

# *Museum*

Vol XXIX, n° 2/3, 1977

## **Nouveaux aspects du musée d'histoire**

# museum

Vol. XXIX, n° 2/3, 1977

*Museum*, qui succède à *Museion*, est publié à Paris par l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture.

*Museum*, revue trimestrielle, est à la fois un périodique d'information et un instrument de recherche dans le domaine de la muséographie. Les opinions exprimées par les auteurs ne reflètent pas nécessairement celles de l'Unesco.

## RÉDACTEUR

Anne Erdős

## RÉDACTEUR ADJOINT

Y. R. Isar

## COMITÉ CONSULTATIF DE RÉDACTION

Om Prakash Agrawal, Inde

Irina Antonova, URSS

Sid Ahmed Baghli, Algérie

Raymonde Frin, France

Jan Jelinek, Tchécoslovaquie

Iker Larrauri, Mexique

Grace L. McCann Morley, directeur de l'Agence Icom pour le Sud-Est asiatique

Paul Perrot, États-Unis d'Amérique

Georges Henri Rivière, conseiller

permanent de l'Icom

Le secrétaire général de l'Icom, *ex officio*

Le numéro: 17,50 F.

Abonnement (4 numéros ou numéros doubles correspondants): un an, 60 F;  
deux ans, 108 F

Rédaction et édition:

Organisation des Nations Unies

pour l'éducation, la science et la culture

7, place de Fontenoy,

75700 Paris (France)

© Unesco 1977

Presses Centrales S.A., Lausanne

---

# Nouveaux aspects du musée d'histoire

---

Georges Henri Rivière	<i>Éditorial</i>	58
Wolfgang Herbst	<i>Le musée d'histoire face au développement de la science historique</i>	61
MUSÉES D'HISTOIRE DE NATIONS		
Julziitiin Burnee	<i>Musée national de Mongolie, Oulan Bator</i>	72
Michael Rice	<i>Musée national du Qatar, Doha</i>	78
Ingo Materna	<i>Musée d'histoire allemande, Berlin (République démocratique allemande)</i>	88
MUSÉES D'HISTOIRE DE VILLES		
Tom Hume	<i>Musée de Londres</i>	98
Gérard Collot	<i>Musée d'histoire de Metz</i>	106
Derk P. Snoep	<i>Musée d'histoire d'Amsterdam</i>	114
VARIATIONS MUSÉALES SUR THÈMES HISTORIQUES		
Jean-Pierre Roucan	<i>Palais de la Découverte, Paris</i>	129
Jørgen Jensen et Elise Thorvildsen	<i>Musée national, Copenhague</i>	131
Adolf Klasens	<i>Musée national des antiquités, Leyde</i>	135
Christoph Osterwald	<i>Musée du château de Kapellendorf</i>	139
John Fortier	<i>Parc historique national de la forteresse de Louisbourg</i>	143
Rita Chpiller	<i>Musée d'État de l'histoire de Leningrad</i>	147
Melvin B. Zisfein	<i>Musée national de l'air et de l'espace, Washington D.C.</i>	149
ALBUM		
Wolfgang Jacobeit et Sigfrid Papendieck	<i>Musée des forces productives agraires, Wandlitz</i>	154
Hans Stubenvoll	<i>Musée d'histoire, Francfort-sur-le-Main</i>	157
Yves Renard	<i>Parc archéologique des roches gravées, Guadeloupe</i>	159
Leendert P. Louwe Kooijmans	<i>Musée national des antiquités, Leyde. Exposition « Les archéologues au travail en Hollande-Méridionale »</i>	160
Piousta Azizbekova	<i>Musée d'histoire d'Azerbaïdjan, Bakou</i>	163
T. Hirayam	<i>Musée de la ville d'Osaka</i>	164
Mohammad Ishtiaq Khan	<i>Musée de Mohenjo-Daro</i>	166
Tayeb Moulefera	<i>Musée national du Moudjabid, Alger</i>	168
Guilbert Amegatcher	<i>Musée d'histoire de l'Afrique occidentale, Cape Coast</i>	170
Carlos Ramirez et Albert H. Woods	<i>Célébration du bicentenaire des États-Unis d'Amérique. Exposition « Boston au XIX<sup>e</sup> siècle »</i>	172
Marta Ajona	<i>Musées et collections d'histoire de Cuba</i>	176
	<i>Bibliographie sélective</i>	180

# Éditorial

Georges Henri Rivière

Le musée d'histoire : la branche la plus importante, la plus ramifiée de l'arbre du musée. Celle qui ordonne en durée l'ensemble des disciplines du savoir : sciences de l'homme, de la nature et de l'univers ; techniques et arts.

Son enfance : la galerie de portraits, à l'italienne, à l'aube de la Renaissance. Son adolescence : quand un Louis-Philippe, roi des Français, convertit en musée le palais des rois de France, à Versailles. Sa maturité : les temps d'aujourd'hui, dans la mesure où ils répondent aux avancements de sa discipline de base, la science historique ; quand l'objet d'art est dépouillé du privilège exclusif d'exprimer la matière historique ; voire quand la muséologie s'enhardit à dénoncer et pallier les lacunes de la science historique.

Ses problèmes scientifiques : s'assurer le concours d'experts spécialisés, pour préparer les programmes interdisciplinaires de la présentation et de l'animation ; lancer au besoin des campagnes de collecte pour pallier les lacunes du programme dans les domaines des sciences, techniques et arts concernés.

Ses problèmes culturels, inhérents d'ailleurs à toute présentation muséale : soumettre à des choix rigoureux les composantes de la présentation ; traduire, en langage courant, les langages parfois hermétiques des spécialistes ; introduire, avec mesure, les textes pédagogiques.

Ses problèmes techniques, inhérents eux aussi à toute présentation muséale : si précieux que soient les moyens audio-visuels pour exprimer l'environnement historique ou contemporain des objets exposés, n'y recourir qu'avec mesure, de manière à ne pas troubler l'espace ordinaire de la présentation.

Sa forme la plus significative : le musée d'histoire globale, qui présente les temps géologiques en tant que préalables à l'histoire humaine ; traduit les rapports positifs et négatifs de l'homme avec la nature, les techniques et l'économie ; expose la dynamique sociale, l'expression culturelle ; discerne l'histoire d'aujourd'hui ; confronte les perspectives de l'histoire de demain.

Brûlante en est l'actualité. Des peuples, durant les dernières décennies, ont accédé à l'indépendance ; il peut les aider à connaître et à respecter leurs composantes ethniques respectives, à protéger et à mettre en valeur leurs patrimoines naturels et culturels, à favoriser la compréhension et la paix, d'un peuple à l'autre. A condition, toutefois, que ces peuples, quand ils se dotent de musées d'histoire, ne le fassent pas autour de modèles surannés, auxquels l'Occident se prend à renoncer. Mais que, en l'occurrence, ils inventent, ils créent selon leur propre génie.

Opportunité, témérité, actualité se sont conjuguées, on le voit, pour susciter ce numéro de *Museum* sur les nouveaux aspects du musée d'histoire.

Un théoricien, praticien du musée d'histoire globale, introduit le sujet. « Science historique, collecte et étude des objets, expositions artistiquement organisées, conclut-il, sont les fondements du musée d'histoire. »

Viennent alors les grosses pièces du sommaire : trois musées d'histoire de nations, trois musées d'histoire de villes, dont deux de pays en développement, un d'Europe de l'Est, trois d'Europe de l'Ouest.

Poursuivant ce tour d'horizon, sept variations muséales sur des thèmes historiques, puis un album illustrant des réalisations de onze pays différents.

Au total, outre l'introduction et l'exposé théorique, vingt-quatre contributions, ordonnées en trois parties. Toutes nos illustrations ne sont pas fonctionnelles, quelques-unes figurent des objets, à défaut des systèmes muséographiques sollicités. On y trouvera, si acharné, si loyal qu'ait été l'effort de la rédaction, des approximations abusives, des manques, des erreurs de tir. Quoi qu'il en soit, que tous nos correspondants soient remerciés de la bienveillance qu'ils ont mise à nous satisfaire et félicités de la qualité de leurs envois.

Certes, tout n'a pas été dit, loin de là, sur un sujet aussi divers, complexe et mouvant que le musée d'histoire. Il en sera question à nouveau, dans des numéros futurs. Puissent nos lecteurs nous envoyer informations, critiques ou suggestions et coopérer d'une manière ou de l'autre, dans le domaine du musée d'histoire, à l'œuvre de *Museum*.

<sup>1</sup>  
Clio, muse de l'histoire, lisant un rouleau. Sarcophage des muses. Environs de Rome. Époque d'Antonin le Pieux. Milieu du I<sup>er</sup> siècle après J.-C. Musée du Louvre, Paris.





# *Le musée d'histoire face au développement de la science historique*

Wolfgang Herbst

Ce thème englobe nombre de questions fondamentales, parmi lesquelles celles qui concernent la signification, le site, la fonction et l'avenir du musée d'histoire ne sont pas les moins importantes. Le musée d'histoire étant, plus que les autres, d'abord et avant tout un musée politique, qui présente, bon gré mal gré, des rapports et des faits sociaux, ces questions reçoivent des réponses diverses, voire contradictoires, tant sur le plan de la théorie que sur celui de la pratique. Ces réponses dépendent de l'environnement politique et philosophique de la société dans laquelle on vit et par laquelle on est marqué, ainsi que d'une série d'autres facteurs. Les conceptions différentes qui se manifestent à cet égard suscitent des échanges de vues qui peuvent contribuer, sans qu'il faille renoncer aux principes en cause, à promouvoir le développement du musée d'histoire, et notamment de la muséologie internationale.

On a tenté, dans le présent article, de traiter de quelques problèmes sur la base de l'expérience acquise dans la République démocratique allemande et dans d'autres pays d'Europe <sup>1</sup>.

Le musée d'histoire est, en tant qu'établissement scientifique, un lieu consacré à l'étude, à la collecte, à l'exposition d'objets historiques qui témoignent de l'évolution sociale.

Il n'est pas possible d'aborder ici l'activité culturelle et éducative du musée. Étant donné que certains contestent la raison d'être du musée d'histoire et, dans le meilleur des cas, n'en reconnaissent la légitimité que du point de vue de l'histoire de l'art, la réponse à la question de savoir quelle discipline scientifique est fondamentale pour le musée d'histoire revêt la plus grande importance. Comme il arrive souvent dans les discussions théoriques, cette réponse est fournie par la praxis sociale : la discipline fondamentale en cause est la science historique. Partout où ce principe est reconnu, le musée d'histoire est devenu une institution respectée dans les domaines de la muséologie et de l'histoire ; partout où ce n'est pas le cas, il semble que surgissent d'innombrables difficultés qui conduisent à chercher refuge dans une conception traditionaliste du musée où l'histoire n'est qu'effleurée. Une attitude réservée découlant de telle théorie de la société ou de telle conception du monde contribue peut-être aussi à créer cette situation.

Reconnaître que la science historique est à la base du musée d'histoire entraîne, sur le plan de la science — et de la théorie de la société — de nombreuses conséquences qui influent sur l'étendue et la diversité des activités de recherche et de collecte des objets historiques, ainsi que sur le contenu des expositions. La première de ces conséquences est que le musée d'histoire et

<sup>2</sup> Mascaron sculpté figurant un guerrier mort, XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>1</sup>. Les photos qui accompagnent cet article montrent divers aspects du Museum für deutsche Geschichte, Berlin (République démocratique allemande).

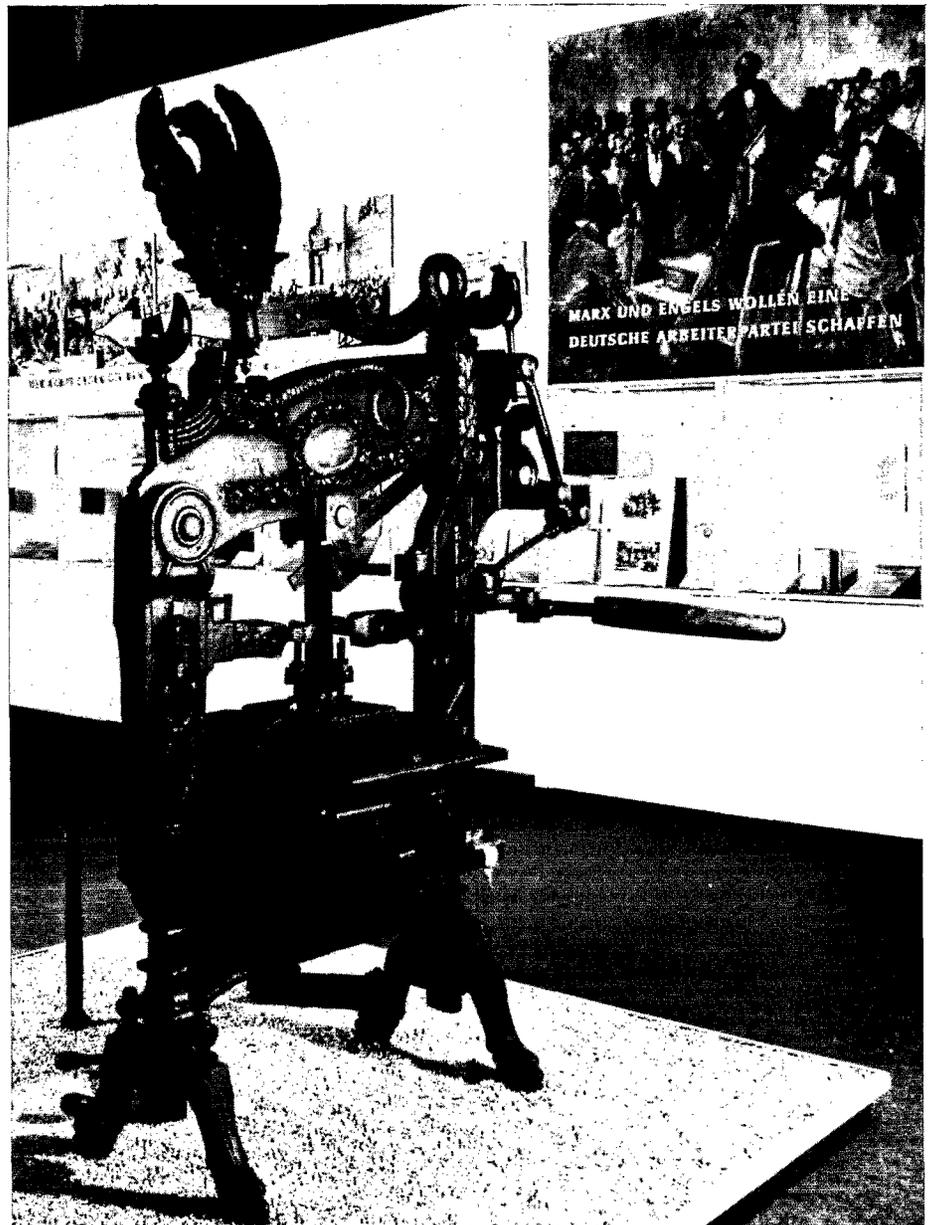


3

3  
Ancien arsenal de style baroque, restauré après la seconde guerre mondiale pour servir de cadre au Musée d'histoire allemande.

4  
Presse à levier coudé, 1827. Au fond, une peinture représente Marx et Engels appelant à la création d'un parti des travailleurs allemands. Période 1789-1871.

5 a, b  
Reconstitutions. a) Intérieur de style Biedermeier, 1840-1850, période 1789-1871; b) intérieur bourgeois dit *Gute-Stube*, période 1900-1914.



4

la science historique ont le même objet scientifique à étudier et à présenter, et les mêmes bases méthodologiques et théoriques. Travailler de façon scientifique veut donc dire partir de l'évolution historique ordonnée de la société et étudier, sur la base d'une périodisation de l'histoire scientifiquement fondée, faits, événements, processus et rapports ainsi que les sources propres au musée, les objets historiques. Ainsi, on évite d'isoler le travail de recherche, de collecte et d'exposition du cours réel de l'histoire, tout en dégageant des critères qui permettent d'évaluer les objets historiques en fonction de leur signification relative. En outre, si l'on met l'accent sur l'essence de l'évolution historique, sur ses lois, bien que les événements soient parfois contradictoires, le travail de recherche et de collecte risque moins de s'orienter vers le fortuit, l'accessoire, voire la « curiosité », et il est alors exclu que des épisodes isolés l'un de l'autre se substituent à la présentation scientifique de l'histoire, ou que le caractère d'une exposition soit déterminé par l'anecdote historique.

Le musée d'histoire est un établissement d'un caractère scientifique particulier, qui peut être défini de la façon suivante : il rassemble et étudie, dans le cadre d'une époque, d'une région ou d'un thème, des objets typiques et en partie uniques qui illustrent l'évolution économique, sociale, politique et culturelle selon les lois de l'histoire. Le musée d'histoire transmet les connaissances qu'il a ainsi scientifiquement accumulées par un moyen scientifique qui lui est propre : l'exposition. C'est là que sont présentés, sous une forme

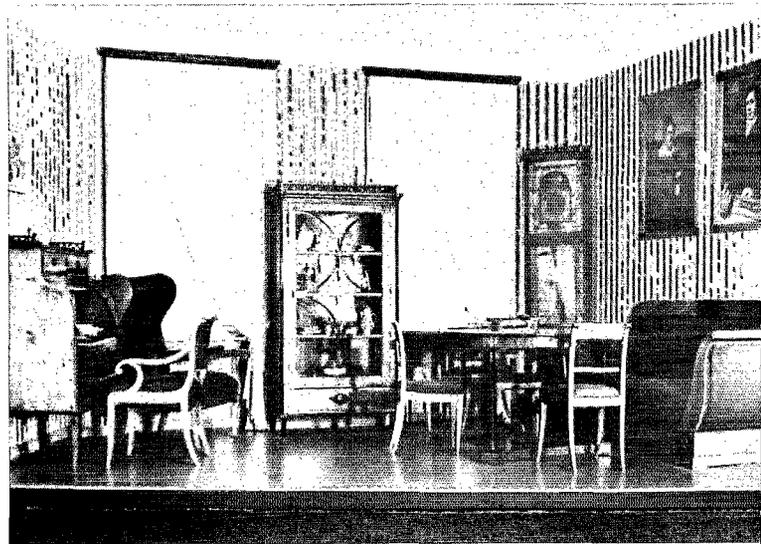
accessible à tous, les principaux événements, processus et rapports ainsi que les effets des lois qui régissent l'évolution historique.

Le principe selon lequel il ne faut pas séparer le musée d'histoire et la science historique n'enlève rien à l'importance des autres disciplines scientifiques. Du fait de son caractère particulier, le musée d'histoire est un complexe qui englobe tous les domaines essentiels de l'activité humaine (économie, politique, art, culture, etc.). C'est pourquoi il aborde nécessairement des secteurs qui relèvent au premier chef d'autres musées ou d'autres disciplines scientifiques. Par exemple, il ne saurait exclure de son activité de recherche, de collecte et d'exposition ce qui relève de l'art et de la littérature ; il ne saurait en exclure non plus les témoignages historiques du développement économique, des rapports de production, de la situation et de la lutte des différentes classes sociales. Le caractère complexe, universel, de l'objet scientifique, la gamme étendue de la matière historique à explorer, à rassembler et à exposer, les problèmes compliqués de l'exposition exigent donc un travail interdisciplinaire. Compte tenu de cette interdisciplinarité, le musée d'histoire tente d'étudier l'évolution des diverses formations socio-économiques qui se succèdent conformément aux lois de l'histoire. A cet effet, il s'intéresse à la nouveauté dans le processus social. Il recherche et rassemble les témoignages

5a



5b



historiques du progrès, de la lutte des classes et des révolutions, du rôle des masses et de la création scientifique et artistique, ce qui n'exclut nullement l'exposé des tendances à l'immobilisme ou des aspects réactionnaires.

En principe, cette orientation vaut pour tous les musées — d'archéologie, de préhistoire, de protohistoire, musées centraux, provinciaux ou régionaux, musées d'histoire de la civilisation, du folklore, d'histoire militaire, etc. Naturellement, elle est appliquée différemment selon la fonction spécifique de chaque musée. Pour ne pas être étouffé par l'abondance de la matière historique et pour ne pas donner aux magasins l'aspect d'un entrepôt ou d'un marché aux puces, il faut se fixer des limites. Celles-ci sont déterminées par la conception scientifique qui correspond aux découvertes les plus récentes de la science historique et au profil scientifique concret de chaque musée. Ainsi, la conception scientifique d'un musée d'antiquités préhistoriques ou historiques diffère, quant au fond, de celle d'un musée historique moderne. Rien ne serait plus faux que de conclure que les musées provinciaux et régionaux doivent être des copies plus ou moins fidèles des musées centraux parce qu'ils ont les mêmes bases théoriques, scientifiques et méthodologiques. Bien au contraire, chaque musée d'histoire doit avoir sa propre démarche scientifique. La conception scientifique englobe tous les aspects de l'activité du musée d'histoire. Elle est à la base de la recherche, de la collecte et de l'exposition. Toutefois, si importante soit-elle, elle n'a, une fois élaborée, aucune valeur éternelle.

Elle est l'instrument et la méthode du travail scientifique. A ce titre, elle est sujette à modifications selon les cas d'espèce.

Comment se traduit en pratique la conception scientifique ? Elle donne à la collecte des objets historiques une signification particulière. Il en résulte que les objets historiques, d'une part, sont les sources, propres au musée, de la recherche et de la connaissance historiques, d'autre part, jouent un rôle prédominant dans l'exposition en ce qu'ils transmettent une image de l'histoire. Ils sont donc l'élément constitutif, irremplaçable du musée et, par conséquent, sa raison d'être. Sans objet historique, il n'y a pas de musée d'histoire ; renoncer à l'objet historique revient à renoncer au musée d'histoire lui-même.

Dans la collecte de la matière historique originale (objets, images et documents) — parmi laquelle les objets et les éléments qui ne sont pas rassemblés, étudiés et exposés ailleurs reçoivent une attention particulière — se reflète la connaissance des conditions dialectiques multiformes des divers aspects du processus historique et des lois de l'histoire. D'où la grande diversité des activités de collecte qui portent sur des objets historiques relatifs à la vie et au travail des hommes, à la science, à l'art et à la littérature, en passant par la lutte des classes, les révolutions, les guerres et l'évolution de l'État. Le cadre thématique est extraordinairement polymorphe et riche. Le cadre chrono-



gique est tout aussi vaste, puisqu'il va de la préhistoire et de la protohistoire à nos jours. Un dolmen est conservé au même titre qu'une partie de haut-fourneau, le logis d'un prolétaire d'une grande ville ou la photo d'une manifestation.

Indépendamment de la grandeur ou de la valeur matérielle de l'objet historique, la façon dont on rapporte un événement historique, un phénomène, un processus ou une relation est déterminante. C'est de là que partent l'évaluation et le choix critique. Il y a donc peu d'intérêt à étendre schématiquement au musée d'histoire les critères appliqués aux autres types de musées. D'où, également, la disparition de la prétendue incompatibilité entre la classification typologique et le jugement esthétique : lorsqu'il s'agit de déterminer la valeur relative des objets historiques, l'une et l'autre conservent leur signification et leur utilité. Toutefois, l'une et l'autre sont subordonnées à des conceptions générales. On peut ainsi éviter que des courants modernistes, comme la vague « rétro » actuelle, ou des considérations commerciales ou subjectives n'influent sur le travail de collecte. Cela n'exclut pas pour autant les objets historiques qui appartiennent avant tout à la catégorie des « curiosités ».

La collecte s'effectue en deux phases qui se complètent. En premier lieu, on rassemble des objets, des images et des documents afin d'illustrer le plus



6 a, b

Services. a) Magasins des peintures, avec châssis grillagés roulants ; b) bibliothèque, rayonnages faits pour la libre consultation (à droite, en regard de tables de lecteurs, banque d'information et de contrôle).

6 b

complètement possible un événement important, la guerre des paysans de 1525-1526 par exemple. En second lieu, on opère une sélection typologique afin de présenter, par exemple, l'histoire de l'éclairage — de la torche de sapin à l'électricité. Contentons-nous d'évoquer ici la nécessité de compléter les objets historiques originaux par des reproductions et des maquettes fidèles.

Les témoignages de l'histoire conservés dans les collections constituent le sujet d'étude privilégié de la science historique. Il s'agit au premier chef d'une recherche liée aux objets. On procède à une analyse critique des sources de l'objet historique. Ses différents aspects, éléments et propriétés sont mis en relief. Le contexte historique auquel il appartient en raison de son origine, de sa détermination sociale, de sa nature, de son type, etc., est reconstitué. Cette analyse critique fait « parler » la réalité historique, lui arrache ses « secrets ».

Les collections contiennent, pour des raisons très diverses, des objets historiques de valeur différente. Il en est tenu compte dans la recherche, où l'on accorde de ce fait une attention particulière à tel ou tel objet. Faire spécialement en sorte que la recherche porte sur l'ensemble des objets historiques et, partant, sur les relations internes qui existent entre eux ne signifie donc pas qu'on passe sous silence ces différences de valeur. Au contraire, la particularité, la pièce unique ne peuvent être appréciées qu'après avoir été étudiées et exposées à côté d'autres objets.

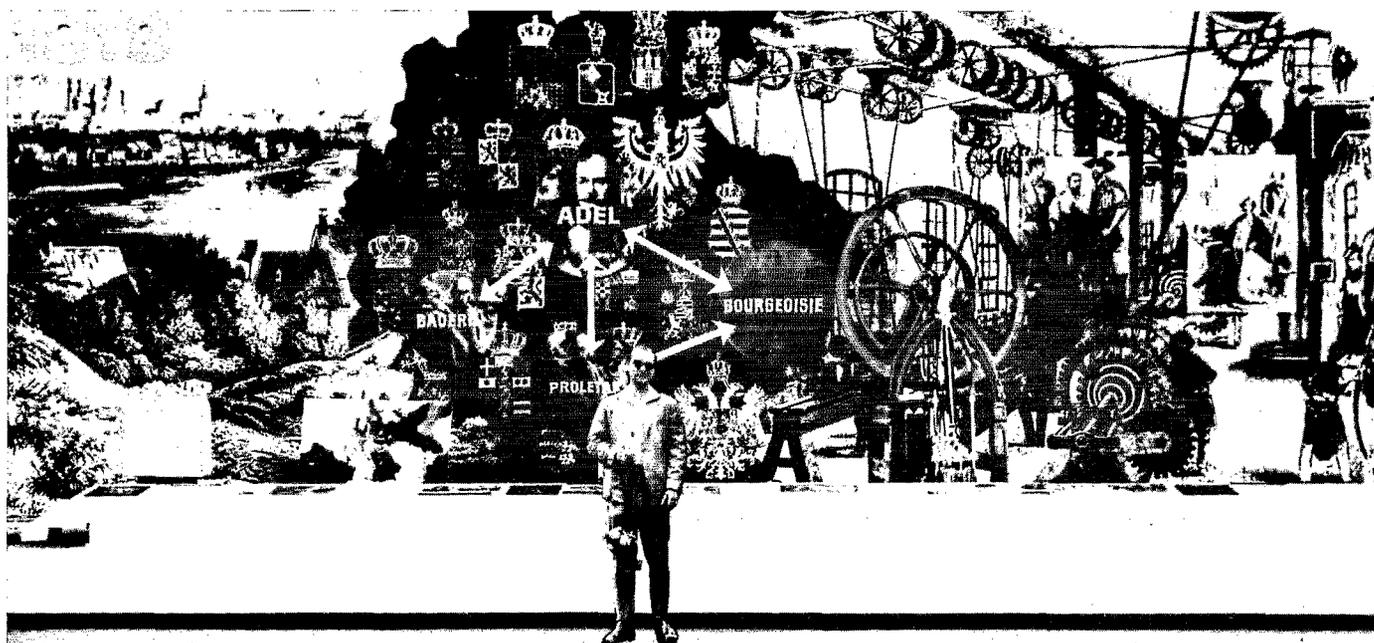


7 a, b  
 Problématique de la présentation artistique dans une exposition d'histoire. Exposition consacrée à Karl Marx. a) Avant-projet d'un panneau liminaire; b) projet définitif.

La recherche vise à dégager la signification propre de l'objet historique par une analyse scientifique, ainsi qu'à obtenir des connaissances sur les événements, personnalités, processus et rapports historiques ou sur la façon dont vivaient, pensaient et agissaient les différentes classes et couches sociales à une époque donnée. Ainsi le musée d'histoire apporte au progrès de la science historique une contribution qu'aucun autre établissement ne peut fournir à sa place. Si la recherche liée aux objets est l'orientation prioritaire de la science historique, elle ne constitue pas la seule forme d'étude scientifique au musée. Par exemple, l'histoire de nombreux territoires resterait à écrire si le musée d'histoire n'avait pas procédé à des recherches, dans d'autres institutions et avec elles, en sus de l'étude scientifique des objets historiques conservés dans les collections.

Les collections ont une longue histoire. La politique en matière de collecte et l'orientation de la recherche ont été subordonnées à des conceptions différentes et déterminées en fonction de points de vue contradictoires. Les courants contemporains, le modernisme et la réaction politique ont influé sur elles, de même que l'insuffisance des bases et des connaissances scientifiques. De nombreuses collections présentent de larges lacunes et certaines ont un caractère fortuit. Beaucoup de musées conservent souvent des objets de grande valeur ayant appartenu à des dignitaires de l'Église, à des seigneurs féodaux ou à des patriciens, alors qu'ils n'ont pas d'objets historiques reflétant la vie et la culture spirituelle et matérielle des classes laborieuses, qui constituaient pourtant l'écrasante majorité de la population et sur lesquelles reposait l'édifice social. C'est pour cette raison — du moins en partie — que nombre d'expositions passent sous silence d'importants faits sociaux. C'est encore pour cette raison que, dans d'autres expositions, l'expression proprement muséologique des faits sociaux est affaiblie par la prépondérance des moyens techniques modernes, qui suppléent à l'insuffisance d'objets historiques disponibles.

On reconnaît de plus en plus la nécessité de combler les lacunes. C'est pourquoi, sur la base des progrès de la science historique, des recherches plus poussées sont entreprises pour apporter de nouveaux objets historiques aux musées. Les formes de cette action sont multiples et vont de l'appel au public à l'organisation d'expéditions et de fouilles dans les quartiers médiévaux des villes et les agglomérations disparues. Ce n'est pas par hasard que la recherche sur le terrain s'est imposée à cet égard et a permis d'obtenir des résultats remarquables. Ainsi le musée d'histoire non seulement complète ses collections mais contribue à enrichir les connaissances. Il arrive souvent que ces recherches soient exécutées en coopération avec d'autres établissements scientifiques.



Le travail de recherche et de collecte est conçu la plupart du temps comme une activité scientifique qui a pour objet le passé et l'étude du passé. Certes, cela restera la fonction primordiale des spécialistes de la science historique. Toutefois, le musée d'histoire aura intérêt à rassembler, comme les musées et les galeries d'art, des objets d'aujourd'hui, qui seront déjà demain des objets historiques. Il se doit d'accomplir, aussi bien pour ses visiteurs que pour les générations futures, cette tâche qui est loin d'être simple. Les erreurs de nos devanciers ne doivent pas se reproduire, même s'il est très difficile de choisir, parmi toutes les possibilités, ce qui est typique de notre temps, représentatif et durable.

Dans un musée d'histoire, la recherche est une activité créatrice dont les résultats — cela va sans dire — sont mis en forme, documentés et diffusés par des expositions ou des publications. En outre, la recherche porte sur des problèmes muséologiques et, notamment, sur le contenu, la forme et les méthodes de l'exposition, afin d'accroître l'efficacité du travail du musée. Comme dans les autres domaines de la recherche, le musée d'histoire doit collaborer avec les spécialistes d'autres disciplines.

La recherche et la collecte ne sont pas des fins en soi ; c'est surtout dans l'exposition que se concrétise le musée d'histoire. Celle-ci, qui est au cœur du travail muséologique et historique, est une forme autonome de diffusion de la science historique où se lie de façon particulière la rédaction d'ouvrages d'histoire et la publication des sources. L'authenticité, la leçon des choses y sont à l'honneur. La caractéristique irremplaçable de l'exposition réside surtout en ce que l'enchaînement ordonné des événements, phénomènes, processus et rapports historiques est présenté en premier lieu au moyen d'objets historiques. Ces derniers changent de nature dans l'exposition : d'objets de recherche, ils deviennent objets d'enseignement, servant à transmettre au visiteur les leçons de l'histoire. Ils aident à reconstituer l'évolution historique. Sans objets historiques, sans choix parmi ces objets, il ne peut y avoir d'exposition conforme aux principes de la muséologie et de la science historique.

Toutefois, une exposition uniquement composée d'objets choisis et étiquetés pourrait, dans le meilleur des cas, présenter des « images » du passé, mais non l'histoire d'un territoire donné à une époque donnée. Pourquoi ? A cause des objets historiques eux-mêmes. Dans la plupart des cas, il s'agit d'objets isolés, arrachés à leur contexte originel. Ils reflètent certains aspects de l'évolution historique, sont des choses, des illustrations ou des documents qui témoignent d'un processus historique, mais ne suffisent pas à l'expliquer. Les objets historiques sont un élément constitutif mais non exclusif de l'exposition.

Dans l'exposition se répète, sur un autre plan, ce qui s'est passé dans le bureau du chercheur qui, pour faire l'analyse critique des sources, a recours à des méthodes qualitatives et quantitatives, à des diagrammes, à des cartes et à d'autres moyens de comparaison et de classification des objets historiques dans leur contexte originel, et qui tire parti des connaissances scientifiques des autres spécialistes à travers la documentation dont il dispose. C'est seulement de ce point de vue qu'on peut se demander pourquoi on refuserait l'accès de ces moyens aux visiteurs. De même que la science historique, loin de se limiter à la reconstitution et à l'interprétation des faits, démontre le jeu des lois de l'histoire, les évalue et en transmet les leçons, de même le musée d'histoire ne peut se contenter d'exposer des objets historiques. Il a besoin de recourir à des moyens scientifiques qui « donnent la parole » aux objets, les décodent pour le visiteur, en rétablissent les liens avec l'évolution sociale et ses lois, transmettent, grâce au recul qu'ils permettent de prendre, la connaissance de la dialectique du concret et du général dans l'histoire et contiennent en outre les meilleures informations. Ces moyens scientifiques ne sont cependant pas une fin en soi. L'exposition ne doit pas, du fait de leur prédominance, devenir cours magistral ou forme graphique de présentation. Ces moyens complètent les objets historiques mais ils ne les remplacent pas. Il s'agit donc, loin d'en proscrire l'emploi, de les utiliser judicieusement et modérément.

L'efficacité d'une démonstration scientifique convaincante dans le cadre d'un musée dépend — et ce n'est pas le facteur le moins important — de l'utilisation des textes. Qu'il s'agisse de descriptions, de légendes, d'explications ou de commentaires, les textes jouent un rôle important, encore que contesté. Cette remarque s'applique en particulier aux explications et aux commentaires qui favorisent la compréhension des objets historiques en créant les liens nécessaires, indiquent les rapports, mettent en lumière la signification des objets en tant que reflets d'événements, de phénomènes et de processus historiques. Les textes montrent le jeu des lois de l'histoire. Ils évaluent l'essence d'une époque. Ils lient le concret et le général, l'historique et le logique dans l'histoire. Le problème n'est pas de savoir s'il faut y recourir, mais plutôt dans quelle mesure. En effet, l'exposition ne doit pas devenir un manuel, et le texte ne doit pas se suffire à lui-même. Le texte ne peut jamais remplacer la présentation muséologique qui fait défaut. Son efficacité est inversement proportionnelle à son abondance. Il doit donc être assez court pour ne pas lasser, et assez long pour rendre aisément accessible le contenu de l'exposition.

Dans le musée d'histoire, on distingue les expositions permanentes, les expositions temporaires et les collections d'étude.

Les collections d'étude, à la différence des collections exposées, contiennent des objets historiques originaux ou des reproductions que les spécialistes peuvent observer directement, sur lesquels ils peuvent travailler, dont ils peuvent vérifier la fonction et qu'ils peuvent, dans certaines limites, manipuler. Ces collections se trouvent soit dans des salles d'étude, soit, le plus souvent, dans les magasins, dans la partie du musée fermée au public.

L'exposition permanente est la forme la plus importante des expositions de musée. Conçue en fonction de considérations pédagogiques, psychologiques, physiologiques, etc., il importe qu'elle revête un caractère artistique. Seule une harmonisation optimale du contenu historique et de l'agencement artistique confère à l'exposition permanente la plus grande efficacité. C'est à ce prix que l'exposition met en valeur les objets, unit les originaux. Les moyens mis en œuvre et les textes autour de l'idée centrale renforcent l'influence que, dans son ensemble, elle exerce sur le visiteur, sur les plans rationnel et affectif.

Dans la collaboration du chercheur et de l'artiste interviennent différents moyens d'expression qui permettent de reconstituer l'évolution historique à l'aide d'objets provenant des divers secteurs de l'activité humaine, depuis la lutte avec la nature jusqu'à la création artistique. On utilise à cet effet des maquettes et des plans de sites ruraux et urbains : paysages, champs de bataille,



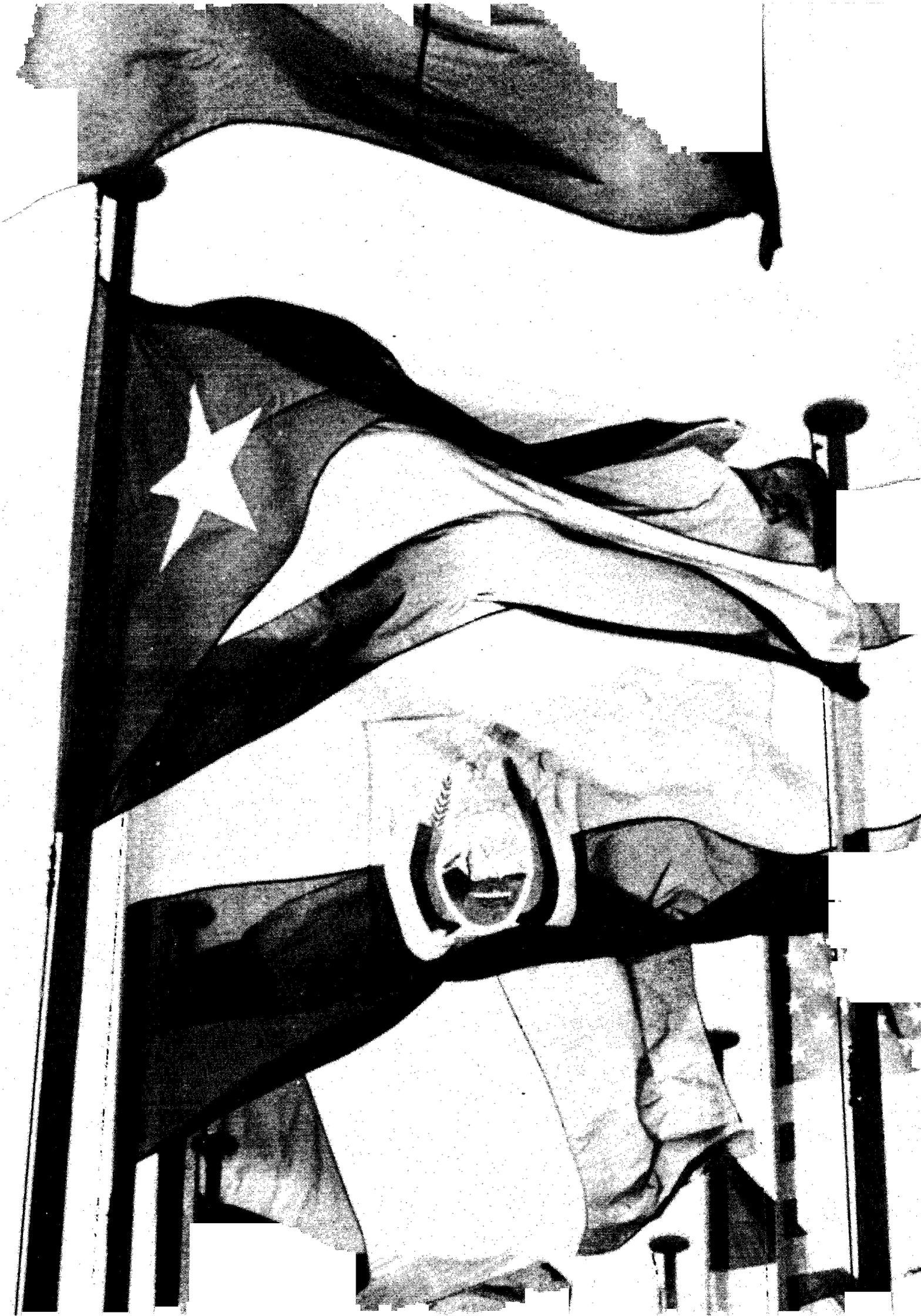
lieux de production, ainsi que des statistiques et des diagrammes montrant les changements quantitatifs ou qualitatifs.

L'agencement artistique de l'exposition répond à la périodisation fondée sur la science historique. L'exposition s'articule de façon chronologique et thématique. Les différentes sections correspondant aux périodes de l'histoire nationale et mondiale sont introduites par des textes, des œuvres d'art au contenu symbolique ou une présentation artistique spéciale. Les différents thèmes sont traités suivant le même principe. Autour d'une structure centrale, les objets historiques et les moyens scientifiques se groupent pour former un ensemble qui reflète l'histoire d'un événement important. La présentation artistique est à cet égard déterminante, car c'est elle qui met en relief les temps forts de l'histoire, les révolutions par exemple. La préparation scientifique et l'organisation artistique d'une exposition sont des processus complexes qui exigent une grande attention. C'est donc à juste titre qu'elles sont au cœur de l'activité d'un musée d'histoire.

Science historique, collecte et étude des objets, expositions artistiquement organisées, tels sont, pour résumer, les fondements du musée d'histoire. Il faut toujours respecter cette unité du travail scientifique et agir en conséquence, indépendamment de la structure et de l'organisation interne, ce qui est profitable au musée lui-même, à la science historique et surtout aux visiteurs.

8  
Groupe sculpté réaliste, symbole de la résistance antifasciste durant la période 1939-1945.

[Traduit de l'allemand]





## *Musées d'histoire de nations*

A chaque nation, son symbole,  
son drapeau. L'Organisation  
des Nations Unies et ses  
agences spécialisées sont des  
instruments de dialogue entre  
les nations, jeunes et vieilles,  
de toutes les parties du monde.

## *Musée national de Mongolie, Oulan Bator*

Julziitiin Burnee

*Les présentations de ce grand musée s'organisent autour de trois composantes majeures : l'histoire humaine, l'histoire naturelle, l'ethnographie. Ce qu'elles perdent en expression de l'histoire globale, elles le regagnent, en un sens, à la faveur des soins, minutieux et raffinés, apportés aux trois parties respectivement.*

*Avec le palais et les deux monastères qui lui sont rattachés : « une centrale de décentralisation ».*

Avant la révolution, la Mongolie ne possédait aucun musée national ouvert au grand public. C'est en 1921 que fut créé, en même temps que d'autres institutions éducatives, scientifiques et culturelles, le premier musée du pays.

A la suite d'une décision du gouvernement populaire, trois ans (automne 1921-1924) ont été consacrés à la collecte des objets du futur musée national. La richesse du patrimoine historique et culturel du peuple mongol et la spécificité de ses mœurs, de ses coutumes et de son ethnographie étaient propices à la création d'un musée, malgré certaines difficultés dues à l'absence de traditions muséologiques.

Les objets destinés à constituer le fonds du musée ont été rassemblés par divers moyens, notamment par voie d'achat aux habitants qui acceptaient de les vendre. Les collections se sont enrichies des objets découverts en 1924 par l'expédition archéologique de l'Académie des sciences de l'URSS, dirigée par P. K. Kozlov, au cours de fouilles à Noyon-Oula (partie centrale du pays).

A la même époque, le gouvernement populaire a rattaché au musée différents temples, monastères et palais avec toutes leurs décorations intérieures et leurs objets d'art anciens : statues de dieux en or, en bronze et en laiton, objets ciselés et ornements divers en pierres et métaux précieux. Cette mesure a fortement contribué au développement du musée national.

On procédait parallèlement à la collecte de fossiles récemment découverts et de plantes provenant des diverses régions de Mongolie.

Grâce à toutes ces mesures, le premier Musée national de Mongolie put ouvrir ses portes à la fin de 1924.

Dans les premiers temps, du fait même de sa jeunesse, le musée ne présentait que des collections assez maigres et n'attirait guère, chaque année, que quelques centaines de visiteurs. La diversité des centres d'intérêt qui avait présidé à la constitution des collections donnait dès le départ au musée un caractère ethnographique, caractère qu'il a conservé jusqu'à ce jour.

Le Musée national mongol a donc plus de cinquante ans. En 1956, sur décision gouvernementale, il a été transféré dans un nouveau bâtiment et d'importants travaux ont été effectués en vue de rénover et d'améliorer la



présentation des collections. Il a alors pris son nom actuel de Musée central d'État.

Ce musée, le plus grand du pays, donne une image concrète de l'histoire de la Mongolie, de sa culture et de son milieu naturel. Ses collections comptent cent fois plus de pièces qu'à l'origine.

Le guide du musée le présente en ces termes : « La Mongolie est un pays qui possède une culture originale ancienne et des monuments historiques uniques en leur genre. La nature y est riche et variée. Pour tout voir, il vous faudrait parcourir son immense territoire. Notre musée est là pour vous faire gagner du temps tout en vous donnant une image concrète de la Mongolie. »

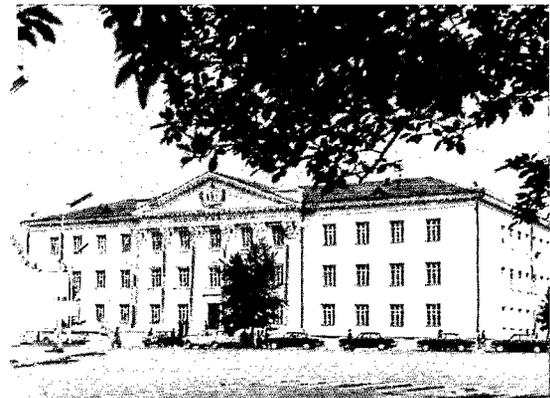
Le Musée central d'État joue un rôle important dans le développement de tous les musées du pays. Depuis 1956, en particulier, il en assume la direction centrale et conseille les musées ethnographiques provinciaux et municipaux sur les questions de muséologie.

Le musée est devenu, d'autre part, un centre permanent d'animation culturelle. Selon les nombreux témoignages recueillis auprès de délégations, de personnalités et de touristes étrangers, les visiteurs ont le sentiment, en sortant du musée, d'avoir beaucoup appris sur l'histoire, la culture et le milieu naturel de notre pays.

Plusieurs monuments anciens — le palais du huitième empereur (Bogdo Khan) de Mongolie, le monastère de Tchoijin et le temple d'Erdènè-zuu — ont été transformés en musées et sont administrés par le Musée central.

A l'heure actuelle, le Musée central se compose de trois sections indépendantes : une section historique et archéologique, une section ethnographique et une section d'histoire naturelle. Il comprend un laboratoire de naturalisation des animaux, mène des recherches et organise des activités éducatives et culturelles.

<sup>9</sup>  
GOSUDARSTVENNYJ CENTRAL'NYJ  
MUZEJ MNR, Ulan Bator. Météorite de  
fer pesant 166,8 kg. On aperçoit, au-delà  
de la vitrine, des visages d'enfants du pays.



Les nombreux objets exposés dans le musée donnent une image concrète de l'histoire et de la culture de la Mongolie, ainsi que de la richesse et de la diversité de l'environnement naturel. Un catalogue constamment tenu à jour répertorie presque tous les objets exposés. Des notices détaillées sont consacrées aux pièces rarissimes et uniques.

La visite du musée permet de se familiariser avec des vases, des matériaux de construction et des tapis authentiques de l'époque des Huns, avec l'architecture, l'artisanat, les textes littéraires, les armes de guerre et de chasse, les costumes, les selles et d'autres objets du XIII<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Les salles d'histoire naturelle présentent la flore et la faune de la République populaire de Mongolie. On y trouve une collection intéressante d'animaux sauvages, d'oiseaux, de mammifères, de divers rongeurs et d'insectes qui suscite toujours un vif intérêt de la part des visiteurs mongols et étrangers. L'étude des spécimens exposés a donné lieu à la publication d'un grand nombre d'articles, de brochures et de livres scientifiques sur le monde animal d'hier et d'aujourd'hui en Mongolie.

La qualité des naturalisations de moutons et de chèvres sauvages des montagnes auxquelles le musée a procédé ont obtenu à celui-ci des médailles d'or et de bronze à diverses expositions internationales sur la chasse.

Pour donner une idée plus détaillée des richesses du musée, le mieux est de parcourir rapidement ses vingt salles où plusieurs milliers d'objets sont exposés.

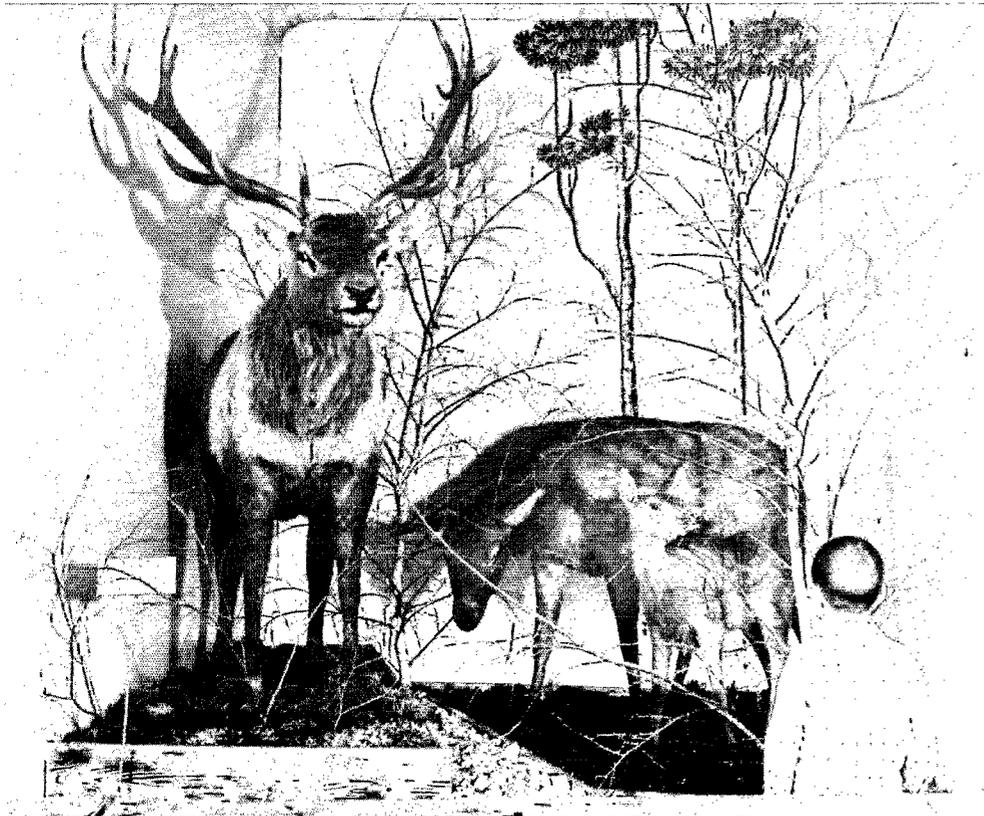
L'exposition débute par la géographie physique de la République populaire de Mongolie : le relief du pays, ses ressources en eau et son climat.

Les météorites ferreux « Manlaï » (166,8 kg) et « Aj bogd » (582,2 kg), découverts sur le territoire de notre pays, intéressent particulièrement les visiteurs.

La Mongolie regorge de ressources minérales exploitables. Les vitrines présentent des échantillons de houille et de lignite, de minerai de cuivre et de molybdène, de fluorine, de cristal de roche, de granite, de marbre, etc. Des échantillons de diverses pierres précieuses et semi-précieuses qu'on trouve assez fréquemment sur le territoire mongol (grenat, jaspé, topaze, calcédoine, etc.) sont également exposés.

La Mongolie se caractérise par une prédominance des sols châtain. Le musée illustre abondamment la diversité des sols et de la flore sauvage qui les recouvre. Plus de 2 000 espèces végétales ont été recensées, dont plus de 600 plantes médicinales. Un grand nombre d'entre elles sont présentées sous forme d'herbiers ; citons, par exemple, l'hippophaé, l'abricotier sauvage, la valériane, la gentiane, l'églantier, l'oignon mongol, etc.

12 a



12 b

10

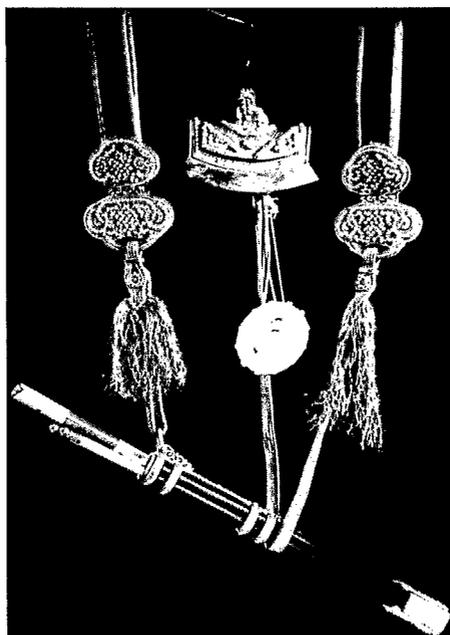
Le nouveau bâtiment du musée, construit en 1956. Au fronton de l'édifice, armes de la République populaire de Mongolie.

11

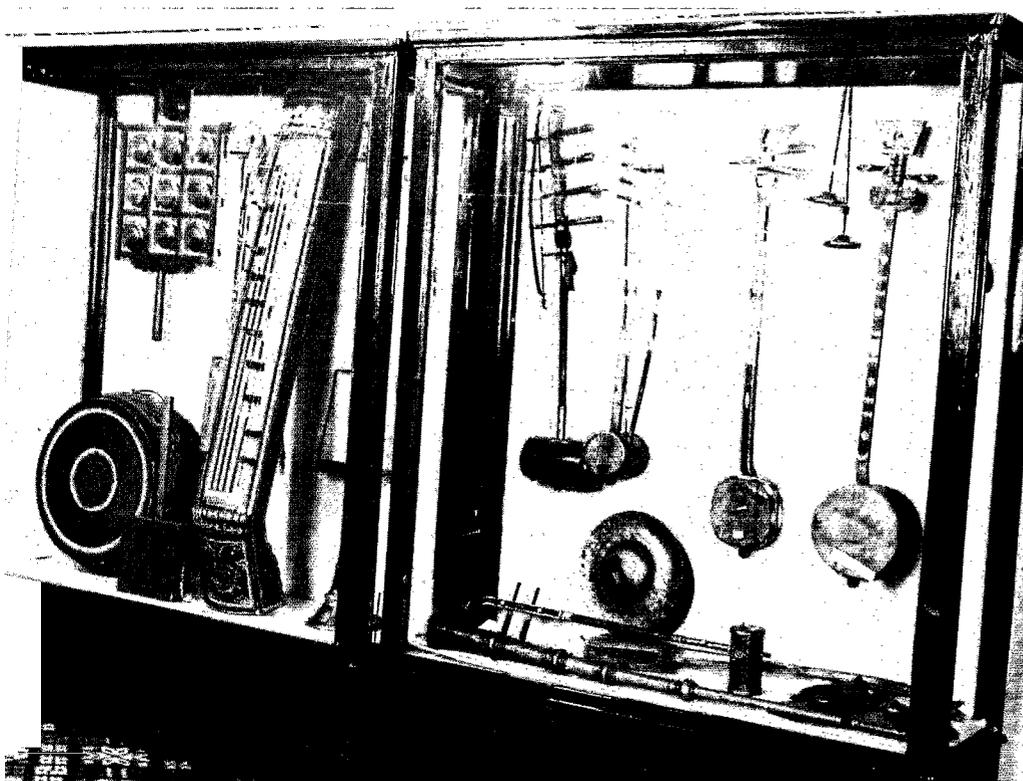
Section d'archéologie et d'histoire. Objets de fouilles. On y voit des échantillons d'étriers tels qu'on les retrouve sur des peintures mongoles de temps plus récents. Période du VIII<sup>e</sup> au VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C.

12 a, b

Section d'histoire naturelle. a) Échantillons de l'arbre *saksaoui* du Gobi mongol (au fond, à l'abri de boîtes transparentes, échantillons végétaux naturalisés); b) cervidés naturalisés dans un environnement de bouleaux et de résineux.



13 a



13 b

13 a, b

Section d'ethnographie. a) Couteau et baguette pour les repas, dans un fourreau porté lui-même à l'aide d'un élément richement orné; b) ensemble d'instruments de musique de Mongolie et de Chine. De gauche à droite: tambour et jeu de dix gongs chinois; vielles mongoles à tête de cheval (*morin khuur*); cithare mongole sur table (*jataga*); vielles mongoles à quatre cordes; luths à trois et quatre cordes (*sudraga*); longue trompe tibétaine et cymbales du culte lamaïque tibétain.

La forêt couvre plus de 10 % du territoire du pays. Les essences les plus répandues sont le mélèze, le pin, le cèdre, le sapin, l'épicéa, le bouleau, le tremble et le saksaul.

Le monde animal est très varié. La Mongolie compte un assez grand nombre d'espèces rares dont certains spécimens naturalisés sont exposés au musée: un ours de Gobi, un mouton de montagne, une chèvre de montagne, un âne sauvage (*koulan*), un chameau sauvage, des castors, etc. Ils suscitent toujours un grand intérêt de la part des visiteurs.

Les objets présentés dans la salle de paléontologie du musée où sont rassemblées les découvertes faites au cours de multiples expéditions sont sans prix. Ils comprennent notamment des ossements énormes de pangolins fossiles découverts dans le désert de Gobi. Le squelette d'un dinosaure carnivore géant (*tarbosure*), qui est l'une des curiosités de notre musée, exerce un attrait invariable sur les visiteurs.

La section historique illustre l'époque de l'apparition de l'homme, avec la formation puis la disparition du système des clans, l'époque des confédérations de tribus, premiers États fédéraux de nomades, et l'époque de l'Empire mongol, de la colonisation mandchoue et de la monarchie féodale et théocratique de la Mongolie-Extérieure.

Il convient de mentionner tout d'abord les découvertes d'objets datant du Paléolithique et du Néolithique, une série d'objets de l'âge du bronze — pointes, couteaux, haches, chaudrons et parures diverses en bronze — ainsi que des pièces uniques comme ce squelette entier d'un jeune homme mongoloïde, accompagné de quelques-uns des objets dont il était paré et des instruments de travail dont il se servait, qui fut découvert en Asie centrale et qui date de la fin du Néolithique.

On voit au musée toute une série d'objets se rapportant à l'époque des Huns et à des confédérations tribales qui existaient sur le territoire de la Mongolie actuelle. Un certain nombre de pièces datant de la période de l'Empire mongol (xiii<sup>e</sup> au xv<sup>e</sup> siècle) illustrent les guerres de conquête menées par Gengis Khan et ses successeurs aux dépens des peuples voisins, qui en ont été profondément marqués. Dans la section historique, on peut voir une maquette du palais de Tsogtoutaidj, grand militant progressiste et poète qui, dans la première moitié du xvii<sup>e</sup> siècle, a lutté aux côtés de Ligden, khan de Tchahar, contre les colonisateurs mandchous. De nombreux objets témoignent de la situation du pays sous la domination mandchoue. On peut voir, par exemple, les instruments de torture utilisés par la justice mandchoue.

La section ethnologique illustre la vie et les mœurs de notre peuple. Le costume national mongol y est représenté par un certain nombre de vêtements et de parures traditionnels portés par les hommes et les femmes. Le costume mongol est diversifié et varie selon les groupes ethniques. Les hommes portent à leur ceinture une grande blague à tabac en soie où ils mettent les accessoires dont ils ont besoin pour fumer, une petite tabatière contenant du tabac à priser, un couperet rangé dans un fourreau en argent richement ouvré et les baguettes en os dont ils se servent pour manger. Une exposition spéciale est consacrée au travail de la terre en Mongolie, l'agriculture étant pratiquée par les Mongols depuis des temps très reculés. Pour les Mongols comme pour les autres nomades d'Asie centrale, l'agriculture fut pendant des siècles une activité subsidiaire, comme en témoignent des pièces archéologiques portant sur une période de plusieurs milliers d'années.

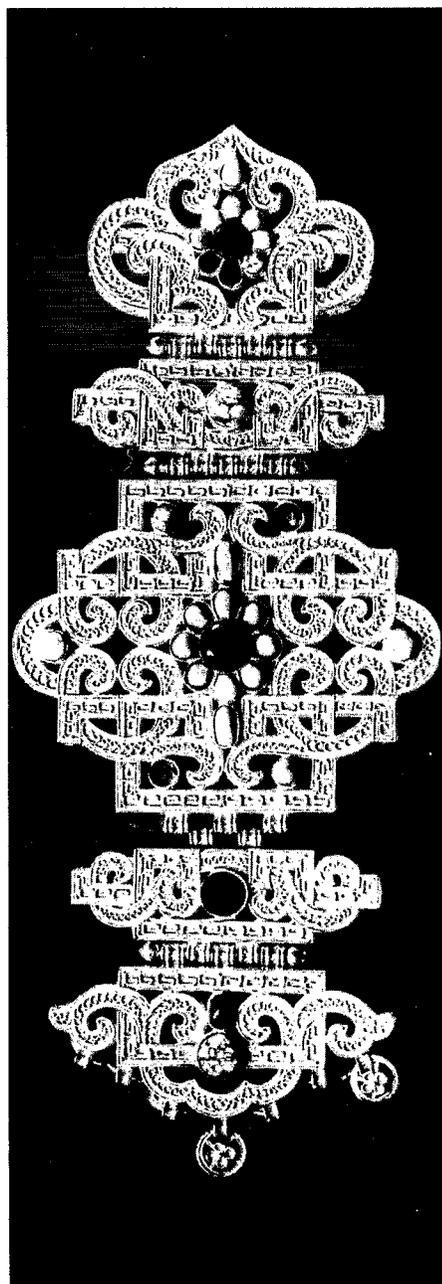
Une exposition sur les jeux populaires mongols permet de voir ce qu'étaient les jeux traditionnels appelés *Eriin gurvan naadam* (les trois compétitions masculines) : le tir à l'arc, la lutte et la course à cheval. Divers jeux populaires comme les échecs, différents types de dominos, des casse-tête en bois et en métal, etc., sont également exposés. La dernière partie de l'exposition est consacrée aux instruments de musique nationaux. Au fil des siècles, le peuple mongol s'est doté d'un riche répertoire de chants et d'airs musicaux originaux. L'exécution des chants est accompagnée par des instruments populaires : *morinkhoura*, *iatga*, *limby*, *kboutchira*... Enfin, une exposition consacrée aux selles explique la distinction des différentes catégories de selles et même la situation, la classe sociale, l'âge et le sexe de leurs propriétaires.

Le gouvernement de la République populaire de Mongolie apprécie hautement l'action du Musée central d'État, qui joue un rôle important dans la diffusion du savoir parmi les travailleurs et contribue à faire mieux connaître notre pays.

A l'occasion de son cinquantenaire, le musée a obtenu une haute distinction officielle : l'ordre de l'Étoile polaire.

14

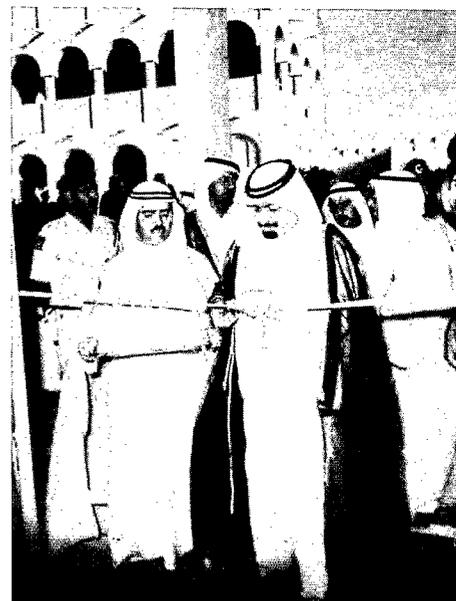
Parure féminine dorée, ornée de pierres. Cet objet témoigne de la persistance des motifs au long des siècles. Un objet symbolique méritant d'être placé en vedette.



[Traduit du russe]

## Musée national du Qatar, Doha

Michael Rice



15

*Le musée islamique des pays arabes, trop souvent encore, s'enchaîne à une formule de musée d'art, de musée d'objets vus de leur contexte social, d'objets de pierre, céramique, verre, bois précieux incrustés, cuir, de feuillets enluminés...*

*Pour la première fois, peut-être, si l'on excepte un projet de même nature et de même structure, étudié à la fin des années soixante par le Koweït, et de pure convergence, on voit un musée de pays arabe attaché à une formule proprement historique, tissée de diachronie, de périodicité, d'interdisciplinarité. L'architecture de ce musée est traditionnelle et moderniste : traditionnelle quand elle requiert un palais historique adapté à sa fin muséale ; moderniste quand elle construit à neuf dans le respect de la tradition régionale.*

*Un musée de la mer s'installe à son voisinage, réponse spatiale à cette temporalité.*

15

QATAR NATIONAL MUSEUM, Doha. Inauguration du Musée national du Qatar par S.A. le cheikh Khalifa bin Hamad al-Thani, émir de l'État.

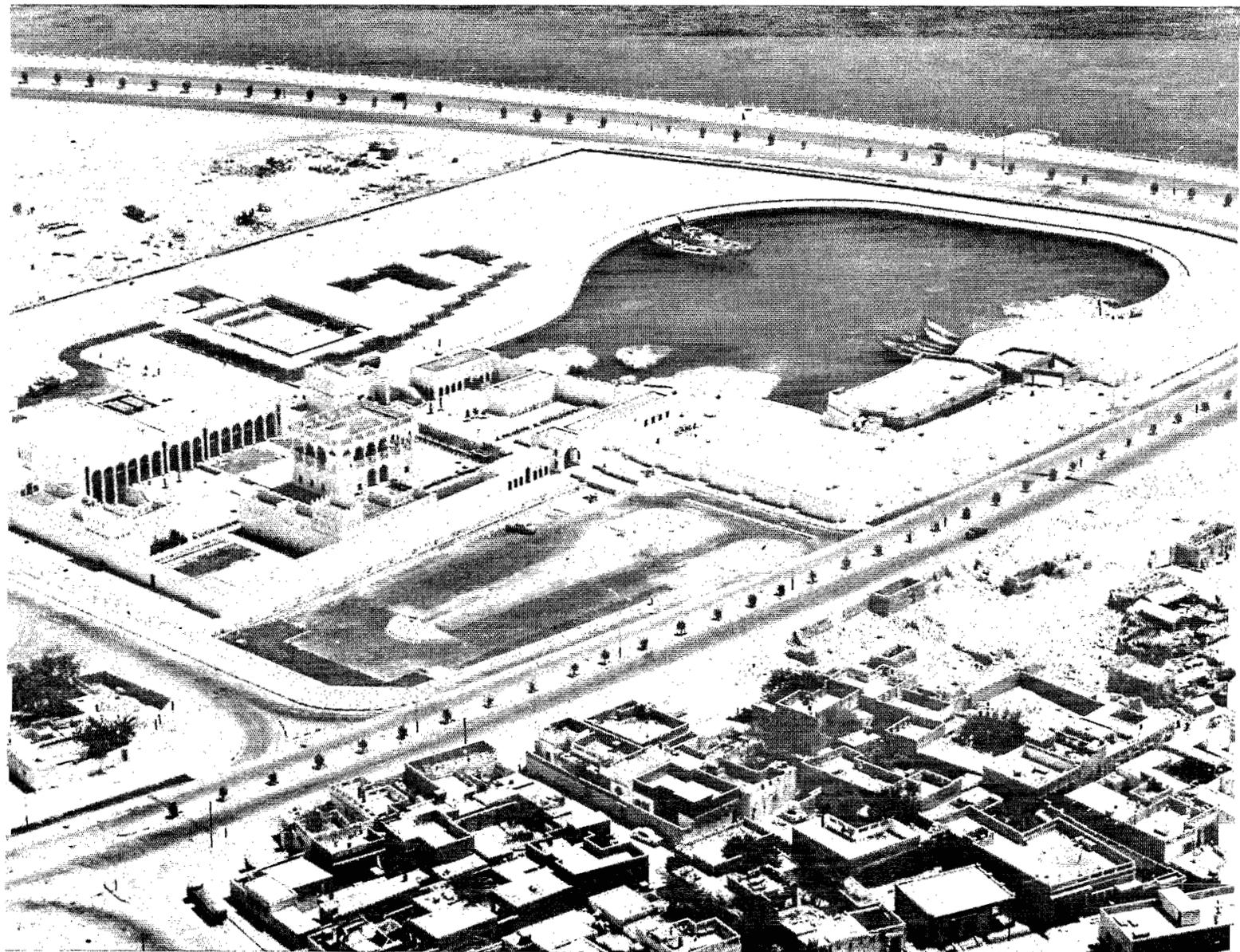
16

QATAR NATIONAL MUSEUM, Doha. Vue aérienne du vaste complexe muséal embrassant le bâtiment du nouveau musée d'État, le palais Amiri restauré, la nouvelle lagune et l'aquarium.

Le rythme spectaculaire de l'évolution sociale est peut-être aujourd'hui la caractéristique la plus évidente des États du golfe Persique. Au cours des dernières années, rares sont les États où cette extraordinaire accélération du développement a été plus frappante qu'au Qatar, où une période de progrès exceptionnellement rapide a été inaugurée par l'accession au pouvoir, au début de 1972, de S.A. le cheikh Khalifa bin Hamad al-Thani, émir de l'État.

Dès le début de son règne, le cheikh Khalifa a compris que l'irruption du monde moderne dans une société qui échappait depuis plusieurs décennies à son influence pouvait entraîner des difficultés d'adaptation pour le peuple du Qatar : les buts du progrès, quoique souhaitables, sont parfois incompatibles avec les valeurs traditionnelles et ne peuvent être conquis, semble-t-il souvent, qu'au détriment de l'héritage du passé. Régnant sur un peuple fidèle à des valeurs profondément enracinées et sincèrement attaché à l'islam, l'émir a tenu à préserver ces valeurs et leur cortège de traditions, et à faire en sorte que les exigences du jour s'adaptent à elles, au lieu que ce soit l'inverse.

La nouvelle génération qui grandissait au Qatar n'avait que peu de contacts avec le passé, sinon par les récits des membres les plus âgés de chaque famille. Le Qatar est fier de ses traditions en tant que point de jonction des deux plus importants courants historiques du monde arabe — l'expérience du désert et celle de la mer. Les origines de la plupart des Qatariens remontent aux grandes tribus arabes, dont les migrations avaient abouti, en particulier au XVIII<sup>e</sup> siècle, à la création de colonies côtières le long du littoral oriental de la péninsule. Ces colonies avaient donné naissance, pour la première fois, à un État qatarien et au sens de la nationalité qatarienne vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Et voici que, dans les années 1970, les colonies avaient fait place à des villes modernes. Des enfants dont les pères étaient très peu instruits faisaient des études scientifiques. Les traditions se perdaient peu à peu.



C'est alors que l'émir a décidé de créer un musée national où seraient rassemblés, avant qu'ils aient définitivement disparu, les témoignages de l'histoire du pays et de l'ancien mode de vie de ses habitants. Le résultat de cette décision s'offre maintenant aux yeux du visiteur du musée. La firme Michael Rice & Company de Londres s'est vu confier en mai 1972 la conception et les plans initiaux, toutes les phases de l'étude des principaux bâtiments et de leur aménagement intérieur, ainsi que la direction des programmes de recherche.

16

### *Choix d'un emplacement*

Après des discussions prolongées, il est apparu qu'un certain site méritait particulièrement d'être retenu ; en fait, c'est l'émir lui-même qui a finalement suggéré d'en faire le noyau du Musée national du Qatar.

A mesure que l'agglomération de Doha grandissait, il avait fallu démolir une partie de plus en plus vaste de la vieille ville afin de faire de la place pour les immeubles et les services nouveaux. Toutefois, un important groupe de bâtiments subsistait, quoique en ruines, sur le rivage du golfe. Il s'agissait d'un petit palais, occupé initialement vers 199 par le cheikh Abdullah, fils du *pater patriae* du Qatar, le cheikh Qasim bin Muhammad al-Thani.

Il est apparu que cet ensemble de bâtiments, ceint de murs blancs, pouvait être remis en état ; une grande partie de leur ossature restait en place et il

serait possible de récupérer assez d'éléments de la décoration. En faisant appel au souvenir des membres les plus âgés de la famille Al-Thani et de leurs domestiques et en s'inspirant de vieilles photographies tirées de diverses archives, on a pu commencer à dresser les plans de reconstruction de l'ensemble (fig. 18a, b).

Dès ce moment fut prise une décision capitale ; puisqu'on pouvait restaurer presque complètement les neuf bâtiments distincts constituant le palais, il était évident qu'ils devaient donner l'impression de remplir leur fonction initiale qui était d'être la résidence privée et officielle d'une famille régnante du Qatar. Il faudrait donc un nouveau bâtiment pour abriter les objets qui devaient composer les collections principales du musée. C'est pourquoi l'on a dressé les plans directeurs d'un grand musée nouveau (le Musée de l'État), qui serait construit sur le côté nord de l'enceinte et serait conçu de manière à s'harmoniser avec les autres bâtiments sans leur faire concurrence (fig. 19).

La nature et l'étendue du musée ayant été précisées, il a été décidé de symboliser la dualité de l'environnement local en créant une zone marine qui représenterait les relations du Qatar avec la mer, de même que l'ensemble « entouré de murs » évoquerait les terres et les habitants de la péninsule, en particulier du désert. Il a donc été proposé de créer un bassin où seraient amarrées des

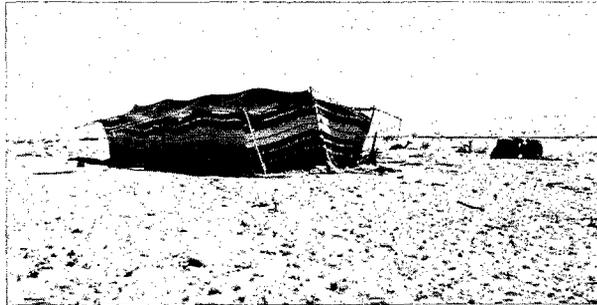
17 a-c

Trois aspects du pays. a) Site naturel, entaillé par l'homme, indéchiffré jusqu'ici, sur la côte Nord-Est du Qatar; b) Tente de Bédouins en site désertique dans le sud du Qatar, 1974. Un aspect rare de nos jours; c) Usine d'engrais chimiques implantée dans le centre industriel d'Umm Saïd, en voie de développement rapide.

17 a



17 b



embarcations traditionnelles du golfe — il fut un temps où le Qatar possédait le tiers de la flottille perlière du golfe — et d'y construire un Musée de la mer et un Aquarium.

Sous sa forme définitive, le Musée national du Qatar se compose donc de quatre éléments principaux : l'ancien palais, le Musée de l'État, le bassin, ainsi que le Musée de la mer et l'Aquarium. Aujourd'hui, il représente sans aucun doute l'institution la plus moderne et la plus complexe en son genre du Moyen-Orient et sa création constitue l'une des plus importantes entreprises culturelles qui aient jamais été réalisées dans le golfe Persique.

### *Planification initiale*

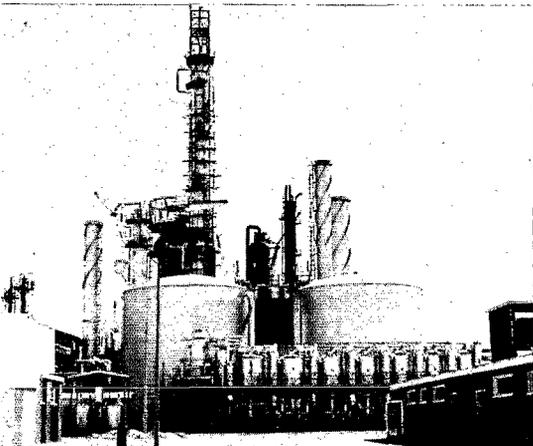
Une équipe de spécialistes a été réunie dès que possible par le bureau d'études coordonnateur, afin de développer et d'exécuter dans le détail les décisions de base qui avaient été prises quant à la forme et au contenu du nouveau musée.

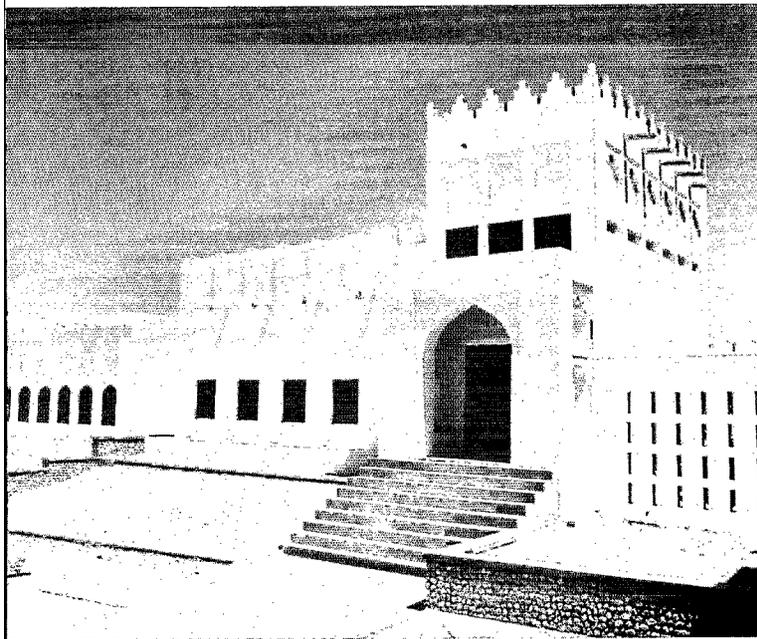
Le projet a été mis sur pied sous la direction du Ministère de l'information, dont relevait le bureau d'études responsable. Le Ministère des travaux publics a été chargé de toutes les phases de la construction, de la rénovation des anciens édifices, de l'aménagement du site et de la construction des nouveaux bâtiments.

### *Rôle du musée*

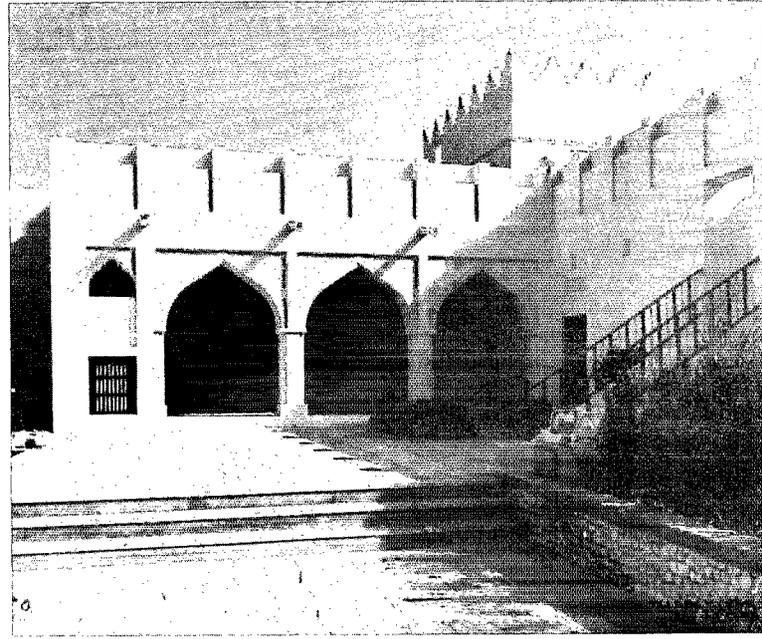
Le Musée national du Qatar s'adresse avant tout aux habitants de la péninsule. Il doit permettre à une conscience historique et culturelle de s'affirmer. Pour atteindre un plus large public, les panneaux et notices sont rédigés en arabe et en anglais. Au Qatar, c'est donc surtout au musée que les étrangers — non

17 c

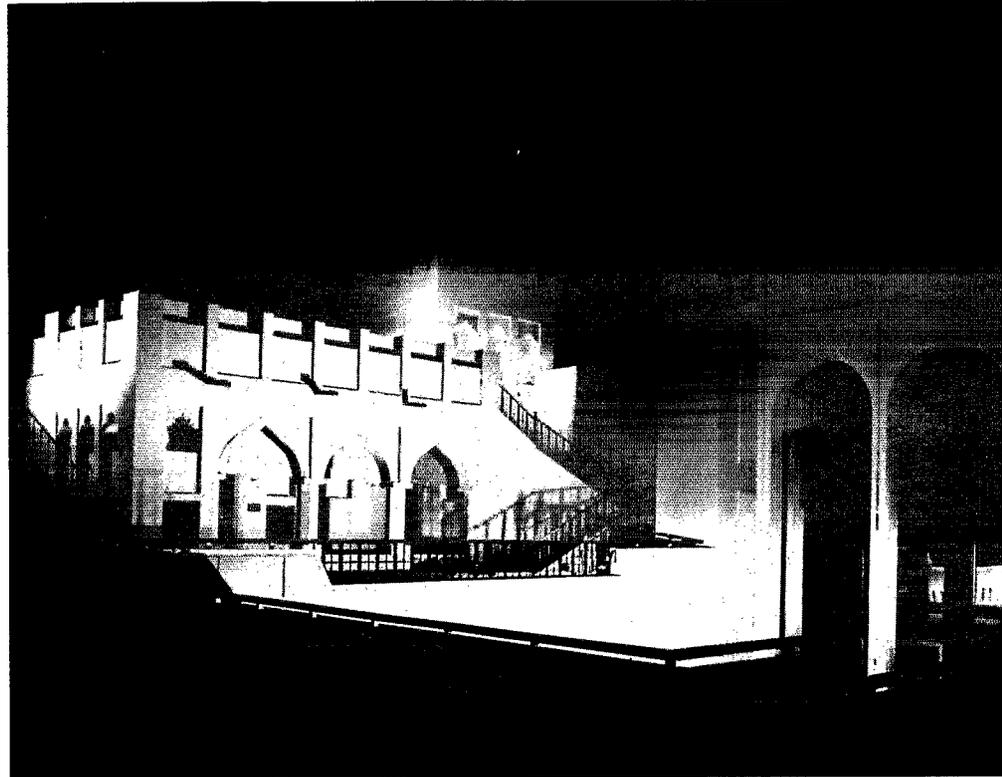




18 a



18 b



19

seulement les diplomates et les hommes d'affaires de passage, mais aussi les familles étrangères habitant le pays — pourront retrouver un reflet de l'histoire du Qatar et la saveur de ses traditions.

Dans un contexte urbain, cet ensemble d'édifices et d'aménagements est destiné à offrir aux habitants de la capitale une base de loisirs attrayante, car c'est un lieu public au charme exceptionnel avec ses espaces bien dessinés séparant les bâtiments anciens du bassin sur lequel donne une spacieuse cafétéria.

### *Collections du musée*

Le musée contient du matériel ethnologique, archéologique, écologique et historique qui se rapporte en totalité à la péninsule du Qatar. Tout est présenté

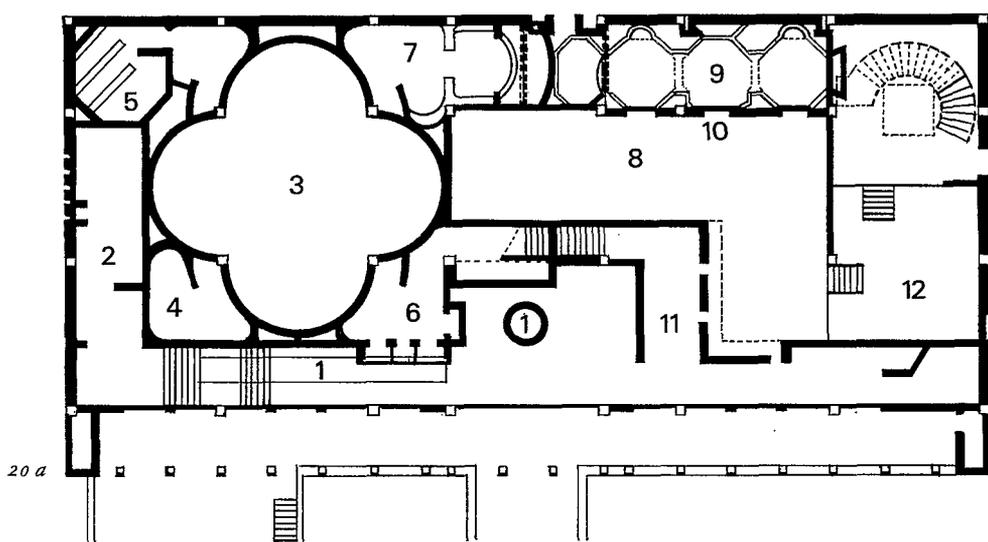
18 a, b  
QATAR NATIONAL MUSEUM, Doha. Ancien palais Amiri, restauré pour abriter le musée.

19  
QATAR NATIONAL MUSEUM, Doha. Vue de nuit du nouveau bâtiment qui abrite une partie du musée.

dans un cadre chronologique : la géomorphologie du Qatar précède naturellement son archéologie, puis on arrive peu à peu à ce qui intéresse directement l'époque actuelle, dans la section ethnographique. Le visiteur traverse ensuite des sections consacrées aux Bédouins du désert, à l'histoire naturelle, à l'histoire islamique du Qatar et à l'État moderne, avant d'arriver au Musée de la mer et à l'Aquarium.

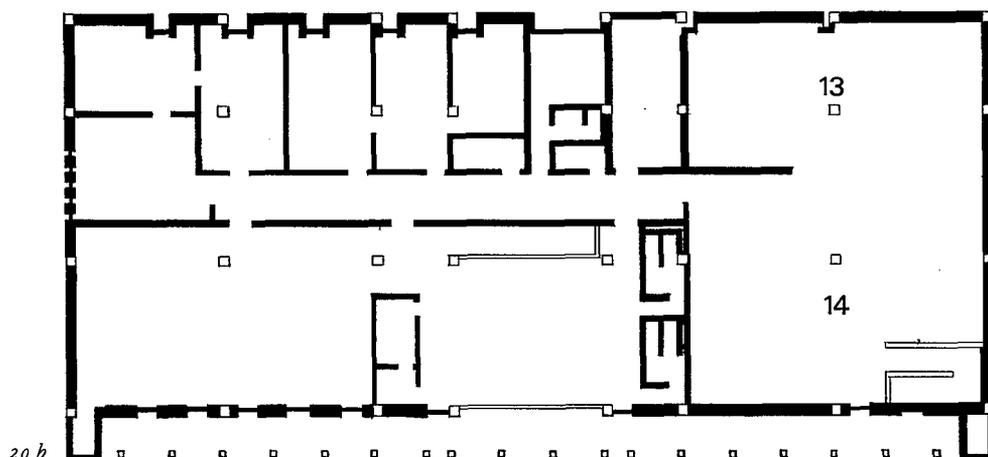
D'une façon générale, le musée décrit les origines physiques de la péninsule du Qatar, les premières traces de l'apparition de l'homme, les changements subis par l'environnement au cours des millénaires et la société humaine qui a résulté de ces longs et complexes processus. Il explique les nombreuses influences, venues de la mer et de la terre, auxquelles l'homme a été soumis au Qatar et comment, à son tour, celui-ci a modifié son milieu, pour arriver à l'époque actuelle, marquée par une évolution d'une rapidité sans précédent. Il décrit aussi le cycle biologique de certains des animaux qui, comme l'homme, ont dû s'adapter à l'environnement exceptionnel dans lequel ils vivaient ensemble. Il traduit, aussi bien par sa structure matérielle que par les documents qu'il présente, la dualité essentielle de la vie au Qatar, ce perpétuel contrepoint entre la terre et la mer, l'eau et le désert, sous le signe des croyances et des préceptes profondément enracinés de l'islam.

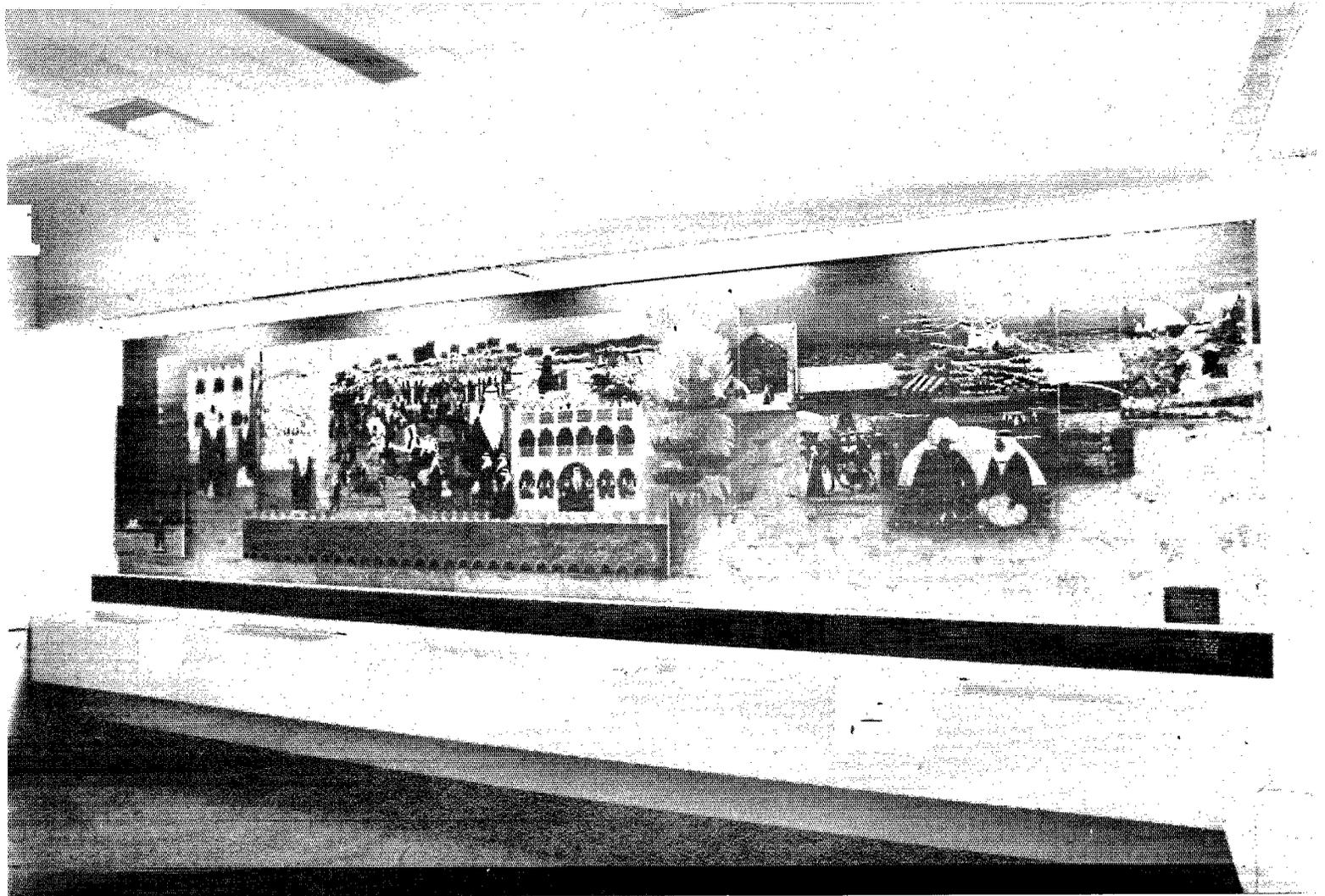
Aux premiers stades de l'organisation du musée, il a fallu rassembler en priorité des objets traditionnels et des documents ethnologiques pour les expositions sur les Bédouins installées dans le nouveau bâtiment et pour meubler les salles de l'ancien palais de l'émir. Pour cela, l'émir a créé un comité composé de personnalités locales pour donner des conseils sur les acquisitions. Utilisant les divers moyens placés à sa disposition, le Ministère de l'information a lancé un appel au public pour l'inviter à apporter à un centre de collecte,



20 a, b

Plan de l'exposition. a) Rez-de-chaussée : 1. Géologie ; 2. Archéologie ; 3. La vie des Bédouins ; 4. Les Bédouins au cours de leurs déplacements ; 5. L'hospitalité et les coutumes des Bédouins ; 6. Les armes des Bédouins ; 7. Le tissage et autres œuvres artisanales pendant la période islamique ; 8. La tente des Bédouins, son contenu, son montage et les objets de la vie quotidienne ; 9. La chasse ; 10. La vie animale ; 11. L'environnement physique ; 12. L'histoire du Qatar pendant l'ère islamique. Le commerce des perles. Le rôle de la famille al-Thani dès le XIX<sup>e</sup> siècle dans la conduite de l'État. b) Premier étage : 13. Le rôle du pétrole dans le développement de l'État depuis les années trente ; 14. Le Qatar aujourd'hui, la structure de son gouvernement et les projets entrepris par ses différents ministères (la mise à jour périodique de cette section est prévue).





à Doha, tout ce qui semblait devoir présenter un intérêt pour le musée. Dans le même temps, un programme d'acquisitions judicieux était mis à exécution. Par ces deux voies ont été constituées des collections, peut-être les plus belles d'Arabie, d'objets intéressant la vie des nomades d'Arabie et la vie des sédentaires du littoral.

#### *Les programmes de recherche*

Comme il n'existait pas, sur le Qatar, de documentation publiée qui soit facilement accessible, l'une des tâches prioritaires les plus urgentes des organisateurs a consisté à mettre sur pied des programmes de recherche intensifs destinés à constituer le fonds de connaissances scientifiques et spécialisées qui seraient nécessaires à chaque section du musée. Il s'agissait de présenter des informations qui, tout en étant parfaitement claires et attrayantes pour le visiteur moyen, seraient scientifiquement irrécusables. Aussi un groupe d'éminents spécialistes, arabes et non arabes, fut-il chargé de mener à bien les programmes de recherche spécialement conçus pour fournir au musée la base d'information requise, concernant l'ethnologie des communautés nomades et sédentaires, la géomorphologie, l'archéologie, le milieu physique actuel, l'ornithologie, la flore et la faune terrestres et marines, l'histoire islamique du Qatar et l'architecture de l'ancien palais de l'émir. Les données recueillies ont été coordonnées par les consultants et préparées en vue de leur présentation.

Cette phase du projet a été particulièrement fructueuse et l'on peut dire sans hésiter que la création même du Musée national du Qatar a permis d'élargir sensiblement le champ des connaissances sur le pays et ses environs immédiats.

#### *Le mode de présentation*

Le Musée national du Qatar est essentiellement consacré à la vie et aux coutumes des populations qui ont vécu dans la péninsule avant notre époque, c'est-à-dire

21

QATAR NATIONAL MUSEUM, Doha. Panneau mural en neuf éléments, de Barry Evans, illustrant l'histoire du Qatar à l'époque islamique.

depuis plus de deux cent mille ans. On a eu largement recours aux techniques modernes de communication pour présenter des informations nécessairement complexes, peu familières et souvent très techniques. Dans les salles du musée sont projetés des films en boucle, à la fois pour présenter des documents qui risqueraient autrement d'être perdus irrémédiablement et pour introduire un élément d'actualité dans certaines présentations concernant, par exemple, la vie et les coutumes du désert. Certains des films proviennent de bibliothèques ; mais beaucoup, notamment ceux qui ont trait à l'ethnologie, ont été tournés sur place, dans le pays, par des équipes de la télévision du Qatar, sur les indications des consultants.

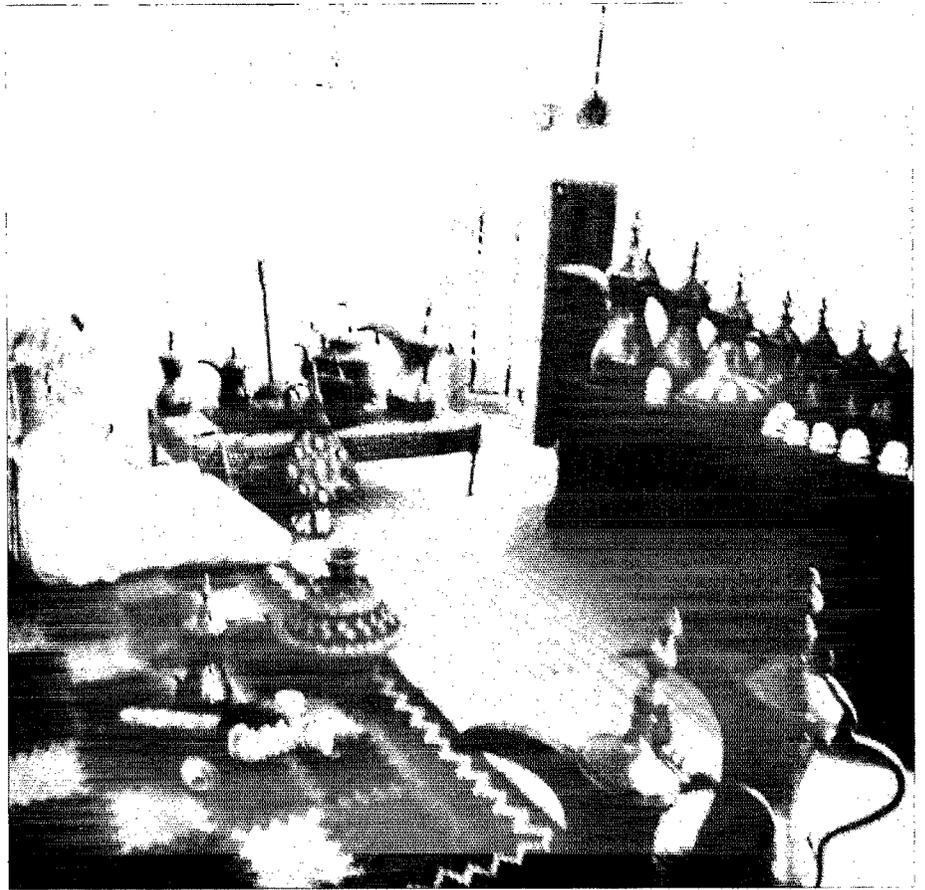
Étant donné que, dans la péninsule Arabique, la culture s'est édifiée sans guère de supports matériels, l'information tient une aussi grande place que les objets dans les salles du nouveau musée. C'était une autre raison d'avoir largement recours aux graphiques, panneaux muraux et films pour instruire le visiteur de façon attrayante et agréable. La préservation des objets exposés est assurée par un système généralisé de climatisation et de réglage de l'humidité, indispensable dans un pays où le taux d'hygrométrie peut atteindre 100 %.

Dans les maisons anciennes, il est plus facile de recréer une ambiance : *majalis* (salles de réception), appartement des femmes, salle où l'on prépare le café, salle du scribe, salle d'école et cuisine ont été meublés et aménagés autant que possible comme ils l'auraient été au début de ce siècle (fig. 22a, b). Les visiteurs sont admis dans certaines limites. Dans deux maisons seulement, la présentation a un caractère plus conforme à l'habitude : des pièces sont consacrées aux bijoux et aux vêtements traditionnels ainsi qu'à l'architecture et à l'histoire de l'ancien palais des émirs.

#### *La vie des Bédouins*

Le mode de vie des Bédouins d'Arabie compte parmi les mieux adaptés et les plus spécialisés de la planète. La plupart des animaux qui sont les compagnons des Bédouins dans le désert se sont adaptés physiologiquement aux exigences de ce mode d'existence avec une facilité refusée à l'homme. Mais, par contraste, les Bédouins ont fait preuve d'une étonnante ingéniosité dans leur organisation sociale et dans la gestion des ressources. Face à la nature, qui se manifeste sous une de ses formes les plus implacables, c'est une vie qui, si elle fait ressortir la solitude de la condition humaine, en exalte aussi la dignité. L'expérience du Bédouin est exceptionnellement riche. Toutefois, ses richesses ne doivent pas se juger en termes de biens matériels ; en fait, sa culture est presque entièrement de nature immatérielle. La plupart des musées peuvent puiser dans une vaste réserve de « choses », d'objets qui, souvent, expriment les aspirations de l'esprit humain. Mais, chez les Bédouins, seul le tissage, dont le produit final est à la fois peu encombrant, transportable, incassable et indispensable à l'entretien de la tente et à la plus grande partie de son équipement, permet de fabriquer des objets qui ont une valeur aussi bien esthétique que pratique. C'est cette rareté du matériel documentaire qui a entraîné l'utilisation de films et de nombreuses diapositives, seule façon de faire connaître les aspects les plus intéressants de la vie des Bédouins — leurs coutumes et pratiques.

Dans quelque société que ce soit, la poésie a rarement atteint cette noblesse d'expression et cette intégration dans la vie du peuple qui caractérisent la poésie des déserts d'Arabie. Aussi le musée présente-t-il de nombreux poèmes, dont beaucoup d'une antiquité vénérable, qui seraient d'emblée familiers à tout habitant du désert. Certains poèmes sont empruntés à des auteurs classiques, notamment le héros-poète au nom évocateur, Qatari ibn Fuja'ah. D'autres poètes, dont les origines qatariennes sont plus certaines — celles de Qatari, en effet, sont contestées — sont également représentés au musée. Le cheikh Qasim bin Muhammad al-Thani, fondateur de l'État actuel, était lui-même poète et un recueil de ses poèmes a heureusement survécu. Des extraits



du *Divan du cheikh Jasim*, cités non seulement en arabe mais traduits ici en anglais pour la première fois, sont présentés dans les salles consacrées aux Bédouins.

Il y a évidemment de nombreux objets mêlés à la vie des Bédouins. Certains sont fabriqués par eux-mêmes, en particulier les tissages et objets de cuir. D'autres, notamment ceux qui sont en métal et dont la fabrication demande un milieu sédentaire, résultent d'échanges commerciaux et ont souvent franchi de grandes distances. Une partie du matériel présenté au musée ne provient donc pas nécessairement du Qatar. Mais tout a été trouvé au Qatar, soit chez des Bédouins, soit dans les villages et les villes.

### *L'histoire*

Du point de vue des témoignages historiques, le Qatar pourra sembler plus pauvre que certains de ses voisins, exception faite de la remarquable densité de ses sites de l'âge de la pierre. Nulle part, en Arabie, on ne peut observer aussi clairement qu'au Qatar, dans une zone aussi nettement délimitée, la longue progression de l'âge de la pierre. Des toutes premières traces de l'homme à la fin du Paléolithique jusqu'à l'époque du Néolithique, à travers peut-être deux cents millénaires, les progrès de l'habileté de l'homme et sa volonté de se rendre maître de son environnement sont visibles au Qatar, d'une manière tout à fait exceptionnelle.

En outre, l'inventaire archéologique du Qatar, commencé avec les recherches faites par une expédition archéologique danoise entre 1956 et 1964, a été considérablement enrichi par les travaux de l'expédition archéologique britannique que l'émir a chargée d'explorer le pays pendant l'établissement des plans du musée. Cette expédition a eu deux résultats importants pour le musée. Tout d'abord, au catalogue déjà bien fourni des activités de l'âge de la pierre recensées au Qatar sont venus s'ajouter deux nouveaux types d'objets. Le second résultat est encore plus spectaculaire, puisqu'il s'agit de sites néolithiques où la découverte de poteries du type d'El Obeid — produits d'une

22

QATAR NATIONAL MUSEUM, Doha. Une présentation de type écologique : la préparation traditionnelle du café dans l'une des maisons anciennes.

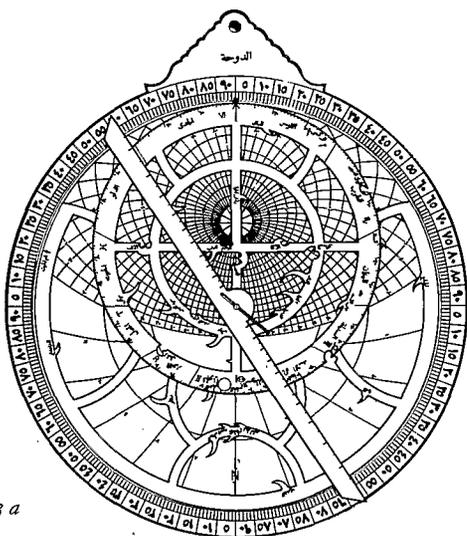
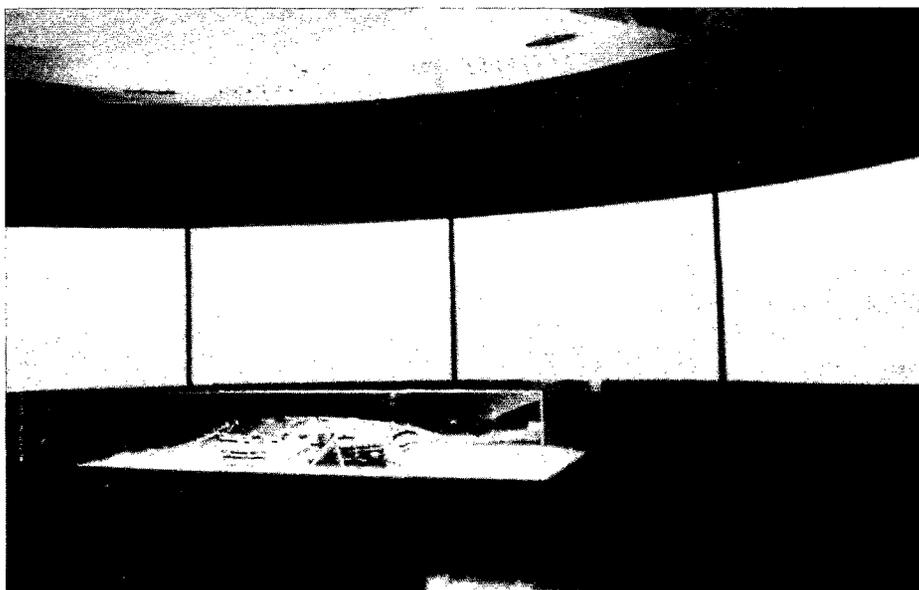
culture qui compte parmi les plus anciennes du Proche-Orient (du 6<sup>e</sup> au 4<sup>e</sup> millénaire avant J.-C.) et qui précéda la civilisation sumérienne — a montré que le principal site du Qatar, El Da'asa, constituait le vestige le plus oriental et le plus méridional de cette très importante civilisation qui ait été trouvé jusqu'ici en Arabie.

Si la connaissance du passé du Qatar préislamique comporte encore de nombreuses lacunes, le musée est en mesure de présenter un aperçu satisfaisant de l'histoire du pays. Les Qatariens font très étroitement partie de la grande nation arabe, ce dont le musée tient compte en dépassant parfois les horizons immédiats de l'État pour s'intéresser au patrimoine arabe dont il a sa part. En outre, la création du musée a ouvert la voie à de nouvelles recherches sur l'histoire des débuts de l'islam au Qatar, car son peuple a été parmi les premiers à en accepter le message.

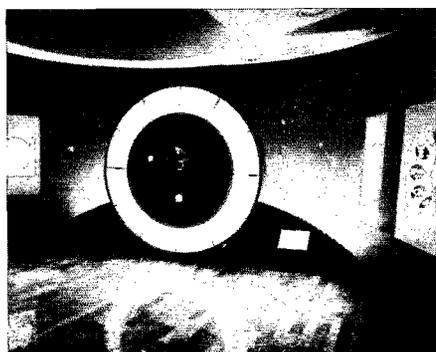
### *Services publics, semi-publics et privés*

Le musée a été aménagé de telle sorte que les activités qui s'y déroulent en fassent une institution vivante. A l'étage supérieur se trouve un vaste audito-

24



23 a



23 b

23 a, b

QATAR NATIONAL MUSEUM, Doha. Le ciel nocturne a beaucoup d'importance pour les hommes du désert. Aussi a-t-on présenté, entourés de diagrammes et d'extraits de poésie arabe consacrée aux corps célestes, un astrolabe (a) et l'horloge à eau zodiacale de Al-Jazar, l'un des chefs-d'œuvre de la science musulmane du moyen âge (b); le premier a été fait spécialement pour le musée, la seconde est une reproduction.

rium de 100 places équipé pour la projection. Une bibliothèque avec une collection de référence embryonnaire est ouverte au public : à côté se trouvent une salle d'étude consacrée aux collections de réserve de l'âge de la pierre puis, toujours à cet étage, des ateliers de conservation et des bureaux pour la direction et le personnel.

Les services de photographie et la conservation des archives, y compris les films et enregistrements, sont assurés par le Ministère de l'information. Peut-être le principal atout du musée est-il son cadre urbain : les aires aménagées entre les anciens bâtiments, le bassin et la cafétéria offrent aux habitants de Doha, dont les goûts sont de plus en plus recherchés, un lieu de détente exceptionnel.

### *Ensemble architectural*

L'architecture du musée mérite une mention particulière car elle a été envisagée aussi bien comme une expression essentielle des principes qui ont servi de base à la création du musée que comme la conception de structures fonctionnelles. Pour des ingénieurs et des architectes, il n'est guère de tâche plus difficile que d'harmoniser des bâtiments fonctionnels neufs avec les édifices plus anciens

qui présentent une originalité vigoureuse et une signification historique. Si cette entreprise a été couronnée de succès dans l'enceinte du vieux palais des émirs, c'est parce que les nouveaux bâtiments, quoique sensiblement plus grands que les anciens, ne les écrasent pas <sup>1</sup>.

Le bâtiment du Musée de l'État, principale adjonction au site, est délibérément conçu comme un musée fonctionnel et un lieu d'exposition, en harmonie, autant que possible, avec le caractère de l'ensemble ancien auquel il fait discrètement écho. Il est disposé sur trois niveaux. Suivant l'ordre normal des salles d'exposition, le visiteur sera progressivement conduit des origines géologiques de la péninsule jusqu'à l'État moderne, dont le musée fait lui-même partie.

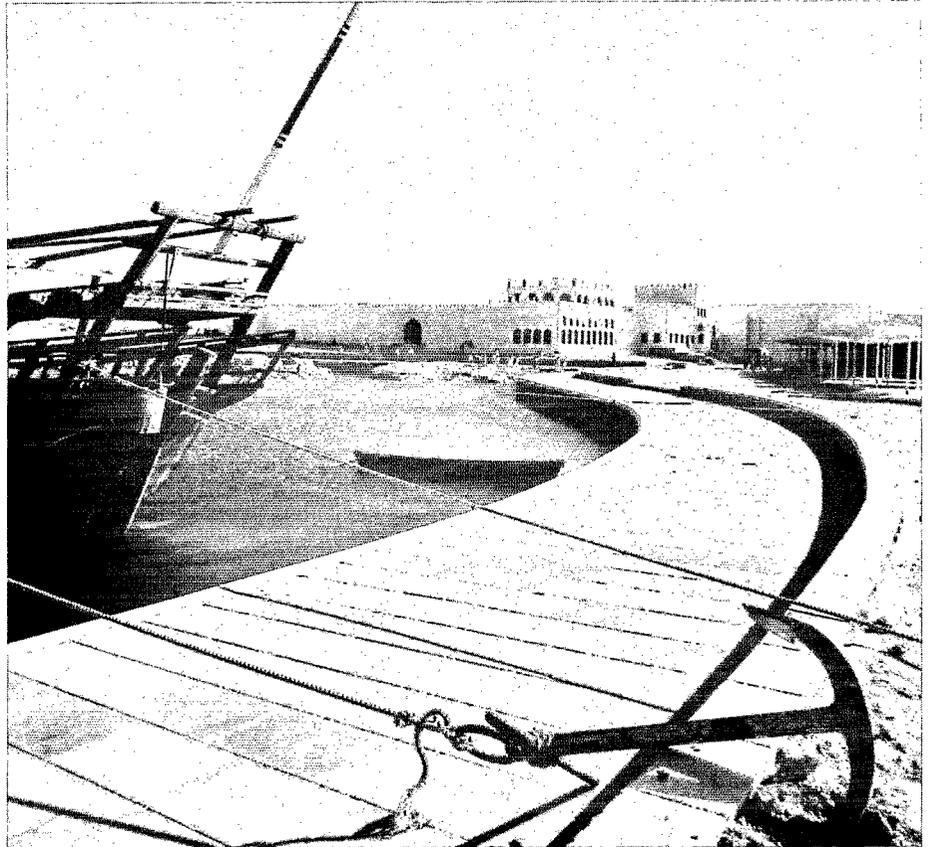
L'architecture de ce bâtiment incorpore un grand nombre des éléments de construction extérieurs des édifices anciens. Il est situé nettement en contrebas,

24

QATAR NATIONAL MUSEUM, Doha. Un modèle réduit de tente, devant neuf écrans où sont projetés des films en boucle illustrant le tissage, technique dans laquelle excellaient les Bédouins du Qatar jusqu'à ces derniers temps.

25

QATAR NATIONAL MUSEUM, Doha. Bassin où sont amarrés des bateaux de type traditionnel, les *dhows*, en vue du nouveau bâtiment du musée.



de sorte qu'il ne domine pas les anciens bâtiments du palais qui constituent le noyau de cet ensemble.

Le bâtiment qui abritera le Musée de la mer et l'Aquarium est, par contraste avec la façade plus traditionnelle du Musée de l'État, relativement austère. Édifié hors de l'enceinte, il a été implanté en contrebas de manière à ne pas rompre la blanche harmonie des murailles du palais.

Les bateaux qu'on peut voir maintenant sur le bassin, devant les murs du palais, ont été spécialement commandés par le gouvernement du Qatar pour le musée. Malheureusement, les anciens navires qui ont navigué dans le golfe Persique pendant tant de siècles sont actuellement remplacés par des embarcations modernes, plus rapides, et les boutres amarrés dans le bassin sont peut-être parmi les derniers à avoir été construits sur commande. Ils seront conservés au musée en hommage à la fois à leurs constructeurs et aux hommes qui ont sillonné les eaux souvent dangereuses du golfe, depuis la plus lointaine antiquité jusqu'au xx<sup>e</sup> siècle.

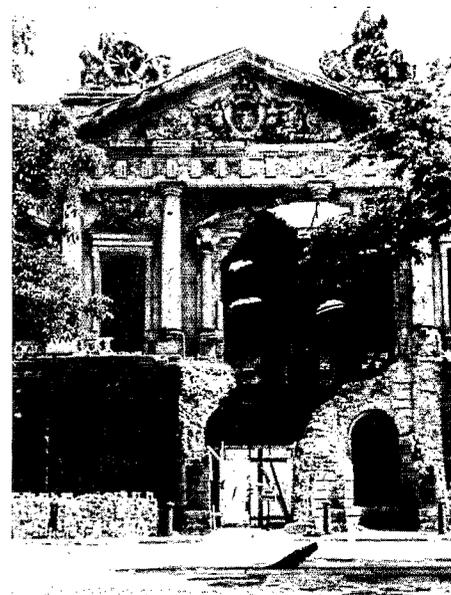
Pour remplir sa fonction véritable dans la communauté, un musée doit vivre et croître, car c'est essentiellement une création organique. L'ouverture du Musée national du Qatar a marqué un point de départ à la fois remarquable et spectaculaire.

[Traduit de l'anglais]

1. Les architectes-conseils étaient Irving et Jones, de Beyrouth.

## Musée d'histoire allemande, Berlin (République démocratique allemande)

Ingo Materna



26 a

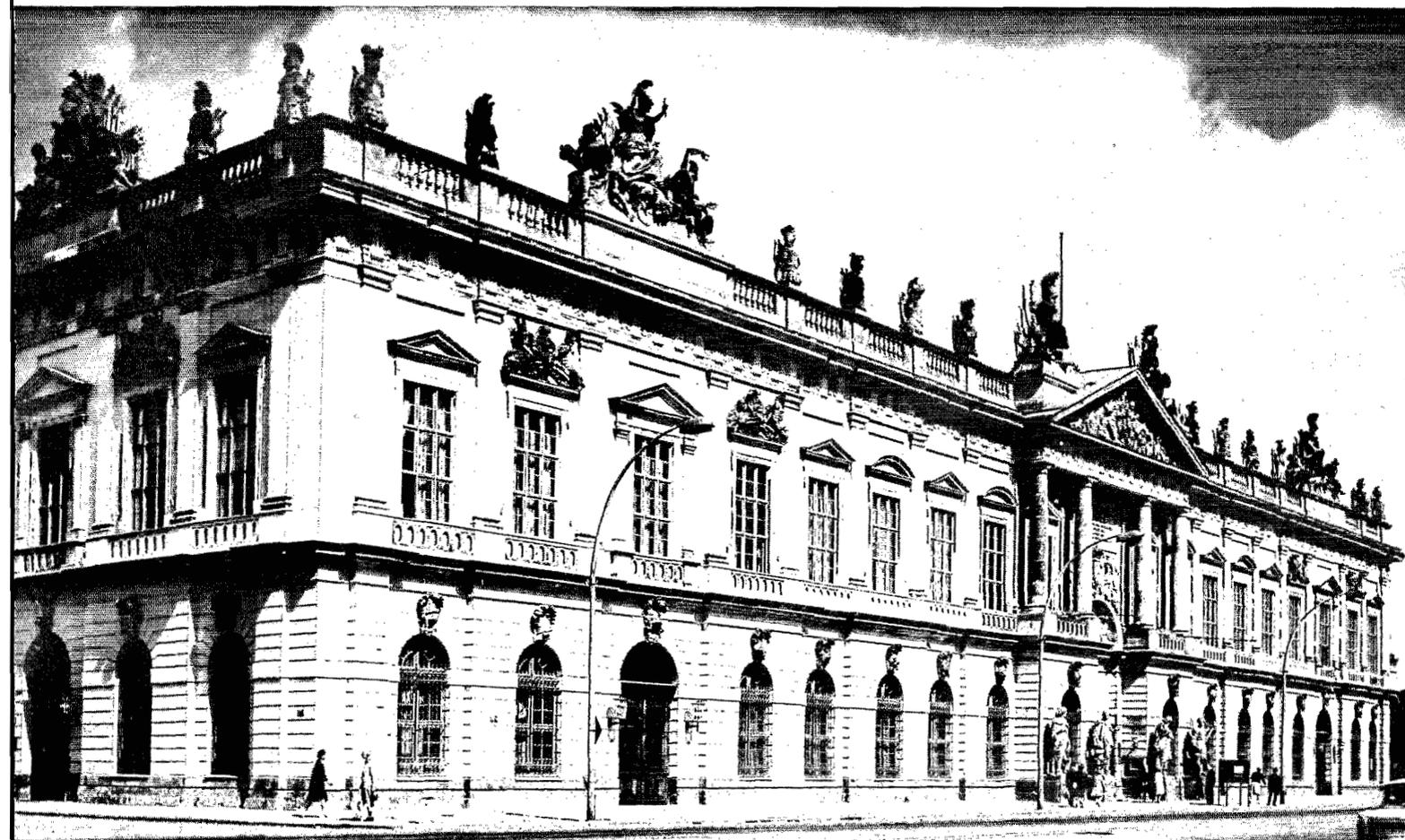
*Ce musée, on peut le croire, reflète la philosophie, la méthodologie qu'expose l'article liminaire. Le matériel d'expression en est déjà considérable. Il le sera davantage encore quand il embrassera, comme on l'annonce, les temps préhistoriques et protohistoriques. Son personnel est nombreux : quelque 70 chercheurs scientifiques, quelque 15 muséologues et de nombreuses équipes de techniciens. Il a rôle d'établissement central coopérant avec les autres musées d'histoire de toutes disciplines, dans l'enceinte de la république. Au-delà de cette enceinte, il rayonne à travers le monde socialiste. Il mérite de le faire, également, dans le reste du monde, si variées qu'en soient les philosophies.*

26 a, b

MUSEUM FÜR DEUTSCHE GESCHICHTE, Berlin (République démocratique allemande). L'arsenal de Berlin a été édifié au seuil du XVIII<sup>e</sup> siècle par Frederick I<sup>er</sup>. Il a été dévasté par les bombardements de la seconde guerre mondiale. Depuis 1952, il est le siège d'un Musée d'histoire allemande. a) État du centre de la façade peu après la fin des hostilités; b) même partie de la façade, restaurée.

Au centre de Berlin, capitale de la République démocratique allemande, le bâtiment du Musée d'histoire allemande occupe une place prépondérante. Situé sur la place Marx-Engels, du célèbre boulevard *Unter den Linden*, il unit la tradition et le présent. Fondé en janvier 1952 par le gouvernement de la République démocratique allemande, il occupe l'ancien arsenal, imposant bâtiment baroque édifié de 1695 à 1706 sous la direction de A. Schlüter et de J. de Bodt. Il est symbolique que ce bâtiment — jusqu'en 1945 haut lieu du militarisme prussien et allemand — ait été choisi comme siège du musée central d'histoire de la République démocratique allemande, auquel il incombe de placer au centre de son activité les traditions démocratiques, humanistes et révolutionnaires de l'histoire allemande. Le statut scientifique de ce jeune musée est souligné par le fait qu'il relève du Ministère de l'enseignement supérieur et professionnel.

L'aménagement du musée a été réalisé en liaison avec la reconstruction du bâtiment, qui avait été très endommagé pendant la deuxième guerre mondiale. Les premières salles d'exposition furent prêtes en 1953. Ce n'est que vers 1965 que s'achevèrent les travaux compliqués de reconstruction : la restauration extérieure du bâtiment ainsi que l'aménagement et la modernisation des locaux. Le musée dispose de 8 000 m<sup>2</sup> environ de surface d'exposition dans les grandes salles des deux étages. Dans le bâtiment principal sont installés, en outre, une salle de conférences et de cinéma de 260 places, des magasins et des salles de travail, une bibliothèque de 130 000 volumes relatifs à l'histoire et aux musées, ainsi qu'un restaurant de plus de 100 places. Tout à côté se trouvent deux bâtiments neufs qui abritent les magasins et ateliers. L'équipement matériel et technique moderne du musée a exigé de l'État la mise en œuvre de moyens considérables à une époque où il s'agissait avant tout de faire face aux conséquences immédiates de la guerre. La reconstruction du bâtiment, la restauration fidèle de la façade et de ses sculptures de grande valeur du point de vue de l'histoire de l'art constituent un bel exemple de



l'entretien du patrimoine culturel dans la République démocratique allemande (fig. 26a, b).

Pour l'exécution de la tâche assignée au musée, on a constitué une équipe de plus de 200 scientifiques et techniciens. Les quelque 70 scientifiques (diplômés de l'université) qui travaillent au musée sont en majorité attachés aux sections historiques — préhistoire et protohistoire, féodalité, 1789-1917, 1917-1945, histoire de la République démocratique allemande. Leur statut est analogue à celui des collaborateurs scientifiques d'autres instituts historiques des universités et de l'Académie des sciences de la République démocratique allemande. Ces cinq sections assurent la collecte et l'étude scientifique des objets ainsi que la préparation des expositions. Une section spéciale est chargée de la direction scientifique des lieux commémoratifs du mouvement ouvrier. Une section pédagogique spéciale, composée de pédagogues expérimentés (professeurs d'histoire), fournit divers services aux visiteurs.

L'ensemble des collections relève de la section responsable du fonds du musée, qui a pour tâche principale d'inventorier les objets, de les conserver et de les mettre en magasin. Quinze personnes, parmi lesquelles figurent des diplômés de l'École de muséologie, s'acquittent de cette tâche en étroite collaboration avec les sections spécialisées. Dans la section de restauration travaillent surtout des spécialistes de la restauration du bois, du métal, du textile et du papier. Une autre section, où travaillent des dessinateurs et des artisans, est responsable de la conception artistique et technique ainsi que de la réalisation des expositions. Les expositions les plus importantes sont organisées en coopération avec l'entreprise DEWAG, qui est spécialisée dans les foires et expositions.

Le musée d'histoire allemande a pour principale fonction de présenter l'histoire allemande depuis ses origines jusqu'à l'édification du socialisme dans la République démocratique allemande. A cet égard, le facteur de progrès que les travailleurs constituent dans le processus historique est au centre de tous

les travaux du musée. Ces travaux sont liés à la lutte menée sur le plan de la critique contre les tendances réactionnaires dans l'histoire allemande. Depuis sa création, le musée se considère comme une institution des sciences historiques. Dans son travail théorique et méthodologique, il se conforme aux principes du matérialisme historique. Il s'acquitte de ses tâches à l'aide des moyens spécifiques dont disposent les musées. Il travaille en étroite collaboration avec les historiens, les archéologues, les spécialistes des questions militaires, du folklore, de la civilisation, etc., de l'Académie des sciences de la République démocratique allemande, des universités et des établissements d'enseignement supérieur ainsi qu'avec les collègues attachés aux autres musées d'histoire. Pour le niveau scientifique du travail, cette collaboration revêt une importance d'autant plus grande qu'à l'époque de la fondation du musée, les connaissances muséologiques dont disposaient les musées d'histoire étaient minces. Aussi le Musée d'histoire allemande a-t-il toujours cherché à développer ses contacts scientifiques avec les musées étrangers. Il entretient aujourd'hui des relations particulièrement étroites avec les grands musées d'histoire des États socialistes qui ont des fonctions et des objectifs semblables aux siens. Ces relations ne se limitent d'ailleurs pas à l'échange habituel de matériel et de documentation ; elles permettent une coopération scientifique étroite. Ainsi les connaissances acquises dans tous les secteurs sont systématiquement échangées, des expositions complètes sont présentées dans des musées amis et des expositions communes sont élaborées sur des thèmes qui intéressent les deux parties.

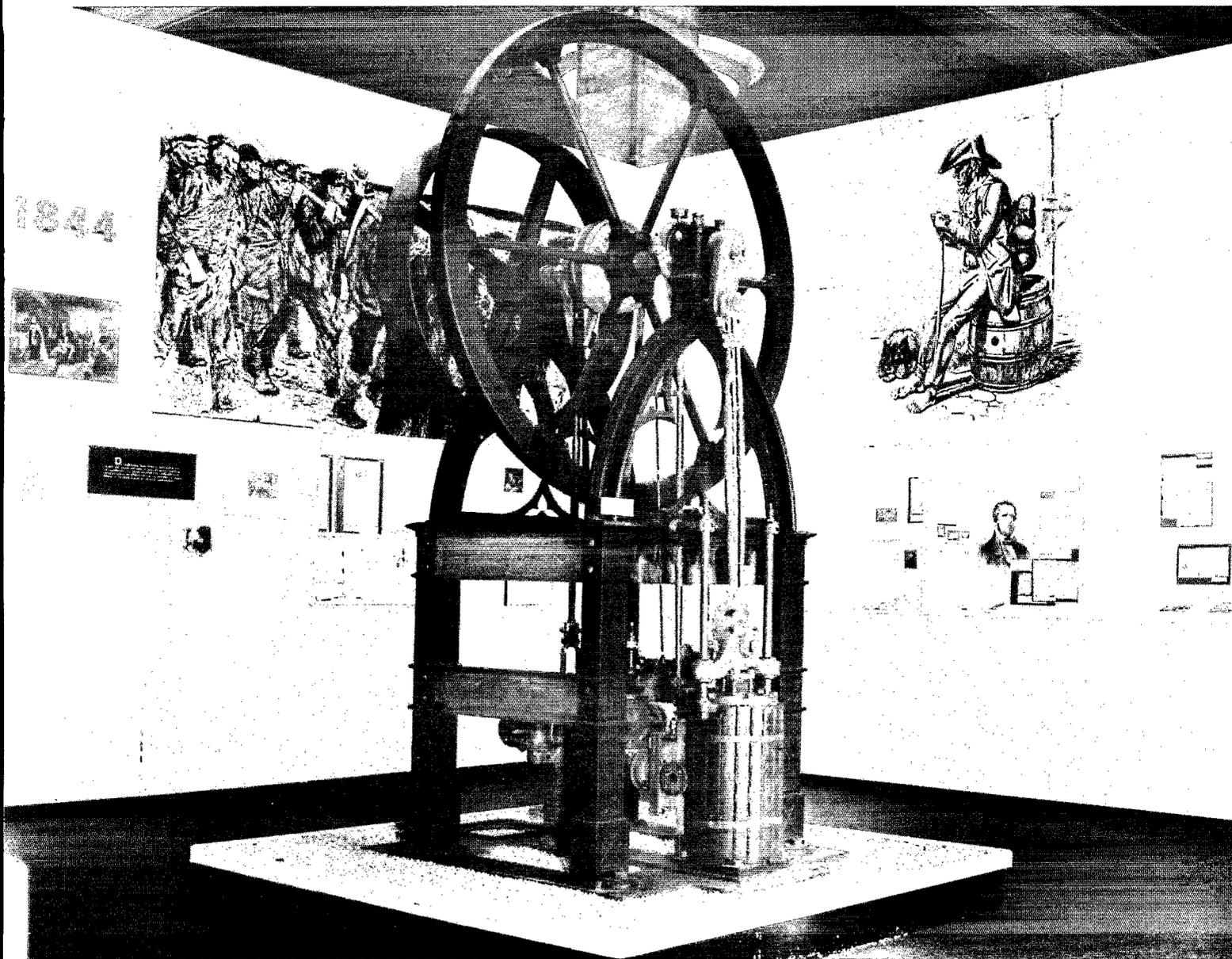
Afin de pouvoir accomplir de manière convaincante sa tâche principale, qui consiste à présenter l'histoire par des moyens muséologiques, le musée avait besoin de se constituer un fonds très ample. Le processus historique étant de nature complexe, puisque des facteurs politiques, économiques, sociaux, culturels, idéologiques, etc., y entrent en jeu, son étude scientifique et sa reconstitution dans un musée exigent des activités de collecte tout aussi complexes. Par des appels incitant le public à lui faire don d'importants documents et objets historiques, par des recherches systématiques, par des ventes aux enchères, des achats, des échanges, etc., il a réussi à créer un fonds très vaste et à maints égards précieux. Dans cette entreprise, il a bénéficié du concours du grand public, des organismes d'État, des partis et des organisations de masse ainsi que de nombreux particuliers. La collection d'objets militaires de grande valeur provenant de l'ancien arsenal a constitué un apport considérable. L'équipe du musée s'est particulièrement attachée à acquérir du matériel contemporain, des objets représentatifs de la vie actuelle. A qui incombe-t-il de rassembler ces objets et de les conserver pour les générations futures, sinon aux muséologues d'aujourd'hui ?

D'une importance particulière sont les pièces qui permettent de retracer l'histoire du mouvement ouvrier (documents, photos, drapeaux, insignes, objets provenant de l'héritage de responsables ouvriers allemands connus, etc.). La plus riche collection d'affiches de la République démocratique allemande, un bel ensemble de céramiques et maints objets qui reflètent les conditions de vie matérielles des hommes d'hier et d'aujourd'hui suscitent un vif intérêt.

Le personnel du musée considère que l'exposition permanente constitue sa principale contribution à la tâche qui lui est assignée : c'est, en quelque sorte, sa plus importante publication. Cette conception est à rapprocher de celle que Georges Henri Rivière exprimait ainsi : « L'exposition est l'action la plus spécifique du musée, elle est le langage du musée <sup>1</sup> ».

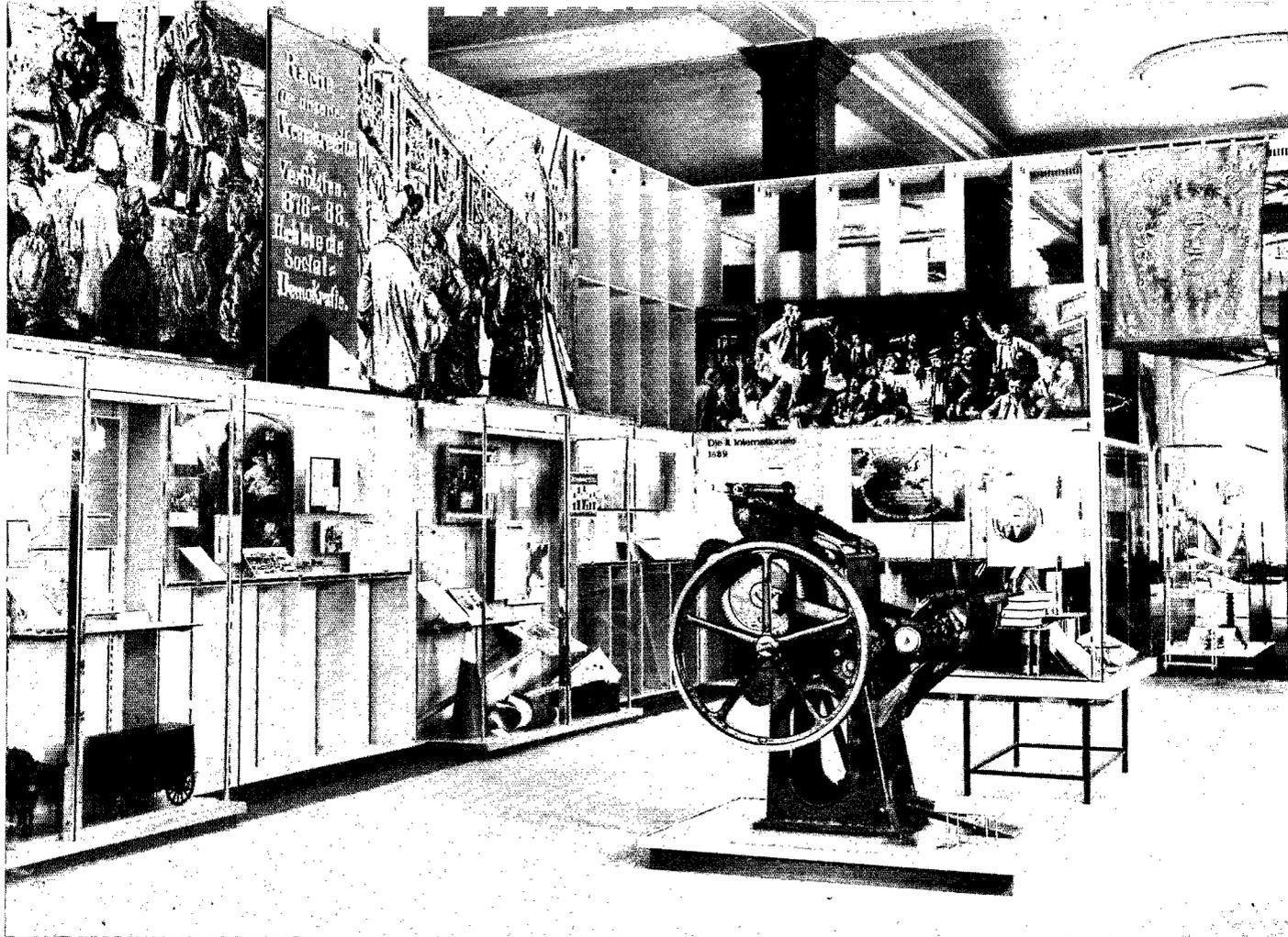
Dès 1952/53, le musée a offert — tout au moins sous une forme provisoire — un aperçu de l'histoire du peuple allemand, des origines à la défaite du fascisme en 1945 (fig. 27-31). Au cours des années soixante a été aménagée dans le bâtiment principal une « deuxième génération » d'expositions, allant de l'époque de la révolution française de 1789 à la fondation de la République démocratique allemande en 1949 et dont une grande partie est encore aujourd'hui

1. *Notes de l'ICOM* (Paris), 1970, vol. 23, n° 3, p. 5.



d'hui (1976) accessible au public. En 1974 fut inauguré le premier ensemble consacré à l'histoire de la République démocratique allemande jusqu'à nos jours. C'est ainsi que naquit la « troisième génération » des expositions historiques. Il est prévu de mettre en place progressivement d'ici à 1980 une exposition permanente qui ira de la préhistoire et de la protohistoire jusqu'à 1945. L'idée fondamentale est de donner au public une image de l'histoire aussi scientifique et aussi complète que possible, en tenant compte du fait que l'histoire de notre peuple est insérée dans le processus de l'histoire mondiale et embrasse tous les aspects essentiels de l'évolution sociale. Il s'agit donc de mettre en lumière les articulations de l'histoire mondiale ainsi que la ligne directrice du devenir et du développement historiques. La lutte des masses pour le progrès historique sera au cœur de l'exposition. L'évolution des forces de production, le progrès scientifique et technique, les conditions de vie matérielles des hommes ainsi que leur vie intellectuelle et culturelle recevront l'attention requise ; loin d'être simplement juxtaposés, tous ces aspects feront partie d'un ensemble intégré reconstituant le processus historique dans ses traits essentiels. Dans la présentation muséologique, le cours ordonné de l'histoire se reflète non pas sous forme d'épisodes, d'événements fortuits et secondaires, mais dans des objets originaux représentatifs du processus historique. Certes, une exposition historique comprendra toujours des pièces remarquables, rares, belles ou particulièrement curieuses. Néanmoins, les objets « parlants » doivent

27  
La révolte des tisserands en 1844. Au premier plan, machine à vapeur à cylindre, 1847. Période 1789-1871.



28

28  
Réaction populaire à la loi antisociale  
de 1878. Période 1871-1900.

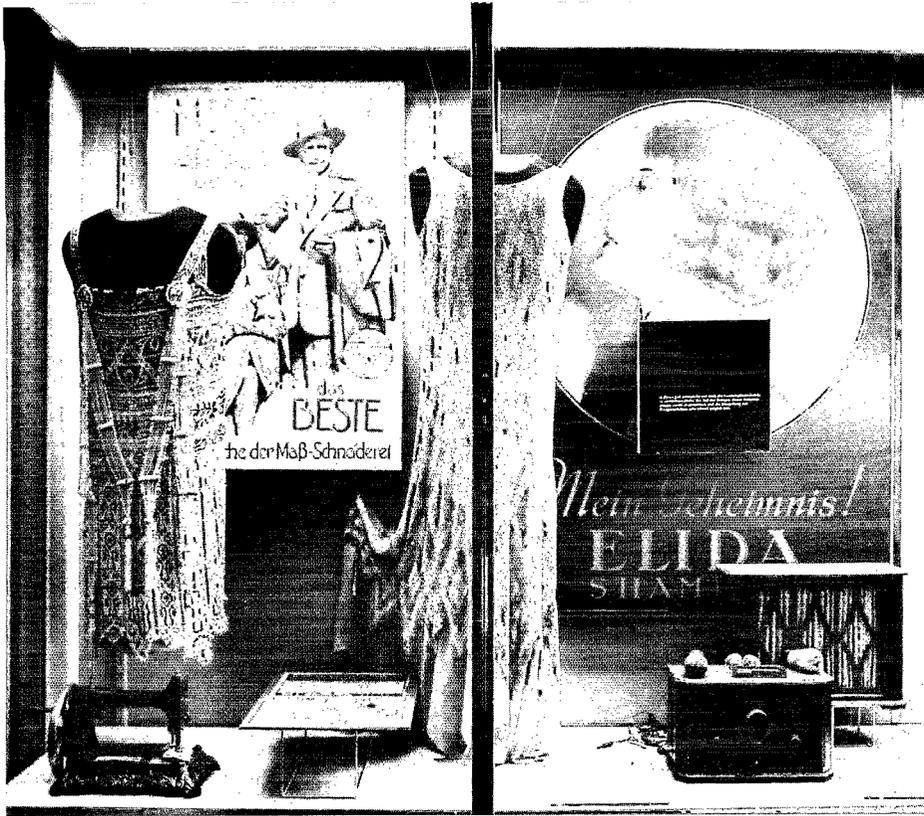
29  
Reconstitution d'un logis de travailleur  
vers 1900. Période 1900-1914.

30  
Biens de consommation, dans les années  
1920. Période 1919-1933.

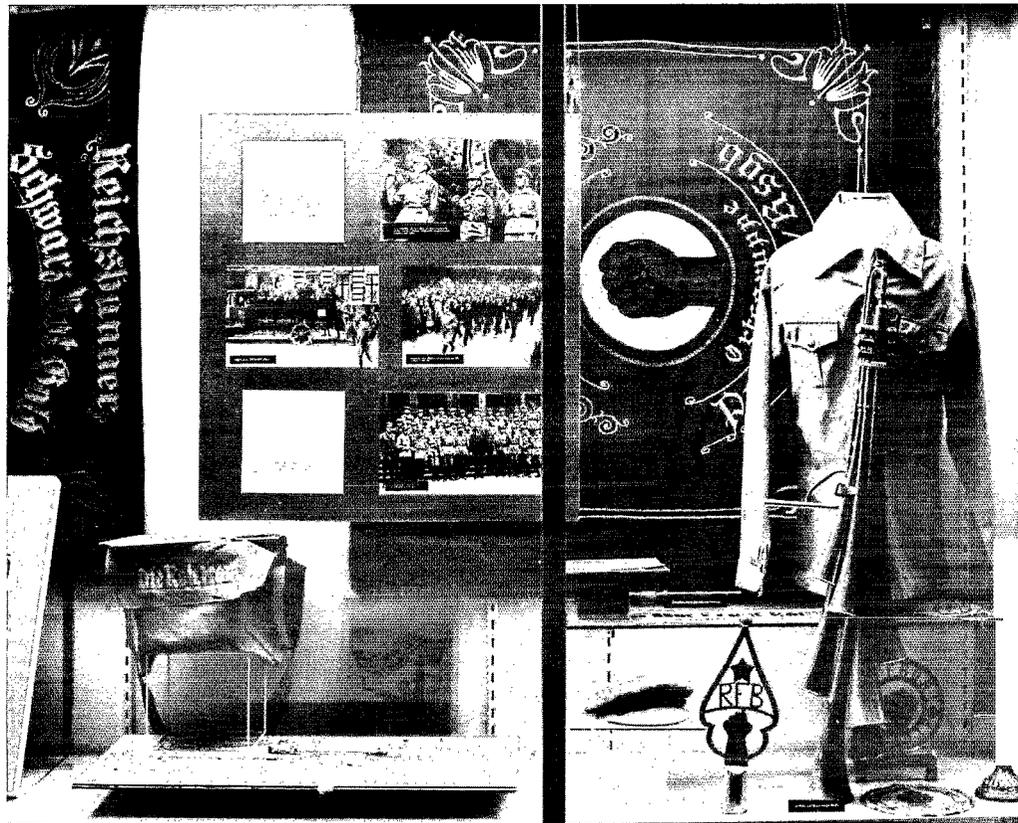
31  
Organisation du mouvement ouvrier  
allemand dans les années 1920. Période  
1919-1933.



29



30



y jouer un rôle déterminant. C'est de ce point de vue que le fonds du musée a été constitué et qu'il sera complété continuellement.

Les collections du musée — son fonds — se rapportent aux domaines suivants : civilisation matérielle, moyens de production dans l'artisanat, l'industrie et l'agriculture, armée (armes, uniformes, drapeaux), art (peinture, dessin, sculpture), documents (y compris les tracts et les autographes), affiches, photos, décorations, médailles, etc. Ainsi, il a été possible — et ce sera encore plus facile à l'avenir — d'offrir aux visiteurs une exposition riche et vivante. Il est naturel qu'on souhaite enrichir diverses sections de l'exposition à l'aide d'objets plus nombreux ou plus parlants. Néanmoins, chaque spécialiste connaît les limites imposées à l'acquisition de telles pièces dans le dernier quart du xx<sup>e</sup> siècle. Bien que, dans notre musée, l'objet historique soit l'élément essentiel et déterminant de l'exposition, la tâche qui consiste à donner un

31

aperçu concis et scientifique de toutes les périodes de l'histoire ne peut être réalisée uniquement à l'aide de pièces historiques. C'est pourquoi nos expositions font appel à divers auxiliaires. Il est absolument nécessaire d'utiliser des maquettes et des reproductions, de montrer des peintures, des dessins et des sculptures. Mais on se sert également de cartes et de tableaux dressés par des dessinateurs, de diagrammes et de statistiques afin d'aider le public à saisir le processus de l'histoire, de le rattacher aux objets exposés, de rendre ces derniers compréhensibles, bref, de mieux expliquer l'exposition aux visiteurs et d'en augmenter la valeur instructive. Ce souci de contribuer au développement et au renforcement de la conscience historique détermine aussi — à côté des considérations esthétiques — la forme artistique de l'exposition.

Les architectes et graphistes participent en général dès le début, en coopération avec les scientifiques, à l'élaboration des plans de l'exposition. Leurs idées sont fondées sur la conception scientifique préalablement déterminée de l'exposition. L'architecture de la salle et les éléments de la construction doivent s'harmoniser avec les objets exposés. L'élaboration du livret de l'exposition, qui comprend les objets exposés et les textes, s'effectue parallèlement à l'étude de son déroulement, de sa disposition et de sa décoration. Ce stade de la préparation est décisif pour l'aspect de l'exposition prévue : c'est alors qu'ont lieu des discussions avec les responsables scientifiques et artistiques et avec les experts, qui constituent le Conseil scientifique et le Comité consultatif et artistique du musée. Les résultats de ces consultations permettent d'établir le projet à réaliser, qui fixe définitivement tous les détails scientifiques et artistiques, et qui détermine l'organisation pratique de l'exposition (fig. 32).

C'est de cette façon qu'ont été préparées les expositions permanentes du musée, de même, en principe, que les expositions spéciales et itinérantes. On s'est efforcé de créer pour les sections historiques des dominantes qui donnent le ton de chaque salle et servent d'introduction à la période correspondante. Pour cela, on a utilisé, autant que possible, des objets remarquables. Des agrandissements photographiques auxquels sont subordonnés les détails de l'aménagement servent souvent de *leitmotiv* aux sections historiques.

On accorde une attention particulière aux textes qui figurent dans l'exposition. Outre les légendes qui accompagnent habituellement les objets, l'exposition comprend des « textes d'orientation » qui servent d'introduction aux sections historiques et des commentaires qui exposent succinctement des problèmes particuliers. De plus, des pancartes et des dates permettent au visiteur de se repérer plus rapidement.

Tout comme la présentation des objets, la disposition des textes exige une grande attention. Aujourd'hui, on préfère recourir à la photocomposition, ce qui permet d'obtenir des textes nets et relativement durables. La lumière et la couleur, éléments importants de l'expression artistique, sont utilisées avec une certaine parcimonie. Elles servent surtout à mettre en valeur tel ou tel objet, ou à donner le ton de toute une section. Les équipements techniques (moyens audio-visuels) sont encore très peu employés. Pour reproduire des documents historiques sonores, on dispose de bandes magnétiques. Dans la section d'histoire de la République démocratique allemande, des projecteurs sonorifiés de diapositives permettent de présenter des documents additionnels. Un studio de télévision reconstruit est équipé d'un magnétoscope.

S'il n'est fait qu'un usage sporadique des moyens techniques modernes, c'est à cause de la conception même du musée, qui donne la priorité à l'objet historique exposé. Cette caractéristique est d'ailleurs ce qui distingue le musée d'histoire d'autres moyens d'information (cinéma, télévision, expositions commerciales, etc.). En outre, il est difficile de faire fonctionner en permanence de telles installations techniques. Chaque année, le Musée d'histoire allemande accueille environ 300 000 visiteurs, qui viennent du monde entier et s'intéressent aussi bien aux expositions temporaires qu'aux expositions permanentes. Le musée est particulièrement connu pour ses commémorations de journées ou de personnalités historiques importantes.

Les visites guidées des expositions sont très demandées. On compte en moyenne de 2 500 à 2 800 visites de groupes par an, ce qui représente quelque 20 % du total des visiteurs. Le musée offre aussi des visites thématiques pour l'enseignement scolaire, les activités extrascolaires de la jeunesse et diverses formes d'éducation des adultes. Étant donné l'accroissement du nombre des visiteurs étrangers, le service pédagogique du musée s'efforce de satisfaire la demande de visites commentées dans des langues étrangères.

Le musée envoie souvent des expositions dans d'autres villes de la République démocratique allemande.

Dans le cadre des relations culturelles de la République démocratique allemande avec l'étranger, le Musée d'histoire allemande s'est fait connaître dans de nombreux pays et de nombreuses villes ; de son côté, il a accueilli de multiples expositions étrangères.

Le Musée d'histoire allemande stimule et soutient la coopération internationale entre les musées, qui se développe dans le cadre de l'Icom. Il s'efforce ainsi de promouvoir la compréhension et la collaboration entre les peuples et entre les États.

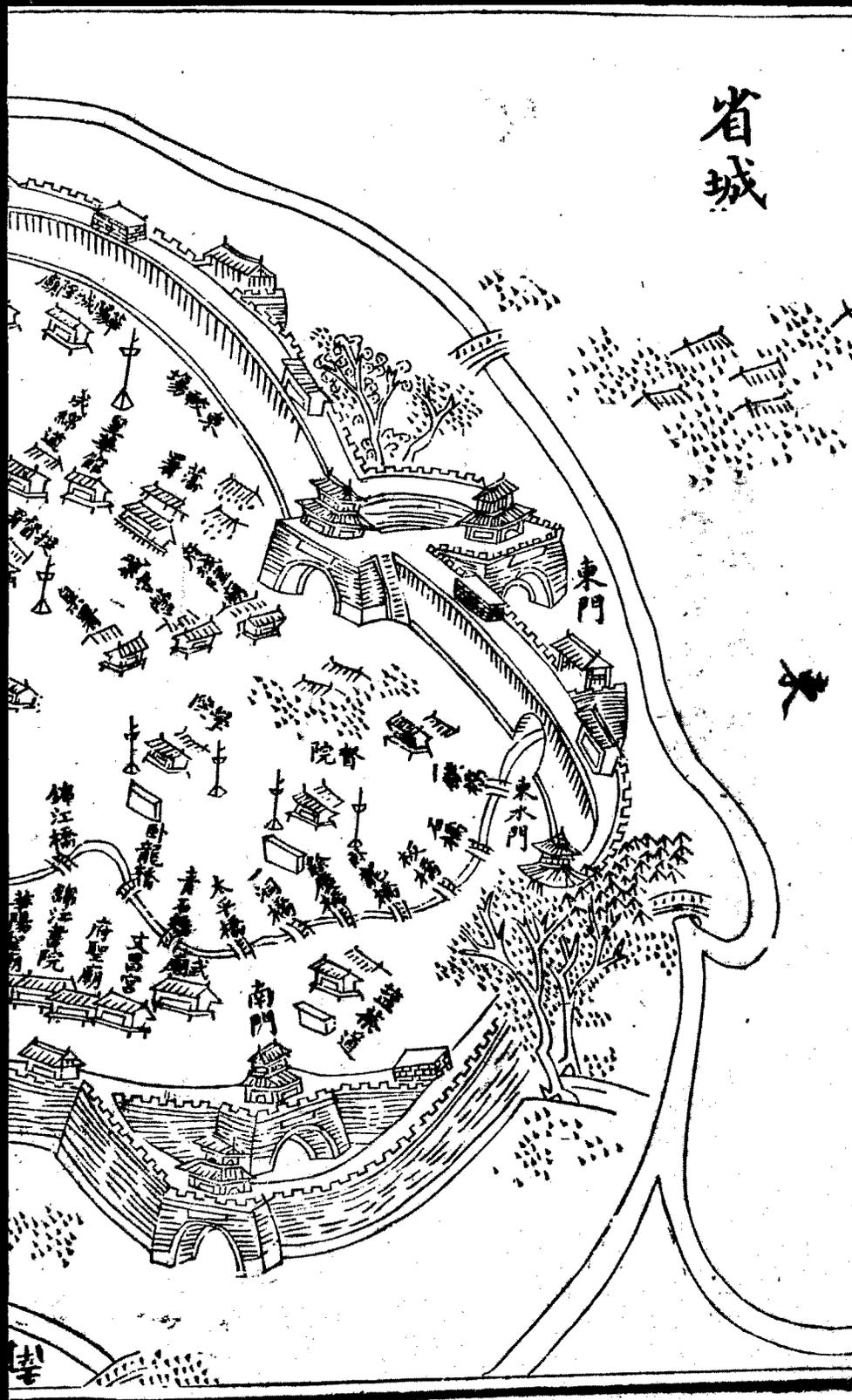
[Traduit de l'allemand]

32  
Préparation d'une exposition temporaire.





# Musées d'histoire de villes



Plan de la ville de Tch'eng-tou d'après le *Tch'eng-tou bien tche* [Description géographique de Tch'eng-tou] (éd. orig. 1813).

Tch'eng-tou, préfecture de la province du Sseutchouan, fut fondée dès le 1<sup>er</sup> siècle avant l'ère chrétienne. Ville murée, elle subit de nombreuses vicissitudes au cours des siècles. Souvent capitale de royaumes indépendants ou capitale refuge, elle n'a guère changé dans sa structure de ville en damier, mais fut remaniée et restaurée au 17<sup>ème</sup> siècle, après la conquête du pays par les Mandchous.

Elle est, avec Pékin, la seule capitale à comporter trois villes : la ville chinoise, la ville mandchoue, murée en 1718 et servant de garnison dans le quartier sud-ouest, et la cité impériale, au centre.

Il est à noter que le dessin, plus cartographique sur le diagramme régional (a) et plus panoramique sur le plan urbain (b), est représenté en projection circulaire évoquant les cosmogonies religieuses popularisées en Chine par le bouddhisme et le taoïsme ; ce type de projection est ici assez particulier, car la projection en coordonnées orthogonales est des plus courantes dans la tradition de la cartographie chinoise, qui remonte à Tch'ang Heng (78-139) et qu'illustre la carte en quadrillage de 100 li (*Yu tsi Fou* [Traces de Yu le Grand]), gravée en 1137<sup>1</sup>.

1. Ce texte et les illustrations correspondantes ont été aimablement fournis par M. Vadime Elisseff, conservateur en chef du Musée Cernuschi, Paris.

## Musée de Londres

Tom Hume



33 a

*Deux musées, celui du Guildhall, fondé en 1826, celui de Lancaster House, fondé en 1913, sont à l'origine du Museum of London, institué en 1965, doté d'un statut en 1976, inauguré en décembre 1976.*

*Tom Hume, directeur de l'établissement, en raconte les longues origines. Il en dit les collections prestigieuses, il en évoque le site historique, la nouvelle et audacieuse conception, la préparation à laquelle il a présidé.*

*La plupart des figures de l'article remontent aux temps du chantier. Les trois dernières s'appliquent au musée ouvert.*

*Un laboratoire, un conservatoire, une école. Un musée dans la vie où les Londoniens, déjà, se sentent chez eux.*

33 a, b

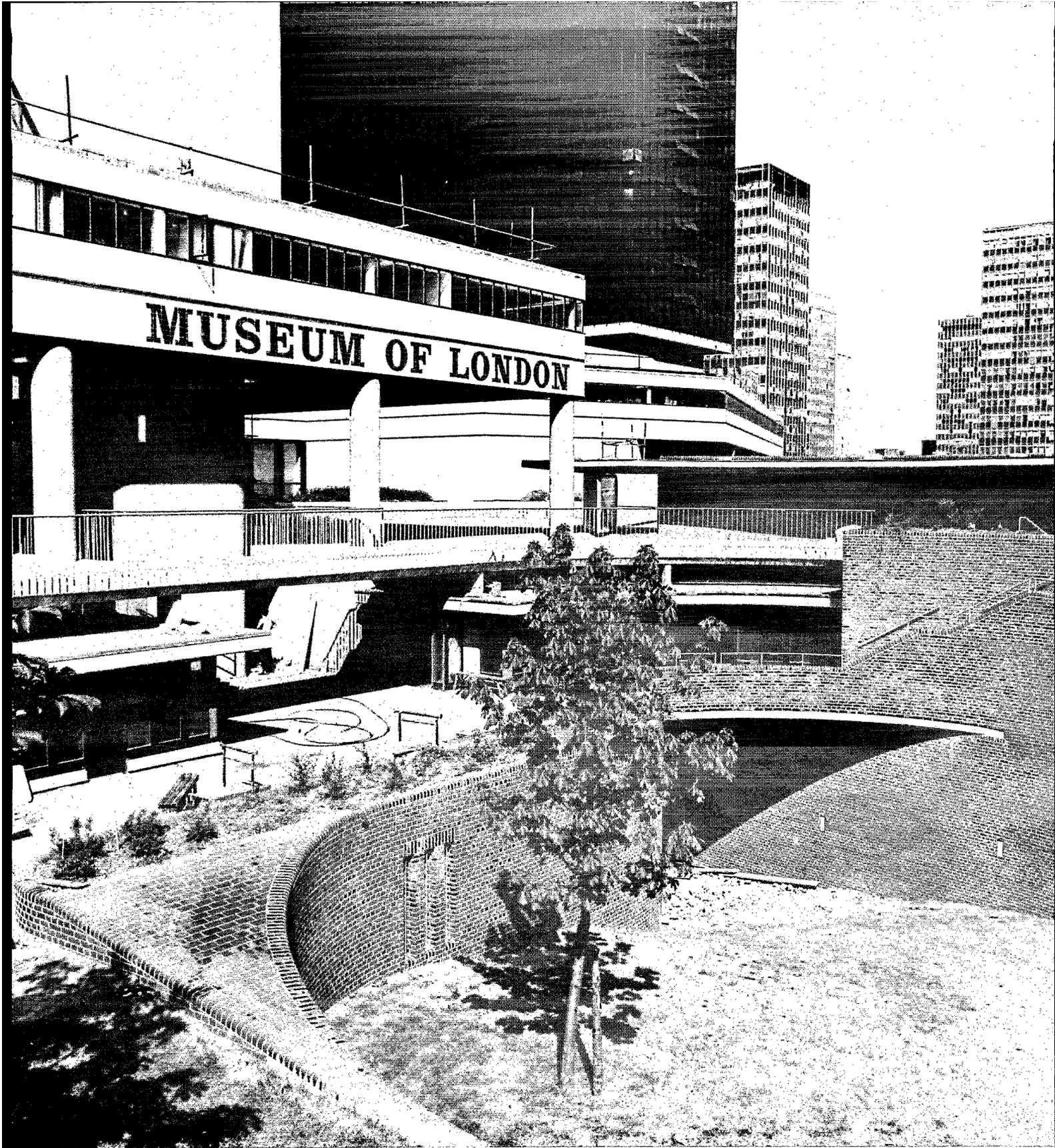
Quartier neuf bâti de hautes tours, quartier historique dévasté durant la seconde guerre mondiale, tel est le site du nouveau Musée de Londres, inauguré en décembre 1976. a) La cathédrale Saint-Paul vue de la rotonde du musée; b) vue des restaurants et du jardin de la rotonde.

Il n'est pas inutile de rappeler brièvement l'histoire des deux musées dont la fusion a donné naissance au nouveau. C'est même indispensable car ces institutions reflètent différents aspects de la création et du développement des musées au Royaume-Uni. Leur fonction et leur action se sont parfois recouvertes en partie. Enfin, leur succès (ou leur insuccès) montre bien que Londres avait besoin de voir rassemblés tous les témoignages de son histoire, ce qui a abouti naturellement à la création du centre en question.

Les habitants de l'agglomération londonienne n'avaient jamais eu un musée à eux jusqu'au moment où le Museum of London, institué par le Museum of London Act de 1965, a vu le jour le 1<sup>er</sup> juin 1976 en vertu d'un instrument statutaire par lequel les collections du Guildhall et des musées de Londres étaient dévolues au Conseil des gouverneurs. Ce conseil est unique en son genre en ce sens qu'il représente l'État, les autorités régionales et les pouvoirs publics locaux, chacune de ces trois entités désignant six gouverneurs et prenant en charge un tiers des dépenses de l'institution.

Des deux musées, celui du Guildhall était le plus ancien. Il avait été fondé par la City of London Corporation en 1826, en tant qu'annexe de la bibliothèque du Guildhall destinée à abriter « les antiquités se rapportant à la Cité et aux faubourgs ». Au xix<sup>e</sup> siècle, peu de musées pouvaient se réclamer d'une politique aussi nette pour constituer leurs collections; en fait, on les considérait vaguement comme de petits British Museums s'intéressant au monde entier.

En 1845, le Museums Act of Parliament, qui habilitait les *town councils* à reprendre et administrer des musées souvent créés par des sociétés littéraires et savantes, tendait à situer les responsabilités en matière de musée au niveau local plutôt qu'à celui du comté ou de la région. Le Local Government Act de 1972 a favorisé une évolution dans ce domaine et, naturellement, le Museum of London Act précité a reconnu l'importance régionale de l'activité des



musées, anticipant ainsi la pression que devait exercer la profession et la politique gouvernementale.

La première acquisition remonte à février 1826, date à laquelle Arthur Taylor fit don de deux grands fragments de mosaïque découverts dans Tower Street. Il ressort clairement de cette opération et d'autres acquisitions de la première heure que la création du musée répondait surtout au besoin de préserver les vestiges découverts au cours des travaux d'aménagement de la Cité. Durant toute son existence, l'activité du musée est restée marquée par une association très étroite avec l'archéologie de terrain, urbaine en l'occurrence ; c'est ainsi qu'une équipe spéciale a été constituée pour s'occuper de toutes les possibilités de fouilles offertes par les importants travaux de reconstruction d'après la guerre, juste avant la fusion des deux musées. Les collections se sont rapide-



34

34  
MUSEUM OF LONDON, Londres. Vue panoramique du nouvel ensemble faisant apparaître la disposition des bâtiments du musée autour de l'ancien Ironmongers Hall, construit en 1923 (juillet 1976).

35  
Schéma du musée. Au fond, reposant sur lui, une tour de bureaux. 1. Les galeries d'exposition, sur deux étages, disposées autour du patio et reliées par un imposant passage voûté et vitré; 2. Administration et conservation; 3. Bibliothèque; 4. Ateliers de conservation éclairés au nord et studios de photographie; 5. Aile de l'éducation avec les salles de cours et de travaux manuels, la bibliothèque spécialisée et le réfectoire; 6. Salle de conférences et de cinéma; 7. Restaurant en rotonde autour de son patio; 8. Emplacement du Ironmongers' Hall.

36  
L'aile de l'éducation, à l'angle nord-ouest, comporte une salle de conférences équipée pour le cinéma, des salles de réunions, des salles de cours et de travaux manuels à l'intention de tous les groupes d'âge et des associations de spécialistes, et utilisables pour des cours organisés conjointement avec les universités et d'autres organismes.

37  
Fenêtre avec auvent dans la paroi est du musée. S'ouvrant dans la galerie de l'époque romaine, elle permet de voir les fondations du mur romain et la superstructure médiévale. Juin 1976.

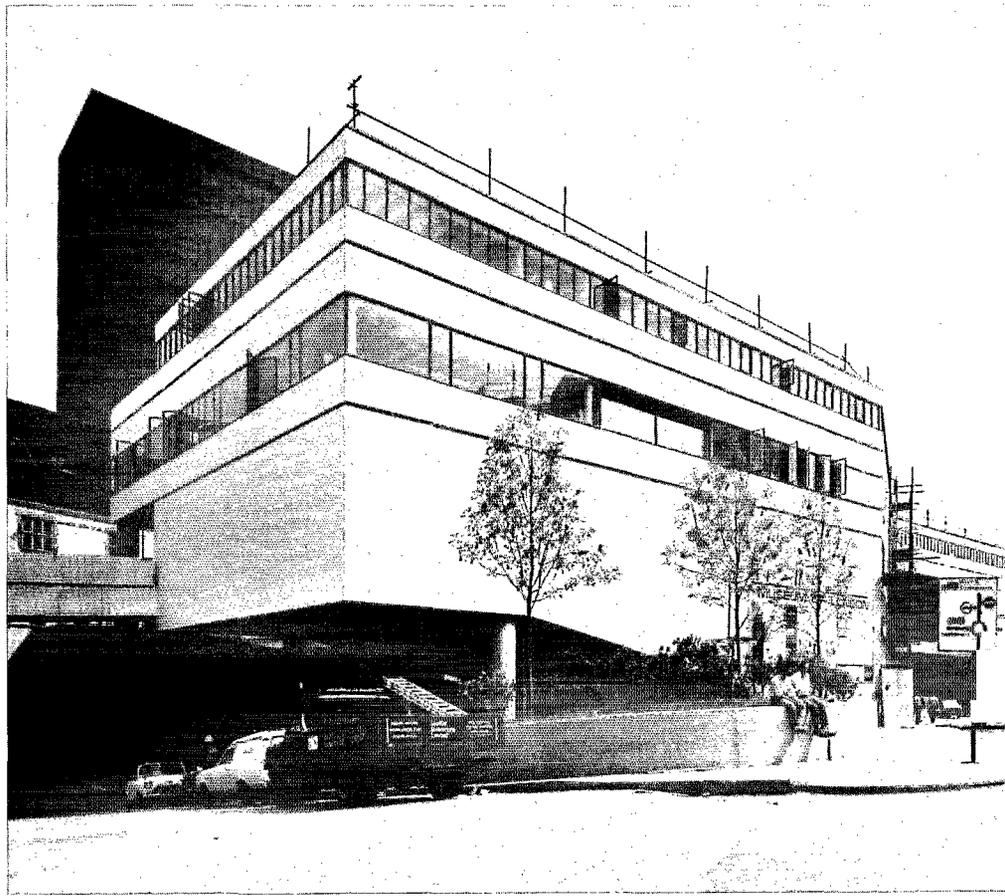
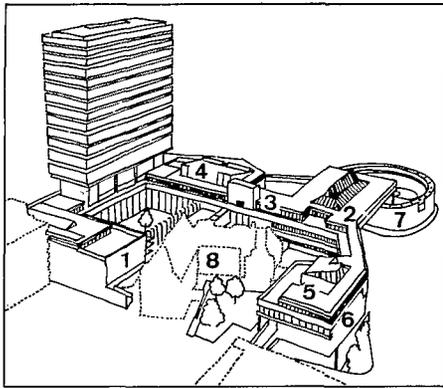
ment enrichies et l'adjonction, en 1840, d'une petite salle attenante à la bibliothèque ne fut pas suffisante. Un certain nombre de collections privées étaient florissantes, la plus célèbre étant le Museum of London privé de Charles Roach Smith, installé dans sa maison de Liverpool Street. Cette collection fut offerte à la City of London Corporation, qui déclina la proposition, et elle fut vendue par la suite au British Museum, vers 1855, pour 2 000 livres.

Cette étroite association d'un musée avec une bibliothèque dont il dépend est assez caractéristique de ce qui se faisait dans les îles Britanniques. Roach Smith, par sa ferme conviction que la Corporation devait faire une place à part à son musée au lieu d'y voir un service annexe de la bibliothèque, était en avance sur son temps. Il a été, dans une certaine mesure, tenu compte de ses critiques en 1876, lorsque le musée a été installé dans le vaste sous-sol de la nouvelle bibliothèque du Guildhall dans Basinghall Street, avec des vitrines modernes copiées sur celles du Musée de géologie pratique. La responsabilité du musée continuait cependant d'incomber au bibliothécaire et c'est seulement à la fin du siècle qu'un spécialiste a été nommé pour le seconder. En 1898, une dotation de 25 livres par an a été octroyée au bibliothécaire pour l'emploi éventuel d'un assistant temporaire. En 1902, il a été décidé de publier le premier catalogue (paru en 1903), de réorganiser et d'améliorer la présentation, ce qui a été fait en 1904. Ces tâches supplémentaires exigées du bibliothécaire ne sont sans doute pas étrangères à la nomination, en 1907, du premier *museum clerk* (secrétaire du musée) employé à temps complet. La création du London Museum, quelques années plus tard, n'a pas été accueillie avec un enthousiasme excessif par la Cité. La découverte du Trésor de Cheapside en 1912 a donné lieu à des contestations et les fouilles exécutées dans la Cité par le nouveau musée n'étaient pas considérées d'un œil favorable.

Lorsque arrivèrent les années 1920-1930, l'initiative était presque entièrement entre les mains du conservateur du London Museum, sir Mortimer Wheeler.

Néanmoins, tout au cours de son histoire, le Guildhall Museum avait été étroitement associé à l'archéologie dans le cadre de la reconstruction et aucun

36

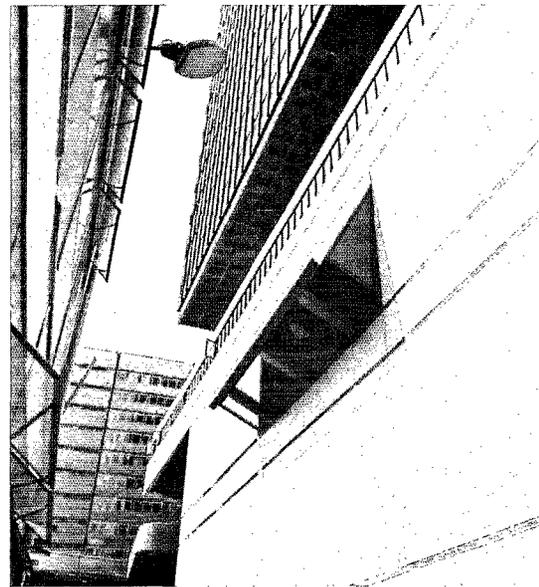


35

organisme n'avait plus d'expérience en archéologie urbaine. En tout temps, des amateurs avaient travaillé pour lui et il y avait eu des périodes particulièrement fructueuses de coopération, par exemple avec la London and Middlesex Archaeological Society après la découverte du célèbre pavement de Bucklersbury en 1869. La participation de professionnels aux travaux de terrain a suivi la nomination du premier *museum clerk* qui entreprit d'importantes fouilles à l'emplacement de la Poste de St Martin-le-Grand — secteur sur lequel travaille actuellement le service d'archéologie urbaine du Museum of London. Comme il a été dit plus haut, avec la nomination de sir Mortimer Wheeler au London Museum et sa collaboration avec la Commission royale des monuments historiques, le premier rôle dans ce domaine et dans celui de la conservation passe au London Museum et aux archéologues de terrain désignés par la Society of Antiquaries. Il a fallu attendre 1938 pour que le Guildhall désigne un responsable à temps complet des opérations sur le terrain, mais il a été le premier musée du Royaume-Uni à le faire.

La deuxième guerre mondiale a entraîné la fermeture du Guildhall Museum, dont les collections ont été mises en lieu sûr. En fait, les collections n'ont pas été rouvertes au public avant leur installation au Royal Exchange en 1955. La période d'après guerre a permis de revoir le statut du personnel et, en 1950, le musée est devenu un département à part entière de la bibliothèque, dirigé par un conservateur. Bien qu'en inaugurant les nouvelles salles d'exposition du Royal Exchange sir Mortimer Wheeler ait dit du Guildhall Museum qu'il « était maintenant majeur et devait voler de ses propres ailes », le musée n'est devenu un département indépendant de la Corporation qu'en 1966, un an après que la loi de 1965 l'eut promis en mariage à son jeune rival.

Avec les années d'après guerre, les possibilités d'étude et de recherche se sont considérablement élargies. La City Corporation a fourni une aide indirecte importante et une contribution financière relativement modeste au Roman and Medieval London Excavation Council. Lorsqu'en 1973 cet organisme s'est intéressé aux publications, la Corporation a mis sur pied, dans le cadre du Guildhall Museum, la plus importante section d'archéologie urbaine du



37

Royaume-Uni, laquelle a été absorbée et maintenue par le nouveau Museum of London.

Dans un rapport de 1928, la Commission royale des musées et galeries déclarait en substance : Comme la Tate Gallery et la Wallace Collection, le London Museum doit son origine à l'initiative et à la générosité privées. En 1910, comme la reine Mary s'enquérât de la meilleure façon de présenter les objets ayant appartenu à la reine Victoria et à Edouard VII dont elle comptait faire don à la nation, le deuxième vicomte Esher déclara qu'à son avis, « ce serait laisser passer une magnifique occasion que de ne pas profiter de l'offre de Sa Majesté pour créer immédiatement à Londres un musée sur le modèle du musée Carnavalet de Paris... Ce musée contiendrait tout ce qu'on pourrait trouver d'intérêt historique se rapportant à Londres depuis les temps les plus reculés ». La reine répondit qu'elle était très favorable à l'utilisation de Kensington Palace.

En 1911, les fonds privés dont disposait le Right Honourable Lewis Harcourt lui permirent de créer un musée à cette fin et, au premier Conseil d'administration présidé par lui, siégeaient le vicomte Esher et le First Commissioner of Works (premier commissaire aux travaux publics).

A titre temporaire, Sa Majesté mit à la disposition du musée les salles de réception de Kensington Palace. Des contributions furent versées par la reine Mary elle-même, le roi George V et la reine Alexandra, cependant que le London County Council et l'Office des travaux publics prêtaient à titre permanent, l'un les antiquités découvertes au cours de ses travaux de construction, l'autre des objets d'intérêt archéologique. Le 21 mars 1912, le roi George V et la reine Mary, accompagnés de la princesse Mary et du prince George, inauguraient officiellement le nouveau London Museum de Kensington Palace mais, en raison des activités des suffragettes, les collections ne furent ouvertes au public que le 8 avril.

En juin 1913, sir William Lever, qui devait être plus tard le vicomte Leverhulme, acheta au duc de Sutherland le bail de vingt-huit ans de Stafford House et l'offrit à la nation pour abriter les collections du London Museum et recevoir

38



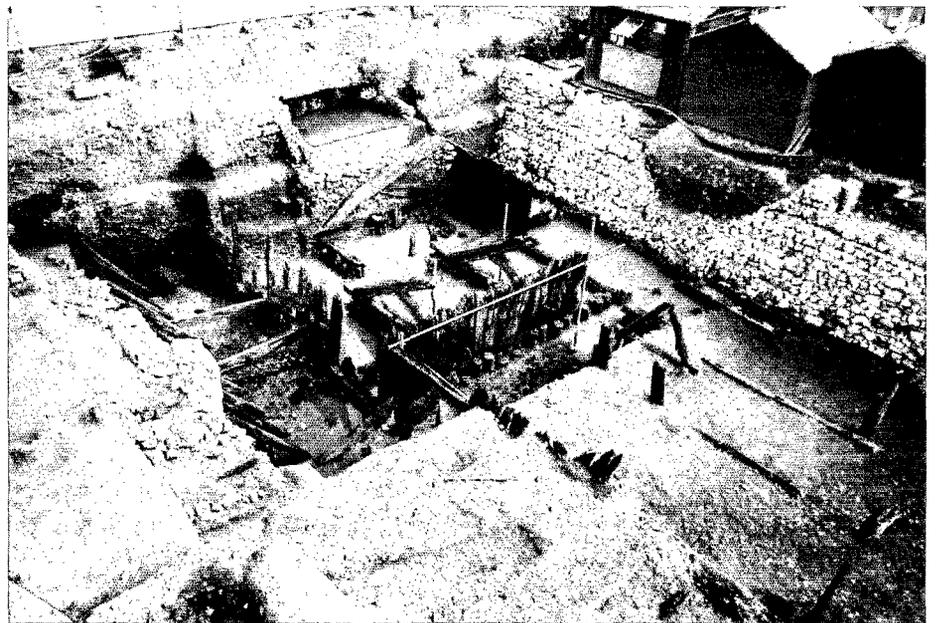
38  
Partie du mur romain, en vue du musée, mise au jour par la section d'archéologie urbaine de l'établissement. On voit l'extrémité de ses fondations en pieux de chêne autour desquels des moellons calcaires avaient été tassés pour soutenir la maçonnerie.

39  
Quais du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle, en vue du musée, mis au jour à Tring Lane par la section d'archéologie urbaine du musée. A gauche, les parties les plus anciennes. On distingue les apontements en bois (1974).

40  
Reconstitution d'une cuisine romaine avec des amphores et des vases découverts dans le sous-sol de Londres, ainsi que des spécimens de nourriture et d'herbes utilisés, pense-t-on, par les ménagères de Londinium. C'est une des trois reconstitutions présentées autour d'une grande mosaïque du III<sup>e</sup> siècle après J.-C. trouvée à Bucklersbury, près de Mansion House, au XIX<sup>e</sup> siècle.

41  
Reconstitution d'une épicerie de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. On voit un moulin à café et, accroché au plafond, un dispositif pour encaisser et rendre la monnaie.

39



à l'occasion les hôtes du gouvernement. Les administrateurs mirent alors les collections à la disposition du gouvernement pour la durée du bail de Stafford House et pour aussi longtemps qu'elles demeureraient en ces lieux ou dans un autre édifice approprié, entretenu par l'État. Pour marquer cette nouvelle affectation, l'édifice a été rebaptisé Lancaster House ; le Trésor l'a pris en charge et a nommé les mêmes administrateurs avec effet au 1<sup>er</sup> juillet 1913. Le musée a été ouvert au public le 23 mars 1914.



40

Une réorganisation des collections s'imposait alors, mais il a fallu attendre 1919 pour que les locaux affectés à d'autres usages pendant la guerre soient rendus à leur destination première. Une grande quantité de matériel attendait d'être classée, grâce à la générosité de nombreux amis tels que les membres de la famille royale, les fondateurs lord Esher et lord Harcourt, ainsi que MM. J. C. Joicey, M. Salting et C. F. Lawrence. Générosité fort opportune car la première subvention publique pour les acquisitions, qui était de 200 livres par an, n'a été versée qu'en 1931/32. Lord Joicey a également remis en fidéicomis un montant de 25 000 livres dont le revenu devait servir exclusivement à l'achat de nouveaux objets de collection. Même l'apport initial destiné à couvrir les frais de publication de cartes postales et d'un opuscule provenait de sources privées, encore que par la suite une série très intéressante de catalogues et guides ait été financée par le Trésor. Il est intéressant de noter que celui-ci ne voyait pas d'un œil favorable les administrateurs dépenser pour le musée des fonds privés et qu'il a fini par contrôler tout le budget de dépenses.

On l'a déjà dit, l'apparition du London Museum n'a pas été accueillie avec enthousiasme dans la Cité, s'agissant notamment des travaux qu'il faisait dans le secteur de la Cité, où le Guildhall Museum, pauvre en personnel, ne pouvait guère rivaliser avec lui. Les administrateurs de la nouvelle institution déclarèrent que, si un gros travail d'inspection et de fouilles archéologiques avait certes été accompli par des organismes associés, il appartenait au personnel du musée de diriger lui-même les fouilles à Londres le moment venu. Toutefois, des activités très diverses ont été organisées — concerts subventionnés, conférences, travaux de recherche — et de grands efforts ont été faits au profit de milliers d'enfants, essentiellement en collaboration avec le London County Council (LCC).



41

Puis, c'est de nouveau la guerre et, le 25 août 1939, comme pour le Guildhall Museum, les collections sont transférées dans des locaux désignés à l'avance pour cette éventualité. Après 1943, Lancaster House fut en majeure partie occupée par le Ministère des affaires étrangères et, en 1948, il a été décidé de l'affecter aux conférences et aux réceptions. Le London Museum, qui, depuis un certain nombre d'années, n'existait plus que dans des dépôts et des bureaux, était vivement engagé à chercher de nouveaux locaux. Dès 1946, plusieurs emplacements ont été envisagés — le premier au bord de la Tamise, sur la rive droite, immédiatement en aval du pont de Waterloo. On a songé à installer le London Museum, temporairement ou avec certaines restrictions, sur la rive droite, dans le cadre d'un centre culturel ; au 12 Belgrave Square ; au 143 Piccadilly ; à Holland House ; à Grove House ; à St. Dunstons ; au Army and Navy Club ; à East Health Lodge, Hampstead ; à Tower Hill, etc. Plusieurs de ces solutions auraient sans aucun doute supposé une action concertée avec le LCC bien qu'aucun accord officiel n'existât alors. Le monarque, cette fois George VI, vint une fois de plus à l'aide des administrateurs en donnant son consentement à l'utilisation provisoire de certaines parties de Kensington Palace et l'inauguration eut lieu le 11 juillet 1951 dans le cadre du Festival du Royaume-Uni. Les salles de réception furent confiées aux soins du musée en 1954 et ouvertes au public en 1956 ; c'est alors que fut reçu le legs de Mackenzie Bell pour l'entretien et l'enrichissement des collections. Entre-temps, William Grimes — qui avait succédé à Mortimer Wheeler comme conservateur — devint le premier directeur ; son successeur, Donald Harden, devait être directeur par intérim du Museum of London (embryonnaire) de 1961 à 1970 et, avec Norman Cook, directeur du Guildhall Museum, devait faire éclore le projet au terme de longues négociations.

Malgré toutes les incertitudes et les frustrations qui vont de pair avec un logement provisoire, les deux musées avaient continué à enrichir leurs collections dans l'intérêt du public et à préparer l'avenir et, l'un et l'autre ayant besoin d'installations stables et modernes, il n'est guère surprenant qu'en 1960 l'idée leur vint de fusionner pour doter l'agglomération londonnienne d'un musée unique et permanent.

Le patronage royal et le mécénat privé, l'appui de l'État et celui des pouvoirs publics locaux avaient abouti à la création de deux musées consacrés à l'histoire de Londres. Si l'union devait se faire, il n'était pas anormal qu'elle fût fondée sur l'assistance et l'impulsion combinées de ces agents. Bien entendu, la Cité et l'État étaient engagés dès les débuts mais il est vite apparu que, si l'institution devait se consacrer à l'histoire de Londres dans son ensemble, il était normal que les autorités locales fussent associées à l'entreprise. D'où l'idée que l'État (le Département de l'éducation et de la science), le Greater London Council et la City of London Corporation prennent chacun en charge un tiers du coût du nouveau musée et désignent chacun six gouverneurs pour constituer l'organisme directeur.

Les pourparlers n'ont certes pas été brefs mais, une fois l'accord réalisé, des crises financières répétées et d'autres facteurs ont retardé sa mise en œuvre définitive, ainsi que le début des travaux de construction. Le lieu finalement choisi appartenait à la Cité de Londres et il devait accueillir un grand immeuble à usage de bureaux ainsi que le bâtiment du musée, cependant que le Ironmongers Hall existant devait être intégré dans les plans, le ministre ayant refusé d'accorder un ordre d'expropriation qui aurait permis de le démolir et laissé plus de liberté dans la conception des nouvelles constructions (fig. 34). L'ensemble des bâtiments a donc été édifié par la Cité et il est donné à bail aux gouverneurs moyennant un loyer très modeste. Naturellement, les architectes (Powell et Moya) étaient sous contrat avec la Cité mais tous les plans devaient être approuvés par les gouverneurs. Choisis par les architectes, les consultants en matière d'aménagement des salles (Higgins Ney and Partners) étaient également sous contrat avec la Cité et, tout en étant obligés d'élaborer leurs plans avec les gouverneurs et le personnel du musée, ils ont dû aussi

---

#### PROGRAMME DE L'EXPOSITION

La Tamise aux temps préhistoriques  
Londres au temps des Romains  
Londres au temps des Saxons et au  
moyen âge  
Londres au temps des Tudors et des  
premiers Stuarts  
Londres au temps des derniers Stuarts  
Londres à l'époque georgienne  
Londres au début du XIX<sup>e</sup> siècle  
Londres au temps de l'Empire britannique  
Londres au XX<sup>e</sup> siècle  
Les cérémonies londonniennes



collaborer très étroitement avec les architectes et leurs entrepreneurs ; d'ailleurs certains des travaux de construction relevaient plutôt d'eux que des constructeurs.

Si l'agglomération londonienne compte plus de cent musées, peu nombreux sont ceux — en général des musées « locaux » — qui se spécialisent dans la vie quotidienne et l'histoire de la ville. Sauf une ou deux exceptions notables, le budget musées des *boroughs* de Londres est peu important, probablement parce qu'il y a tant de musées nationaux dans la capitale mais aussi, naturellement, à cause de la présence de l'ancien London Museum, qui dessert, entre autres, les habitants du Middlesex.

Il n'y a pas que les musées qui évoquent l'histoire de Londres mais bien d'autres choses encore, depuis une attraction touristique de première grandeur comme la Tour de Londres jusqu'à de moindres curiosités dépendant de fondations privées comme, par exemple, le système de pompage de Kew Bridge. Dans beaucoup de lieux historiques, la visite n'est pas officiellement organisée : c'est le cas, par exemple, des vestiges préhistoriques de Farthing Downs, près de Croydon.

Dans ce contexte, le Museum of London a expressément pour politique de s'intéresser et de s'identifier pleinement à l'histoire et à la vie de Londres sous tous leurs aspects, sans rivaliser mais au contraire en collaborant avec d'autres musées et programmes de conservation lorsque cela est nécessaire ou souhaitable, et de fournir une base historique réelle pour l'étude et la compréhension de l'histoire de la ville. Beaucoup de visiteurs se contenteront des expositions. Les attractions audio-visuelles de « L'incendie de Londres », le carrosse du Lord-Maire, la reconstitution partielle des échopes, bureaux, écoles et l'histoire archéologique et ancienne divertissent en instruisant (fig. 40, 41). D'autres, désireux d'approfondir, voudront consulter un plus grand nombre de documents à la fois anciens et modernes (l'histoire de la ville est retracée jusqu'à nos jours) ; ils voudront voir les collections complètes d'estampes, de dessins, de tableaux, les costumes ; ils voudront rendre visite à la bibliothèque du musée ; tout cela constitue une source d'information sans égale.

Des services éducatifs spéciaux seront assurés pour toutes les catégories de Londoniens et les salles de réunion, de même que la salle de conférence et de cinéma complètement équipée, seront ouvertes toute la journée (fig. 36 et 42).

Les ateliers modernes de conservation et les studios photographiques constitueront, avec l'apport d'un personnel très qualifié à même de donner aide et conseils, un service régional et national à l'usage des professionnels et du public.

42

Service éducatif. Enfants regardant un jeu d'osselets lors d'une causerie sur les jeux de société (Noël 1976).

# Musée d'histoire de Metz

Gérard Collot

*Un caractère dominant, en cet ouvrage muséographique, c'est la pondération.*

*Pondération entre rigueur et libéralisme de l'approche philosophique. Entre nature et culture, entre périodes et thèmes. Entre formes historiques du contenant et formes historiques du contenu. Entre contrainte et éclectisme du circuit. Entre choses à voir et choses à toucher, entre choses réelles et choses artificielles, entre objet et document. Entre le plus de texte et le moins de texte. Entre réflexion et délectation, entre délectation et amusement.*

*Une telle pondération, pourtant, n'est pas oscillante, ni fluctuante. Elle résiste aux délices de l'incertitude. Elle sait se fixer, autant que se défouler. Elle est enfin — l'auteur nous pardonnera de le révéler car c'est louange — le fait d'un homme qui a été artiste et le demeure au fond de soi-même.*

Héritier de l'activité d'archéologues régionaux pouvant être situés parmi les tout premiers, héritier aussi de sociétés savantes dont les publications remontent au XVIII<sup>e</sup> siècle, le Musée de Metz est un établissement déjà ancien<sup>1</sup>, que sa vie propre a su maintenir au contact de l'actualité dans le domaine de la recherche historique, mais aussi dans celui de la muséographie.

Ainsi, un premier effort important est accompli en 1937 pour maintenir *in situ*, au sous-sol d'un nouveau bâtiment, les vestiges des thermes de l'époque gallo-romaine. C'est dans ce cadre que furent alors présentés les principaux documents antiques de nos collections. A partir de 1957, le musée dans son ensemble est totalement repensé. A la mosaïque de petits musées d'importance diverse existant avant la deuxième guerre mondiale se substitue un établissement global, issu de la synthèse des différentes filières de recherche : l'archéologie, l'histoire, l'ethnographie de Metz et du pays messin, mais également d'une aire plus vaste : la cité antique des Médiomatrices devenue, à l'époque chrétienne, le territoire de l'évêché de Metz.

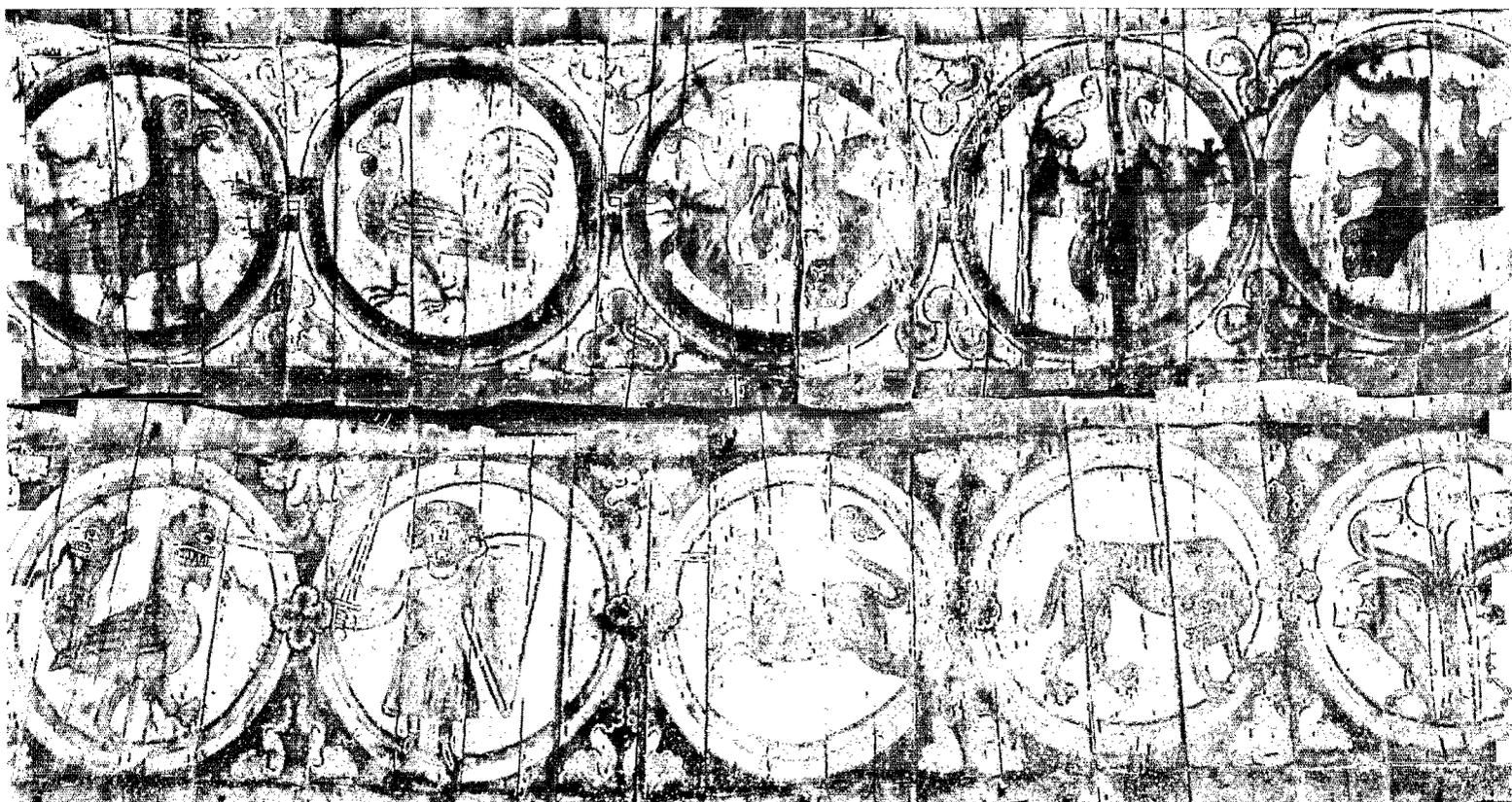
Situé ainsi dans son contexte naturel et historique, le développement de la ville, au confluent de la Seille et de la Moselle, y est aisément perceptible. Si, pour des raisons pratiques, l'introduction générale au Musée d'histoire est reportée à une date ultérieure, elle est cependant dès à présent prévue : elle abordera le milieu naturel avec la fréquentation humaine du site, sans faire double emploi avec le Musée d'histoire naturelle<sup>2</sup>.

## *Les grandes lignes du musée d'histoire*

Le programme est celui d'un musée d'histoire globale prenant appui sur la présentation du site avant l'homme et aboutissant à l'époque contemporaine,

1. Comme nombre d'établissements similaires, il voit tout d'abord le jour sous la forme d'une collection d'antiques, rassemblés par la Société d'étude des sciences et des arts de la ville de Metz, par l'Académie de Metz puis par la Société d'archéologie et d'histoire de la Moselle.

2. Ce musée, présenté dans le même ensemble de bâtiments, est actuellement repensé en fonction de son orientation vers le milieu strictement régional.



c'est-à-dire que, compte tenu de la diversité et du renouvellement constant de la recherche, cette synthèse est essentiellement provisoire. Un musée d'histoire l'est nécessairement toujours, ne pouvant prétendre offrir autre chose que l'état des questions. D'où la nécessité d'une grande souplesse, d'une grande flexibilité dans la présentation, pour ne pas figer le musée dans son état actuel<sup>3</sup>.

Au schéma d'ensemble, établi selon la chronologie continue, se superposent, parallèlement, diverses séquences d'importance variable, développant tel aspect de l'exposé : la vie quotidienne du moyen âge à la Renaissance, après le rattachement à la France : l'habitat, le mobilier, le costume, l'artisanat et les métiers, les arts décoratifs, la vie religieuse, les pèlerinages, les croisades. Ces séquences, véritables toiles de fond, assurent la continuité entre les différents points de l'exposé chronologique. Tout naturellement, les séquences techniques servent d'introduction à l'important département des arts et traditions populaires, intégré dans la synthèse générale.

Le principe de la chronologie continue, particulièrement intéressant dans le cas précis du Musée d'histoire de la ville de Metz, vu son rôle de capitale à l'époque mérovingienne, puis de centre religieux et artistique sous les Carolingiens, n'en demeure pas moins tributaire du compartimentage toujours un peu arbitraire entre des époques par trop contrastées. Discrètement, c'est-à-dire sans l'imposer vraiment dans le cadre d'une présentation trop affirmée, nous avons voulu, par le biais des arts indigènes, montrer la continuité qui relie les techniques gauloise, gallo-romaine et mérovingienne, sources de l'art médiéval dans le domaine de la céramique ou de la sculpture populaire. Éléments de rappel, sur l'itinéraire, autant que de synthèse, ces séquences marginales tentent de témoigner en faveur de la survie de l'artisanat indigène face aux courants imposés de l'extérieur.

### *La mise en œuvre du programme*

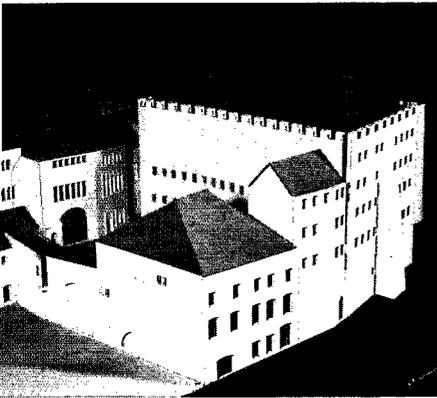
Le musée est installé dans différents bâtiments et vestiges de monuments anciens. Il a fallu tenir compte de ce fait dans la mise en œuvre de son pro-

<sup>43</sup> MUSÉE D'HISTOIRE DE LA VILLE DE METZ. Deux travées d'un plafond gothique en bois de l'hôtel du Voué conservées dans les magasins du musée. Actuellement en cours de restauration.

<sup>3</sup>. Voir p. 112, le programme de l'exposition.

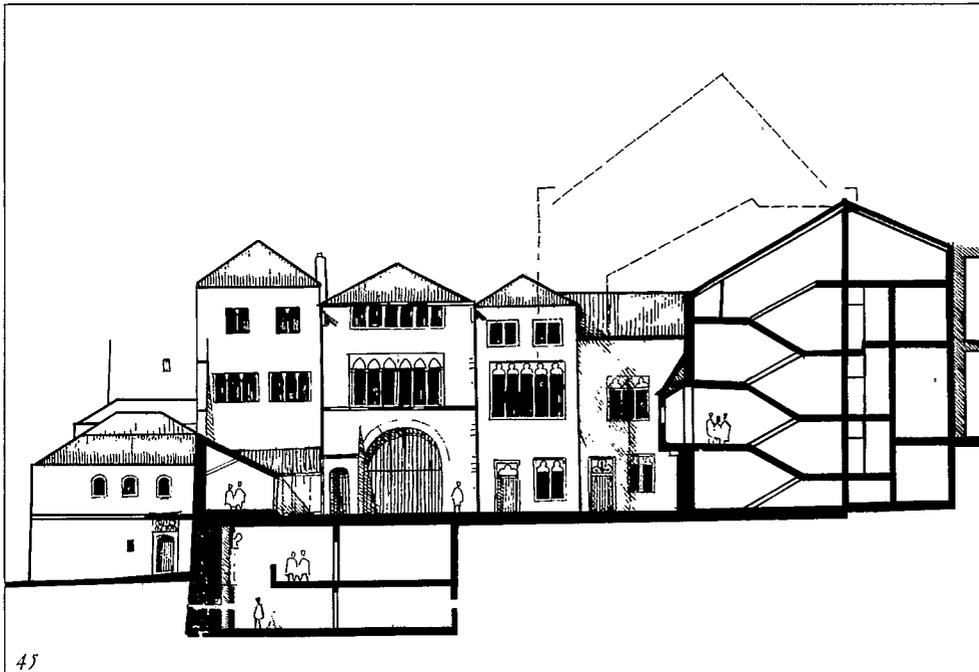
gramme, de manière à harmoniser autant que possible contenu et contenant. En divers lieux de l'exposition, le monument ancien sert donc de point d'appui à la présentation des collections : les vestiges des thermes de l'époque gallo-romaine servent de cadre aux documents antiques, le grenier du xv<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup> aux collections médiévales, la période postérieure au xvii<sup>e</sup> siècle et les collections d'art et traditions populaires devant être, pour partie, présentées dans des bâtiments de style correspondant. Le parallélisme, qui n'était pas toujours réalisable, nous a posé quelques sérieux problèmes : contraintes du site sur l'aspect extérieur des nouveaux bâtiments, incidences sur l'aménagement interne.

44

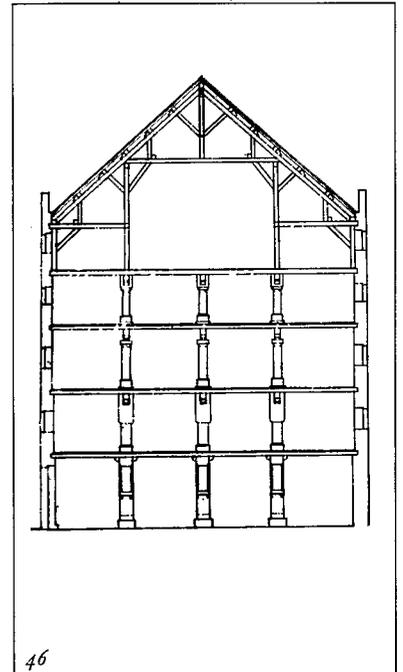


#### *Contraintes du site*

Situé au cœur de la ville ancienne, sur l'oppidum gaulois, le bâtiment principal abritant les collections est inclus dans un îlot assez hétéroclite d'aspect, mais chronologiquement cohérent, puisque remontant essentiellement aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles. Cependant, sur sa face nord, cet îlot présente des constructions médiévales appuyées sur l'enceinte romaine. La contrainte du site est donc très forte. Il ne fallait pas, en adjoignant des constructions à usage muséo-



45



46

graphique, détruire l'impression de la ville médiévale née à l'abri de l'enceinte romaine.

#### *Incidences sur l'aménagement interne*

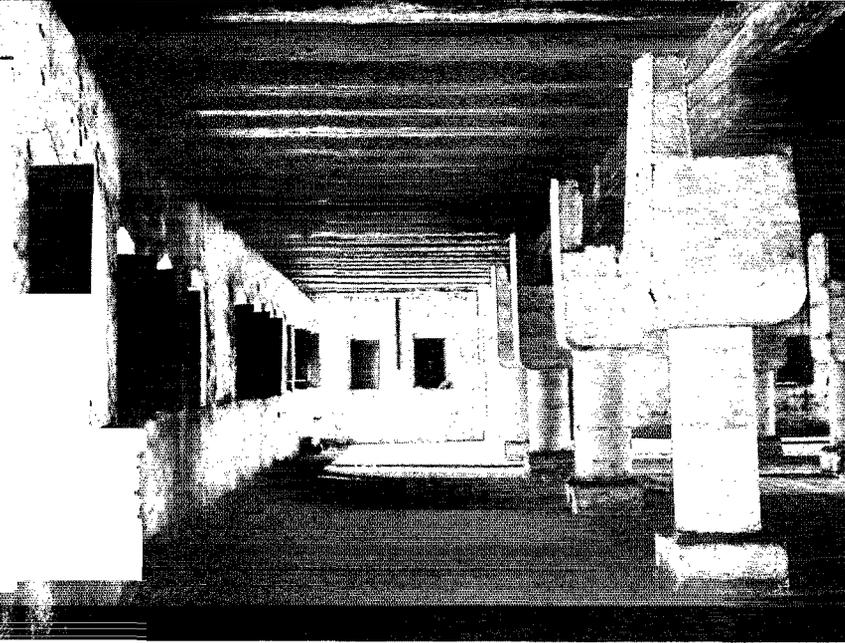
C'est ainsi que le site antique, dégagé et incorporé au circuit de la visite, au sous-sol du département d'archéologie, est affecté à l'exposé partiel de la civilisation gallo-romaine<sup>5</sup>. Mais cette concordance entre le contenu et le contenant, aussi heureuse qu'elle puisse paraître, n'en constituait pas moins une servitude. Il fallait, en effet, commencer provisoirement l'exposé par un thème en rapport avec le site... les monuments des eaux, le culte des sources, les eaux curatives, la médecine, les thermes publics, la toilette, la distribution de l'eau... autant d'évocations qui s'imposèrent alors, et qui furent seules retenues pour redonner un sens aux vestiges présentés.

Après cet exposé, né de l'idée d'un musée de site, le visiteur aborde dans les bâtiments modernes une série de thèmes évoquant, à la suite de ceux de la parure et du vêtement, les divers aspects de la vie quotidienne à l'époque

4. Au sens large de bâtiment servant de remise à grain.

5. Le dégagement ne rend actuellement visitable que le cinquième du monument antique.

6. L'insertion de l'écrit, indispensable pour aider à la compréhension des documents exposés, gagne toujours à être limitée au strict minimum. En revanche, une documentation abondante peut être concentrée sur le parcours sans nuire au contact visuel avec les objets.



47 a



47 b



48 gallo-romaine. Là encore devaient se poser des problèmes au niveau des options. Riche en monuments sculptés et en inscriptions, le département d'archéologie antique aurait pu, ici comme ailleurs, proposer, distinctement, les collections lapidaires, puis les objets rassemblés selon des critères typologiques.

Utile dans le classement des collections de réserves, dès lors qu'elles sont déjà inventoriées, une telle répartition apparaît néfaste dans un musée qui cherche à évoquer le faciès régional d'une civilisation. Ce classement arbitraire, en isolant les documents, détruit en effet les rapports, les rapprochements les plus évidents, c'est-à-dire les plus profondément perceptibles, et qui n'ont précisément pas besoin d'être révélés par l'écrit<sup>6</sup>. Le dialogue entre un document et sa représentation sculptée, à l'intérieur d'une séquence évoquant telle activité, constitue très certainement le meilleur commentaire possible. Il a par ailleurs l'avantage de jouer par réciprocité, et d'apporter ainsi une articulation évidente facilitant l'exposé de synthèse. C'est pour une raison semblable que tel document, non représenté dans les collections du musée, ou non présentable en cet endroit précis avec les indispensables conditions de conservation, pourra,

44 Une superstructure de monuments historiques d'époques variées, jointe à une infrastructure gallo-romaine : tel est l'ensemble à la fois stratifié et étalé dont dispose ce musée d'histoire urbaine. Ici, maquette des bâtiments reconstitués à proximité du grenier du xv<sup>e</sup> siècle, visible à droite. Cette cour intérieure gothique restitue l'aspect d'un ensemble cohérent, adossé à l'enceinte romaine qu'on devine au premier plan.

45 Le grenier du xv<sup>e</sup> siècle, à droite, et son nouvel environnement, hôtels du xiii<sup>e</sup> au xiv<sup>e</sup> siècle. La galerie panoramique, à gauche, permettra, en toutes saisons, un bon examen de cet ensemble architectural. Le circuit normal ne permet d'y accéder qu'après avoir traversé les salles situées sous la cour, qui introduisent systématiquement à ce thème. A l'extrême gauche, au-delà de l'enceinte romaine, autre bâtiment reconstitué.

46 Le grenier du xv<sup>e</sup> siècle, coupe transversale.

47 Aspect actuel de l'intérieur du grenier.

a) Le dispositif intérieur, intégralement conservé, confère à ce bâtiment un caractère très affirmé, qui excluait la moindre insertion de caractère architectural. La zone périphérique, dont le rythme des volets souligne la pénétration de la lumière, sera, à quelques exceptions près, réservée à la circulation, cependant que les nefs centrales accueilleront plus aisément un matériel muséographique.

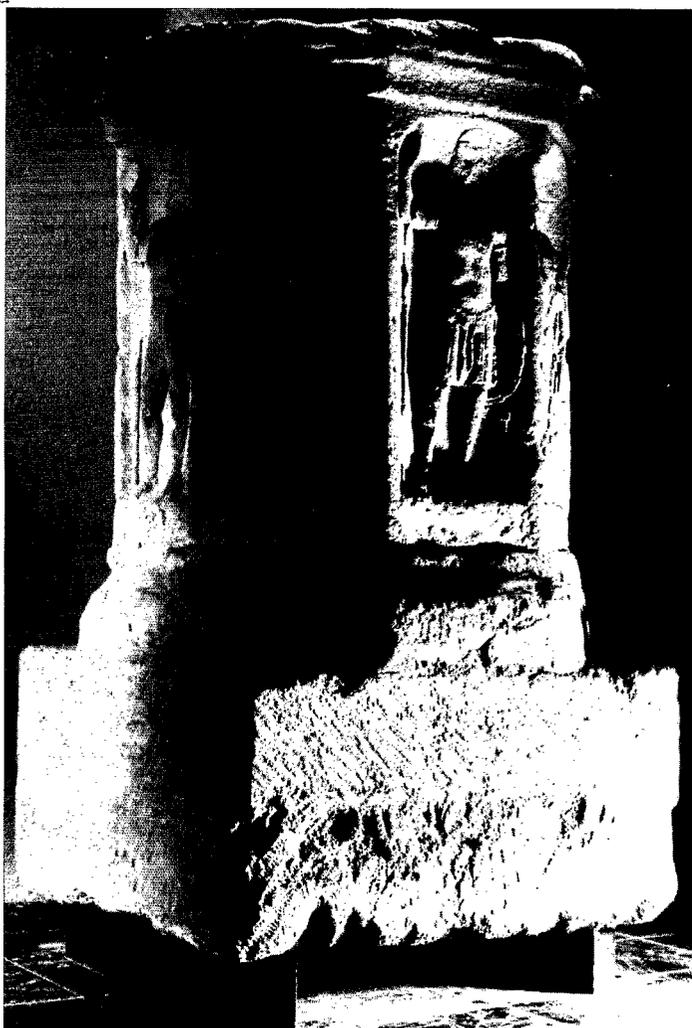
b) premiers essais de présentation tentés en 1967.

48 Département gallo-romain aménagé dans des vestiges de thermes de même époque. Détail d'une grande vitrine développant le thème du repas. On aperçoit, à droite, l'une des sculptures apportant aux objets exposés un commentaire immédiatement perceptible et jouant par réciprocité.

49 a



49 b



49 a, b  
Présentation de documents lapidaires lourds. Pour conserver aux salles d'archéologie gallo-romaine une grande flexibilité, des socles métalliques ont été spécialement étudiés. a) Aspect du socle noir, en position normale. b) La partie centrale, amovible, a été ôtée afin de permettre un enlèvement aisé à l'aide d'un appareil approprié.

si la cohésion de l'exposé l'exige, être remplacé par un fac-similé ou par un moulage. Cela, évidemment, dans des limites honnêtes, en ce sens qu'un moulage à la patine trop réussie ne doit pas être indiqué comme un original. Si le musée veut jouer pleinement son rôle de centre de documentation, il ne doit précisément pas craindre, à propos de telle œuvre représentée par un moulage, d'orienter le visiteur vers l'original. Une visite qui n'aurait pas de prolongements au-delà des murs du musée constituerait un regrettable échec.

Conservé intégralement, c'est-à-dire avec son dispositif interne, le grenier du xv<sup>e</sup> siècle ne pouvait souffrir la moindre insertion de caractère architectural. Or, parmi les documents les plus significatifs recueillis patiemment par le musée, figurent des éléments d'architecture, voire des ensembles cohérents. Il fallait donc, de toute évidence, envisager un accompagnement architectural, proche du grenier médiéval et apte à la présentation de tels ensembles sans pour autant lutter avec le bâtiment du xv<sup>e</sup> siècle. D'où l'idée d'un remontage respectant la chronologie dominante, mais articulé de telle sorte que la circulation intérieure réponde aux normes d'aujourd'hui.

### *Introduction à l'étude du cadre architectural*

Après l'exposé des données fondamentales et la traditionnelle présentation de maquettes sont proposés des éléments concrets, susceptibles de sensibiliser le visiteur à la perception du décor de la vie quotidienne. Exemples accessibles de près, utilisables dans une pédagogie du toucher, et qui seront ensuite vus dans un remontage général.

Tirant profit de l'expérience du Service des monuments historiques, qui prélève systématiquement de précieux éléments d'architecture menacés par les

intempéries pour les remplacer par des moulages, nous avons pu, à l'occasion des bouleversements urbains, enrichir nos collections de témoins importants, qui sont ainsi assurés d'une meilleure conservation. Et, très souvent, lorsque cela paraissait souhaitable pour la clarté, l'efficacité de l'exposé, nous avons recueilli ces documents en double exemplaire. Examinés de près, voire touchés, ces éléments du décor sont ensuite mieux perçus lorsqu'ils sont cités à leur véritable niveau, à l'échelle de la façade. En leur donnant à nouveau une fonction architecturale, nous leur restituons leur sens véritable tout en poursuivant l'expérience d'initiation jusqu'à son terme.

Restait encore un danger à éviter : il ne fallait pas donner le sentiment d'un décor de théâtre, sans ouverture sur l'extérieur. Mais, autant de fois qu'il est possible, il fallait que le visiteur puisse, de la cour centrale, pénétrer dans les divers bâtiments reconstitués. De même qu'une évocation de la civilisation gallo-romaine apparaissait comme la meilleure animation du monument antique des thermes, de même ce grenier du xv<sup>e</sup> siècle, avec les énormes possibilités de ses quatre niveaux exploitables, auxquels se surajoute la partie sous les combles, suggérait une corrélation entre le contenu et le contenant.

Les contraintes du site déjà indiquées plus haut, en nous amenant à doter ce bâtiment d'un nouvel environnement, spécialement affecté à l'évocation du cadre de la vie quotidienne du moyen âge à la Renaissance, devaient, par souci d'équilibre et de compensation, entraîner l'affectation de ce vaste bâtiment à des exposés de synthèse, qui y trouveraient l'espace nécessaire à leur plein épanouissement.

Une telle bipolarité serait désastreuse si des liaisons à certains étages n'intervenaient entre le cadre de la vie quotidienne (bâtiments reconstitués) et les séquences développées au grenier sur différents thèmes : le mobilier, le costume, la vie commerciale, l'artisanat... Si ces deux modes de présentation, cohérents en eux-mêmes, peuvent être considérés, chacun séparément, comme un ensemble autonome selon une circulation verticale, ils apparaissent donc comme complémentaires dès que le parcours respecte les niveaux correspondants.

50

Présentation d'un ensemble de stèles-maisons dont l'étude préalable, à l'aide de maquettes en grandeur naturelle, s'est avérée intéressante. La semelle de présentation, décollée du sol, est accessible de tous côtés, permettant ainsi à un groupe de mieux suivre une visite guidée, cependant que le rapprochement de documents d'importance semblable autorise les comparaisons recherchées.



Mais, si les deux ensembles jouent le rôle d'une toile de fond sur laquelle, ici et là, peuvent être évoqués les événements historiques, c'est seulement en s'appuyant sur les grandes séquences développées dans les différents étages du grenier qu'une telle intégration est réalisable.

Le parallélisme entre le contenu et le contenant devait encore nous suggérer l'articulation des grands chapitres : il était en effet intéressant de ne traiter, dans le secteur médiéval, à l'architecture si personnelle, que la période antérieure au rattachement des Trois-Évêchés à la France. Dès la période suivante, en effet, l'empreinte française s'affirme avec une telle vigueur que le nouveau cadre architectural de Metz n'est plus que le reflet de ce qui se construit dans le reste du royaume. C'est donc dans des bâtiments de style classique que seront évoquées les périodes suivantes, pour aboutir, parallèlement, aux arts et traditions populaires.

### *Les différents circuits de visite*

Il n'était pas raisonnable d'envisager un seul circuit de visite, encore qu'un tel itinéraire soit praticable, si le visiteur y tient essentiellement, puisque le principe de l'exposé est celui de la chronologie continue. Cependant, tenant compte d'expériences tentées ici comme ailleurs, il est proposé au public divers centres d'intérêt, correspondant à une visite d'une durée n'excédant pas trois quarts d'heure, seuil qu'il est recommandé de ne pas dépasser pour une attention soutenue. Aussi bien est-il prévu, lors de l'avancement des travaux d'extension, de mettre à la disposition du public, à l'entrée du musée, des fiches consacrées à telle option, indiquée selon le meilleur itinéraire.

---

#### PROGRAMME DE L'EXPOSITION

Introduction générale  
 Le site avant l'homme et les limites de l'aire de recherche  
 La préhistoire, la protohistoire  
 Place de la cité dans la Gaule indépendante  
 La civilisation gallo-romaine dans la cité des Médiomatriques  
 L'occupation du sol : réseau routier, urbanisation... le site des thermes antiques et le thème de l'eau  
 Les techniques romaines et leur faciès régional : métallurgie, céramique, verre  
 La vie économique dans le contexte de l'empire  
 L'administration  
 Les croyances et les cultes  
 La christianisation

L'époque des invasions et la limite des langues romane et germanique  
 La civilisation mérovingienne  
 Le nouvel équilibre économique  
 Metz, capitale de l'Austrasie  
 Rôle de Metz dans la renaissance carolingienne  
 Vie religieuse et fondations monastiques  
 La Lotharingie  
 Extension de la ville à l'époque romane  
 Le mouvement communal  
 L'essor architectural des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles  
 Le rattachement à la France et le nouveau rôle de Metz, capitale des Trois-Évêchés  
 La place forte jusqu'en 1870  
 La période de l'annexion  
 Les faits marquants de l'histoire contemporaine

---

Mais d'autres choix sont encore possibles sur certains itinéraires, selon le temps disponible ou selon l'intérêt porté à tel problème. Ces options se traduisent par le choix du circuit long ou du circuit court, celui-là pouvant éventuellement déboucher sur une salle d'étude, consacrée à la présentation de séries importantes, dont la présence imposée sur le parcours normal alourdirait démesurément la visite, ou ferait perdre de vue la ligne directrice.

Si, très souvent, le choix d'un itinéraire est laissé au visiteur, en revanche, dans quelques cas particuliers, il n'est pas possible d'aborder tel thème sans avoir, au préalable, été mis en contact avec une information audio-visuelle complémentaire. Ainsi en va-t-il pour la salle des chancels<sup>7</sup> du haut moyen âge. Pour y pénétrer, il faut obligatoirement descendre les degrés d'une petite salle en gradins, spécialement conçue pour la projection continue de la documentation, introduction indispensable à la compréhension de la liturgie de cette époque, dont l'aménagement de chancels n'est qu'une conséquence.

7. Clôture, à hauteur d'appui, délimitant le chœur d'une église.



### L'espace pédagogique

Ces dernières années ont fait ressortir le danger d'un commentaire trop long qui prendrait l'allure d'une classe faite au musée. D'où la nécessité d'une prise en main de l'animation, conçue beaucoup plus comme une expérience collective que comme une leçon professée, ne faisant appel qu'à la parole. Des démonstrations artisanales, permettant une meilleure approche des techniques, sont, en conséquence, intégrées au circuit de la visite. Le travail du fer selon le procédé médiéval aide le visiteur à mieux apprécier les documents présentés. Par le biais de la technique, la curiosité est éveillée et rend le visiteur apte à accueillir des formes qui auraient pu lui échapper autrement (fig. 51).

Dans des limites raisonnables, il en va de même d'une pédagogie du toucher, dont les résultats sont sans doute plus profonds que ceux issus du simple raisonnement, du commentaire théorique. Nous avons pu, avec succès, en mettant en place un encadrement plus rigoureux, tenter de telles expériences sur la vaisselle antique et sur l'outillage. Il s'agit alors de véritables travaux pratiques dirigés par des animateurs.

Entreprise depuis 1957, parallèlement à celle des autres musées rassemblés dans le même périmètre, la réorganisation du Musée d'histoire est étalée sur plusieurs tranches de travaux. Les extensions, en cours de réalisation, concernent tout d'abord la période allant de l'antiquité gallo-romaine aux traités de Westphalie (1648). Ces travaux doivent être terminés en 1978. La priorité sera ensuite donnée à l'introduction générale, débouchant sur la préhistoire et traitant de la période de la Gaule indépendante. Seront enfin abordées les époques plus récentes, de 1648 à nos jours, avec un important département consacré aux arts et traditions populaires.

51

Exemple d'animation dans une salle spéciale du musée : « L'alimentation en eau d'une ville gallo-romaine ». Avant la visite de l'aqueduc antique, à 10 km de Metz, le montage d'un arc sur un cintre de bois, à partir de claveaux en matériau léger, démontre la cohésion de l'appareil de pierre par la seule vertu de la géométrie, c'est-à-dire sans ciment, lorsque ce cintre est ôté. A cette expérience font suite des exercices de nivellement à l'aide du fil à plomb et de l'équerre, éléments constitutifs du niveau en A des anciens.

# Musée d'histoire d'Amsterdam

Derk P. Snoep

*Une chose est surprenante, entre toutes, dans la genèse de cet enfant batave : le modèle d'histoire globale en émerge dès 1938, issu de la pensée de grands noms de la muséologie nationale et internationale, feu David Röell et les bien vivants Arthur van Schendel et Willem Sandberg.*

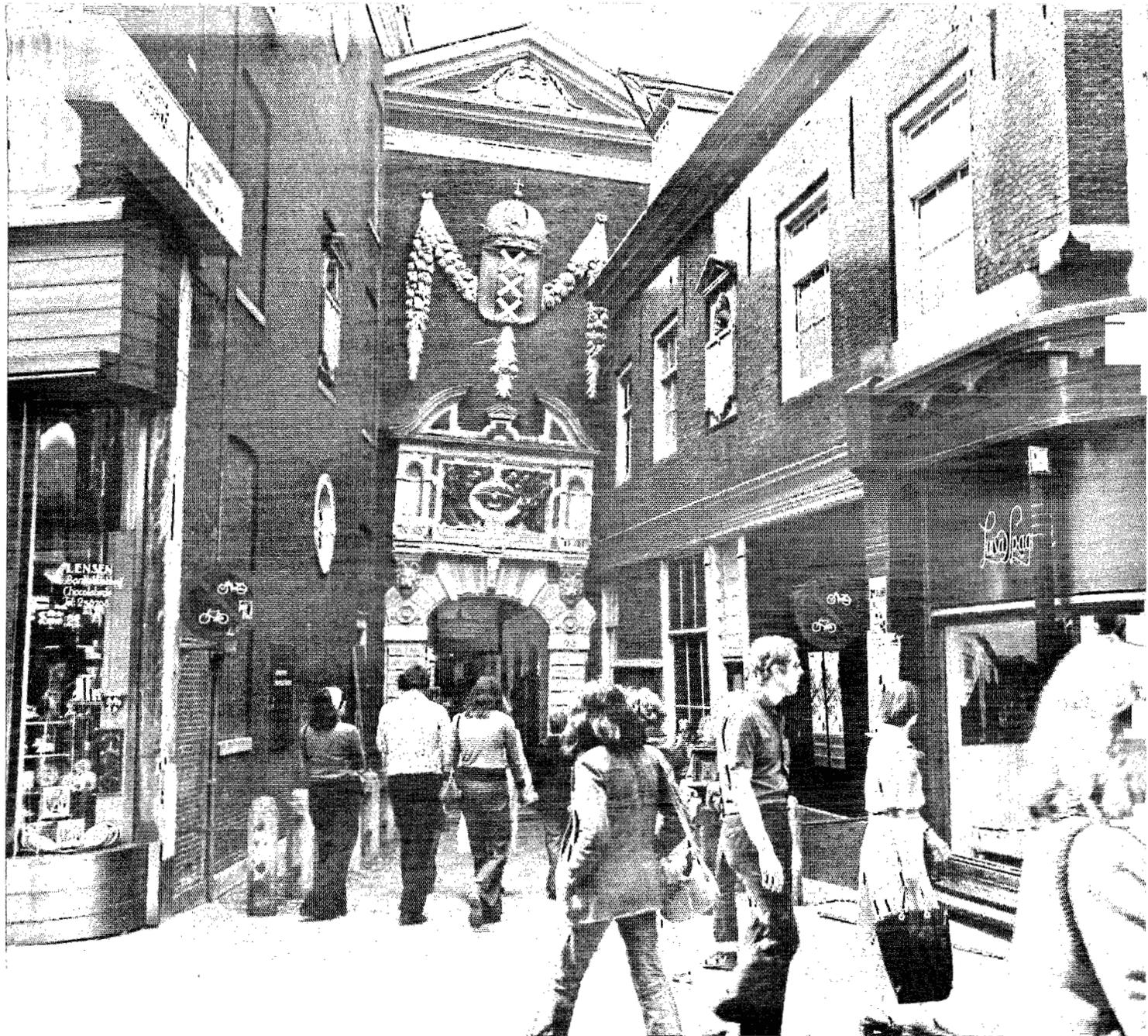
*La périodisation en est explicite, du site naturel préalable à la prospective d'Amsterdam. Les moyens d'expression sont d'une variété égale à celle du Musée d'histoire allemande. On y met en cause, en la nuancant, l'omniprésence de l'art. Le texte pédagogique y règne d'un bout à l'autre, hiérarchisé.*

*La confrontation est suggestive, à ce point du sommaire, entre partis respectifs des musées d'histoire de Londres, de Metz, d'Amsterdam, en matière d'architecture. Londres bâtit du neuf au pied d'une tour de bureaux, sur site romain dégagé en surface. Metz se loge en des monuments historiques du moyen âge et des temps modernes, sur site romain dégagé en profondeur. Amsterdam, lui, occupe, en plein cœur de la ville, un édifice baroque, percé lui-même, à l'initiative du musée, d'une rue piétonne.*

Le 27 novembre 1975, la reine Juliana a inauguré le Musée d'histoire d'Amsterdam. Le musée était alors dirigé par S. H. Levie, nommé depuis directeur du Rijksmuseum ; son successeur, B. Haak, qui avait été son adjoint pendant de nombreuses années, a conçu le projet de ce nouveau musée riche d'intérêt.

Une période de recherche intensive de nouveaux moyens de présenter visuellement l'histoire d'Amsterdam vient de prendre fin. Pendant les années de planification et de construction, le musée a défini sa vision de l'avenir en formulant une politique de l'exposition qui constitue une innovation dans le monde des musées néerlandais, par la conception de la présentation. La majeure partie de ces idées ont été mises en pratique dans le nouveau Musée d'histoire d'Amsterdam. Il reste à définir la marche à suivre pour étendre leur champ d'application.

Les origines de l'Amsterdams Historisch Museum sont plus modestes que celles du Rijksmuseum. Les pouvoirs publics ont considéré le riche patrimoine de la ville d'Amsterdam exactement dans la même optique que les collections historiques du Rijksmuseum. Comme le temple de l'art néerlandais — le Rijksmuseum — séparait les objets qui présentaient un intérêt purement artistique de ceux qui témoignaient de l'évolution historique du pays, il était hors de question de mêler, dans le même environnement, ces deux catégories d'objets. Cette séparation dogmatique — qui révèle une forte influence du principe de l'art pour l'art — a été rigoureusement observée dans un grand nombre de collections historiques publiques. L'opinion générale était que les objets qui constituent des souvenirs de situations, de conditions ou de personnes appar-

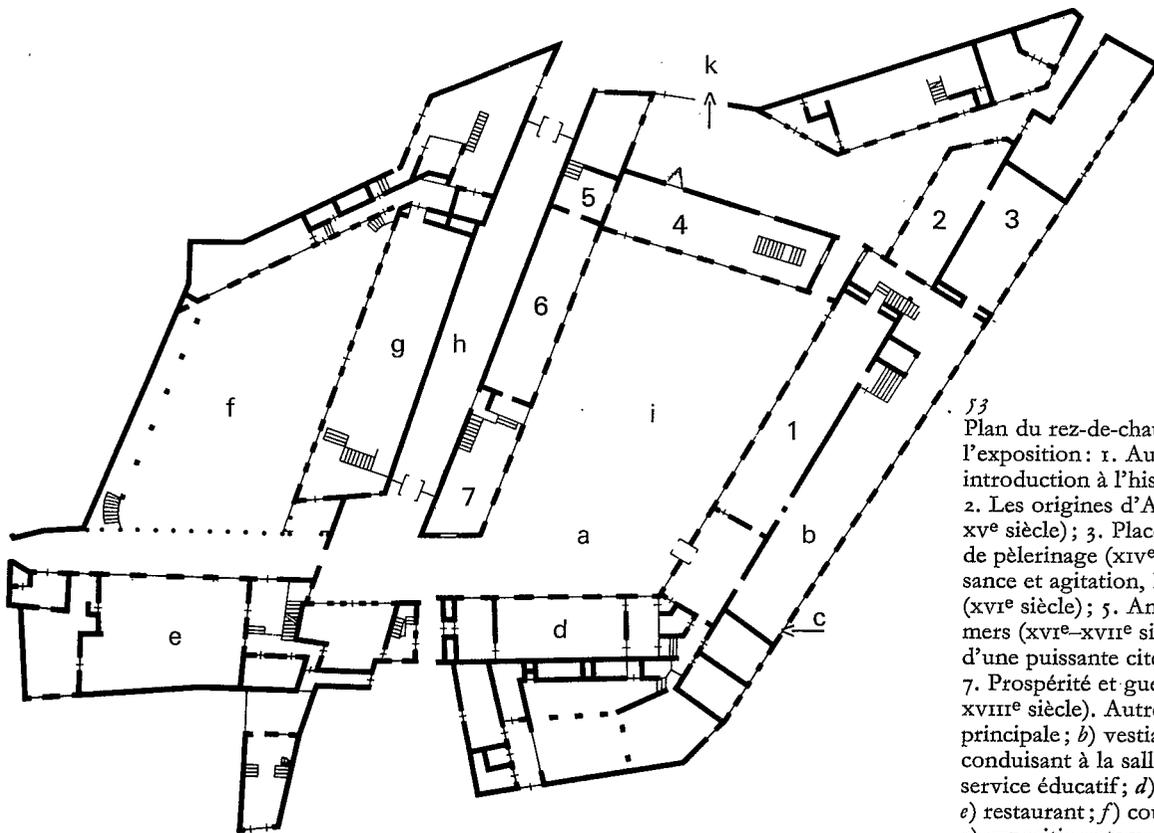


tenant à un domaine ou à un autre de l'histoire relevaient d'un musée historique à part, dont la vocation devait être de renseigner la population sur l'histoire de la nation et de développer son patriotisme. Il fallait rompre le mariage entre l'art et l'histoire.

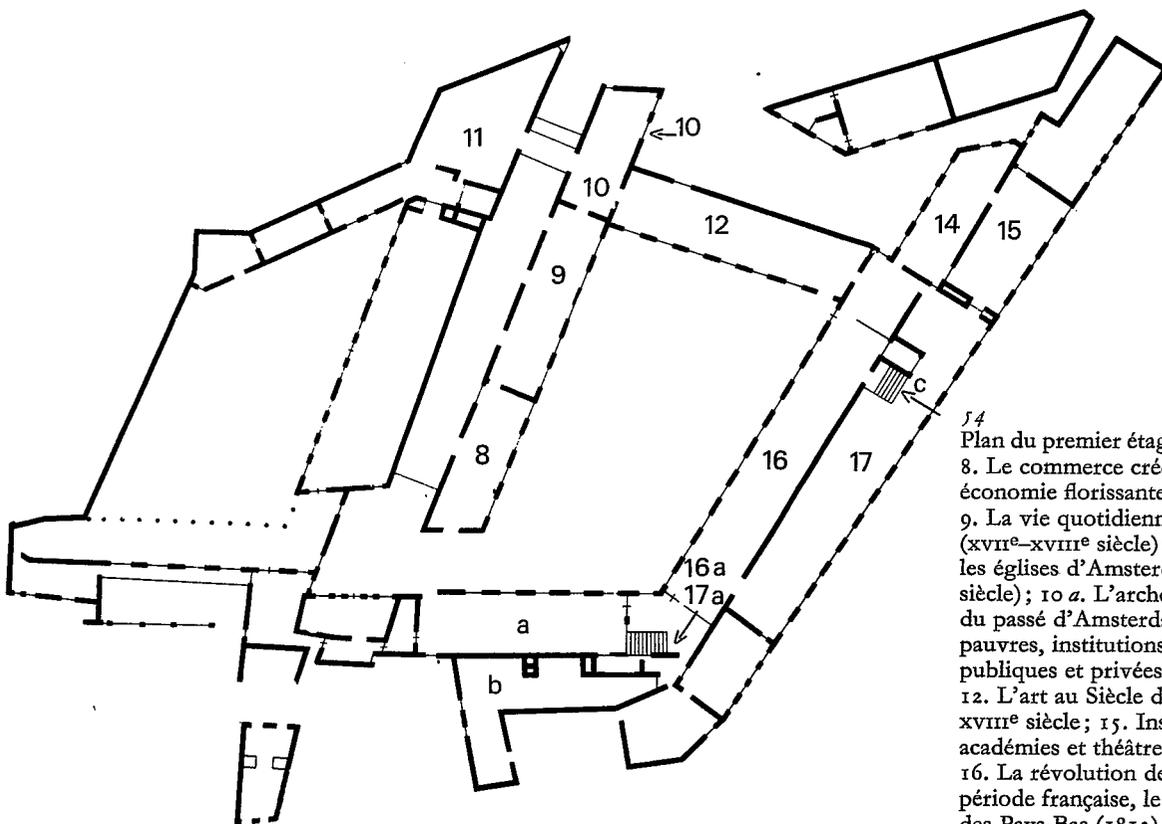
Les discussions qui eurent lieu entre l'historien Huizinga et le connaisseur et esthète Frits Lugt ne contribuèrent guère à éviter ce divorce. La fleur des collections d'Amsterdam, et notamment les chefs-d'œuvre que constituent les portraits de groupes furent accrochés dans les galeries de peinture du Rijksmuseum. Tout ce qui ne répondait pas aux normes esthétiques les plus élevées fut empilé dans les magasins du musée, la ville d'Amsterdam ne disposant d'aucun autre local pour ses propres collections d'œuvres d'art. A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le Rijksmuseum demeurait le seul musée de la ville. Là, parmi les Rembrandt, étaient exposées les plus belles pièces des collections d'Amsterdam.

Ces collections, dont la composition est analogue à celle de nombreuses autres collections historiques publiques des Pays-Bas, comprennent essentiellement des portraits de gouverneurs ou d'autres personnalités locales, des objets d'apparat ayant appartenu aux guildes, des armes, des plans, des instruments de torture, des balances et d'autres objets présentant un intérêt pour l'histoire locale. Ces différents objets sont, pour la plupart, liés à des anecdotes, et leur signification se teinte parfois d'un certain chauvinisme. Commencées dès le XVII<sup>e</sup> siècle, les collections de la ville d'Amsterdam se sont développées progressivement. Il est à regretter toutefois que des objets contemporains n'y aient été incorporés que très exceptionnellement. Vers 1880, la ville fit un

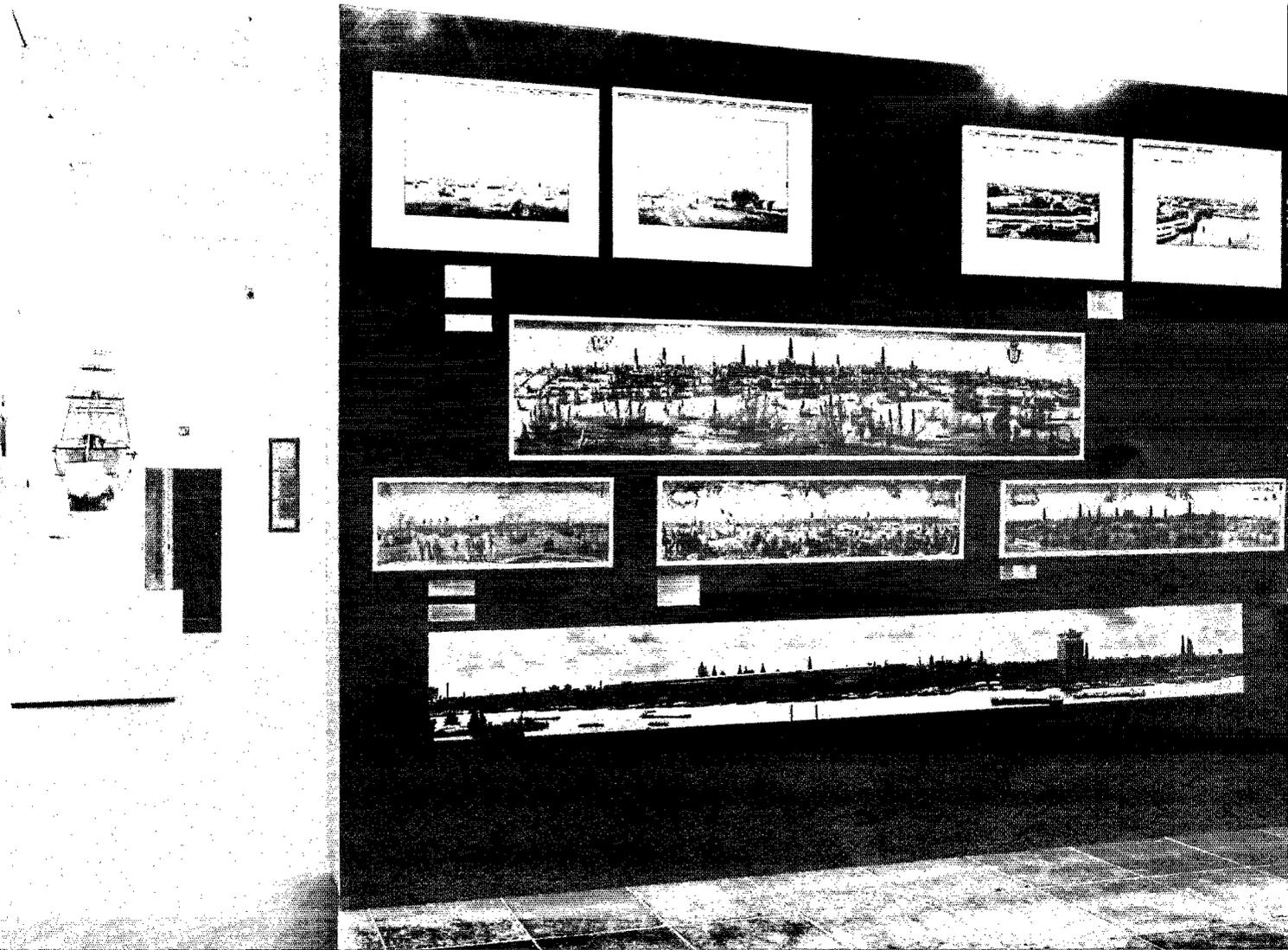
52  
AMSTERDAMS HISTORISCH MUSEUM,  
Amsterdam. Entrée du musée.



§3  
Plan du rez-de-chaussée. Séquence de l'exposition: 1. Au cours des siècles, introduction à l'histoire d'Amsterdam; 2. Les origines d'Amsterdam (xiv<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup> siècle); 3. Place de commerce et lieu de pèlerinage (xiv<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup> siècle); 4. Croissance et agitation, Réforme et révolte (xvi<sup>e</sup> siècle); 5. Amsterdam sur les sept mers (xvi<sup>e</sup>-xvii<sup>e</sup> siècle); 6. Le dam, cœur d'une puissante cité (xvii<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècle); 7. Prospérité et guerres maritimes (xvii<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècle). Autres espaces: a) entrée principale; b) vestiaire, librairie; c) escalier conduisant à la salle des régents et au service éducatif; d) salle des régents; e) restaurant; f) cour des garçons; g) expositions temporaires; h) galerie de la garde civique; i) cour des filles; k) vers le béguinage.

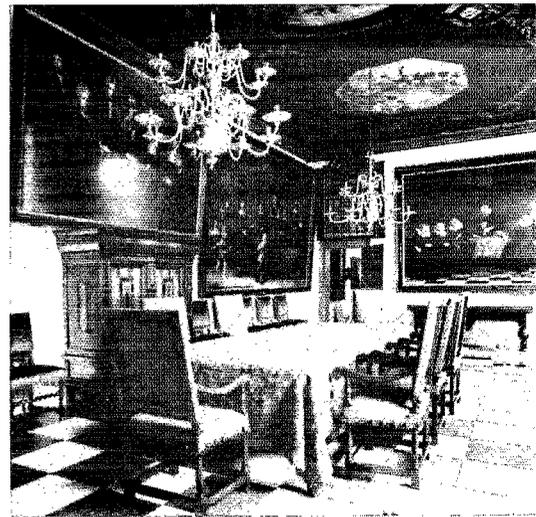


§4  
Plan du premier étage. Suite de l'exposition: 8. Le commerce crée des emplois, une économie florissante (xvii<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècle); 9. La vie quotidienne à Amsterdam (xvii<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècle); 10. A chacun sa foi, les églises d'Amsterdam (xvii<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècle); 10 a. L'archéologie à la recherche du passé d'Amsterdam; 11. Riches et pauvres, institutions de bienfaisance publiques et privées (xvii<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècle); 12. L'art au Siècle d'or; 13-14. L'art au xviii<sup>e</sup> siècle; 15. Instruction et distractions, académies et théâtres (xvii<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècle); 16. La révolution de velours (1795), la période française, le nouveau royaume des Pays-Bas (1813) et Amsterdam au xix<sup>e</sup> siècle; 16 a. A l'étage supérieur, expositions temporaires, Amsterdam au xix<sup>e</sup> siècle; 17 a. A l'étage supérieur, expositions temporaires, Le xx<sup>e</sup> siècle; 17. Vers l'époque actuelle (1900-1939), l'occupation nazie (1940-1945). Autres espaces: a) bibliothèque; b) cabinet des estampes; c) escalier conduisant à la librairie et à la sortie.



55 certain nombre d'acquisitions intéressantes, achetant notamment la *Leçon d'anatomie* de Rembrandt et une esquisse de la façade postérieure de l'hôtel de ville due à Quellinus. Les principes de l'esthétique étaient toujours manifestement vénérés. A cette époque, la ville reçut aussi des legs d'une valeur considérable sous la forme de peintures et de dessins provenant des collections Van der Hoop, Fodor, Van Eeghen et Bicker. Des locaux adéquats, sous forme d'un musée spécial, faisaient toutefois toujours défaut.

La vue euphorique du glorieux passé d'Amsterdam que donna l'« Exposition sur l'histoire d'Amsterdam », organisée en 1876 à l'occasion du 600<sup>e</sup> anniversaire de la ville, était incontestablement liée à l'optimisme économique qui caractérisait cette époque. La reprise longtemps attendue du commerce, l'expansion récente de la ville et la croissance démographique semblaient annoncer un nouveau siècle d'or. L'exposition convainquit l'opinion publique de la nécessité urgente de créer un nouveau musée convenable et, en 1877, un Musée d'histoire d'Amsterdam s'ouvrit dans l'une des dernières portes médiévales de la ville : la porte Saint-Antoine, également connue sous le nom de Waag (poids public)<sup>1</sup>. Toutefois, quelques mois plus tard, le musée fermait. Les autorités municipales proposèrent d'installer le musée à l'hôtel de ville, mais une succession de legs généreux permit alors de construire un nouveau musée municipal (le Stedelijk Museum), où l'on rassembla la majeure partie de la collection de la ville. Toutefois, comme on l'a indiqué plus haut, les chefs-d'œuvre de la collection avaient été prêtés au Rijksmuseum, qui venait d'ouvrir ses portes. De nouveau, la collection se trouvait dispersée ; lors du 650<sup>e</sup> anniversaire de la ville, en 1926, la collection, appauvrie, était de nouveau



55 Salle d'introduction imagée.

56 Salle des régents de l'ancien orphelinat municipal, conservée dans son état originel.

1. Balance publique servant à mesurer les grandes charges à l'aide d'une plate-forme articulée.

présentée au Poids public, qui avait abrité le Musée d'histoire d'Amsterdam cinquante ans plus tôt. Certaines parties des collections municipales durent rester éparpillées dans plusieurs autres bâtiments. Le musée, avec sa superficie de 1 300 m<sup>2</sup>, se révéla rapidement trop petit, d'autant plus qu'il abritait non seulement les collections déjà mentionnées, mais aussi un Musée historique juif et un *Theatrum Anatomicum* authentique. Le Stedelijk Museum, dont on pouvait raisonnablement penser qu'il permettrait de résoudre le problème d'une façon ou d'une autre, s'orienta dans une voie totalement nouvelle sous la direction de Willem Sandberg.

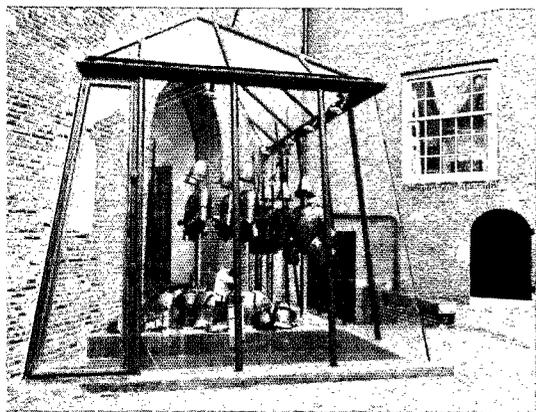
Dès 1938, D. C. Röell, alors directeur des musées municipaux (il semble que la rotation des directeurs de musée ait été une tradition), préconisa la création d'un nouveau musée d'histoire dans les locaux de l'Orphelinat municipal, situé aux abords immédiats de la Kalverstraat. Son idée devait finalement être mise à exécution quarante ans plus tard. En 1938, une commission d'étude composée de plusieurs directeurs de musée, ainsi que de W. Sandberg et du professeur d'histoire Romain, entreprit de dresser les plans du musée et de concevoir son agencement. Elle décida que le point de départ devait être la présentation visuelle de l'évolution historique de la ville et de ses causes économiques, sociales et culturelles. Les collections existantes, complétées par des photographies et des schémas, devaient permettre d'évoquer l'histoire d'Amsterdam. La commission se révéla très en avance sur son temps, puisque la visualisation de l'histoire qu'elle préconisait n'avait pratiquement rien perdu de sa valeur aux derniers stades de la planification, dans les années soixante et soixante-dix.

Röell souligna l'intérêt présenté par l'emplacement des bâtiments de l'orphelinat, situés en bordure d'une des rues commerçantes les plus animées d'Amsterdam — la Kalverstraat — au cœur de la vieille ville. Malgré toute sa perspicacité, il ne pouvait pas prévoir les problèmes de circulation que le choix de cet emplacement soulèverait de nos jours. A l'heure actuelle, il est en effet presque impossible d'atteindre le musée en voiture si l'on ne connaît pas parfaitement Amsterdam.

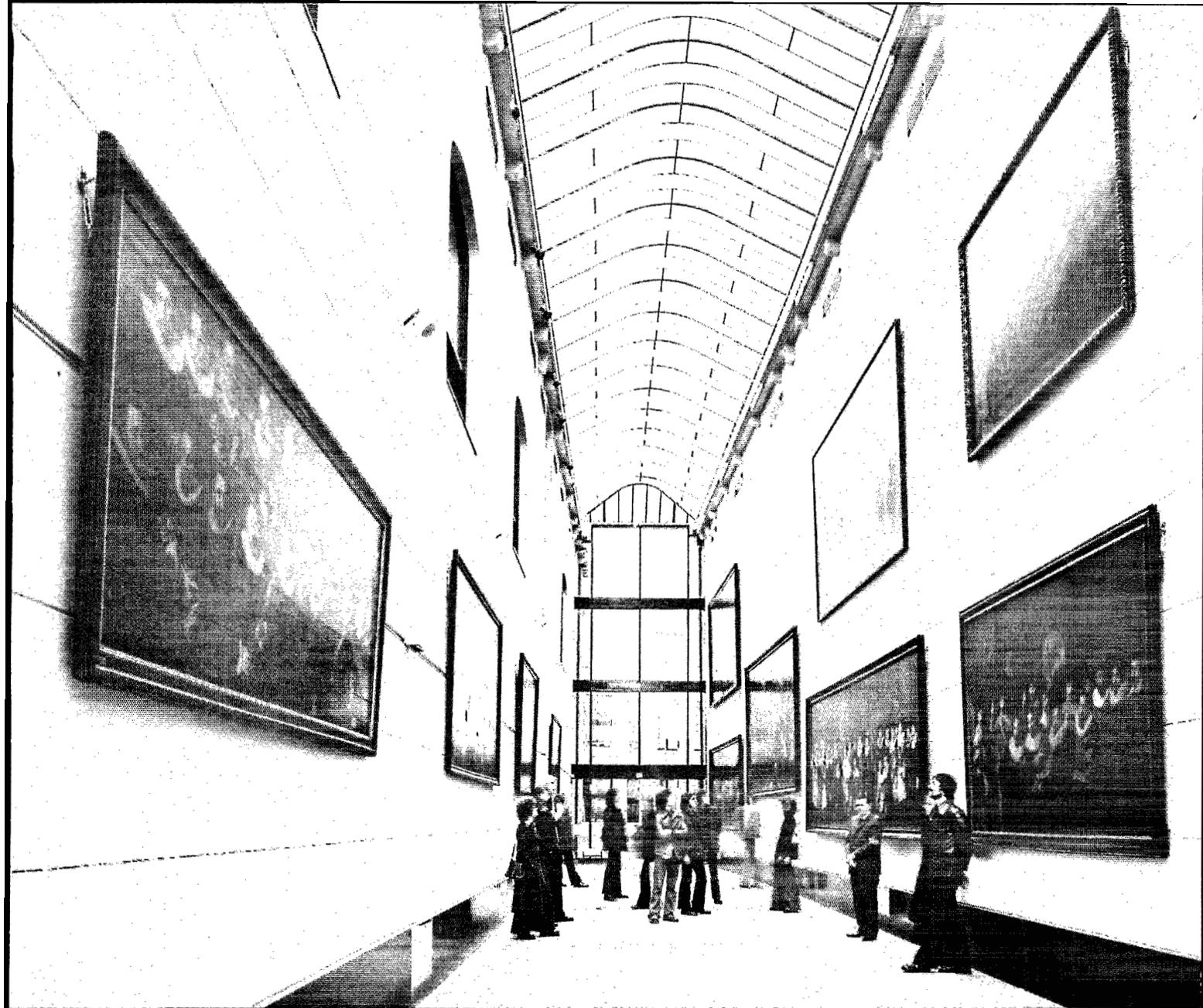
Le choix des bâtiments de l'orphelinat pour abriter le musée était dicté non seulement par leur emplacement, mais aussi par leur grand intérêt architectural (fig. 52). Datant du xiv<sup>e</sup> siècle, ces bâtiments abritaient à l'origine le couvent de Sainte-Lucie et les autorités municipales en prirent possession après la réformation. Elles décidèrent d'en faire un orphelinat et chargèrent d'éminents architectes comme Hendrick de Keijser et Jacob van Campen (auteurs des plans de l'hôtel de ville — devenu ultérieurement le Palais royal) d'élaborer un projet d'agrandissement.

Une série de transformations exécutées jusque vers le milieu du xviii<sup>e</sup> siècle contribuèrent à doter les orphelins d'Amsterdam d'un foyer relativement confortable. Garçons et filles vivaient dans des bâtiments distincts et avaient des salles de classe et des cours de récréation séparées. Certains éléments du mobilier de l'époque ont été conservés dans le musée. La belle salle où se réunissaient les régents de l'orphelinat a été restaurée pratiquement jusque dans ses moindres détails et apparaît telle qu'elle était à l'origine. On a respecté jusqu'à la disposition des portraits des régents sur les murs (fig. 56). Les bâtiments, dont la superficie est de quelque 16 000 m<sup>2</sup> — la moitié de celle du Rijksmuseum — ont continué à servir d'orphelinat jusqu'en 1960, date à laquelle furent achevés de nouveaux locaux situés au sud de la ville et conçus par l'éminent architecte néerlandais contemporain Aldo van Eyck.

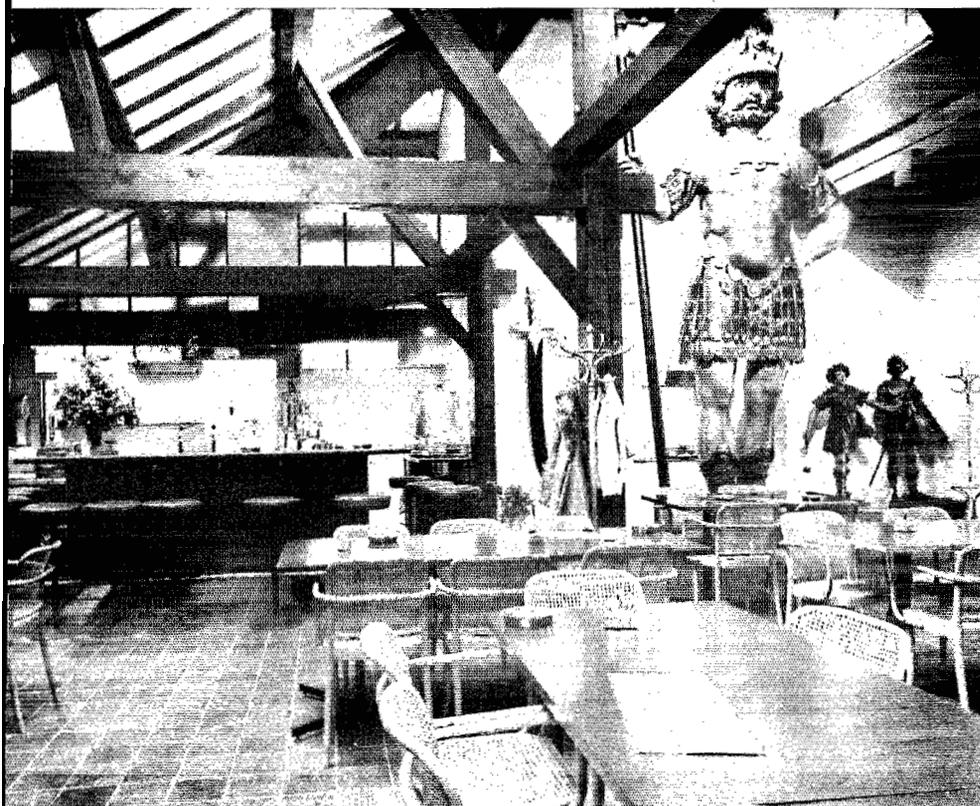
Les travaux de restauration, qui ont commencé dès l'évacuation des locaux, ont été menés sous la direction des architectes B. van Kasteel et J. Schipper, et ont duré dix ans. Le dédale de petits bâtiments, avec leurs innombrables couloirs, escaliers, pièces, passages, entresols et cours disposés sans régularité, devait être transformé en musée. Il fallait aussi doter cet assemblage organique d'éléments architecturaux d'un système moderne de climatisation, de dispositifs de sécurité et d'alarme et d'installations d'éclairage (fig. 53, 54). Bien que



57  
Armes de la garde civique d'Amsterdam.  
Ces armes sont visibles à la fois de la  
salle 4 et de la cour donnant sur le  
béguinage.



58

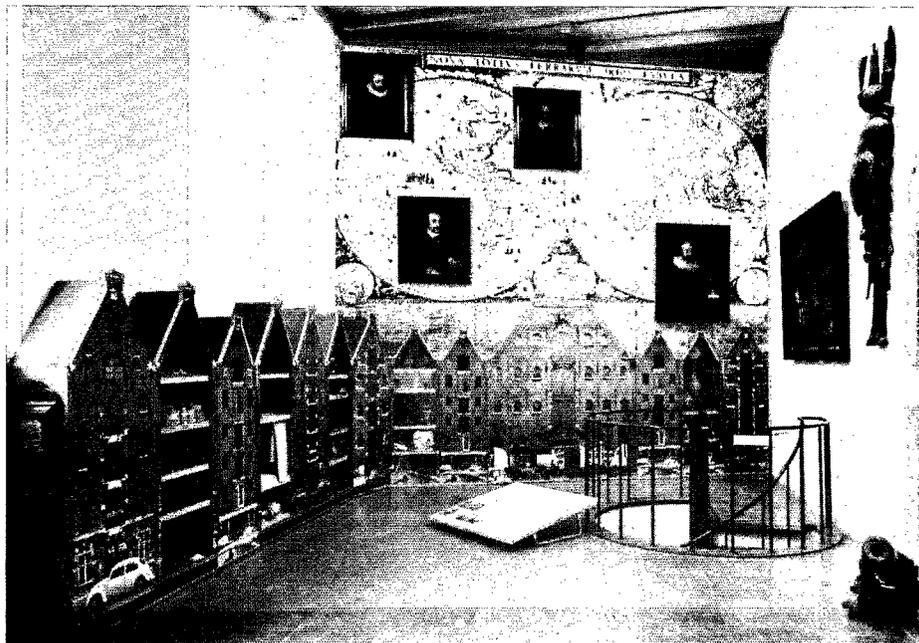


58  
Galerie de la garde civique, accessible  
de la rue, entrée libre. Sur les parois,  
peintures du xvii<sup>e</sup> siècle figurant des  
scènes de la garde civique.

59  
Restaurant.

59

60



60

Salle 7, « Prospérité et guerres maritimes ». Les entrepôts d'Amsterdam sont remplis de marchandises réelles; il s'en dégage une odeur d'épices sur laquelle on ne peut se méprendre.

61

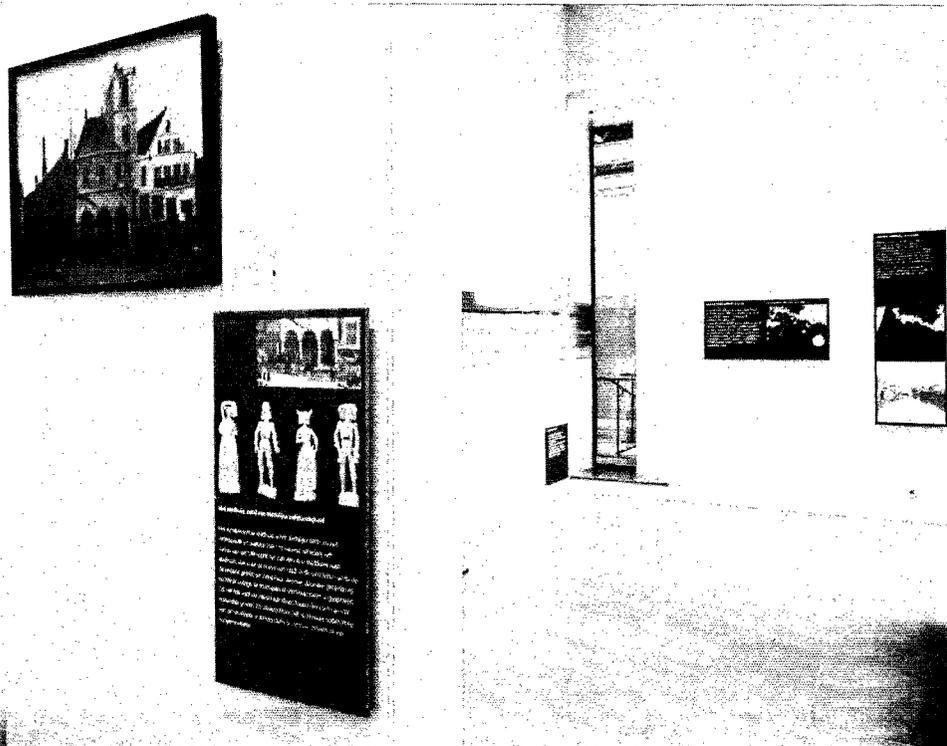
Salle 2, « Les origines d'Amsterdam ». Exemple de textes de catégorie B.

62

Salle 2, « Les origines d'Amsterdam ». Les statues en bois des comtes et comtesses proviennent de l'hôtel de ville médiéval.

63 a, b

Cartes lumineuses animées. a) Salle 3, « Place de commerce et lieu de pèlerinage », xiv<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup> siècle; b) Salle 5, « Amsterdam sur les sept mers », xvi<sup>e</sup>-xvii<sup>e</sup> siècle. Les grandes routes maritimes à travers le monde.



61

le visiteur soit guidé par de multiples panneaux indicateurs, il lui est encore facile de se perdre dans le labyrinthe des salles et des corridors. Certains s'en plaignent, d'autres voient là un des charmes du bâtiment. L'élément de surprise agréable et, bien entendu, l'impression de *gezelligheid*<sup>2</sup> sont deux aspects incontestablement positifs de la complexité architecturale du nouveau musée.

Vu de l'extérieur, l'Orphelinat municipal, qui abrite aujourd'hui le Musée d'histoire d'Amsterdam, donne, après restauration, le sentiment d'une unité plus grande que celle qui règne à l'intérieur du bâtiment. Cela tient à la distribution régulière, voire monotone, des fenêtres et à la couleur uniforme de la maçonnerie de brique et de la peinture. Il faudra sans doute un certain temps pour que l'aspect extérieur du bâtiment perde un peu de sa froideur.

Les architectes ont cherché à rendre la fonction du bâtiment également visible de l'extérieur. Ici et là, la collection semble littéralement déborder du bâtiment, comme dans cette présentation hautement originale d'armes ayant appartenu à la garde civique (fig. 57). Un effet analogue a été obtenu dans

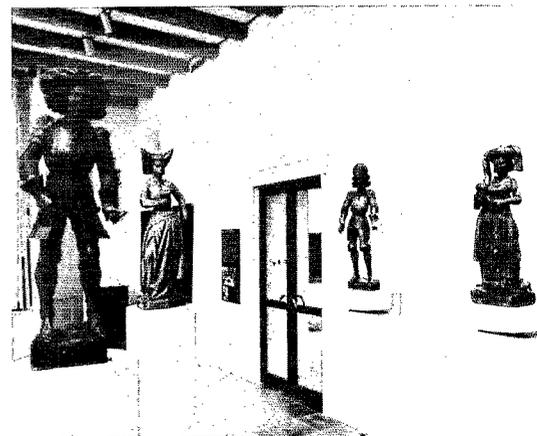
2. Notion intraduisible qu'on peut rendre approximativement par « intimité ».

la galerie de la garde civique. Dans ce passage couvert — sorte de galerie piétonne — qui sépare les deux principaux corps du bâtiment, sont accrochés, de manière à être vus de tous, les portraits grandeur nature des membres de la garde civique (fig. 58). Cet aménagement ingénieux incite les passants à visiter le reste du musée moyennant un droit d'entrée de 1,75 florin, ce qui est malheureusement assez cher).

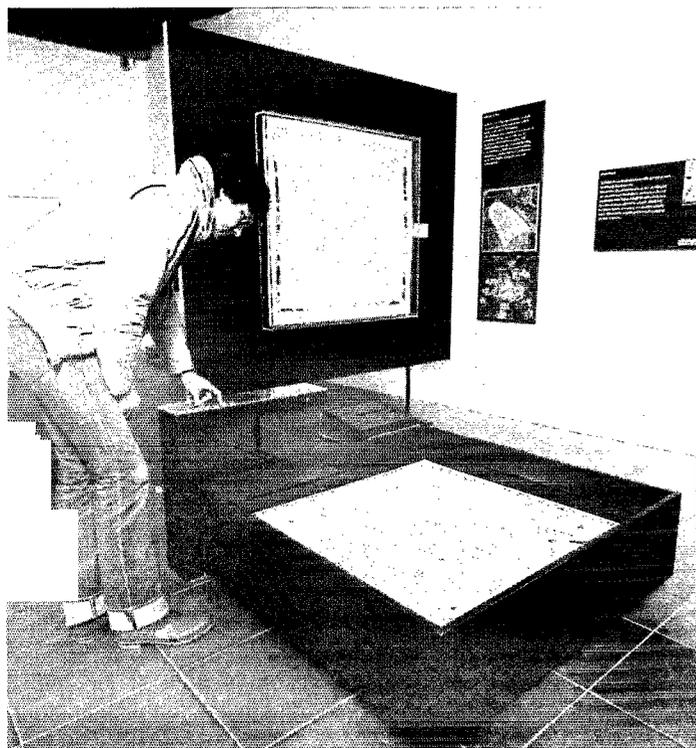
L'agencement intérieur du bâtiment a été conçu dans une grande mesure sur la base des idées émises en 1938. Les décisions concernant cet agencement ont été prises, en consultation avec les architectes, par M. Levie, directeur du musée, M. Haak, son adjoint, et le personnel du musée. Un des principes de base a été que le visiteur du musée devait s'y faire une idée de l'évolution du rôle joué par Amsterdam aux Pays-Bas et dans le monde. L'histoire d'Amsterdam devait être décrite sous tous ses aspects — historiques, économiques, sociaux, culturels, religieux et topographiques — et ces différents aspects devaient être présentés de façon à pouvoir être compris d'un public aussi large que possible. L'«accessibilité» de la collection était considérée comme un impératif capital.

Selon cette conception, le nouveau musée n'est plus un magasin du passé, entaché de chauvinisme, mais un bâtiment public où un certain nombre d'objets

62



63 a



63 b



appartenant à la communauté permettent à chacun de s'instruire, de se distraire et de s'informer tout en éprouvant des joies artistiques.

Cet objectif d'ouverture et d'accessibilité est atteint sur tous les fronts : des programmes audio-visuels attrayants et les plats appétissants servis au restaurant (fig. 59) invitent les passants qui circulent dans la rue commerçante à entrer au musée. Cette forme de publicité présente toutefois l'inconvénient d'être noyée dans le concert des ventes publicitaires qui se déroulent dans les magasins voisins.

En ce qui concerne la disposition des objets, on a eu la chance de pouvoir expérimenter différentes présentations aux différents stades de la restauration. De plus, il a été possible de monter, dans les anciens locaux de la porte médiévale, une série de petites expositions préliminaires entièrement fondées sur les principes qui devaient être appliqués dans le nouveau musée. Le résultat de ces expériences a été l'organisation d'une série d'expositions remarquables consacrées à différents aspects de l'histoire d'Amsterdam. *Les pauvres au Siècle*

*d'or* (1966) visait — et réussit de façon éclatante — à détruire le mythe périmé et nostalgique d'un xvii<sup>e</sup> siècle où tous étaient prospères. Le fait de placer des objets présentant un intérêt historique et artistique dans une perspective particulière constituait une innovation dans le monde des musées néerlandais. Cette nouvelle formule, conçue et développée par le Musée d'histoire d'Amsterdam, a exercé une grande influence sur les expositions historiques et culturelles montées au cours de ces dernières années.

Les expositions organisées par la suite telles que *Amsterdam dans son élément* (1966–1967), *Amsterdam, cette petite ville* et *Amsterdam, cette grande ville* ou *Amsterdam au siècle de la vapeur* donnèrent aux membres du personnel du musée d'amples occasions de mettre leurs idées en pratique. Cette série d'expositions couvrait toute l'histoire d'Amsterdam depuis sa fondation en 1275 jusqu'en 1918. Leur réalisation souleva de grands problèmes. On s'aperçut qu'il y avait de graves lacunes dans les collections du musée pour tout ce qui touchait à la vie au moyen âge et depuis la fin du xviii<sup>e</sup> siècle. Comment pouvait-on dépeindre la vie des petites gens en l'absence quasi totale de matériaux adéquats ?

Par bonheur, la multiplication des recherches archéologiques à laquelle on a assisté dernièrement a permis de découvrir une quantité considérable d'objets exceptionnels qui ont mis les chercheurs à même de reconstituer un certain nombre d'us et coutumes populaires. Une foule d'objets d'un grand intérêt ont également été tirés des excavations faites pour la construction du métro.

En ce qui concerne l'histoire sociale de la ville au xix<sup>e</sup> siècle, des photographies anciennes et des caricatures politiques constituent une source d'information. Malheureusement, fort peu ont survécu. Toutefois, le musée a su compenser en partie cette pénurie en puisant dans les données statistiques qui existent en abondance pour cette période et qui constituent une mine d'informations sur les conditions sanitaires, le logement, etc. Les données statistiques, longtemps considérées comme inesthétiques et, partant, impropres à être exposées, sont pleinement exploitées aujourd'hui par le nouveau musée, qui peut ainsi corriger, dans une certaine mesure, les déformations qui résultent d'une vision sentimentale du bon vieux temps.

La série d'expositions préliminaires devait déterminer la physionomie du musée actuel. Cela ne signifie cependant pas que la collection soit présentée sous la forme de trois expositions successives et distinctes. La diversité des salles a permis de varier considérablement la présentation des objets, mais cette souplesse, quoique intéressante, a entraîné une légère perte d'efficacité par rapport à l'agencement initial en sections bien distinctes.

Quant au contenu, il est aussi très varié. Outre les aspects particuliers de l'histoire qu'une conception nouvelle de l'histoire avait conduit les conservateurs à présenter dans les trois expositions préliminaires, on a pu présenter visuellement des idées relevant d'autres domaines, par exemple ceux de l'esthétique ou de l'histoire de l'art. De ce fait, cependant, il y a plusieurs cas où le contexte social fait défaut, alors qu'il aurait été particulièrement utile. Si une approche multidisciplinaire présente de nombreux avantages, car elle permet d'avoir plusieurs atouts dans son jeu, elle a malheureusement l'inconvénient de créer un certain manque d'unité. L'autre extrême — un musée entièrement axé sur une idéologie doctrinaire — serait toutefois infiniment pire.

Les textes qui accompagnent les pièces exposées sont destinés — du moins quand il s'agit d'objets proprement dits — à compenser le manque d'exemples parlants. Mais lorsque la ligne de pensée présente des lacunes, comme c'est le cas dans les salles consacrées au xviii<sup>e</sup> siècle et à la vie quotidienne à Amsterdam, même les textes explicatifs sont insuffisants. La discordance qui existe entre ces salles et le reste du musée vient essentiellement de ce que le choix et la présentation des objets exposés dans les salles consacrées à Amsterdam au xviii<sup>e</sup> siècle obéissent à des critères esthétiques.

Les textes explicatifs, qui se divisent en trois catégories (A, B et C), assurent

la liaison entre tous les objets présentés. Ils sont sérigraphiés, fixés sur des supports verticaux ou horizontaux, rédigés avec concision et aisément lisibles.

Les textes de catégorie A ont un caractère introductif et général. Ce sont les seuls qui soient aussi rédigés en anglais. Ils sont présentés sous des titres indiquant le thème central de la salle (par exemple : « croissance et agitation » ; « prospérité et guerres maritimes » ; « la révolution du velours » ; « Amsterdam la conservatrice »).

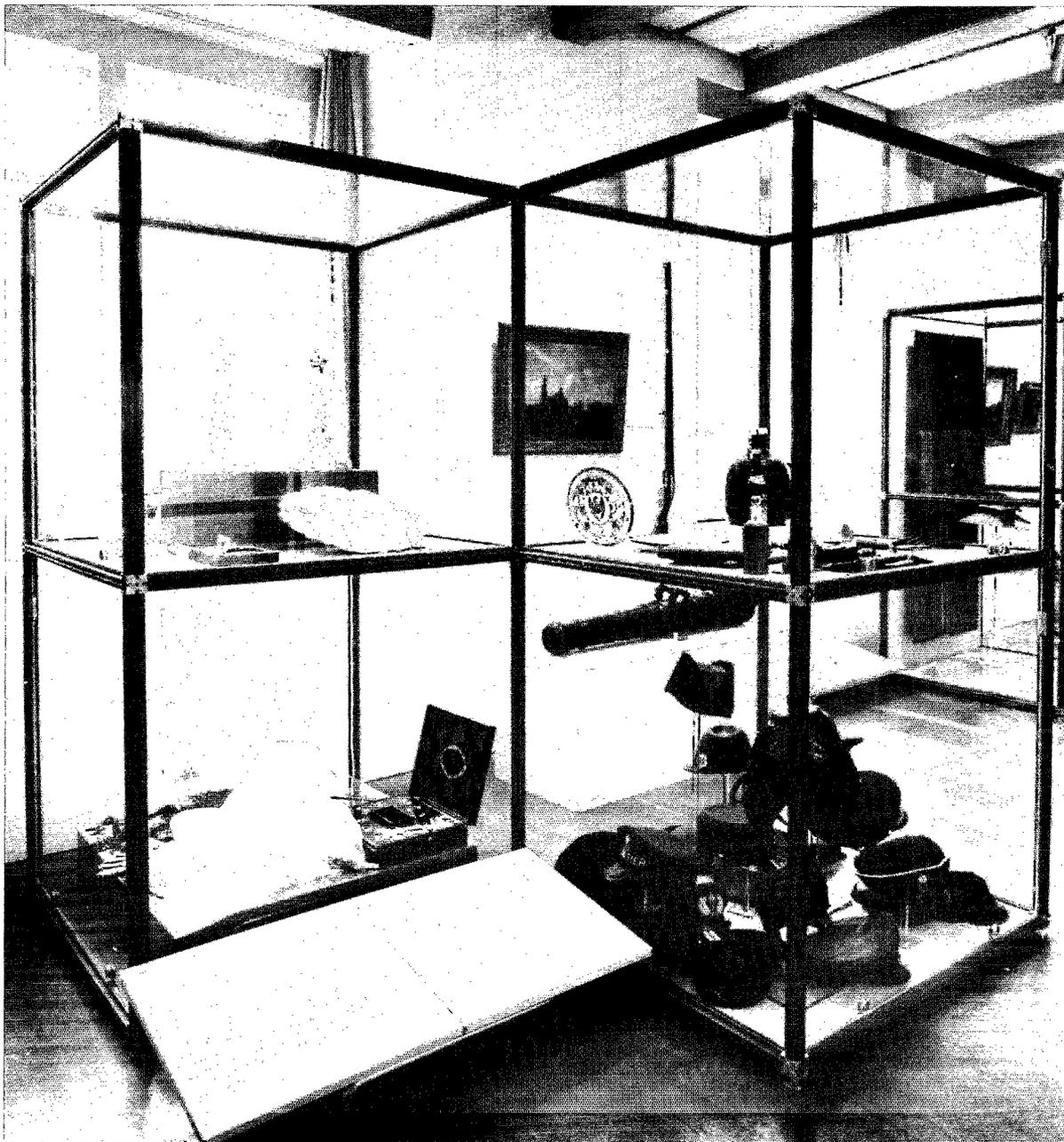
Les textes de catégorie B (fig. 61) donnent des renseignements plus détaillés, notamment sous la forme de statistiques ou de schémas. On a fait largement appel aux statistiques pour illustrer les facteurs économiques, mais elles ne sont pas toujours à la portée du grand public. La répartition de ces textes à l'intérieur du musée est assez inégale. Il y a, dans certaines salles, une telle abondance de détails que la continuité du message transmis au visiteur s'en trouve compromise. Les textes sont toutefois suffisamment intéressants par eux-mêmes pour qu'il ait été jugé bon de les publier dans une brochure spéciale qui constitue un guide utile pour les visiteurs qui parcourent le musée. Mais le visiteur suivrait mieux le fil conducteur si les panneaux où apparaissent ces textes étaient numérotés.

Les textes de la catégorie C sont les notices détaillées qui accompagnent traditionnellement tout objet exposé. Les textes des catégories B et C ne sont rédigés qu'en néerlandais.

Pour l'information du visiteur, le musée est également doté d'appareils complexes qui montrent, par exemple, l'accroissement de la population par rapport à l'expansion de la ville. Le visiteur curieux peut aussi, en appuyant sur un bouton, voir exactement combien la ville tolérante d'Amsterdam comptait d'églises différentes à une date donnée. Un autre appareil du même type montre les grandes routes maritimes de jadis (fig. 63 a, b).

Ce matériel éducatif est disposé d'une façon peu orthodoxe qui contraint les visiteurs à aller et venir dans les salles, ce qui risque de les désorienter. Il n'existe bien entendu aucun moyen de forcer les visiteurs à assimiler la totalité de l'information laborieusement rassemblée, bien que ce soit le but ultime de toute exposition. Il serait, certes, commode de disposer d'un système qui oblige automatiquement les visiteurs à aborder dans un ordre donné une certaine quantité d'information avant de jeter les yeux sur les objets illustrant cette information — mais un tel autoritarisme serait aussi absurde que commode. Cette discordance entre l'objet et l'information tient, d'une part, à des considérations esthétiques et, d'autre part, à des considérations éducatives, ce qui est bien compréhensible : un compromis s'impose d'une manière ou d'une autre.

Une des raisons pour lesquelles les critères esthétiques ont joué un rôle aussi important dans le Musée d'histoire d'Amsterdam est que la collection du musée, contrairement à la plupart des collections historiques néerlandaises, se compose d'objets d'une qualité rare. Ces objets historiques ont souvent une valeur artistique réelle, qui tient, d'une part, à la qualité généralement élevée des « biens culturels » d'Amsterdam et, d'autre part, au fait que, par la suite, le choix des acquisitions a été plus fréquemment dicté par des considérations esthétiques. Mais cela a conduit, dans la présentation des objets historiques, à mettre exagérément l'accent sur leur intérêt artistique. Si la tentative de démythification de l'histoire d'Amsterdam est un succès complet, on ne peut en dire autant de l'histoire des objets d'art qui servent à l'illustrer. La « beauté » d'une collection historique peut à la fois accroître et réduire la valeur documentaire qu'elle peut avoir. L'objet lui-même est dominé par des considérations esthétiques qui diminuent son pouvoir d'évocation. C'est précisément à cause de ces considérations esthétiques qu'il est si difficile à l'organisateur d'une exposition d'entourer un tel objet d'autres pièces de valeur documentaire, notamment lorsque celles-ci sont inesthétiques. Heureusement, les acquisitions récentes du musée comprennent beaucoup d'objets « modestes » de ce genre, fournis par l'archéologie médiévale et l'archéologie dite « indus-



64

64  
Vitrine où sont exposées les acquisitions récentes (1975-1976). Texte explicatif.

65  
Bibliothèque.



65

trielle ». Les objets de cette catégorie ne parlent généralement pas d'eux-mêmes et l'information joue alors un rôle capital. Dans ce contexte, les objets à rassembler — notamment ceux qui concernent la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> siècle — deviennent les symboles d'une structure sociale. Cette structure ne peut être illustrée plus avant que par des images bidimensionnelles et des informations verbales. Dans les dernières salles, en particulier, qui sont consacrées à Amsterdam au XX<sup>e</sup> siècle, on a tout fait pour éviter de donner un sentiment de nostalgie. Les collages réalisés à partir de photographies parues dans les revues illustrées de l'époque et montrant la culture des classes moyennes tranchent brutalement avec la réalité montrée dans toute sa crudité. Des indications permettent à tout moment au visiteur vigilant de comprendre ce paradoxe. La peinture et la sculpture n'ont plus guère de valeur en tant que sources d'information sur la société de cette période. À l'exception de quelques peintures à caractère « politique », les arts plastiques sont d'ailleurs presque totalement absents de ces salles.

Développer la collection de manière à y inclure des objets de notre temps — puisque nous désirons constituer des archives et une documentation sur le présent à l'intention des générations à venir — est bien entendu beaucoup plus facile si nous ne sommes plus entravés par des considérations purement esthétiques. La vidéo, le cinéma et la photographie deviennent ainsi des auxiliaires d'une valeur inestimable pour la mise au point d'une politique rationnelle en matière d'acquisitions.

Les dernières acquisitions ont fait l'objet récemment — un an après l'ouverture du musée — d'une exposition temporaire. À cet effet, l'une des salles les moins bien équipées du musée, consacrée à « La vie quotidienne à Amsterdam » fut évacuée. Cette petite exposition, intitulée *Activités, acquisitions et achats du Musée d'histoire d'Amsterdam*, a donné aux visiteurs un aperçu de la composition de la collection et des raisons des achats effectués, ainsi qu'une idée de la politique envisagée pour l'avenir en matière d'acquisitions. Le musée a prévu qu'une exception pouvait être faite au principe de base régissant la politique en matière d'acquisitions : « Dans certaines circonstances, le musée peut procéder à un achat dans le seul but de conserver dans la ville un objet particulier, même s'il n'y a pas directement possibilité d'inclure cette acquisition parmi les objets exposés. » Une vitrine remplie d'acquisitions récentes — certaines provenant de dons, d'autres d'achats — illustre la nécessité de prévoir des exceptions de cet ordre (fig. 64).

Il existe aussi un certain nombre d'éléments destinés à rendre le musée plus accessible et plus attrayant pour le public. C'est ainsi que des programmes audio-visuels complètent parfois l'exposition. Le plus récent d'entre eux, qui constitue une introduction remarquable à la visite du musée, retrace l'histoire de la transformation de l'Orphelinat municipal en musée et donne un aperçu de la vie des enfants qu'il accueillait.

Une salle du bâtiment est réservée aux expositions spéciales, pour lesquelles le musée publie des catalogues distincts.

Le Musée d'histoire d'Amsterdam n'est pas autorisé à faire paraître lui-même un périodique, mais la revue mensuelle *Ons Amsterdam* consacre de temps à autre un numéro aux activités du musée.

Une bibliothèque (fig. 65) possédant une documentation abondante sur l'histoire d'Amsterdam est à la disposition des visiteurs qui souhaitent obtenir des renseignements plus détaillés.

Il convient de rendre hommage au service éducatif du Musée d'histoire d'Amsterdam pour sa contribution à la présentation fascinante de l'histoire locale dans ce nouveau musée.

[Traduit du néerlandais]

*D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* Gauguin, 1897. Huile sur toile, 139 × 374,5 cm. Museum of Fine Arts, Boston, Mass. (États-Unis d'Amérique).



# *Variations muséales sur thèmes historiques*

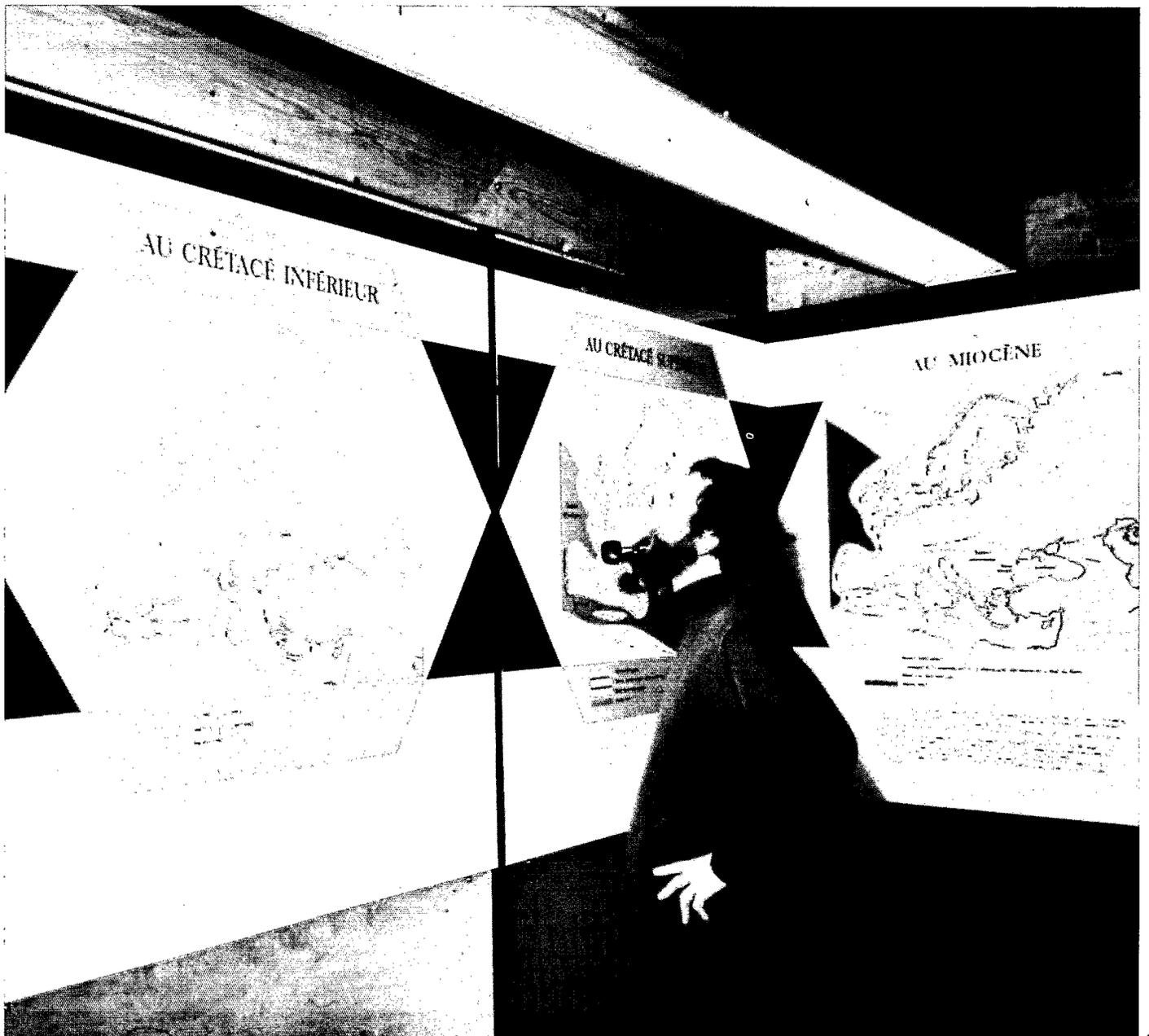
Six variations muséales. Chacune d'elles, dans l'ordre des temps, évoque un aspect de l'histoire naturelle et humaine de la planète Terre. La dernière, elle, s'étend à l'Univers.



## Temps géologiques

66 a, b

PALAIS DE LA DÉCOUVERTE, Paris. Présentation des temps géologiques. La répartition des terres et des mers au cours des temps géologiques est montrée à l'aide de cartes. a) Vue d'une partie de la salle (cartes paléogéographiques du secondaire et du tertiaire); b) carte de la répartition des terres et des mers à l'époque quaternaire, depuis 3 millions d'années jusqu'à nos jours (gris sombre, haute mer; gris clair, mer épicontinentale; blanc, terres émergées).



66 a, b

## Palais de la Découverte, Paris

Le Palais de la Découverte, inauguré le 24 mai 1937 à l'occasion de l'Exposition internationale des arts et techniques, présentait un panorama complet des diverses disciplines scientifiques. Depuis cette époque, la salle de géologie a été partiellement renouvelée plusieurs fois ; à la fin de la précédente décennie, le Comité scientifique des sciences de la Terre, où siègent des membres de l'université et de grands organismes nationaux tels que le Bureau de recherches géologiques et minières, la Météorologie nationale, l'Institut géographique national, le Centre national pour l'exploitation des océans, proposa une réfection complète de la salle.

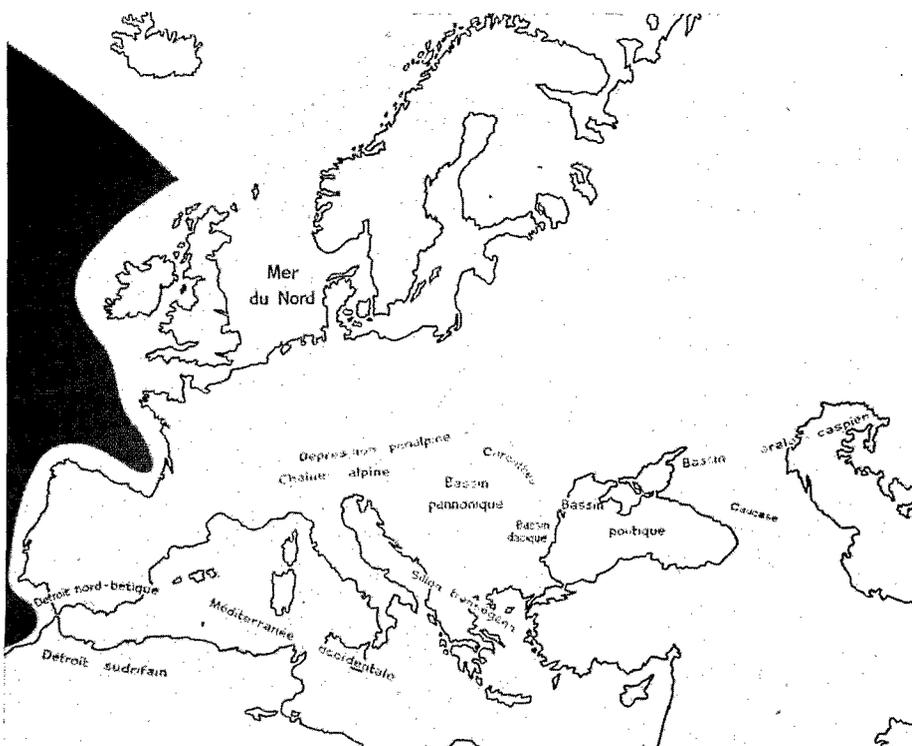
La salle fut remodelée. Malgré le peu de place disponible, un podium latéral et un espace de conférences y furent créés pour rendre l'ensemble aussi didactique que possible.

Des ensembles apparemment hétéroclites furent alors regroupés, donnant un panorama sommaire de quelques-unes des multiples disciplines dont ressortissent les sciences de la Terre.

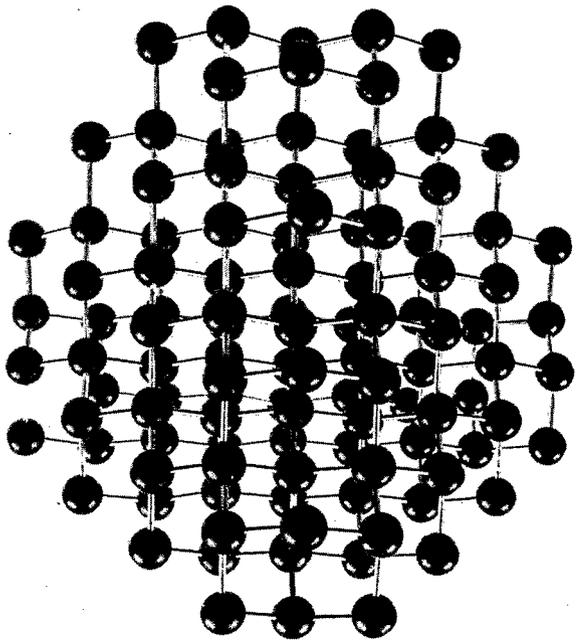
Par la présentation de quelques sujets qui relèvent de différentes spécialisations

(minéralogie, pétrographie, paléontologie, micropaléontologie, océanographie, géologie historique, géologie appliquée, préhistoire), la salle de géologie du Palais de la Découverte se propose d'intéresser le public à une science qui peut paraître, au premier abord, une « affaire de spécialistes ». Mais l'originalité du Palais de la Découverte est justement, grâce à la présence permanente d'un chargé d'exposé dont la mission est d'éclairer le visiteur de tout âge, d'établir un contact qui permette une meilleure compréhension des phénomènes, de rendre la science vivante et passionnante.

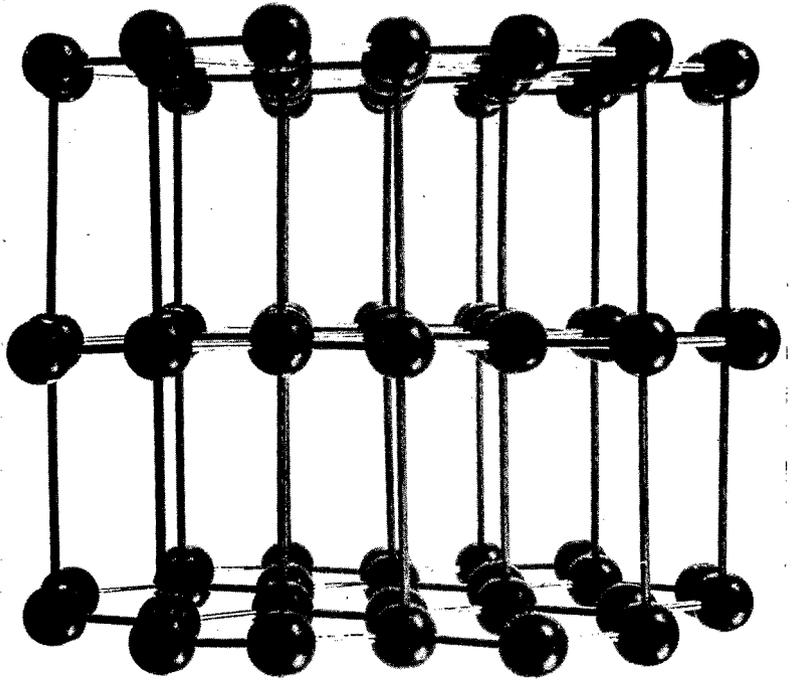
Le podium fut réservé en grande partie à la présentation de cartes illustrant les répartitions successives des terres et des mers au cours des temps géologiques. A cet effet, une commission avait été chargée d'établir les projets de différentes cartes paléogéographiques, travail difficile car il n'existait pas alors de documents de ce type qui fût à jour. Afin de rester plus proche du public, il fut choisi de ne considérer que les variations affectant l'Europe et le bassin Méditerranéen. Un important travail de



67 a



67 b



67 a, b

Modèles permettant de comparer les structures respectives du diamant (a) et du graphite (b). Le diamant et le graphite sont deux minéraux ayant la même composition chimique mais possédant une structure atomique différente. Les feuillets d'atomes de carbone du graphite sont à l'origine de sa faible dureté (utilisation dans les mines de crayon); par contre, dans le diamant, l'empilement compact des atomes de carbone confère à celui-ci sa particularité de minéral naturel le plus dur (utilisation comme abrasif).

compilation de travaux français et étrangers sur ce sujet fut effectué. Il permit la confection de modèles qui furent vérifiés par des spécialistes dans les moindres détails, en fonction des plus récents travaux publiés.

On aboutit ainsi à la constitution de cartes paléogéographiques originales et parfaitement à jour. Celles-ci marquent les grandes étapes de l'édification de l'Europe et de l'évolution de la Méditerranée durant les quatre cents derniers millions d'années.

Le visiteur peut, maintenant, suivre l'engloutissement des continents depuis le début de l'ère primaire, quand seul émergeait un immense continent nord-atlantique appelé Fenno-scandie, et, parallèlement, l'extension ou la régression des océans et de leurs marges continentales. A la fin de l'ère primaire, on voit se constituer les bassins parallèles<sup>1</sup>, dans lesquels se sont accumulés les débris végétaux qui formeront les importants gisements de charbon du Royaume-Uni, de France, de Belgique, d'Allemagne, de Silésie et du Donetz; les Pyrénées, les Alpes et les autres chaînes d'âge alpin (cordillères Bétiques, Carpates, Caucase, Magrèbides, Apennins, Dinarides, Balkans) surgissent lentement. Enfin, sur une dernière carte consacrée à l'ère quaternaire, l'ère géologique la plus courte et la plus proche de nous, on

a schématisé la position d'extension maximale de l'inlandsis fenno-scandique lors des périodes glaciaires et les diverses étapes de la régression de ce manteau de glace qui, par fusion, a permis le développement de la mer Baltique (fig. 66a, b).

Ces huit cartes se présentent sous les yeux du visiteur comme un dessin animé; la présence du géologue attaché à la salle permet de faire vivre ces lentes déformations de l'écorce terrestre qui contribuèrent à donner à notre planète le visage que nous lui connaissons; grâce à lui, le visiteur prend conscience du fait que cette histoire extrahumaine, dont l'unité de temps est le million d'années, n'est que le résultat de manifestations spectaculaires et parfois meurtrières que, à l'échelle humaine, nous connaissons tous: le volcanisme, les tremblements de terre, les inondations et autres cataclysmes.

Plutôt que d'offrir au visiteur un inventaire exhaustif du type cabinet d'histoire naturelle du XVIII<sup>e</sup> siècle, le Palais de la Découverte s'attache à intégrer la science en marche à la vie de tous les jours, bien souvent à l'origine de progrès insoupçonnables; tel fut le cas de l'utilisation du charbon, du pétrole et de bien d'autres produits naturels.

Jean-Pierre ROUCAN

1. Bassins en bordure de mer.

## Musée national, Copenhague

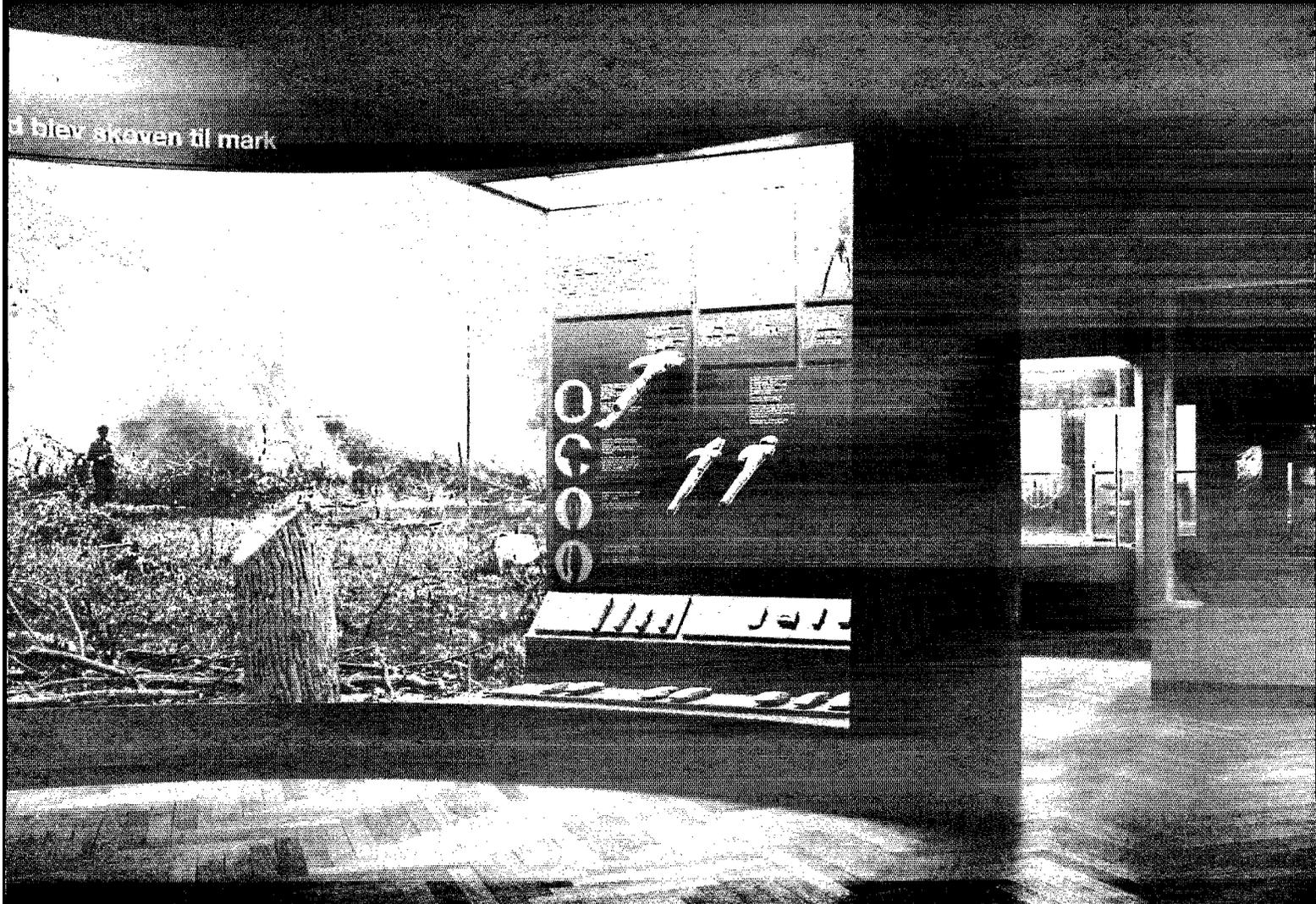
Depuis son ouverture, il y a plus de cent soixante-dix ans, le Musée national danois jouit d'une grande popularité. Sous la direction de pionniers distingués de la muséologie tels que Christian Jürgensen Thomsen, il n'a cessé de se développer avec l'appui d'une population intéressée. C'est ce large contact avec les profanes comme avec les spécialistes que le Musée national danois s'est efforcé de maintenir dans sa nouvelle exposition permanente consacrée à la préhistoire danoise (fig. 68, 69).

Avec cette exposition ouverte il y a quelques années, le Musée national a voulu donner une idée non seulement des riches découvertes portant sur plus de 15 000 ans de préhistoire mais aussi de la masse de connaissances accumulées par les archéologues dans l'une des régions d'Europe qui ont fait l'objet des recherches les plus approfondies. La préhistoire du Danemark est donc présentée dans l'optique interdisciplinaire qui est la marque de l'archéologie moderne. L'exposition permet de mieux

### Préhistoire

68

NATIONALMUSEET, København. Exposition sur l'âge de la pierre, rénovée dans les années 1970. Toutes les salles sont éclairées artificiellement. La présentation ci-dessous évoque les déboisements opérés par les premiers agriculteurs, vers 4000 av. J.-C.



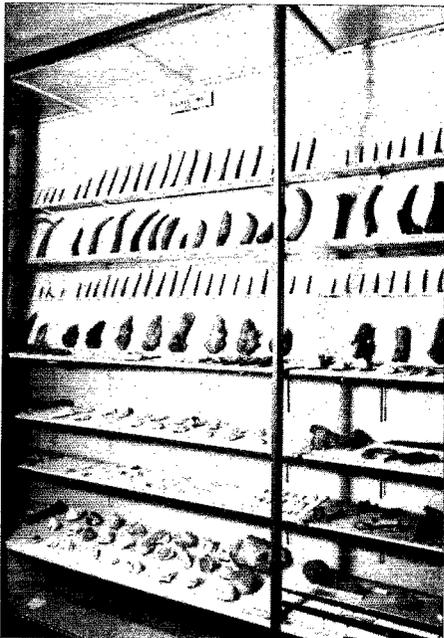
comprendre le contexte culturel écologique en décrivant le processus constant d'interaction entre l'homme et la nature dans une perspective évocatrice pour le public contemporain.

En tant que media, le musée se caractérise par l'authenticité de l'objet à trois dimensions. Tous les éléments de l'exposition doivent souligner et renforcer cette caractéristique. On a donc recherché ici un équilibre subtil entre l'objet, le texte, l'illustration, la lumière, le son même. Ainsi les choses découvertes peuvent contribuer à faire comprendre la réalité préhistorique.

Cette exposition permanente contient beaucoup moins d'objets que celles qui l'ont précédée. Chacun de ces objets est présenté dans un contexte explicatif facilement compréhensible, sans recours à la terminologie spécialisée de l'archéologie. Les textes d'accompagnement (tous traduits en anglais) sont répartis

sur trois niveaux, que distingue leur emplacement ou la typographie. Ainsi, les données de caractère général qui ne concernent pas directement les objets exposés figurent au-dessus de la vitrine et peuvent avoir trait, par exemple, aux conditions écologiques générales des diverses périodes préhistoriques. Il y a ensuite, dans chaque vitrine, un texte principal décrivant brièvement le sujet historico-culturel illustré par les objets. Ce texte aide le visiteur à se faire rapidement une idée de la question, qu'il s'agisse de l'agriculture, de la taille du silex, du commerce ou de quelque autre sujet. Enfin, l'objet est accompagné d'un texte explicatif succinct qui le relie à la question d'ensemble exposée dans le texte principal. Libre au visiteur, donc, de s'initier brièvement à 15 000 années de préhistoire ou d'approfondir un aspect donné. Les textes sont adaptés au niveau de compréhension d'un enfant de

69



69 Exposition sur l'âge de la pierre, datant des années 1930. Outils provenant des humains du Mésolithique. Des échantillons très divers sont exposés.

70

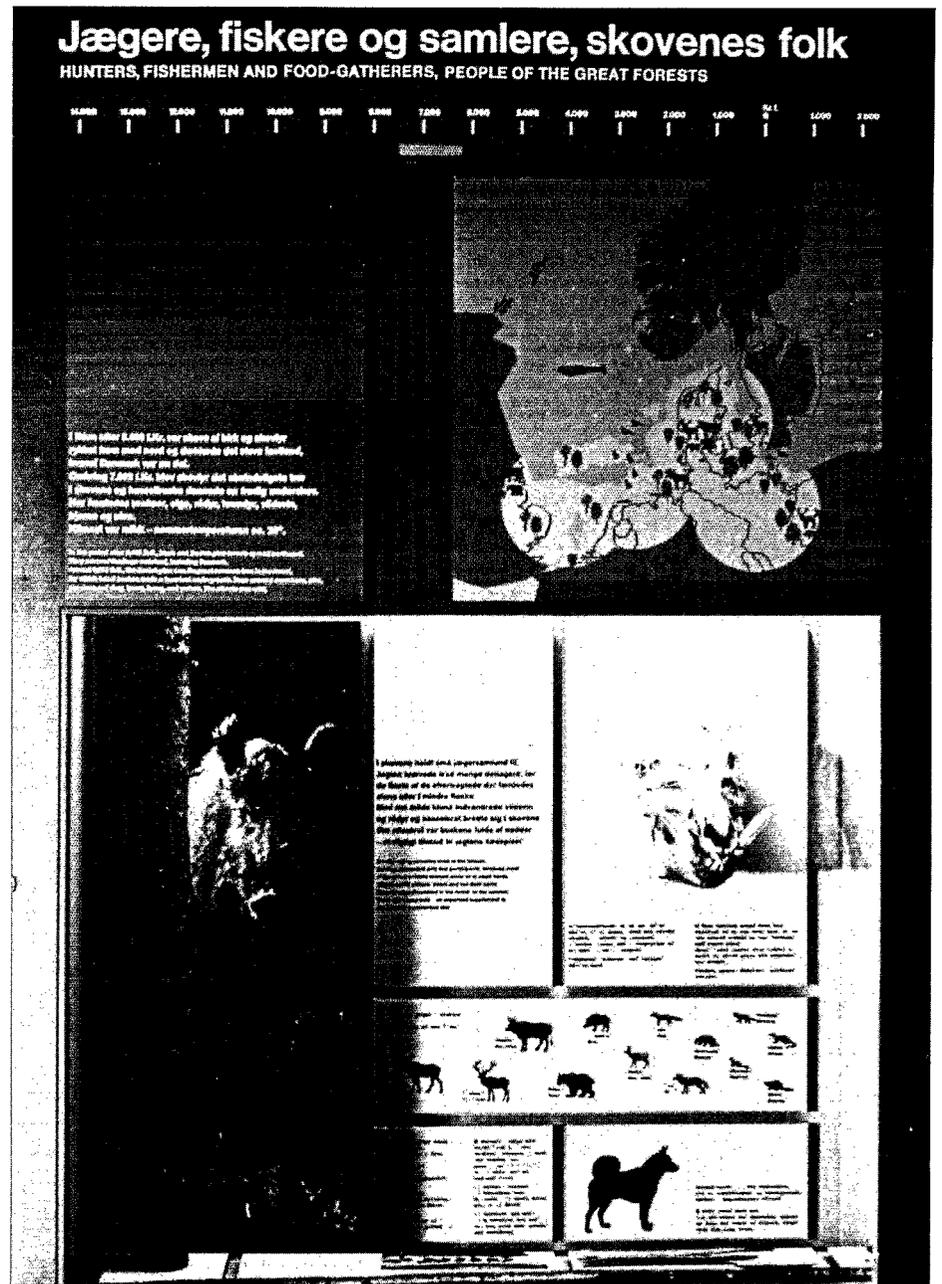
Exemple caractéristique de l'utilisation de divers types de textes qui se distinguent par leur emplacement et par la typographie. Au-dessus de la vitrine, se trouvent les renseignements écologiques. A l'intérieur de la vitrine, figurent des données culturelles de caractère général ainsi qu'un court texte explicatif auprès de chaque objet. Tous les renseignements sont imprimés par sérigraphie.

71

Exposition actuelle sur l'âge de la pierre. Chasseurs de la période postglacière.

72

Le programme éducatif s'adresse aux écoliers, qui représentent environ la moitié des visiteurs. Ici, le public de demain étudie l'époque des Vikings.



70



72





73  
L'auroch antique et les écoliers modernes face à face.

douze ans. Pour en limiter le nombre, on les remplace autant que possible par des illustrations faciles à déchiffrer. Par exemple, l'environnement écologique dans lequel prospérait la société préhistorique est surtout décrit à l'aide de photographies de paysages de type préhistorique tels qu'on en trouve encore au Danemark. L'illustration fait aussi abondamment appel à d'autres vestiges des temps préhistoriques, par exemple les espèces de gibier qui ont survécu jusqu'à nos jours.

La plupart des salles sont éclairées artificiellement. Contrairement à la lumière du jour, la lumière artificielle est facile à régler, ce qui est un avantage, par exemple, pour la conservation de la collection, unique en son genre, de textiles préhistoriques. Un inconvénient cependant: la chaleur dégagée par les projecteurs. Le Musée national étant dépourvu d'installations de climatisation moderne, le problème sera résolu par l'emploi de refroidisseurs qui rendront l'atmosphère des salles plus agréable.

La longue série de petites salles a exigé une utilisation circospecte et dosée de la couleur, qui tend à créer une

impression de continuité harmonieuse.

Enfin, l'emploi des effets audio-visuels a été limité autant que possible; la raison principale en est qu'habituellement, ou bien leur bruit dérange, ou bien ils sont en panne et les visiteurs sont déçus.

D'une façon générale, on a voulu offrir au visiteur un choix: regarder simplement les objets exposés, ou bien apprendre beaucoup de choses grâce à la juxtaposition d'objets, de textes et d'illustrations (fig. 70, 71).

L'équipe qui a travaillé à l'exposition sur la préhistoire a été plus ou moins nombreuse ces dernières années. Deux conservateurs dépendant du musée ont écrit le « livret » archéologique. Le cadre architectural a été conçu par deux architectes: Søren Sass et Thorkil Ebert. Les travaux graphiques ont été exécutés par Bent Rohde, en collaboration avec le personnel de l'École des arts graphiques de Copenhague. La conservation et le montage ont été assurés par le personnel du musée, la construction étant généralement confiée à des entreprises commerciales.

L'exposition permanente n'est cependant qu'un aspect des rapports très

divers entre le musée et son public. Environ un tiers des visiteurs sont des écoliers. Comme les enfants d'aujourd'hui seront demain le public du musée, il y a de bonnes raisons de s'en occuper tout particulièrement (fig. 72, 73). Aussi le service éducatif créé pour l'exposition préhistorique en 1974 cherche-t-il surtout à intégrer la visite du musée à l'enseignement donné en classe. D'autres initiatives viennent animer l'atmosphère feutrée qui tend à envelopper une exposition permanente. Ainsi, des journées spéciales pour la jeunesse, avec travaux pratiques, figurent parmi les sorties favorites des enfants de Copenhague. D'autres jours, des pièces consacrées à la préhistoire par un théâtre de marionnettes très populaire, Bølle Scene, attirent un auditoire nombreux et enthousiaste.

La rénovation de l'exposition permanente de la préhistoire danoise se poursuit et l'accroissement considérable du nombre des visiteurs témoigne du regain d'intérêt du public danois à l'égard de son Musée national.

# Musée national des antiquités, Leyde

## Antiquité de l'Ancien Monde

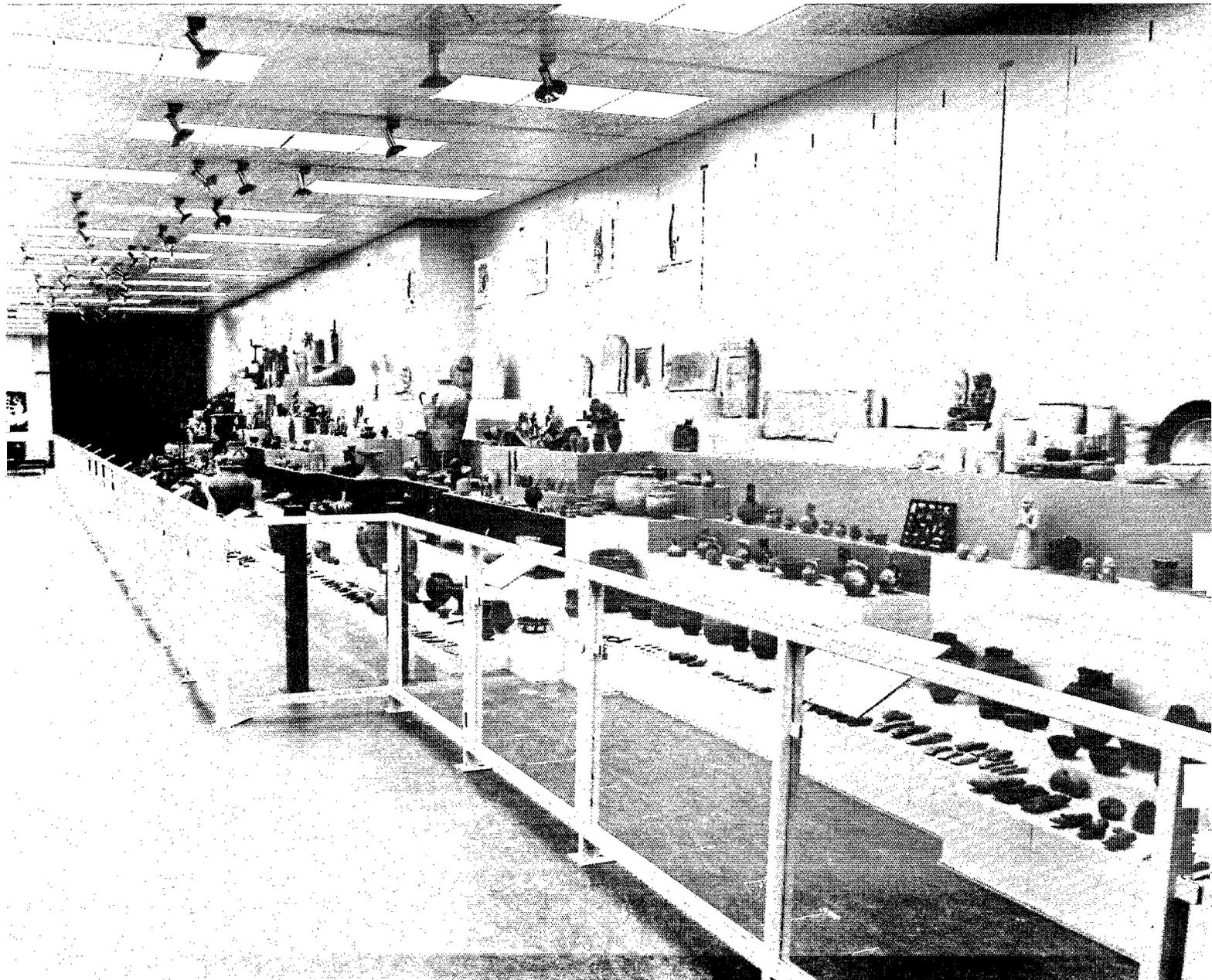
Au cours de plus de cent cinquante ans d'existence, le Musée national des antiquités à Leyde a rassemblé des objets représentatifs de l'Égypte, du monde classique du pourtour de la Méditerranée, ainsi que de la préhistoire et de la protohistoire des Pays-Bas jusqu'au moyen âge.

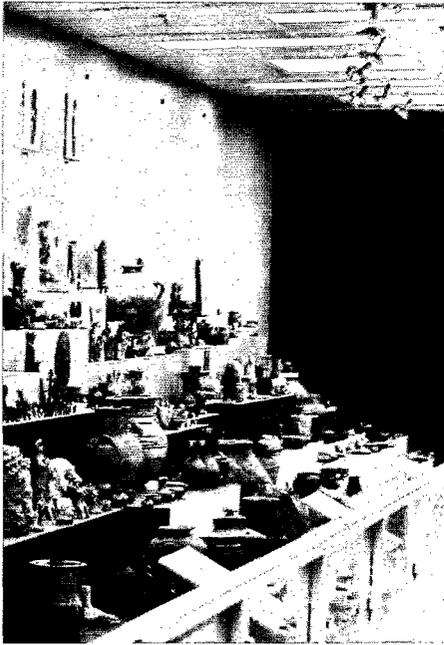
Ainsi naquirent les trois principaux départements du musée : les Pays-Bas, le

monde classique et l'Égypte. Des collections moins importantes d'antiquités palestiniennes, mésopotamiennes, iraniennes et puniques, ainsi que de vestiges de la préhistoire européenne, ont été ajoutées par la suite.

Comme il est habituel dans les musées archéologiques, les objets sont présentés séparément, selon la culture à laquelle ils appartiennent : à l'intérieur de chaque

74  
RIJKSMUSEUM VAN OUDHEDEN, Leiden.  
La « salle-estrade » (*tribunezaal*) vue de l'entrée.





75

culture, ils sont groupés par catégories ; les pièces lourdes sont exposées au rez-de-chaussée : monuments égyptiens, sculpture classique et pierres votives de la déesse Mehalennia datant de l'époque romaine aux Pays-Bas. Au premier étage, également séparés, se trouvent les objets moins volumineux provenant d'Égypte, d'Asie Mineure, du monde classique, ainsi que les salles affectées aux vases grecs et aux verres. Le deuxième étage est consacré à l'évolution de la préhistoire et de la protohistoire des Pays-Bas, du paléolithique au moyen âge.

Cette exposition n'offre aucune intégration visuelle des différentes cultures de l'Antiquité montrant leur simultanéité ou même leurs points communs dans la plus ancienne préhistoire, ou mettant en évidence l'essor et le déclin des grandes civilisations de l'Antiquité, ainsi que leurs relations et leur importance relative, dans le temps et l'espace,

par rapport au développement de l'Europe en dehors du monde méditerranéen.

En outre, dans les expositions permanentes, les objets — sauf les grandes sculptures — sont séparés du public par les parois de verre des vitrines isolées ou encastrées, ce qui constitue une barrière visible et tangible entre le visiteur et l'objet. Le contenu de chaque salle est soigneusement dosé pour que le visiteur ne soit pas accablé par le trop grand nombre d'objets et pour que l'objet individuel ne soit pas noyé dans la masse.

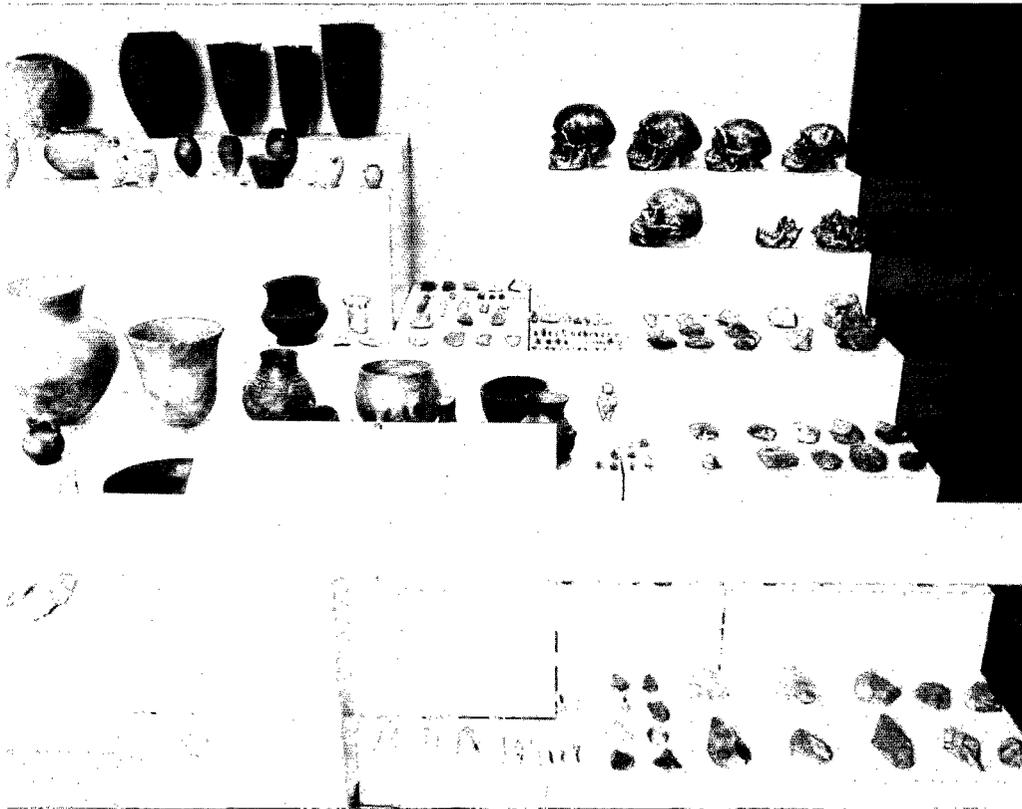
Enfin, pour éviter toute confusion et toute incertitude chez le visiteur, il n'y a ni moulages ni copies, de sorte que seuls des objets authentiques et originaux figurent dans l'exposition.

Une nouvelle salle, inaugurée le 25 novembre 1975 et appelée « salle-estrade » en raison de son aménagement, est en rupture radicale avec tous les principes énoncés plus haut : séparation des cultures, protection des objets par des parois de verre, limitation du nombre d'objets par salle et présentation d'objets exclusivement.

Une collaboration de deux années entre le personnel scientifique et technique du musée, d'une part, et un créateur artistique, M. A. Verhoeven, d'autre part, a conduit à une nouvelle forme de présentation (fig. 74, 76) : une estrade en gradins, avec une échelle chronologique clairement indiquée aussi bien sur le haut du mur qu'au pied de l'estrade. Cette estrade montre toutes les cultures dans leur simultanéité, au moyen d'une profusion d'objets qui ne sont séparés du public que par une balustrade de verre et d'acier, haute de 115 cm, sur laquelle le visiteur peut s'appuyer à son aise. Ainsi est créé un panorama synoptique de l'évolution de l'humanité entre un million d'années avant J.-C. et le <sup>x</sup>e siècle après J.-C. Des portraits de personnages historiques très connus servent de points de repère sur le haut du mur, à leur place exacte dans l'échelle chronologique, par exemple : Mykérinos, Hamourabi, Agamemnon, Tout Ankh Amon, Ramsès II, Alexandre le Grand, Jules César, l'empereur Constantin et Charlemagne.

Aux milliers d'objets originaux disposés sur les gradins sont mêlés des moulages et des copies de pièces connues qui constituent des points de repère, par exemple la Vénus de Willendorf, la palette du roi Nârmer<sup>1</sup>, des œuvres d'art célèbres de Crète et de Mycènes, le trésor d'argenterie romaine d'Hildesheim, des pierres runiques et une maquette du navire d'Oseberg, de l'époque des Vikings.

Le début de l'ère chrétienne est marqué par une croix sur une lampe de bronze. En face de l'estrade, entre les fenêtres qui donnent sur la cour intérieure du musée, sont représentés des



76 a

75

Les rayons infrarouges sont captés par trois fentes pratiquées dans le mur du fond.

76 a, b

La « salle-estrade ». a) Début de l'exposition : les plus anciennes formes de crânes (moulages), outils de silex, débuts de la culture égyptienne et des cultures européennes les plus anciennes (fond blanc cassé) ; b) Fond de la salle. A droite, l'Empire romain, sur fond vert foncé. En haut, à gauche, l'Égypte chrétienne (fond gris clair) ; au-dessous, Byzance (vert foncé) ; puis les Francs, les Saxons et les Vikings (blanc cassé).

1. Début de l'écriture.

monuments célèbres, chacun à la place qui lui revient dans l'échelle chronologique, tels qu'un dolmen européen, une pyramide égyptienne, une ziggourat de Mésopotamie, l'Acropole d'Athènes, le Colisée de Rome et une église de Ravenne datant du VI<sup>e</sup> siècle.

La salle a vingt-huit mètres de long sur six mètres de large. Le chemin des visiteurs est large de trois mètres sur les sept premiers mètres du parcours et se rétrécit ensuite à deux mètres, là où l'échelle chronologique indique 2300 avant J.-C. et où la balustrade présente un décrochement. Il aboutit à un espace de délassement où les visiteurs trouvent des sièges et peuvent s'offrir un rafraîchissement.

La tribune a une hauteur maximale de 220 cm et mesure 325 cm dans ses parties les plus larges, entre les repères chronologiques 1200-400 avant J.-C. et 100-300 après J.-C.

A la balustrade sont fixées douze pancartes où figurent des croquis des objets, accompagnés de numéros, de repères chronologiques et de courtes descriptions.

L'échelle chronologique est divisée comme suit: de -1 000 000 d'années à -5000, 113 cm; de -5000 à -4000, 90 cm; de -4000 à -3500, 80 cm; de -3500 à -3000, 120 cm; de -3000 à -2500, 190 cm; de -2500 à -2000, 280 cm; de -2000 à la fin, aux environs de +950, 1 925 cm, soit environ 66 cm par siècle.

L'estrade est construite de la façon suivante: sur une infrastructure fixe (invisible), on a empilé environ 500 blocs de dimensions normalisées, ayant une largeur de 40 cm, une hauteur de 10, 20 ou 40 cm et une profondeur de 20, 40 ou 60 cm.

La forme de l'estrade, sa hauteur, sa profondeur et le nombre des gradins sont déterminés par trois facteurs: le nombre des cultures et domaines culturels présentés, la richesse proportionnelle des différentes cultures et, surtout, le matériel disponible dans les collections propres du musée. C'est ainsi que l'estrade est assez basse et étroite à son début, qu'elle s'élargit et s'élève au milieu, où elle comporte sept gradins, pour diminuer vers la fin lorsque, après l'époque romaine, elle atteint le haut moyen âge.

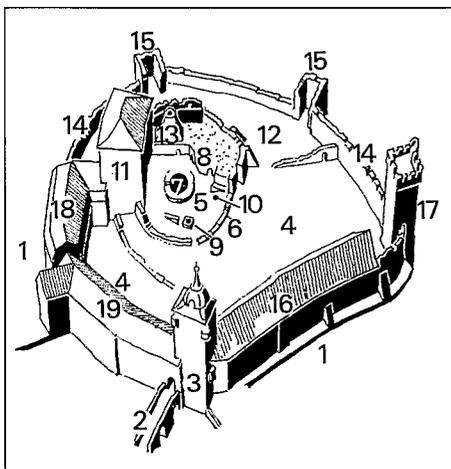
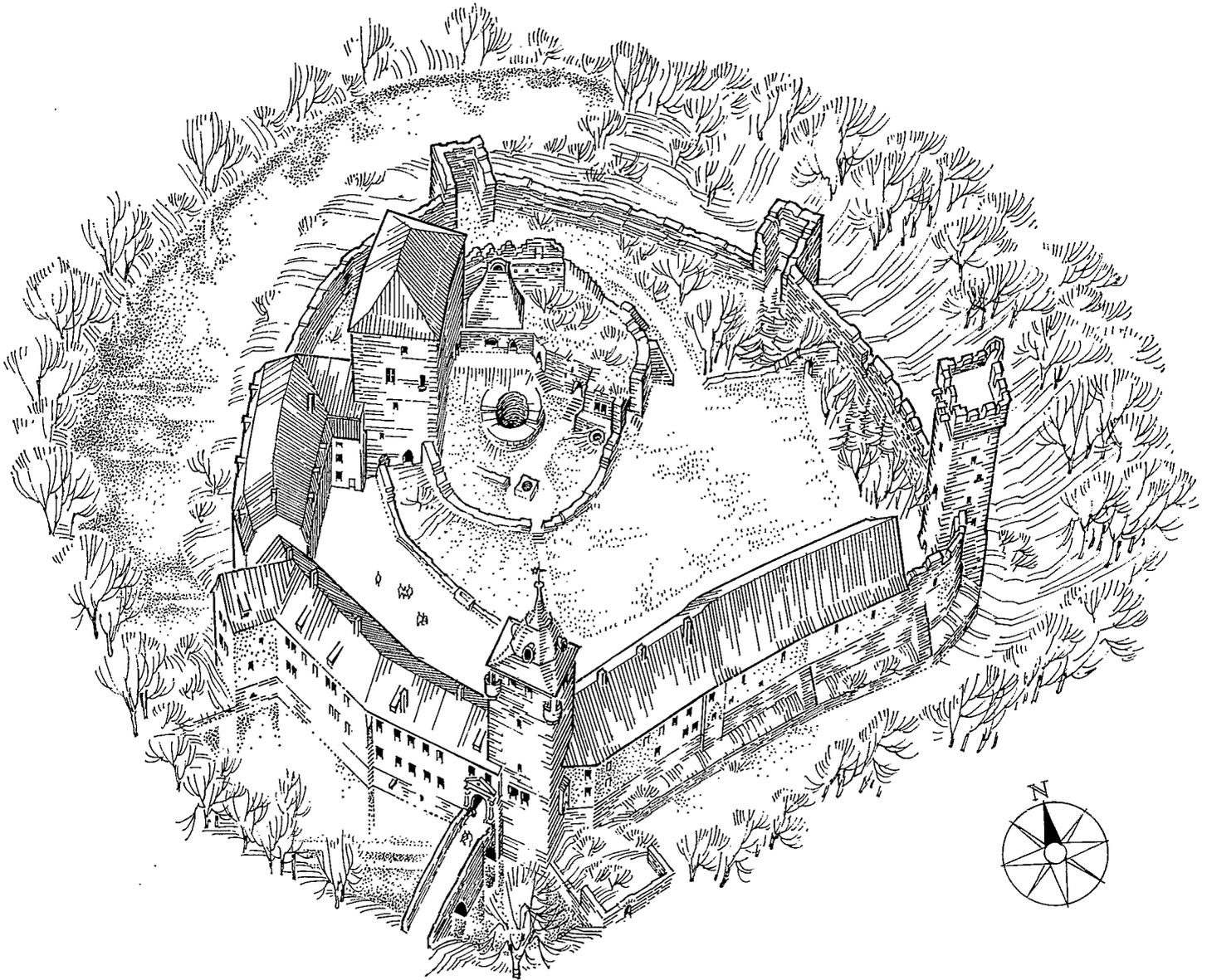
L'emploi de blocs dont le nombre a été calculé d'avance d'après un dessin a facilité la construction de la tribune tout en ménageant la possibilité de transformations futures par simple déplacement des blocs.

L'éclairage est fourni en partie par la lumière naturelle provenant des fenêtres munies de stores à lamelles et en partie par la lumière artificielle. Des tubes fluorescents sont disposés derrière certaines plaques du plafond surbaissé, tandis que 45 spots donnent du relief à l'éclairage des objets.

Les objets exposés sur l'estrade sont, pour ainsi dire, à portée de la main, mais toute l'estrade est protégée par des faisceaux modulés de rayons infrarouges, émis et captés par cinq fentes verticales. Deux de ces fentes se trouvent dans les poteaux fixés dans le décrochement de la balustrade (fig. 74); elles sont complétées par trois fentes « réceptrices » dans le mur foncé du fond de la salle (fig. 75). Une interruption des faisceaux de rayons déclenche un signal lumineux et sonore. De plus, l'absence d'un objet peut être immédiatement décelée grâce à un point rouge apposé sur le fond clair, sous chaque objet.

Les différentes aires culturelles sont marquées par des différences de couleur. Le début commun est blanc cassé (fig. 76a). Ce coloris se poursuit jusqu'à l'époque de la préhistoire européenne, au pied de l'estrade. Dans le haut de l'estrade, l'Égypte est marquée par une teinte gris clair. Entre l'Europe et l'Égypte, les cultures asiatique et méditerranéenne sont signalées, la première par un gris foncé, la seconde par un vert foncé. Durant la période de l'apogée de l'Empire romain, cette dernière couleur couvre presque toute l'estrade. Seules, sur le haut de l'estrade, la culture méroïtique et, sur le gradin inférieur, l'Europe non romaine, restent en dehors de la couleur verte. Au bout de la salle (fig. 76b), la couleur verte subsiste uniquement pour la culture byzantine avec, au-dessus, l'Égypte chrétienne et, au-dessous, en gris, les Francs; au pied de l'estrade, en blanc cassé, se trouve l'Europe des Saxons et des Vikings.





77 a, b

BURGMUSEUM WASSERBURG KAPELLENDORF, Kapellendorf. a) Dessin de l'ensemble du château : 1. Douves, fossé extérieur; 2. Pont actuel; 3. Tour d'entrée, entrée actuelle; 4. Cour du château, fossé intérieur du château de Kirchberg; 5. Château de Kirchberg, château originel; 6. Mur d'enceinte intérieur; 7. Tour de guet; 8. Grande salle; 9. Puits; 10. Citerne; 11. Appartements des femmes (de l'époque d'Erfurt); 12. Lice nord; 13. Cuisine à cheminée; 14. Mur d'enceinte extérieur; 15. Tours de la lice arrière; 16. Porte, pont du château d'Erfurt; écuries; 17. Tour des cachots; 18. Aile des princesses; 19. Services judiciaires et fiscaux, actuellement musée du château, buvette. (Tiré de: Karl

Moszner, *Die Wasserburg Kapellendorf. Ihre Geschichte und Baugeschichte* [Le château de Kapellendorf, son histoire et celle de sa construction], 2<sup>e</sup> éd., Weimar, 1975 (Weimarer Schriften zur Heimatgeschichte und Naturkunde, Heft 19)). b) Vue du côté ouest avec le pont (2), la tour d'entrée (3) et les bâtiments administratifs (19) [les chiffres se réfèrent au plan du château]. La photo montre que, malgré les modifications apportées aux parties ouest et sud du château, qui datent du xvi<sup>e</sup> au xviii<sup>e</sup> siècle, la structure des fortifications médiévales est encore très reconnaissable. A l'étage supérieur des bâtiments administratifs se trouve le musée consacré à l'histoire du château et de la localité de Kapellendorf.

# Musée du château de Kapellendorf

Le développement de la culture socialiste dans la République démocratique allemande est inséparablement lié à la protection et à l'assimilation du patrimoine culturel. « L'assimilation de toutes les forces, actions et expériences créatrices qui se présentent à nous de façon concrète dans les témoignages que l'histoire nous transmet sur le travail, la science, l'art et la culture déclenche des impulsions créatrices, nombre d'attitudes et de comportements subjectifs orientés vers l'accroissement de l'efficacité du travail productif, l'instauration d'un style de vie caractérisé par un riche contenu culturel et le développement harmonieux de la personnalité, en un mot, détermine l'activité sociale<sup>1</sup>. »

Les musées, dont le nombre des visiteurs a fortement augmenté au cours de ces dernières années, contribuent de plus en plus à la transmission du patrimoine culturel. Parmi les multiples sources d'expérience que les musées rendent accessibles à tous, les châteaux jouent un rôle essentiel en tant que témoins d'une étape de l'évolution du peuple allemand.

Situé dans le triangle formé par les trois villes d'Apolda, Iéna et Weimar, le château de Kapellendorf est l'un des châteaux forts les mieux conservés de la République démocratique allemande (fig. 77a, b)<sup>2</sup>.

Bien que leur construction s'échelonne du XII<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, les bâtiments postérieurs à l'époque des châteaux forts proprement dite ne déparent pas l'ensemble architectural initial. Les tours, les murs et les larges douves donnent une image saisissante des ouvrages de défense médiévaux et témoignent de l'importance économique, politique et militaire du château, qui fut, jusqu'au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, un château féodal, avant de devenir la propriété de la ville d'Erfurt, puis le centre administratif du bailliage de Kapellendorf dans le duché de Saxe-Weimar. Pendant les guerres napoléoniennes, le château abrita le quartier général des troupes prussiennes stationnées à Iéna lors des deux batailles d'Iéna et d'Auerstedt le 14 octobre 1806.

Les fils de Goethe et de Schiller reçurent du bailli de Kapellendorf, Urlau, ami de Goethe, une partie de leur formation juridique.

Après la disparition des derniers ser-

vices administratifs en 1830, le château connut des avatars qui entraînèrent sa rapide dégradation. Les premiers travaux de restauration, entrepris au début des années trente, furent interrompus par la deuxième guerre mondiale<sup>3</sup>.

Après la défaite du fascisme et la fondation de la République démocratique allemande, les châteaux médiévaux entrèrent dans une nouvelle phase de leur histoire séculaire. La législation relative à la culture socialiste et à l'entretien des monuments, la mise en œuvre de moyens considérables par l'État créèrent les conditions nécessaires à leur entretien, à leur conservation et à leur utilisation systématiques non seulement comme buts d'excursions romantiques, mais aussi comme centres de culture, de formation et de loisirs. La mise en valeur du château de Kapellendorf illustre de manière frappante cette politique. Du point de vue de la muséologie, il s'agit tout d'abord de conserver et d'entretenir le monument historique. Un musée, créé à la fin des années cinquante et en cours d'agrandissement, est consacré à l'histoire du château et de la localité, et fournit des explications sur les bâtiments.

Au début des années soixante-dix, sur la base d'un accord conclu entre le

## Moyen âge européen

1. Hans-Joachim HOFFMAN, *Probleme und Aufgaben zur Bewahrung, Pflege und Verbreitung des kulturellen Erbes in der DDR* [Problèmes et aspects de la protection, de l'entretien et de la diffusion du patrimoine culturel dans la République démocratique allemande] (Documents de la session du 9 juin 1975 du Conseil de la culture au Ministère de la culture).

2. Bien qu'il soit habituellement appelé « Wasserburg Kapellendorf », le château fort de Kapellendorf n'est pas à proprement parler un *Wasserburg*, c'est-à-dire un château situé au milieu d'une grande étendue d'eau ; il s'agit en réalité d'un château de plaine, entouré de douves et d'une levée de terre.

3. Pour l'histoire du château et celle de sa construction, voir : Karl MOSZNER, *Die Wasserburg Kapellendorf. Ihre Geschichte und Baugeschichte* [Le château de Kapellendorf, son histoire et celle de sa construction], 2e éd., Weimar, 1975 (Weimarer Schriften zur Heimatgeschichte und Naturkunde, Heft 19) ; Hermann WÄSCHER, *Die Baugeschichte der Wasserburg Kapellendorf* [Histoire de la construction du château de Kapellendorf], Halle, 1961 (Schriftenreihe der Staatlichen Galerie Moritzburg in Halle, Heft 18).



Conseil municipal de Kapellendorf, commune dont dépend le château, et l'Université Friedrich-Schiller d'Iéna, on commença à aménager un autre musée ayant pour thème *Les châteaux forts de Thuringe hier et aujourd'hui*. L'université mobilisa des moyens considérables pour créer, en étroite collaboration avec le conseil municipal et avec le Comité consultatif du château de Kapellendorf, les conditions matérielles de l'aménagement de ce musée dans la tour d'habitation du xiv<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. Un groupe d'historiens, de préhistoriens et de muséologues du département d'histoire de l'Université Friedrich-Schiller et du Musée de préhistoire et de protohistoire de Thuringe de Weimar a établi les bases scientifiques de l'exposition. Cette collaboration étroite entre spécialistes de diverses disciplines a élargi le champ des possibilités quant au traitement des résultats des recherches et à leur présentation orientée vers la formation de la conscience socialiste de l'histoire. Des étudiants préparant leur diplôme ont contribué à l'élaboration de parties essentielles du « scénario » et même à la réalisation du projet, car l'organisation et l'utilisation d'une exposition constituent des aspects importants de la formation pratique des professeurs

d'histoire socialistes à l'Université Friedrich-Schiller d'Iéna. Outre leur participation à la rédaction du « scénario », ces futurs professeurs seront appelés à enrichir leur expérience pédagogique en guidant les visiteurs et les groupes scolaires à travers l'exposition.

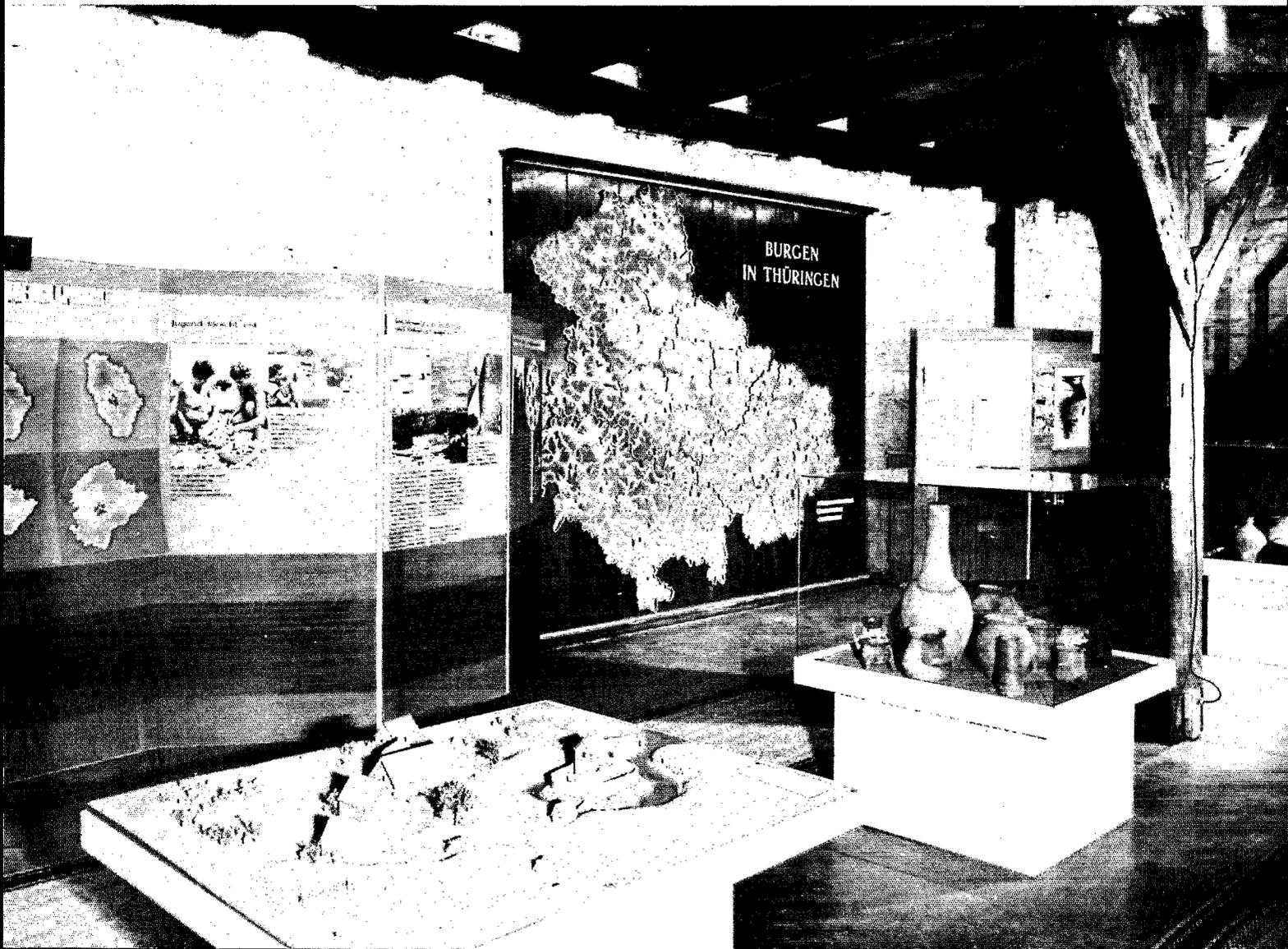
Contrairement à la présentation traditionnelle de l'histoire et de l'évolution architecturale des châteaux, cette exposition repose sur l'idée que, si les châteaux sont des objets de musée, ce n'est pas parce qu'ils sont des représentants d'une certaine étape de l'histoire militaire<sup>5</sup>. Nés à l'époque féodale, ils sont surtout des témoins matériels de processus historiques qui sont arrivés à leur terme dans le cours ultérieur de l'histoire. C'est pourquoi l'un des objectifs de l'exposition consiste, en partant des châteaux forts, à donner, de façon visible et tangible, aux visiteurs qui s'intéressent à l'histoire, un aperçu, à la fois rationnel et fondé sur le point de vue de la lutte des classes, sur les processus évolutifs

78

Exposition *Châteaux forts de Thuringe hier et aujourd'hui*. Section intitulée « Culture socialiste — entretien des monuments — utilisation actuelle des châteaux forts ». La carte en relief montre la répartition des châteaux forts en Thuringe. La maquette du château et du village de Gommerstedt ainsi que les céramiques trouvées lors des fouilles donnent une idée du processus de désertification (du fait de la conjoncture économique, des guerres ou des épidémies, des villages ont été désertés).

4. Selon le plan du château, n° 11 (appartements des femmes).

5. Voir : Günter BEHM-BLANCKE, Erika LANGER et Wolfgang TYPPEL, *Drebbuch (ungekürzte Fassung). Thüringer Burgen in Geschichte und Gegenwart* [Scénario (version non abrégée). Les châteaux forts de Thuringe hier et aujourd'hui], s.l.n.d. (multigraphié).

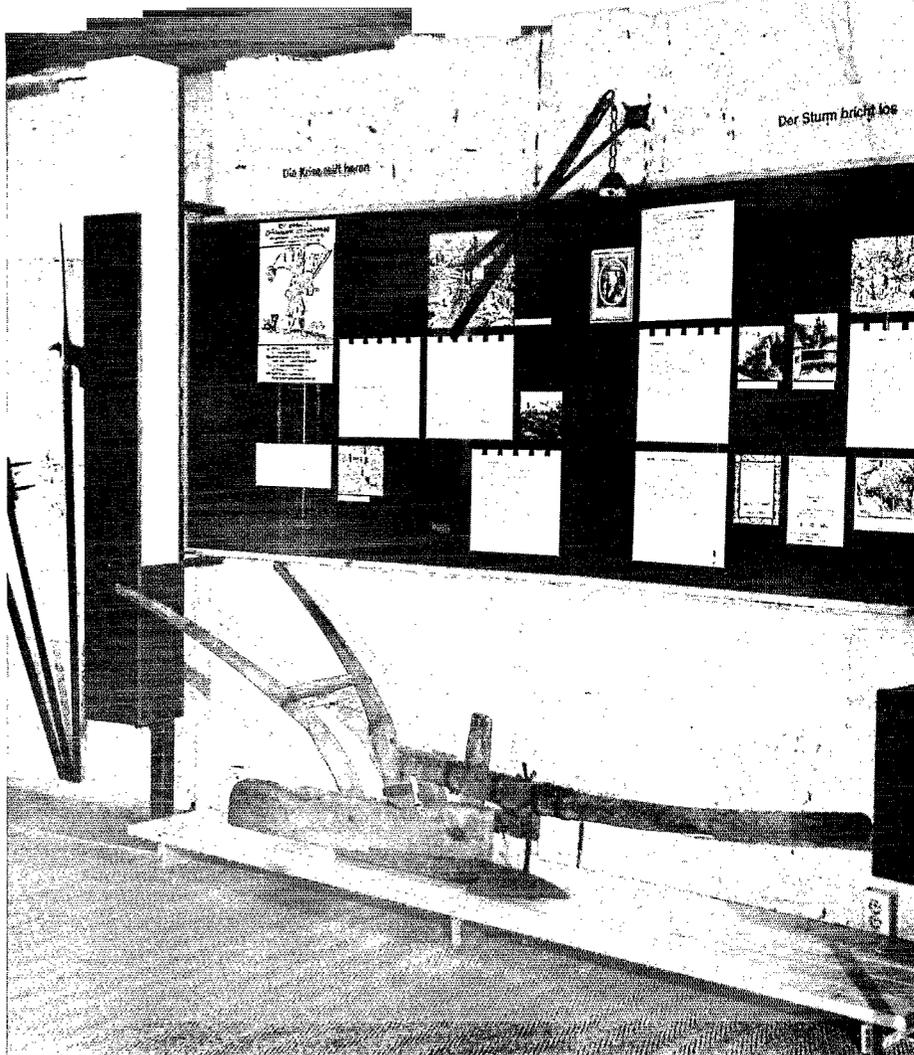


essentiels de l'histoire du peuple allemand depuis la formation de la société féodale, ainsi qu'à contribuer, par une collaboration systématique avec les écoles, au développement de modes d'enseignement de l'histoire plus propres à toucher la sensibilité et plus concrets.

Dans un cadre géographique défini par le titre même de l'exposition (la Thuringe), il s'agit, d'une part, d'expliquer, d'après le principe de l'histoire régionale, l'évolution du peuple allemand conformément aux lois de l'histoire, par des exemples concrets et se rapportant à des lieux précis, d'autre part, de montrer qu'à l'époque considérée la Thuringe a été plus d'une fois le théâtre d'événements dont l'importance dépassait les limites de la région.

Le titre de l'exposition — *Les châteaux forts de Thuringe hier et aujourd'hui* — en résume le programme dans un sens encore plus large. La question des rapports entre la société socialiste et les châteaux forts constitue le point de départ et le cadre du thème de l'exposition. Après avoir vu sur une grande carte en relief l'emplacement des très nombreux châteaux forts situés en Thuringe, le visiteur aborde la partie de l'exposition intitulée « Culture socialiste, entretien des monuments, utilisation actuelle des châteaux forts », qui l'informe, au moyen d'illustrations, de textes et de tableaux, ainsi que d'un choix d'objets, des mesures prises pour l'entretien des monuments et rend hommage aux bénévoles dont le travail contribue grandement à l'entretien de monuments importants de notre histoire (fig. 78).

Au cœur de l'exposition se trouve la partie intitulée « Les châteaux dans la société féodale », où l'on décrit les fonctions essentielles des châteaux forts à cette époque, sans perdre de vue que la définition du château fort ne doit pas être trop étroite, et qu'il faut ajouter, au château fort classique construit en pierre, les premières fortifications constituées de levées de terre, les monastères et les villes, avec leurs ouvrages de défense souvent impressionnants, ainsi que les



places fortes, les cimetières et les églises fortifiées, qui participent des mêmes conceptions<sup>6</sup> (fig. 79).

En raison des dimensions de ces objets de musée, il est souvent nécessaire de recourir à des maquettes pour représenter les principaux châteaux. En outre, les pièces exposées — objets trouvés dans ces châteaux, céramiques, outils et armes — fournissent des renseignements concrets sur le déroulement du processus historique. A chaque ensemble correspond un texte qui éclaire les rapports essentiels. Des cartes, des plans, des photos des fouilles et — pour les périodes moins reculées — des reproductions de gravures de l'époque complètent l'exposition. Les sections essentielles ont été ouvertes à la fin de l'année 1976 sous leur forme définitive. On prévoit d'étendre ultérieurement l'exposition à deux autres aspects importants de l'histoire des châteaux forts — « Les châteaux forts en tant que centres culturels » et « La technique militaire dans les châteaux forts ». Parallèlement, on continuera à travailler à l'exposition afin d'y introduire les derniers résultats des recherches sur l'histoire des châteaux et de les faire connaître au public.

Des conférences, des concerts et d'autres manifestations organisés dans une salle de la tour d'habitation, qui se prête parfaitement à une telle utilisation, contribueront à faire du château de Kapellendorf un centre culturel complet.

6. HANS-JOACHIM MRUZEK, *Thüringische und Sächsische Burgen* [Châteaux forts de Thuringe et de Saxe], p. 19, Leipzig, 1965.

79 Exposition *Châteaux forts de Thuringe hier et aujourd'hui*. Section intitulée « Les châteaux dans la société féodale ».

## Temps modernes américains

80

FORTRESS OF LOUISBOURG NATIONAL HISTORIC PARK, Nova Scotia (Canada). Reconstruction en voie d'achèvement au demi-bastion du dauphin (premier plan). A l'arrière-plan, le bastion du Roi et les casernes (en haut à droite). A gauche, bâtiments sur le quai. Un embarcadère a été aménagé à la porte Frédéric, principale entrée lorsqu'on vient du port. Dans le lointain, les ruines de la ville et des fortifications du XVIII<sup>e</sup> siècle, toutes situées sur la pointe Rochefort, qui sépare le port de Louisbourg de l'océan Atlantique.

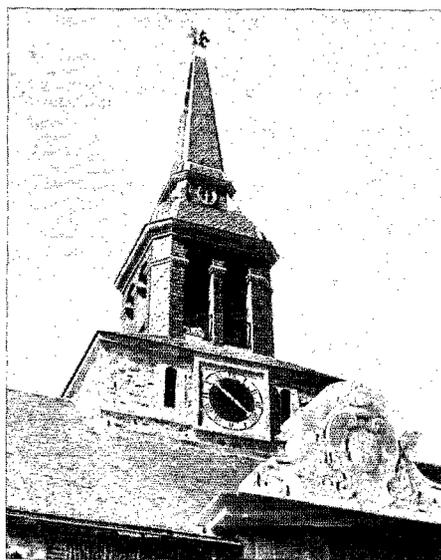


## Parc historique national de la forteresse de Louisbourg

Pour les visiteurs qui arrivent en voiture, Louisbourg se trouve à l'extrémité de la grande route qui traverse l'île du Cap-Breton — pratiquement à l'extrême pointe orientale du continent nord-américain, dans la Nouvelle-Écosse, Canada. Beaucoup s'attendent à trouver un énième fort palissadé comme ceux qui ont surgi un peu partout depuis plus de trois cents ans au Canada et aux États-Unis et qui, reconstruits, sont aujourd'hui des citadelles du tourisme. Au lieu de cela, ils découvrent les ruines d'une ville fortifiée qui fut en son temps le troisième port maritime d'Amérique du Nord. Un vaste effort de reconstitution leur apprend que Louisbourg était un point clé de l'empire colonial français au XVIII<sup>e</sup> siècle, à la fois port de pêche, base navale et entrepôt commercial, dont la valeur excédait de loin celle des comptoirs de fourrure installés dans l'intérieur; que l'emplacement et la qualité de ses fortifications, imitées de celles de Vauban en France, étaient médiocres; que les sièges de 1745 et de 1758, à l'issue desquels Louisbourg fut capturé par les Britanniques, marquèrent un tournant décisif pour la maîtrise du continent. Bien plus, ils apprennent que Louisbourg et la colonie dont elle était la capitale étaient le foyer d'une civilisation européenne transplantée, à maints égards

unique en son genre, qui, après quarante ans de prospérité, fut anéantie par la conquête militaire. Après la défaite, les fortifications de Louisbourg ont été démantelées, les lieux ont été abandonnés par les militaires et les ruines sont restées pratiquement inoccupées — c'est le seul site urbain colonial d'Amérique du Nord sur lequel on n'ait pas reconstruit une ville.

Louisbourg représente la tentative la plus ambitieuse faite par le Canada pour



81

La tour de l'Horloge des casernes, bâtiment d'environ 120 mètres de long qui fut pendant un temps le plus vaste d'Amérique du Nord. La tour a été reconstruite d'après un plan détaillé dressé par des officiers français du génie en 1733. Le mouvement de l'horloge provient d'une église du XVIII<sup>e</sup> siècle située à Barr, en France. Le fronton orné du blason, qui est en calcaire importé de France, a été sculpté par les ouvriers du pays, y compris d'anciens mineurs en chômage, sous la direction d'un maître tailleur de pierre venu d'Europe (1974).

recréer son passé. C'est en 1961 qu'a commencé la reconstruction dont le but était de ranimer l'économie locale. Cette entreprise a, depuis lors, pris les dimensions d'un vaste effort culturel et éducatif, la portée du projet étant élargie en conséquence. Il reste encore cinq années pour que la reconstruction soit achevée, moyennant un coût de 25 millions de dollars. Administrée par Parcs Canada, l'agence fédérale pour les parcs nationaux et historiques, la forteresse est un village-musée entouré d'un parc de près de 6 000 hectares alliant les beautés naturelles aux vestiges historiques. En outre, la rade de Louisbourg recèle les épaves d'une douzaine de navires dont la plupart proviennent d'une flotte française détruite pendant le siège de 1758. La côte sauvage du Cap-Breton, l'océan qui déferle et le brouillard ajoutent au caractère solitaire et hors du temps de



82 a

l'endroit. Les plus proches intrusions du xx<sup>e</sup> siècle se trouvent à près de quatre kilomètres de la forteresse, de l'autre côté de la rade. Après avoir laissé sa voiture à un centre d'accueil proche de la ville actuelle et pris un autocar jusqu'à une enclave réservée à la pêche, le visiteur entrera à pied dans la forteresse pour plonger dans l'histoire.

Sur une superficie équivalant à un quart de l'ancienne ville, tout est en voie de reconstitution : bâtiments, cours, jardins et rues. Le visiteur verra le front de mer historique, plusieurs ensembles de bâtiments, deux des six bastions qui autrefois entouraient la ville, et les casernes qui furent jadis le bâtiment le plus vaste d'Amérique du Nord (fig. 80, 81). Tout sera comme avant le premier siège de Louisbourg, lorsque la forteresse était en voie d'achèvement sans avoir subi les effets d'un blocus et d'un bombardement.

On avait d'abord prévu de ne reconstruire que quelques édifices monumentaux tels que les portes de la ville. Mais, comme ils seraient restés entourés de ruines au lieu de s'insérer dans un cadre architectural ou social, on a décidé de reconstruire intégralement tout un quartier. Cela a permis de présenter tous les éléments sociaux, commerciaux, militaires, navals et administratifs de la ville, au moyen de reconstitutions de divers

environnements historiques de la vie des premiers habitants de la forteresse (fig. 82a, b).

Louisbourg offre une possibilité probablement unique de concentration de l'observation sur un laps de temps aussi bref. S'il apparaît, au vu des études, qu'une parcelle n'était pas bâtie ou que telle ou telle construction était inachevée, l'une et l'autre resteront telles qu'elles étaient en 1744 — même au cas où un élément antérieur ou postérieur nous séduirait par sa valeur historique. Nous pensons que l'idée de saisir « un moment du passé » rehausse l'intérêt et l'utilité de la visite, mais cela n'a pu être réalisé que grâce aux nombreux témoignages historiques sur la période antérieure au siège dont on disposait, et parce que l'existence éphémère de la ville a laissé peu de temps pour les retouches qui compliquent en général la reconstitution d'un ensemble historique.

Les bâtiments moins importants ou moins représentatifs de l'époque abriteront des expositions thématiques expliquant l'intérêt historique de Louisbourg et ce qui a été fait pour sa reconstruction. Quant aux dépendances — services publics et entretien — leur aspect extérieur doit aussi être celui des années 1740. En effet, on s'est appliqué à dissimuler les toilettes et cuisines, à atténuer les lumières et les bruits de façon que les

ments, les représentants de plusieurs disciplines travaillent en équipe dans quatre domaines différents: *a*) étude architecturale et reconstruction des bâtiments; *b*) aménagement des expositions; *c*) étude de style et reproduction de l'ameublement; *d*) reconstitution d'intérieurs de l'époque. Tout est montré ou réalisé dans un cadre historique.

Une règle immuable: le document authentifié l'emporte sur l'opinion et l'inspiration personnelles — quelle que soit la réputation du spécialiste. Après quinze ans de recherches approfondies, la reconstruction a des résultats inattendus: on commence à reconsidérer entièrement l'importance que revêt Louisbourg en Amérique du Nord et à mesurer sa complexité culturelle.

Certains Européens s'amuseront peut-être de nous voir nous préoccuper d'un passé aussi proche et tenter de recréer une culture qui n'est pas la nôtre. Pourtant, la reconstruction de Louisbourg est semblable, à bien des égards, à celle des quartiers historiques après la deuxième guerre mondiale: il s'est écoulé plus de temps depuis la destruction de Louisbourg et le legs de l'histoire est plutôt social qu'architectural mais le but est le même: créer un ensemble urbain historique où préserver l'esprit du passé.

John FORTIER

visiteurs puissent se restaurer dans l'atmosphère authentique d'un cabaret ne servant que les plats préparés autrefois à Louisbourg, et dans un style correspondant à la classe sociale qui était celle du patron et de sa clientèle.

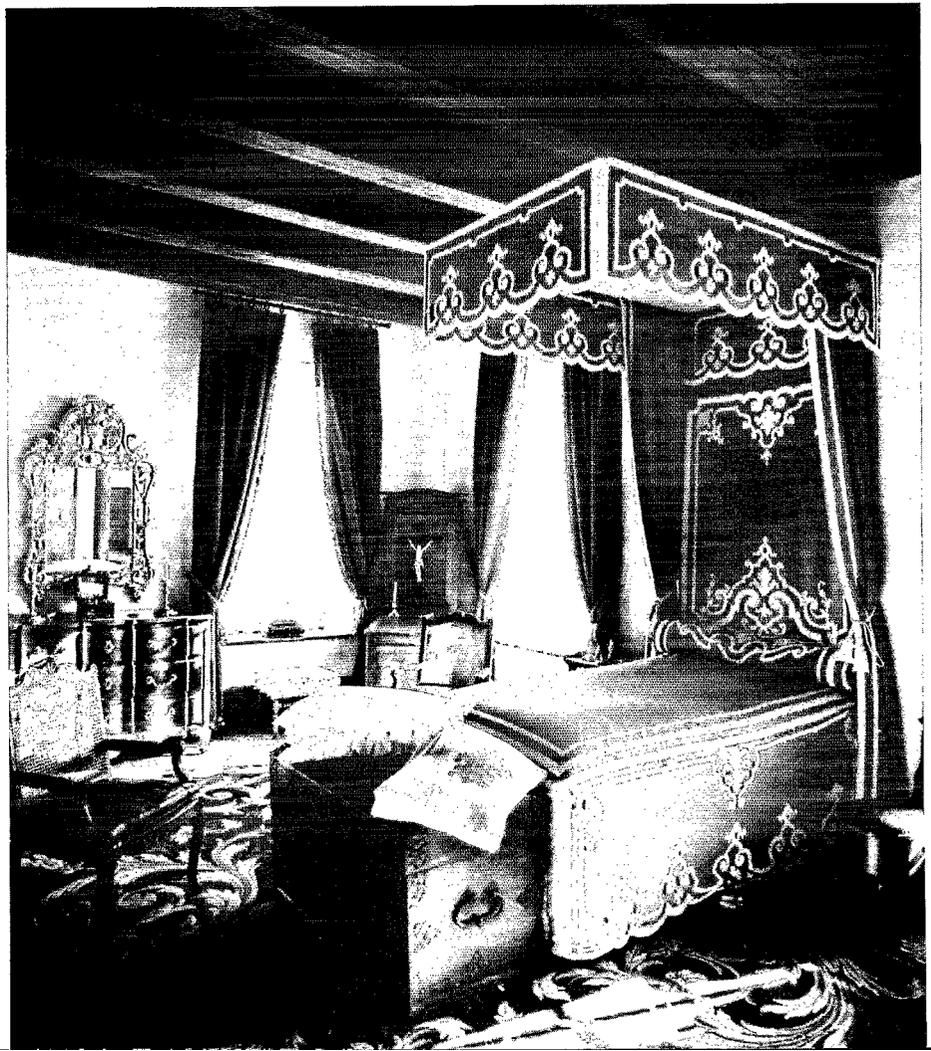
Bien que Parcs Canada ait eu pour principe de restituer fidèlement tous les bâtiments dans « leur ligne, leur niveau et leurs matériaux », et que divers éléments archéologiques aient été conservés, la reconstitution de Louisbourg offre cependant, en définitive, une structure d'ensemble synthétique. Nul ne l'habite en permanence; le visiteur est invité à considérer le cadre simplement comme un point de départ pour mieux comprendre et apprécier le passé.

Pour faire pleinement revivre Louisbourg, des guides en costume, qui font la démonstration d'activités artisanales et « animent » le cadre, représentent aussi les premiers habitants. Chaque fois qu'il est possible, ils sont affectés à tel ou tel édifice selon les caractéristiques de ceux qui les auraient normalement occupés vers 1740. Les soldats sont, pour la plupart, des étudiants qui prennent le nom d'un ancien membre de la garnison et se documentent sur lui afin de pouvoir interpréter Louisbourg comme celui-ci le voyait. Les guides portent le costume et affichent les manières de la classe sociale qu'ils représentent. Les règles de jeûne et d'abstinence instituées par l'Église catholique au XVIII<sup>e</sup> siècle sont observées par tous, y compris les visiteurs qui dînent au cabaret. Les guides sont encouragés non seulement à informer les visiteurs, mais à participer à la découverte et à la représentation d'un mode de vie.

L'entreprise menée à Louisbourg a exigé, en matière de recherche et de muséologie, un effort où la méthodologie et le souci du détail sont presque aussi remarquables que la reconstruction elle-même. Les fouilles ont mis au jour des milliers d'objets, ainsi que des ruines de fortifications et de bâtiments. Environ 750 000 pages de documents et 500 cartes, plans et croquis ont été copiés dans les archives en France, en Angleterre, en Écosse et aux États-Unis. On a fait appel à des spécialistes de plusieurs pays et à quelque 150 travailleurs. Étant donné l'abondance et la complexité des docu-

82 a, b

Reconstitution de l'intérieur des casernes (1974). *a*) Une chambrée; *b*) la chambre à coucher du gouverneur.



82 b

## Temps d'hier et d'aujourd'hui

83

GOSUDARSTVENNYI MUZEJ ISTORII  
LENINGRADA, Leningrad. Département  
de la défense de Leningrad pendant la  
seconde guerre mondiale, 1941-1945.  
Visiteurs devant un mur de photographies  
émouvantes.

83



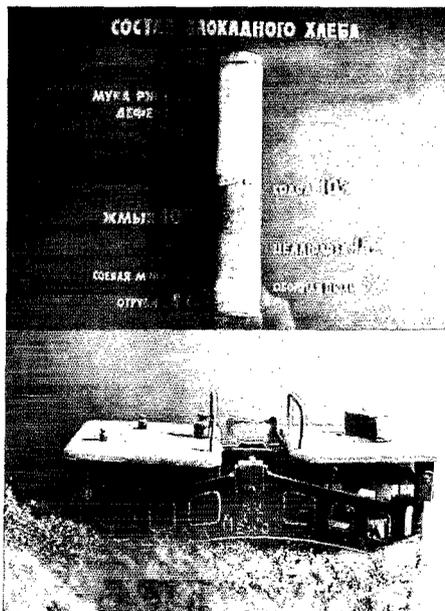
# Musée d'État de l'histoire de Leningrad

Une partie de l'exposition du Musée d'État de l'histoire de Leningrad est consacrée aux années de la seconde guerre mondiale lorsque, pendant neuf cents jours, la ville fut assiégée par les troupes fascistes. La résistance de Leningrad est le témoignage légendaire de la vaillance et du courage des défenseurs de la ville et de toute sa population.

Le Musée de l'histoire de Leningrad n'est pas un musée militaire. C'est pourquoi, même dans la section *Leningrad pendant la seconde guerre mondiale*, l'attention est appelée principalement sur la vie de la ville et la participation de ses habitants à sa défense. Pour ce qui est des opérations militaires, ce sont les batailles menées aux abords proches et lointains de la ville qui sont présentées avec le plus de détails, de même que les opérations entreprises en janvier 1943 pour percer le blocus et les combats dont l'aboutissement fut la victoire sur les troupes fascistes qui assaillaient la ville. L'exposition comprend les arrêtés du Comité d'État pour la défense, les ordres du Commandement suprême, les communiqués du Bureau d'information soviétique, les schémas des opérations militaires les plus importantes de la seconde guerre mondiale.

L'exposition se répartit suivant les périodes de la guerre définies par les

historiens soviétiques. Elle réunit essentiellement des matériaux documentaires authentiques qui font revivre les événements de ces années inoubliables, la vaillance et l'héroïsme des soldats et de la population civile, le rôle de direction et d'administration tenu par le Parti communiste et l'Organisation du parti à Leningrad dans la défense de la ville, l'aide que le peuple entier a prêtée à la

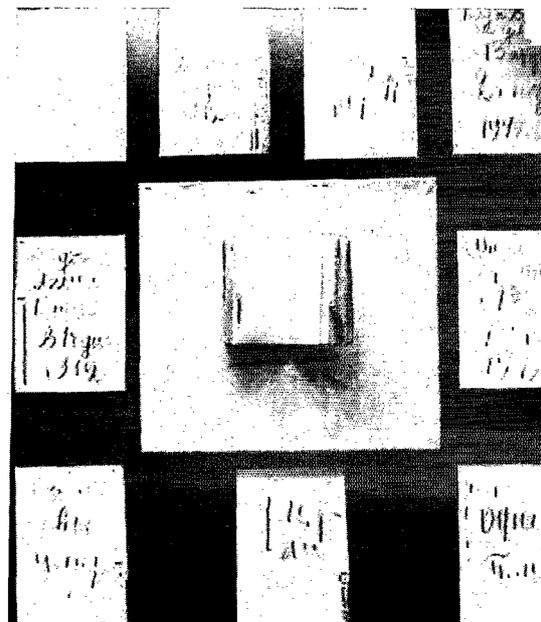


84 a, b

Éléments de l'exposition. a) Le pain pendant le siège de Leningrad: en haut, sa composition (farine de seigle avariée, 50 %; tourteau, 10 %; farine de soja, 5 %; son, 5 %; malt, 10 %; cellulose, 15 %; poussière de céréales, 5 %; en bas, la ration quotidienne (250 gr pour les ouvriers, 125 gr pour les employés et les enfants); b) le journal dans lequel l'écolière Tania Savitchev nota successivement la mort de chacun des membres de sa famille.



84 b





85  
Reconstitution de l'un des abris dans  
lesquels se réfugiaient les citoyens de  
Leningrad pendant les bombardements.

ville assiégée. Nous nous sommes efforcés de trouver une solution architecturale artistique pour l'aménagement intérieur du musée, et de faire en sorte que l'exposition impressionne par son contenu et son expressivité.

Après avoir traversé une salle spacieuse et claire où est présentée la vie à Leningrad en temps de paix, les visiteurs se retrouvent dans la salle consacrée au début de la guerre. Le 22 juin 1941 : une feuille de calendrier portant cette date est attachée à une grande photographie représentant des villages en flammes, des avions fascistes larguant des bombes. Un nuage noir semble peser sur la salle. Des villes en ruines, le massacre sauvage de la population pacifique, des fusillades et des exécutions, voilà ce qui accompagnait l'invasion fasciste. C'est ce dont témoignent les photos réunies ici. La photographie du plan Barbarossa, en allemand et en russe, est exposée dans une vitrine dont la toile de fond brune rehausse encore la signification sinistre de ce document.

Sur un autre mur de la salle, on voit, éclairé sur une toile de fond rouge, le texte du Comité central du parti et du gouvernement soviétique appelant le peuple à se soulever pour défendre la patrie. Des photographies montrent les réunions tenues dans les usines et les ateliers, et l'engagement dans l'Armée rouge et la Milice populaire. On entend retentir dans la salle le chant « Lève-toi, grand pays, lève-toi et viens au combat meurtrier », qui était très populaire pendant la guerre.

Dans la salle consacrée à la vie de Leningrad durant le blocus, l'exposition est exemplaire par l'unité de son contenu et la présentation artistique. Des photos montrent les rues de la ville assiégée, les transports arrêtés sous la neige, les vieillards, les femmes et les enfants épuisés

par la faim. Une courte inscription sur fond noir : « 541 803 habitants pacifiques sont morts de faim. » Là aussi se trouve l'ordre donné, en date du 19 novembre 1941, par la section commerciale du Conseil municipal de Leningrad, qui fixait la ration quotidienne minimale de pain : 250 grammes pour les ouvriers, 125 grammes pour les employés et les enfants. On voit derrière la vitre un morceau de pain de 125 grammes (fig. 84a).

Le carnet de Tania Savitcheva... Chaque page de ce petit calepin porte quelques mots tracés de l'écriture irrégulière d'une enfant. L'écolière de Leningrad parle de la mort de ses parents et proches. La dernière inscription est la suivante : « Les Savitchev sont morts, il ne reste que Tania. » Les notes s'arrêtent là : Tania, elle aussi, mourut de faim et de froid (fig. 84b).

Le 29 septembre 1941, l'état-major de l'armée de mer de l'Allemagne fasciste reçut un ordre secret sur « l'avenir de la ville de Pétersbourg » selon lequel la ville devait être entièrement rasée. Les photographies et les autres documents présentés montrent que les fascistes ne ménageaient pas leurs efforts pour exécuter cet ordre et l'on voit des maisons en flammes, des palais détruits, des monuments d'architecture endommagés par les obus...

Pour rendre la présentation plus émouvante, on a fait appel à la reconstitution scientifique. Ainsi a-t-on reconstitué un des abris dans lesquels les habitants de Leningrad passaient de longues heures pendant les bombardements et les raids des avions fascistes : un local souterrain au plancher de bois, une porte armée de fer, un banc, une table, une torche électrique « chauve-souris », un haut-parleur qui date de la guerre. On a également reconstitué la pièce commune d'une maison pendant le blocus. On y voit, réunis, les objets authentiques de la vie quotidienne d'alors : table, chaises, petit poêle de fonte, bottes de feutre, salopette ouatée, petits traîneaux pour transporter l'eau. On entend à nouveau le battement du métronome et la voix du speaker annonçant une alerte (fig. 85).

Notre exposition *Leningrad pendant la seconde guerre mondiale* exprime une fois encore les paroles mémorables : « Personne n'est oublié, rien n'est oublié », et appelle à la lutte pour la paix.

Rita CHPILLER

## *Musée national de l'air et de l'espace, Washington D.C.*

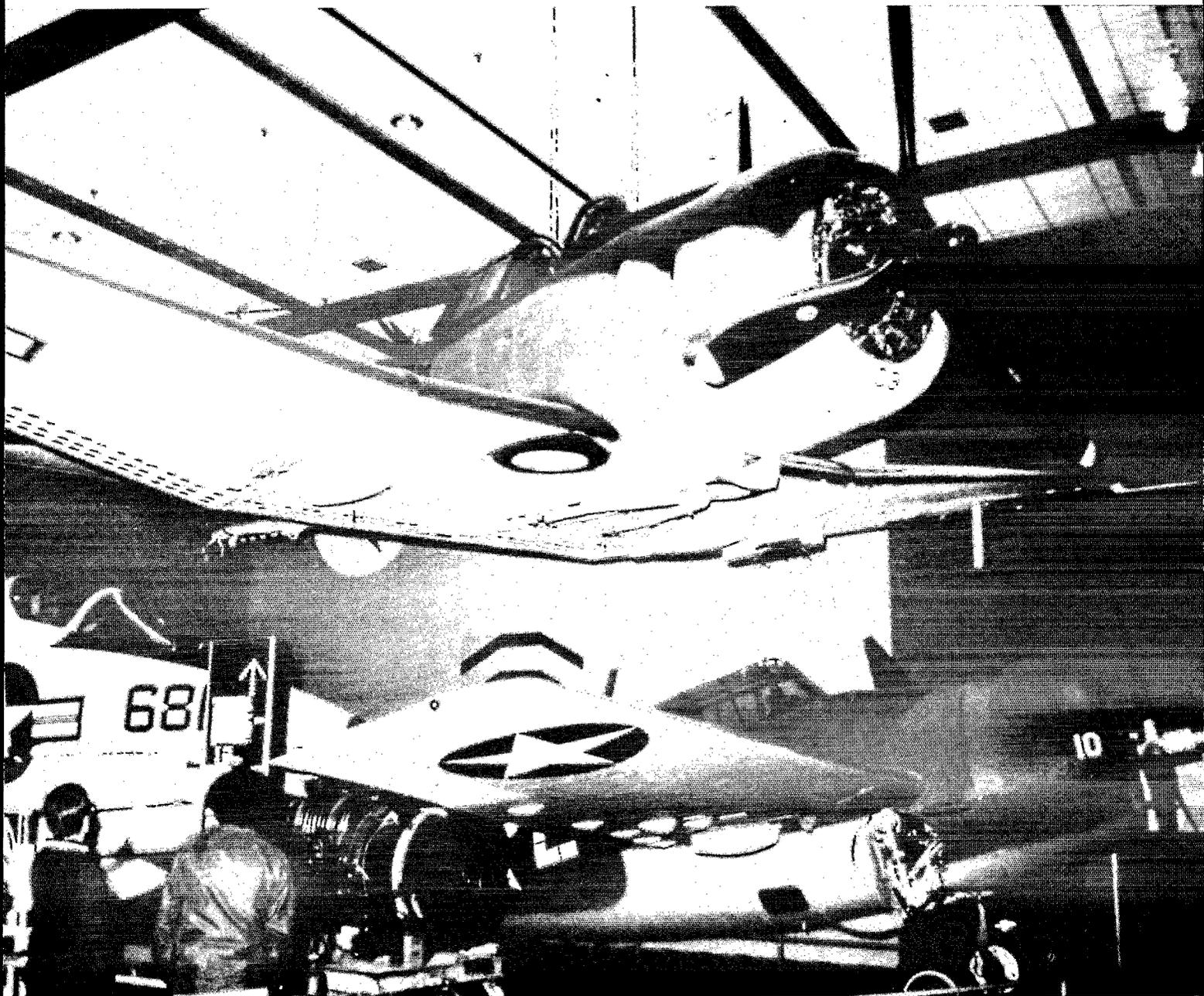
Le Musée national de l'air et de l'espace a pour mission de faire connaître à ses visiteurs l'histoire de l'aviation. Il s'agit d'une entreprise multidimensionnelle et pluridisciplinaire qui vise à instruire, à satisfaire le goût de l'aventure et à élever l'esprit. Dès que nous avons commencé à établir les plans du nouveau bâtiment, nous avons voulu éviter d'être entièrement tributaires des objets et des éti-

quettes, et nous avons décidé d'utiliser plutôt les données et documents dont nous disposions suivant un plan d'ensemble qui implique à la fois la participation et l'information des visiteurs. Dans toute la mesure du possible, nous avons voulu que la visite du musée joigne l'agréable à l'utile. Nous sommes heureux de l'énorme succès remporté par cette formule. Depuis l'ouverture du

### **Temps humains de la stratosphère et du cosmos**

86

NATIONAL AIR AND SPACE MUSEUM, Washington D.C. Galerie des opérations air-mer : appareils présentés sur le pont du hangar.



musée, on a relevé en moyenne près d'un million d'entrées par mois et enregistré jusqu'à 87 000 visiteurs un jour d'affluence.

Comme nous nous sommes attachés à réaliser un ensemble totalement intégré, il est impossible, dans ce court article, d'en donner une juste idée en décrivant une section par-ci par-là, mais la place manque pour une description complète. Plutôt que de dérouter le lecteur en lui servant un pot-pourri d'éléments tirés d'un ensemble qui a été soigneusement élaboré, nous préférons dire comment sont conçues deux des vingt-trois galeries d'exposition, après une introduction qui donne une idée des lieux.

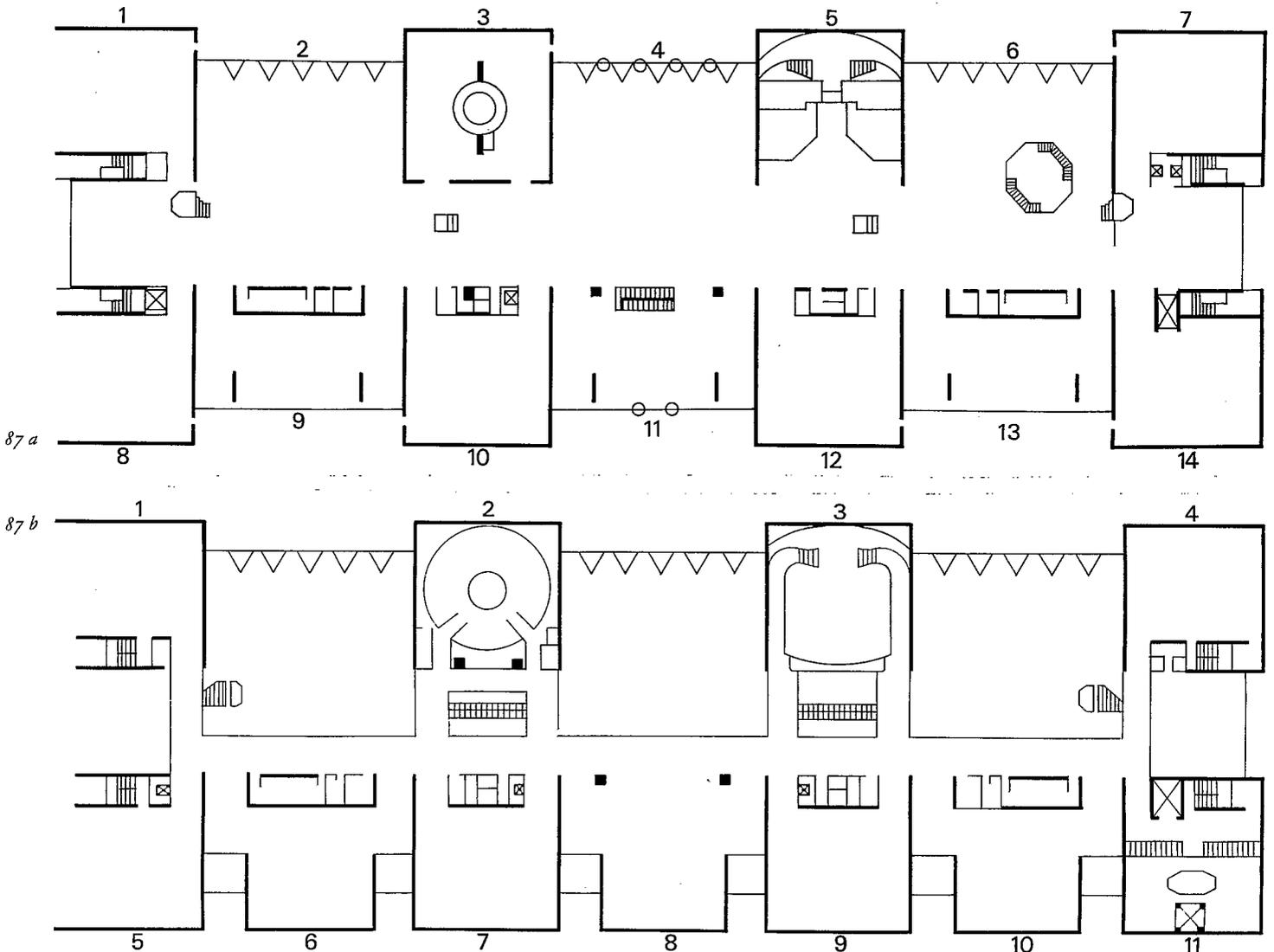
Le nouveau bâtiment du Musée national de l'air et de l'espace a 209 mètres de long et 69 mètres de large. Il y a deux étages de galeries d'exposition qui donnent toutes sur une allée centrale. On s'est particulièrement efforcé de donner à chaque galerie sa personnalité propre tout en veillant à l'unité d'aspect de l'allée centrale et des galeries qui s'ouvrent largement sur elle.

La première des deux galeries décrites ici est consacrée à la technique aéronautique. Nous y avons créé cinq person-

nages imaginaires dont l'existence coïncide avec la brève épopée du vol des plus lourds que l'air. Ces personnages « de composition » accueillent le visiteur dans cette galerie où il les retrouve dans divers cadres ou circonstances : notices, films, spectacles automatisés, expériences, etc. Ce sont quatre ingénieurs — Wheeler King (conception), Smedly « Slick » Camber (aérodynamique), Bulldog Powers (propulsion) et Reginald Pick (construction) — et un pilote d'essai, Ace Blue. Lorsque le visiteur pénètre dans la galerie, il se trouve dans une période consacrée aux débuts de la technique aéronautique, disons entre 1900 et 1935. Il peut voir des films qui illustrent les données fondamentales de l'aviation : portance, traînée, commandes et propulsion. Plusieurs souffleries sont à la disposition des visiteurs qui voudraient se livrer à des expériences préprogrammées. On montre, avec les explications nécessaires, un moteur d'avion en étoile, vu en coupe, avec toutes les pièces mobiles. Naturellement, nombre d'aspects de cette période initiale de l'aviation sont présentés au moyen de croquis et d'objets accompagnés de notices. Le visiteur est invité à assister à un spec-

87 a, b

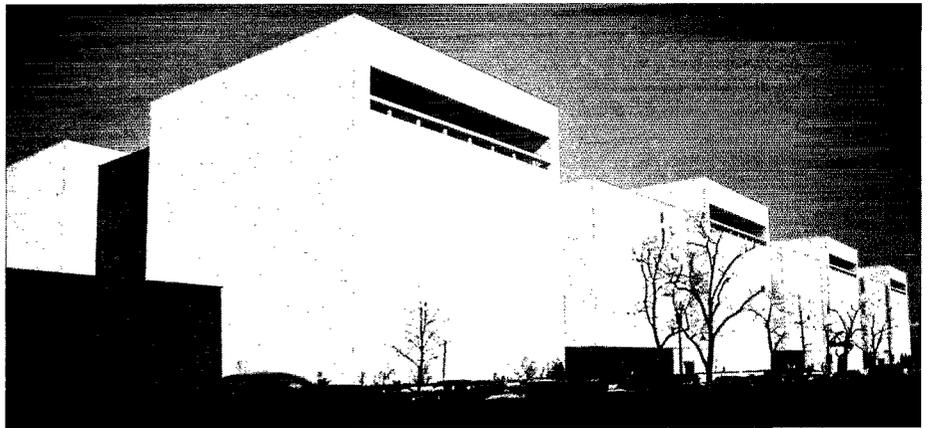
Plan du musée. a) Premier étage : 1. Vol vertical; 2. Transport aérien; 3. Magasin du musée; 4. Grandes dates de l'histoire de l'aviation; 5. Entrée du théâtre; 6. Hall de l'espace; 7. Fusée et vol spatial; 8. L'aviation en général; 9. Vols de démonstration; 10. La vie dans l'univers; 11. Foyer sud; 12. Essais en vol; 13. Satellites; 14. Bienfaits de l'aviation.  
b) Deuxième étage : 1. Opérations air-mer; 2. Spatiarium; 3. Théâtre; 4. Technique aéronautique; 5. L'aviation pendant la deuxième guerre mondiale; 6. Ballons et dirigeables; 7. Contrôle de la circulation aérienne; 8. Expositions temporaires; 9. L'aviation pendant la première guerre mondiale; 10. Voyage d'Apollo vers la Lune; 11. L'aviation et les arts.



tacle permanent de marionnettes automatiques, qui sont les guides de la galerie. Elles sont réunies pour étudier un nouveau modèle d'avion. On peut écouter leur conversation mais aussi percevoir leurs pensées, qui sont projetées au-dessus de leur tête dans des « bulles ». On passe ensuite à la technique de l'aviation dans les années 1940 et 1950. Il y a notamment une section sur le vol supersonique. On arrive à un autre spectacle d'automates au cours duquel un récit imaginaire fait par deux des cinq guides apporte beaucoup d'éclaircissements sur le fonctionnement des moteurs à réaction. Puis on arrive à la période moderne avec divers objets illustrant la tactique spatiale d'aujourd'hui. Le foyer de cette galerie de la technique aéronautique est consacré aux grands spécialistes, passés et présents, de cette technique. La plupart d'entre eux sont présentés sous leur nom au public pour la première fois.

La deuxième galerie est celle des opérations air-mer, consacrée au vol au-dessus de l'eau. La galerie tout entière reproduit le pont du hangar d'un porte-avions de conception classique. Ayant traversé la plage arrière, le visiteur voit exposés de façon réaliste plusieurs des appareils fameux qui ont participé à des opérations de porte-avions. Franchissant une grande écoutille pratiquée dans le flanc de la galerie, il aperçoit l'océan en mouvement et, de temps à autre, un hélicoptère ou un autre navire, cet effet étant évidemment produit par un film projeté derrière l'écran. Notre porte-avions a un petit musée de bord où sont retracés certains faits marquants de l'histoire du vol au-dessus de l'eau. Au centre du porte-avions se dresse la passerelle de commandement telle qu'elle se présente dans la réalité. De là, on découvre à l'avant le pont d'envol avant, d'où les appareils sont constamment catapultés. Vers l'arrière se trouve le poste principal de contrôle des vols dit PRIFLY. Regardant vers l'arrière du navire, par les baies vitrées du PRIFLY, le visiteur peut voir et entendre les avions atterrir sur la piste oblique d'appontage de notre porte-avions. Naturellement, ce qu'on découvre de la passerelle et du PRIFLY, ce sont des films spécialement réalisés, qui sont projetés derrière des écrans géants.

Nous n'avons décrit ici que deux des vingt-trois galeries. Dans chaque cas, nous avons cherché à leur donner leur caractère propre.

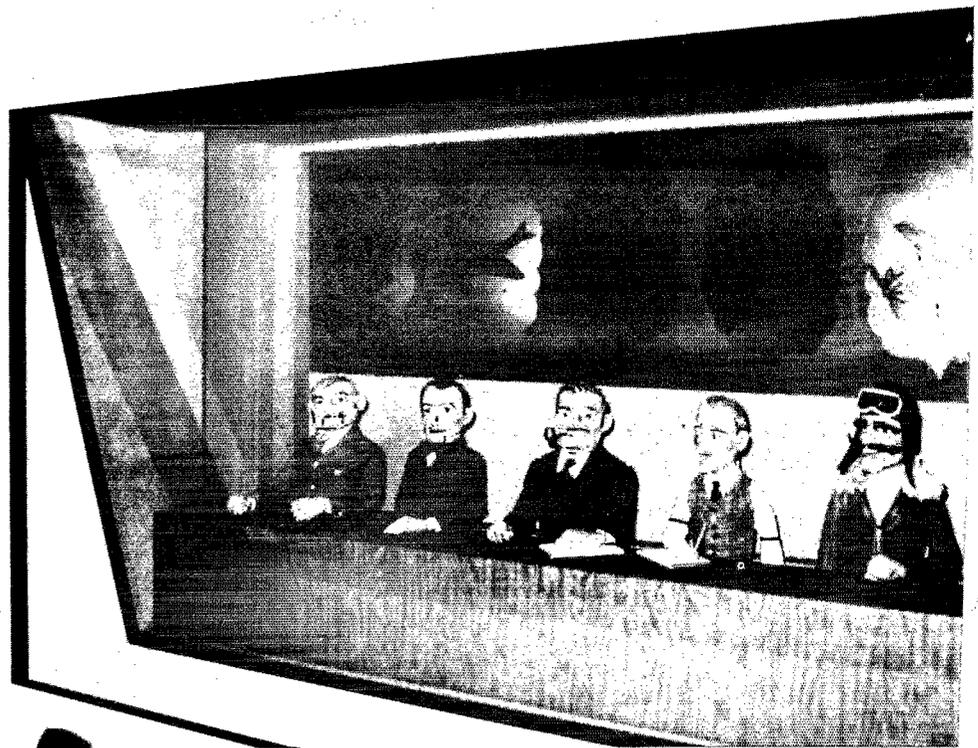


Tous nos efforts se sont inspirés de quelques principes communs. Pour l'information des visiteurs, nous nous sommes demandé chaque fois quel était le meilleur mode de communication, au lieu d'adopter à priori des techniques déterminées. Cela nous a amenés à user tantôt de méthodes classiques de l'exposition et tantôt de techniques tout à fait neuves. Nous sommes très satisfaits des résultats de nos efforts et serons heureux de rencontrer les lecteurs de cette honorable publication lorsqu'ils viendront au musée.

88

Vue extérieure du musée.

Melvin B. ZISFEIN



89

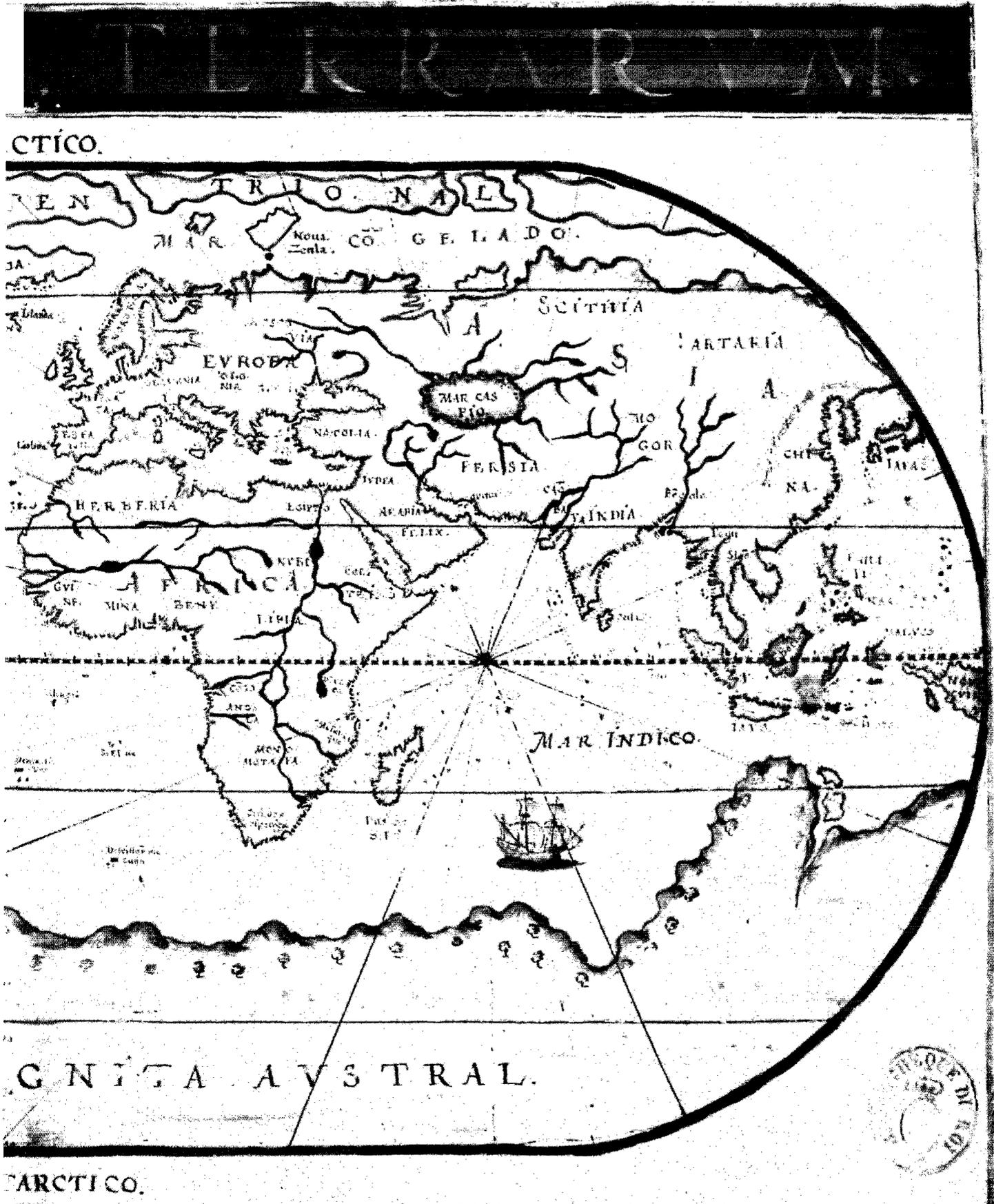
Galerie de la technique aéronautique : théâtre où se réunissent les spécialistes pour étudier les modèles et où l'on peut voir et entendre ce que pense chacun d'eux.

«Le monde avant 1640», tiré d'un portulan portugais, atlas nautique du monde, dit *Atlas de la duchesse de Berry*, par João Teixeira Albernaz.



# Album

Des efforts se poursuivent, d'un pays à l'autre, pour exprimer l'histoire par le musée. Onze exemples en sont présentés dans les pages qui suivent.

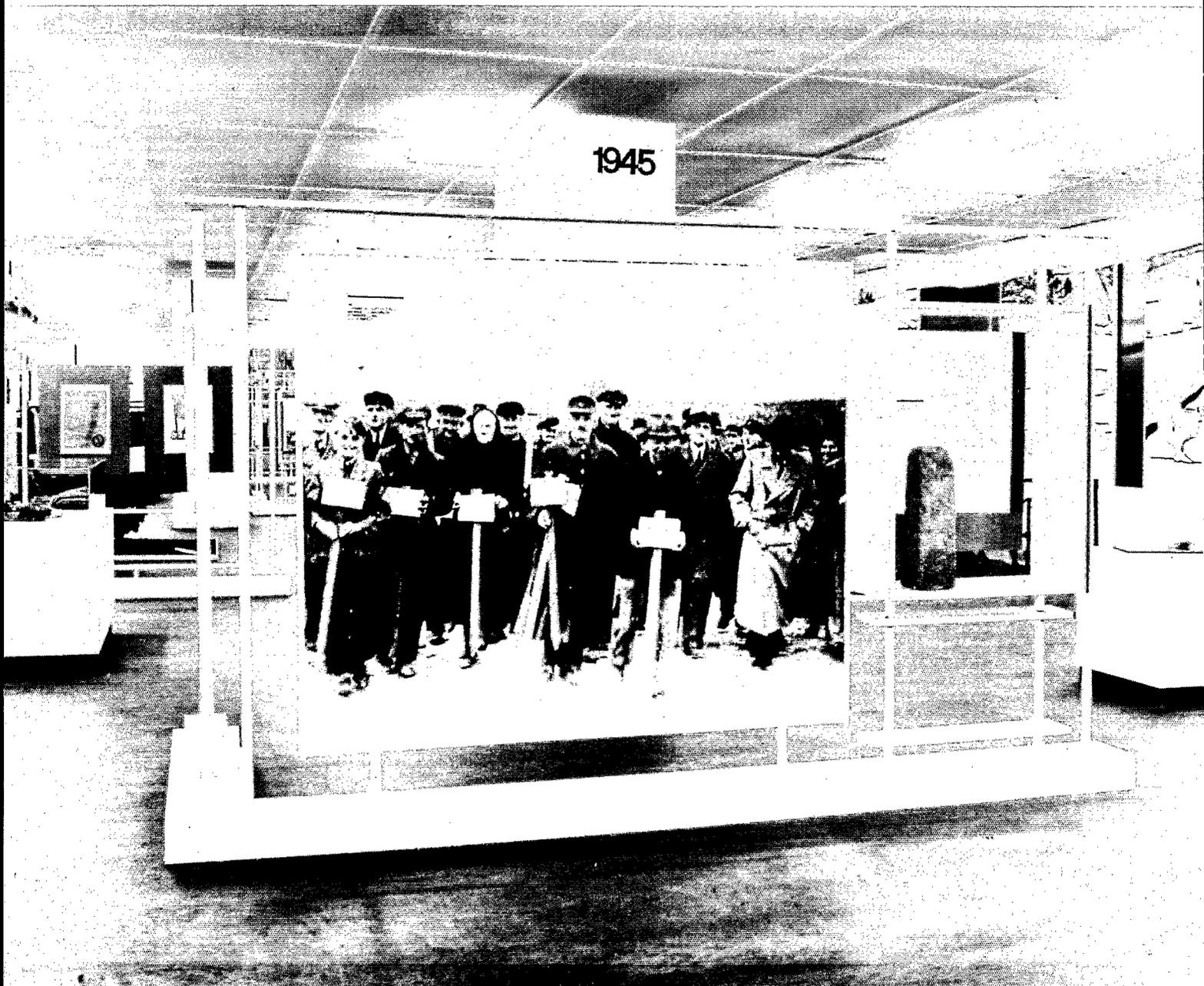


## Musée des forces productives agraires, Wandlitz

Un musée local et une collection d'étude consacrée aux instruments et machines de production agricole, du XIX<sup>e</sup> siècle à l'époque socialiste actuelle, ont donné naissance à Wandlitz, près de Berlin (République démocratique allemande), à un musée d'agriculture où a été inaugurée, à l'occasion du trentième anniversaire de la réforme agraire démocratique, une exposition sur le thème *Du « je » au « nous », évolution des forces de production de l'agriculture socialiste, 1945-1960*.

Cette exposition, qui relève de l'histoire de la civilisation et de l'ethnographie, vise à mettre en évidence le rôle prédominant que jouent les travailleurs dans les forces de production sociales.

Sur le plan méthodologique, l'élément déterminant est l'organisation historico-sociale de l'exposition, qui suit, dans le choix et la présentation des objets, les étapes de l'évolution de l'agriculture socialiste.



Avec la défaite du fascisme en 1945, les conditions de l'application de la réforme agraire démocratique se sont trouvées réunies (fig. 90). Cette partie de l'exposition montre qu'avec les instruments de travail traditionnels, la productivité était encore assez faible, ce qui se traduisait par un niveau de vie peu élevé. La nouvelle industrie des machines agricoles n'existait pas encore. Les artisans de village et les paysans fabriquaient les outils nécessaires avec la ferraille laissée par la guerre. Sous la direction du parti de la classe ouvrière, la population citadine aida les paysans et les nouveaux colons à mettre en sûreté la récolte des terres libérées de la domination des hobereaux par la réforme agraire.

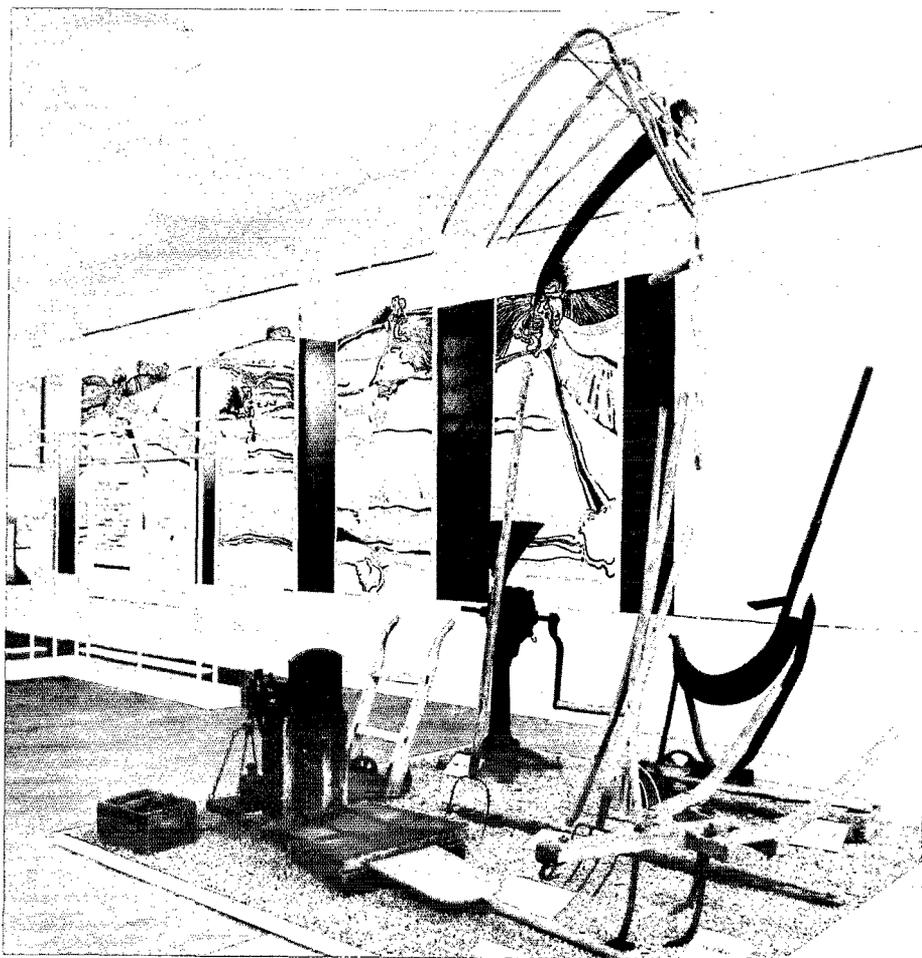
En 1949, lors de la fondation de la République démocratique allemande, furent jetées les bases de l'agriculture socialiste, qui se concrétisa progressivement par la création de coopératives agricoles de production. Après avoir surmonté de multiples obstacles, celles-ci permirent, avec l'aide de machines livrées par l'Union soviétique, l'épanouissement d'une population rurale socialement active et professionnellement qualifiée, qui commença, pour la première fois dans l'histoire de l'Allemagne, à se cultiver et à faire sien, de propos délibéré, le patrimoine culturel mondial.

En 1960/61, les modes de production socialistes étant bien appliqués à l'agriculture, ce processus se généralisa, pour l'essentiel, à travers tout le secteur agricole. Ainsi furent créées les conditions d'une évolution vers des formes de pro-

duction plus industrielles et un alignement plus rapide du mode de vie rural des villageois sur le mode de vie urbain de la classe ouvrière. Cette partie de l'exposition met en lumière les liens entre la mécanisation, qui économise des heures de travail, l'augmentation de la productivité et l'accroissement du temps de loisir consacré aux activités intellectuelles et culturelles.

L'exposition *Du « je » au « nous »* sera étendue ultérieurement jusqu'aux temps présents et la partie de l'exposition relative à la période précédant 1945 sera réorganisée selon le même principe. Ainsi, l'on pourra voir un jour à Wandlitz l'évolution historiquement déterminée des forces de production agricoles, de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle au socialisme contemporain.

Wolfgang JACOBET  
et Sigfrid PAPENDIECK



90

MUSEUM DER AGRAREN PRODUKTIVKRÄFTE, Wandlitz. Entrée de l'exposition : des ouvriers agricoles et des ouvriers de la construction prennent possession d'une terre arable qui leur avait été promise lors de la réforme démocratique de la répartition des sols, en 1945. A droite, une ancienne borne et un document sur l'adjudication des terres, lors du partage des propriétés rurales de domaines seigneuriaux et de grandes exploitations agricoles.

91

Ensemble d'outils avec lesquels le travail de la terre a été recommencé en 1945. Ils témoignent de la technique médiocre des exploitations rurales d'alors et rappellent les débuts difficiles de la construction, à la même époque, après la destruction du fascisme en Allemagne.

## République démocratique allemande

## République fédérale d'Allemagne

92  
HISTORISCHES MUSEUM, Frankfurt am Main.  
Concert de jazz dans la cour du musée.

93  
Documentation XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle. Thème  
19.00 Transports, technique, communi-  
cation; 19.06 Le Main à l'une des portes  
de la ville; tableau de Friedrich Wilhelm  
Hirt, 1757 (sur l'écran à gauche, détails  
du tableau avec notes explicatives).

94  
Documentation VIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle. Thème 4.00  
Le bourgeois, donateur de biens ecclé-  
siastiques; 4.07 Autel du patricien  
Jacob Heller; 4.12 Statue protectrice  
d'une maison bourgeoise.



C'est le 13 octobre 1972 qu'ont été inaugu-  
rées les deux premières sections du  
Musée d'histoire de Francfort, dont  
l'aménagement s'est poursuivi depuis.  
Le musée est situé sur l'une des places  
principales du centre de la ville, le  
Römerberg, non loin de l'hôtel de ville.  
L'aile nouvelle forme, avec les bâtiments  
historiques conservés ou restaurés de la  
Saalhof, un ensemble carré autour d'une  
cour intérieure.

Le service municipal des travaux  
publics s'est chargé de la planification  
et de l'exécution des travaux. La partie  
muséographique a été confiée au pro-  
fesseur Herbert W. Kapitzki, de l'Ins-  
titut pour la communication visuelle<sup>1</sup>.



## Musée d'histoire, Francfort-sur-le-Main

En prévision des progrès techniques et didactiques futurs, on s'est efforcé d'aménager les nouveaux locaux de manière à leur donner le maximum de flexibilité et de possibilité d'adaptation.

L'objectif qui a présidé à la conception du musée avait été formulé dès 1968, dans le cadre d'entretiens sur l'avenir des musées: « Le musée d'histoire ne peut pas se limiter à faire un tri parmi les objets accumulés au fil des ans et à bien les présenter, en laissant au visiteur le soin d'en tirer profit en fonction de sa culture. Nous voulons plutôt faire connaître au public les rapports historiques et sociaux. Cette connaissance permet aussi de percevoir des possibi-

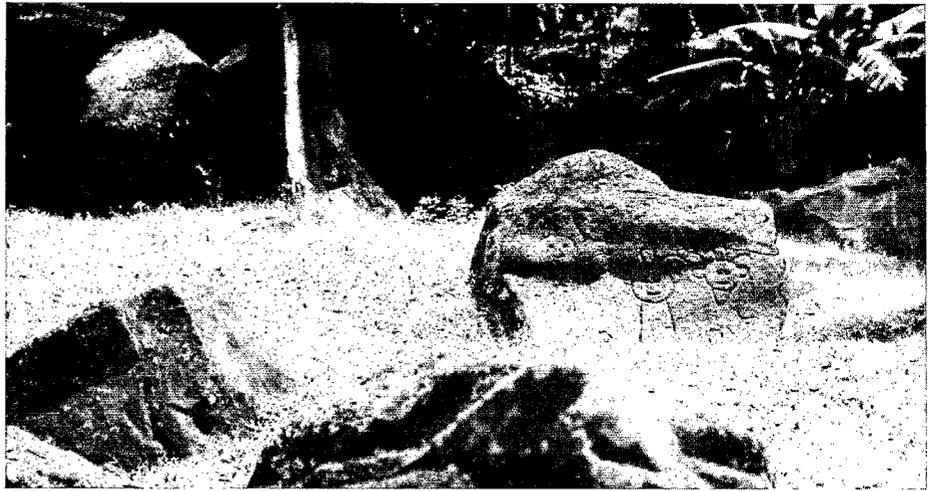
lités de changement dans la situation sociale actuelle. Ainsi le musée peut devenir une partie intégrante d'un système d'éducation démocratique. »

Textes, diagrammes, cartes et maquettes constituent, pour le visiteur, une mine de renseignements sur les objets exposés. Il peut en outre assister à des projections de diapositives et de films. Les moyens auditifs n'ont été utilisés que sporadiquement en raison des différences de réceptivité du public. Pour les groupes, les groupes scolaires notamment, on organise généralement des visites guidées au cours desquelles des collaborateurs scientifiques du musée font des exposés sur des thèmes spéci-

ifiques. Des fiches d'information imprimées sont disponibles pour la préparation de ces visites et pour les activités scolaires qui leur font suite. Pour les enfants d'âge préscolaire et des classes élémentaires il existe aussi un musée spécial actuellement en cours d'agrandissement. Le Musée de Francfort attache également une grande importance à la collaboration avec les établissements d'éducation des adultes.

Hans STUBENVOLL

**France**



95



96

# Parc archéologique des roches gravées, Guadeloupe

L'un des rares vestiges archéologiques spectaculaires des petites Antilles a récemment été aménagé et mis en valeur ; il s'agit d'un ensemble de roches gravées, de période Arawak, situé sur la commune de Trois-Rivières, en Guadeloupe (Antilles françaises).

Le site a été tout d'abord acheté par la Société d'histoire de la Guadeloupe, qui en avait la première noté l'intérêt. C'est en étroite relation avec cette association que le Parc naturel de la Guadeloupe en a ensuite conçu l'aménagement, qui s'inscrivait dans le cadre d'un vaste programme de « maisons du parc » devant présenter au public les diverses richesses naturelles et humaines de l'archipel guadeloupéen (Maison de la forêt, 1976 ; Maison du bois, en cours d'étude ; Maison du café, en cours de réalisation...).

Ce futur Parc archéologique recelait un nombre important de richesses qu'il était intéressant de mettre en valeur : en premier lieu, bien entendu, ces quinze pétroglyphes, à la signification toujours inconnue ; mais aussi une grande variété de plantes tropicales utiles (caféier, bananier, cacaoyer, piment, calebasiers...), la présence d'un impressionnant chaos volcanique sur lequel se sont fixés des « figuiers maudits » aux innombrables racines enserrant les roches, et des points de vue remarquables sur l'archipel des Saintes.

C'est au vu de la variété de ces richesses que Georges Henri Rivière, qui se rendait sur les lieux en 1973, proposa un schéma général d'aménagement où devait être faite large place à chacun de ces thèmes, dans le but d'offrir une perception globale du site. Le souci d'intégration des divers équipements devint alors primordial ; cette tâche fut confiée à l'architecte Jean-Michel Guibert, qui parvint à garder un lien étroit entre le bâtiment d'exposition, les locaux d'accueil, les sentiers et passerelles de circulation et la nature environnante.

Cet aménagement repose sur deux éléments essentiels. C'est, d'une part, une

exposition, que le visiteur rencontre dès l'entrée dans le parc et où sont présentées de façon simple, au moyen de photos, de cartes et de quelques textes, les généralités sur l'archéologie antillaise ; ces éléments sont exposés sur les panneaux disposés dans un local de type traditionnel (charpente en bois et couverture en bardeaux), totalement ouvert. C'est, d'autre part, un sentier qui permet d'observer les différentes parties du parc, et en particulier chaque roche gravée ; tout au long du cheminement, de petits plots de bois renvoient à un dépliant où sont fournies des explications sur certaines plantes, leur origine, leur histoire, leur utilisation traditionnelle. Parmi les plantes ainsi signalées, les unes, telles les fougères arborescentes, sont antérieures à l'arrivée de l'homme en Guadeloupe, d'autres, tel le manioc, ont été apportées par les Indiens, et d'autres encore, aux temps de la colonie. En trois points du parc ont été installés des panneaux traitant l'un des différents types de pétroglyphes rencontrés, l'autre de la végétation de l'archipel avant la colonisation, le troisième du volcanisme particulier à ce secteur, qui a entraîné le glissement de gros blocs d'andésite spectaculaires.

Ainsi organisé dans l'espace, ce site, à sa manière, en quelques traits, évoque l'histoire naturelle et humaine d'un territoire, celui de l'île qui l'inclut.

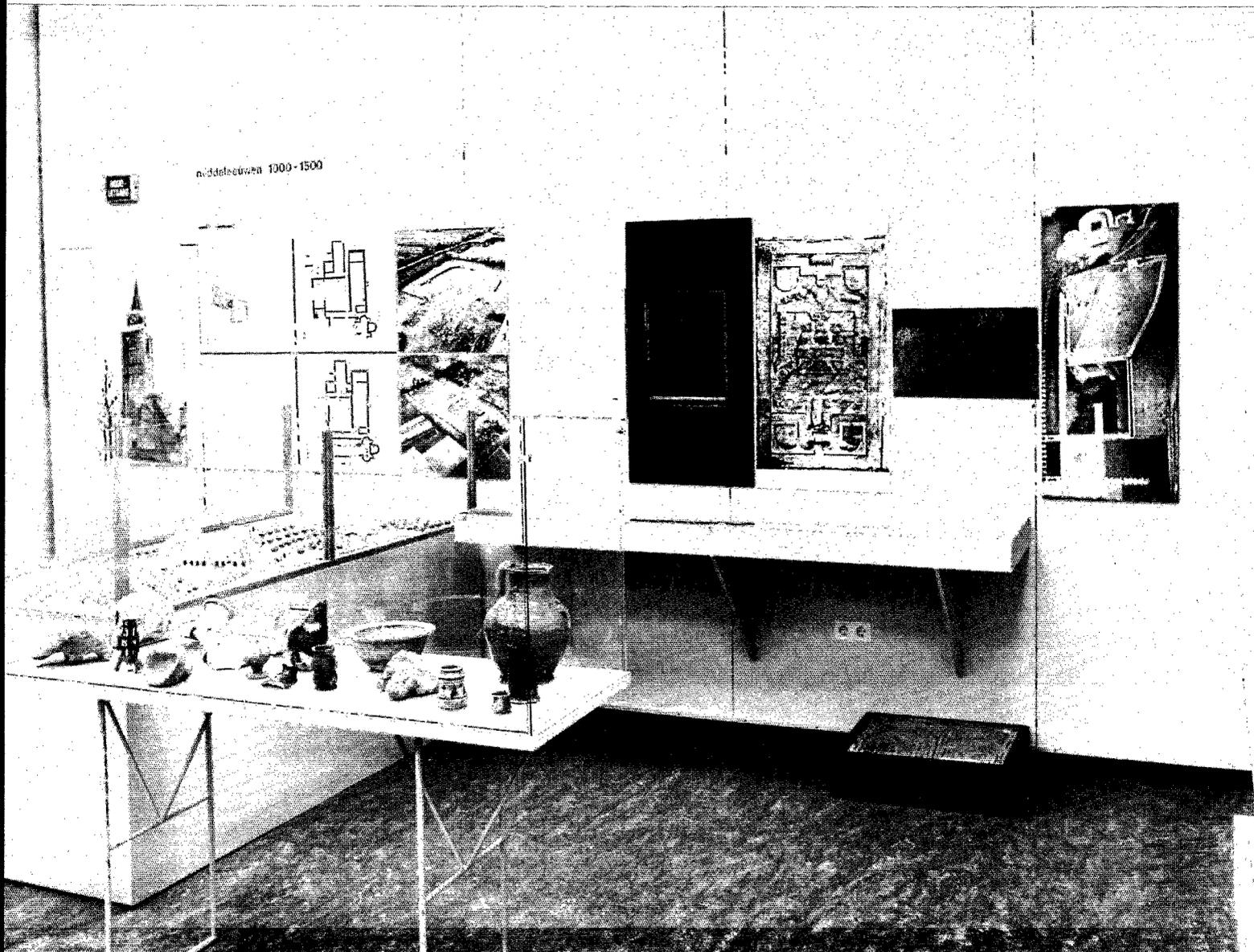
Inauguré en juin 1975, le Parc archéologique des roches gravées est géré par ses créateurs, la Société d'histoire de la Guadeloupe et l'Office national des forêts, gestionnaire du Parc naturel de la Guadeloupe. Durant les douze mois qui ont suivi son ouverture, 17 000 personnes l'ont visité, dont 5 000 jeunes venus dans le cadre de visites scolaires. Et, pour chacun de ces visiteurs, qu'il soit originaire de la Guadeloupe ou venu découvrir ce pays pour un temps, le Parc archéologique constitue un instrument permettant de connaître quelques-uns des éléments qui font la richesse de ces terres.

95

PARC ARCHÉOLOGIQUE DES ROCHES GRAVÉES, Guadeloupe (Antilles françaises). Vue d'une partie de la zone rocheuse, où quelques roches ont été gravées.

96

Vue intérieure de l'exposition, installée dans un abri de style traditionnel, au départ du sentier de découverte.



## *Musée national des antiquités, Leyde*

97

### *Exposition « Les archéologues au travail en Hollande-Méridionale »*

C'est au début de 1975 qu'a été élaboré, dans le cadre de l'Année des monuments néerlandais, un plan qui visait à attirer aussi l'attention du public sur les monuments archéologiques peu spectaculaires. Ce plan offrait l'occasion de faire connaître hors des milieux spécialisés les résultats des fouilles menées depuis quinze ans, ainsi que de réfuter le mythe selon lequel l'ouest des Pays-Bas est extrêmement pauvre du point de vue archéologique.

En raison de sa situation, le Musée national des antiquités sert de dépôt central pour la Hollande-Méridionale

depuis sa fondation, qui remonte à près de cent soixante ans. A ce titre, il a obtenu voici quelques années le titre plus officiel d'Archives provinciales du sol et diverses autorités ont souhaité mettre ce fait en pleine lumière. En outre, H. Sarfatij, directeur du service provincial d'archéologie et initiateur du plan, a trouvé dans l'auteur de ces lignes un partisan plein d'enthousiasme, alors qu'il célébrait le cinquième anniversaire de son entrée en fonctions. Enfin, il a été essentiel pour le succès de l'exposition que le concepteur Aart Verhoeven puisse être, avec sa grande expérience des

musées d'archéologie, le troisième membre de l'équipe chargée d'exécuter le projet.

Il n'a pas été possible d'établir d'abord un projet détaillé. Cela n'a d'ailleurs pas été jugé nécessaire. Il suffisait d'exploiter quelques idées pour élaborer des directives au sujet du matériel à rassembler et des dessins à exécuter. Ces idées peuvent se formuler de la manière suivante: l'activité archéologique doit être représentée objectivement, en tant que « travail », sans le moindre romantisme (souvent faux) et comme un élément nécessaire et allant de soi de la société

actuelle. Il faut mettre pareillement en valeur les activités du spécialiste et celles de l'amateur, et l'exposition doit montrer ce qui se fait et comment on travaille aujourd'hui.

On a choisi une dizaine de fouilles menées à bien au cours des dix à quinze dernières années. Sur chacune d'elles, on a réalisé un « reportage » au moyen de photographies, de cartes, d'objets et de textes. L'introduction a été fournie, dans chaque cas, par les circonstances dans lesquelles le site a été découvert et signalé — phase des travaux où l'archéologue amateur joue un rôle important. En même temps, on a exposé les raisons pour lesquelles des fouilles ont été (ou ont dû être) exécutées. On a montré ainsi que ce travail intéresse tout le monde et l'on a mis en lumière la contribution que le simple particulier y apporte quand il en fait son passe-temps favori. Les résultats mêmes des fouilles constituaient ensuite l'élément principal de l'exposition. Lorsque c'était possible, le monument resté visible sur place était présenté au moyen de photographies.

La salle d'exposition du Musée national des antiquités n'est pas grande (6 × 32 mètres) mais entièrement modernisée: murs gris clair, plafond suspendu avec caissons lumineux et possibilité de masquer les baies avec des panneaux accrochés à un rail.

L'exposition comprenait 10 vitrines hautes et 17 vitrines basses de 55 × 165 cm, ainsi que deux hauts rayonnages garnis d'objets. Une tombe néolithique reconstituée, deux grandes maquettes et le grand rayonnage plein de poteries du moyen-âge étaient les « pièces de résistance » pour les jeunes et les adultes.

En outre, 147 panneaux de 55 × 55 cm formaient une frise le long des murs et il y avait aussi 16 panneaux de format double ou quadruple. Sur les panneaux: une photographie, une carte ou coupe, un texte ou une légende et parfois un objet. Les cartes étaient des tirages photographiques de dessins au trait, sur lesquels étaient appliqués des morceaux coloriés de feuilles adhésives, selon un schéma de couleurs établi à l'avance. Ainsi ces cartes étaient attrayantes pour le grand public, lisibles et riches d'informations. Ce travail, qui exige beaucoup de temps, a été entièrement exécuté par les services techniques du musée. Les textes ont été rédigés dans un style sobre de reportage. Ils ont été dactylographiés sur une machine à écrire électrique, puis agrandis 2,5 fois par un procédé photographique.

Les onze chantiers choisis étaient séparés par des jalons blancs et rouges, symboles des fouilles archéologiques. Des titres composés au moyen de lettres adhésives étaient fixés aux murs. L'ensemble donnait des fouilles l'impression objective et non romantique qui avait été souhaitée.

L'emploi de panneaux indépendants a rendu inutile l'élaboration d'un plan d'aménagement précis. Des idées floues en tenaient lieu. L'exposition n'a pris forme que pendant son installation. Des solutions souvent inattendues et originales ont été apportées à tous les problèmes grâce à l'expérience et à la compétence du concepteur.

Une brochure de 60 pages accompagnait l'exposition.

Leendert P. LOUWE KOOIJMANS

## Pays-Bas

97

RIJKSMUSEUM VAN OUDHEDEN, Leiden.

Exposition: *Les archéologues au travail en Hollande-Méridionale*. Présentation des fouilles de l'abbaye de Rijnsburg avec une grande variété de moyens. Les recherches sur un château, à Rotterdam, et le début de la section relative à Dordrecht.

98

Vue de la deuxième moitié de l'exposition. A gauche, un établissement romain et un fort romain avec des vestiges de navires. A droite, les fouilles du centre de Dordrecht, avec le grand rayonnage. Sous la cloche transparente, une maquette de la ville.





99  
MUZEI ISTORII AZERBAJDZANA, Bakou.  
Membres du personnel scientifique du  
musée dans l'atelier de restauration.



URSS

100

Reconstitution du cabinet de Narimanov, premier président du Sovnarkom (Comité national soviétique).

## Musée d'histoire d'Azerbaïdjan, Bakou

Fondé en 1920, le Musée d'histoire d'Azerbaïdjan relève de l'Académie des sciences de la RSS d'Azerbaïdjan. L'exposition du musée occupe 35 salles d'une superficie totale dépassant 2 000 m<sup>2</sup>. Elle comporte les sections suivantes : régime de la communauté primitive, régime esclavagiste antérieur, États esclavagistes sur le territoire de l'Azerbaïdjan, genèse et développement du féodalisme, genèse et développement du capitalisme, victoire du pouvoir soviétique en Azerbaïdjan, édification socialiste et communiste en Azerbaïdjan. Une salle spéciale est consacrée au thème « L'amitié et la coopération des peuples ».

Le musée recueille et étudie les monuments de l'histoire et de la culture matérielle de l'Azerbaïdjan depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. On y travaille à la restauration et à la conservation des objets rares : on y édite les « ouvrages » du musée.

Il a été le premier à consacrer une étude scientifique à Yaloil, culture archéologique de Tépé. Il a participé aux fouilles sur les sites des localités de Guiandji et de Minguetchaour. Ces fouilles sont une remarquable réalisation de l'archéologie soviétique. Il organise des expéditions sous-marines en vue d'étudier la mer Caspienne du point de vue historique et archéologique. Il est membre de la Commission océanographique de l'Académie des sciences de l'URSS.

Les fonds du musée comprennent près de 300 000 objets. La collection de numismatique est particulièrement riche : près de 85 000 pièces. Pour la collection de monnaies orientales, le musée occupe la deuxième place en URSS après le Musée de l'Ermitage.

Le musée est en contact avec les musées de nombreux pays étrangers. Il a présenté certains de ses objets aux expositions internationales organisées en

URSS, au Canada, en Roumanie, en Bulgarie, dans la République démocratique allemande, en France, en Algérie, en Irak, etc. Le musée est membre du Comité soviétique pour les liens internationaux entre les musées et du Conseil international des musées.

Ses fonds ont servi de base à la création du musée d'histoire naturelle Zardabi, du Musée de la culture azerbaïdjanaise Nizami, du Musée des beaux-arts Moustafaïev, du musée-réserve « Le palais des Chirvanchahs », du Secteur des manuscrits orientaux de l'Académie des sciences de la RSS d'Azerbaïdjan, du Musée du théâtre, du Musée de l'athéisme et de 17 musées d'études de la contrée situés dans différentes villes et régions de la république.

Piousta AZIZBEKOVA

## Musée de la ville d'Osaka

### Japon

Le Musée de la ville d'Osaka a été fondé en 1960, à l'occasion du 70<sup>e</sup> anniversaire de l'accession de cette ville fort ancienne au statut de cité à part entière.

Les habitants d'une grande ville, où la vie est de plus en plus compliquée en raison de l'augmentation de la population et de la réorganisation urbaine, perdent peu à peu conscience du lien qui les unit à leur sol natal. Notre musée a pour but d'établir une nouvelle tradition d'amour du sol natal, une conscience communautaire chez les habitants d'Osaka, en offrant à leur curiosité les témoignages de leur héritage culturel historique. Pour y parvenir, nous avons, sans discontinuer, recueilli tout ce qu'il était possible de l'héritage culturel d'Osaka — documents archéologiques (11 628), objets d'art et d'artisanat (1 419), documents d'archives et cartes anciennes (6 288) — et nous disposons actuellement d'un grand nombre d'objets qui furent les biens de la vie populaire, notamment des documents concernant les spectacles et les fêtes (1 626), ainsi que des ustensiles de la vie quotidienne (3 320).

Le bâtiment, construit d'abord dans un autre but et par la suite aménagé en

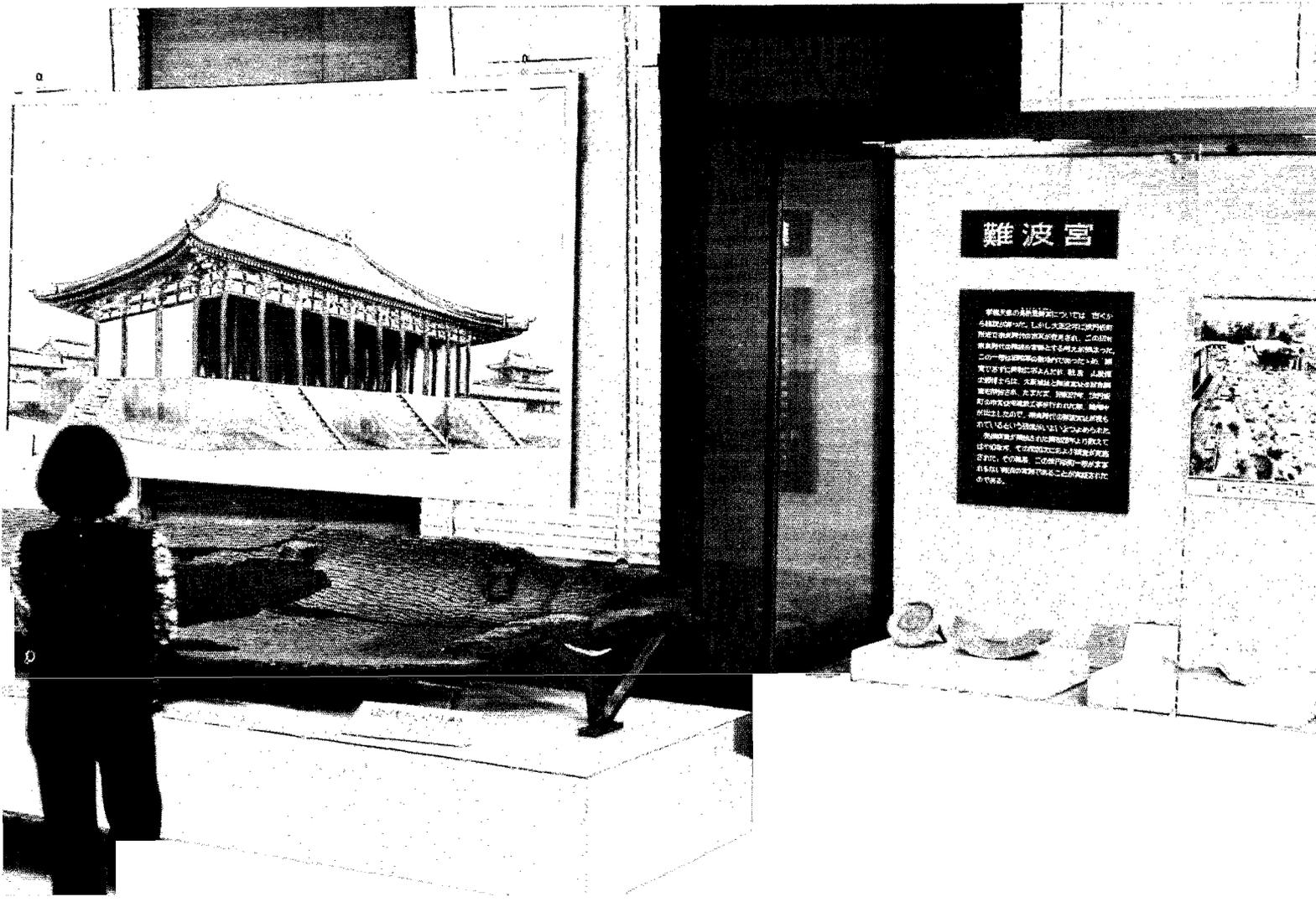
musée, a trois étages et un étage en sous-sol. Voici l'utilisation donnée à ces quatre étages : au sous-sol, les magasins de réserves, la salle des réparations, la salle des expertises et la salle des machines ; aux étages, les salles d'exposition, les salles d'étude, la bibliothèque, les bureaux de l'administration et du service de diffusion.

Dans les trois salles (488,4 m<sup>2</sup>) du rez-de-chaussée, l'exposition suit le cours de l'histoire de la ville. Dans la première salle, consacrée à la préhistoire et au haut moyen âge, des objets de l'époque Jomon, exhumés en différents endroits de la ville d'Osaka, évoquent la vie il y a 2 000 ans. On y voit également des tuiles provenant de la toiture du Shiten'oji (VI<sup>e</sup> siècle), le temple bouddhiste le plus ancien du Japon, dont les plus anciennes remontent à la fondation du temple ; de superbes vestiges du Naniwano-Miya (VIII<sup>e</sup> siècle) et des ustensiles de la vie du peuple à la campagne à la même époque (fig. 101).

La salle du moyen âge rappelle que l'Osaka médiéval, à l'embouchure du fleuve de Yodo, était un grand port et une place très importante du point de vue du trafic maritime. On y trouve des

101

MUSÉE DE LA VILLE D'OSAKA, château d'Osaka. Préhistoire et haut moyen âge. La première salle d'exposition du rez-de-chaussée. Au mur est accrochée une peinture de l'ancien palais principal, Daigoku-Den, du Naniwano-Miya. Le site de ce palais est gardé au titre de Jardin monumental historique. On peut encore y voir la partie arrière du palais.



objets qui nous transmettent l'héritage culturel de la puissante famille provinciale d'Osaka, ainsi que de l'Ishiyama-honganji (xvi<sup>e</sup> siècle), près du château d'Osaka, qui formait une cité religieuse s'étendant sur plusieurs quartiers, et des documents concernant la construction du château d'Osaka par Toyotomi Hideyoshi (1536-1598).

Dans la salle des temps modernes revit l'Osaka qui, à partir du xvii<sup>e</sup> siècle, a prospéré pendant deux siècles et demi, comme ville de bourgeois et centre économique. Y sont exposés : une reconstitution de la devanture d'un agent de change ; des gravures sur bois montrant la prospérité des marchés aux poissons, aux légumes et au riz et décrivant le départ pour Edo de navires magnifiques chargés de marchandises et de monnaies d'or et d'argent de l'époque ; des documents concernant les troubles sociaux (1837) causés par Oshio Heihachiro (1796-1837), officier municipal, au commencement du xix<sup>e</sup> siècle.

Le premier étage comporte neuf salles d'exposition (1 038,2 m<sup>2</sup>) et une petite salle de conseil (121,5 m<sup>2</sup>). On peut y voir des têtes et des costumes de poupées de *bunraku* (marionnettes traditionnelles du Japon), des objets laissés par Yoshida Bungoro (1869-1962), qui fut le virtuose des animateurs de marionnettes, ainsi que la reconstitution d'une scène de

*bunraku*, des documents sur le *kabuki* (théâtre traditionnel du Japon), et des chars utilisés lors des fêtes.

Au même étage est exposée une reproduction de la « capsule du temps » et son contenu, construite au moment de l'Exposition de 1970 à Osaka, dont le but est de témoigner, dans 5 000 ans, de notre mode de vie actuel.

Le deuxième étage se divise en trois salles d'exposition (1 078,3 m<sup>2</sup>) et une salle de conférences (372,5 m<sup>2</sup>). Dans les deux plus grandes salles ont lieu chaque année plusieurs expositions sur un thème spécifique ; la petite salle est réservée à l'exposition de photographies des lieux qui ont marqué l'histoire d'Osaka.

Les objets exposés comprennent des originaux, des copies, des fac-similés, des maquettes et des panneaux peints. Pour bien faire comprendre la vie quotidienne vers le xviii<sup>e</sup> siècle, on a reconstitué dans l'exposition la devanture d'une maison marchande d'Osaka et la cuisine d'une ferme de la campagne proche d'Osaka (fig. 103).

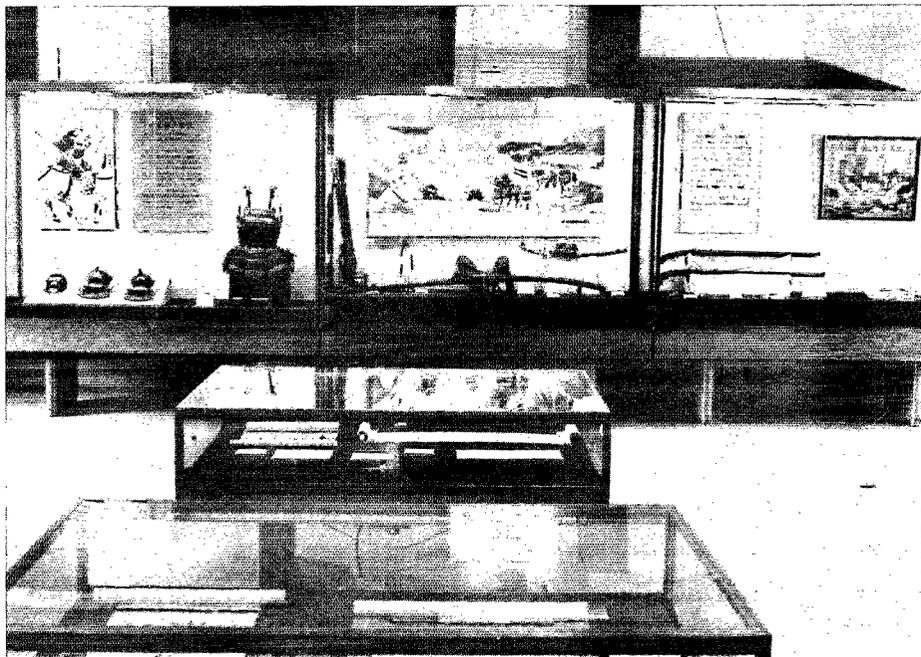
En outre, le musée est chargé de la préservation hors de ses bâtiments, de Sempu-kan, la maison en bois de style européen la plus vieille d'Osaka, utilisée autrefois par l'empereur de Meiji.

Quant aux activités de diffusion et de recherches, le musée publie un catalogue illustré à l'occasion de chaque exposition

temporaire, organise des conférences et donne des cours publics le samedi. Il publie également un bulletin annuel dans lequel les chercheurs présentent les fruits de leurs études et un catalogue illustré de ses trésors. Il contribue ainsi à la vie culturelle en s'adressant non seulement aux sociétés savantes, mais aussi au grand public.

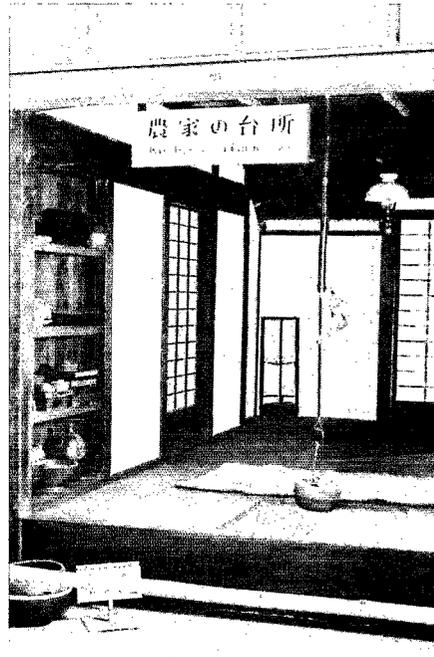
A l'avenir, nous avons l'intention de rendre accessibles au public les photographies et les documents recueillis par le musée, et de donner aux usagers, en coopération avec les autres institutions du même genre, des directives et des conseils concrets, afin que le musée remplisse vraiment sa fonction de « maison de l'histoire » pour les habitants de la ville d'Osaka.

T. HIRAYAMA



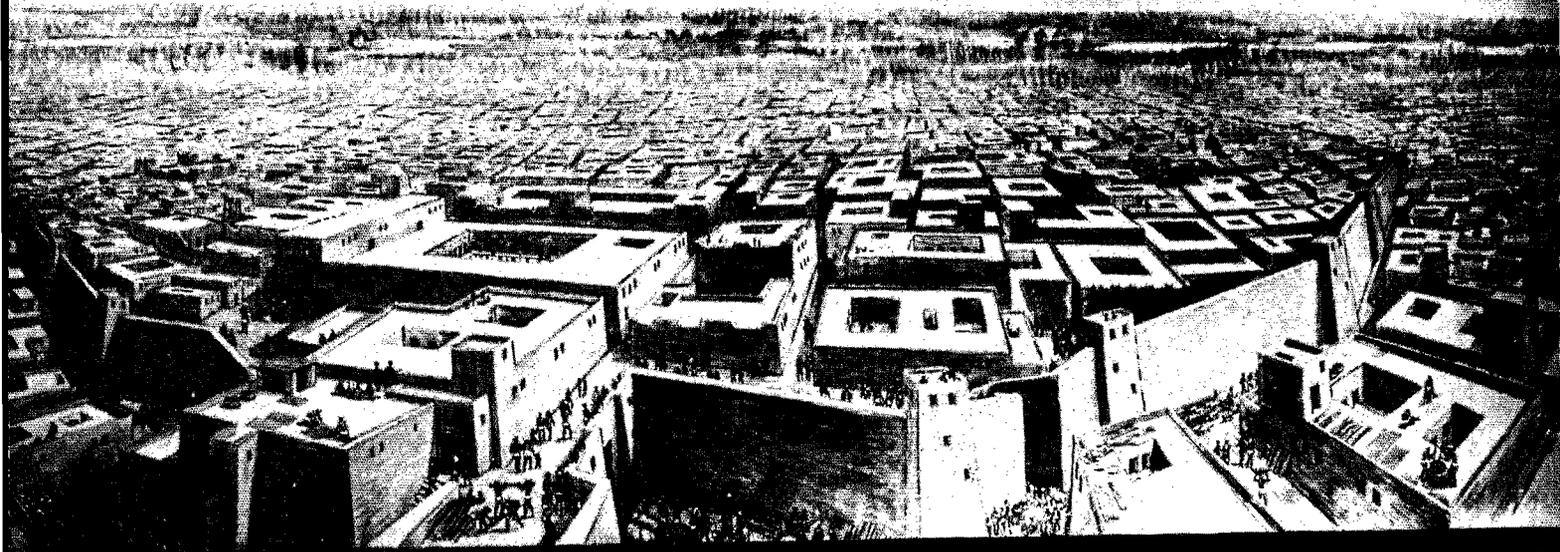
102

Moyen âge. Deuxième salle d'exposition du premier étage. Sur le mur arrière, des peintures sur rouleaux, des xiii<sup>e</sup> et xiv<sup>e</sup> siècles, montrent la résidence d'une puissante famille provinciale (*samourai*) et la vie de ses habitants, seigneurs et serviteurs. Devant ces images sont exposés des armures, des sabres, etc., qui ont été réellement utilisés.



103

Temps modernes. Reconstitution, au premier étage, d'une cuisine de ferme proche d'Osaka. Il s'agit d'une cuisine typique des villages situés au nord d'Osaka. Il y a un foyer creusé dans le sol, dans lequel on brûle des bûches, au milieu du plancher d'une pièce. Au-dessus du foyer est pendu un croc auquel on accroche un chaudron ou une bouilloire. A la nuit et les jours de pluie, on s'assemble au coin du feu et l'on jouit de la vie de famille.



## Musée de Mohenjo-Daro

Métropole de la civilisation de la vallée de l'Indus, Mohenjo-Daro est située à quelque 400 kilomètres au nord-est de Karachi, au Pakistan. Les ruines dégagées au cours des fouilles de grande ampleur qui ont été menées à partir de 1922 ont révélé un chapitre jusqu'alors inconnu de l'histoire de l'Asie du Sud et remontant au troisième millénaire avant J.-C. Les larges rues qui divisent la ville en pâtés de maisons carrés, le système de drainage souterrain et les maisons bien conçues font de l'urbanisme de Mohenjo-Daro un tournant de l'histoire de la civilisation.

Pour abriter une collection représentative des antiquités découvertes, on créa en 1924/25, à Mohenjo-Daro, un petit musée comprenant deux galeries d'expositions et deux salles de réserves. Ce bâtiment s'effondra en 1953, endommageant un certain nombre d'antiquités de valeur. Les objets sauvés furent exposés dans un bâtiment provisoire en attendant la construction d'un nouveau musée. Conçu par M. Ecochard (France), ce dernier fut inauguré le 20 janvier 1967 par le président du Pakistan. C'est un bâtiment à deux niveaux, construit en briques de type ancien pour les parois verticales et en béton pour les dalles transversales. Cet édifice couvre une

superficie d'un millier de mètres carrés. Les piliers ou murets de briques non crépis qui soutiennent le premier étage forment d'étroits passages qui rappellent les ruines (fig. 107) <sup>1</sup>.

L'aménagement des galeries — leur nature et leurs dimensions, les vitrines et le mode d'éclairage — joue un rôle essentiel dans le choix des techniques d'exposition d'un musée. Dans le cas de Mohenjo-Daro, où les antiquités se caractérisent plus par le raffinement du détail que par la taille, il est encore plus important. On a construit le plafond du rez-de-chaussée, qui abrite la salle principale, assez bas (un peu plus de 3 mètres) pour mettre en valeur les petits objets exposés dans les vitrines. L'éclairage indirect de ces dernières permet d'utiliser au maximum la lumière du jour tout en évitant les reflets si gênants pour le visiteur.

Le musée de Mohenjo-Daro abrite les vestiges d'une civilisation disparue (2500 à 1500 avant J.-C. env.). Les collections comprennent des statues, des sceaux, des bijoux d'or et d'argent, des outils de pierre, des ornements personnels et des articles de toilette, des objets domestiques en cuivre ou en bronze, des jouets et des jeux, des poids et des mesures, des céramiques merveilleusement décorées,

des poteries simples et de grandes jarres, etc. La civilisation dont témoignent ces petits objets extraits de leur contexte est d'un accès difficile pour le profane. Aussi faut-il, pour les situer dans un ensemble cohérent, les associer à des données sur l'environnement écologique, les conditions géographiques, la faune et la flore environnantes et les conditions de vie. La présentation thématique du musée exige donc des documents supplémentaires qui mettent en valeur les objets originaux. On a utilisé des peintures représentant la cité telle qu'elle devait être, des dioramas, des maquettes illustrant l'emploi des bijoux et des ornements personnels, des photographies des résultats des fouilles, des cartes montrant l'extension de la civilisation ainsi qu'une section stratigraphique des civilisations contemporaines, des techniques propres à expliquer le maniement des outils, etc.

Les découvertes des archéologues nous présentent la civilisation de la vallée de l'Indus à son apogée. Jusqu'à une date récente, on ne connaissait pratiquement rien de ses phases antérieures ni des cultures qui l'ont précédée. C'est pourquoi, afin de fournir à l'exposition un arrière-plan approprié, on a jugé utile de montrer certaines des premières phases connues de l'évolution de la

société au Pakistan. On a réalisé à cet effet deux dioramas représentant le travail de la pierre dans la vallée de la Soan et dans la région de Rohri. Ces dioramas donnent une idée des conditions écologiques et de la fabrication des outils à l'époque préhistorique. On a également construit deux maquettes des fouilles effectuées à Kot Diji et Amri, sites qui sont antérieurs à la civilisation de la vallée de l'Indus.

La plus grande des trois peintures murales du musée se trouve au premier étage, juste en haut de l'escalier. Exécutée conjointement par un artiste pakistanais et par un artiste italien, elle représente la ville de Mohenjo-Daro telle qu'on peut la reconstituer (fig. 104). La deuxième peinture représente l'entrée principale de la ville, vue de la berge du fleuve; elle montre la population en costume traditionnel qui prépare le coton destiné à l'exportation vers des terres lointaines; elle offre aussi un aperçu de la ville, des moyens de communication et des produits d'échange (fig. 106). La troisième peinture représente un puits public, élément d'une grande importance dans la vie sociale de la cité. Ces trois peintures donnent de la vie de Mohenjo-Daro une idée qu'aucun objet, qu'aucune description n'auraient pu évoquer.

On a déjà dressé le plan de plus de cent sites de la civilisation de la vallée de l'Indus. Afin de souligner le véritable rôle de Mohenjo-Daro, métropole de cette civilisation, ainsi que ses rapports avec d'autres civilisations contemporaines, on a établi des cartes indiquant l'extension de la civilisation de l'Indus et le commerce qu'elle pratiquait avec les anciennes civilisations de l'Iran et de la Mésopotamie.

Certains des objets découverts à Mohenjo-Daro — masses ou haches sans trou pour le manche — ne sont plus utilisés aujourd'hui. Afin d'en faire comprendre l'emploi au public, on les a montés pour les exposer. De même, certains des ornements personnels et des bijoux de l'époque ont été présentés sur des figurines en argile. Les fouilles entreprises à Mohenjo-Daro et sur d'autres sites de la civilisation de la vallée de l'Indus ont permis de découvrir certains objets associés aux jeux de société qu'on y pratiquait. Une copie d'un plan original tracé sur une brique cuite permet d'en mieux comprendre les règles.

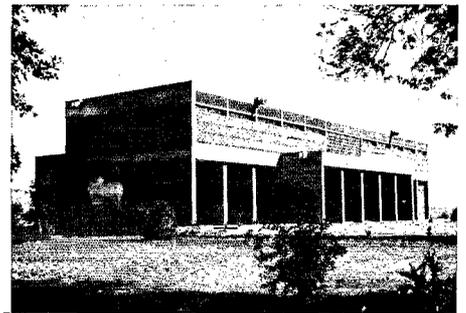
Les sceaux de stéatite gravés en creux constituent les plus beaux exemples de représentation détaillée d'animaux. Les petites inscriptions qui y figurent témoignent d'une écriture pictographique achevée qui a, jusqu'à présent, défié toutes les tentatives de déchiffrement. Si l'on n'avait pas agrandi les caractères pictographiques ainsi que la représentation d'un taureau de l'Indus typique, le public ne pourrait pas apprécier ces détails.

Il ressort de ce qui précède qu'on a utilisé un certain nombre de techniques d'exposition pour mettre en valeur le message des antiquités et pour le transmettre sous une forme accessible au grand public. Toutefois, ces techniques ne prennent pas le pas sur les objets et la règle d'or, selon laquelle la meilleure technique est celle qui ne se voit pas, a été scrupuleusement respectée.

Mohammad ISHTIAQ KHAN

1. Cf. Michel ECOCHARD, « Le Musée de Mohenjo-Daro, Pakistan », *Museum*, vol. XVII, n° 3 (1964), p. 141-145.

## Pakistan

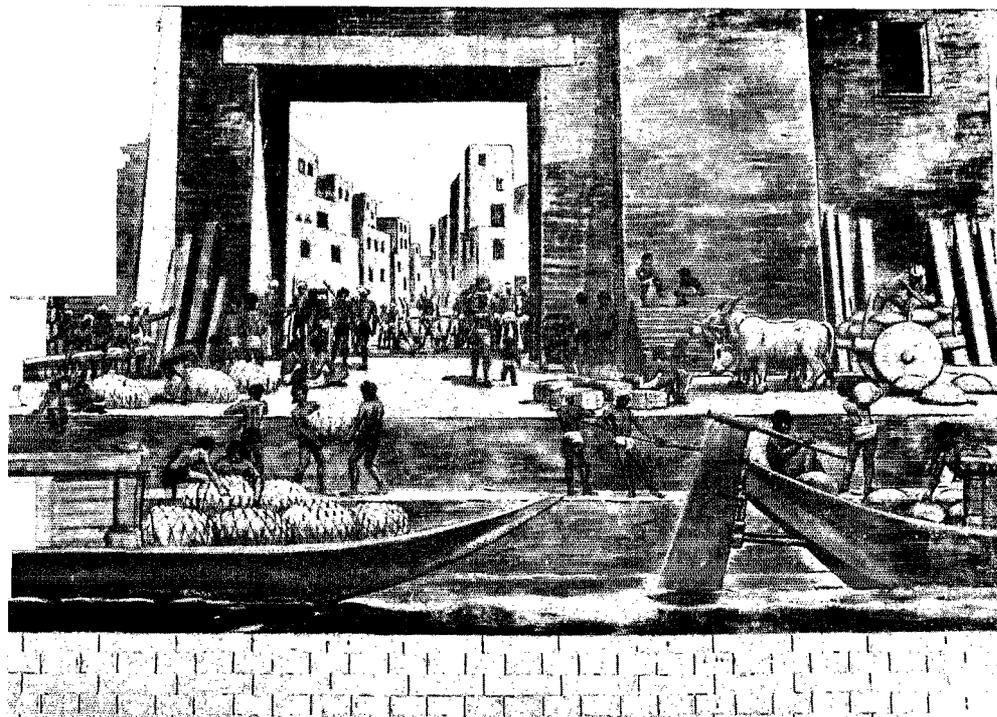


105

104  
MOHENJO-DARO MUSEUM, Mohenjo-Daro.  
Peinture murale représentant la cité de Mohenjo-Daro, telle qu'on peut la reconstituer.

105  
Vue extérieure du musée.

106  
Peinture murale montrant le chargement et le déchargement des marchandises sur des navires typiques de la vallée de l'Indus.



106

# Musée national du Moudjahid, Alger

## Algérie

Nous ne prétendons pas exprimer, dans cette brève introduction sur les grandes lignes des objectifs de cette nouvelle et importante institution algérienne, les dimensions du Musée national du Moudjahid; un autre article en pourrait rendre compte au moment opportun.

L'institution du Musée national du Moudjahid a pour premier objectif de remplir un devoir impératif et sacré à l'égard du million et demi de martyrs de la lutte pour la libération nationale. En même temps, il rend compte de l'apport décisif de l'expérience révolutionnaire du peuple algérien dans le courant d'émancipation des peuples et l'ébranlement des édifices de la colonisation; il importait de restaurer l'État algérien dans toute sa plénitude, en répondant à l'un des besoins fondamentaux de la nation: la reconstitution et la valorisation de son patrimoine historique identifié, assumé.

Mais, au-delà de ces significations premières, le Musée national du Moudjahid se veut le reflet de la mémoire collective du peuple algérien, à l'écoute de son histoire d'hier et d'avant-hier.

Cette histoire, le peuple algérien, traumatisé par les atteintes du passé, l'exige, expurgée de tous les stigmates de l'héri-

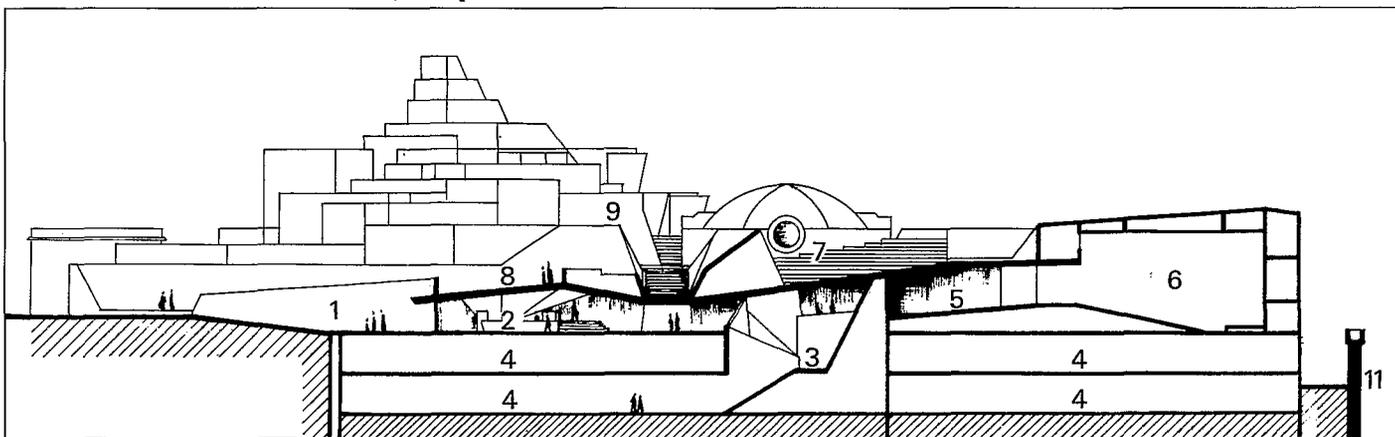
tage colonial, parce que, pendant longtemps, elle a été écrite par l'étranger et pour l'étranger sur son sol et que, pendant longtemps encore, elle a été faussée, manipulée. Ayant conquis, au prix d'une sanglante pureté, le droit de récupérer sa propre histoire, il lui restait à en rendre compte pour les générations actuelles et à venir.

Une telle tâche implique une lecture attentive de l'histoire de la lutte de libération nationale, qui fait nettement apparaître une progression logique dans la transformation du processus de révolution armée en révolution démocratique, économique et sociale, puis en processus irréversible de construction du socialisme: tant il est vrai que libération nationale et libération sociale sont fondamentalement solidaires, et que les conditions de l'approfondissement de la conscience nationale projettent implicitement celles de l'approfondissement de la conscience socialiste. Œuvre des masses populaires, la révolution algérienne a postulé, dès l'origine, les transformations sociales et politiques qu'elle a véhiculées et accomplies: nos acquis historiques ne peuvent être disjoints des acquis de notre révolution et des con-

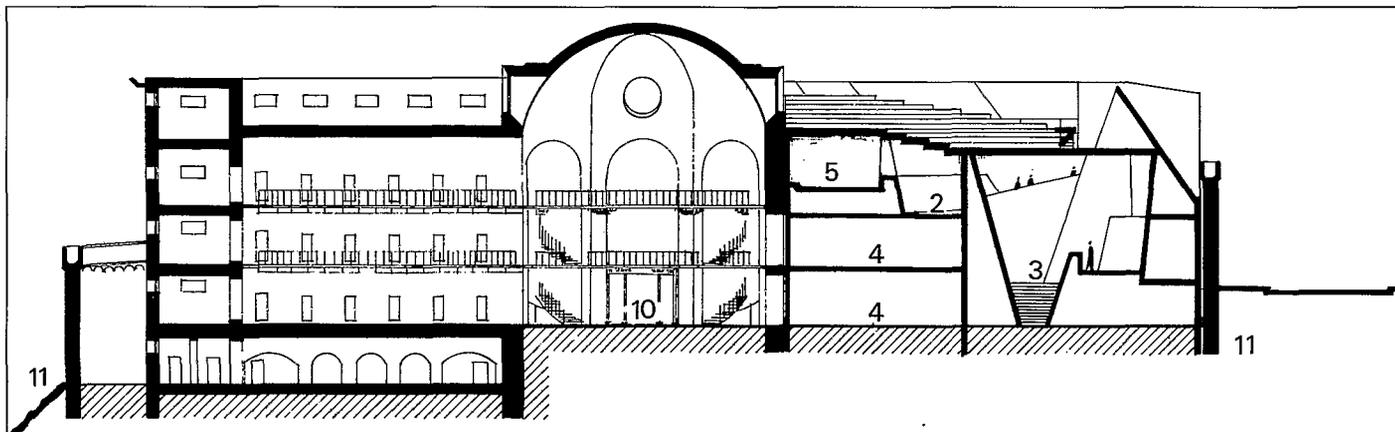
107 a, b

MUSÉE NATIONAL DU MOUDJAHID, Alger. Le musée, situé entre la casbah et la mer, est en cours d'installation dans un bâtiment récemment construit autour de l'ancienne prison. Sections est-ouest (a) et nord-sud (b): 1. Entrée du public; 2. Hall; 3. Escalier d'accès aux galeries; 4. Galeries d'expositions permanentes; 5. Foyer; 6. Auditorium; 7. Théâtre de plein air; 8. Rampe d'accès aux terrasses; 9. Terrasse-restaurant; 10. Ancienne prison; 11. Mur d'enceinte de l'ancienne prison.

107 a



107 b



quêtes populaires dans la marche vers le socialisme, qu'ils fondent et éclairent à la fois. C'est de cette dialectique que la reconstitution de l'histoire de la lutte de libération nationale doit rendre compte par l'intermédiaire du Musée national du Moudjahid.

Mémoire collective d'hier et d'avant-hier, le Musée national se veut aussi mémoire de demain : c'est par référence à l'histoire de sa lutte révolutionnaire de libération nationale que l'Algérie affirme son vouloir-être, éclaire sa projection de révolution globale — industrielle, agraire et culturelle — et prétend fonder l'homme algérien, cet « homme total que l'Occident a été incapable de faire triompher ».

C'est dire que la politique muséologique algérienne, dont le Musée national du Moudjahid devient le support essentiel, exclut les aspects classiques de la muséologie ; elle demande une refonte en profondeur de l'organisation et des fonctions muséologiques, suivant les lignes dictées par le choix révolutionnaire de l'Algérie de construire une société socialiste. En même temps, elle implique que la reconstitution de l'histoire de la lutte de libération nationale, œuvre immense qui embrasse plusieurs générations, mobilise tous les Algériens, les institutions et les hommes, et d'abord les acteurs de l'épopée algérienne. Enfin, la reconstitution de notre patrimoine historique et culturel débouche tout naturellement sur la diffusion organisée et méthodique, auprès des masses populaires, des significations profondes tirées de l'analyse et de l'étude attentive de ce patrimoine.

Ainsi le Musée national du Moudjahid assume-t-il une mission éminente dans l'œuvre de révolution socialiste ; il participe à l'élaboration d'un modèle authentique de société algérienne, enrichit notre patrimoine historique et culturel et contribue à jeter les bases d'une véritable révolution culturelle.

Tayeb MOULEFERA



108



109

108  
Rotonde, au cœur de l'ancienne prison.

109  
Photo-souvenir d'un jeune Moudjahid en tenue de combat, s'appêtant pour une longue marche (convoi de ravitaillement). Photographié en 1961, dans le maquis des Aurès-Nemenchas.

# Musée d'histoire de l'Afrique occidentale, Cape Coast

## Ghana

110

WEST AFRICAN HISTORICAL MUSEUM, Cape Coast. Plan du château dont l'aménagement est en cours : 1. Entrée principale; 2. Cour nord-ouest utilisable pour l'exposition d'œuvres d'art; 3. Tour ronde nord; 4. Batterie nord-ouest; 5. Tour ronde ouest; 6. Batterie sud-ouest; 7. Tour ronde sud; 8. Aile centrale; 9. Cour est; 10. Scène de plein air temporaire; 11. Batterie sud-est; 12. Lavabos; 13. Restaurant pour les visiteurs; 14. Porte donnant sur la mer; 15. Bastion est; 16. Aile nord-est [a] bureaux; b] laboratoire; c] salles d'exposition]; 17. Cour ouest, centre culturel, théâtre de plein air; 18. Parc à voitures privé; 19. Parc à voitures public.

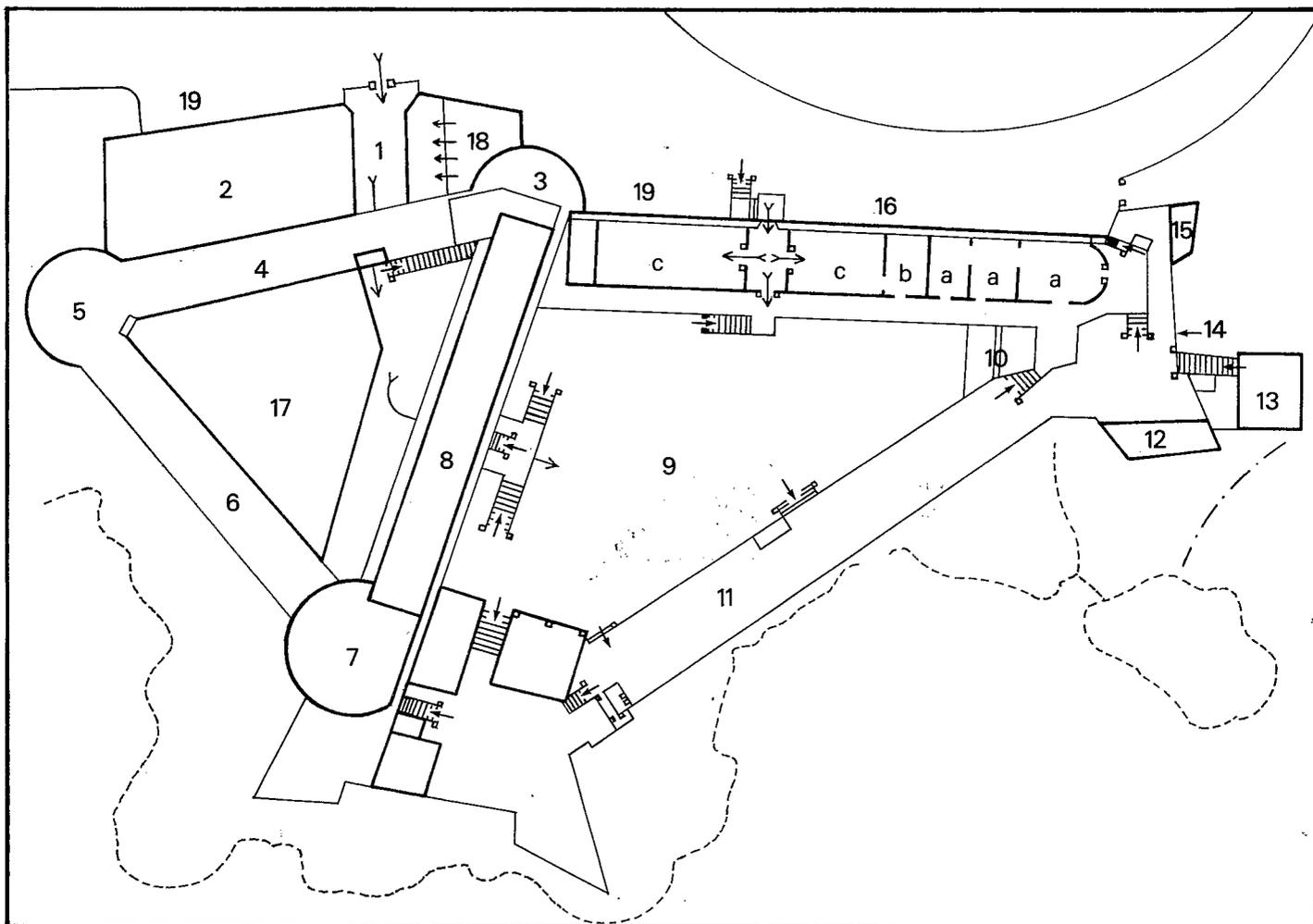
Le Musée d'histoire de l'Afrique occidentale est installé dans le château de la grande ville de Cape Coast, ex-capitale de ce qui était la Côte-de-l'Or, où se rendent encore de nombreux visiteurs des quatre coins du monde venus découvrir cette plaque tournante du commerce colonial. C'est au début des années soixante qu'est née l'idée de créer un musée, en mettant à profit l'emplacement privilégié et les possibilités d'aménagement qu'offrait ce château construit par les Suédois en 1657.

En créant ce musée, on a voulu, avant tout, fonder un centre d'études et de recherches sur les contacts qui se sont développés entre l'Europe et l'Afrique de l'Ouest à partir du xv<sup>e</sup> siècle. Pourquoi avoir choisi Cape Coast? C'est que les données et les objets relatifs à la côte occidentale de l'Afrique étaient disséminés un peu partout en Europe occidentale et en Amérique. Aucun endroit ne semblait plus qu'un autre destiné, de par la concentration de documents et d'objets qu'on y aurait trouvés, à accueillir une exposition spéciale. Les chercheurs et les

étudiants spécialistes de l'histoire de l'Afrique de l'Ouest, dont le nombre allait croissant, devaient, pour étudier cet aspect de l'histoire, faire le tour de plusieurs institutions dans différents pays. En outre, le Ghana est l'un des principaux pays qui aient participé au développement des échanges entre l'Afrique, l'Amérique et l'Europe. Il semblait donc tout indiqué d'y créer un centre où seraient rassemblés les documents et objets de valeur disséminés çà et là et qui deviendrait un lieu privilégié de recherches sur l'histoire de l'Afrique de l'Ouest dans son ensemble. L'importance de ce pays à cet égard est d'ailleurs marquée par le fait que, sur les quarante-six forts et châteaux échelonnés sur la côte occidentale de l'Afrique qui ont servi de comptoirs, trente-sept se trouvent au Ghana.

Le musée a finalement été inauguré en 1974. Sa naissance n'alla pas sans une activité fiévreuse d'organismes nationaux et internationaux.

L'Université de Cape Coast, qui gère le musée de concert avec le Conseil des

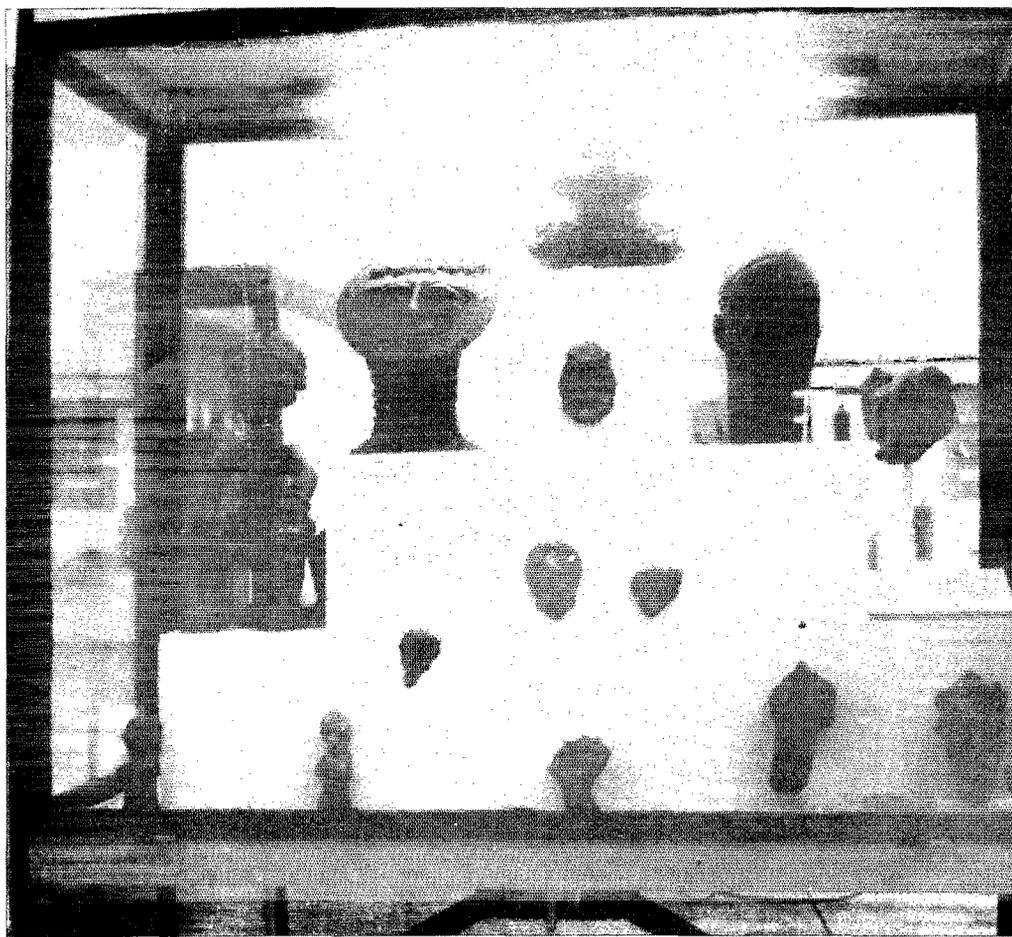


musées et des monuments du Ghana, participa activement à sa gestation. Un important concours fut apporté par des membres du personnel des ambassades du Danemark, des Pays-Bas et du Royaume-Uni, ainsi que par les départements d'études arabes, d'archéologie et d'histoire de l'Université du Ghana à Legon.

Le château de Cape Coast étant aussi un monument historique important, un inspecteur des monuments historiques s'occupe de la section Monument tandis qu'un conservateur adjoint est chargé de la section Musée. Le personnel comprend des techniciens, des guides-conférenciers, des employés de bureau, des maçons, des peintres, des menuisiers, etc.

Le château comporte des fortifications et quelque quatre-vingt-dix salles, dont certaines servaient de cachot ou d'entrepôt pour le sel (fig. 110).

La première salle présente des aspects de l'histoire des forts et des châteaux qui ont servi de comptoirs sur la côte ghanéenne, ainsi que les agissements des étrangers (Portugais, Français, Néerlandais, Britanniques, Danois, Suédois et Allemands), le résultat des contacts culturels entre les Européens et la population indigène (sur les plans matériel, religieux et social), les itinéraires commerciaux et les objets de troc. On y trouve des tableaux, cartes et documents de l'époque (originaux et reproductions), des cartes modernes, ainsi que des maquettes et des photographies des principaux forts et châteaux, des objets de troc — céramiques et grès, bijoux, manilles, ornements de perles fantaisie, pipes en terre — dont certains ont été découverts lors de fouilles. Le commerce des esclaves, aspect important des



échanges, est illustré par des tableaux, des cartes, des statistiques, des fers, des maquettes de négriers, des coupures de journaux et des copies d'attestations de vente ou d'achat d'esclaves.

On trouve dans la même salle des objets archéologiques plus anciens, témoignant des guerres des Achanti et des luttes intestines, ainsi que des armes et des munitions (fig. 111).

La deuxième salle est consacrée aux objets européens de l'époque — meubles restaurés, argenterie, ustensiles, tapis, uniformes et sculptures représentant des personnalités.

La bibliothèque, dont l'aménagement et l'équipement ne sont pas encore achevés, mettra à la disposition des chercheurs des documents sur le commerce transatlantique triangulaire — Europe, Amérique, Afrique — des films et diapositives documentaires, des ouvrages de référence et des publications anciennes, ainsi que des documents relatifs aux coutumes et pratiques traditionnelles.

Le personnel du musée organise également des visites guidées du château et des expositions, prête son concours aux chercheurs, etc.

Si le développement du musée est prometteur, c'est un projet qui devra encore, de toute évidence, bénéficier d'appuis nationaux et internationaux pour être mené à bien.

Guilbert AMEGATCHER

111  
Première salle d'exposition.

# Célébration du bicentenaire des États-Unis d'Amérique

## États-Unis d'Amérique

### Exposition « Boston au XIX<sup>e</sup> siècle »

Il était logique que Boston, où tout a commencé, donnât le coup d'envoi des célébrations du bicentenaire des États-Unis d'Amérique. Une exposition<sup>1</sup> y a été montée dans un ancien arsenal, au cœur de la ville. Elle était consacrée à la vie de la cité pendant la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, période d'optimisme illimité, de croissance et d'expansion effrénées découlant de la révolution industrielle. Boston était alors l'Athènes américaine, le centre de la culture, le berceau

de l'invention, la ville favorite de Charles Dickens. Et la bicyclette y était le moyen de déplacement le plus populaire.

L'exposition était organisée autour de cinq thèmes: les hommes, la technique et l'invention, la topographie, la bicyclette et le textile. Le budget était mince, les règlements de sécurité stricts et le cadre démesurément grand (près de 2 000 m<sup>2</sup>). Avec ses 20 mètres de plafond, ses structures décoratives en fer et son parquet en érable, l'arsenal, dûment aménagé, constituait un cadre correspondant à l'époque choisie.

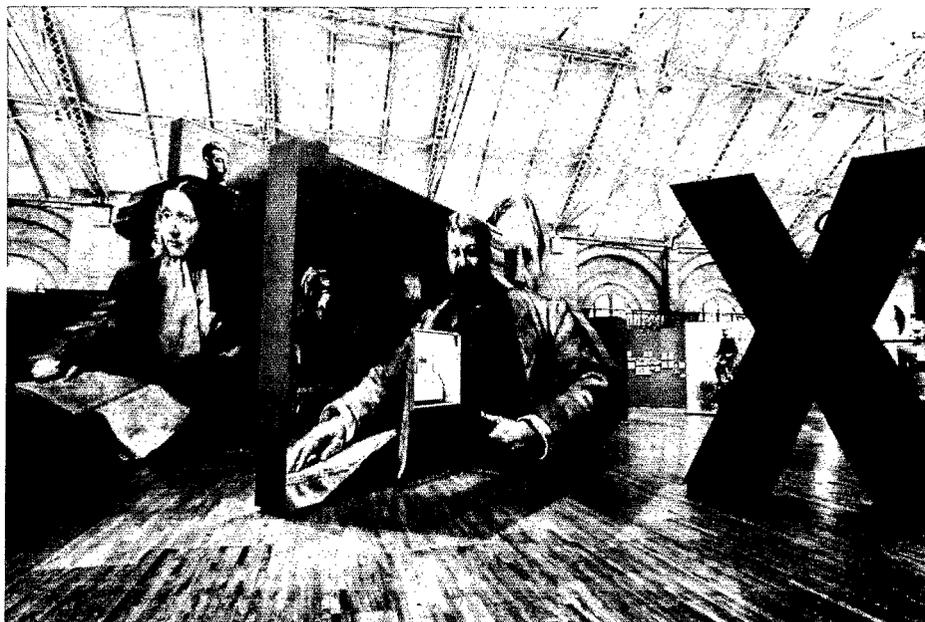
Les conditions étaient telles — trop d'espace, pas assez d'argent — qu'il a



112

112  
*XIXth-century Boston*, Boston. L'exposition (printemps 1975 — automne 1976) occupait quelque 2 000 m<sup>2</sup> sous 20 mètres de plafond, dans l'ancien arsenal de Boston, véritable forteresse victorienne avec ses tourelles, ses meurtrières, ses fortifications et son pont-levis.

113  
Ces portraits de personnalités bostoniennes du XIX<sup>e</sup> siècle étaient des photos murales collées sur des cloisons plâtrées. Un « XIX » pourpre servait de symbole à l'exposition et indiquait le sens de la visite.



1. Conçue par Carlos Ramirez et Albert H. Woods Inc.

fallu voir grand, à bon compte. On mit d'abord en place un groupe de géants qui réussit à faire monumental dans ce cadre déjà monumental. Près du guichet d'entrée, un « XIX » pourpre, haut de 4 mètres, tridimensionnel, ouvrait l'exposition, suivi par un John L. Sullivan de 7 mètres, la garde haute. Au total, dix Bostoniens géants, représentant chacun un aspect important de la vie à l'époque victorienne, dominaient l'exposition. On avait pratiqué, dans l'épaisseur de chaque personnage, une ouverture éclairée où étaient présentés objets et informations détaillées et qui contribuait à maintenir l'exposition à l'échelle de l'homme. On avait utilisé, pour ce faire, des châssis recouverts de panneaux plâtrés de 16 mm, fixés avec des bandes gommées avant finition.

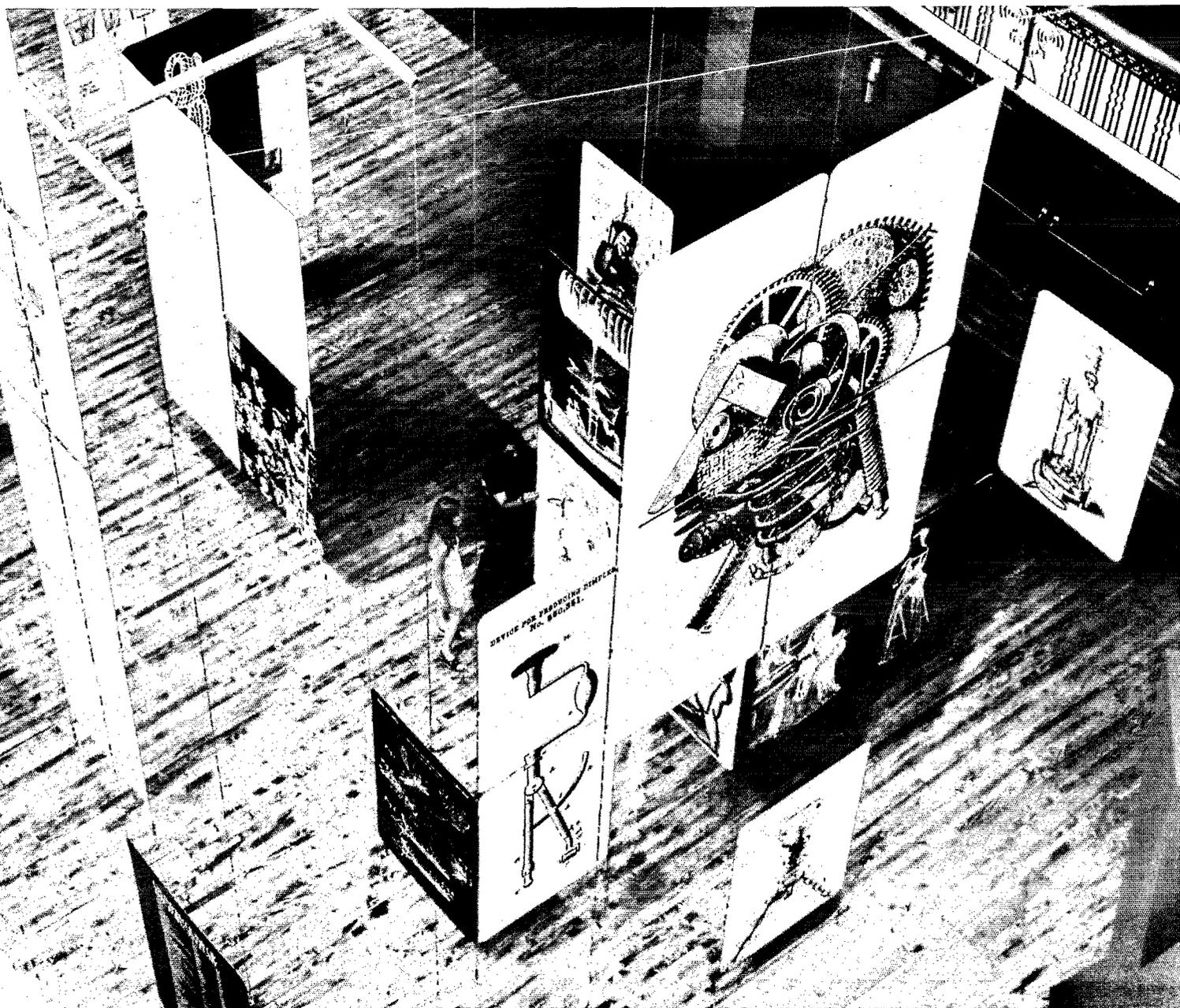
Dans la section « Technique et invention », on avait mis au point un système ingénieux de suspension pour tirer un

parti maximal de la hauteur de plafond, tout en respectant les normes de sécurité. On avait tendu, entre le plafond et le plancher, des câbles guipés de 3 mm formant un treillis, choisi des panneaux d'aluminium prélaqués de  $1,2 \times 1,8$  mètre aux angles arrondis (selon une courbe de 7 cm de rayon), correspondant au papier photographique mural standard de 1,3 mètre, et suspendu ces panneaux entre les câbles par des agrafes marines. Ces panneaux présentaient des dessins de brevets et des photos d'inventions saugrenues (dispositif permettant de sortir d'un tombeau) ou révolutionnaires (machine à coudre): un tel système permet n'importe quelle disposition, verticale et horizontale; les panneaux semblent flotter dans l'espace (fig. 114).

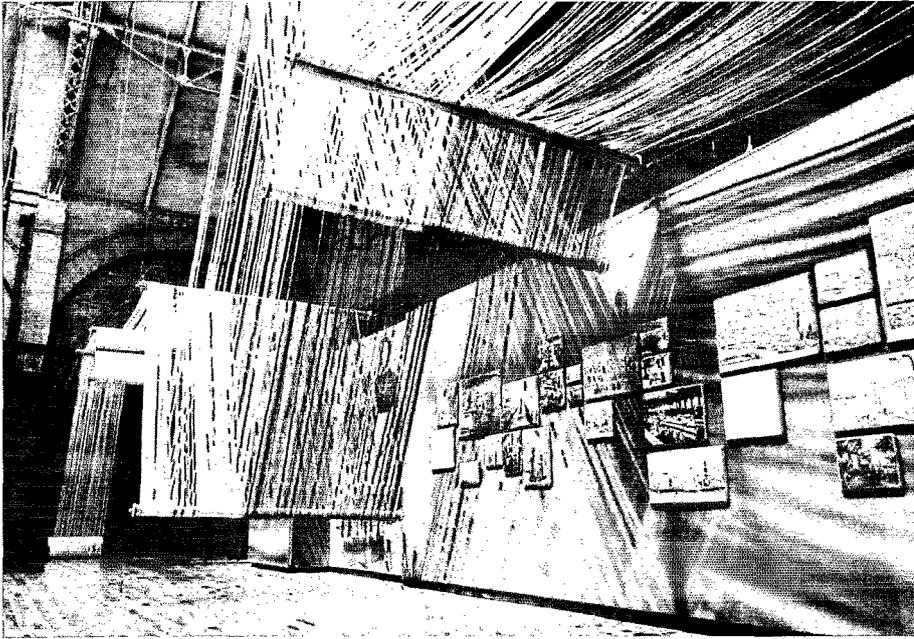
Dans le but de recréer le Boston victorien avec son environnement du XIX<sup>e</sup> siècle et de permettre au public de participer à sa découverte, on avait fait

114

Les inventions de l'époque étaient présentées sur des panneaux d'aluminium fixés sur des câbles attachés au sol et au plafond. Ce système a l'avantage d'offrir une grande flexibilité.







construire, d'après les dessins d'un brevet, un prototype de machine volante, sur lequel les visiteurs étaient invités à pédaler à perdre haleine pour entraîner six hélices et vivre les premières émotions de l'homme oiseau.

Le téléphone à ficelle, en usage au moment où Bell découvrit le téléphone électrique, était aussi à la disposition du public, transmettant un son rauque semblable à celui que Bell obtint à la suite de ses premières tentatives.

Pour évoquer l'invention du rasoir par King Camp Gillette, on utilisa un écran où des images se superposaient pour illustrer le passage du visage barbu au visage rasé : lorsque la diapositive A était projetée, on voyait un groupe de barbues ; lorsque la diapositive B était projetée, les barbes disparaissaient. Cet effet était obtenu grâce à un verre réfléchissant à 60 % et transparent à 40 % de sorte que A était réfléchi et B vue à travers le verre.

Un métier à tisser du XIX<sup>e</sup> siècle était présenté, surplombé par sa chaîne, large de 1,8 mètre, courant sur une vingtaine de mètres, soutenue par des rouleaux suspendus, pour former un grand dais ondulant, de 2 à 6 mètres au-dessus de la partie de l'exposition consacrée au textile. Une pièce de tissu terminée, fabriquée spécialement pour l'exposition, complétait la tente à l'autre extrémité du métier. Étaient également exposés des documents graphiques sur la production manuelle de tissus vendus au mètre, les premières manufactures et l'exploitation de l'homme dans l'industrie victorienne. Un film en couleur exposait en détail le procédé de fabrication textile, perfectionné à Boston, qui fut si important pour la croissance économique de la ville.

Les modifications topographiques considérables provoquées par le comblement des marécages de Back Bay étaient

présentées visuellement, de même que la culture populaire. Un mur consacré au « paysage humain » était garni de gravures et de photographies anciennes qui reflétaient les divers modes de vie de l'époque, aux États-Unis.

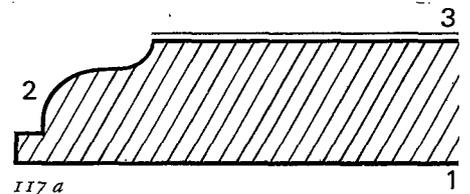
Les photographies avaient été montées sur des panneaux de contre-plaqué ininflammable de 19 mm imitant le bouleau ; leurs angles avaient été arrondis selon une courbe de 2,5 cm de rayon, et leur bord profilé en doucine. Les photographies avaient été rognées de façon que le bord exposé suggérât un cadre de l'époque. Ces panneaux étaient fixés sur les cloisons par un autocollant mousse double face de 3 mm d'épaisseur.

L'essence même de Boston ressortait du film qui récapitulait tous les thèmes de l'exposition. Commenant par l'arrivée des *pilgrims* (« pèlerins ») à Plymouth, celui-ci retraçait l'évolution de la cité et de ses habitants en fonction d'événements nationaux et internationaux comme la guerre civile, la ruée vers l'Ouest et la révolution industrielle, qui laissèrent sur le Boston provincial l'empreinte permanente de l'immigration et du changement. Il passait en revue l'architecture, les intérieurs et les objets de l'époque, dont la plupart n'avaient pu être présentés dans l'exposition. Les trésors du palais-musée vénitien d'Isabelle Gardner y voisinaient avec les cheminées de la ville et un texte poétique évoquait cette époque innocente, bouillonnante d'idées, mue par la richesse des aristocrates et le travail manuel des immigrants.

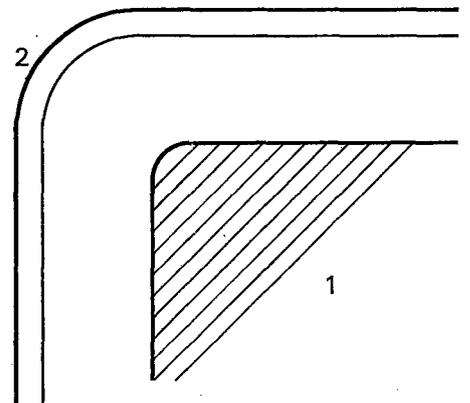
Un autre film, métrage original du XIX<sup>e</sup> siècle provenant de la Library of Congress, faisait revivre une promenade en tramway à trolley dans Boston, avec bruits métalliques et musique de piano mécanique.

Carlos RAMIREZ et Albert H. WOODS

116



117 a



117 b

115

Les visiteurs sont invités à se risquer sur cet ancêtre de la bicyclette.

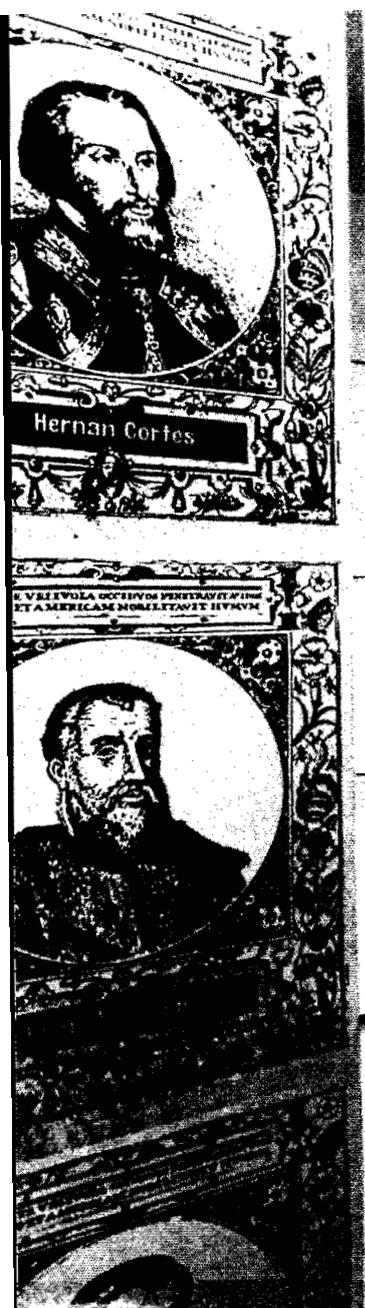
116

La chaîne d'un métier à tisser du XIX<sup>e</sup> siècle en état de marche surplombe comme un dais la partie de l'exposition consacrée au textile. A droite, photographies montées sur panneaux de bois.

117 a, b

Schéma du montage des photographies :

a) Coupe : 1. Contre-plaqué ; 2. Bord profilé et vernis, couleur naturelle ; 3. Photographie ; b) Vue de face : 1. Photographie ; 2. Bord profilé en bois.



...y sobre la isla de los verdes brillantes de las aves de irisado plumaje de las altas palmas de los musicales y caudalosos ríos de las flores bellas y los coloreados frutos se marcó la huella del conquistador.



118

## Musées et collections d'histoire de Cuba

### Cuba

A Cuba, l'installation ou la réinstallation de musées d'histoire ou de salles d'histoire dans des musées de caractère hétérogène est faite selon des concepts nouveaux fidèlement appliqués conformément à notre interprétation de la réalité historique cubaine. Sur le plan muséographique, on a adopté les solutions correspondantes.

En 1959, il y avait sept musées; en 1976, quarante-deux, dont seize sont des musées d'histoire ou musées mixtes comprenant des collections d'histoire. Parmi ceux-ci, les musées Emilio-Bacardi, à Santiago de Cuba (1970) et Ignacio-Agramonte de Camagüey (1972) constituent deux des expériences les plus récentes d'expositions historiques d'envergure, installées dans des musées de province. Dans beaucoup de cas, le pro-

jet de réinstallation des collections d'histoire a été fait dans le but d'offrir une vision globale d'un processus historique, en faisant une part aux aspects régionaux, mais à l'intérieur d'un contexte national, suivant un fil conducteur qui va du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours, au long duquel le spectateur perçoit graphiquement comment le peuple cubain s'est forgé sa nationalité et comment il a obtenu l'indépendance absolue.

Le traitement spatial et architectonique de l'ensemble se présente comme l'expression du contenu et l'explication du fait historique par l'établissement d'un dialogue entre le spectateur, le fait historique et l'objet exposé. L'articulation spatiale du montage détermine la structure du point de vue de la circulation des salles, et finalement du circuit du spectateur.

L'exposition traditionnelle d'objets, photos ou documents est surpassée par une conception didactique appuyée sur l'emploi de moyens plastiques et techniques, depuis l'utilisation rationnelle et particularisée des niveaux d'éclairage jusqu'à l'emploi de photos murales de grandes dimensions et de textes et dessins conçus comme parties intégrantes de l'architecture.

Dans ce sens, un critère fondamentale didactique présidera à l'aménagement de toute salle d'exposition ou musée dans son ensemble. Les salles d'histoire, plus spécialement, ne peuvent être conçues sous une autre forme sans risquer de tomber dans l'hommage à l'objet ou au personnage plutôt qu'au fait historique. Sans l'appui du matériel didactique approprié, il n'y a pas d'histoire

scientifique; il y a anecdote, il y a mythe. La destruction de l'anecdote et du mythe sont la raison d'être d'un musée d'histoire.

Le Musée Emilio-Bacardi, à Santiago de Cuba, fondé en 1899, a été installé en 1928 dans un édifice construit à son intention. Des travaux de reconstruction et d'adaptation ont été réalisés depuis 1965. Un secteur historique de 600 m<sup>2</sup> a été aménagé au rez-de-chaussée (fig. 118).

Le Musée Ignacio-Agramonte, à Camagüey, est un musée provincial, installé dans les années 1870 dans un ancien quartier de Cuba. Restauré et réaménagé en 1965, il a rouvert ses portes en 1972 (fig. 119).

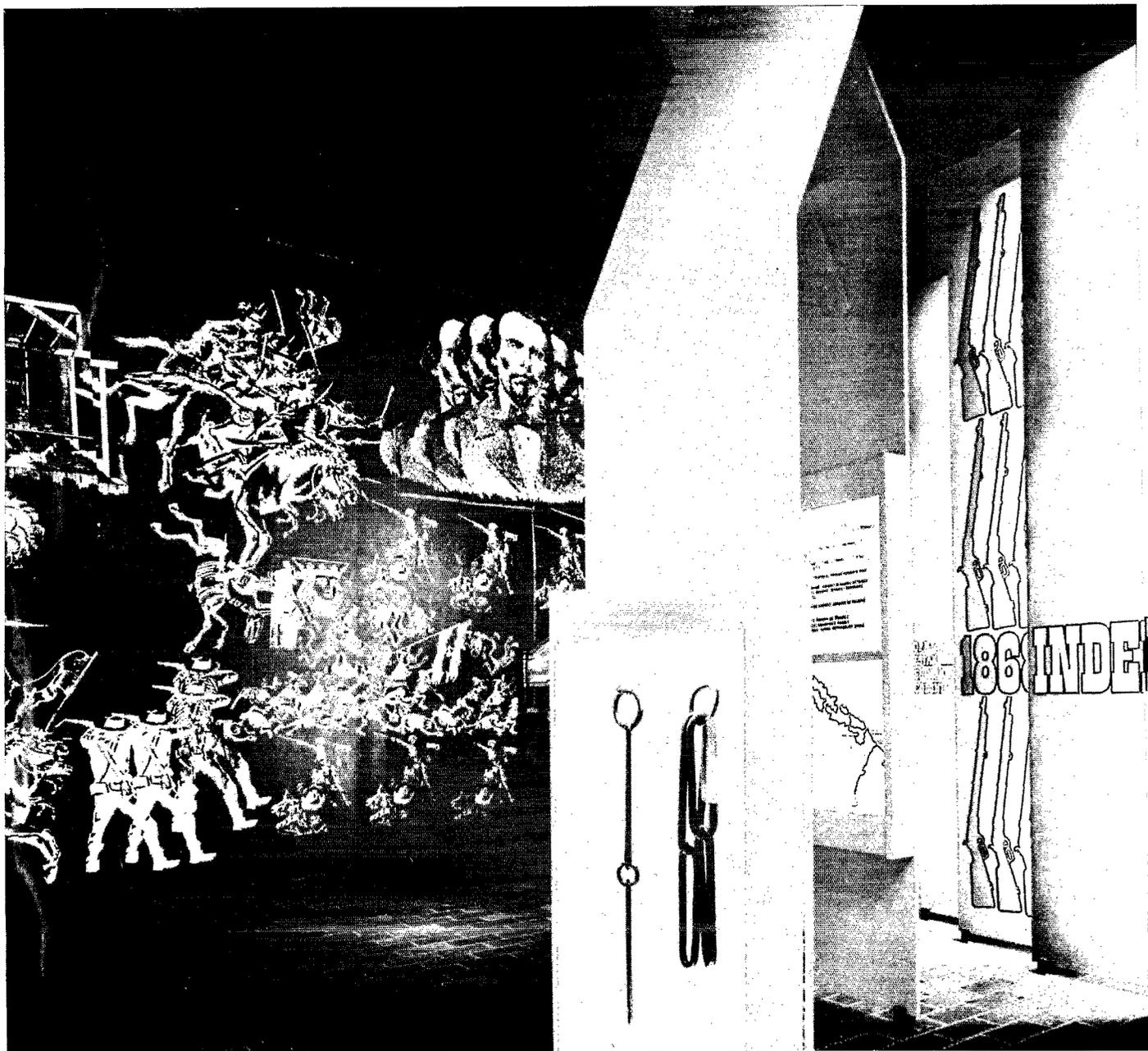
118

MUSEO EMILIO BACARDI, Santiago de Cuba. Section d'histoire. Salle 3, « Conquête et colonisation ».

119

MUSEO IGNACIO AGRAMONTE, Camagüey. Section historique. Salle 4, « Guerre de l'indépendance, de 1868 à 1899 ». Vitrine, photographies murales et dessins.

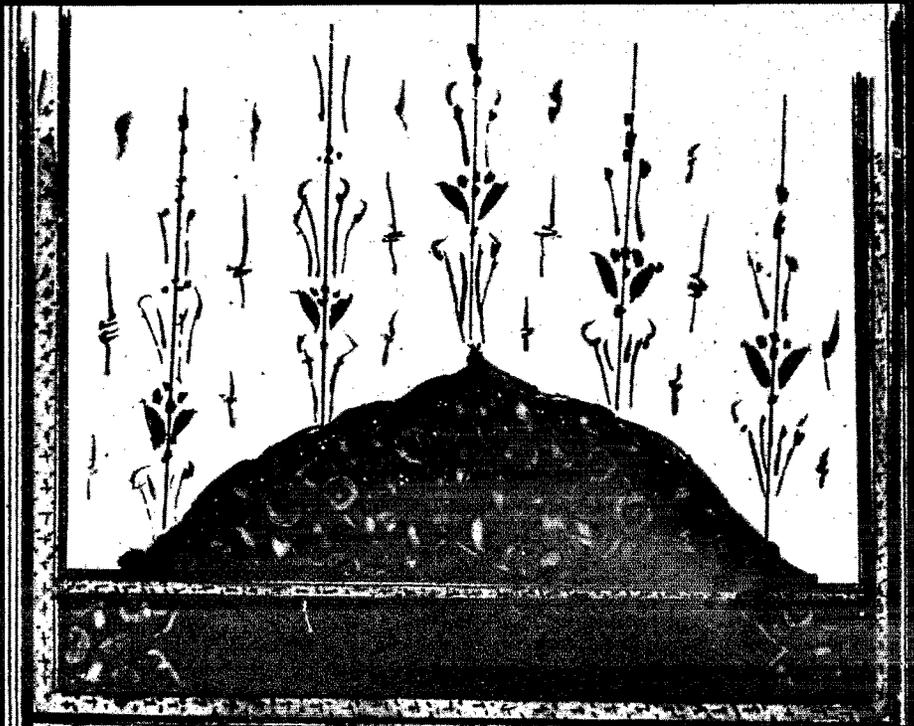
Marta AJONA



« ... Passons à notre sujet : l'histoire est une de ces branches de connaissances qui se transmettent de peuple à peuple, de nation à nation, qui attirent les étudiants des pays lointains et dont l'acquisition est souhaitée même du vulgaire et des gens désœuvrés ; elle est recherchée à l'envi par les rois et les grands, et appréciée autant par les hommes instruits que par les ignorants.

Envisageons l'histoire dans sa forme extérieure : elle sert à retracer les événements qui ont marqué le cours des siècles et des dynasties et qui ont eu pour témoins les générations passées. C'est pour elle qu'on a cultivé le style orné et employé les expressions figurées ; c'est elle qui fait le charme des assemblées littéraires, où les amateurs se pressent en foule ; c'est elle qui nous apprend à connaître les révolutions subies par tous les êtres créés. Elle offre un vaste champ où l'on voit les empires fournir leur carrière ; elle nous montre comment tous les divers peuples ont rempli la terre jusqu'à ce que l'heure du départ leur fût annoncée, et que le temps de quitter l'existence fût arrivé pour eux.

Regardons ensuite les caractères intérieurs de la science historique : ce sont l'examen et la vérification des faits, l'investigation attentive des causes qui les ont produits, la connaissance profonde de la manière dont les événements se sont passés et dont ils ont pris naissance [l'histoire forme donc une branche importante de la philosophie et mérite d'être comptée au nombre des sciences]. »



Ibn Khaldoun (1332-1406)  
*Chronique universelle*, vol. I:  
*Prologues*, manuscrit sur vélin,  
 1733 (1146 de l'hégire)

Traduction par G. de Slane  
 publiée dans:  
*Notices et extraits des manuscrits de la  
 Bibliothèque impériale et autres bibliothèques*  
 Paris, Imprimerie impériale  
 MDCCCLXII

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ • وَصَلَّى اللَّهُ عَلَى سَيِّدِنَا مُحَمَّدٍ وَعَلَى آلِهِ وَصَحْبِهِ وَسَلَّمَ  
 يقول العبد الفقير إلى رحمة ربه الغني بلطفه  
 عبد الرحمن بن محمد بن خلدون الحضرمي وفقه الله تعالى  
 الذي له العزة والجبروت • وبين الملك والملوك • وله الأسماء  
 الحسنی والمغوت • العالم فلا يعزب عنه ما تظهر العنوى او يخفيه السكوت • الفاد  
 فلا يعجزه شئ في السموات والارض ولا نفوت • انشا من الارض نسما  
 واستعمرنا فيها اجيالاً واما • وبسر لنا منها اذواقاً وقسماً • نكتفينا الارحام  
 والبيوت • ويكفلنا الرزق والقوت • وتبلىنا الايام والوقوت • وتغورنا  
 الاجال التي خط علينا كتابها الموقوت • وله البقاء والبشوت • وهو الحي الذي  
 لا يموت والصلوة والسلام على سيدنا محمد النبي العربي المكتوب في التوراة  
 والانجيل والمغوت • الذي يخص لفصالة الكون قبل ان تتعاقب الاحاد والسوت  
 • ويتباين زحل والبهوت • وشهد بصدقه الحام والعنكوت • وعلى الله واصحابه  
 الذين لهم في محبته واتباعه الاثر البعيد والصيت • والشمل الجميع في ظاهرتاه  
 وتعدوهم الشمل الشيت • صلى الله عليه وعليهم ما اتصل للاسلام جن المجنوت  
 وانقطع بالكم حبله المبتوت • وسلم كثيراً ما بعد فان فن التاريخ من الفنون  
 التي تتداول الامم والاجيال • وتشد اليه الركائب والرجال • وتسمى معرفة السور  
 والاعمال • وتتنافس فيه الملوك والاقبال • وتتساوى في فهم العلماء والجهال  
 اذ هو في ظاهره لا يزيد على اخبار عن الايام والذول • والسوايق من القرون الاول  
 تنفق لها الاقوال وتصرف فيها الاشغال وتطرف بها الاندثار اذا غصها الاحتفال  
 وتودي لنا شان الخليفة كيف تقلبت بها الاحوال • واتسع للذول النطاق فيها والمجال  
 وعمرو الارض حتى نادى بهم الانحلال • وحان منهم الزوال • وفي باطنه نظر  
 وتحقيق • وتعليل للكليات ومبايداً دقيق • وعلم كيفيات الوقائع واسبابها

# Bibliographie sélective concernant les nouveaux aspects du musée d'histoire<sup>1</sup>

- BAGHLI, S. A. Les musées d'histoire et le développement des pays du tiers monde. *Cultures: Cahiers d'histoire mondiale* (Neuchâtel), vol. 14, 1972, n° 1, p. 111-128.
- BENEŠ, Jozef. Metodika muzeál'nej prezentácie. *Múzeum* (Bratislava), vol. 19, 1974, n° 4, p. 27-36.
- GEORGESCU, Florian. Muzeul de istorie al Republicii Socialiste România, probleme de organizare, constituire a patrimoniului, cercetare stiintifica. *Revista muzeelor* (Bucarest), 1972, n° 5, p. 389 et 390.
- GUYLAI, Paul. Original, facsimil, fotografie? O problemă controversată în organizarea expozitiilor de istorie medie. *Revista muzeelor* (Bucarest), vol. 8, 1971, n° 1, p. 22-27, ill.
- HALE, John. Les musées et l'enseignement de l'histoire. *Museum* (Unesco), vol. 21, 1968, n° 1, p. 67 et 68, ill.
- HASANAGIĆ, Edib. Istorijski muzeji i savremeni svet. *Muzeologija* (Zagreb), vol. 17, 1975, p. 14-23.
- HOBLEY, Brian; RYLATT, Margaret. The Lunt Roman Fort Museum and Interpretive Centre 1965-1974. *Museum journal* (Londres), vol. 74, 1975, n° 4, p. 151-155, ill.
- HOMÈS-FREDERICQ, D. Koninklijke musea voor kunst en geschiedenis, Brussel. Didactische en esthetische opstelling van de zalen van het Nabije Oosten. *Museumsleven* (Bruges), 1975, n° 2, p. 15-22, ill.
- ILIESCU, Constantin. Conceptie tematică și tehnica muzeală în realizarea Muzeului de istorie al Republicii Socialiste România. *Muzeul national* (Bucarest), vol. 1, 1974, p. 131-134, ill.
- IONIȚĂ, Gh. I. Despre proporții în organizarea muzeelor de istorie. *Revista muzeelor și monumentelor* (Bucarest), 1974, n° 1, p. 59-61. (Seria muzea.)
- LEAHU, Valeriu. Preocupări tematice și muzeotehnice în organizarea secției de istorie străveche. *Revista muzeelor* (Bucarest), 1972, n° 5, p. 403-406, ill.
- LUPESCU, Ioan. Oglindirea în muzeu a istoriei contemporane. *Revista muzeelor și monumentelor* (Bucarest), 1974, n° 1, p. 61-64, ill.
- Muzealnictwo historyczne / Historical museology. *Biblioteka muzealnictwa i ochrony zabytków* (Varsovie), vol. 36, 1974. 82 p. (Sér. B.)
- PARR, Albert Eide. History and the historical museum. *Curator* (New York), vol. 15, 1972, n° 1, p. 53-61.
- PAVEL, Anghel. Aspecte privind dinamizarea expozitiilor de basă din muzeele de istorie. *Revista muzeelor și monumentelor* (Bucarest), 1974, n° 1, p. 65-68, ill. (Seria muzea.)
- . Consideratii privitoare la organizarea expozitiilor de istorie contemporană. *Revista muzeelor* (Bucarest), vol. 12, 1975, n° 1, p. 29-32, ill.
- . In legătură cu folosirea exponatului etnografic în expozitiile de istorie. *Revista muzeelor și monumentelor* (Bucarest), vol. 12, 1975, n° 1, p. 29-32, ill.
- Protokoll des wissenschaftlichen Kolloquiums am 19/20 Januar 1972 « Geschichtsmuseum sozialistische Gesellschaft ». *Beiträge und Mitteilungen* (Berlin), 1972, 1, 190 p. (Museum für Deutsche Geschichte.)
- SWINNEY, H. J. Introductory essay. Dans: NEAL, Arminta (dir. publ.). *Exhibits for the small museum, a handbook*, p. 1-8. Nashville, American Association for State and Local History, 1976.
- VALENSI, Louis. Bordeaux, 2 000 ans d'histoire. Bilan d'une action culturelle à propos d'une exposition d'histoire urbaine. *Museum* (Unesco), vol. 27, 1975, n° 2, p. 78-89, ill., plans.
- . Le Musée d'Aquitaine à Bordeaux. Indications muséologiques à propos d'une ouverture partielle et provisoire. *Musées et collections publiques de France* (Paris), vol. 131, 1975, n° 3, p. 107-117, ill., plan.
- VEILLARD, Jean-Yves. Problèmes du musée d'histoire, à partir de l'expérience du Musée de Bretagne, Rennes. *Museum* (Unesco), vol. 24, 1972, n° 7, p. 193-203, ill.

1. Préparée par le Centre de documentation Unesco-Icom, avril 1977.

## Photographies

1, Département photographique des Musées nationaux, Paris; 2, 3, 6a, Breitenborn, Berlin (République démocratique allemande); 4, 5b, Echt Foto, Berlin; 5a, 8, 29, Max Zastrow, Berlin; 6b, 7a, 7b, 26-29, Museum für Deutsche Geschichte, Berlin; 9-14, Gosudarstvennyj Central'nyj Muzej, Ulan Bator; 15-25, Michael Rice and Company, London; 30, 31, Helga Reuter, Berlin; 32, Zentral Bild, Berlin; 33-42, Museum of London, London; 43-51, Service photographique des musées de Metz; 52, 55-64, Stedelijk Museum, Amsterdam; 65, G. L. W. Oppenheim, Amsterdam; 66, 67, Palais de la Découverte, Paris; 68-73, Nationalmuseet, København; 74-76, Rijksmuseum van Oudheden, Leiden; 77b-79, Burgmuseum Wasserburg Kapellendorf; 80-82, Parks Canada Photo, Fortress of Louisbourg National Historic Park, Nova Scotia;

83-85, V. Bogatyrev, Agency Press Novosty; 86-89, Smithsonian Institution, Washington; 90, 91, Helga Reuter, Berlin; 92-94, Historisches Museum, Frankfurt am Main; 95, 96, Parc archéologique des roches gravées, Guadeloupe; 97, 98, Rijksmuseum van Oudheden, Leiden; 99, 100, Agency Press Novosty; 101-103, Musée de la ville d'Osaka, Osaka; 104-106, Mohenjo-Daro Museum, Mohenjo-Daro; 108-109, Musée du Moudjahid, Alger; 111, West African Historical Museum, Cape Coast; 112-116, Carlos Ramirez and Albert H. Woods Inc.; 118, Museo Emilio-Bacardi, Santiago de Cuba; 119, Museo Ignacio-Agramonte, Camagüey.

Hors-texte: p. 70, 71, Unesco, Paris; p. 126, 127, Museum of Fine Arts, Boston (Mass.); p. 152, 153 et p. 179, Photo Bibliothèque nationale, Paris.

## Auteurs

### ULZIITIN BURNEE

Né en 1926. Depuis 1956, travaille dans le domaine de la muséologie. A publié, durant cette période, plus d'une trentaine d'articles à ce sujet. Actuellement attaché au Ministère de la culture de la République populaire de Mongolie en qualité de spécialiste muséologue. A participé au séminaire régional sur l'adaptation des musées aux besoins du monde moderne, organisé par l'Unesco à Tokyo en 1976.

### GÉRALD COLLOT

Né à Paris en 1927. Licence et diplôme d'études supérieures d'archéologie et d'histoire de l'art à l'Université de Nancy. Conservateur des musées de Metz depuis 1957. Membre du Comité international de l'Icom pour les musées d'archéologie et d'histoire et rapporteur du Groupe d'études sur la présentation.

### JOHN B. FORTIER

Né en 1942 à Détroit (Mich.), États-Unis d'Amérique. B.A. d'histoire à l'Université d'Oakland, 1963, et M.A. d'histoire au College of William and Mary, 1968. A travaillé comme historien pour plusieurs projets de muséologie, notamment la construction de Fort Massac (Ill.), la restauration de Walker Tavern (Mich.) et de la forteresse de Louisbourg. De 1968 à 1975, a été directeur des recherches sur la forteresse de Louisbourg. En 1975, a pris la direction des travaux de reconstruction et activités connexes en tant que directeur du Parc historique national de la forteresse de Louisbourg. Auteur de nombreux articles d'histoire et de muséologie.

### WOLFGANG HERBST

Études d'histoire, de philosophie, de philologie allemande, d'histoire de l'art et d'histoire de la musique à l'Université Martin-Luther de Halle. Chargé de cours à la Faculté des ouvriers et des paysans (1949-1950). Assistant scientifique (1951). Collaborateur scientifique lors de la fondation du Musée de l'histoire allemande (1952). Directeur de ce musée depuis 1966. Doctorat (1971). Professeur honoraire d'histoire allemande à l'Université Humboldt de Berlin (1972). Travaux sur l'histoire de l'Allemagne et les problèmes des musées.

### THOMAS ANDREW HUME

Né en Angleterre en 1917. Ancien directeur du City Museum à Liverpool et responsable de la planification et de la reconstruction du musée bombardé. Vice-président de l'International Association of Transport Museum. Jusqu'à récemment, président du British National Committee de l'Icom. Directeur du nouveau Museum of London, qui a été ouvert le 2 décembre 1976.

### JORGEN JENSEN

Né en 1936. Maîtrise de l'Université de Copenhague, 1965. Médaille d'or, 1963. Maître assistant à l'Institut d'archéologie préhistorique de l'Université de Copenhague, 1965-1972. Conservateur au Musée national danois, Département de la préhistoire danoise depuis 1972. Auteur de publications sur l'âge du bronze et d'ouvrages théoriques sur l'archéologie.

### ADOLF KLASSENS

Né en 1917. Études de lettres classiques et d'égyptologie aux universités de Groningue, Leyde, Louvain et Cambridge. Doctorat ès lettres, Leyde, 1952. Depuis 1945, est attaché au Musée national des antiquités de Leyde, dont il est le directeur depuis 1959. Professeur d'égyptologie à l'Université d'État de Leyde depuis 1960. Président de l'Association néerlandaise des musées de 1965 à 1971. Président du Comité international de l'Icom pour les musées archéologiques et historiques, 1971-1977. Membre de la Commission nationale pour l'Unesco. Fouilles en Égypte de 1952 à 1964. Auteur d'ouvrages sur la magie égyptienne, l'archéologie et la muséologie.

### INGO MATERNA

Né en 1932. Études d'histoire et de pédagogie à l'Université Humboldt, Berlin (1951-1955). Professeur. Membre, depuis 1956, de l'équipe scientifique du Musée d'histoire allemande dont il est directeur adjoint depuis 1969. Doctorat (1970). Participe à l'élaboration d'expositions historiques et à des publications concernant des problèmes historiques et muséologiques.

### CHRISTOPH OSTERWALD

Né à Gössitz, en 1940. Études d'histoire et de musique à l'Université Friedrich-Schiller, Iéna (1959-1965). Professeur d'histoire et de musique dans un collège d'enseignement général du district de Dresde (1965-1968). Assistant de recherche, Département d'histoire de l'Université Friedrich-Schiller, Iéna (1968-1974). Depuis 1974, directeur du Musée du château de Kapellendorf. Publications: « L'évolution politique de Rudolf Breitscheid jusqu'à son entrée dans la social-démocratie en 1912 » (thèse), dans *Jenaer Beiträge zur Parteiengeschichte* (Iéna), 1974, n° 36, p. 87-132.

### MICHAEL RICE

Directeur d'une organisation internationale de consultants spécialisés dans la conception et l'exécution de musées, principalement dans les États arabes. Quatre musées ont été ainsi installés sous sa responsabilité au Bahreïn, au Qatar et à Oman. Vient, avec ses collègues, d'achever l'installation du Musée d'archéologie et d'ethnographie de Riyadh, en Arabie saoudite. Six autres musées sont actuellement prévus dans le royaume.

### JEAN-PIERRE ROUCAN

Né en 1946 à Saint-Ouen. Études à l'Université Pierre et Marie Curie, Paris. Docteur en géologie (1972). A débuté ses travaux de recherche dans la partie orientale des Pyrénées françaises. Étudie actuellement la paléontologie du Pliocène ligure. Entré au Palais de la Découverte en 1971, s'est vu confier le poste de chef du Service des sciences de la Terre (1972). Membre de diverses sociétés géologiques françaises et étrangères. Auteur de plusieurs notes scientifiques et de nombreux articles de vulgarisation.

### DERK PERSANT SNOEP

Conservateur du Département historique du Musée central d'Utrecht. Études d'histoire de l'art à l'Université d'Utrecht. A travaillé pendant plusieurs années au Centre de recherches sur l'histoire de l'art. On lui doit, notamment, une étude intitulée « Pompes et propagande. Les entrées triomphales dans les Pays-Bas septentrionaux aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles » (en néerlandais).

### ELISE THORVILDSSEN

Née en 1916. Maîtrise de l'Université de Copenhague. Conservateur au Musée national danois, Département de la préhistoire danoise. Fouilles et publications diverses sur la préhistoire danoise.

### MELVIN B. ZISFEIN

Né en 1926. Diplômé de l'Institut de technologie du Massachusetts. M.S., génie aéronautique, 1948. Chef du département de dynamique à la Bell Aircraft Corporation jusqu'en 1960. Directeur général, Division de recherches astromécaniques, Giannini Controls Corporation, jusqu'en 1966. Directeur associé, Franklin Institute Research Laboratories jusqu'en mars 1971. Actuellement, directeur adjoint, Smithsonian Institution's National Air and Space Museum. Membre associé de l'American Institute of Aeronautics and Astronautics. Auteur d'un grand nombre de publications.