un groupe local — le village, la ville, la région ; d'autres le transportent dans l'espace national, le sien ou celui de civilisations différentes, contemporaines ou anciennes. D'autres, enfin, entraînent leurs visiteurs au cœur de l'humanité entière, misant sur une prise de conscience universelle que des problématiques telles que celle des droits de l'homme et des peuples, ou encore celle de l'environnement, mettent en valeur avec plus d'acuité.

Cette fonction de l'exposition — donner lieu et forme à de multiples appartenances et placer les visiteurs au centre d'univers culturels d'échelles diverses — nous paraît aujourd'hui fondamentale. C'est là le rôle majeur de l'exposition comme lieu d'actualisation de ces « collectivités d'appartenance » : elle ouvre ainsi, dans l'espace social d'un groupe, un lieu d'accueil spécifique par où pénètrent

et prennent place des réalités planétaires qui le concernent aussi. Les expositions apparaissent alors comme la concrétisation, la métaphore spatiale du « village global » : chacun est à la fois immergé dans sa culture et interpellé par l'universel. Et, parce que le patrimoine de chacun est le fruit de l'appropriation d'éléments locaux, régionaux et nationaux, mais aussi de données lointaines, l'exposition rend concrètement présents ces éléments distancés et les fait apparaître comme le patrimoine de tous.

Comme d'autres médias de reproduction, l'exposition déplace et rapproche ; elle met l'univers à notre disposition en créant un espace de rencontre où chacun se retrouve physiquement au cœur de son patrimoine pour en expérimenter la prise en charge. Penser l'exposition comme mise en espace nous incite à souligner qu'elle est bien un lieu flexible d'accueil qui favorise la constitution et la fréquentation d'un patrimoine dont le territoire est chaque jour plus vaste. ■

Quand les hommes parlaient aux pierres

Serge Ramond

Le Musée des graffiti historiques de Verneuil-en-Halatte (France) est l'unique musée, en Europe, consacré aux graffiti. Grâce aux techniques de l'estampage et du moulage, ces messages du temps passé ont été reconstitués et protégés des effets de la corrosion, de l'érosion et du vandalisme. Étendue sur plus de 3 000 ans d'histoire, la collection de quelque 3 500 moulages de plâtre est le produit d'une recherche conduite par Serge Ramond durant un quart de siècle.

La pierre des édifices, messagère par ses marques, par ses signes gravés, immuables témoins du temps, se découvre au hasard des routes : dans les églises et dans les tours, dans les moulins et les geôles anciennes. Il faut s'en approcher au plus près pour commencer la recherche d'un monde mystérieux et très spécifique : celui des hommes de notre passé.

Le graffiti, si décrié aujourd'hui, souvent à juste titre, est toutefois un témoignage d'expression populaire depuis

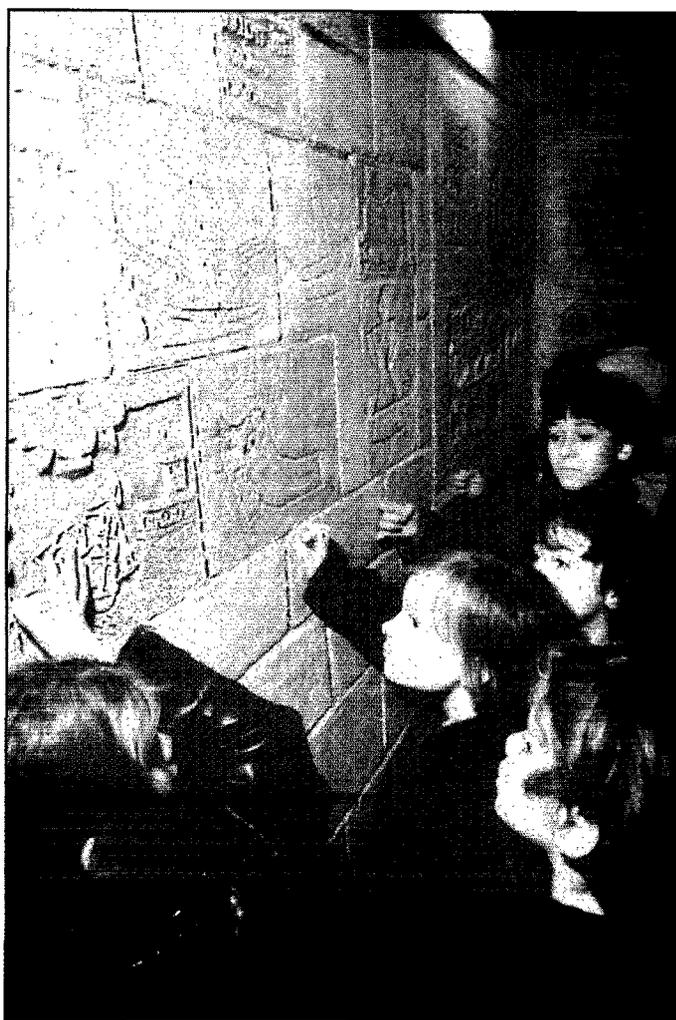
l'époque la plus reculée où l'homme a voulu laisser une trace de son existence sur les surfaces planes rencontrées dans son entourage et son habitat. S'il est défini comme un acte populaire circonstanciel, gratuit et non académique, il n'en demeure pas moins une forme de vandalisme au premier degré ! On imagine bien que le clergé des XVII^e et XVIII^e siècles ou le pouvoir civil d'alors ne cautionnaient pas toutes ces meurtrissures de la pierre, sous forme d'entailles et d'incisions parfois profondes, qui ne pouvaient que nuire à l'esthétique des bâtiments et pouvaient alors être considérées comme une dégradation irréversible.

Il se trouve que ces traces gravées sont aujourd'hui d'un intérêt scientifique incontesté par l'apport de renseignements éclairés sur les préoccupations, les mentalités et les mœurs d'alors. Elles sont la transmission d'une mémoire collective devenue patrimoine fragile, en cours de disparition.

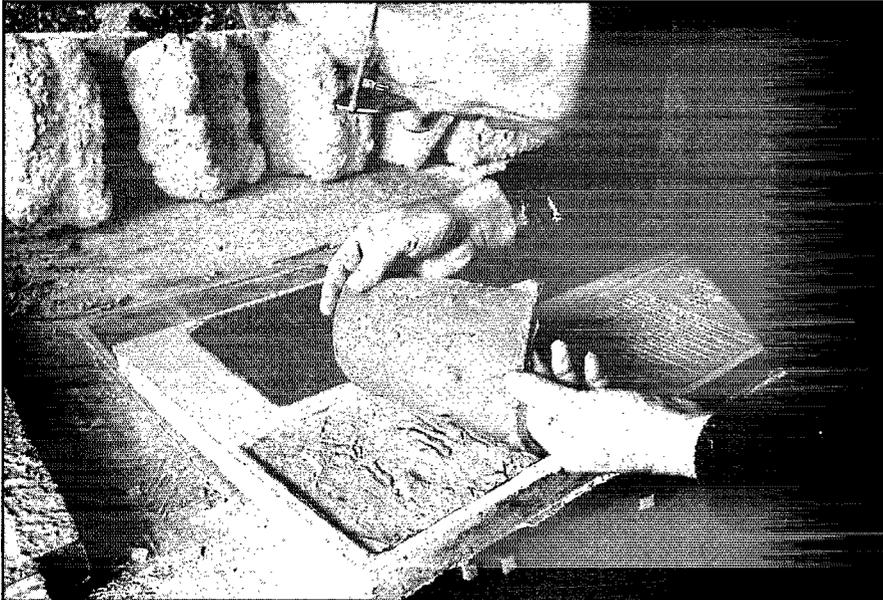
L'omniprésence de fugitifs moments de l'existence, matérialisés sur la pierre, est par ailleurs très fascinante, et souvent émouvante dans le cas de graffiti réalisés par des détenus purgeant une longue peine. En effet, les gravures travaillées chaque jour par grattage de la pierre sont devenues des sculptures dont le caractère naïf ne peut se dissocier d'un art brut authentique.

Les marques symboliques, fréquemment à connotation chrétienne ou rituelle, posent toutefois une réelle interrogation par leur aspect ludique, votif ou ésotérique. Ces formes d'expression, souvent naïves, gravées pour la plupart sur les murs des églises ont longtemps été négligées par les responsables des Monuments historiques. Quelques chercheurs ont pris conscience du phénomène « graffiti » et ont commencé des recherches locales ou thématiques dans diverses régions pour

© Dominique Sellier



Des enfants regardent avec intérêt les graffiti de prisonniers de La Rochelle.



*Serge Ramond,
dans son atelier,
procède à la confection
d'un moulage.*

aboutir à un mémoire, à une thèse ou, plus simplement, à la rédaction d'articles !

On ne peut assimiler aux graffiti les marques d'appareillage de pierre dites « de tâcheron » ou les signes de compagnonnage, qui ne sont que des pratiques de tailleurs de pierre au Moyen Age, soit pour situer l'assemblage des pierres ou signer une partie construite. C'est en 1968 que nous eûmes la révélation de la force évocatrice des graffiti. Tandis que les murs des cités se couvraient de graffiti-slogans : « La culture est l'inversion de la vie », « Jouir sans entraves », « Ne travaillez jamais », « Consommez plus, vous vivrez moins », etc., nous nous intéressions à d'autres graffiti, beaucoup plus éloquentes et esthétiques. Pour la première fois, les murs d'une église devenaient un enchantement artistique par le jeu frisant de la lumière du soleil sur la gravure de la pierre usée par six siècles d'une immuable situation ! C'est ainsi que notre quête de la petite histoire des hommes a commencé, et qu'elle perdure aujourd'hui.

Notre première intention fut de traduire l'image ou l'écrit par le moyen de l'estampage, et nous dûmes entreprendre la mise au point d'une méthodologie. Les nombreux essais de matériaux divers nous firent aboutir à une technique pratique : nous prenons une empreinte de la gravure à la plasticine ; ensuite, un moulage en est réalisé, parfois en deux exemplaires. L'un de ceux-ci permet de procéder à l'estampage (transfert sur papier), ce qui évite la salissure de la pierre originale. Le second moulage, destiné au musée, est réalisé dans des conditions optimales pour mettre en valeur sa portée historique. Pour cela, il convient, dans la mesure du possible, de disposer les graffiti dans un contexte très précis et de les associer à un événement historique.

Cette muséographie a posé le problème du choix dans la présentation. En effet, comment classer cette moisson de documents d'une diversité déconcertante ? Les relevés, opérés par site ou par monument, contribuent à l'élaboration de l'in-

ventaire général. De même qu'il est établi par site, il devrait être complété par un inventaire thématique. Pour le musée, nous avons choisi la présentation par site, afin de situer au mieux les datations des documents.

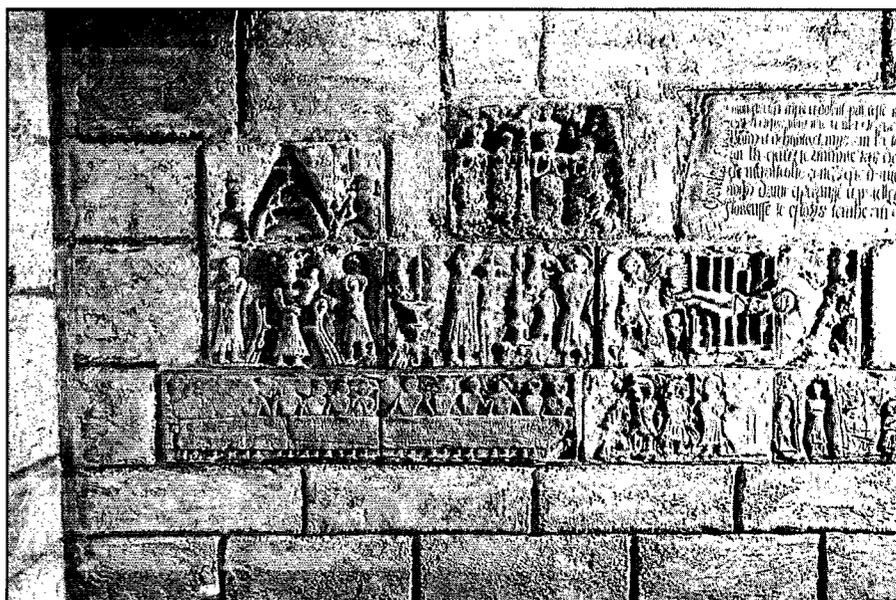
Une scène d'inquisition, un procès, une mise au bûcher, un combat de chevaliers, ou plus simplement, un navire ou une épigraphe sont autant de thèmes qu'il faut situer dans le temps. Là, plusieurs paramètres doivent être pris en compte : l'âge du bâtiment qui porte les graffiti, le style des gravures, les costumes, les objets, les types d'architecture, etc. La datation peut être estimée par cycles de cinquante ans ou plus. Cette difficulté disparaît partiellement entre les XVI^e et XVIII^e siècles, où des dates apparaissent en clair à côté de représentations figurées et de patronymes.

Ce n'est toutefois pas une généralité : des moulages ayant reçu une discrète patine donnent l'illusion de pierres originales. Ils sont disposés sur 380 mètres de

long, sur des murs éclairés par une lumière rasante, judicieusement répartie, et leur histoire remonte le temps depuis 1800 avant Jésus-Christ jusqu'au début de notre siècle. Tout au long de ce voyage initiatique, les hommes se découvrent avec leurs phantasmes, leur ennui, leurs souffrances, leurs contestations, parfois leur haine, mais aussi leurs amours. Quels sont les scripteurs ?

Ce sont les hommes du paléolithique qui peindront et graveront dans les grottes. A l'âge du bronze, ils sont bergers ou agriculteurs. Pour exorciser les maléfices ou demander au ciel la protection de leurs troupeaux, ils vont graver, sur la roche tournée en direction du soleil, des scènes étonnantes et des signes symboliques, participant ainsi à un rituel magique où l'idée de chasse, d'agriculture, de guerre sera évoquée. Cette sorte de graffiti sur roche prédomine sur l'axe alpin, jusqu'en Italie, de même que sur la côte ouest de la Suède. A Pompéi, dans leur casernement, les gladiateurs gravent

© Serge Ramond



Dans la grotte, des moulages de graffiti du XIV^e siècle provenant du château de Selles-de-Cambrai (Nord).

sur les enduits de plâtre les trophées de leurs combats victorieux. D'autres, lors des élections, dénoncent leurs adversaires sur les murs. Sur la route de Saint-Jacques-de-Compostelle, les pèlerins attestent de leur trajet sous la forme d'un fer à cheval incisé sur le calcaire des édifices. De même, aux XVII^e et XVIII^e siècles, les compagnons tailleurs de pierre rappelleront leur patronyme compagnonique : « L'Espérance le Berrichon », « La Verdure Le Picard 1656 », « Joli Cœur de Loudun 1648 »... D'autres compagnons, des couvreurs, laisseront également la trace de leur passage et, parfois, celle d'un événement marquant : « R. Bovlie/maître couvreur/de cette église/a estin le feu/de sov la pomme/le 26/6/1712¹. »

Dans les escaliers à vis des clochers ou sur les murs sud des églises, les visiteurs, les passants dilettantes, souvent anonymes, exprimeront toute une symbolique de signes christiques ou profanes, qui échappent parfois au raisonnement rationnel. Dans les geôles du XIII^e siècle, des images puissantes, dont les thèmes religieux et politiques voisinent, envahiront les murs faiblement éclairés.

Le musée de Verneuil reconstitue le milieu carcéral. Conservant et réunissant des traces importantes, de portée universelle, il est un outil de réflexion et de travail pour les étudiants en sciences humaines, une véritable bibliothèque de pierres pour les artistes et les chercheurs de rêve.

Les visiteurs ne demeurent pas insensibles à la visite du musée. C'est avec beaucoup d'émerveillement et d'émotion qu'ils en ressortent et souvent reviennent. De nombreux groupes d'associations profitent de la visite guidée, d'une durée de trois heures, pour un parcours de plus de 3 000 ans d'histoire sur quatre niveaux d'exposition.

Actuellement, le musée de Verneuil-

en-Halatte est le seul musée des graffiti en Europe. Son budget de fonctionnement est modeste : il reçoit de la commune une subvention de 9 000 francs et une autre du conseil général de 15 000 francs. Il est à noter que le Ministère de la culture se désintéresse totalement de lui, même à l'échelon régional !

Les 2 000 à 3 000 visiteurs annuels (dont une moitié seulement paie l'entrée), de même que les 70 membres associatifs inscrits, contribuent à la « richesse » d'un budget qui couvre les divers frais administratifs, les déplacements pour les recherches, la documentation, la muséographie, etc. Le bâtiment, construit en 1935, est propriété de la commune, qui en assume l'entretien. En contrepartie, elle est l'héritière de toutes les collections. Actuellement, un employé communal, chaque dimanche, est chargé de la surveillance.

Il n'y a pas d'autre personnel que le conservateur et son épouse, qui assurent l'accueil et les visites commentées. Un personnel communal devrait, dans l'avenir, les suppléer et gérer le musée, qui alors pourrait être ouvert au public plusieurs jours par semaine.

Dans le musée de Verneuil, lieu de mémoire par excellence, ce sont les époques, les individus, les cultures que l'on croise au gré de la visite. Il est, pour ceux qui le fréquentent, un itinéraire de repères historiques et un lieu incontestable d'enchantement. ■

1. Il s'agit d'un incendie sous la flèche de la cathédrale d'Amiens.

Le sens de la vie : le musée St Mungo de la religion dans la vie et dans l'art

Mark O'Neill

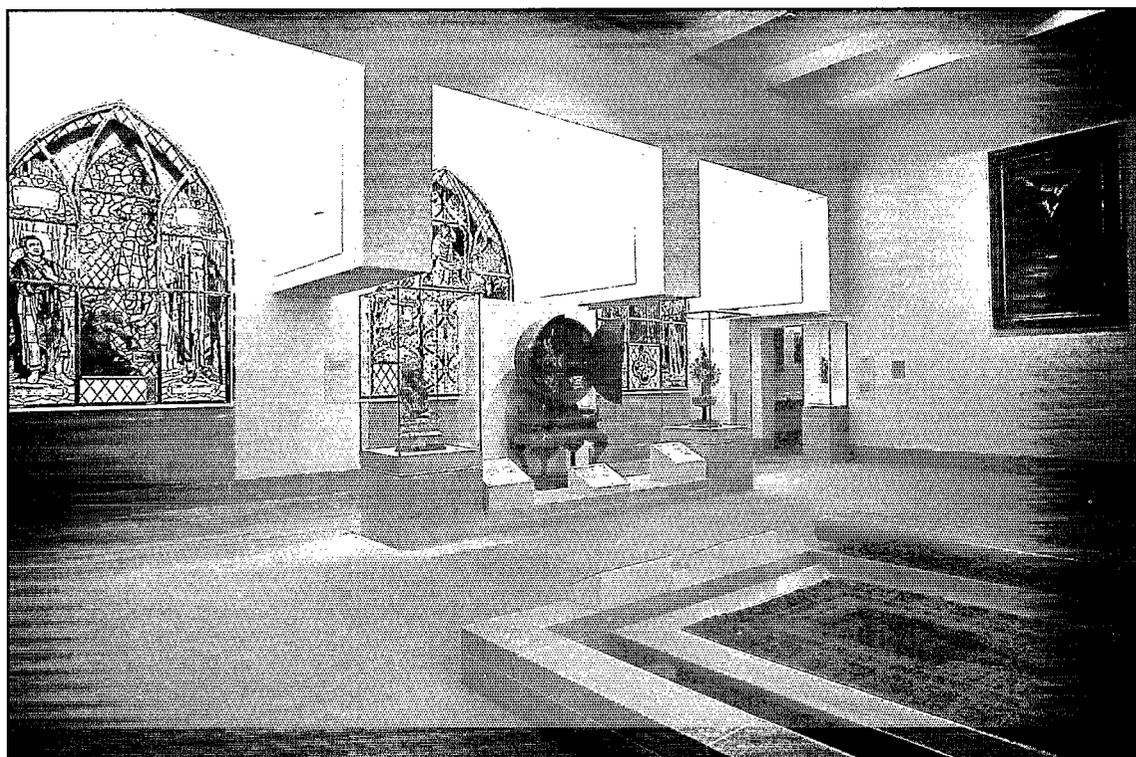
Le dernier en date des musées écossais a suscité bien des controverses, il a été l'objet de critiques ou de louanges également véhémentes. En présentant un large panorama de quelques-unes des grandes religions du monde, le musée St Mungo veut avant tout transmettre un vibrant message en faveur de la compréhension et du respect mutuels. L'auteur, conservateur principal (pour l'histoire) des musées de Glasgow, était à la tête de l'équipe qui a conçu le nouveau musée. Avant d'entrer au service des musées de la ville de Glasgow en 1990, il était conservateur du musée Springburn, établissement indépendant réputé pour être « le premier musée communautaire authentique de Grande-Bretagne ».

La nature, selon Emmanuel Kant, a conçu deux moyens pour diviser les peuples : la langue et la religion, et la mission de la civilisation est d'atténuer ces divisions, qui sont « sources de haines mutuelles et prétextes de guerre ». Tout récemment encore, nombreux étaient sans doute les Européens persuadés que cette action civilisatrice avait été menée à bonne fin. Et lorsque fut lancée, en août 1990, l'idée d'un musée des religions, certains pensèrent que ce serait affirmer que tout danger était écarté et que la religion appartenait désormais au passé d'une société complètement laïcisée. Toutefois, à Glasgow, géographiquement et ethniquement si proche de l'Irlande du Nord, la plupart des gens étaient conscients du pouvoir qu'elle continue d'exercer. Et les événements tragiques d'Asie centrale et de l'ex-Yougoslavie, tout comme la résurgence de l'antisémitisme et de la xénophobie dans l'Allemagne unifiée ou dans les pays de l'ancien bloc de l'Est, témoignent assurément de la nécessité de demeurer vigilant si l'on tient à préserver la tolérance envers toutes les formes de différences, qu'elles soient raciales, religieuses, culturelles ou linguistiques.

Le musée St Mungo n'est pas « objectif ». Il s'efforce délibérément de promouvoir un ensemble de valeurs — celles que constitue le respect de la diversité des croyances humaines — en montrant l'importance des religions dans la quête infinie de l'humanité : trouver un sens à la vie. Il embrasse les cinq continents et plus de 3 000 ans, du néolithique à notre temps, mais ne prétend pas pour autant être exhaustif, ce qui serait chimérique, compte tenu de la multitude des croyances anciennes ou présentes. Il cherche toutefois à offrir un échantillonnage cohérent des pratiques religieuses de l'humanité.

Le musée n'est pas né de la collecte

systématique d'objets de piété, il a été constitué à partir des réserves exceptionnellement riches des collections d'anthropologie, de beaux-arts, d'arts décoratifs et d'histoire locale des musées de la ville. Toutefois, il transcende ces disciplines en présentant les objets de manière à préserver une part de leur portée spirituelle, c'est-à-dire en estompant les clivages entre les diverses disciplines, ainsi qu'entre le laïque et le sacré. Quant au projet lui-même, il n'est pas non plus le fruit d'une planification à long terme, c'est, comme pour bien des établissements, la solution retenue pour exploiter un bâtiment qui posait un problème. Il existait, au voisinage de la cathédrale gothique St Mungo, un centre d'accueil qui, pour des raisons financières, était resté inachevé et que le conseil municipal de Glasgow avait dû renflouer. L'idée d'utiliser ce bâtiment pour présenter un vaste panorama des religions du monde parut fort séduisante, et les édiles, bien que conscients des difficultés posées par le sujet abordé, donnèrent immédiatement leur accord, car l'entreprise s'accordait avec certaines de leurs intentions. Le nouveau musée serait une attraction touristique de classe internationale, au même titre que la collection Burrell ou le musée et la galerie d'art Kelvingrove. En même temps, il répondrait aux préoccupations de la population, car la religion fait partie de la culture dont tous ont été nourris, même si beaucoup ne sont plus croyants. Pour le personnel des musées, c'était l'occasion rêvée de présenter certaines de nos richesses sous un éclairage nouveau et dynamique, et aussi de lutter contre le racisme en montrant la portée universelle de certaines grandes réalisations culturelles des minorités ethniques de notre ville. Nous allons également explorer un thème fascinant rarement abordé dans les musées : le sens même de la vie.



Avec l'aimable autorisation de l'auteur

Dans la galerie d'art religieux, Le Christ de saint Jean de la Croix, de Salvador Dali, un tapis de prière islamique et divers objets de culte bouddhique en provenance de l'Inde, du Japon et du Tibet.

Mais sous quel angle aborder un sujet aussi vaste ? L'absence quasi totale de modèles nous privait de toute aide. Après bien des discussions, nous nous mêmes d'accord sur la création de trois sections. L'espace principal abriterait des objets d'art que leur valeur esthétique rend à même de communiquer directement, au moins en partie, le sens des religions qu'ils représentent. Cela donne lieu à des juxtapositions étonnantes : la même salle abrite *Le Christ de saint Jean de la Croix* de Salvador Dali, un panneau ancestral des Kalibari du Nigéria, un tapis de prière turc du XVII^e siècle, une peinture onirique des aborigènes d'Australie. Cet espace a été conçu par les architectes de façon que tous les objets paraissent avoir été traités avec la même considération, quelles que soient leurs dimensions et leurs qualités esthétiques.

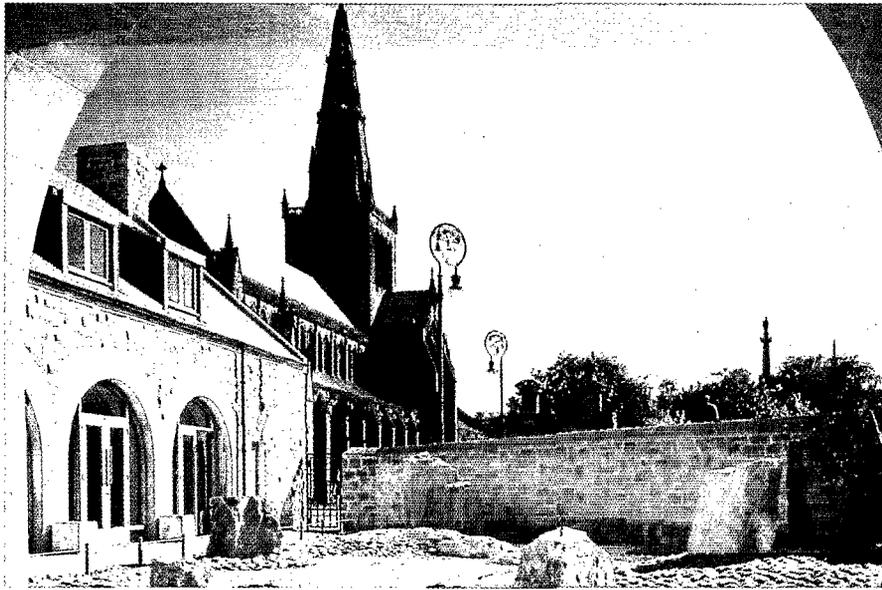
Le même souci d'équilibre allait poser des problèmes encore plus complexes dans la galerie consacrée à la religion vécue, qui devait montrer l'omniprésence du religieux dans la vie quotidienne, de la naissance à la mort, dans les domaines les plus divers : la puberté, la sexualité, le ma-

riage, la santé ou la politique, sans omettre le prosélytisme, la guerre, la paix, les persécutions. Là encore, des objets très éloignés les uns des autres dans le temps et dans l'espace ont été réunis par thèmes. Ainsi, Isis et Horus voisinent avec la Vierge à l'enfant et Kuan-Yin ; un jeu de tarots et une figurine yoruba, destinée à conjurer la petite vérole, jouxtent une bouteille d'eau de Lourdes. Plus loin, Jeanne d'Arc et une armure datant d'une guerre sainte islamique voisinent avec un bouclier de chasseur de têtes de Bornéo et l'épée d'un croisé du XII^e siècle. Pour évoquer les persécutions, nous avons décidé de nous en tenir à un seul fait, l'Holocauste, qui ramène à de justes proportions les prétentions de l'Occident à incarner la civilisation ; nous avons exposé un livre de prières offert par un survivant des camps de la mort vivant à Glasgow. Tous ces objets sont accompagnés de petites photographies qui les replacent dans leur contexte. A côté des notices explicatives sont placés des extraits d'interviews d'habitants de Glasgow de toutes obédiences interrogés sur leur croyance. Les décorateurs ont su s'adapter à la com-

plexité déroutante des matériaux : des plinthes sculptées donnent à chaque objet un espace propre à exprimer par lui-même sa signification profonde ou son rapport avec le reste de l'exposition.

Au centre de la galerie consacrée à la vie quotidienne, les six grandes religions du monde — le bouddhisme, le christianisme, l'hindouisme, l'islam, le judaïsme et le sikhisme — sont exposées. Au centre également, une section, la plus importante, montre la vie dans l'au-delà, avec une procession de figures funéraires de l'ancienne Chine, de l'Égypte et du Pérou, une momie égyptienne, plusieurs divinités de l'autre monde (une statue ming de Yenle et un bronze représentant Osiris), des illustrations du ciel, de l'enfer, de la réincarnation et des esprits intermédiaires (anges, saints ou démons).

La troisième section, consacrée à la religion en Écosse, plus thématique que chronologique, compte différentes rubriques : la transmission de la foi d'une génération à l'autre, les protestants et les catholiques (la Réforme en Écosse et les premiers conflits avec les catholiques irlandais immigrés à partir du XIX^e siècle),



© Vera Zolberg

*Le jardin zen. A l'arrière-plan,
la cathédrale médiévale de
Glasgow et le cimetière victorien.*

les œuvres caritatives, les missionnaires (notamment David Livingstone), ainsi que les gens et les lieux (où l'on montre qu'on peut être écossais et chérir une ville aussi lointaine que Rome, Amritsar, Jérusalem ou La Mecque).

En guise d'introduction, le musée propose un bref spectacle vidéo où des adeptes de toutes confessions disent ce que signifie pour eux le fait de croire ; dans la cour, un éminent jardinier-paysagiste de Kyoto a créé un jardin zen japonais. Cet ensemble austère, qui a pour toile de fond la silhouette de la cathédrale médiévale et le cimetière du XIX^e siècle, donne l'impression de s'être toujours trouvé là.

Susciter la participation de la communauté

Après bien des débats, le musée a reçu pour nom celui du saint fondateur de Glasgow, au VI^e siècle de notre ère. Conformément à notre démarche habituelle, nous avons consulté les représentants des diverses communautés religieuses de la ville. Certains ont estimé que ce nom était trop chrétien, d'autres qu'il était erroné d'appeler ainsi un musée multiconfessionnel. Mais la majorité a pensé que l'idée était bonne, puisque tous les enfants de Glasgow entendent parler de saint Mungo à l'école, ce qui traduit bien l'importance de la religion dans la

vie de la cité. Une étude d'opinion a montré que cette appellation était mieux retenue, qu'elle suscitait davantage de sympathie et d'intérêt que le banal « musée des religions ». La deuxième partie de l'intitulé, « la religion dans la vie et dans l'art », exprime le fait que le musée ne peut évoquer la réalité spirituelle que par le biais des œuvres d'art ou des objets utilisés dans la vie quotidienne.

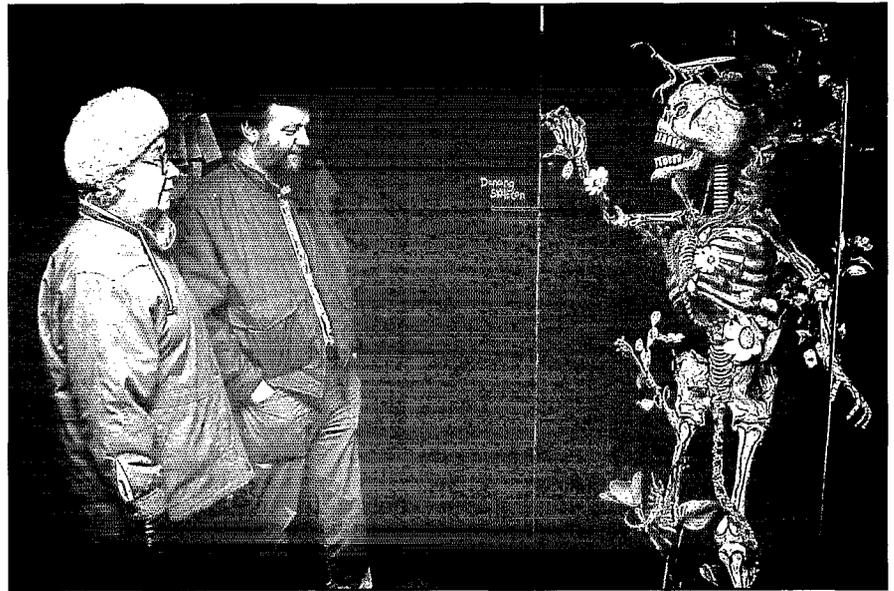
L'établissement a ouvert ses portes deux ans et demi après avoir été conçu, et seize semaines après l'achèvement du bâtiment : cela montre que nos discussions ne se sont pas prolongées inutilement. D'autres principes ont été tenus pour non négociables : d'abord, en tant qu'agents de la municipalité, nous n'avions pas qualité pour nous prononcer implicitement ou explicitement sur les mérites des diverses religions ; et puis, le but du futur musée n'était-il pas d'encourager le respect par chacun des croyances d'autrui ? Enfin, bien que l'entreprise ait été essentiellement conçue comme un hymne aux aspirations spirituelles de l'humanité, nous tenions à montrer également les aspects négatifs de la religion, en particulier dans le domaine de la guerre, des persécutions ou de la condition féminine, sans oublier les effets nuisibles du zèle missionnaire.

Plutôt que de créer un comité, nous avons préféré consulter une par une les différentes communautés pour savoir comment chacune souhaitait être représentée et quels étaient les problèmes qui lui tenaient le plus à cœur. Mais c'était à nous d'assumer la responsabilité de la conception d'ensemble du musée et de proposer une représentation équilibrée. Les réactions ont été pour la plupart très positives. Les communautés juive et sikh nous ont beaucoup aidés à nous procurer des objets essentiels qui manquaient à nos collections ; la communauté hindoue a

organisé une cérémonie de consécration de la statue de Ganesha que nous avons fait venir d'Inde ; le conseiller à l'éducation de la mosquée centrale nous a aidés à présenter plus clairement la partie de l'exposition sur la religion au quotidien : il a pensé en effet que la juxtaposition d'objets des divers cultes dans les vitrines environnantes serait mieux acceptée si chacune des principales religions disposait également de son espace propre. Ce qui était conçu au départ comme un travail de recherche iconographique comparée a donc abouti à une série d'introductions aux six confessions représentées, dans un souci de respect maximal des convictions des fidèles.

L'inauguration a eu lieu le 4 avril 1993. Bon nombre de groupes religieux ont alors jugé certaines présentations déplaisantes et nous l'ont fait savoir, mais la plupart ont approuvé le principe même de l'entreprise. La majeure partie des critiques portaient sur l'omission de divers points ou aspects de la vie religieuse qu'il était impossible de représenter à l'aide d'objets. D'autres ont estimé que certaines confessions n'avaient pas la place qu'elles méritaient ou qu'elles étaient déformées du fait du caractère forcément sommaire des notices. Les critiques les plus vives ont été celles de l'Église d'Écosse, qui estimait que son rôle d'Église nationale n'était pas suffisamment souligné. Le reproche nous a également été adressé d'avoir trop insisté (pas assez, selon d'autres...) sur les conflits d'origine religieuse, et les associations féministes ont manifesté pour protester contre la présentation qui était faite de la pratique de l'excision.

En revanche, le musée a bénéficié des éloges d'organes de presse très divers ; le journal de gauche *Workers' Press* a parlé de bilan global positif, tandis que *The Spectator*, hebdomadaire de droite, écrivait :



Le squelette du jour des morts, une commande du musée à l'artiste mexicain Filipe Linares.

« En tant qu'interprète et stimulant de la vie sociale, le musée St Mungo est probablement le plus important qui ait ouvert ses portes en Grande-Bretagne depuis la Victoria and Albert Museum en 1852. » Un critique a estimé que le musée corrigeait la tendance abusive qu'ont certains historiens des religions de privilégier l'écrit, alors que de tout temps la masse peu instruite des fidèles a eu recours à des objets pour évoquer la divinité. D'autres ont estimé l'entreprise « courageuse » et « fascinante tant du point de vue temporel que spirituel ».

Nous nous attendions bien à des réactions passionnées, mais la violence de certaines critiques nous a quand même laissés pantois. Bien entendu, quelques erreurs s'étaient glissées dans le guide, ce qui nous mettait dans une position inconfortable ; toutefois, nous avons décidé de nous en tenir à notre intention initiale : accepter tous les commentaires comme autant de contributions au bilan que nous comptons dresser à la fin de notre première année d'exercice ; nous apporterions alors les changements nécessaires pour rendre la présentation plus claire, plus équilibrée, plus exacte. Nous avons jugé que, dans un domaine aussi complexe, ce temps de réflexion était indispensable. Certes, nous aurions pu procéder à des consultations plus approfondies

pour tenter d'aplanir certains différends, mais les vertus civiques du respect et de la tolérance n'en seraient peut-être pas sorties indemnes, et nous aurions été moins à l'aise pour évoquer les aspects négatifs des religions. En six mois d'existence, St Mungo, qui avait obtenu trois récompenses, avait accueilli 150 000 visiteurs, dont 80 000 habitants de Glasgow, soit le sixième de la population de la ville. En tout, 84 % des visiteurs ont jugé que le musée était très bon ou excellent : sur les 79 % de visiteurs se disant croyants, 84 % ont estimé que leur propre religion avait été traitée avec objectivité. Bien des musées projettent sur le présent la lumière du passé ou entraînent le visiteur dans un autre monde, celui de la sereine contemplation de la beauté. D'autres prennent des risques en abordant des questions difficiles ou pénibles. St Mungo combine ces diverses approches et montre que, si l'identité culturelle et religieuse est un passionnant sujet d'étude, c'est aussi une question de la plus haute importance, et véritablement, dans certains cas, une question de vie et de mort. ■

Note de l'auteur

Je tiens à remercier Elizabeth Carnegie, Patricia Collins, Harry Dunlop et Antonia Lovelace qui m'ont aidé à rédiger cet article.

Le collectionneur et son musée : vers une typologie spécifique

Dolors Farró Fonalleras

Les petits musées sont des lieux intimes bien souvent créés par une seule personne ; ce sont ces « musées monoparentaux » dont Arnaldo D. Rosso parlait dans le numéro 172 de Museum. Dolors Farró Fonalleras montre que, si chacun de ces établissements est marqué par la personnalité et les conceptions propres de son créateur, des caractères communs s'affirment qui les distinguent des grandes institutions. L'auteur, qui a commencé sa carrière au Musée national des beaux-arts de Catalogne en 1974, est entrée comme conservateur au musée Frederic Marès en 1985. Elle en est devenue la directrice l'année suivante.

Certains musées portent le nom du donateur qui est à l'origine de leur création. Celui-ci, au lieu de sombrer dans l'oubli, se perpétue ainsi dans un lieu qui conserve le caractère unitaire voulu par son fondateur. Ces musées — œuvres d'un seul homme — pourraient être dits « musées d'auteurs » ou, pour parler de manière plus imprécise, « musées de collectionneurs ».

Il est d'autant plus malaisé de reconnaître à ces établissements une spécificité typologique que, par exemple, en dépit du prestige dont ils jouissent parfois, ils ne sont pas même regroupés au sein d'une association internationale et, en général, ne figurent dans les guides qu'au chapitre « musées divers » ou bien sous la rubrique correspondant à leur principale collection. Or, manifestement, ils constituent, dans leur ensemble, une branche particulière de la muséologie qui ne manque pas d'intérêt, eu égard à la diversité et à l'originalité de tout ce qu'ils proposent. Ainsi, pour ne parler que de musées le plus proches du domaine de l'art, voici pour le moins le musée Ingres, à Montauban (France) — la maison ou l'atelier de l'artiste, où est également réunie sa collection particulière ; le musée Poldi Pezzoli, à Milan, installé lui aussi dans la maison de l'artiste réaménagée pour accueillir les collections ; la collection Wallace, placée initialement dans la maison que le fils illégitime du marquis de Hertford possédait à Londres ; le musée Nissim de Camondo, à Paris, ou encore les maisons, les palais, les châteaux ouverts au public, ainsi que les collections installées dans des édifices publics ou léguées à une institution comme la Dulwich College Picture Gallery à Londres.

Laissons de côté les maisons d'artistes ou les ateliers ouverts au public, pour nous pencher sur les musées qui correspondent au modèle particulièrement ho-

mogène qui s'est développé en Europe au milieu du XIX^e siècle et au début du XX^e.

Outre le musée du comte Poldi Pezzoli (1881)¹ et la collection Wallace (1900), déjà cités, voici notamment les musées Guimet (Paris, 1888), Isabella Stewart Gardner (Boston, 1903), Jacquemart-André (Paris, 1913), Cognacq-Jay (Paris, 1929) ou la Frick Collection (New York, 1935). Constitué dans un esprit très proche, à bien des égards, de tous ceux-là, il convient de nommer encore le musée Frederic Marès, créé en 1946-1948 à Barcelone, sur lequel nous reviendrons plus loin.

Mais le précurseur — le modèle — fut le musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny, ouvert au public en 1844 et devenu le passage obligé de tous les collectionneurs de l'époque. Les collections lapidaires offertes par la ville de Paris y ont été regroupées, et surtout la collection particulière d'Alexandre Du Sommerard, qui, en 1832, s'était installé dans le palais jouxtant les thermes. Outre des sculptures et des peintures, cette collection rassemblait des pièces de céramique, du mobilier profane ou religieux, de l'orfèvrerie, des objets de cristal, des horloges, des armes et des ouvrages de ferronnerie, des émaux, des ivoires, des figurines napolitaines, des tapisseries, des tissus, des broderies... Bref, tous les objets d'exposition qui allaient constituer plus tard la base même des nombreux musées de collectionneurs et sans lesquels aucune collection ne paraissait alors achevée.

Aujourd'hui encore, ces musées de collectionneurs, où l'on se sent comme dans une demeure privée, protégée du monde extérieur, impressionnent par l'abondance des œuvres accumulées, révélatrices de l'objectif premier du fondateur. Le visiteur peut éprouver d'abord une certaine sensation d'enfermement, mais bientôt, rasséréiné par le calme qui



© Jordi Lladó

règne dans les salles d'exposition et par le sentiment d'avoir « découvert » un musée à sa mesure, il se laisse aller à l'admiration que lui inspire celui qui a songé à lui offrir un moment si délectable.

Chaque musée de collectionneur a « son public », restreint par définition — et ne pas s'en tenir là serait contrevenir au souhait du collectionneur de ne montrer ses trésors qu'à des personnes qui savent les apprécier.

Quel que soit le statut juridique de la donation, ces musées demeurent un peu « à part » ; ils gardent une certaine indépendance, notamment à l'égard des principes muséographiques en vogue. Lorsqu'ils ne sont pas créés à partir d'un legs, non seulement le collectionneur veille à

en préserver la forme et la substance, mais sa personne même devient un attrait majeur de la visite. Le plus souvent, la mise en place des collections obéit non à des règles scientifiques, mais à des préoccupations d'ordre essentiellement décoratif (soulignées par le nom des salles), d'où l'abondance de murs couverts de tableaux, de séries d'objets, de choix toujours guidés par un sens esthétique qui illustre l'esprit créatif du collectionneur et son désir — fût-il inavoué — d'impressionner le « spectateur ». Un escalier monumental s'y dresse parfois, et il n'est pas rare que les plus belles pièces soient regroupées dans une même salle.

Marqués par l'histoire de la ville où ils sont situés et par son développement

*L'atelier de Frederic Marès.
Au premier plan, à gauche, le
portrait du grand collectionneur.*



Reconstitution d'un patio-jardin du Moyen Age, au musée Frederic Marès. On remarque quelques éléments architecturaux de provenances diverses.

contemporain, les musées de collectionneurs nous remettent en mémoire la raison d'être et la nature du marché de l'art du temps, né de la production locale ou tirant son origine d'influences et d'échanges extérieurs. Ils contribuent ainsi à reconstituer l'organisation de la vie intellectuelle d'une ville ou la situation économique d'un pays, et jusqu'aux changements apportés aux tendances du goût et à l'historiographie artistique par des personnalités éminentes et reconnues du monde de l'art.

L'héritage d'un romantique fort pragmatique

En 1944, Frederic Marès i Deulovol, montrant pour la première fois sa collection au public, annonce qu'il a décidé de l'offrir à la ville de Barcelone. En réponse, les autorités municipales mettent à sa disposition un ensemble de bâtiments en cours de restauration, parmi lesquels d'anciennes dépendances du Grand Pa-

lais royal d'origine médiévale. Le musée sera inauguré en 1948.

L'Espagne comptait déjà plusieurs musées de collectionneurs : le Biblioteca-Museu, que l'homme politique, historien et poète Victor Balaguer avait donné en 1900 à Vilanova i la Geltrú (Barcelone), est peut-être l'un des plus anciens ; 1916 avait vu l'installation à Madrid des collections, d'arts appliqués notamment, des comtes de Valencia de Don Juan ; et, en 1933, le Museu del Cau Ferrat, légué à la ville de Sitges (Barcelone) par le peintre et écrivain Santiago Rusiñol, avait été inauguré ; citons encore, parmi les plus caractéristiques, le Museo Lazaro Galdiano, qui devait ouvrir ses portes à Madrid en 1951.

Frederic Marès vivra si longtemps (1893-1991) qu'il aura tout loisir de parachever son œuvre, inspirée par un idéalisme romantique, mais menée à bien avec l'indispensable pragmatisme qui le caractérisait aussi. Sculpteur, académicien actif et auteur de traités², il dirige l'École supérieure des beaux-arts (qu'il transforme en faculté) et celle des Arts appliqués, où il donne des cours. Il était arrivé à Barcelone à l'âge de dix ans. De son père, qui avait ouvert deux librairies de livres anciens, il hérite une âme de bibliophile et va enrichir considérablement sa collection de livres. Issu d'une famille peu fortunée, il doit faire preuve de perspicacité, de compétence et de ténacité pour convaincre les administrations successives, et c'est surtout grâce à sa carrière de sculpteur qu'il trouvera les moyens de constituer ses collections.

Il parvient ainsi à réunir deux fonds bien distincts. Le premier, inspiré de la plus pure tradition des collectionneurs européens du milieu du XIX^e siècle et du début du XX^e, est une collection de collections (il y en a, aujourd'hui, plus de cinquante) qui rassemble des peintures,

des céramiques, des objets de fer forgé, des éventails, des pendules, des meubles, des monnaies, des médailles... et une infinité d'objets, dont certains sont assez particuliers (collections d'amulettes, d'objets en cheveux, d'images à collectionner qui accompagnaient les boîtes d'allumettes...). La seconde grande collection est principalement composée de sculptures espagnoles allant de l'époque préromaine au XIX^e siècle. Elle est d'une richesse exceptionnelle.

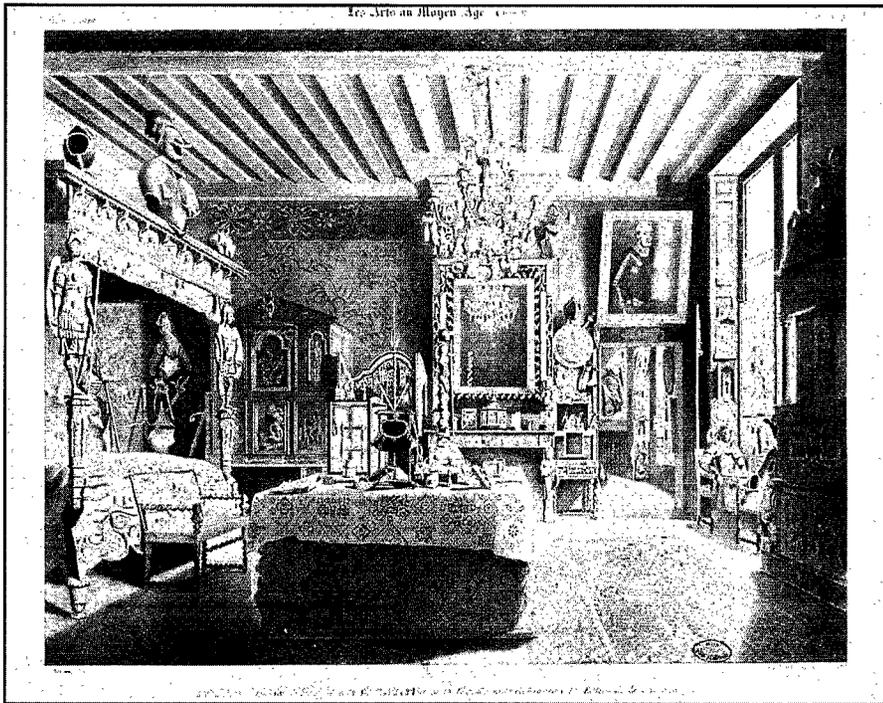
En installant ces collections, Frederic Marès s'est inspiré des principes qui avaient déjà guidé maints collectionneurs, encore que la poésie du collectionneur soit beaucoup plus sensible dans la disposition de la première collection, qu'il baptise « musée sentimental ». Pour les sculptures, il a préféré une présentation plus sobre, fondée sur la symétrie et le placement linéaire des œuvres en galeries dans la tradition néoclassique.

Mais il convient de ne pas s'en tenir aux salles proprement dites et de considérer l'ensemble du musée. Des éléments apparaissent alors, qui illustrent l'évolution du goût et du traitement des collections, ainsi que des principes d'exposition depuis que s'est manifesté, à l'époque moderne, ce type culturel qu'est le collectionneur privé. Pour illustrer notre propos, regardons les pièces dispersées çà et là qui, pourrait-on dire, constituent, en marge, une petite collection de curiosités de la nature (squelettes complets d'animaux ou fragments d'os, fossiles, coquillages, représentation d'objets naturels habillés par un orfèvre...), les catalogues emplis de qualificatifs et d'hyperboles bien propres à susciter l'intérêt du visiteur, l'existence d'un « cabinet » avec sa bibliothèque, et le patio-jardin orné de sculptures, de bas-reliefs et de quelques blasons... Ce patio du Museu Frederic Marès présente en outre les caractéris-

tiques d'une « reconstitution archéologique » à partir de fragments d'origines diverses, qui pourrait être rapprochée des évocations d'un Alexandre Lenoir (1761-1837) dans son Musée des monuments français et qui, naturellement, serait en concordance avec le musée de Cluny, y compris, incidemment, l'emplacement de la fontaine, coïncidence qui ne nous paraît pas fortuite, contrairement à ce que l'on pourrait penser. A l'instar de tout collectionneur, Marès montre, à travers sa collection, sa vision personnelle de l'art et façonne dans un espace réel sa conception du musée. Même s'il est parfois subtilement occulté, il y a toujours un discours.

Des efforts notables ont été souvent réalisés pour conserver ce discours sans l'altérer, mais on est aussi maintes fois revenu sur les promesses de pérennisation faites à cet authentique collectionneur, animé d'idéaux philanthropiques, qui pensait satisfaire ainsi son besoin d'éternité. « Non si rimpiangerà mai abbastanza il suo allestimento distrutto nel corso di questo secolo » (On ne regrettera jamais assez l'aménagement qui était le sien et qui a été détruit au siècle actuel), se lamentait récemment A. Mottola Molfino, se référant au musée de Cluny si souvent cité³. En effet, les diverses réparations et restaurations, le transfert des collections de la Renaissance à Écouen et le dépôt de collections dans d'autres musées ont achevé d'effacer un témoignage éloquent, et l'on a oublié « l'engagement formel pris itérativement par le ministre que la collection de Du Sommerad serait conservée en bloc et non disséminée dans les autres collections publiques⁴ ».

Certes, le maintien de l'intégrité est beaucoup plus délicat dans les musées de collectionneurs que dans les autres établissements. Ils souffrent parfois d'un certain retard muséographique, souvent lié à



Gravure de A. Godard,
une illustration des Arts
du Moyen Age, d'Alexandre
Du Sommerard, représentant
la « salle François I^{er} »,
au musée de Cluny, en 1839.

une période de stagnation marquée non seulement par les insuffisances techniques habituelles (sur le plan des installations, du contrôle thermique, hygrométrique, des espaces pour le public...), mais aussi par les problèmes inhérents à leur typologie (l'ordonnement décidé par le fondateur disparaît peu à peu, les modes d'exposition des œuvres, le manque de documentation, la diversité des collections, etc., rendent les travaux techniques difficiles...). C'est alors que risquent de survenir des interventions plus ou moins radicales dues à l'ignorance ou à un manque d'intérêt pour la conception originale du musée : dénaturée, celle-ci n'est plus qu'un message désordonné, incompréhensible, dénué de toute valeur.

En 1985, nous avons essayé de remédier à l'un de ces retards au Museu Frederic Marès. La documentation des collections a été entreprise, et le premier catalogue a été publié en 1991 ; le public est revenu, grâce à la mise en place d'activités complémentaires, quelques améliorations ont été apportées aux installations.

En 1992, nous avons entrepris de faire le point sur l'ensemble du problème, et une série de réunions a abouti à la rédaction d'un document intitulé *Remodelado. Primeras indicaciones museológicas*. A

mesure que nos travaux avançaient, des modifications apparaissaient nécessaires et des possibilités nouvelles s'offraient à nous. Mais nous nous sommes rendus compte que le meilleur mode d'approche n'était pas celui qui nous écartait du modèle, mais celui qui, au contraire, nous aidait à en retrouver l'esprit et à le renforcer.

Nous en sommes donc venus à penser que le meilleur parti, pour les musées de collectionneurs, était de continuer à œuvrer à leur rénovation dans la stabilité. Autrement dit, refuser toute concession pour ce qui touche à l'essentiel (les œuvres et un fonctionnement correct et efficace), céder le moins possible aux « lois de la consommation », pas plus qu'aux tendances actuelles qui cherchent à remplacer « la démarche intime de la découverte » par « la compréhension directe et rapide du tangible » : en un mot, permettre que ces microcosmes fondés sur la spécificité de l'individu demeurent, comme le souhaitait Mario Praz, « luogo altro per la fantasia, terreno fecondo di evasione intelletuale » (des lieux autres, pour l'imagination, des espaces féconds d'évasion intellectuelle⁵). ■

1. Les dates indiquées sont celles de l'ouverture au public.
2. Ses Mémoires, intitulés *El mundo fascinante del coleccionismo y las antigüedades*, Barcelone, 1977, sont particulièrement précieux pour l'étude du thème qui nous occupe.
3. *Il libro dei musei*, « Archivi del collezionismo », Turin, Umberto Allemandi, 1992, p. 100.
4. *Musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny. Catalogue et description des objets d'art, de l'Antiquité, du Moyen Age et de la Renaissance exposés au musée*, Paris, 1883, p. IX, n. 1.
5. Voir Stefano Susinno, « Mario Praz, collezionista », dans : *Le stanze della memoria*, Milan/Rome, Arnaldo Rondadoni/De Luca, 1988.

La protection des biens culturels

L'UNESCO réexamine la Convention de La Haye

A la fin de 1992, l'UNESCO et le gouvernement des Pays-Bas ont commandé conjointement une étude détaillée des textes de droit humanitaire international qui régissent la protection des monuments, musées et autres biens culturels pendant les conflits armés de toutes sortes (y compris les guerres civiles et les soulèvements intérieurs, et non pas seulement les guerres internationales au sens traditionnel). L'insistance croissante de la communauté internationale à réclamer une telle étude et le renforcement du droit international dans ce domaine s'expliquent, bien évidemment, par les dizaines, voire les centaines, d'actes d'atrocités et de « purification culturelle » dont l'ex-Yougoslavie a déjà été le théâtre. Mais les organisations internationales et les spécialistes se préoccupent depuis très longtemps de la protection des biens culturels.

L'étude entreprise porte principalement sur la Convention pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé, signée à La Haye en 1954 — généralement connue sous le nom de convention de La Haye. Mais elle examine également des initiatives prises en matière de droit international et certains accords régionaux, antérieurs à la convention de La Haye. Il importe de savoir pourquoi l'on détruit — parfois délibérément, semble-t-il — les traces des cultures d'ennemis réels ou supposés — tel autre pays, telle autre communauté culturelle ou religieuse à l'intérieur d'un même territoire.

Le rapport, présenté à l'UNESCO à la fin de mai 1993 après de multiples consultations, établit clairement que, parmi les États qui ont ratifié la convention de La Haye, bien peu se sont employés activement à satisfaire aux obligations qu'elle leur impose. La partie principale du rapport commence par un historique de l'évolution des concepts relatifs à la protection des biens culturels en temps de guerre, qui couvre plusieurs siècles et s'étend jusqu'à la seconde guerre mondiale. Le rapport analyse ensuite, sujet par sujet, le détail des dispositions du droit international en vigueur et les problèmes que leur ap-

plication semble poser ; il examine en particulier les problèmes associés à la définition des concepts de « protection », de « sauvegarde » et de « respect des biens culturels », tels qu'ils trouvent à s'appliquer en droit humanitaire international. Le chapitre consacré aux mesures à prendre en temps de paix pour préparer l'application de la Convention montre clairement que l'efficacité de cette préparation est largement fonction de la promptitude des États signataires à respecter l'obligation qui leur est faite de prendre des mesures appropriées bien avant que n'apparaissent des menaces de guerre. Les États doivent notamment mettre au point les dispositions propres à assurer la protection physique des monuments, des musées, des bibliothèques, des principaux dépôts d'archives et de leurs collections en cas de conflit armé, qu'il soit international ou intérieur. Malheureusement, depuis 1954, seul un très petit nombre d'États — parmi lesquels l'Autriche, la Suisse, les Pays-Bas — se sont efforcés de tenir leurs engagements à cet égard. Il en va de même pour la clause qui impose l'introduction, dans la législation militaire et pénale, de prescriptions et de sanctions appropriées pour assurer le respect des obligations contractées par l'État signataire. Il est établi, au moins depuis le procès de Nuremberg qui s'est tenu au lendemain de la seconde guerre mondiale, que les auteurs de crimes graves commis contre les symboles culturels et religieux et contre les biens culturels en général peuvent être poursuivis et punis comme criminels de guerre ; que l'obligation d'enquêter sur leurs crimes, de les poursuivre incombe essentiellement aux États concernés. Cette obligation faite aux États s'applique, en principe, aux crimes de guerre perpétrés sur leur territoire, ou commis par leurs soldats et tout autres nationaux où que ce soit dans le monde.

Par suite des atrocités récemment commises dans l'ex-Yougoslavie, on a créé pour la première fois depuis les années 40 un tribunal international chargé de juger les crimes de guerre, et un certain nombre de crimes de guerre de caractère culturel font actuellement l'objet de vigoureuses poursuites devant lui. Le rapport souligne d'ailleurs qu'il est important que les pour-

suites intentées devant le Tribunal des Nations Unies soient couronnées de succès dans certaines affaires tests si l'Organisation des Nations Unies veut signifier clairement à la communauté internationale sa position concernant d'autres conflits.

Compte tenu de l'inquiétude croissante suscitée depuis quelques décennies par le déroulement des guerres civiles et autres conflits internes, le rapport accorde une attention particulière à un comportement qui semble de plus en plus fréquent et qui consiste à prendre pour cible d'importants symboles culturels ou religieux de la collectivité perçue comme ennemie. C'est peut-être dans l'ex-Yougoslavie, du fait de la présence des correspondants de la presse internationale, que ce comportement est apparu le plus nettement. L'inquiétude qu'il suscite est entièrement justifiée par les faits, elle n'est pas le produit de quelque surenchère médiatique ou de la propagande de l'un ou de l'autre des belligérants, bien que ces deux phénomènes ne soient probablement pas totalement absents. Trop souvent, la suppression de toute trace visible de la présence de l'« autre » n'était pas une conséquence accidentelle de la guerre, mais en constituait un important objectif.

Les Nations Unies tenaient en fait beaucoup à voir le « génocide culturel » spécifiquement défini et proscrit dans la Convention pour la prévention et la répression du crime de génocide de 1948. Mais, fait tragique à la lumière des événements ultérieurs, la disposition relative au génocide culturel a été rayée de la version définitive de la Convention sur l'insistance de quelques puissances démocratiques,

inquiètes des implications possibles de ce concept, étant donné leur volonté de promouvoir activement leur langue et leur culture « nationales » aussi bien en territoire métropolitain que dans leurs colonies. Le rapport conclut que le droit international actuel et la convention de La Haye de 1954 en particulier contiennent peu de dispositions qui, fondamentalement, laissent à désirer : si les problèmes perdurent, c'est parce que le droit n'est pas suffisamment appliqué. L'une des grandes priorités de l'action internationale doit être d'amener tous les pays à ratifier la Convention et à la mettre en œuvre. A l'heure actuelle, plusieurs grandes puissances internationales — dont les États-Unis d'Amérique, le Canada et le Royaume-Uni — ne l'ont toujours pas fait et, dans de vastes régions du monde — en Amérique latine et en Afrique subsaharienne notamment —, seule une minorité d'États a procédé à la ratification. Le rapport se termine donc par une série de recommandations adressées à l'UNESCO, à l'Organisation des Nations Unies, aux États (qu'ils soient ou non parties à la Convention) et aux organisations non gouvernementales ; il propose également un certain nombre d'amendements et d'annexes qui pourraient être apportés à la Convention lorsque le texte en sera révisé.

Afin de promouvoir un débat aussi large que possible sur le rapport et ses recommandations, la Division du patrimoine physique de l'UNESCO en distribue gratuitement le texte dans ses versions française et anglaise. La référence complète est la suivante : *Réexamen de la Convention pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé (convention de La Haye de 1954)*, Patrick J. Boylan, 1993, UNESCO CLT-93/WS/12.

Note de la rédaction. L'auteur de cet article et du rapport de l'UNESCO, Patrick J. Boylan, est l'un des vice-présidents du Conseil international des musées (ICOM) et dirige le Department of Arts Policy and Management (Département des politiques et de la gestion dans le domaine de l'art) de la City University, à Londres.

Appel à contribution

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

Du côté des livres

Managing new museums : a guide to good practice (La gestion des nouveaux musées : guide du bon praticien), par Timothy Ambrose, Édimbourg, Conseil des musées écossais, 1993.

Certains lecteurs reconnaîtront le titre et le sujet : un ouvrage du même auteur — *New museums. A start up guide* (Les nouveaux musées. Guide de mise en route) — a paru en 1987. Il a connu un grand succès et, comme il se doit, a inspiré cette nouvelle version, qui pose moins la question de savoir comment organiser de nouveaux musées que de bien gérer ceux qui existent. Rappelons aussi que l'auteur a fait paraître récemment un autre ouvrage, écrit en collaboration avec C. Paine, sous le titre *Museum basics* (L'ABC du musée), étude plus vaste et plus détaillée, commandée par l'ICOM.

Quant à l'ouvrage qui nous intéresse ici, son titre même éveille la curiosité : la « gestion », la panacée, prémunit contre tout avenir incertain ; il est toujours bon de commencer par invoquer la nouveauté, dont le charme est généralement irrésistible ; enfin « guide » est un mot réconfortant : pour nous qui avons tous tendance à nous sentir perdus, quoi de plus rassurant que cette promesse de devenir de « bons praticiens » ?

Six chapitres, soit quelque 140 pages, abordent des thèmes aussi complexes que « les premiers pas » (l'auteur fournit des informations essentielles sur le musée en tant qu'institution et explique qui contacter et comment planifier les transformations) ; « la gestion des collections » (il examine brièvement les phases successives, de l'acquisition à la recherche et à l'entretien) ; « le musée et ses usagers » (il expose avec concision tout ce qui entre dans cette vaste catégorie, depuis la définition de l'usager jusqu'aux expositions et à la restauration) ; « la gestion du musée » (sujet vaste et technique, étudié sous ses aspects fondamentaux). Les deux derniers chapitres, brefs, signalent des lectures complémentaires (exclusivement britanniques) et d'autres sources d'information (là encore, destinées à des lecteurs britanniques). L'ouvrage comprend aussi un index.

Le livre part du principe que tout le

monde (enfin !...) est d'accord sur ce qu'il faut faire pour bien gérer un musée ; parce qu'il traite de pratique, il constitue un transfert de savoir-faire. Mais à l'intention de qui ? La lecture en est facile pour un conservateur chevronné car, dépourvu de toute ambiguïté, il n'admet aucune spéculation et va jusqu'à laisser entendre qu'une conception éclairée de la bonne pratique exclut l'une et l'autre. Si seulement il disait vrai ! La nécessité ou la possibilité de pousser la réflexion plus avant reste toutefois une question ouverte — mais non posée. Bien des conservateurs en seront assurément bien aises, puisqu'il est ainsi suggéré que l'on peut apprendre le métier en lisant le livre.

L'auteur donne des renseignements abondants — d'une grande précision technique néanmoins — sur la méthodologie et la taxonomie, qui touchent surtout à des notions fondamentales que de nombreux professionnels ignorent ou qu'ils oublient trop souvent. Nombre de lecteurs tireront profit des conseils judicieux et des rappels présentés sous forme de listes. Si les conservateurs et les directeurs de musée étaient nombreux à consulter ces listes et à prendre en compte les quelques conseils relatifs aux instructions à donner à l'architecte, par exemple, que d'argent économisé, que de frustrations évitées ! Il serait injuste de reprocher à l'ouvrage de ne pas donner matière à inspiration ou à innovation, car son propos est d'enseigner succinctement, et avec concision, les notions élémentaires. Ainsi fait-on un « état des lieux » qui intègre certaines nouveautés mais respecte les règles, dont l'une est soulignée à plusieurs reprises : « Un musée sans collection n'est pas un musée. » Si, jusqu'à un certain point, cette affirmation est acceptable, elle est suivie d'une constatation plus discutable : « Tout compte fait, les collections sont la principale raison d'être d'un musée. » Quant à moi, je dirais plus volontiers que les collections sont un moyen pour atteindre un but, non une fin en soi. Trouvant ensuite, en tête d'un chapitre, une épigraphe affirmant que « les musées sont destinés au public, et les meilleurs musées sont ceux qui donnent la priorité aux usagers », j'en viens à croire

(à la lumière de ma propre expérience) que les conservateurs ne sont pas si différents des hommes politiques, si ce n'est que, contrairement à nous, ces derniers n'avouent jamais qu'ils ne font que courir après le pouvoir et l'argent.

Certains points me paraissent obscurs. Ainsi la distinction entre la « commercialisation » (qui, selon l'auteur, consiste à « adapter l'offre à la demande et aux besoins du public »), la « promotion » (qui tend à « susciter l'intérêt de l'opinion pour votre musée »), la publicité (qui est liée à la « promotion ») et les « relations publiques » (qui devraient consister à « rapprocher mécènes et usagers des musées ») : certes, il est agréable de trouver ici et là une brève explication de chacun de ces termes, mais le premier m'en apprend à peu près autant que le dernier — qui, somme toute, me semble plus clair.

Si vous cherchez quelques mots sur, disons, l'« éthique », ne soyez pas trop déçu : d'abord, ce manuel est bref, et puis, il ne pousse guère la réflexion au-delà de la notion de « code de conduite ». Le lecteur éclairé apprécierait ne serait-ce qu'une phrase affirmant que la vocation des musées découle tout entière d'une redéfinition constante de notre engagement professionnel, autrement dit de nos préoccupations éthiques.

Venons-en à la présentation de l'ouvrage : elle est magnifique et fort bien conçue. Les lecteurs seront sans doute nombreux à apprécier un détail concret : extraits et citations sont parfois placés en marge, ce qui constitue un rappel instantané du thème principal ou des conclusions essentielles, tandis que d'utiles renvois relient les sujets entre eux. J'ai particulièrement apprécié les remarques incisives dont le texte est ingénument émaillé comme s'il s'agissait de vérités avérées de longue date, mais qui n'en devraient pas moins donner à réfléchir à tout muséologue qui se respecte : ainsi en va-t-il de « la participation du public aux travaux de recherche et de collecte » ou de l'affirmation que « tous les musées britanniques fonctionnent au sein d'une société pluriculturelle et doivent offrir au public des services qui tiennent compte de la pluralité des cultures ».

Informations professionnelles

En revanche, je suis moins convaincu que « la réussite dans la gestion d'un musée dépendra de l'efficacité avec laquelle vous saurez résister à [...] la concurrence » en fournissant un meilleur produit. Sans doute cette affirmation a-t-elle une portée positive générale, mais elle prête beaucoup trop à équivoque : prise à la lettre, elle risque même de ruiner certaines valeurs défendues par Ambrose lui-même.

En définitive, parce qu'il se veut à la fois succinct et complet, le livre reste dangereusement simpliste : « Prévoir est une tâche relativement simple et facile. » C'est faux, et l'auteur le sait mieux que personne, lui qui énumère les composantes de ce qui, en dernière analyse, est une tâche complexe : comprendre la nature d'un musée, connaître ses clients, être parfaitement informé de sa spécificité, maîtriser son fonctionnement et lui imprimer une vision d'ensemble.

L'ouvrage est destiné avant tout aux professionnels britanniques, et ceux-ci en seront les principaux bénéficiaires ; les autres en tireront certainement profit, mais cette destination première ne leur échappera pas. La clarté de son écriture et la simplicité de son approche vaudront sans doute au livre un franc succès, mais il a une faiblesse aussi : le terme « muséologie » n'apparaît jamais, et cette absence met peut-être en lumière une vérité profonde, à savoir que le travail de musée serait une simple « occupation », plutôt qu'une « profession » à part entière. Cette réticence ne risque-t-elle pas de ralentir le mûrissement de notre activité et de nous laisser désarmés au milieu de l'arène ? Les méthodes et les normes sont essentielles, mais elles ne sont pas nécessairement l'expression de la vérité ; faute de l'exprimer clairement, autant proclamer que tout ce qui rime est poésie ! Un bon musée est plus que la somme de ses éléments (de gestion). Nul doute que l'auteur de cet ouvrage utile n'en disconvierait pas.

Recension de Tomislav Solà. Membre du Comité consultatif de rédaction de Museum international, l'auteur, spécialiste réputé des musées, enseigne à l'Université de Zagreb.

Le programme de bourses Getty

En 1992-93, des particuliers et des institutions de 51 pays ont reçu 189 subventions d'un montant total de 7,5 millions de dollars environ dans le cadre du Programme de subventions Getty (Getty Grant Program). Ces subventions d'une valeur de 10 000 à 250 000 dollars, les plus nombreuses jamais accordées en un an depuis la création du Programme, ont pu aider au financement de projets très variés dans les domaines de l'histoire de l'art, de l'esthétique, de la restauration des monuments et œuvres d'art. La France a reçu 200 700 dollars, dont quelque 80 000 pour la restauration d'un retable de Petrus Paulus Rubens, *le Martyre de saint Étienne*, et d'autres œuvres conservées au Musée des beaux-arts de Valenciennes, et environ 35 000 dollars pour la restauration de tableaux des peintres russes Natalia Gontcharova et Mikhaïl Larionov, conservés au Musée national d'art moderne, à Paris.

Pour plus de renseignements (et notamment pour recevoir prospectus, guides et formules de demande), écrire ou téléphoner à :

The Getty Grant Program
401 Wilshire Boulevard, Suite 1000,
Santa Monica, CA 90401 (États-Unis)
Tél. : (1.310) 393-4244
Fax : (1.310) 395-8642

L'Australie acquiert une collection d'art asiatique contemporain

La Queensland Art Gallery (Musée d'art du Queensland), à South Brisbane, en Australie, vient d'acquérir dix-huit œuvres qui formeront la base de la seule grande collection d'art asiatique contemporain en Australie, et l'une des très rares collections de ce genre dans le monde. Réunie grâce à l'un des plus importants dons privés reçus par le musée depuis sa fondation, la Collection Kenneth et Yasuko Myer d'art asiatique contemporain sera, selon le directeur du musée, Doug Hall, « le centre et le point de départ d'une collection d'œuvres d'art contemporaines provenant de toute la région Asie-Pacifique, jusqu'à présent fort négligée par les musées d'art d'Europe, d'Amérique et d'Australie ».

gée par les musées d'art d'Europe, d'Amérique et d'Australie ».

Pour plus de renseignements, écrire à :
Queensland Art Gallery
PO Box 3686,
South Brisbane,
Queensland 4101 (Australie)
Fax : (61) 07-844-8865

Nouvelles publications

Keyguide to information sources in museum studies (Guide des sources d'information en muséologie). Deuxième édition. Par Peter Woodhead et Geoffrey Stansfield. Publié par Mansell, Cassell PLC, Stanley House, 3 Fleets Lane, Poole, Dorset, BH15 3AJ (Royaume-Uni), 1994, 256 p. (ISBN 0-7201-2151-5).

Cette nouvelle édition entièrement révisée et mise à jour d'un ouvrage très demandé, paru en 1990, *Keyguide*, est un guide général des documents, ouvrages de référence et organismes d'information sur les musées et la muséologie dans le monde entier. La première partie de ce guide présente un aperçu critique de l'enseignement de la muséologie, ainsi que des publications et autres sources d'information dans ce domaine ; la deuxième partie est une bibliographie annotée ; la troisième contient un répertoire international des organisations.

The museum directory, 1994-1995 (Répertoire des musées, 1994-1995). Publié par The Museum Development Company Ltd., Studio Five, Mill Lane, Woolstone, Milton Keynes MK15 0AJ (Royaume-Uni), 1994, 400 p. (ISBN 1-873114-14-1).

The museum directory est un guide détaillé des sources d'information et de conseils pratiques disponibles au Royaume-Uni, ainsi que des organismes chargés de la conservation du patrimoine britannique ; il mentionne quelque 4 000 fournisseurs de produits et de services spécialisés et des centaines d'organismes de soutien. Des études de cas pratiques abordent toute une série de questions très variées qui intéressent les musées et les autres organismes chargés de la conservation du patrimoine : les études de mar-

ché, la vente au détail, la sécurité, la protection de l'environnement, les fondations charitables, les techniques d'éclairage, les systèmes d'entreposage, les catalogues de vente par correspondance, le parrainage, les organismes de soutien et les sources de financement en Europe.

Training in conservation (La formation des restaurateurs). Publié par le Conservation Unit of the Museums and Galleries Commission et le UK Institute for Conservation, avec le soutien d'Historic Scotland : Scottish Conservation Bureau, 1993, 48 p. (ISBN 0-948630-08-6). Diffusé par The Conservation Unit, 16 Queen Anne's Gate, Londres SW1H 9AA.

Ce nouveau guide illustre le développement des cours de restauration, en réponse à une forte demande au Royaume-Uni et à l'étranger. Les spécialités enseignées sont très diverses, puisqu'on peut apprendre à restaurer les tapisseries et les garnitures d'ameublement, les matières plastiques, les vitraux, les œuvres d'art sur papier, les photographies, les livres et les archives, les pendules et les meubles anciens, les vestiges archéologiques, etc. Le guide s'accompagne d'une plaquette, *Working in conservation* (Le travail du restaurateur), qui illustre le travail quotidien de sept restaurateurs, par exemple celui qui remet actuellement en état les armures du château de Durham ou celui qui a restauré les glaces de l'Hampton Court Palace après un incendie.

Les sources de l'histoire de l'art en France : répertoire des bibliothèques, centres de documentation et ressources documentaires en art, architecture et archéologie. Par Marie-Claude Thompson, avec le concours de Catherine Schmitt et de Nicole Picot. Publié par l'Association des bibliothécaires français, 1994, 300 p. (ISBN 2-900177-08-01). Diffusé par La documentation française, 29, quai Voltaire, 75344 Paris Cedex 07 (France).

Premier inventaire national de ce genre en France, cette publication répertorie quelque 600 sources d'information spécialisées disponibles dans des établissements très divers. Pour faciliter les re-

cherches, elles sont classées dans cinq index par ville, département, établissement, type de bibliothèque et mot clé.

Conservation and management of archaeological sites (Préservation et gestion des sites archéologiques). Revue trimestrielle publiée par James & James Science Publishers, 5 Castle Road, Londres NW1 8PR (Royaume-Uni).

Cette nouvelle revue internationale publie des articles inédits — comptes rendus de recherche ou études critiques — sur divers aspects de la préservation et de la présentation des sites archéologiques du monde entier. Les articles portent sur les documents historiques et les rapports sur l'état de conservation des sites, l'analyse de la dégradation des sites et la surveillance de l'environnement, la construction d'abris ou de toits pour protéger les ruines, l'analyse et le traitement des matériaux de construction, des bâtiments et des surfaces décorées, la gestion des sites et l'accueil des visiteurs, le droit interne et le droit international, les questions culturelles, sociales, éthiques et théoriques liées à la préservation et à l'étude des sites archéologiques.

Conservation of documents in libraries, archives and museums, par R. S. Singh. Publié par les Éditions Aditya Prakashan, New Delhi, 1993, 160 p. (ISBN 81-85689-39-3). Distribué par les librairies spécialisées ou directement chez l'éditeur : F-14/65, Model Town II, Delhi 110 009 (Inde).

La conservation des documents et leur préservation constituent « un intéressant amalgame de science et d'art », qui nécessite une parfaite compréhension du problème et l'utilisation de techniques scientifiques, de même qu'une appréciation de l'esthétique, du contenu historique, de l'authenticité et des valeurs. L'auteur examine les qualités physicochimiques du papier, les facteurs de détérioration et les méthodes de conservation, afin de réduire le fossé entre les conservateurs et les scientifiques et attirer l'attention sur l'approche interdisciplinaire nécessaire à la mise en œuvre de meilleures pratiques de conservation.

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° 185 (vol. 47, n° 1, 1995)

Couverture, p. I :

Bruce Nauman, *Salle triangulaire peinte
en rouge, avec une lumière jaune*, 1980.

© Giorgio Colombo, Milan - ADAGP,
Paris, 1995

Couverture, p. IV :

Musée des beaux-arts de La Chaux-de-
Fonds, Suisse.

Design d'Alexandre Luthi, photographies de
Pierre Bohrer, Le Locle.

© Musée des beaux-arts de La Chaux-de-
Fonds

Directrice de la publication :

Milagros Del Corral Beltrán

Rédacteur en chef : Marcia Lord

Rédacteur en chef adjoint : Ika Kaminka

Secrétaire de rédaction : Christine Wilkinson

Iconographie : Carole Pajot-Font

Rédacteur : Mahmoud El-Sheniti

(version arabe)

Rédactrice : Irina Pantykina (version russe)

COMITÉ CONSULTATIF

Gaël de Guichen, ICCROM

Yani Herreman, Mexique

Nancy Hushion, Canada

Jean-Pierre Mohen, France

Stelios Papadopoulos, Grèce

Elisabeth des Portes, Secrétaire générale par
intérim de l'ICOM, *ex officio*

Roland de Silva, Président de l'ICOMOS,
ex officio

Lise Skjøth, Danemark

Tomislav Šola, République de Croatie

Shaje Tshiluilu, Zaïre

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

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

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

CORRESPONDANCE

Questions d'ordre rédactionnel

Museum international

UNESCO

7, place de Fontenoy

75352 Paris 07 SP, France

Tél. : (33.1) 45.68.43.39

Télécopie : (33.1) 42.73.04.01

Abonnements (anglais)

Blackwell Publishers

108 Cowley Road

Oxford Ox4 1JF

Royaume-Uni

Abonnements (français et espagnol)

PROPUBLIC

Service abonnements

B.P. 1

59440 Avesnes-sur-Helpe, France

Abonnement institutionnel 1995

Les quatre numéros : 436 FF

Prix au numéro : 130 FF

Abonnement individuel 1995

Les quatre numéros : 216 FF

Prix au numéro : 64 FF

Pays en développement

Abonnement institutionnel 1995

Les quatre numéros : 198 FF

Prix au numéro : 55 FF

Abonnement individuel 1995

Les quatre numéros : 126 FF

Prix au numéro : 39 FF

Exemplaires d'articles parus dans Museum

Institute for Scientific Information

Att. of Publication Processing

3501 Market Street

Philadelphia, PA 19104

États-Unis d'Amérique

Composition : Éditions du Mouflon,

94270 Kremlin-Bicêtre

Impression : Imprimerie M.R.S.,

59601 Maubeuge, France

© UNESCO 1995

CPPAP n° 74565

Album of Chinese Contemporary Paintings

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



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

Commandes :
Éditions UNESCO

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

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

U
N
E
S
C
O