

Museum

Vol XXXII, n° 1/2, 1980

Musées et interdisciplinarité

museum

Vol. XXXII, n° 1/2, 1980

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.

DIRECTEUR

Percy Stulz

RÉDACTEUR EN CHEF

Yudhishthir Raj Isar

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION

Christine Wilkinson

COMITÉ CONSULTATIF DE RÉDACTION

Om Prakash Agrawal, Inde

Fernanda de Camargo e Almeida-Moro,
Brésil

Chira Chongkol, Thaïlande

Joseph-Marie Essomba, président de

l'OMMSA

Raymonde Frin, France

Jan Jelinek, Tchécoslovaquie

Grace McCann Morley, conseiller,

Agence régionale de l'Icom en Asie

Luis Monreal, secrétaire général de l'Icom,
ex officio

Paul Perrot, États-Unis d'Amérique

Georges Henri Rivière, conseiller

permanent de l'Icom

Vitali Souslov, URSS

Salheddin Hasan Sury, Jamahiriya arabe
libyenne

Le numéro : 24 F

Abonnement (4 numéros ou numéros
doubles correspondants) : un an, 72 F;
deux ans, 120 F

Rédaction et édition :

Organisation des Nations Unies

pour l'éducation, la science et la culture,

7, place de Fontenoy,

75700 Paris (France)

© Unesco 1980

Imprimé en Suisse

Imprimeries Populaires de Genève

Musées et interdisciplinarité

Georges Henri Rivière *Éditorial* 1
Julian Pitt-Rivers *Réflexions sur le concept de musée à propos d'interdisciplinarité* 4

ÉTUDES DE CAS

Günter Viohl *Jura-Museum, Eichstätt, Bavière, République fédérale d'Allemagne* 9
Martin Friedman *« Le fleuve : images du Mississippi », Walker Art Center, Minneapolis, États-Unis d'Amérique* 16
Jean-Claude Duclos *Musée camarguais, mas du Pont-de-Rousty, Arles, France* 24
Marcelle Girard Villemure *Les forges du Saint-Maurice, Trois-Rivières, Québec, Canada* 34
Pierre Imhof *Musée international d'horlogerie, La Chaux-de-Fonds, Suisse* 43
Jarno Juhani Peltonen *Musée de la ville d'Helsinki, Finlande* 52
Alexandre Valtchev *Le Musée historique départemental, Pernik, Bulgarie* 57
Alexander Colin Campbell et Doreen N'Teta *Musée national et Galerie d'art, Botswana : historique et perspectives* 62
Dieter Eckhardt *Le Goethe-Museum, Weimar, République démocratique allemande* 68
Chehata Adam *En commémoration du vingtième anniversaire de la Campagne de Nubie : le Musée de Nubie, à Assouan* 75

Publications de l'Unesco qui viennent de paraître 81

Éditorial

Georges Henri Rivière

« Le processus historique est une interprétation de l'histoire de la nature et de celle des hommes. » Karl Marx et Friedrich Engels.

« A la place de domaines spécialisés ayant chacun ses a priori, sa méthodologie et son jargon technique, nous devons envisager des réseaux de recherches conjointes, en recourant à des méthodes et à une terminologie communes, le tout s'intégrant dans un processus global d'exploration. » (Sir Julian Huxley, dans *Man, Journal of the Royal Anthropological Society* (London), vol. 10, n° 2, juin 1975.)

Le présent numéro a un objectif pratique, qui est de montrer, autour de dix entreprises muséales et paramuséales de qualité, comment des experts de disciplines différentes ont uni leurs savoirs, en vue de solutions concrètes.

Il s'est agi, pour présenter ici de telles actions, de retenir un fil conducteur, une enseigne, un vocable, en exprimant au mieux les caractères communs, en dépit des différences de milieu, de mentalité, de pays.

Du choix auquel nous nous sommes arrêtés, nous reconnaissons à l'avance l'ambiguïté, aux confins de la transdisciplinarité et de la pluridisciplinarité.

Qu'importe, après tout, si le vocable que nous adoptons, de par sa propre structure, évoque ce besoin de se rencontrer, de se comprendre mutuellement, de s'enrichir au contact d'autrui, besoin dont les exemples vont se multipliant, en l'occurrence, à travers les régions du monde, émanant des musées de toutes disciplines :

Les musées d'art, pour montrer l'artiste à travers son œuvre, en situer l'œuvre dans son environnement technique et social.

Les musées d'histoire, pour étendre leur champ au-delà de l'événement et de l'homme vedette, pour atteindre la société globale sous ses aspects de tous les jours, mettre en parallèle le développement économique et les changements qui en résultent dans l'environnement naturel, inspirer la compréhension et le respect mutuels des cultures historiques et des cultures contemporaines, mesurer les problèmes de l'aujourd'hui et du demain.

Les musées des sciences de la terre, pour concourir à une politique de protection toujours plus rigoureuse et d'exploitation toujours plus mesurée des ressources naturelles.

Les musées de sciences exactes, pour déboucher davantage sur les disciplines d'application.

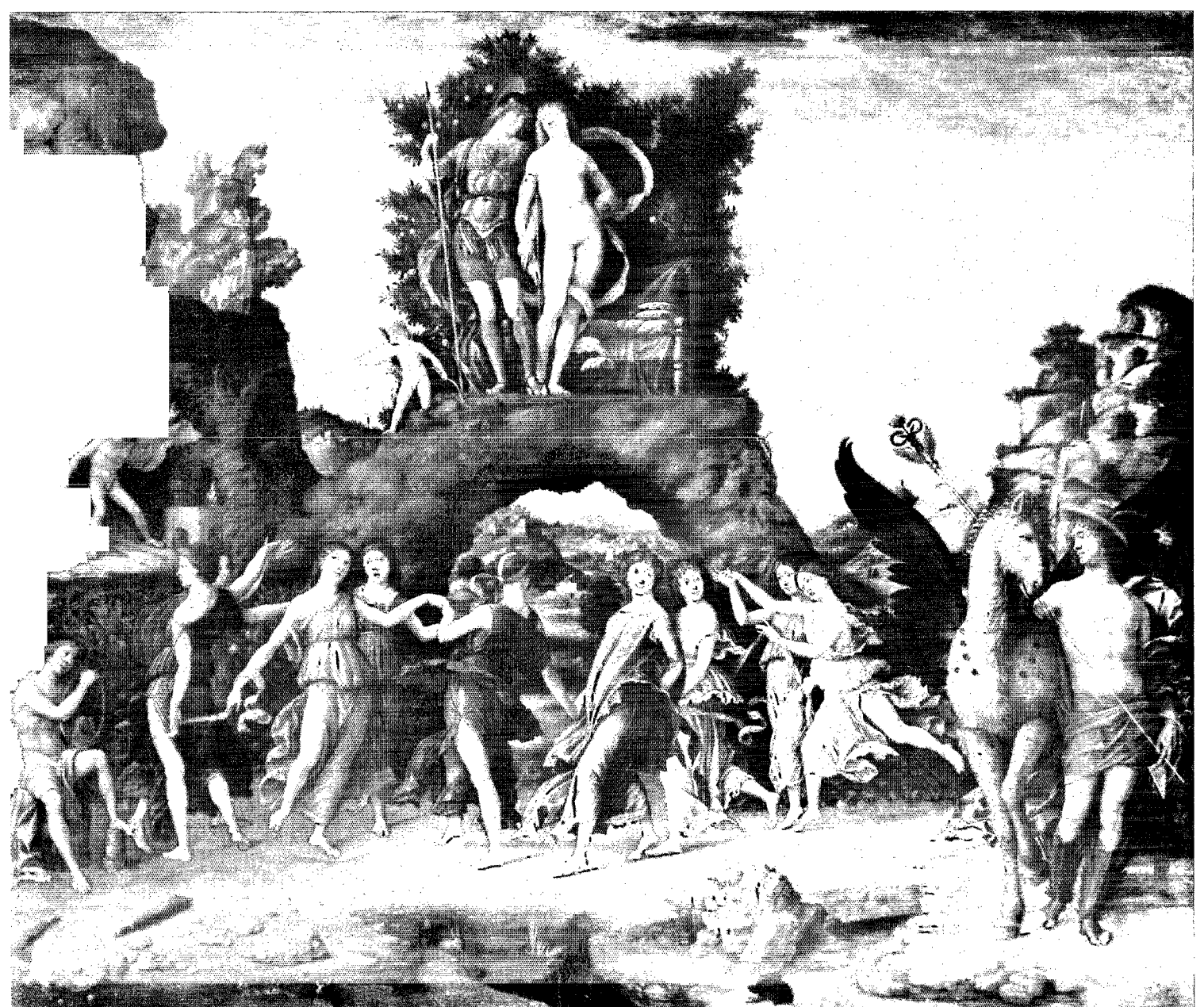
Les musées de techniques avancées, pour s'articuler davantage aux disciplines de la recherche fondamentale, d'une part, et, d'autre part, aux problèmes que pose la révolution industrielle, en matière de protection du travail au champ ou à l'usine, ou de conditions de vie de l'ouvrier producteur et transformateur.

Les musées des sciences de l'homme et de la nature, pour tendre la main aux parcs naturels, archéologiques et historiques, vers de communs horizons. De telles expériences, à vrai dire, sont-elles pleinement neuves, n'ont-elles pas leurs racines dans les *mouseion* de l'antiquité classique, rassembleurs qu'ont été ces établissements, et de la réflexion philosophique, et des disciplines de l'art, de l'homme, de la nature et de l'univers? Et aussi dans les cabinets de curiosités des humanistes de la Renaissance européenne, dont l'apparent hétéroclisme exprimait en profondeur une conception du monde, une *Weltanschauung*?

Les musées n'en sont-ils pas responsables, partiellement, en raison de l'envie qu'ils éprouvent de se décroïsonner, de se mettre à jour, face au développement toujours plus accusé des branches de l'arbre du savoir?

Autant de questions que nous laissons ouvertes, dans l'attente des remarques, des critiques positives ou négatives que pourrait susciter ce numéro spécial, de la part des lecteurs de *Museum*.

1
MUSÉE DU LOUVRE, Paris. Mantegna, *Le Parnasse*. La ronde des neuf muses, symbole de l'approche interdisciplinaire au musée. Chaque discipline reste soi-même, toutes s'unissant en un même chœur.



*Réflexions
sur le concept de musée
à propos
d'interdisciplinarité*

Julian Pitt-Rivers



L'instinct de thésaurisation, sous une forme ou sous une autre, existe sans doute chez tous les hommes et il n'est pas rare qu'on le rencontre même dans le règne animal. Les musées sont avant tout des magasins, comme l'indiquent les titres que portent leurs directeurs: conservateurs, *curators*, *keepers*... Mais un magasin est un stock d'objets dont on aura besoin alors que, d'un point de vue pratique, un musée ne sert à rien ou, pour s'exprimer en termes plus mesurés, ne répond qu'à des besoins intellectuels et moraux. La raison pour laquelle on constitue une collection est avant tout cette curiosité dont fait preuve tout groupe humain pour assurer ses frontières en espionnant un territoire ennemi ou en envoyant des éclaireurs à la recherche de ressources naturelles, mais les frontières d'un groupe ne sont pas seulement spatiales, elles sont aussi temporelles. Toutes les sociétés se définissent par rapport à leur passé. Un musée conserve le passé pour les besoins de l'avenir et, à cet égard, tous les musées sont historiques, même sans jouer sur le sens des mots « histoire naturelle », car ils représentent l'accumulation de ce qui est connu à un moment donné dans l'attente des découvertes nouvelles que livrera l'avenir. Le musée d'histoire contemporaine attend de prendre sa place dans le passé lorsque le moment sera venu; il règne sur son domaine tant que celui-ci conserve de l'intérêt et il est voué à disparaître lorsqu'il n'aura plus rien à dire au présent, comme les tombes de ceux qui ne sont plus les ancêtres de personne. Les cimetières sont le plus ancien et le plus universel des « phénomènes muséaux¹ ».

Cependant, les cimetières ne sont pas la seule forme sous laquelle les morts sont préservés dans la mémoire des vivants. Leur image était conservée vivante dans ces galeries de portraits considérées comme la forme la plus ancienne du musée d'histoire et qui subsistent encore non seulement dans le même style, comme à la National Portrait Gallery de Londres, mais aussi dans les effigies de cire qu'on voit chez M^{me} Tussaud à Londres ou au Musée Grévin à Paris. Ces images ne servent pas seulement à conférer aux personnes ainsi célébrées l'honneur d'une illusoire immortalité, elles contribuent aussi, par le nom donné au musée, à perpétuer la gloire de son fondateur. Parmi les diverses raisons qu'on peut trouver au développement du concept de musée depuis la fin du XVIII^e siècle, il y a certainement le déclin de la foi religieuse : une place chez M^{me} Tussaud à défaut d'une place au paradis.

Depuis l'époque où leur principal objet était de « chanter la gloire des hommes illustres », les musées ont élargi et approfondi leur champ d'intérêt. Tout d'abord, ils sont, à notre époque, plus souvent consacrés à un homme célèbre déterminé dont la maison devient un sanctuaire dédié à sa mémoire, où les adeptes peuvent entrer en contact avec les objets familiers dont la valeur sacramentelle tient au fait qu'ils ont été un jour en contact direct avec « lui » et la valeur muséologique au fait qu'ils permettent de « le » voir en quelque sorte sous tous les angles comme il était dans la vie de tous les jours². Les musées de ce type, celui de George Sand à Nohant, ou de Lincoln à Springfield³, relèvent en fait, encore que les intéressés n'en aient peut-être pas conscience, d'une approche « proto-écologique ». Le sanctuaire se confond peu à peu avec le musée.

Depuis les palais des Médicis jusqu'aux imposants châteaux anglais pimentés par l'adjonction de lions ou de vieilles automobiles pour attirer le public et en faire des entreprises rentables dans l'exploitation touristique d'aujourd'hui, il y a une certaine continuité, mais ces variations en marge du monde des musées ne devraient pas nous faire oublier l'intérêt que présentent les demeures de ceux qui furent de vrais collectionneurs. La maison de sir John Sloane à Lincoln's Inn Fields, dans le centre de Londres, est l'exemple d'un genre où l'on peut voir que l'éclectisme et la vivacité d'esprit du propriétaire (qui ouvrit sa maison aux visiteurs de son vivant et mourut en 1837) visaient quelque chose allant au-delà d'une curiosité un peu vaine pour un cadre plein de charme. Cependant, le collectionneur a toujours ses critères personnels qui, parfois, ne se bornent pas à faire la preuve de sa culture et de son bon goût. Les critères du choix se fondent quelquefois sur une théorie.

Moins éclectique que sir John Sloane, le général Pitt-Rivers, qui faisait collection d'armes, acheta une maison à Bethnal Green, près de Londres, pour

2

PITT-RIVERS MUSEUM, Oxford. Entreprise par le général Augustus Henry Lane Fox Pitt-Rivers, la collection, qui se compose à l'origine d'un ensemble systématique d'armes à feu, s'étend par la suite à beaucoup d'autres sujets. Localisée d'abord à Bethnal Green, elle est transférée peu après au South Kensington de Londres et, de là, en 1883, à Oxford, en tant que don du général à l'université établie dans cette ville.

Le bâtiment qui sert de cadre au musée appartient à un modèle d'architecture métallique gothisante dont les structures s'accordent au système de présentation adopté par le fondateur. Un projet de le remplacer par un bâtiment moderniste est demeuré sans suite jusqu'à ce jour.

1. En français dans le texte.

2. « ... Et rien ne ressemble davantage dans notre civilisation aux pèlerinages que les initiés australiens font périodiquement aux lieux sacrés sous la conduite de leurs sages que nos visites-conférences aux maisons de Goethe ou de Victor Hugo, dont les meubles nous inspirent des émotions aussi vives qu'arbitraires. Comme pour les *churinga* d'ailleurs, l'essentiel n'est pas que le lit de van Gogh soit celui-là même où il est avéré qu'il dormit : tout ce qu'attend le visiteur est qu'on puisse le lui montrer. » (Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, p. 323, Paris, Plon, 1962.)

3. Entre dans ce cas la maison de Goethe, dont parle Lévi-Strauss et dont traite le présent numéro: «Le Goethe-Museum, Weimar, République démocratique allemande » par Dieter Eckhardt, p. 68.

les y loger, constituant ainsi le noyau de ce qui allait devenir le Musée d'ethnographie de l'Université d'Oxford (fig. 2), le but expressément recherché étant de prouver sa théorie sur l'évolution de la culture. L'archaïque ou le primitif dans le temps était assimilé, en vertu de cette identification facile que les évolutionnistes nous ont léguée, à l'archaïque ou le primitif dans l'espace, si bien que l'histoire et l'ethnologie unissaient leurs forces. Le Musée Pitt-Rivers a été organisé suivant la méthode comparative de l'époque, défendant la thèse selon laquelle la culture, pareillement aux espèces biologiques, évolue par modifications légères.

A partir de la collection des armes à feu et portant plus loin encore cette théorie, il a tendu à démontrer que les objets de culture avaient, dans les différentes régions du monde, atteint des degrés divers de sophistication.

Les objets de même fonction mais de provenance différente étaient classés ensemble. Cette approche pluridisciplinaire plutôt qu'interdisciplinaire laissait au visiteur la latitude de se consacrer entièrement à la section de son choix et de pouvoir comparer les objets dans l'optique de sa spécialité. Pour donner un exemple plus énigmatique encore d'un musée organisé autour d'une théorie, je citerai le musée que je découvris en 1948 dans le château tombant à moitié en ruine de Niebla, en Andalousie, dont l'excentrique propriétaire s'était mis en tête de démontrer l'existence de l'Atlantide. Les objets exposés, recouverts de poussière, étaient censés en fournir la preuve concrète. C'étaient des produits de la culture matérielle des habitants de cette île qu'un destin funeste abîma dans l'Atlantique. D'après les cancans du village, ils avaient été fabriqués par des voisins qui avaient ensuite « refilé » ces « trouvailles » au collectionneur. Le « musée à thèse⁴ » peut sembler chose du passé, mais chaque conservateur a son idée sur les rapports à établir entre les pièces de sa collection qu'il dispose de manière à mettre ces rapports en évidence. Et un des musées récemment créés, celui de la Diaspora juive à Tel-Aviv, s'inspirant de la thèse concernant l'unité de la culture et de l'identité juives, n'a pas, toutefois, hésité à y faire figurer Karl Marx et Benjamin Disraëli⁵. L'influence de l'histoire naturelle s'est fait sentir dans la construction des musées depuis le temps des Lumières et elle a mis au premier plan le problème de la taxonomie. L'idéal consistait à recueillir des exemplaires de tous les types d'une classe d'objets donnée et pas seulement ceux qui corroboraient la thèse du fondateur. Mais l'aspiration à l'exhaustivité réduisait nécessairement l'étendue des collections. Les musées ont ensuite adopté une optique plus limitée et moins éclectique. Le dilettante a cédé la place au spécialiste.

Le musée le plus spécialisé que j'aie jamais visité est celui des bottes de cow-boy qui, il y a un quart de siècle, occupait le rez-de-chaussée du Grand Hôtel de Prescott, dans l'Arizona : c'était un musée non pas du vêtement, mais de la chaussure, et pas de toute la chaussure mais seulement des bottes; et encore uniquement des bottes portées par les cow-boys de l'Arizona, dont les hauts talons, les ornements en argent repoussé à la pointe et au talon et les broderies clinquantes faisaient penser de façon incongrue à un déguisement de pantomime. Monument ou fétichisme du pied du Far West et modèle de méthode muséologique, chaque paire de bottes comportait le nom de son propriétaire! Cependant, derrière ce souci méticuleux de l'origine, on sentait percer le culte des hommes célèbres. Comment commémorer autrement un cow-boy illustre qui n'avait à part cela qu'un cheval, une chemise, une paire de jeans, et pas la moindre maison?

L'histoire des musées d'histoire fait partie de l'histoire tout court et un historien de la muséologie pourrait sans nul doute y retracer par le détail le développement des diverses techniques aux diverses époques et les relier à la société qui leur a donné naissance. Mais, sans entrer dans les détails, on peut constater que l'intérêt pour les hommes illustres correspond à une époque où le pouvoir était personnalisé et se manifestait au grand jour et à une conception de l'histoire selon laquelle les événements étaient le produit du caractère de ces hommes. C'est ce que j'ai appelé la conception de l'histoire d'Ethelred⁶, car elle permet d'expliquer l'invasion de l'Angleterre par les Danois comme une simple conséquence de la regrettable naïveté d'Ethelred. Ce n'est que

4. En français dans le texte.

5. Steven Uran, « Les paradoxes de l'identité juive : réflexions sur le Musée Beth Hatef Suth », *Les nouveaux cahiers* (Paris), à paraître dans le n° 60, 1980; Isäie Berlin, *Benjamin Disraëli, Karl Marx and the search for identity*, London, Jewish Historical Society in England, 1970; *Trois essais sur la condition juive*, Paris, Calmann-Lévy, 1973. (Collection «Diaspora», dirigée par Roger Errera.)

6. Roi saxon que les Anglais surnomment Ethelred-the-Unready, autrement dit « le mal conseillé ».

lorsque l'historiographie a atteint un certain degré de raffinement théorique que les musées commencent à s'intéresser aux conditions économiques et démographiques qui sont à l'origine des objets de leur collection. Cette évolution reflète la transition, en archéologie, de la chasse au trésor aux fouilles scientifiques dont le but n'est plus de découvrir des objets dont la rareté ou la beauté leur vaudra d'être exposés, mais de reconstruire le passé à l'aide de l'ensemble des vestiges qu'il a laissés dans le sol (poussée à l'extrême à notre époque, cette tendance fait qu'on attache plus d'importance à des éléments tels que des variations statistiques dans le décompte d'ossements qu'à des objets qu'on peut voir ou toucher). Ce n'est plus l'objet lui-même qui est considéré comme précieux, mais sa relation avec d'autres objets par rapport auxquels il représente une transition d'un style à un autre, comme ces armes à feu de la collection de Bethnall Green où subsistent des caractéristiques qui ont cessé d'être fonctionnelles mais qu'on a néanmoins conservées par respect pour la continuité de la culture.

Les musées ne se bornent pas à satisfaire la curiosité, ils assument un rôle de célébration. Le passé est toujours sacré et chaque nation doit célébrer son passé sous peine de se désintégrer dans le présent, si bien qu'il est devenu presque aussi nécessaire d'avoir un musée national qu'une compagnie aérienne nationale ou un siège aux Nations Unies. La théorie du nationalisme attribuait ses origines sacrées au sol (notion toujours hautement mystique) et ceux qui en étaient les plus proches en revêtaient une valeur que n'aurait guère laissé présager la piètre estime dans laquelle on les tenait dans la vie courante. La collecte des arts et traditions populaires a permis aux habitants des grandes villes à la fois de manifester leur supériorité sociale à l'égard des paysans et de les intégrer dans la nation, assurant ainsi la mystique du territoire de l'État.

L'histoire sociale, l'explication du passé non par les traits de caractère des hommes illustres mais par les conditions sociales ont éveillé l'intérêt pour la vie quotidienne des populations. La culture, comme c'est le cas en ethnologie, cesse de n'être que la culture des gens « cultivés ». Les racines sacrées dans le sol se combinent avec l'histoire de la technologie et l'angoisse écologique pour mettre le musée de folklore au premier rang.

Cependant les nations ne sont pas les seules entités sociales qui aient besoin de célébrer leur passé. Actuellement, toute ville se doit d'avoir un musée pour affirmer son identité collective et, comme la culture d'une ville industrielle ressemble beaucoup à celle de sa voisine, il faut chercher des racines dans la région. L'identité régionale surgit face à la centralisation moderne et commence à investir le musée de folklore d'implications politiques très différentes de celles qui en avaient inspiré la fondation. La culture entre dans l'arène politique et le passé devient une arme aux mains du présent. Quant aux musées qui furent fondés pour servir la cause de l'État-nation, ils sont maintenant au service de ceux pour qui l'identité « nationale » est ressentie à un niveau plus local.

Les bibliothèques contiennent la mémoire des personnes, des événements et des choses, mais les musées contiennent les choses elles-mêmes et sont donc un témoignage plus direct qui peut être soumis à une analyse renouvelée à partir d'un point de vue nouveau. Plusieurs disciplines peuvent considérer le même objet sous des angles différents. Une technique nouvelle comme la datation au carbone radio-actif peut apporter une information qu'on n'aurait pu soupçonner jusque-là. Mais, en même temps, le témoignage « concret » de l'objet lui-même est devenu bien moins concret. L'insistance avec laquelle Marcel Mauss a souligné la nécessité d'établir des « faits sociaux totaux » et la prise de conscience du fait que les choses ont un sens non par elles-mêmes mais en vertu de leur rapport avec d'autres choses ont conduit à se préoccuper du contexte social. En même temps, pour des raisons tenant à son évolution interne, l'ethnologie en est venue à définir la « culture » en termes bien moins matériels qu'auparavant : non plus la houe mais la technique du binage, non plus l'image mais l'idée de la représentation d'une manière particulière et selon une méthode particulière. Par conséquent, ce n'est pas l'objet lui-même, ni

même sa place au sein d'une série historique d'objets du même genre, mais sa relation par rapport à son environnement naturel, à l'époque où il était encore vivant et n'avait pas encore été « momifié » par son exposition dans un musée, que le spécialiste en est venu à rechercher. Bien sûr, cela est beaucoup plus difficile à exposer entre les quatre murs d'un musée. C'est pourquoi les musées exigent de plus en plus d'espace et finissent par s'ouvrir sur l'extérieur à la recherche du milieu naturel. Les jardins zoologiques, les réserves indiennes, le folklore à l'intention du touriste sont autant de manifestations artificielles selon ces critères, et l'idée même de lieux voués à la conservation est une entrave à la liberté de l'esprit, car le passé est l'ennemi du présent. « Si les cimetières sont des musées, les musées sont alors des cimetières. La culture, pour être vraie, doit être vivante⁷. » On peut même proclamer que, pour être vivant, l'art doit être limité au contexte de sa création tout comme les proues des pirogues de la rivière Sepik qui étaient brûlées à la fin du rituel pour lequel elles avaient été sculptées. Il ne faut pas laisser aux créations de l'art la possibilité de tomber entre les doigts desséchants des hommes de musée. Les cow-boys doivent être enterrés avec leurs bottes.

Un tel purisme serait la fin de tous les musées, danger qui ne semble pas imminent. Jamais ils n'ont été autant fréquentés. Le sens populaire de l'histoire, qui, dans le passé, avait donné naissance aux comptines et aux défilés en costumes, s'est fait érudit et il exige des connaissances et des précisions historiques : chacun doit pouvoir reconnaître l'architecture des différentes périodes. « Église XII^e-XIV^e siècle », lit-on sur les panneaux indicateurs le long des routes de France. L'ancêtre est oublié pour être remplacé par un passé qui nous appartient à tous. L'âge de la muséolâtrie est arrivé. C'est au Louvre que nous conduit maintenant le rituel du dimanche matin.

7. Voir Michel Leiris, « Folklore et culture vivante », dans R. Jaulin (dir. publ.), *Le livre blanc de l'ethnocide*, p. 43, Paris, Fayard, 1972.

[Traduit de l'anglais]

Jura-Museum, Eichstätt, Bavière, République fédérale d'Allemagne

Günter Viohl

Avec le Jura-Museum d'Eichstätt, on a réalisé un petit musée d'histoire naturelle auquel le public a réservé un accueil surprenant. Tout éloigné qu'il soit des grands axes du pays, il a reçu pendant ses trois premières années d'existence quelque 300 000 visiteurs.

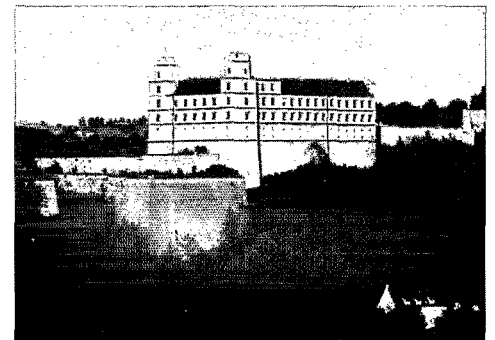
Historique

Le Jura-Museum a pour base les riches collections d'histoire naturelle du séminaire épiscopal de St. Willibald, à Eichstätt, constituées notamment de spécimens géologico-paléontologiques, minéralogiques, botaniques, zoologiques et anthropologiques. La partie la plus intéressante des collections du point de vue scientifique est constituée par l'exceptionnelle série de fossiles provenant des schistes calcaires de Solnhofen, l'une des plus importantes et des plus variées dans son genre. Commencées en 1844, ces collections servaient à l'origine à illustrer les cours de sciences naturelles donnés à l'Institut supérieur de philosophie et de théologie d'Eichstätt. Avec le temps, les professeurs chargés d'enseigner l'histoire naturelle ne cessèrent de les enrichir en fonction de leurs intérêts scientifiques particuliers¹.

En 1968, avec l'entrée en vigueur d'un nouveau règlement des études de théologie, les cours de sciences naturelles furent supprimés. Les collections d'histoire naturelle perdirent ainsi leur raison d'être dans le cadre de l'Institut supérieur. Pour leur trouver un emploi utile, le séminaire épiscopal, leur propriétaire en titre, conclut un accord avec le *Land* de Bavière en vue de la création d'un museum d'histoire naturelle.

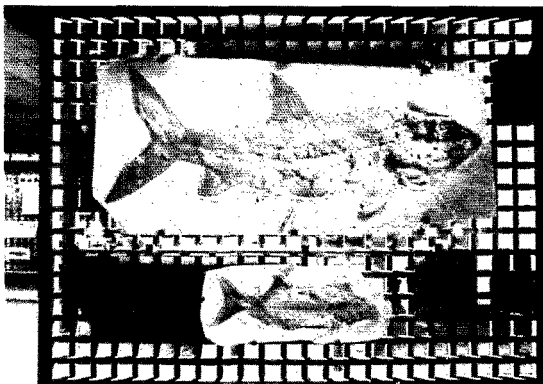
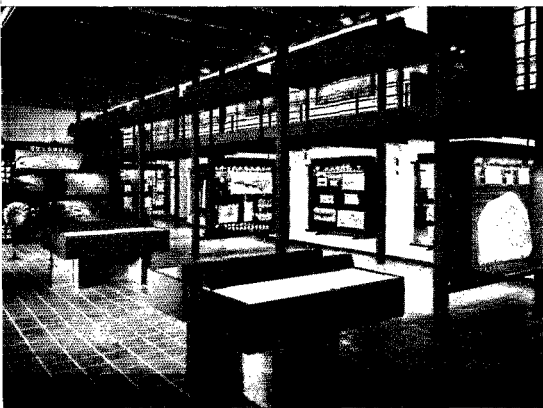
La direction scientifique et la conservation des collections, ainsi que la planification technique du nouveau musée, ont été assurées à partir de 1972 par la Direction générale des collections d'histoire naturelle de l'État de Bavière sous l'autorité du professeur Wolfgang Engelhardt. Comme auparavant, c'est le séminaire épiscopal qui est chargé de la conservation des collections et de la gestion du musée.

Le musée a été installé dans les locaux de la Willibaldsburg, ancienne résidence des princes-évêques d'Eichstätt (fig. 3), désormais administrée par la Commission des châteaux, jardins et lacs de l'État de Bavière. Grâce à l'excellente coopération de plusieurs institutions publiques et ecclésiastiques ainsi que de l'association privée Les amis du Jura-Museum d'Eichstätt, il a été inauguré le 17 septembre 1976.



³
JURA-MUSEUM, Eichstätt, Willibaldsburg,
siège du musée.

1. A cet égard, Franz Xaver Mayr (1887-1974), titulaire de la chaire de chimie, de géologie, de biologie et d'anthropologie entre 1923 et 1958, mérite un hommage particulier. Sous sa direction, toutes les parties de la collection se sont considérablement enrichies. C'est lui qui, par ses activités de collectionneur et de chercheur, a notamment permis à la collection des « schistes calcaires de Solnhofen » d'atteindre un haut niveau scientifique. Il a ainsi jeté les bases du Jura-Museum, dont il peut être considéré comme le père spirituel.



4
Vue de la salle principale. Rez-de-chaussée, section « Les schistes calcaires de Solnhofen »; mezzanine, section « Géologie de la Bavière du Nord ».

5
Deux grands poissons fossiles provenant des schistes calcaires de Solnhofen, fixés sur une grille de bois.

Thèmes

Le nom même du Jura-Museum donne déjà une idée de ses orientations thématiques. Le mot « Jura » (montagne boisée en langue celte) désignait à l'origine uniquement le massif jurassien suisse. En 1795, Alexandre von Humboldt utilisa le mot « jurassique » pour désigner une formation géologique. Par la suite, cette notion géologique a été employée comme terme géographique pour désigner le massif souabo-franconien, vu que celui-ci est constitué par des roches de la période jurassique. La population locale, en particulier, utilise beaucoup plus souvent le terme « Jura » que le terme allemand « *Alb* ». Le « Jura » donc, avec son double sens de notion géologique et de désignation géographique, est le thème principal du Jura-Museum.

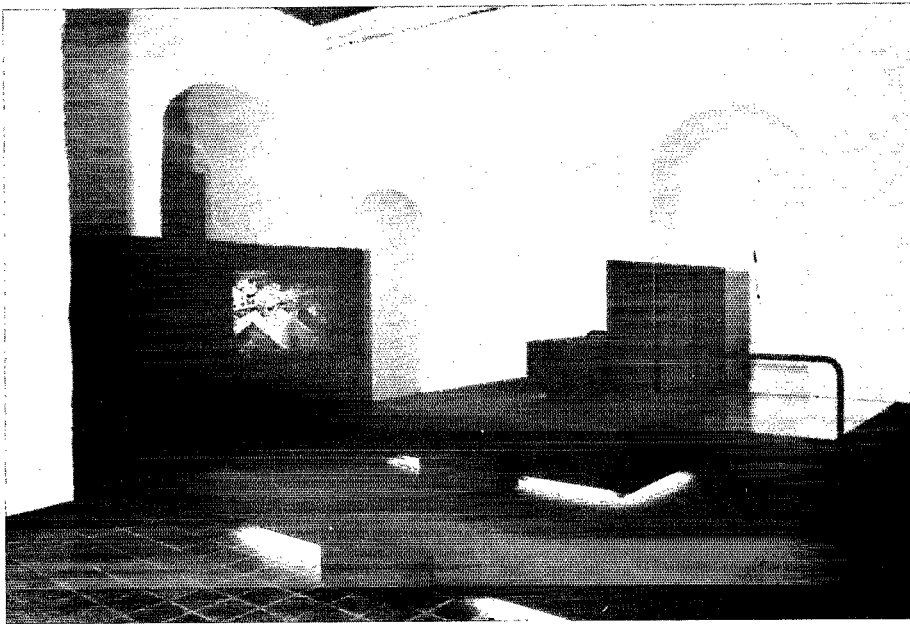
Le Jura-Museum, en raison de sa vocation régionale, se propose de faire mieux comprendre à ses visiteurs la région de la Franconie du Sud, universellement connue par ses schistes calcaires de Solnhofen et par les fossiles qu'ils contiennent. Devant cet exemple caractéristique d'une région, de son évolution géologique, de ses fossiles et de sa faune et de sa flore actuelles, les visiteurs auront la possibilité d'acquérir des notions générales; ils s'habitueront à penser en termes d'écologie, ils prendront conscience de leurs responsabilités envers la vie et l'avenir de la planète (fig. 4).

Les schistes calcaires de Solnhofen constituent le point fort de l'exposition. Un exposé audio-visuel explique leur formation et les particularités de leur milieu de sédimentation (fig. 6). Une maquette en relief montre l'aspect de la région du Jura sud-franconien à l'époque de la formation des schistes calcaires, il y a cent quarante millions d'années : au nord, la côte d'un continent ou d'une grande île; au sud, l'océan; entre les deux, une zone de lagunes où se sont déposés les schistes calcaires et qui était limitée au sud par des récifs coralliens. Les couches superficielles, avec leurs marques et traces caractéristiques, ainsi que l'état de conservation des fossiles, donnent des indications sur le milieu de sédimentation. En poursuivant la visite, on a un aperçu de la grande diversité des organismes dont les fossiles conservent la trace dans les schistes calcaires de Solnhofen, et qui vivaient dans des milieux très variés. Beaucoup d'animaux et de plantes proviennent du continent ou de l'île, ou bien encore de la zone des récifs coralliens ou de la haute mer. Cela va des insectes les plus fragiles jusqu'à des poissons géants (fig. 5) et à un crocodile de quatre mètres de long; des petits antédons, très abondants, jusqu'aux sauriens volants les plus rares. La pièce la plus précieuse est sans conteste l'exemplaire d'Eichstätt de l'oiseau primitif *Archaeopteryx lithographica* dont l'original est exposé dans une enceinte octogonale en verre fumé spécialement construite (fig. 8). Des moulages des quatre autres squelettes sont placés à l'extérieur de l'octogone.

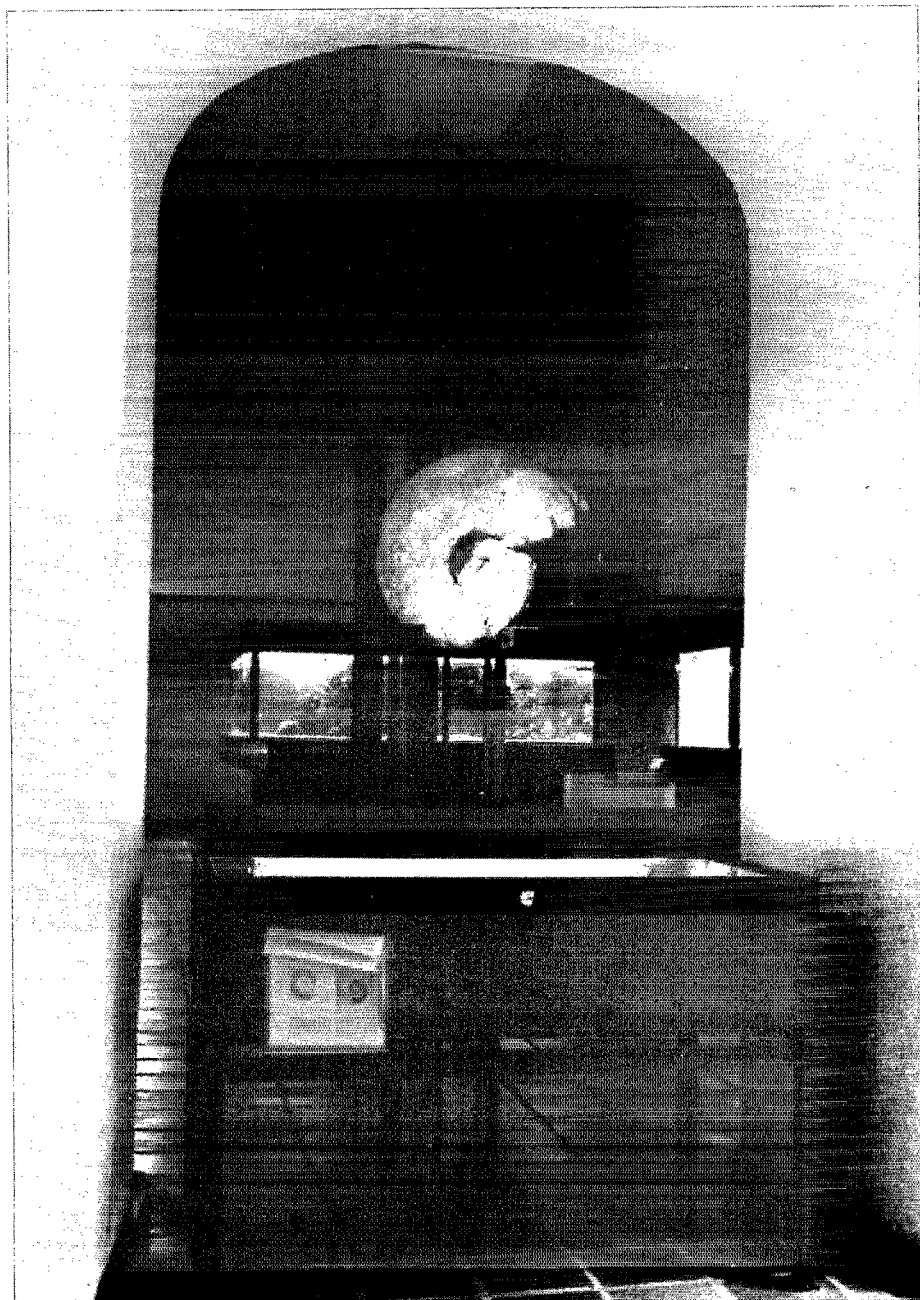
La salle des aquariums jette un pont entre les formes fossiles de la période jurassique et l'époque actuelle (fig. 7). On y trouve notamment des « fossiles vivants », comme les limules (*Limulus polyphemus*), parent du *Mesolimulus* jurassique, et les brochets osseux (*Lepisosteus osseus*), descendants des anciens ganoïdes. On peut voir dans un bocal différents invertébrés dont les « cousins » fossiles sont exposés également dans le musée. Le plus grand aquarium devrait donner une idée de la richesse de formes et de couleurs des poissons coralliens actuels et pousser le visiteur à faire des comparaisons avec les poissons fossiles des schistes calcaires de Solnhofen, dont beaucoup avaient vécu aussi dans des récifs de corail.

Plus loin, le visiteur du Jura-Museum peut acquérir quelques connaissances sur la formation des fossiles, ainsi que sur l'évolution d'importants invertébrés du Jura. La section « Géologie de la Bavière du Nord » présente le Jura dans un vaste cadre spatio-temporel (fig. 4).

Le cratère de météorite connu sous le nom de « Nördlinger Ries » est probablement le phénomène géologique le plus intéressant du Jura. Une petite section du musée lui est entièrement consacrée, au centre de laquelle se trouve une maquette géologique en relief du cratère. L'une de ses moitiés est amovible, permettant d'en voir la structure (fig. 9).



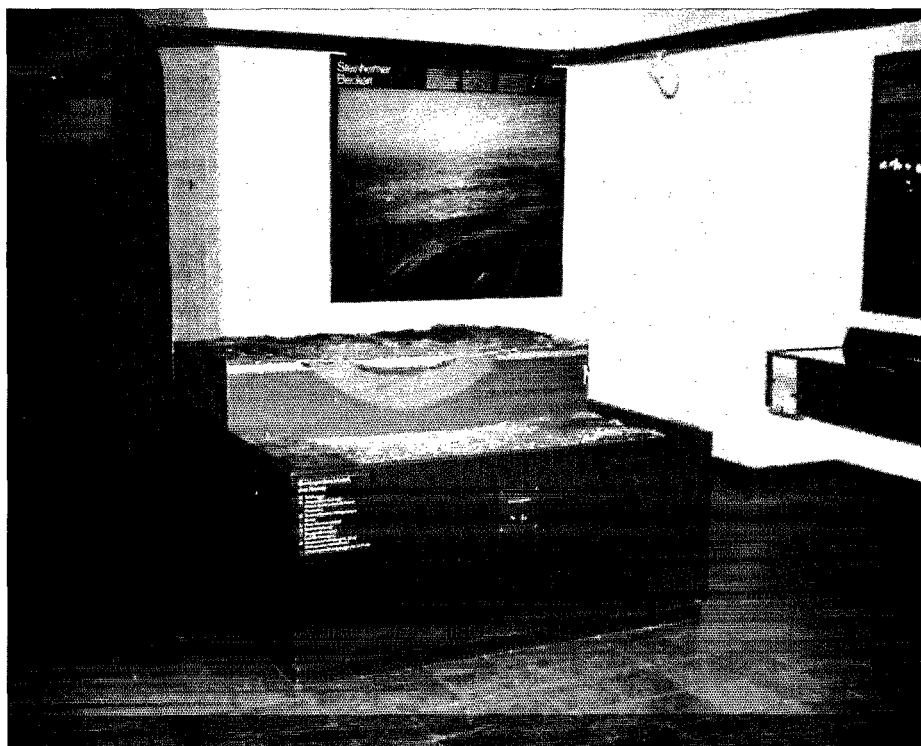
6
Les gradins de la salle de spectacle
audio-visuel « Les schistes calcaires de
Solnhofen ».



7
Salle des aquariums depuis la section
« Paléontologie générale ».



8
Vue de la salle de la tour sud-ouest depuis la galerie. Au premier plan, la section « La vallée de l'Altmühl aujourd'hui »; à l'arrière-plan, l'octogone de l'archéoptéryx.



9
Maquette géologique du cratère de météorite « Nordlinger Ries ».

Plus loin sont traités les thèmes « Phénomènes karstiques et eaux souterraines », qui posent actuellement des problèmes de protection de l'environnement dans le Jura, et « Histoire hydrographique et topographique de l'Altmühlalb ». L'un des éléments intéressants de cette section est constitué par un aquarium à eau courante de trois mètres de long, contenant des poissons de l'Altmühl.

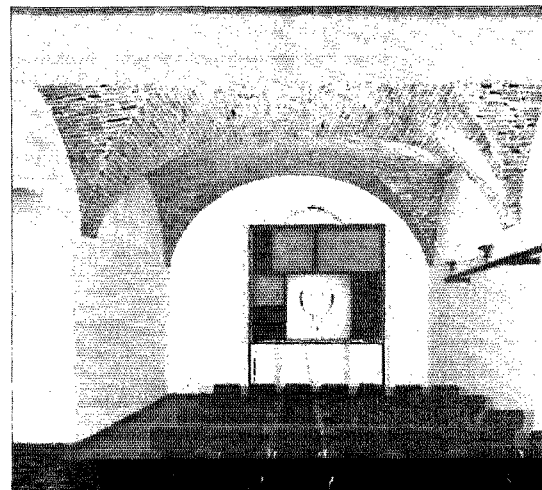
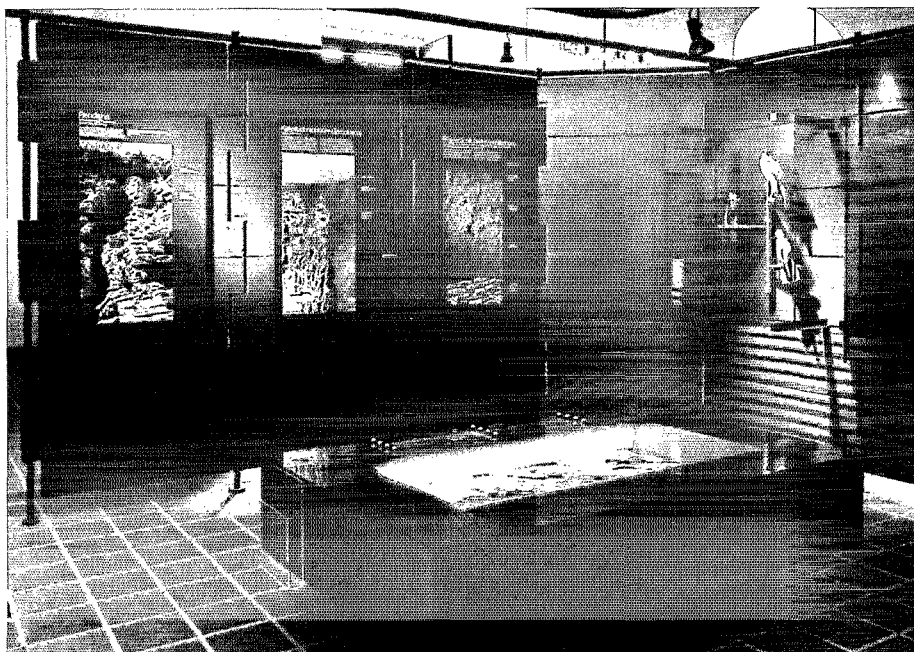
La topographie actuelle de la vallée de l'Altmühl aurait mérité une présentation plus détaillée mais, en raison du manque de place, on a dû la réaliser sous une forme très condensée (fig. 11). Une maquette en relief de cette vallée en présente les écotopes, c'est-à-dire les plus petites unités topographiques. En appuyant sur un bouton, le visiteur pourra obtenir, par l'image, des informations sur les écotopes qui l'intéressent. Plus loin, il pourra retenir telles ou telles des quatre-vingts plantes caractéristiques du Jura sud-franconien et en projeter l'image sur un écran. Trois petits dioramas présentent des insectes typiques.

Deux fois par jour, même plus souvent si cela est nécessaire, un spectacle multivisuel illustre les étapes les plus importantes du développement de la vie, remplaçant ainsi, dans un cadre plus vaste, le Jura et les fossiles exposés dans le musée.

Pédagogie

Pour pouvoir remplir sa mission pédagogique, un musée doit s'adresser à un large éventail de public. Pour cela, le meilleur moyen est de lui donner un aspect vivant qui divertit et surprend à la fois. De l'étonnement naît souvent l'envie d'apprendre et d'approfondir les thèmes abordés par l'exposition.

On s'est donc efforcé de ne jamais ennuyer. En suscitant sans cesse l'intérêt visuel, par exemple par des fossiles particulièrement beaux et grands, des photographies et des graphiques attrayants, des maquettes et des aquariums, on a cherché à maintenir toujours en éveil l'attention du visiteur et à le rendre curieux de découvrir la suite de l'exposition. On s'adresse à son sens ludique en lui offrant de nombreux boutons de commande qu'il peut manœuvrer. Un spectacle multivisuel et un spectacle audio-visuel augmentent l'attrait du musée (fig. 10). On a voulu tenir compte en particulier de la mentalité de l'homme contemporain moyen que la télévision a habitué à recevoir les messages didactiques dans un contexte distrayant et agréable.



10
Salle du spectacle multivisuel.

11
Section « La vallée de l'Altmühl
aujourd'hui ».

Les aquariums contribuent beaucoup à donner de la vie au musée. Ils facilitent certainement à plus d'un, et avant tout aux jeunes enfants, l'approche des objets « morts » que sont les fossiles. Leur valeur éducative tient avant tout au fait qu'ils peuvent amener le public à comparer les animaux vivants avec les formes fossiles. Les différences et les similitudes amènent les visiteurs à poser des questions très diverses sur les rapports entre forme et fonction ou entre forme et environnement, ainsi que sur l'évolution des espèces.

Les visiteurs appartiennent à des milieux différents : élèves de tous âges, de toutes sortes d'écoles, étudiants de toutes disciplines, adultes n'ayant reçu qu'un enseignement primaire, personnes en formation technico-commerciale, amateurs intéressés par les sciences naturelles, collectionneurs et étudiants en sciences de la terre et en biologie. Aux uns et aux autres il convient d'offrir une information graduelle répondant aux demandes d'une grande diversité.

Dans le musée, outre les illustrations, maquettes et moyens audio-visuels, ce sont avant tout les textes de l'exposition qui transmettent les informations de base. Pour ces textes, on s'est toutefois délibérément limité à l'essentiel et ils sont souvent rédigés en style télégraphique; l'expérience a en effet montré que les textes trop longs fatiguent le public et ne sont pas lus. En outre, un bref guide illustré est à la disposition des visiteurs, leur permettant de faire, en une heure et demie, une visite commentée du musée. Beaucoup de visiteurs, cependant, veulent en savoir davantage; des feuillets d'information illustrés qui abordent en détail les thèmes de l'exposition leur sont alors proposés. Ces feuillets peuvent être achetés séparément ou sous forme de dossier complet. Par rapport aux guides de musée traditionnels, ce système offre l'avantage de permettre au visiteur de se limiter aux thèmes qui l'intéressent vraiment. Cela permet aussi d'introduire plus rapidement les modifications nécessaires, car il suffit de réimprimer chaque fois un petit nombre de feuillets, voire un seul.

Conception architecturale et graphique

Le musée est installé dans un corps de bâtiment de la Willibaldsburg, dit Gemmingen, édifié au début du XVII^e siècle. Avant l'aménagement du musée, ce bâtiment était presque en ruine (fig. 12). La grande salle n'avait plus de plafond et une grande partie de la voûte de la tour nord-ouest manquait. Le problème architectural consistait à transformer cet espace ancien en un musée moderne. Grâce à l'architecte Karl-Josef Schattner, chef du Service des bâtiments du diocèse d'Eichstätt, ce problème a été résolu de manière remarquable².

Là où l'état du bâtiment le permettait, il l'a restauré mais il a volontairement conçu les parties modernes d'une manière qui s'oppose aux parties an-

2. Voir K.-J. Schattner, *Das architektonische Konzept und seine Verwirklichung*, p. 64-75, München, Iber., Generaldir. Staatl. Naturwiss. Slg. Bayerns, 1976; *Jura-Museum in Eichstätt*, p. 226-229, 9 ill., München, Baumeister, 1977.



12
La Willibaldsburg. Salle de la tour
nord-ouest avant restauration.

13
La salle de la tour nord-ouest. Les saillies
ont été reconstruites. Dans la partie
antérieure, où la voûte était détruite, on a
bâti un plafond en béton caissonné.



ciennes, tout en respectant les rythmes de l'espace bâti (fig. 13). Pour laisser intacts les murs anciens, on a évité d'y accrocher directement des illustrations et des objets de grandes dimensions. A cette fin, on a monté des cloisons ajourées dans les salles. Quand il était indispensable de suspendre des tableaux aux murs, on les a fixés à quelques centimètres du mur à l'aide d'éléments invisibles.

Pour augmenter la surface d'exposition (qui est d'environ 800 mètres carrés), il a fallu construire une galerie. Elle a été conçue comme un élément de mobilier posé dans une salle, indépendamment de sa structure. Les vitrines ont été fabriquées d'après des dessins de l'architecte, par une entreprise de menuiserie d'Eichstätt. De cette façon, le coût des aménagements intérieurs a été fortement comprimé et n'a atteint que 590 000 marks, y compris les graphiques et les appareils audio-visuels.

Il est certain qu'une des caractéristiques du musée, par comparaison avec d'autres moyens d'information, est qu'il donne aux visiteurs l'occasion d'une confrontation avec les originaux eux-mêmes. L'architecte s'est efforcé, en créant un cadre aussi tranquille que possible et en protégeant le musée contre toutes les influences perturbatrices, d'intensifier cette communication. Les salles du musée sont plongées dans l'obscurité et les objets exposés mis en valeur par un éclairage artificiel, en partie orienté. Grâce à une conception architecturale aussi dépouillée, le musée, malgré son aspect vivant, se caractérise par une atmosphère de calme et de concentration.

Contrairement aux œuvres d'art, les objets de la nature demandent à être expliqués par la parole et par l'image. Dans un musée d'histoire naturelle, les illustrations jouent donc aussi un rôle important. Elles doivent répondre à des critères didactiques aussi bien qu'esthétiques, mais sans jamais s'imposer au détriment des objets naturels exposés (fig. 14)³. Les couleurs employées dans les illustrations du musée ont une valeur symbolique. Ainsi, dans les dessins paléontologiques, les parties représentées en rouge correspondent à des objets exposés dans les vitrines.

Tâches futures

Seule une très petite partie des collections d'histoire naturelle d'Eichstätt est exposée. La partie de loin la plus importante est entreposée dans des magasins et ce, pour le moment, dans des conditions malheureusement très peu satisfaisantes, vu l'humidité relative des lieux. Il faut espérer que cette question sera résolue prochainement, car c'est un facteur important qui déterminera les activités futures du musée. Le volumineux fonds de collections représente un riche matériel pour la recherche scientifique (en particulier dans le domaine de la paléontologie); il permettra le prêt d'objets aux écoles à des fins pédagogiques et il pourrait servir de monnaie d'échange pour des expositions. On prévoit d'organiser ainsi des expositions à l'avenir, mais il faudra d'abord que le séminaire épiscopal dégage d'importants crédits pour l'achat de vitrines.

Il est certain qu'aujourd'hui l'une des tâches qui incombent aux musées d'histoire naturelle à vocation régionale, et donc au Jura-Museum, consiste à rassembler toutes les données écologiques pertinentes relevant de leur spécialité, ces données constituant une base très utile pour l'aménagement du territoire.

Le musée sera appelé à remplir une autre fonction, importante en tant que centre de formation en sciences naturelles, pour le parc naturel de la vallée de l'Altmühl. Abstraction faite de l'exposition, il serait souhaitable d'élargir sensiblement l'éventail des visites guidées, conférences et excursions dans la région.

Le personnel existant (un spécialiste scientifique et un poste et demi de technicien) ne saurait répondre aux besoins d'un établissement de telle importance scientifique, de tel potentiel pédagogique, que le Jura-Museum.

[Traduit de l'allemand]



14

Exemple d'illustrations graphiques.

3. La conception graphique d'ensemble, due à Walter Tafelmaier, satisfait à ces conditions. Les illustrations paléontologiques ont été réalisées par Renate Klein-Rödder et, pour la majeure partie, imprimées en sérigraphie par le Senckenberg-Museum de Francfort-sur-le-Main. Le Jura-Museum a envers le Senckenberg-Museum une dette de reconnaissance pour cette aide confraternelle.

**« Le fleuve :
images du Mississippi »,
Walker Art Center,
Minneapolis,
États-Unis d'Amérique**

Martin Friedman

Pour le géographe, il n'est qu'un Mississippi. Sur le plan symbolique, il en est plusieurs. La vision qu'ont laissée des générations d'explorateurs, de trappeurs, de capitaines de bateaux à vapeur, d'écrivains et de peintres a contribué à alimenter la légende. Ce fleuve a été considéré tour à tour comme une force nourricière ou comme un destructeur sans âme dont les inondations furieuses pouvaient supprimer toute vie sur ses rives. Grâce à son cours, qui semble s'étirer à l'infini, et à son visage changeant, le Mississippi n'est pas seulement un lien entre l'extrême nord et l'extrême sud du pays, il perpétue le souvenir de certains des moments les plus émouvants de son histoire. Principale voie fluviale d'un réseau intérieur qui comprend aussi l'Ohio et le Missouri, il prend sa source dans le nord du Minnesota, sous forme d'un petit cours d'eau sinueux qui s'élargit peu à peu, devient tumultueux, jusqu'à atteindre son delta en Louisiane, à quelque 3 760 km de sa source.

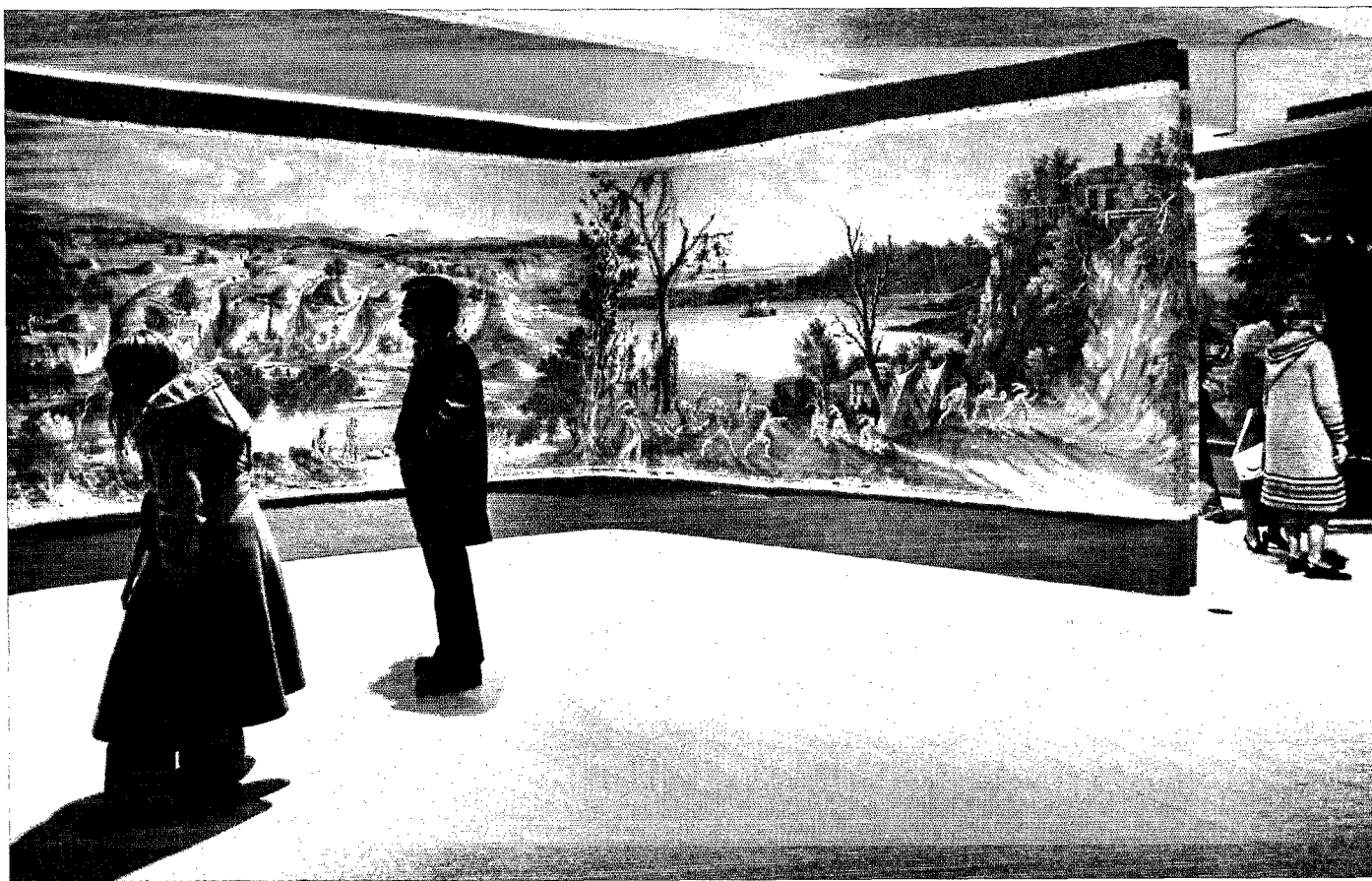
Le Mississippi reste un thème profondément enraciné dans la culture américaine, une exposition – *Le fleuve : images du Mississippi*, Walker Art Center, 3 octobre 1976-9 janvier 1977 – en illustre la présence dans nos arts. Lié indissolublement à la mystique américaine, le Mississippi a été et reste la source d'une imagerie très riche. Il a inspiré des générations d'artistes autochtones qui ont vécu sur ses rives, aussi bien que des Européens et des Américains des XIX^e et XX^e siècles.

Parmi les premiers documents graphiques sur le Mississippi, on peut citer les cartes établies au XVII^e siècle par des explorateurs et des missionnaires dont les connaissances géographiques relevaient davantage de l'intuition que de l'observation. Le Père Louis Hennepin, qui, en tant que lieutenant de La Salle, explora le cours supérieur du Mississippi et s'efforça, courageusement certes mais sans grand succès, d'en décrire la source et le cours, est l'auteur de l'un de ces premiers documents. Le résultat de son travail est une carte très approximative publiée en 1698, dont l'élément le plus précisément défini est l'inévitable cartouche allégorique encadré de personnages classiques célébrant la découverte du fleuve. La carte montre le « Mescha Sipi qui signifie Grande Rivière », rejoint par d'autres cours d'eau non moins respectables tels que le Ouisconsins, les Bides Akanssa et l'Ooyo.

Une section consacrée à des peintures du XIX^e siècle de caractères très divers – paysages et tableaux de genre – et ayant pour cadre le fleuve offrait des exemples de styles locaux naïfs et de l'application de techniques d'inspiration européenne. On y trouvait des séries de tableaux de peintres bien connus (Seth Eastman, George Catlin, George Caleb Bingham, John James Audubon) dont les noms brillent au firmament de l'histoire de l'art américain. Des dessins, des tableaux et des gravures d'autres artistes dont la réputation ne dépassait guère

15
Le fleuve: images du Mississippi. Section
consacrée au bateau à vapeur et à son
évolution.





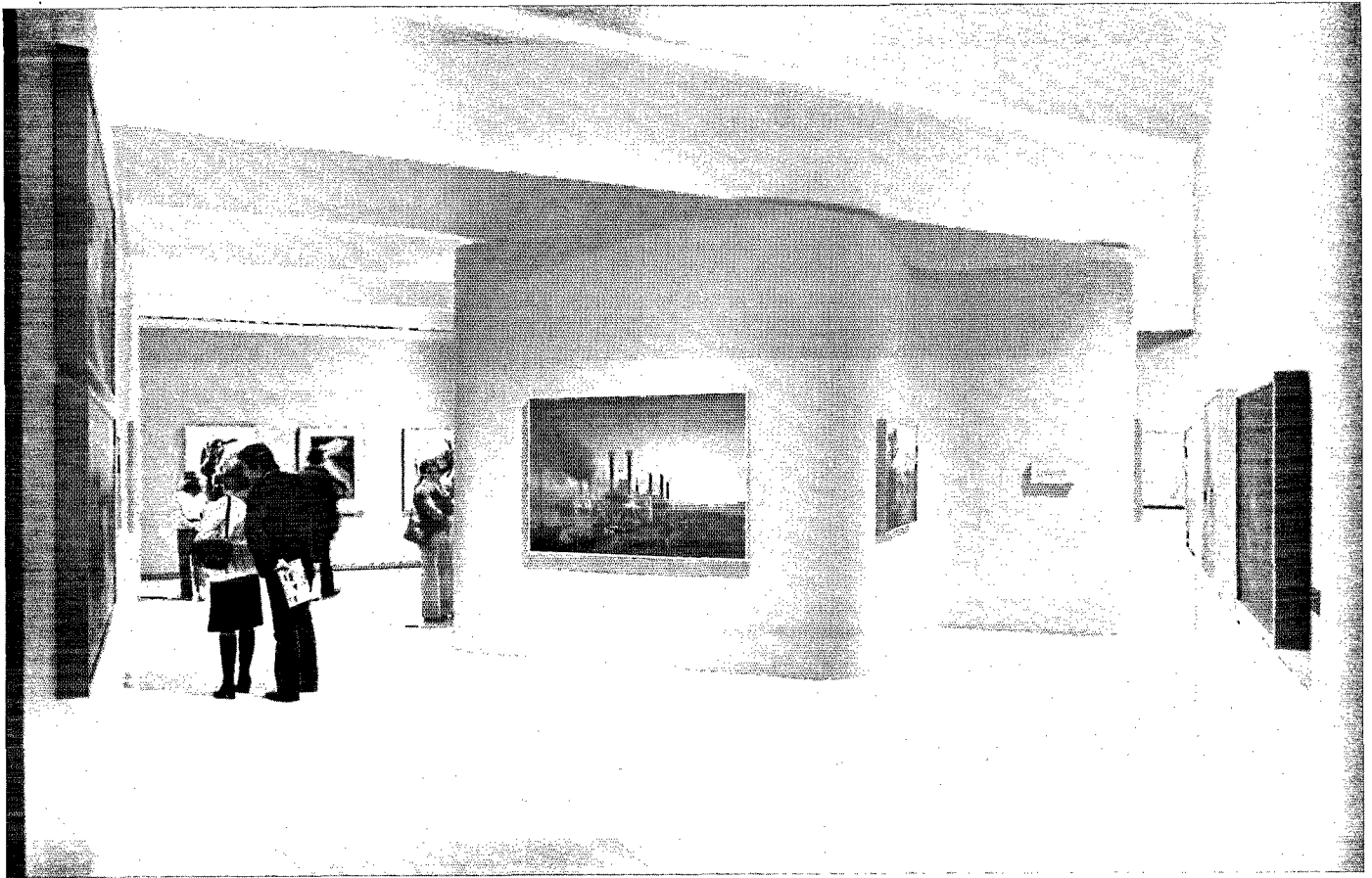
16
WALKER ART CENTER, Minneapolis.
Panorama par John J. Egan et M. W.
Dickeson, prêté par le St. Louis Museum of
Art; il dépeint les événements historiques
qui se sont déroulés sur les rives du
Mississippi. C'est le seul panorama connu
interprétant le thème du fleuve.

les limites d'une région témoignaient des réactions très diverses que suscite le thème du Mississippi. Ce thème a été traité à une échelle monumentale, en un style très romancé, dans le stupéfiant *Panorama* réalisé par Egan et Dickeson en 1850. Ce tableau aux brillantes couleurs, peint à la détrempe sur mousseline, est l'unique survivant d'une série dépeignant la vallée du Mississippi en l'exaltant comme un nouvel Eden (fig. 16). La conservation en est excellente.

Vers la fin du XIX^e siècle, l'image bucolique du fleuve avait fait place à un réalisme fuligineux. A l'idylle intemporelle s'est substituée une représentation plus directe du sujet non seulement en peinture, mais également dans des estampes largement répandues, réalisées d'après des croquis pris sur le vif par des artistes employés comme correspondants de journaux ou de revues. La photographie qui, vers la fin du siècle, était devenue le principal moyen de fixer par l'image le fleuve et la vie qu'il entretenait a contribué à un renouveau du naturalisme.

Une lithographie superbe datée de 1858 et figurant en perspective la ville de Saint-Louis vibrante de vie, ses quais encombrés de bateaux à vapeur, représentait un voyage allégorique dont la présentation s'inspirait des grandes cartes en rouleaux utilisées par les pilotes des bateaux à vapeur. Vers les années 1880, les photographies et les gravures de panoramas et de perspectives étaient devenues les moyens les plus courants d'illustrer le développement des villes fluviales.

Ce développement s'est trouvé accéléré en raison de l'importance grandissante des villes comme centres de production et comme ports fluviaux, reliés entre eux par le bateau à vapeur, symbole le plus romantique de la vie sur les bords du fleuve au XIX^e siècle. Phénomène architectural flottant, ce bateau s'adaptait à merveille aux eaux peu profondes du fleuve et à son cours sinueux. Son évolution depuis l'époque où il n'était qu'une simple cabine aménagée sur un radeau jusqu'à celle où il était devenu le grand bateau à vapeur à l'architecture baroque était illustrée, à l'exposition, par une série de modèles d'une rare finesse. A côté de ces belles évocations d'un moyen de transport à peu près disparu étaient exposés les plans de construction de plusieurs des bateaux à vapeur qui parcouraient jadis les voies de navigation intérieure (fig. 15, 17, 18 et 19).



Mais cette évocation romantique du fleuve s'évanouit devant les réalités de notre temps. Le puissant « Père des eaux » n'a pas seulement été domestiqué; l'homme en a mésusé au point de lui porter un coup presque fatal. Bien qu'il subsiste çà et là le long des rives des rappels nostalgiques du Mississippi de Mark Twain, le fleuve paradisiaque n'existe plus. Les industries introduites sur ses rives s'y sont installées pour l'exploiter. Le paysage fluvial, qui offrait une profusion extraordinaire d'images inoubliables de la vie sauvage aux artistes naturalistes du début du XIX^e siècle, a été peu à peu détruit par les sinistres édifices d'acier et de béton qu'apporte avec lui le progrès de l'urbanisation. Les villes qui ont prospéré au bord du fleuve en ont nivelé les rives, l'ont pollué et en ont chassé la faune sauvage, tout en dressant entre lui et leurs habitants des barrières physiques et psychologiques.

Depuis une dizaine d'années, les cours d'eau, tout comme d'autres ressources naturelles importantes, sont devenus un sujet de préoccupation croissante de la part des autorités et du public. En même temps qu'on reconnaissait la nécessité immédiate d'empêcher l'anéantissement de la délicate écologie du fleuve, on comprenait qu'il constituait, pour les villes qu'il traversait, un atout d'importance majeure.

Nicollet Island, île du Mississippi d'une surface d'environ 25 hectares, située au voisinage du centre des affaires de Minneapolis, était depuis longtemps à l'abandon. Pour cette exposition (fig. 20 et 21) l'Art Center, en coopération avec la Minneapolis '76 Commission, a parrainé trois projets pour la mise en valeur de cette île¹. L'imagerie qu'elle a suscitée à l'occasion de cette exposition pourrait bien influencer sur le développement futur de toute la vallée du haut Mississippi.

Malgré des différences de style, les œuvres des artistes du XIX^e siècle étaient surtout descriptives. Ce n'est plus guère le cas aujourd'hui, à en juger par la diversité des réactions des artistes contemporains – notamment Terry Schoonhoven, Andrew Leicester et Otto Piene – qui ont conçu des œuvres pour cette exposition.

La fresque surréaliste *No river*, peinte directement par Schoonhoven sur les murs de la grande salle de l'Art Center (fig. 22), s'inspire de la tradition de

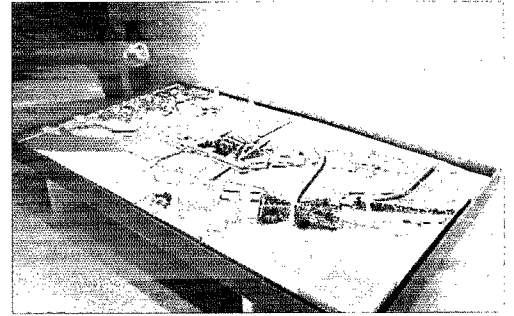
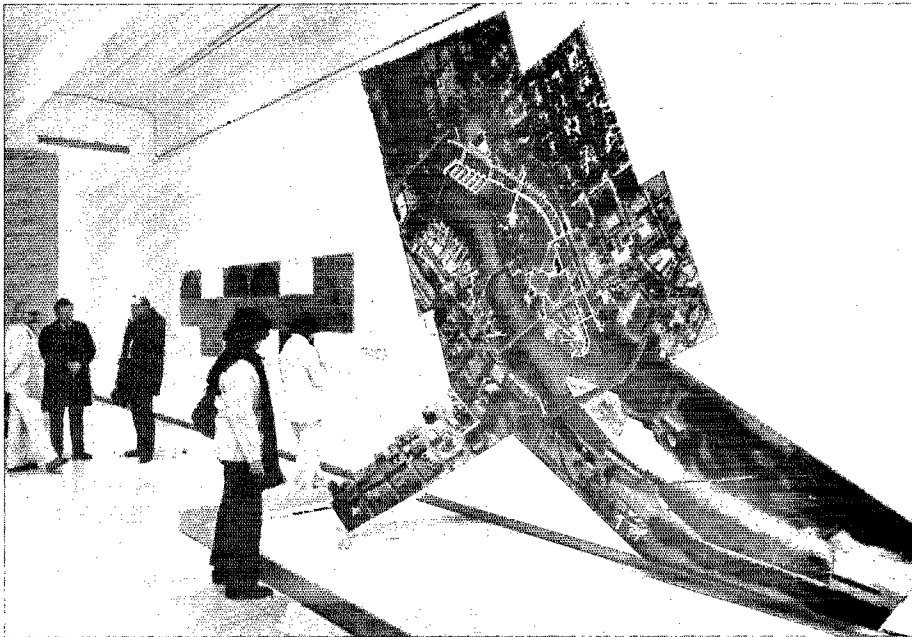
17
Le fleuve: images du Mississippi. Section consacrée aux œuvres des peintres naturalistes du début du XIX^e siècle.

1. Architectes: The Hodne/Stageberg Partners, de Minneapolis; Craig Hodgetts et Robert Mangurian, de Studio Works, de Los Angeles, avec Charles Moore comme consultant; l'Institute for Architectural and Urban Planning, dirigé par Peter Eisenman, de New York.

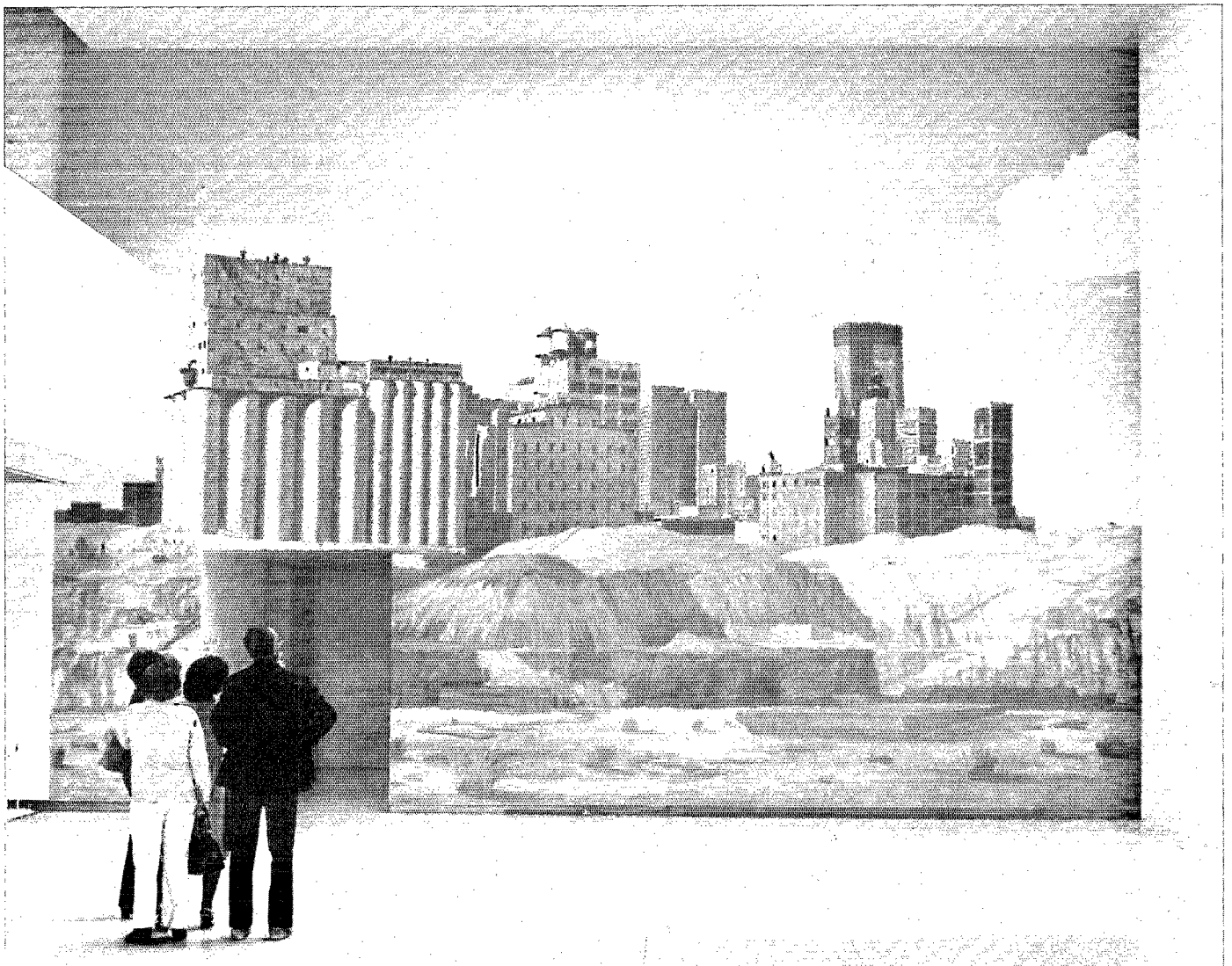


18
Le fleuve: images du Mississippi. Photographies
du paysage fluvial.

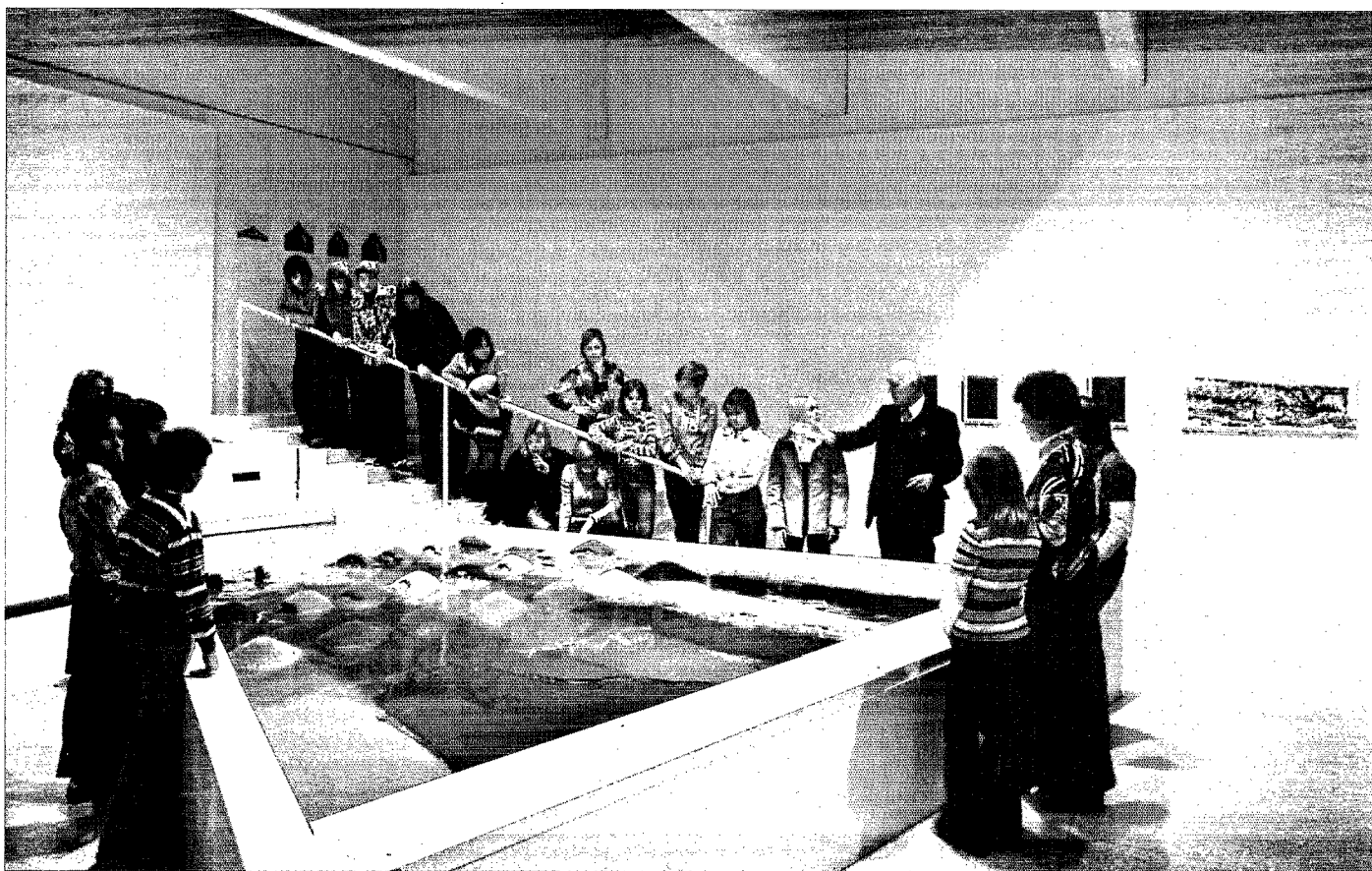
19
Le fleuve: images du Mississippi. Enfants au
travail dans l'exposition.



20, 21
Le fleuve: images du Mississippi. Projets pour
la mise en valeur de Nicollet Island.



22
Le fleuve: images du Mississippi. No river,
grande fresque surréaliste par Terry
Schoonhoven.



23
Le fleuve: images du Mississippi. Alluvial fan,
 d'Andrew Leicester, évoquant les formes
 fantastiques du delta du fleuve.

présentation panoramique. Elle offre l'image discordante d'un Mississippi au lit soudainement desséché, surplombé par le profil des gratte-ciel de Minneapolis.

Le Mississippi modifie sans cesse le tracé de ses rives; il serpente, s'élargit et se resserre; des bras d'eau peu profonds créent dans son delta un réseau de formes fantastiques. Pour les évoquer, Leicester avait modelé une plate-forme de sable, *Alluvial fan*, dont la surface granuleuse changeait au gré de l'eau qui circulait sur elle (fig. 23).

L'œuvre de Piene, *Black Stacks Heliumsculpture* (fig. 24), était un ensemble de quatre tuyaux en polyéthylène rouge ayant chacun environ 1 mètre de diamètre et environ 100 mètres de longueur. Ils furent attachés au sommet des cheminées de l'usine de la Northern States Power Company. Ondoyant dans le vent, ils étaient visibles de très loin et simulaient des flots de fumées rouges s'échappant des cheminées.

Le Mississippi a été une source fertile de visions personnelles chez les artistes, qui ont contribué à en entretenir le mythe. Ces visions ont axé notre attention non seulement sur le grand fleuve sinueux qu'il était il y a un siècle, mais aussi sur le rôle qu'il pourrait jouer aujourd'hui dans notre vie. Comme cette exposition l'a montré, la vision des artistes peut contribuer à mieux nous faire comprendre le Mississippi. Il a cessé d'être une évocation de la nature vierge, il est une source puissante d'images nouvelles.

[Traduit de l'anglais]



24
Black Stacks Heliumsculpture, de Otto Piene.

*Musée camarguais,
mas du Pont-de-Rousty,
Arles, France*

Jean-Claude Duclos



25
MUSEON ARLATEN, Arles. L'atelier d'enfants,
sur le thème de l'habitat.

Ouvert seulement depuis 1978, le Musée camarguais est l'un des trois équipements majeurs prévus en 1974 au programme général d'accueil et d'animation du Parc naturel régional de Camargue.

Lorsque la fondation¹ qui gère le Parc reçut les premiers moyens qui lui permirent d'entrer véritablement en action, c'est en effet dans le domaine de l'accueil et de l'animation qu'elle porta d'abord tous ses efforts.

Les données du problème sont simples et se résument en deux chiffres : l'effectif de la population de la Camargue (8500 habitants) et celui des visiteurs qu'elle reçoit chaque année (1 million environ). La recherche des solutions passait par la réalisation d'un objectif fondamental de la charte du parc, ainsi libellé : « La fondation interviendra dans les zones dont l'accès sera libre pour informer, éduquer et instruire les visiteurs, afin de développer le respect de la nature et de mieux faire connaître la Camargue. »

A partir de là, un certain nombre de questions se posent : Comment concilier respect et connaissance ? Comment accepter en Camargue un grand nombre de visiteurs sans que cette ouverture signifie dégradation ? Comment donner priorité aux intérêts des Camarguais (puisque c'est sur eux que repose la vie de la Camargue) tout en considérant ceux des visiteurs ? Comment organiser un dialogue entre ces deux catégories de partenaires, sachant que, pour une partie des Camarguais, le visiteur est une source économique de profits et que, pour l'autre partie, le visiteur reste un étranger ?

A la lumière de ces questions, un besoin et une nécessité apparaissent. Le besoin est de pouvoir communiquer tout ce qui fait l'originalité et la richesse du patrimoine naturel et culturel de la Camargue et, de là, le souci de sa défense et de sa protection. La nécessité est que cette information vienne autant que possible des Camarguais eux-mêmes, par un dialogue à instaurer, en Camargue et vers l'extérieur, entre cette population et ses hôtes.

C'est donc sur l'idée de favoriser et de développer cet échange que se bâtit le programme d'accueil et d'animation du Parc naturel régional de Camargue autour de trois structures essentielles.

Le Centre d'information de Ginès. Il est à même de recevoir aux Saintes-Maries-de-la-Mer, pôle touristique de la Camargue, un maximum de visiteurs pour les informer des richesses des milieux camarguais, les sensibiliser à leur fragilité (exposition permanente, montages audio-visuels) et les renvoyer à une série d'autres équipements permettant une connaissance plus approfondie de la vie naturelle ou culturelle de la Camargue.

La Maison du parc au mas du Pont-de-Rousty. Elle constitue l'ouverture du Parc vers les Camarguais. C'est là en effet qu'ont lieu les réunions qu'organise le Parc ou les groupements associatifs camarguais. C'est là aussi que les Camarguais peuvent recevoir toute information concernant la vie de leur pays.

Le Musée camarguais. Ce musée est au cœur de ce système à double entrée, dont la vocation est bien de faire communiquer entre eux les Camarguais et leurs visiteurs.

Lorsque le conseil d'administration de la fondation prit la décision de créer ce musée et d'en confier l'étude et la réalisation aux membres de son équipe exécutive, il leur demanda simplement de ne pas reproduire ce qui était fait dans les musées existants (le Museon Arlaten en Arles² et le Musée Baroncelli aux Saintes-Maries-de-la-Mer³), mais plutôt de trouver une certaine complémentarité, et surtout de ne pas considérer les collections de ces musées comme des réservoirs dans lesquels, sans fin, on allait puiser.

Il s'agissait donc de créer ce musée de toutes pièces et de réfléchir à ce qu'on voulait y exprimer. C'est ce à quoi la commission des affaires culturelles et du tourisme de la fondation, présidée par Jean-Maurice Rouquette, conservateur des musées d'Arles, s'employa en tout premier lieu avec mon aide.

Un regard vers les autres parcs naturels régionaux, dont ceux d'Armorique et des Landes de Gascogne, vers également l'Écomusée du Mont-Lozère, permit de voir qu'un nouveau type de musée apparaissait, dont Georges Henri Rivière fut l'initiateur, consistant à combiner les notions de temps et d'espace, la première à l'aide d'un musée sous toit interdisciplinaire périodisé et la seconde à l'aide d'un sentier d'observation.

NDLR. Le Musée camarguais est lauréat du Prix européen du musée de l'année pour 1979.

1. Dite elle-même Fondation du Parc naturel régional de Camargue.

2. Le Museon Arlaten fut fondé en 1896 par Frédéric Mistral. Il rassemble une des plus importantes collections d'objets représentatifs des arts et traditions populaires et de l'iconographie provençaux.

3. Le Musée Baroncelli, dit aussi Musée camarguais, a été fondé par la ville des Saintes-Maries-de-la-Mer. Il se compose essentiellement d'une suite de dioramas représentatifs des milieux naturels camarguais et d'un ensemble d'objets évoquant le souvenir du marquis de Baroncelli en tant que grand mainteneur des traditions de ce pays.

A l'appel des responsables du Parc, cet expert accepta de participer à chacune des réunions de travail nécessaires à l'élaboration du musée, et en suivit toutes les étapes de réalisation, sous leurs aspects de temps et d'espace.

Programme temporel

La Camargue est le nom de l'étendue de terres, de marais et d'étangs qui se trouve aujourd'hui limitée entre les deux bras du Rhône et la mer. Sa formation est très récente et commençait à peine alors que l'homme y apparut. Dès lors l'histoire naturelle et l'histoire humaine de ce pays se confondent. Les changements des cours du Rhône, les modifications du littoral, les crues et les incursions de la mer sont autant d'événements qui comptent tout à la fois dans l'histoire des Camarguais et dans celle de la Camargue. C'est en les combattant et en s'y adaptant que cette population a progressivement façonné ce pays et trouvé son identité. L'importance des activités humaines est aujourd'hui telle en Camargue qu'il est impossible de la protéger sans les défendre, ce qui est bien sûr l'objectif majeur du Parc.

Voici résumée en peu de mots l'idée qui allait donner naissance au programme du musée.

La première version se décomposait en trois parties : *a*) le milieu, support naturel, climat, biosphère; *b*) les interventions de l'homme, Antiquité, moyen âge, reconquête, XVII^e et XVIII^e siècles, XIX^e siècle, époque contemporaine; *c*) la Camargue d'aujourd'hui, poids du passé, agressions, perspectives d'avenir.

Chacune de ces parties faisait alors référence à des disciplines dont le champ d'investigation se trouvait bien délimité, la première aux sciences de la nature, la deuxième à l'histoire humaine, la troisième aux autres sciences de l'homme.

De telles structures, toutefois, ne permettaient pas de saisir, à tout moment, l'étroite interdépendance des facteurs naturels et des facteurs culturels, chose essentielle; une solution a été adoptée, finalement, consistant, au-delà des temps géologiques, à intégrer le milieu naturel au milieu culturel selon une approche chronologique, d'une période à l'autre.

Les trois grandes parties subsistaient mais devenaient: *a*) la Camargue avant 1850 (des temps géologiques au milieu du XIX^e siècle); *b*) la Camargue au temps de *Mireille* (1850)⁴; *c*) la Camargue d'aujourd'hui et de demain.

Ainsi chaque partie ne faisait plus appel à une science en particulier, mais à la confrontation et à la synthèse de sciences différentes, comme la géologie, l'écologie naturelle et humaine, l'histoire, l'archéologie, l'ethnologie, la sociologie, la linguistique, l'agronomie...

Réunissant des experts scientifiques locaux de toutes ces disciplines, un comité consultatif fut constitué. Durant les deux années que dura l'élaboration du programme, cet organe ne fut réuni qu'à trois reprises. Les consultations de chacun des membres du comité furent en revanche très nombreuses, pour ne pas dire constantes. Chacune des trois réunions plénières eut pour objet de revoir l'ensemble du programme et de confronter les points de vue des différents experts. Les seules difficultés rencontrées furent d'arriver à concevoir des textes à la fois simples, complets et rigoureux, qui puissent recevoir l'agrément des spécialistes concernés. Elles furent surmontées non sans peine.

Les efforts conjugués du géologue, du préhistorien et de l'archéologue, notamment, donnèrent lieu à une recherche très poussée sur la formation du delta du Rhône et aboutit à une présentation qui, dans son fond et dans sa forme, est non seulement attrayante et accessible à des enfants, mais va constituer pour les spécialistes une nouvelle base de travail. L'intérêt de ce travail a été jugé assez grand par la commission des affaires culturelles du Parc pour la décider à en présenter les résultats dans le cadre d'un colloque composé de géologues, d'archéologues et d'historiens, en vue d'élaborer un plan de recherche interdisciplinaire sur l'ensemble du delta du Rhône.

Ce programme temporel, dans un premier temps, fit l'objet d'un document d'une cinquantaine de pages comprenant l'ensemble coté et hiérarchisé des textes majeurs et mineurs, notices comprises. Tout élaboré qu'il fût, ce document restait l'œuvre d'un petit cercle de personnes. Il restait à le faire connaître.

4. *Mireille*, œuvre maîtresse de Frédéric Mistral, raconte les amours chimériques de la fille d'un grand propriétaire et d'un simple vannier. Cet ouvrage fut conçu et publié dans les années 1850, les mêmes qui virent tout à la fois, en Camargue, l'apogée des temps traditionnels et l'avènement des temps industriels.

tre aux Camarguais, à le discuter avec eux, éventuellement à le compléter, et à rencontrer enfin leur participation dans la recherche des documents, témoignages et objets qui allaient constituer une grande partie des présentations. D'où une seconde phase de travail, réalisée en 1977, consistant en une campagne d'ethnologie de sauvetage⁵ organisée comme suit.

Un montage audio-visuel intitulé *Lou Museon Camarguen*, dont le scénario reprit les grandes lignes du programme, permit d'expliquer celui-ci à la population et d'entamer la discussion souhaitée. La priorité fut accordée aux enfants des écoles de Camargue, auxquels une série d'activités furent proposées, visant à les faire participer aux collectes. Puis ce fut au tour des adultes, qu'on toucha par l'intermédiaire des groupements associatifs, foyers du Troisième âge, associations d'éleveurs, d'exploitants agricoles, de parents d'élèves, etc. Peu à peu un tissu de relations se réalisait, des personnes étaient visitées, des objets étaient rassemblés, avec tout le cortège d'information qui fait leur prix (nom provençal, utilisation, fabrication, usage, histoire, etc.).

Un peu plus de deux cents objets, constituant près des deux tiers de ceux que prévoyait le programme, furent ainsi trouvés. Ce sont essentiellement des objets d'ethnographie, rares témoignages en voie de disparition de la vie traditionnelle camarguaise.

Le Parc avait promis aux donateurs que ces objets seraient conservés en Camargue par le musée, en d'autres termes qu'ils seraient inaliénables. La promesse fut tenue, confirmée par les plus hautes sphères de l'administration.

Le programme s'en trouvait considérablement enrichi. C'est ainsi que la recherche de forces à tondre permit de trouver un ancien tondeur qui, il y a quelque quarante ans, exerça son talent sur les moutons de la bergerie dans laquelle se trouve maintenant le musée, et qui fit don non seulement de ses forces à tondre, mais de tout son équipement. Autre anecdote : des enfants d'une école trouvèrent des tessons de tuile sur un site gallo-romain. Les aventures de ce genre sont nombreuses, qui confèrent au musée sa personnalité.

Le musée, de la sorte, avait trouvé son âme, avait constitué entre les Camarguais un moyen de prise de conscience et les investissait d'une propriété commune, leur héritage.

Ce programme, en définitive, comprit six parties principales, bases d'un projet. En fait, sans tarder, un va-et-vient permanent s'établit entre le représentant du maître d'ouvrage, en l'occurrence moi-même, et l'architecte maître d'œuvre, sous le contrôle des autorités du Parc et de Jean-Maurice Rouquette, conservateur en exercice.

Camargue des temps géologiques et préhistoriques

La formation du delta du Rhône y est évoquée en sept étapes à partir de quatre millions d'années, époque où la mer recouvre l'espace de la Camargue, jusqu'à trois mille ans avant notre ère, où, commençant tout juste à se former, elle est déjà fréquentée par l'homme et constituée de tous les paysages sauvages d'aujourd'hui. La présentation utilise les cartes, les blocs-diagrammes en trois dimensions et les objets naturels et culturels (fig. 26); elle est complétée d'un diaporama⁶ et d'un album.

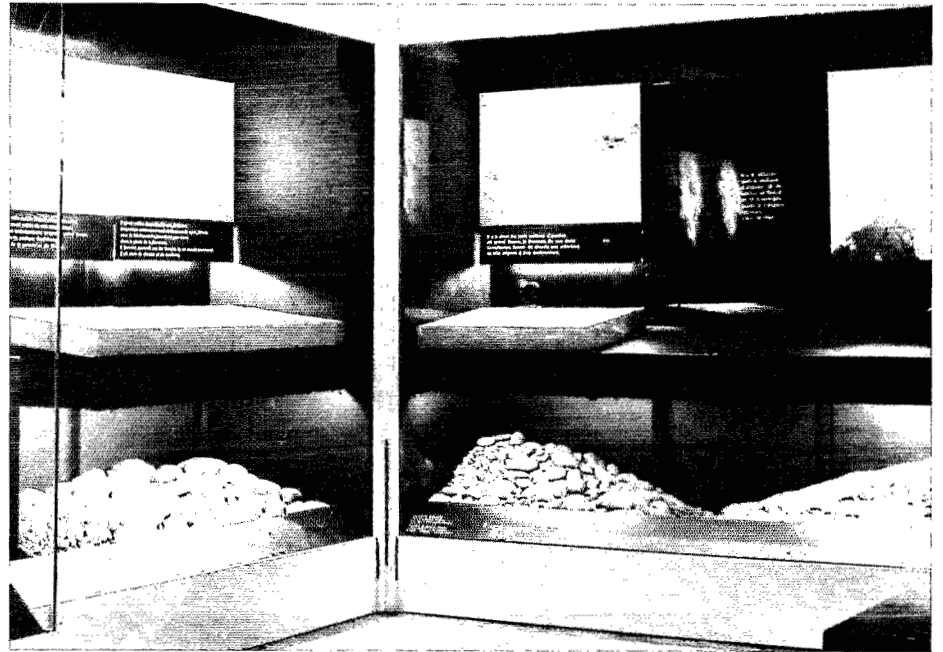
Camargue des temps protohistoriques et historiques

La présentation diachronique se poursuit par l'évocation successive de la Camargue au temps des Grecs et des Ligures, des Romains (fig. 27), des invasions, du moyen âge et de la « reconquête » des XVII^e et XVIII^e siècles. Une carte donne à chaque étape la situation du Rhône et du littoral, comparée à celle d'aujourd'hui. Des objets tels que des poteries, des monnaies, des sculptures ou des inscriptions constituent les jalons de cette interprétation. Là où l'objet fait défaut ou n'est pas assez convaincant, d'autres moyens sont utilisés. C'est le cas notamment de l'église des Saintes-Maries-de-la-Mer, dont la maquette met en lumière, par l'arraché (fig. 28), les différentes sections, le puits miraculeux, la crypte, la chapelle haute.

5. Réplique, en matière d'ethnologie, aux campagnes d'archéologie de sauvetage dès longtemps pratiquées par les chercheurs de cette discipline, avec l'aide des entreprises et des pouvoirs publics.

6. Montage de diapositives.

26
 MUSÉE CAMARGUAIS, Arles. L'expression des temps géologiques se fait en trois registres superposés. De bas en haut : de période en période, unités minéralogiques réelles, blocs-diagrammes tridimensionnels, cartes géologiques en relief, le tout pourvu de textes explicatifs hiérarchisés.



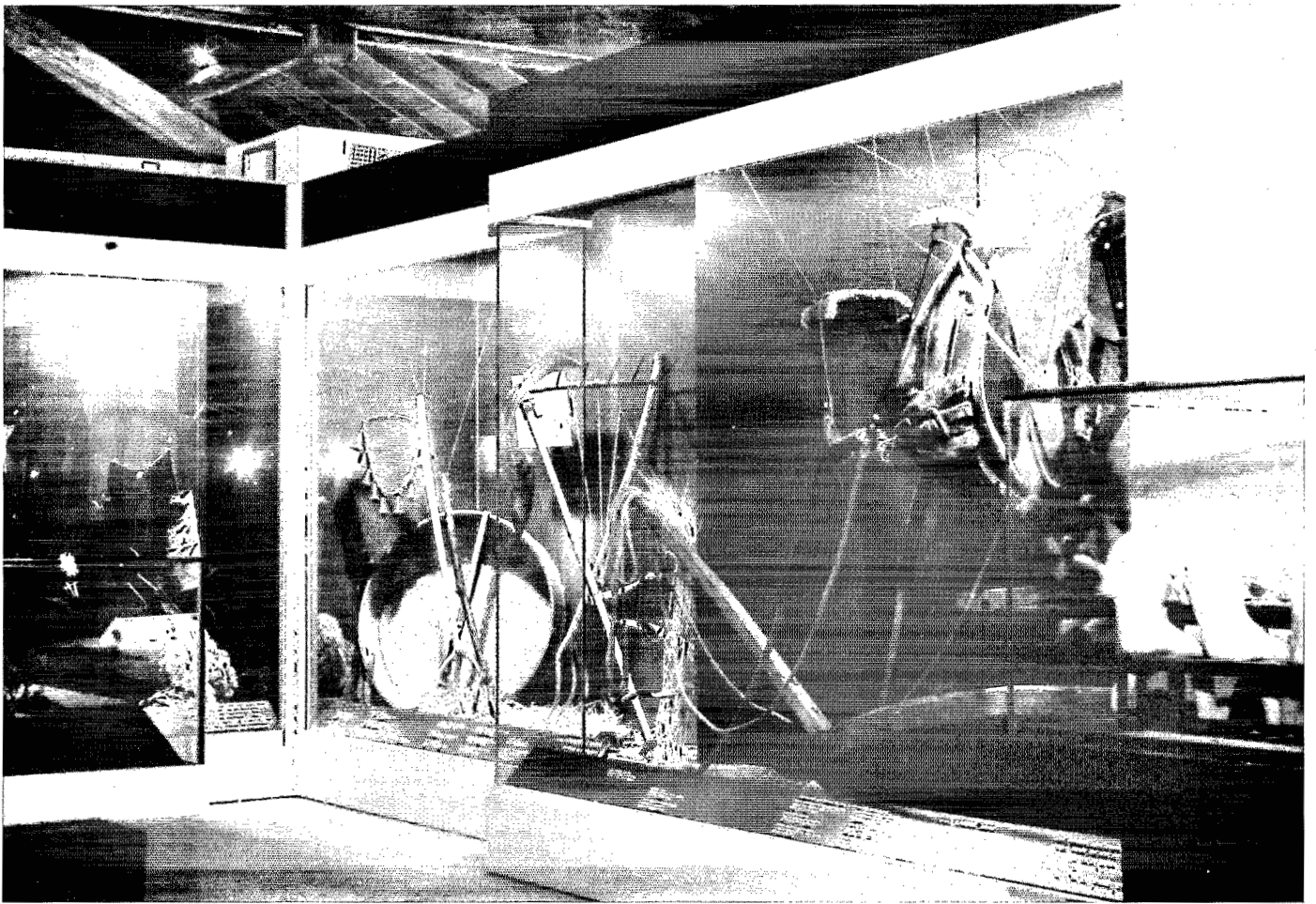
27
 De gauche à droite : temps « ligures », grecs et romains.

28
 Saintes-Maries-de-la-Mer, église fortifiée du XIII^e siècle : maquette éclairée à la discrétion du public de manière à faire voir le puits miraculeux à l'origine du sanctuaire, la crypte où les Gîtans invoquent sainte Marie l'Égyptienne, la chapelle haute où se range la châsse processionnelle.

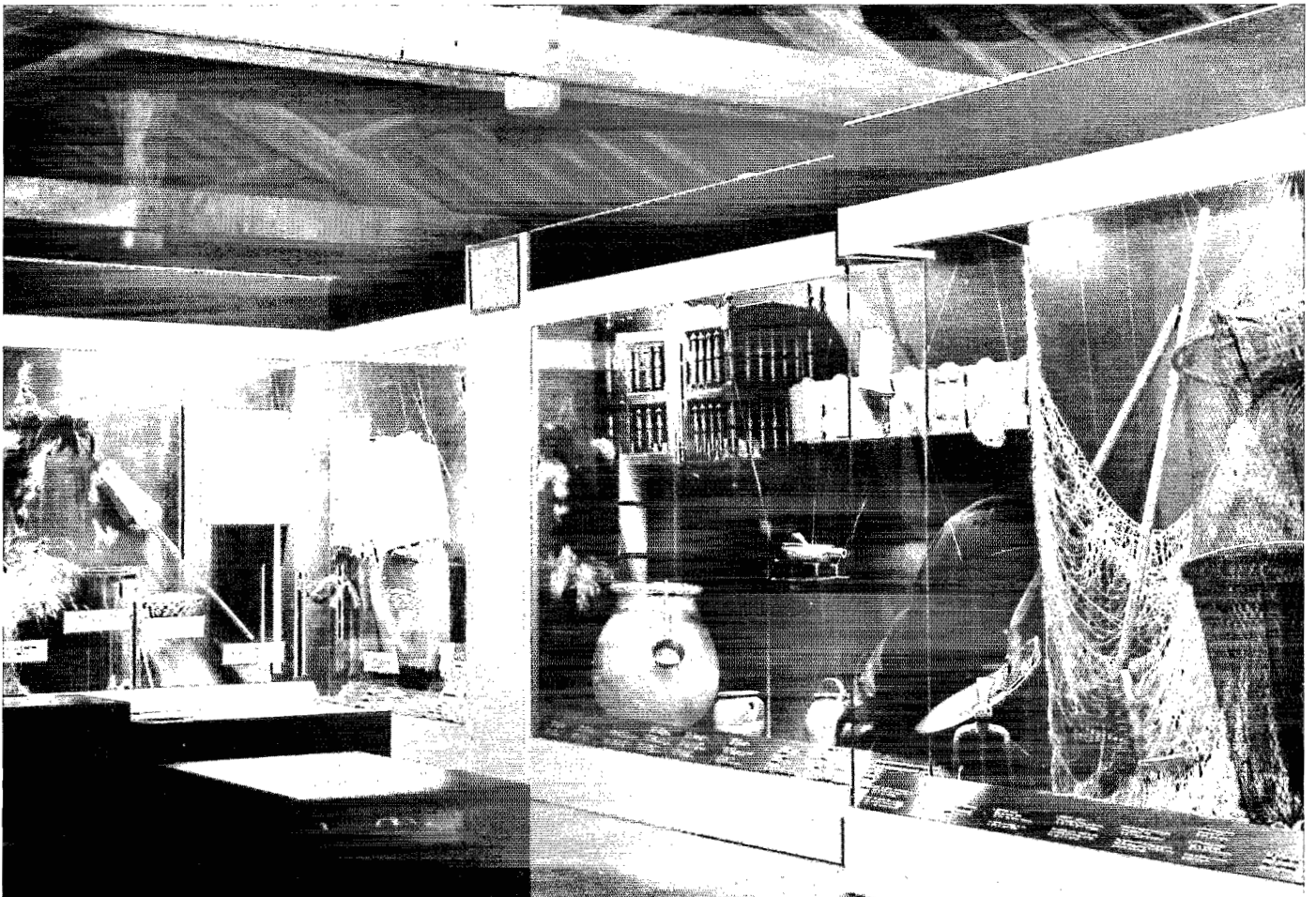


29
 Objets ethnographiques des années 1850, le « temps de *Mireille* », collectés pour la plupart durant les années 1970, dans le cadre d'une campagne d'ethnologie de sauvetage. De gauche à droite : ensembles écologiques, moisson et labourage.

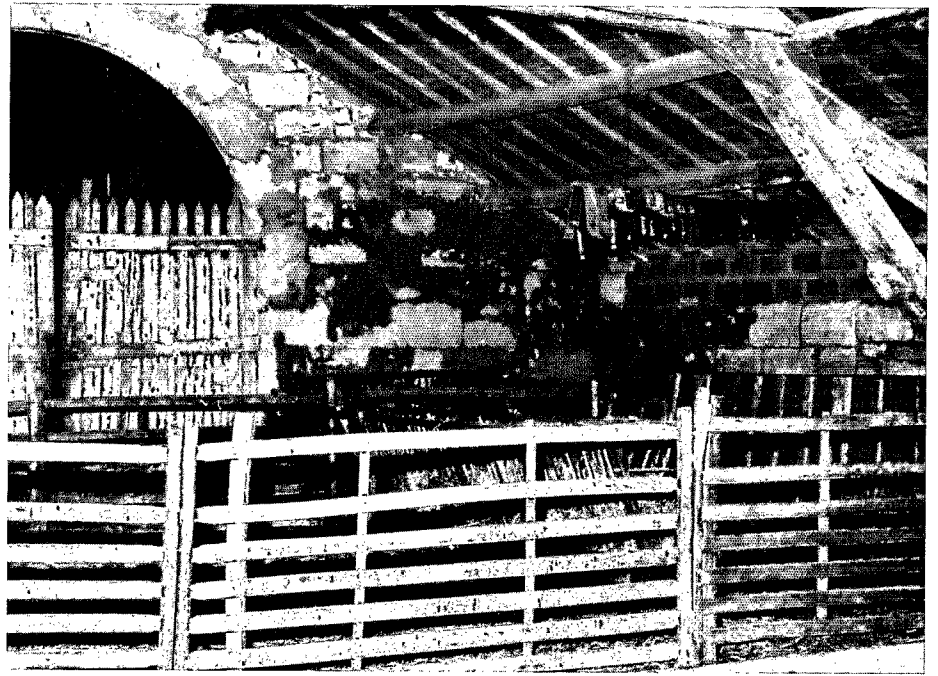
30
 Objets ethnographiques des mêmes temps collectés dans les mêmes conditions. De droite à gauche : pêche, vie domestique, le berger, principales cérémonies de l'année.



29



30



31

Extrémité sud de l'espace public dans lequel la bergerie est restituée selon sa composition de l'année 1957. Des effets audio-visuels permettent d'entendre et de situer la voix du berger qui l'occupa durant la même année.

Camargue au temps de « Mireille »

Le moment venu, pour un temps, la synchronie cède le pas à la diachronie. Un coup de loupe est donné sur le mas, unité socio-économique de la Camargue, dont sont présentées les structures sociales et foncières et l'ensemble des activités telles qu'elles existaient en 1850 : culture du blé; élevage du mouton, du cheval et du taureau; cueillette, chasse et pêche; vie domestique (fig. 29, 30); grands événements de l'année camarguaise. A la base de cette présentation : l'objet, l'objet qui raconte, placé en situation chaque fois qu'il est possible, mais aussi des maquettes du chef-lieu du mas et de son territoire, un modèle tridimensionnel semi-abstrait du groupe domestique. Diaporamas, albums et banque de sons aident à leur tour à la restitution de la vie de cette époque.

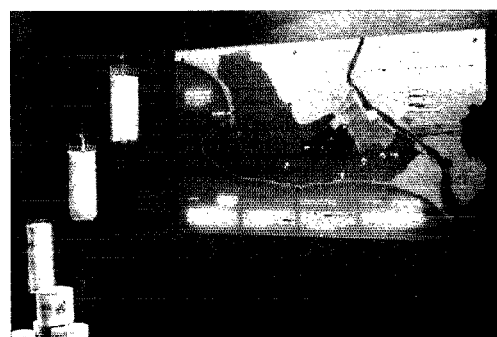
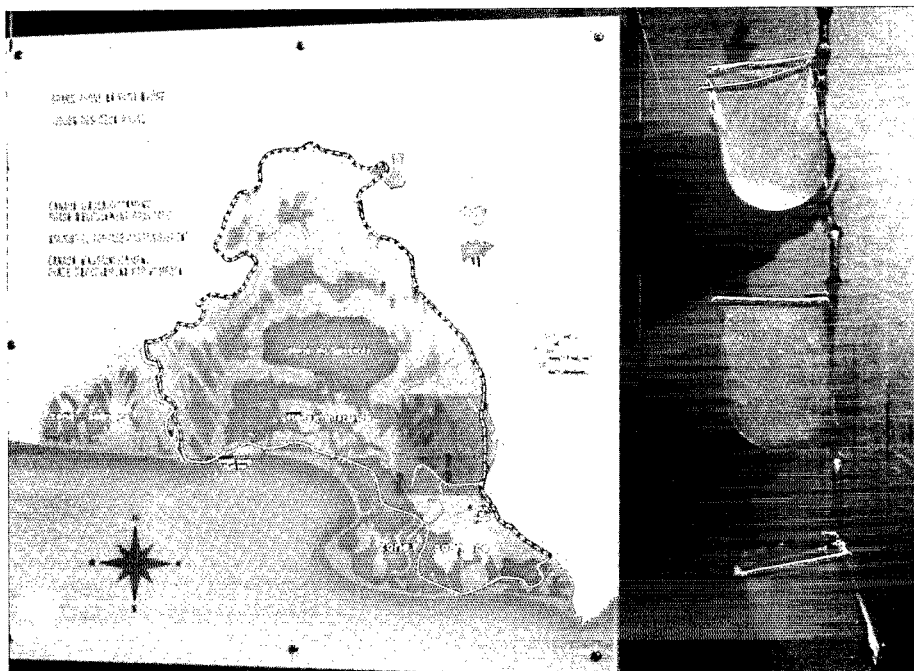
Bergerie du mas du Pont-de-Rousty, en 1957

Dès les premières études, il fut convenu qu'une partie de la bergerie dans laquelle est aménagé le musée serait conservée et restituée selon sa composition initiale. Cette partie fut tout naturellement l'extrémité sud du bâtiment, qui comprend, outre la porte principale, le logement du berger (fig. 31).

Toute l'organisation interne du musée fut d'ailleurs déterminée par rapport à cette reconstitution, qui devait se situer entre l'évocation des temps traditionnels et celles des temps industriels. Elle est le cadre d'une unité écologique audio-visuelle dans laquelle le commentaire parlé du berger qui l'occupait en 1957 est associé à une dizaine d'événements lumineux successifs, un des points forts de la visite du musée.

Camargue des temps industriels

Les aménagements hydrauliques, la viticulture, la riziculture, la production industrielle du sel de mer, les réserves naturelles, le tourisme, soit tous les changements qui commencent à s'opérer dès la fin du XIX^e siècle et donnent à la Camargue sa physionomie actuelle, sont présentés tour à tour. Les moyens muséographiques utilisés sont là encore l'objet, mais aussi des modèles lumineux animés pour l'hydraulique (fig. 32), la production du sel (fig. 33), les réserves naturelles. Un album et un diaporama permettent un tour d'horizon sur la Camargue d'aujourd'hui et de demain et sur les objectifs du Parc naturel régional.



Programmes d'actualité

Cette dernière partie du Musée camarguais constitue un espace d'expositions temporaires traitant de questions d'actualité.

« Le musée et l'enfant en Camargue », tel est le thème de la première de ces expositions, dont l'inauguration a coïncidé avec l'inauguration officielle du musée, survenue le 23 juin 1979⁷ (fig. 34).

Une autre exposition aurait pour thème le cheval camarguais.

Des manifestations de ce genre, au demeurant, permettront au musée de rester en prise avec les réalités camarguaises des temps historiques et contemporains et de renforcer le contact avec les habitants et les hôtes du pays.

Programme et projet

L'ensemble de ces présentations a fait l'objet d'un projet répondant au programme qu'on vient d'exposer, confié à Robert Claude et André Marchetti, architectes en Arles, en tant que maîtres d'œuvre.

Le cadre du musée est celui qu'a fixé le Parc : l'ancienne bergerie du mas du Pont-de-Rousty (fig. 35), désaffectée avec le mas lui-même en 1973, moment auquel le Parc a procédé à leur acquisition et à celle d'une partie du territoire du mas.

Cette bergerie est en tout point comparable aux autres bergeries des mas de Camargue, telles qu'elles sont apparues au début du XIX^e siècle. Bien que très remanié durant ses derniers temps de vie pastorale, le bâtiment demeure un témoin représentatif de l'architecture rurale camarguaise.

Sa conversion en musée devait en tenir compte. Rien n'est irréversible, en conséquence, dans l'appareil muséographique aménagé actuellement. On pourrait, s'il le fallait, retrouver les structures successives de la bergerie, mises en évidence à un bout du bâtiment.

Les maîtres d'œuvre devaient en outre faire face à une seconde contrainte, celle du respect des lois hygrothermiques et optiques définies par le Comité international de l'Icom pour la conservation : à savoir, quant au climat hygrothermique, 18 à 22° C de température autour de 55 % d'humidité et, quant au climat optique, autour de 100 lux, avec sas optique préparatoire.

Restaient à répartir les 600 m² de surface utile, selon les prévisions du programme.

Tous les éléments mobiliers ont été conçus d'après le « modulator » de Le Corbusier, selon un parti moderniste.

Des études particulières ont concerné : la restauration des murs, de la charpente et du toit (fig. 36); l'aménagement d'un caniveau technique médian,

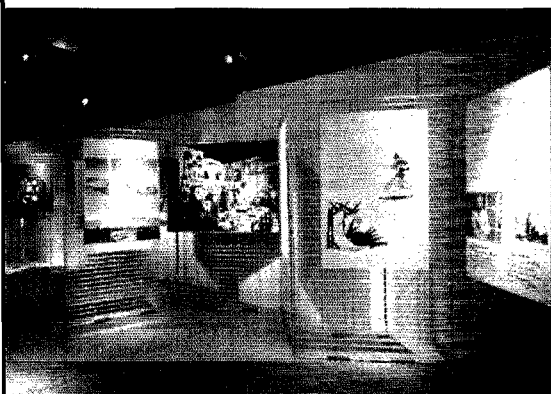
32

De droite à gauche, confrontés : éléments d'une ancienne « noria » à irriguer les cultures d'avant la fin du XIX^e siècle; modèle électronique animé pour démontrer le système mécanique d'irrigation et de drainage des cultures depuis la fin du XIX^e siècle.

33

Production du sel industriel. Au centre, modèle électronique animé pour démontrer la production du sel industriel et en indiquer les emplois dans l'alimentation, l'industrie chimique, etc.; à gauche, éléments d'échantillons de sel selon leur nature.

7. L'année 1979 avait été proclamée Année internationale de l'enfant par les Nations Unies.



34
Exposition temporaire du musée sur le thème « Le musée et l'enfant en Camargue ».

l'assainissement du sol; les équipements d'éclairage, de sécurité incendie et vol; les formes des vitrines de quatre types utiles; l'équipement sonore et audiovisuel; l'aménagement d'un édicule de contrôle et d'un parking de 100 voitures; la responsabilité civile des visiteurs.

Le circuit est bouclé. On y accède et l'on en sort par l'ancien parc de triage de la bergerie, écologiquement reconstitué.

Les travaux ont débuté en 1975 et ont été achevés en 1979.

Programme spatial

En choisissant d'aménager le Musée camarguais dans la bergerie du mas du Pont-de-Rousty, la Fondation du Parc naturel régional l'intégrait du même coup à l'espace de la Camargue et plus précisément à celui du mas, qui en est l'unité socio-économique d'exploitation. Le hasard faisait d'ailleurs bien les choses, car le mas du Pont-de-Rousty, tant par son histoire que par ses bâtiments et son territoire, est l'un des mas de Camargue les plus représentatifs.

Lorsque la fondation l'acquit en 1973, elle en rétrocéda les terres arables à un cultivateur voisin, qui en poursuit l'exploitation. Quant aux parties incultes composées d'herbages et de marais, elle les loua à des éleveurs de taureaux. Le Musée camarguais se trouvait ainsi installé au cœur de l'espace vivant dont il évoque l'histoire, à quelques pas de tous les paysages qu'on rencontre habituellement sur le mas : les cultures de blé et de riz; les « sansouires », terres salées que pâturent chevaux et taureaux; la roselière et le marais, lieux de chasse, de pêche et de cueillette. Autant de paysages dont la découverte pédestre permettait l'application du modèle proposé par Georges Henri Rivière et devenait le complément logique de la visite du musée.

Un cheminement pédestre, le « sentier de découverte des paysages d'un mas de Camargue », fut donc aménagé sur le territoire du mas, échelonné, comme ils le sont presque tous, sur le profil d'un bourrelet alluvial du Rhône. Long de trois kilomètres au total et partiellement bouclé, ce sentier fut utilisé bien avant l'ouverture du musée par les enseignants et les enfants des écoles du pays d'Arles. Cette première expérimentation permettait de réaliser, avec la collaboration de ces enseignants et avec celle du Centre régional de documentation pédagogique, un topoguide qui commente le parcours : la station de pompage, cœur de l'espace cultivé du mas, l'ancienne draille (chemin) de transhumance qui le traversa, les herbages, la roselière, le marais et la sansouire en sont les principales étapes, signalisées elles-mêmes, sur place, par de sobres poteaux indicateurs munis seulement de signaux numériques en référence croisée avec le topoguide ainsi qu'avec un dépliant distribué à l'entrée.

De l'ouverture expérimentale à l'ouverture définitive

Alors qu'il n'était pas encore tout à fait terminé, le Musée camarguais fut présenté aux membres du conseil d'administration de la fondation et à l'ensemble des donateurs le 26 juin 1978.

Il s'ouvrit quelques jours après au grand public et reçut durant l'été près de 8 000 visiteurs. Plusieurs centaines de remarques, de critiques ou de suggestions consignées dans un registre situé à la sortie permettent de rectifier et de parfaire en toute connaissance de cause ses présentations.

L'inauguration officielle a eu lieu, on l'a dit, le 23 juin 1979, en la nuit de la Saint-Jean, en présence de François Delmas, secrétaire d'État à l'environnement, au cours d'une cérémonie à laquelle participèrent gardians, groupes folkloriques et tambourinaires.

Le musée, cependant, même si quelques présentations restent à compléter dans le détail, a d'ores et déjà commencé à vivre et à développer ses actions dans le contexte local et régional. Deux directions sont privilégiées : d'une part, la recherche et l'information des chercheurs; d'autre part, l'animation en milieu scolaire.

L'élaboration du programme du musée et sa réalisation ont demandé un grand travail de dépouillement d'études variées et de synthèses d'ouvrages et



35
L'entrée de l'ancienne bergerie, cadre du musée, à partir de l'ancien parc de triage en voie de reconstitution.

36
La charpente de l'ancienne bergerie demeure visible. De place en place, des albums de documents peuvent être consultés par les visiteurs.

37
Un des trois ateliers d'enfants organisés par le Musée camarguais dont l'activité consiste à reconnaître des objets exposés au Museon Arlaten à partir d'homologues qui ont été découverts, observés et touchés dans le contenu d'une « malle aux trésors ».

de documents sur l'histoire de la Camargue, sa formation géologique, son ethnographie, sa vie socio-économique. L'ensemble de ces documents – quelque 8 000 photographies, plus de 500 ouvrages et quelque 50 phonogrammes – constitue le fonds de documentation, qu'on espère compléter d'ouvrages et périodiques d'intérêt général, mis désormais à la disposition des enseignants, étudiants et autres chercheurs travaillant sur la Camargue, dans le cadre d'un laboratoire de terrain. Ce laboratoire est constitué de l'ensemble des services du musée regroupés dans le bâtiment principal du mas : magasins d'objets et de documents, atelier de traitement, salle de documentation, laboratoire photographique, hébergement pour 4 à 6 chercheurs ou apprentis chercheurs, salle de réunion. Le contact avec les enseignants de la région fut très tôt recherché par le Parc. Le musée constitue dorénavant un outil de choix, utilisé dans une série d'activités proposées par un service éducatif commun pour l'ensemble des musées d'Arles.

Le Musée camarguais, le sentier et le Museon Arlaten sont les supports de trois ateliers d'enfants dont les thèmes sont l'habitat (fig. 25), le mouton et les activités de cueillette.

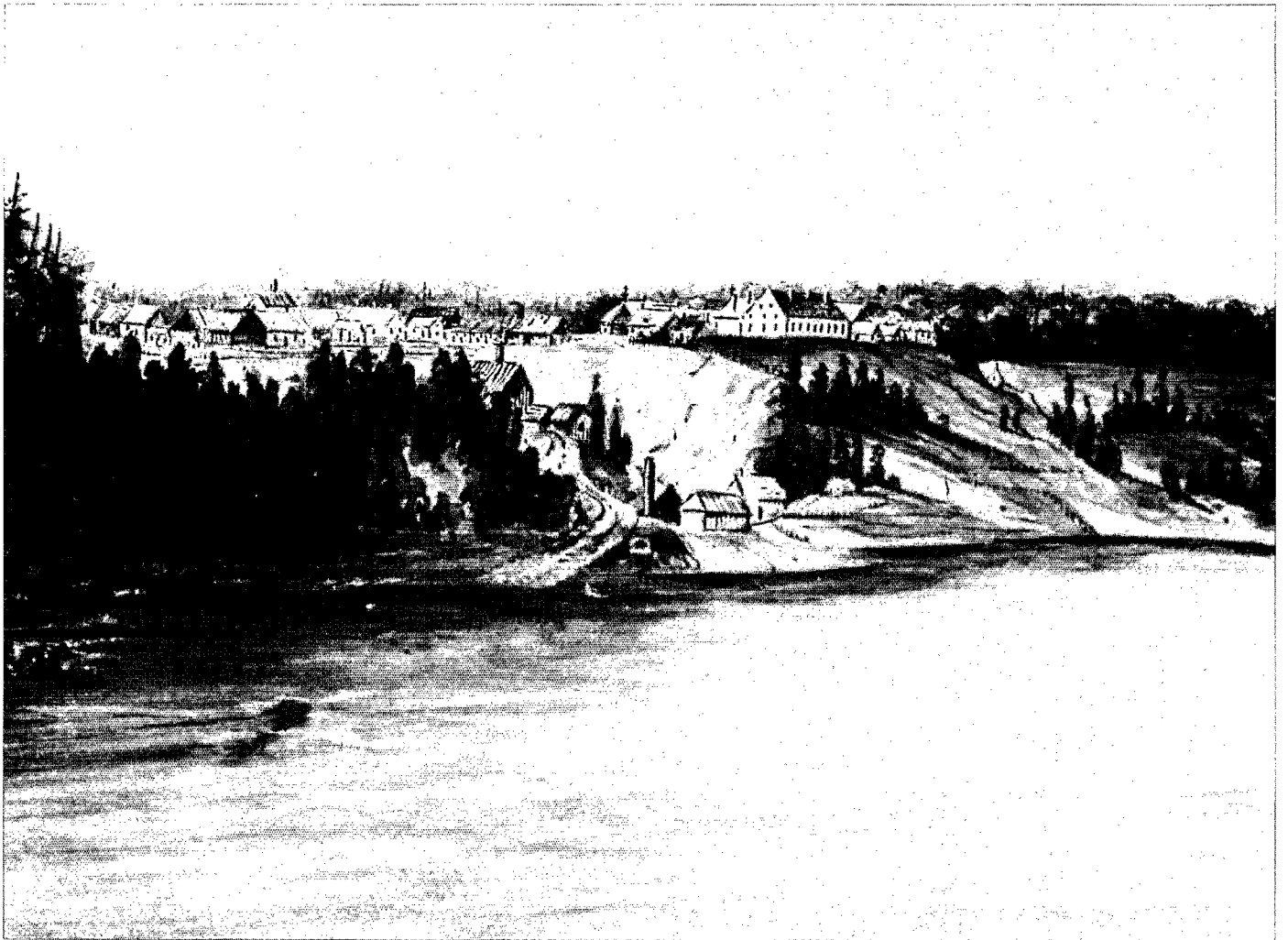
Les ateliers se décomposent généralement en trois temps dont le premier se déroule en classe par l'exploitation d'une « malle aux trésors » pleine d'objets à regarder, à toucher et à sentir (fig. 37), puis au Musée camarguais et sur le sentier et enfin au Museon Arlaten.

Des organismes variés ont concouru à la réalisation du programme et du projet : le Ministère de l'environnement et du cadre de vie, le Ministère de l'agriculture, le Ministère de la culture et de la communication (Direction des musées de France), le Fonds d'intervention culturelle et l'Établissement public régional Provence-Alpes-Côte-d'Azur, sans préjuger de la fondation propriétaire des biens immobiliers et mobiliers du musée.

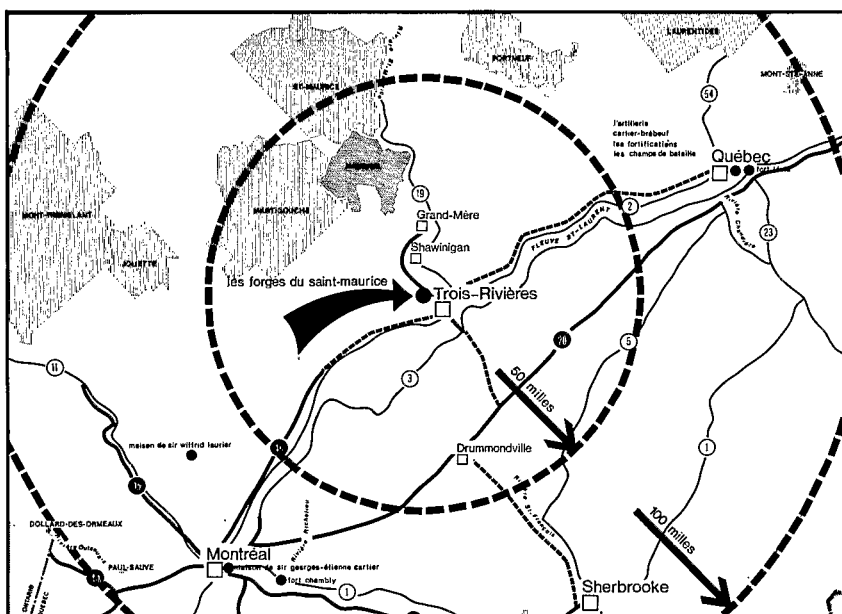
Si modeste que soit sa taille, il répond aux principes d'une muséologie avancée, au service, essentiellement, de la population camarguaise.

Les forges du Saint-Maurice, Trois-Rivières, Québec, Canada

Marcelle Girard Villemure



38
L'établissement métallurgique vers la fin du XVIII^e siècle. Peuplement forestier propre à la fabrication du charbon de bois. Ruisseau dont le débit répond aux besoins énergétiques de l'industrie. Rivière Saint-Maurice, excellente voie de communication pour acheminer les produits des forges vers Trois-Rivières.



39
FORGES DU SAINT-MAURICE, Trois-Rivières.
Plan de localisation des forges.

Le Parc historique national des forges du Saint-Maurice est situé à une dizaine de kilomètres au nord de Trois-Rivières. Sur ce terrain de 49 hectares se retrouvent la plupart des vestiges du premier établissement industriel fondé sur l'exploitation de ressources non renouvelables (fig. 39).

Dès 1919, la Commission des lieux et monuments historiques du Canada reconnaissait l'importance historique nationale du site. Pour donner suite aux pressions venant du milieu, la commission recommandait en 1959 que des études soient entreprises afin de déterminer le potentiel d'interprétation des forges et la possibilité de les restaurer.

De 1966 à 1972, le Ministère des affaires culturelles du Québec effectuait des fouilles archéologiques et des travaux de restauration. En 1973, un protocole d'entente était signé, transférant le site des forges du Saint-Maurice au gouvernement fédéral. Parcs Canada¹ recevait alors le mandat d'assurer la conservation et la commémoration des forges du Saint-Maurice pour le bénéfice de la population canadienne.

Cent cinquante ans d'histoire

La création des forges du Saint-Maurice au XVIII^e siècle apparaît comme l'aboutissement d'une multitude de recherches et de démarches effectuées en vue de l'exploitation des richesses minières de la colonie; de fait, dès le début du XVII^e siècle, on s'intéresse déjà aux différentes ressources minières de la Nouvelle-France, mais ce n'est qu'en 1730 que Louis xv accorde à Poulin de Francheville le droit d'exploitation des mines de fer de la région de Trois-Rivières.

Un milieu naturel favorable à la création d'un espace industriel destiné à la production de la fonte et du fer a joué un rôle déterminant dans le choix de l'emplacement des forges du Saint-Maurice. On retrouve, dans un rayon de quinze kilomètres des forges, des gisements de minerai de fer de marais facilement exploitables, des peuplements forestiers propres à la fabrication du charbon de bois, une carrière de pierre à chaux pouvant servir de fondant et des carrières de grès servant de pierre réfractaire. A cela s'ajoute la présence d'un ruisseau dont le débit fut jugé suffisant pour répondre aux besoins énergétiques de l'industrie. Quant à la rivière Saint-Maurice, elle constituait une excellente voie de communication pour acheminer les produits des forges vers Trois-Rivières (fig. 38).

L'histoire de l'exploitation des forges s'échelonne sur une période de plus de cent cinquante ans (1729 à 1883). Sous différents régimes administratifs, directeurs, propriétaires, locataires, maîtres de forge, contremaîtres, ouvriers spécialisés, artisans, commis, apprentis..., s'y succèdent avec leurs familles. Des

1. Service des parcs naturels du Canada.

ouvriers saisonniers demeurant dans la région avoisinante apportent leur contribution aux travaux de l'industrie. Tous participent, à divers degrés et selon les techniques en usage, à une production diversifiée, conditionnée par des impératifs économiques et politiques.

1729-1736

Les débuts furent pénibles. Francheville et ses associés n'avaient pas les connaissances essentielles à la bonne marche d'une telle entreprise. On fabriquait le fer par réduction directe, procédé simple, peu coûteux mais peu rentable au niveau de la production. Les ouvriers de Francheville ne parvenaient qu'à produire une barre de 7 à 9 kg par jour!

1736-1793

Une nouvelle compagnie subventionnée par la métropole reconstruit l'entreprise sur une plus grande échelle. Du point de vue technologique, c'est un changement radical. On utilise dès lors le procédé de réduction indirecte, qui nécessite la construction d'un haut fourneau et de deux forges. C'est aussi la naissance d'un village industriel caractérisé par l'implantation de deux pôles, l'un administratif, la Grande-Maison, et l'autre de production, le haut fourneau. Entre ces deux pôles majeurs vont se greffer, de façon intégrée, les différents secteurs d'habitation, de finition de produits, d'entreposage et de services.

1793-1845

Pendant cette période, la figure du village est modifiée considérablement. Le locataire conserve très peu des bâtiments des périodes antérieures. Le village est plus que jamais intégré à l'industrie. Contrairement au village traditionnel, qui est un centre de services pour une région, le village des forges n'existe qu'en fonction de la production. Il y a peu de changement technologique pendant cette période (fig. 40).

1846-1883

Nouvelle période d'innovations technologiques. Les fours remplaceront les meules pour la fabrication du charbon de bois. De nouveaux mécanismes sont introduits tels que le four à vent chaud, le compresseur à air, la turbine. Les deux forges changent de fonction : la forge haute se transforme en fonderie équipée de deux cubilots et la forge basse devient une manufacture de haches. Les forges du Saint-Maurice ne produisent plus que de la fonte et, en 1881, on construit un second haut fourneau sur l'emplacement de la forge haute.

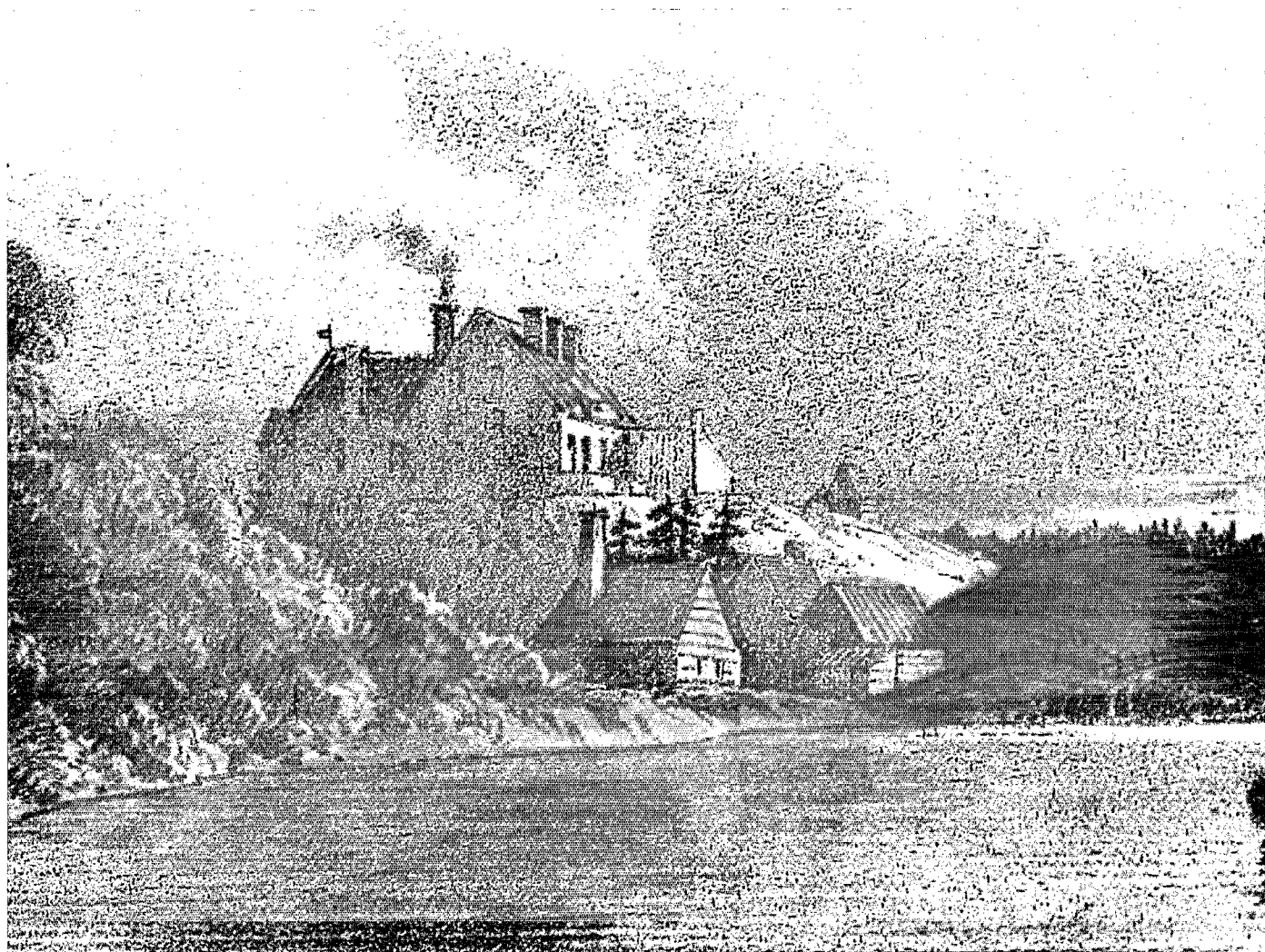
Le 10 mars 1883, les forges du Saint-Maurice interrompent définitivement leurs activités. L'augmentation des coûts de production causée par l'éloignement des réserves de matières premières, le vieillissement des techniques de production utilisées et la concurrence sont autant de causes qui expliquent la chute de l'établissement (fig. 41).

Après son abandon, le village des forges est morcelé, pour constituer finalement une grande propriété privée, jusqu'à ce qu'il devienne, en 1966, un chantier archéologique.

Recherche

Depuis 1973, différents spécialistes (histoire, archéologie, culture matérielle, génie, architecture, planification, interprétation) ont uni leurs efforts afin de déterminer le potentiel d'utilisation du site et de s'entendre sur un concept de mise en valeur.

Les historiens ont inventorié et analysé toute la documentation écrite et iconographique rappelant les cent cinquante années de la première industrie



40

L'établissement métallurgique durant la première moitié du XIX^e siècle. Le locataire conserve très peu des bâtiments des périodes antérieures; le village des forges n'existe plus qu'en fonction de la production.

41

L'établissement métallurgique a fermé ses portes en 1883. Le village des forges a été morcelé, puis remembré en grande propriété; il est devenu en 1966 un chantier archéologique.



42
Parallèlement à la recherche historique, les archéologues ont dégagé et mis en relevés graphiques et sonores les vestiges immobiliers et mobiliers des différents âges de l'établissement.

sidérurgique au Canada. La technologie de la fonte et du fer, les techniques artisanales, l'architecture industrielle et domestique, la société, la politique, les traditions orales et l'histoire contemporaine, de même que les produits, le milieu naturel et la vie quotidienne, ont fait l'objet d'études particulières.

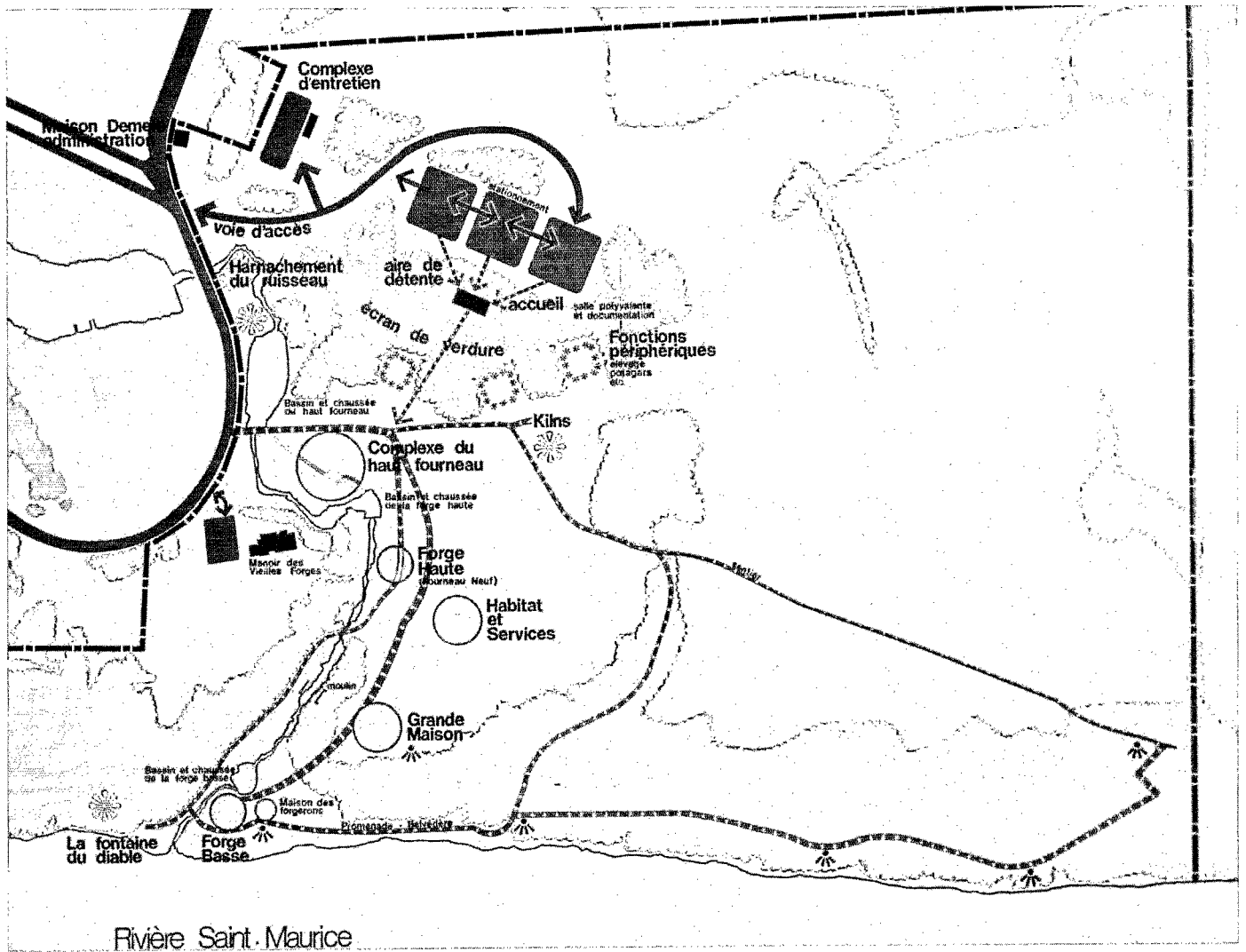
En outre, au même moment, les archéologues mettaient au jour les vestiges et artefacts d'un grand nombre de structures témoignant de la vie et de l'activité de la communauté industrielle. Tous les secteurs ont été fouillés : le ruisseau, le secteur industriel, le secteur d'habitation et de services. Des relevés précis ont été faits de toutes ces fouilles à l'aide de plans, croquis, photos. Une quinzaine de montages vidéo ont également été produits (fig. 42).

Par la suite, des chercheurs ont analysé d'une façon systématique les artefacts retrouvés sur le site. Des analyses ont également été faites des produits de fonte et de fer, de pollens et de macro-restes.

Des historiens, des archéologues et d'autres chercheurs ont pu alors compiler leurs données et élaborer, conjointement mais à partir de leurs propres expertises, un profil détaillé de l'histoire des forges du Saint-Maurice.

Des ingénieurs et des métallurgistes reconnus se sont prononcés sur les procédés technologiques utilisés, la force hydraulique, les barrages et les mécanismes. Des architectes ont travaillé à la reconstitution en plans des différents bâtiments des forges.

Une fois cette recherche fondamentale terminée, il fallait songer à communiquer à la population canadienne l'importance de ce lieu historique. L'équipe d'interprétation a alors amorcé deux enquêtes auprès des visiteurs potentiels et réels du site des forges du Saint-Maurice afin de déterminer leurs caractéristiques socio-économiques, leurs besoins et leurs intérêts face à l'aménagement du site, permettant ainsi d'identifier une population cible.



Le programme d'interprétation

L'interprétation

L'interprétation de l'histoire est essentiellement un processus de communication qui vise à donner une explication et une signification à des phénomènes ou des événements passés qui se sont accomplis dans un lieu déterminé, à l'aide d'expérience, d'objets et de médias appropriés.

L'interprétation ne doit pas être considérée comme le véhicule passif de la simple information historique, mais plutôt comme un outil dynamique qui invite le visiteur à vivre, à comprendre, à s'interroger sur la signification véritable que revêt l'évolution d'un lieu historique et sur les conséquences de cette évolution sur le présent et le futur d'une région.

Objectifs et approches de l'interprétation aux forges du Saint-Maurice

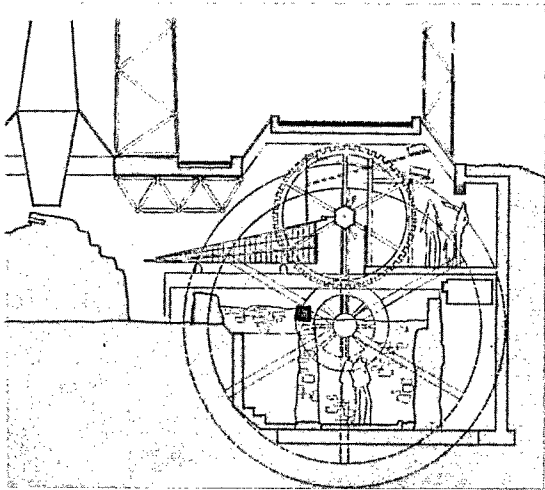
Aux forges du Saint-Maurice, l'interprétation s'est fixé comme objectifs de communiquer aux visiteurs les cent cinquante années d'histoire de l'ancien village industriel, à travers les multiples facettes qui la composent.

Bien que le Parc, en raison de son caractère national, doive attirer des visiteurs du Canada et d'ailleurs, le programme d'interprétation accordera une attention toute particulière à la population locale et régionale, considérée comme la « clientèle cible » du Parc.

Dans ce contexte, le programme d'interprétation et les activités connexes s'efforceront de fournir à chaque catégorie de visiteurs (groupes scolaires, familles, adultes, personnes âgées...) des éléments de message variés, présentés à l'aide de médias appropriés et répondant à des intérêts et à des besoins clairement identifiés.

43

Interprétation thématique du site (l'implantation, l'organisation et l'évolution de la communauté industrielle de l'établissement), relié directement aux vestiges et à la fonction originelle des bâtiments.



44
Projet graphique pour la restauration du massif du haut fourneau et réduction indirecte du minerai de fer.

On adoptera également différents types d'approche visant à diversifier les niveaux de perception et de compréhension du visiteur, soit les niveaux intellectuel, sensoriel et émotionnel.

Suivant le type d'approche utilisé et en fonction de chacun des groupes de visiteurs, le programme d'interprétation :

Permettra à la clientèle scolaire une compréhension et une utilisation du site de façon à actualiser l'aspect dynamique de l'enseignement de l'histoire régionale et à valoriser son sens de la découverte et de l'approfondissement des valeurs traditionnelles de la collectivité qui l'entoure;

Permettra aux adultes une information et une réflexion sur les réalisations historiques et contemporaines de ce lieu de patrimoine, favorisera une vérification de leurs connaissances et l'acquisition de nouvelles données en les incitant à intervenir dans leur milieu de façon à sauvegarder les valeurs culturelles;

Favorisera chez les personnes âgées une redécouverte et un approfondissement de leur patrimoine en stimulant leur fierté pour leur région, en les intégrant à part entière à la clientèle du site, en les incitant à participer aux efforts de mise en valeur du patrimoine et en cultivant leur goût de visiter d'autres sites du genre;

Permettra à la cellule familiale d'avoir un contact avec le patrimoine de la région de façon à favoriser un échange et un partage d'expériences entre parents et enfants tout en offrant un lieu de loisirs et de détente;

Favorisera chez les autres groupes un intérêt, une intégration et une participation à la mise en valeur du patrimoine régional.

Thèmes et unités d'interprétation

L'histoire des forges du Saint-Maurice est relativement complexe et les thèmes à interpréter sont nombreux. La thématique s'articule autour d'un thème central : « L'implantation, l'organisation et l'évolution de la communauté industrielle des forges du Saint-Maurice ». A ce thème viendront se greffer toutes les composantes de l'histoire des forges (écologie, politique, économie, sociologie et technologie). On a donc pris le parti de répartir la thématique d'interprétation sur l'ensemble du site et de la relier directement aux vestiges et à la fonction originelle des bâtiments.

Ainsi plusieurs ensembles seront aménagés pour abriter les équipements d'interprétation (fig. 43).

Les thèmes reliés à l'industrie seront interprétés :

A la maison des forgerons, contiguë à la forge basse et témoin de la période initiale d'exploitation des forges, où l'on rappellera les conditions pénibles des débuts, l'organisation domestique et le procédé technologique de cette période;

Au complexe du haut fourneau, divisé en quatre sous-unités d'interprétation² : les halles à charbon (fig. 44), le massif du haut fourneau, les ateliers de moulage, le logement du fondeur;

A la forge basse, où l'on interprétera la production du fer et le procédé d'affinage;

A l'ensemble forge haute et fourneau neuf, où l'on présentera aux visiteurs l'évolution industrielle aux forges et le renouvellement des techniques.

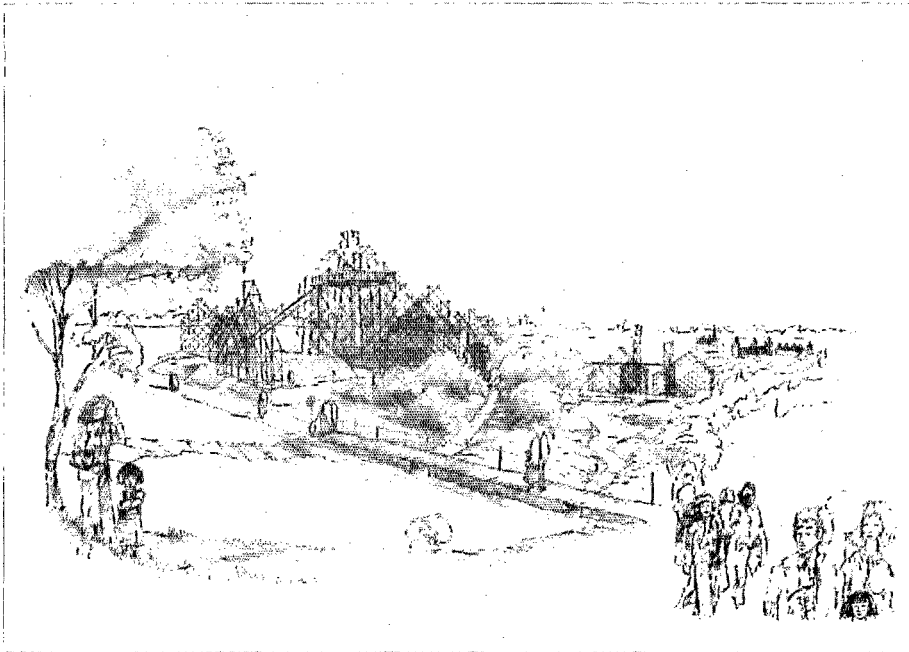
Les dimensions sociales et économiques du village seront interprétées :

A la Grande-Maison, siège administratif de l'entreprise, où l'on interprétera, entre autres aspects, les fonctions du bâtiment, ses caractéristiques architecturales, son organisation spatiale, ainsi que tous les aspects de la vie économique d'une communauté industrielle;

Dans le secteur lié à l'habitat et aux services, où l'on présentera l'organisation sociale du village, la famille, l'économie, l'éducation, les pratiques religieuses, les divertissements, etc.;

A la boutique du forgeron, appartenant au même ensemble, où l'on interprétera les rôles du forgeron aux forges du Saint-Maurice, ses obligations, ses conditions de vie et de travail, sa participation à la vie économique du village, etc.

2. On mettra l'accent sur les débuts de l'industrie sidérurgique à une époque où la technologie en est à sa période d'adaptation. On donnera une explication du procédé de réduction indirecte et des étapes de production et de transformation de la fonte.



Le centre multifonctionnel

Outre les unités déjà citées, la fonction d'interprétation tiendra une place importante à l'intérieur du centre multifonctionnel situé à l'entrée du noyau historique du Parc. Les thèmes exploités seront en relation avec l'histoire globale du village industriel, du contexte qui l'a vu naître, prospérer et décliner, du cadre géographique qui l'a abrité. Ces thèmes serviront essentiellement d'introduction à la visite du site.

En outre, le centre multifonctionnel comprendra une salle polyvalente où les gens du pays pourront se retrouver et vivre diverses expériences de groupe dans le cadre d'activités d'apprentissage, pédagogiques, socio-culturelles (causeries, projection de documents audio-visuels, expositions...).

Il y aura également un centre de documentation permettant aux chercheurs, aux étudiants, aux professeurs et aux « curieux » de consulter l'ensemble de la documentation écrite, iconographique et audio-visuelle ayant trait aux forges et réunie au cours des années. Ce centre de documentation comprendra des documents de référence sur divers aspects de l'histoire des forges du Saint-Maurice, sur l'histoire du fer et de l'industrie sidérurgique en Amérique, sur la recherche archéologique et sur les différents travaux et études qui ont conduit à l'aménagement du Parc.

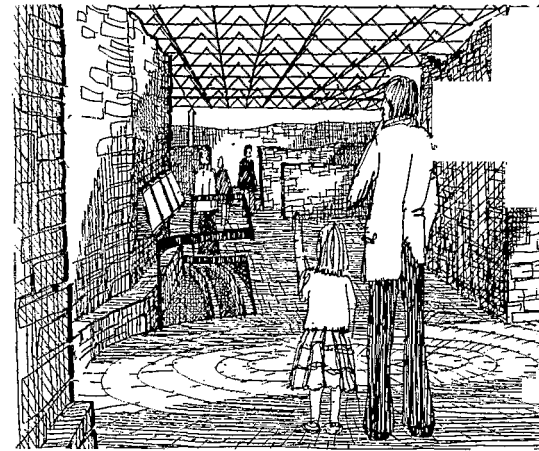
Une salle abritera un « son et lumière » intérieur dont l'action se déroulera sur une immense maquette du site avec ses composantes historiques en évolution. Une information complémentaire sera donnée par un diaporama et une trame narrative appropriée.

Aux ensembles d'interprétation sous abri viendront se greffer des éléments reconstitués, tel le ruisseau avec ses barrages et ses voies d'eau, ainsi que certains mécanismes industriels. On y fera également l'interprétation des composantes naturelles qui ont marqué le paysage du site industriel.

Options de mise en valeur

Les objectifs du Parc historique national des forges du Saint-Maurice se définissent ainsi : préserver les vestiges historiques associés aux cent cinquante années d'activité des forges ainsi que les composantes historiques du paysage; mettre en valeur le site de façon à commémorer le milieu, l'homme et les cent cinquante années d'activité du premier village industriel canadien; participer activement à l'animation de la vie socioculturelle régionale.

En fonction des objectifs du Parc, un groupe de travail multidisciplinaire a étudié trois options de nature à mener à un concept définitif de mise en valeur du Parc.



45
Projet graphique, selon option retenue, des vestiges les plus significatifs et de l'adjonction d'un volume moderniste expressif des fonctions originelles des bâtiments.

46
Même option : concept d'aménagement en vue de sensibiliser la population à l'évolution de son patrimoine métallurgique et de permettre aux chercheurs d'utiliser les informations recueillies par les historiens et archéologues.

Première option : le site archéologique

Cette option favorisait une mise en valeur simple et peu coûteuse comprenant la stabilisation et l'exposition simple des vestiges les plus significatifs. L'interprétation de l'histoire du site aurait été faite dans un centre d'interprétation situé à l'extérieur du noyau historique.

Deuxième option : la restitution des volumes historiques

Cette option impliquait la stabilisation des vestiges les plus significatifs et la reconstitution de volumes historiques utilisant des techniques et des matériaux contemporains. Elle obligeait à la fixation du site, tant par son architecture que par son interprétation à une période déterminée de l'histoire.

Troisième option : la création de volumes expressifs

Cette option impliquait également la stabilisation des vestiges les plus significatifs et l'adjonction d'un volume nettement contemporain et expressif des fonctions originelles des bâtiments au-dessus des vestiges. Ces volumes couvriraient la totalité des vestiges mis au jour sur l'emplacement d'une structure ancienne (fig. 45).

La troisième option fut retenue puisqu'elle semblait répondre à tous les objectifs de mise en valeur et qu'elle permettait : de protéger et de mettre en valeur les vestiges et les artefacts mis au jour; de montrer au visiteur l'évolution de la communauté industrielle, et ce sous tous ses aspects; de faire découvrir à la population une partie de son patrimoine tel qu'il a été retrouvé par les chercheurs; de permettre aux chercheurs d'utiliser au maximum les informations recueillies par les historiens et archéologues (fig. 46).

Opinions de la population locale et régionale

Parcs Canada a tenu, avant de commencer l'aménagement des forges du Saint-Maurice, à consulter la population locale et régionale sur les options de mise en valeur. Ce programme de sensibilisation du public a suscité un grand intérêt auprès des groupes concernés par la mise en valeur du patrimoine et a donné lieu à des réactions diverses. En général, les groupes ont été satisfaits du concept d'aménagement proposé; quelques-uns cependant ont suggéré à Parcs Canada de reconstruire au moins un bâtiment dans le secteur d'habitation, plus particulièrement la Grande-Maison.

L'équipe du projet des forges du Saint-Maurice devra donc étudier, dans les mois qui viennent, les différentes approches de nature à répondre à la fois aux aspirations du milieu, à l'harmonie architecturale du site, aux objectifs du Parc et aux principes de conservation et de mise en valeur recommandés par les organismes internationaux.

Conclusion

Le défi est tout de même grand : tenter, sur un site déserté et en ruine, de faire vivre à notre visiteur l'expérience d'une communauté industrielle en évolution, sans monument ni figurant, n'est pas chose facile. Nous devons utiliser d'une façon optimale les vestiges en les confrontant avec une architecture et des médias contemporains. Nous sommes conscients que nos vestiges n'ont rien de spectaculaire. Ils témoignent cependant d'un mode de vie, d'une technologie et d'une époque révolus. Ils sont donc essentiels à l'interprétation de l'histoire des forges du Saint-Maurice pour l'émotion qu'ils peuvent susciter chez le visiteur et pour le soutien qu'ils apportent à la thématique. Tout en faisant appel à l'imagination du visiteur, il faudra lui donner assez d'indices pour qu'il comprenne le passé et qu'il établisse des liens avec ce qu'il vit.

Musée international d'horlogerie, La Chaux-de-Fonds, Suisse

Pierre Imhof

Le Musée international d'horlogerie est un musée monographique, typiquement interdisciplinaire, puisque ses promoteurs ont voulu mettre en évidence l'action concertée de plusieurs branches de la science autour d'un thème unique : la mesure du temps.

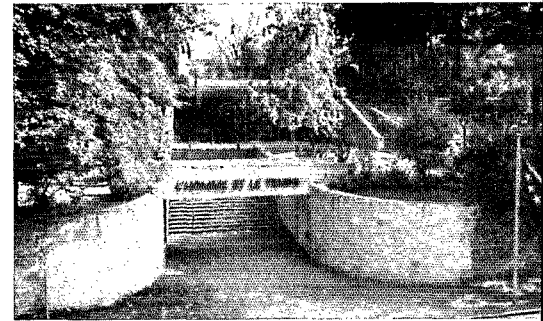
Avant de pénétrer dans ce musée souterrain (fig. 47), nouvelle caverne d'Ali-Baba des mille et une journées de travail des artisans horlogers, nous sommes accueillis par une figure austère : le buste en bronze de feu Maurice Favre, infatigable collectionneur de trésors et qui les connaissait bien, ces artisans, avec leur passion de « la belle ouvrage » et du chef-d'œuvre, leur amour du métier, leur don de soi et leur persévérance. Tout à côté de cette belle figure de « patron boîtier » qui faisait façonner l'or et l'argent pour habiller les montres de gousset, une dédicace situe d'emblée la vocation interdisciplinaire de l'établissement : « Créé le 24 mars 1902, ce musée retrace l'histoire scientifique, technique et artistique de l'horlogerie ainsi que la merveilleuse aventure de l'homme et de la mesure du temps. »

Les disciplines

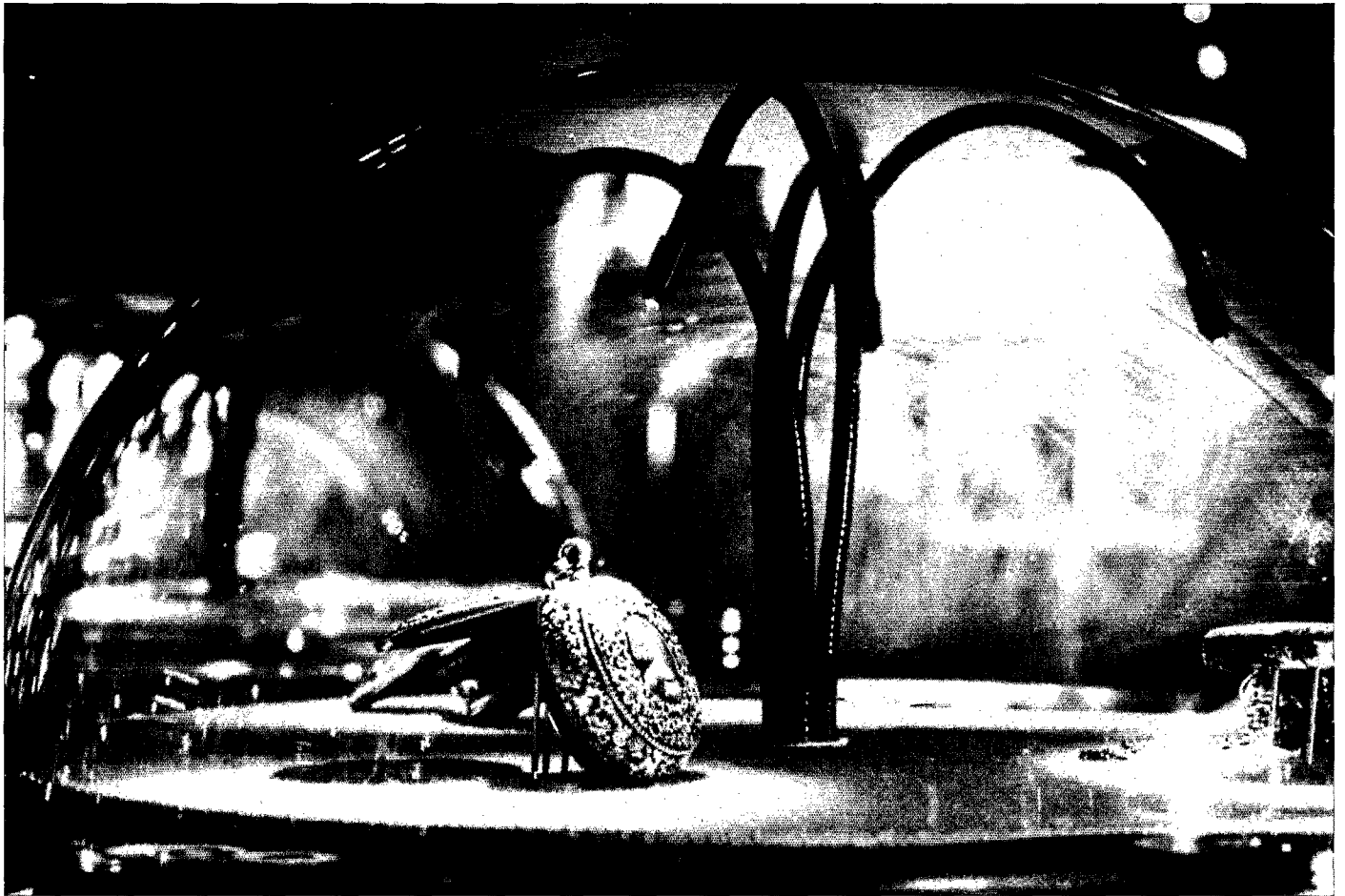
La mesure du temps, c'est la mesure d'une fréquence. On a mesuré d'abord la durée du jour et de la nuit, puis la longueur de l'ombre du bâton du berger à même le sol. On a découpé cette mesure en heures avec la clepsydre, en minutes avec le sablier, en secondes avec le balancier à spiral, en millisecondes avec le résonateur à quartz et en dix-millionièmes de seconde avec la période cyclique de l'atome de césium.

Au début, les astres comptaient le temps de l'homme, aujourd'hui l'homme compte le temps des astres. Mais ce sont toujours les mêmes disciplines de base qui vont permettre le prodigieux développement de la mesure de cette fréquence : les mathématiques et la physique. A chaque tournant important de l'évolution de l'horlogerie on trouve les grands noms de l'histoire des sciences : Ptolémée, Galilée, Huygens, Curie, Einstein. Mathématiques et physique ont engendré la mécanique et l'électricité. D'autres grands noms viennent marquer le perfectionnement des mécanismes à découper le temps : Archimède, Copernic, Léonard de Vinci, Tycho Brahé, Newton, Harrison, Thomas Mudge, Ferdinand Berthoud, Abraham Louis Bréguet, Charles E. Guillaume, Max Hetzel.

Avec les premiers principes de la mécanique naissent les « garde-temps » qui vont montrer et sonner les heures. Ils seront d'abord d'usage public comme les gnomons et les cadrans solaires, les horloges de clocher. Puis l'homme, perpétuel individualiste, voudra son heure à lui, sa clepsydre, son sablier, son hor-



47
MUSÉE INTERNATIONAL D'HORLOGERIE,
La Chaux-de-Fonds. Entrée principale du
musée. L'entrée du musée souterrain est
large, généreuse et graduée; le pavé extérieur
se retrouve un peu à l'intérieur; le mur du
jardin aussi, en gros moellons du Jura.



48
Vitrine demi-sphérique avec éclairage par fibres optiques pour éclairer sans apport de chaleur des objets particulièrement délicats aux couleurs fragiles.

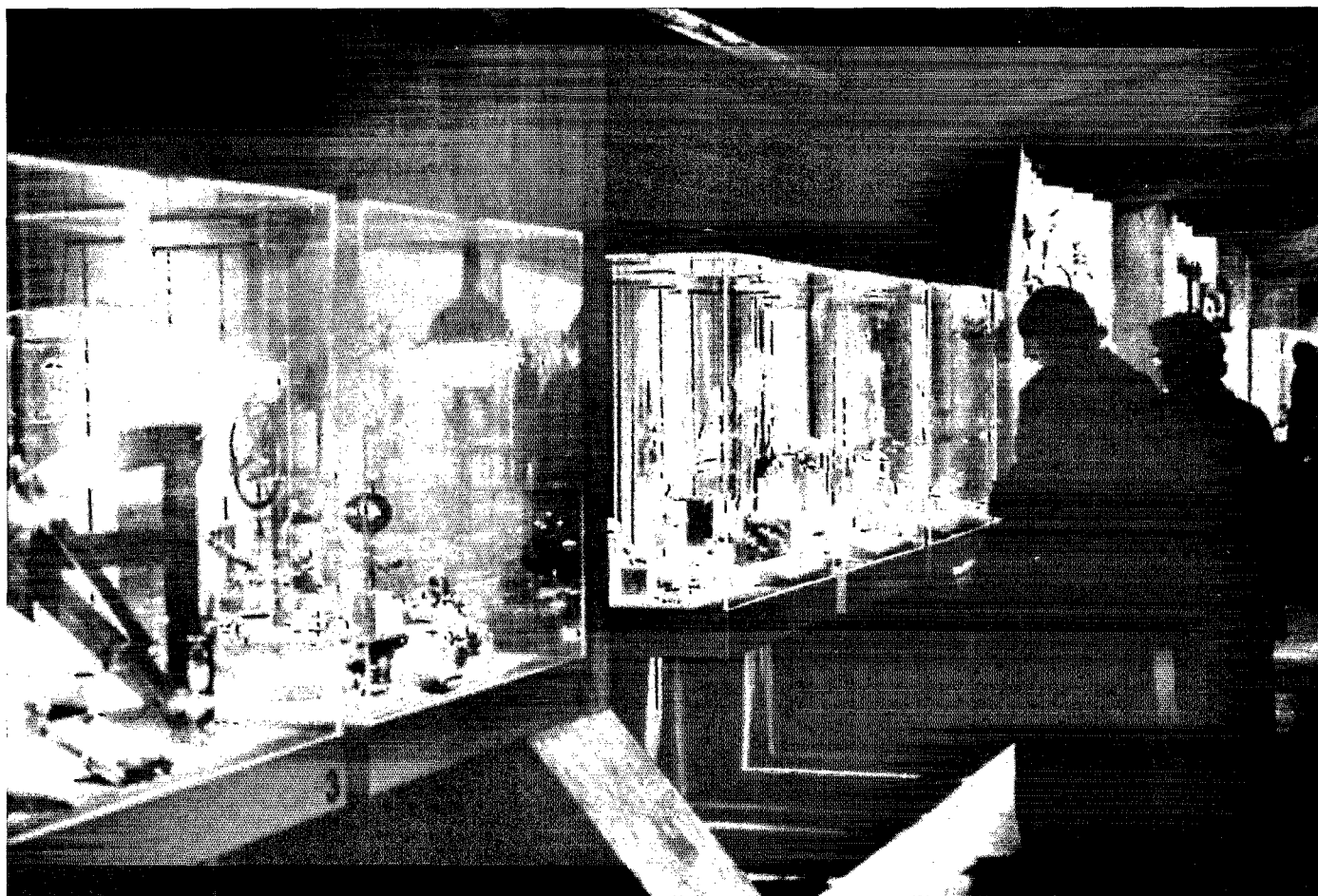
loge de table, sa pendule murale, sa montre de carrosse, sa montre de poche et la montre-pendentif pour sa dame, sa montre-bracelet à remontage automatique, puis à quartz et affichage numérique par cristaux liquides!

Mais il fallait bien les habiller, ces garde-temps. Les architectes s'en sont d'abord occupés en Égypte, à Athènes, à Rome, à Stonehenge. Les « orlogeurs » ont forgé des horloges de fer aux lignes dépouillées. Puis les artisans des arts appliqués sont venus s'intégrer aux artisans mécaniciens et horlogers en Italie, en France, en Allemagne, en Suisse, en Angleterre, partout où l'art fleurit et crée de nouvelles professions. Ainsi s'ajoutent aux mathématiques et à la physique, les arts appliqués. L'interdisciplinarité est acquise, elle débouche sur une activité de l'homme, elle va lui permettre de vivre avec passion sa vocation. C'est bien ce que le musée veut démontrer.

L'homme

A travers les salles d'exposition, il faut avant tout voir l'homme à la tâche et la liste impressionnante des métiers nécessaires pour inventer et réaliser les innombrables chefs-d'œuvre présentés. L'horlogerie a été pour l'homme et la société une source de revenus recherchée, donc socialement très importante. On a fait les horloges, puis on a fait le commerce de l'horlogerie. On a fait l'horloger, mais on a aussi fait le chronométrier, qui réalisa des horloges de marine toujours plus précises, permettant une navigation plus sûre et développant ainsi le commerce extérieur.

Les grands horlogers du XVIII^e et du XIX^e siècle se sont déplacés. Ils ont ouvert des comptoirs et de petits ateliers dans d'autres pays et dans les principales capitales. Ils ont engendré des vocations nouvelles, offert des possibilités d'emploi et créé des industries. Ils ont participé aux luttes prolétariennes, ils ont créé des syndicats, ils ont œuvré à l'essor des entreprises. On a ouvert des écoles pour eux, on leur a décerné des titres professionnels et scientifiques. Après la période artisanale, l'ère moderne : on va de l'ouvrier spécialisé à



l'ingénieur en microtechnique. Après avoir façonné de sa main le spiral réglant, il se penche maintenant sur la logique des microprocesseurs. Après avoir vu et touché le temps qui s'écoule, il le conçoit, il l'ordonne, et la machine fait le reste.

Pour fabriquer les délicats mécanismes, on a eu recours au métallurgiste, qui façonnera, avec l'aide du physicien, de nouveaux alliages, au faiseur d'étampes, au décolleteur, au faiseur de ressorts, au pierriste, au pivoteur. On utilisera la main habile et l'œil exercé de l'horloger complet, du régleur, de l'emboîteur. On aura besoin du graveur pour décorer les mouvements et les boîtiers et du ciseleur pour retoucher les bronzes des pendules. L'émailleur va exercer son art durant quatre siècles; il va reproduire sur cadran et fond de boîte des scènes empruntées aux grands maîtres de la peinture. Le bijoutier-joaillier, avec le faiseur de boîtes, va lui succéder. Le peintre va inventer des vernis et des laques, décorer les pendules en bois, incruster le métal dans l'écaille de tortue et, avec le fondeur, habiller de bronze son chef-d'œuvre.

Aujourd'hui, l'horloger est devenu micromécanicien, le régleur est un électronicien. Des machines transfèrent automatiquement ébauches, rouages, cadrans, aiguilles et boîtes. Des ordinateurs conçoivent des circuits intégrés et des laborants mettent le quartz dans une capsule sous vide, tandis que des ouvrières habiles soudent des fils d'or minuscules sur les connexions des pastilles de silicium.

Hier, l'artisan créait ses montres, les façonnait de sa main. Il avait sa clientèle privée ou faisait du porte à porte pour vendre son produit. Il était son maître. Demain, l'entreprise multinationale assemblera des quartz japonais avec des ébauches suisses, des cadrans chinois, des boîtes de l'île Maurice et des composants électroniques américains, avec une main-d'œuvre locale formée selon les besoins.

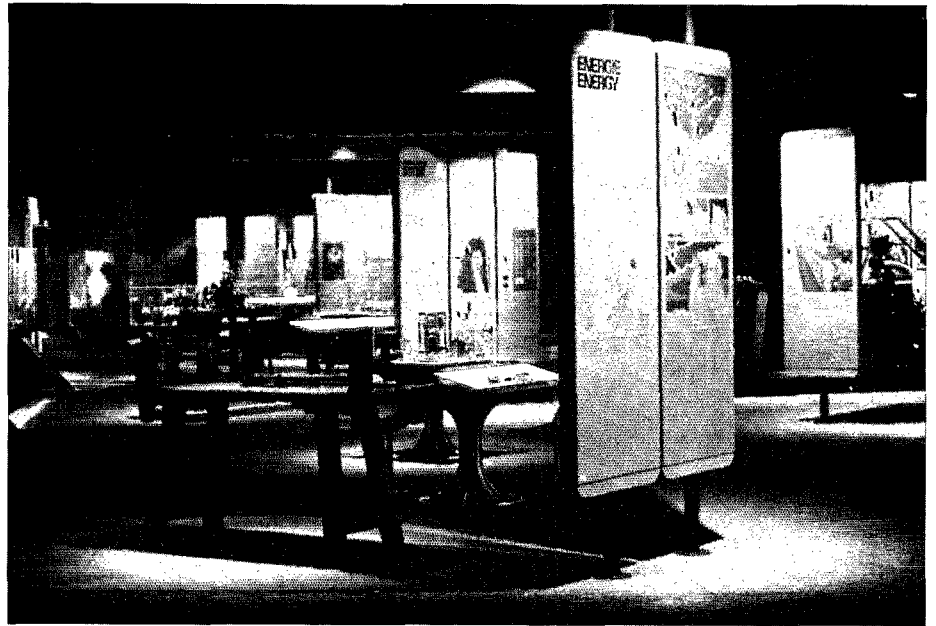
C'est le labeur rassemblé de tous ces spécialistes qui fait le garde-temps, ancien ou moderne. Au travers des collections du musée le visiteur admire, cherche à comprendre et s'étonne de cette multiplicité.

Le musée se sent, lui aussi, une vocation.

49

Des vitrines cubiques sont alignées le long des murs et abritent des collections dans un ordre thématique et schématique.

50
L'époque moderne est divisée en huit secteurs de fabrication, chaque secteur étant expliqué par textes et images sur de grands panneaux verticaux.



Le temps

Vocation conservatoire

De 1902 à 1974, le musée a rassemblé plus de 3000 objets et seule une faible partie d'entre eux était présentée au public. L'idée des responsables était de conserver, dans une région dépendant presque essentiellement de l'horlogerie, le patrimoine d'une industrie.

Avec la construction et l'aménagement de *L'homme et le temps*, les collections sont présentées en deux grandes époques : ancienne et moderne. L'époque ancienne retrace l'histoire de l'horlogerie artisanale en présentant des chefs-d'œuvre provenant de tous les pays et de tous les horlogers, depuis la période archaïque jusqu'au XIX^e siècle. Des vitrines-fleurs de science-fiction (fig. 48) y présentent les trésors historiques. La promenade est libre, le cheminement suggéré. Dans des vitrines latérales (fig. 49), le spécialiste se penche sur un rassemblement d'objets groupés par thèmes.

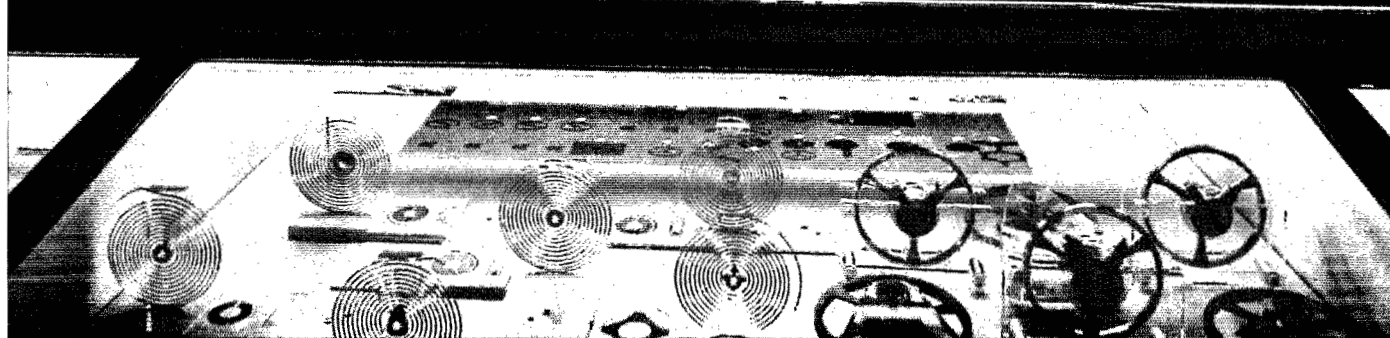
L'époque moderne est un véritable voyage technologique au cœur de la montre. Elle est présentée par secteurs de fabrication (fig. 50) de l'horlogerie du XX^e siècle et veut conserver pour les visiteurs le pourquoi de chaque organe et le savoir-faire des techniciens et des ouvriers. Chaque métier s'y retrouve : place de travail, outillages, procédé de fabrication et produit terminé prêt à être commercialisé. Des vitrines-tables (fig. 51) permettent aux visiteurs de s'asseoir confortablement pour étudier un passé récent et l'avenir de la profession.

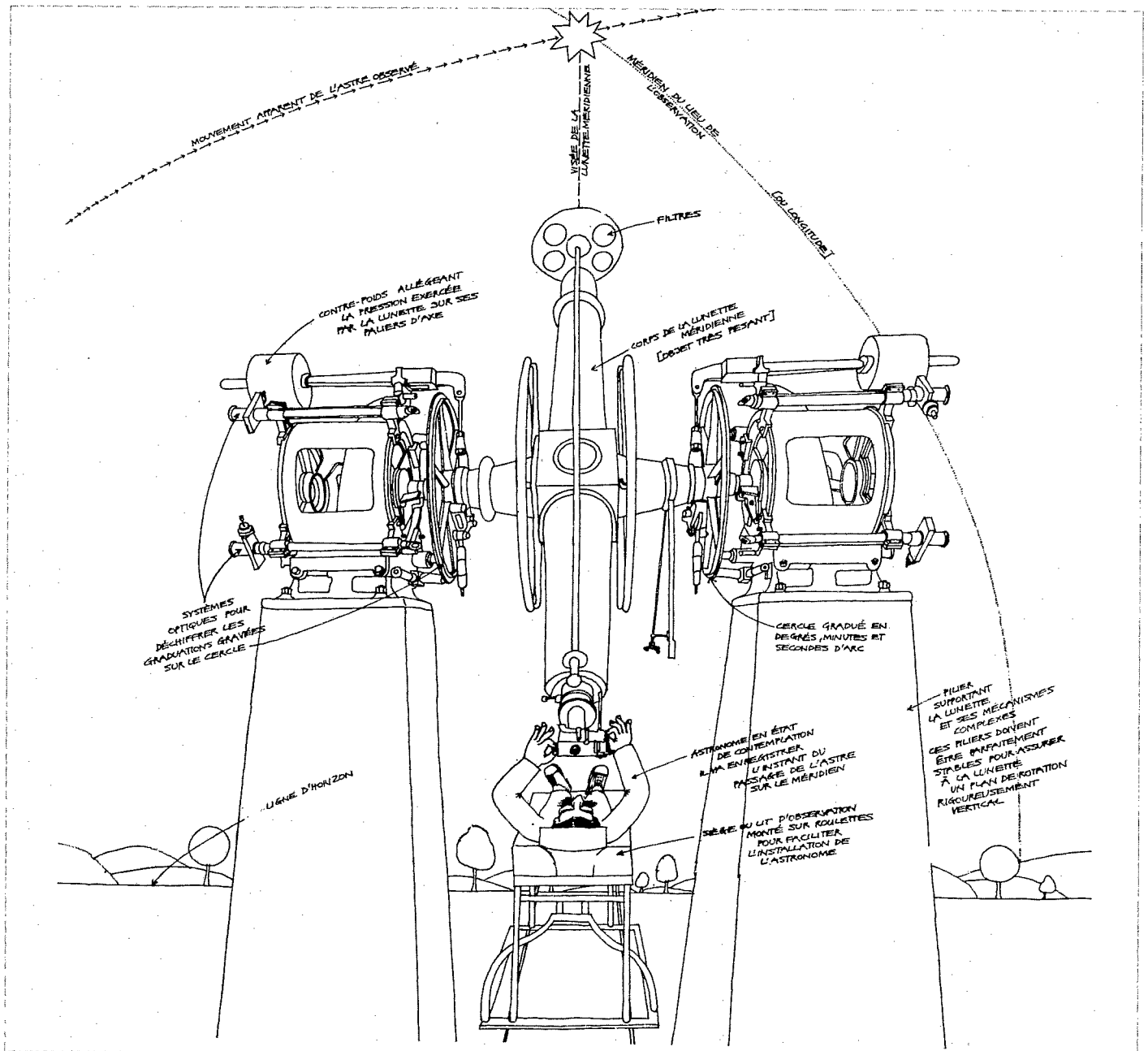
Restauration

Un centre spécialisé (fig. 52) assume le service de la conservation et de la restauration des objets de la collection du musée. Il est situé au cœur des salles d'exposition, dans le circuit de visite. Des artisans y déploient leur art sous les yeux des visiteurs. Tout collectionneur privé peut faire restaurer ses horloges ou ses pendules, un service Clientèle a été organisé et fait vivre le centre de manière autonome. On y forme également des techniciens en restauration d'horlogerie ancienne, on y donne un enseignement de quatre semestres destiné à des horlogers titulaires de diplômes de capacité d'écoles d'horlogerie de tous les pays. Toute intervention dans la pièce à restaurer est faite avec le souci de respecter la façon de faire de l'époque, le style, et en tenant compte éventuellement du vécu de l'objet. Le travail est attesté par un poinçon au sigle du musée.

51
Vitrine-table dans la salle de l'époque moderne. ▶

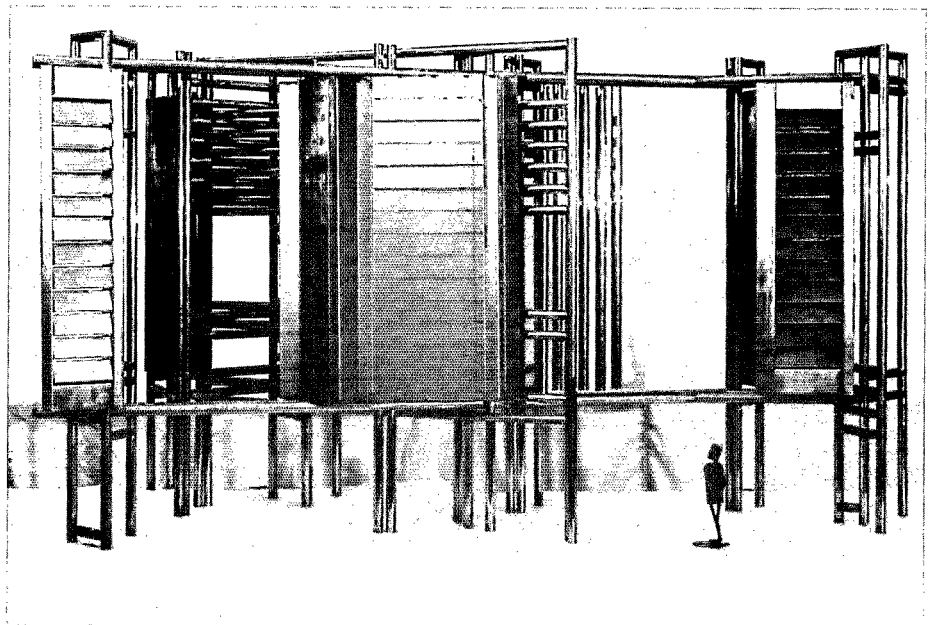
52
Les artisans du centre de restauration face au public. ▶





53
Explication de l'utilisation d'une lunette méridienne, sous la forme d'un dessin humoristique.

54
Carillon électronique; un don de la Confédération suisse rend désormais possible la réalisation d'un ensemble monumental de six mètres de haut et quinze mètres de large, sur une aire spécialement aménagée dans l'enceinte du musée. Les moyens sonores et visuels les plus variés ont été requis pour exprimer par impulsions électroniques soit la marche du temps selon tel ou tel programme, soit les airs des plus célèbres carillons du monde. Un clavier traditionnel dont sera muni l'instrument permettra à des musiciens carillonneurs d'exercer, à l'occasion, leur art. Assisté de Serge Tcheridyne et de Mario Galloppins pour l'animation, le sculpteur Orelino Vignando est l'auteur de cet ouvrage, symbole moderniste de l'industrie horlogère (photo du modèle réduit).



Vocation scientifique

Se voulant institution vivante et instrument de travail, le musée se devait d'adjoindre à sa collection les livres et documents s'y rapportant et les mettre à la disposition des intéressés. La bibliothèque de ce centre de documentation comporte plus de 1 400 ouvrages et 2 000 documents, tous consacrés aux garde-temps, et souvent interdisciplinaires. A côté d'éditions rares, on y trouve des ouvrages modernes. Professeurs et étudiants les consultent sur place. Les visiteurs disposent d'un bureau d'étude où ils peuvent recevoir les conseils d'une documentaliste. Des étudiants de l'université y font des stages rémunérés.

Toutes les nouvelles acquisitions ou restaurations sont analysées. On a réuni un grand nombre de photographies, de diapositives, de bandes sonores. Des expertises sont entreprises par le conservateur, assisté par un groupe de travail formé de spécialistes.

La mesure du temps est la mesure d'une fréquence. Le musée présente dans le circuit de visite sa galerie dite « astronomique », où sont exposés les instruments scientifiques déterminant l'heure exacte. On peut suivre l'évolution de ces techniques depuis la lunette méridienne (fig. 53) jusqu'à l'horloge atomique. Par cette galerie on accède au « beffroi » avec une vue plongeante – à l'extérieur du musée – sur le « carillon », œuvre d'art monumentale diffusant l'heure, la minute et la seconde d'une manière moderne et audio-visuelle (fig. 54). Cette sculpture en acier inoxydable est en cours d'installation. Le « carillon » est situé dans le Parc, au-dessus du musée souterrain, et il atteste d'une manière vivante la vocation scientifique de l'établissement.

Vocation culturelle et éducative

Architectes et muséologues ont réussi à rendre les visites particulièrement attrayantes par un certain nombre d'innovations qui vont aiguïser la curiosité du visiteur, le guider sans intermédiaire dans ce souterrain des mille et une nuits, enrichir son savoir et, s'il s'y prête, l'amuser.

Suivons dans l'ordre logique de la visite les « attractions » culturelles et éducatives. Tout d'abord, dans le hall d'entrée, le planisphère, mosaïque de verre en couleur donnant l'heure de tous les fuseaux horaires. A l'entrée de l'époque ancienne, pas de guide mais un premier audio-visuel géant, sur deux écrans, donnant en six minutes un aperçu historique de la mesure du temps (programme en français, en anglais ou en allemand, au choix). Le temps de s'imprégner de l'atmosphère particulière de la salle, un second audio-visuel géant (fig. 55) d'une durée de huit minutes retrace sur quatre écrans l'évolution technique et artistique de toute la période artisanale. Les écrans qui sont à deux mètres au-dessus du sol et les vitrines sphériques ou cylindriques peuvent être vus de toute part par les visiteurs.

Poursuivant la visite, on passe devant le centre de restauration, où les artisans travaillent face au public. Pour atteindre l'époque moderne, on passe tout d'abord par la zone d'information et de repos.

Un système de seize hexagones pivotants (fig. 56) permet de loger quantité de textes et d'illustrations; on peut les consulter assis et les feuilleter comme un livre. Des revues horlogères sont à la disposition des visiteurs avec des sièges confortables permettant la détente. Quatre vitrines complètent l'information et présentent la formation professionnelle horlogère et microtechnique actuelle. Voici encore la « fosse » (fig. 57) réservée aux écoles, munie d'un jeu de questions et de réponses avec affichage électronique des résultats; quinze enfants peuvent concourir ensemble.

L'arrivée dans l'époque moderne est marquée par un troisième audio-visuel à huit écrans. En dix minutes, face aux visiteurs assis à même le sol ou sur des sièges, il décrit la fabrication de la montre moderne mécanique et électronique. Ainsi préparés, vous êtes à même d'assimiler les informations plus raffinées que présentent des vitrines-tables. Des jeux de temps de réaction mesurés au 1/100 de seconde permettent à chacun de connaître ses performances. La visite peut

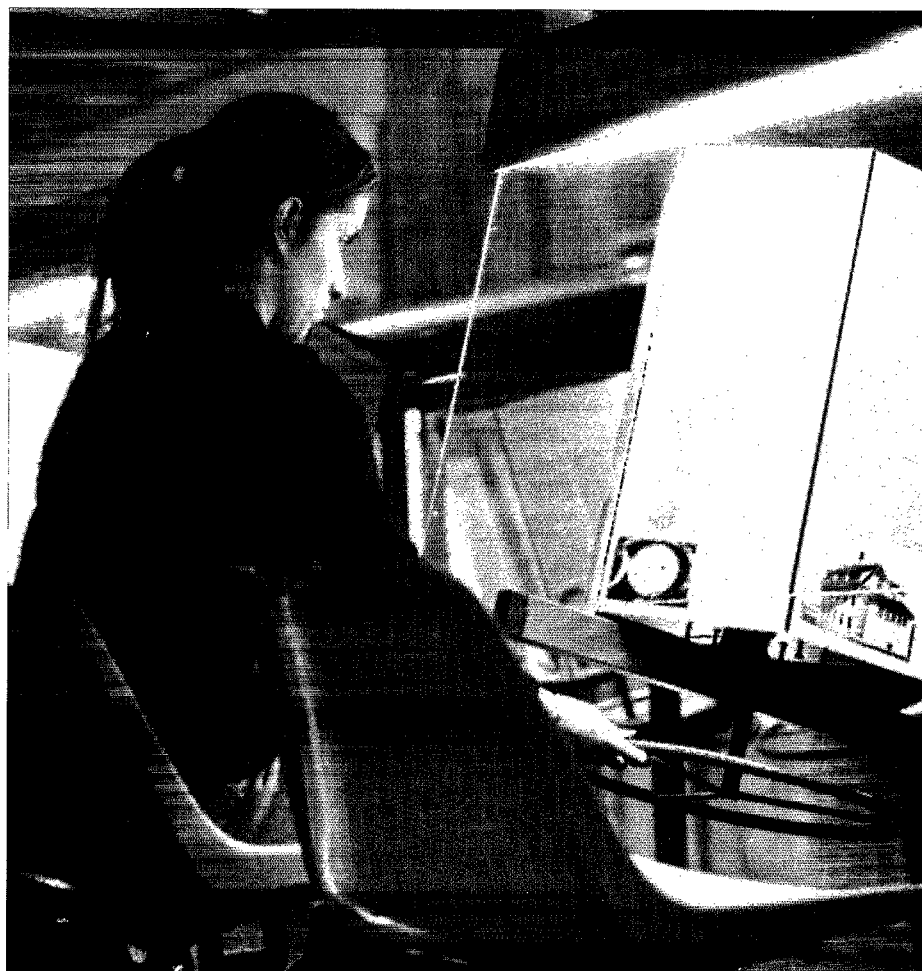


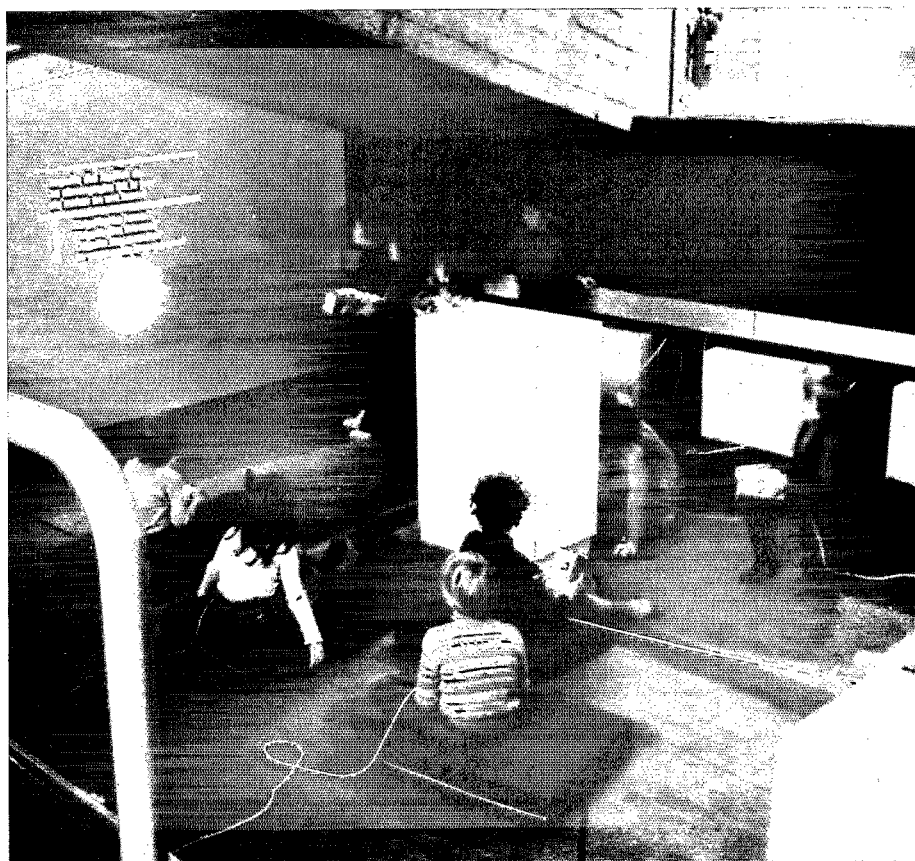
55

En principe, la visite du musée a lieu sans guide. Les visiteurs sont informés au fur et à mesure de leur visite par trois spectacles audio-visuels de six, huit et dix minutes, pouvant être vus de toutes parts par les visiteurs. Ici, spectacle audio-visuel sur quatre écrans concernant l'époque ancienne.

56

Hexagone pivotant permettant de loger quantité de textes et illustrations dans un format réduit. Il se feuillette comme un livre.



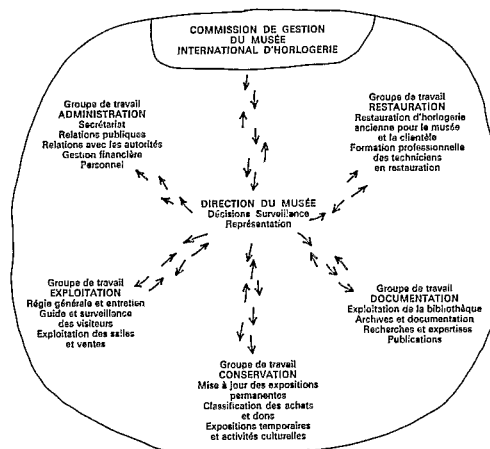


se terminer dans la salle polyvalente, où l'on projette des films scientifiques et artistiques de quinze à vingt minutes. La salle est dotée de fresques gigantesques dues au peintre Hans Erni, qui retracent d'une manière globale l'histoire, la technique et la philosophie de la mesure du temps.

Enfin, dans cette même salle se tiennent des expositions temporaires horlogères dont l'entrée est gratuite, ainsi que des conférences culturelles « non horlogères », car le hall d'accueil et la salle polyvalente sont à la disposition de toute la cité. Depuis cette salle on embrasse d'un seul regard tout le musée dans sa profondeur. Ainsi, pourvu de tant de moyens, le musée exerce-t-il un rôle éducatif de premier ordre au cœur d'une région du haut Jura neuchâtelois, bernois et français à vocation microtechnique sinon horlogère.

L'institution

Le musée est une institution communale, propriété de la ville de La Chaux-de-Fonds. Le Conseil communal nomme pour une durée de quatre ans une commission de gestion (fig. 58) et désigne son président. L'organisation, la direction et l'exploitation sont basées sur le principe de la participation des membres de la commission et du personnel aux responsabilités de gestion. La constitution d'une direction collégiale et de cinq groupes de travail permet d'exercer le principe de la participation à tous les niveaux et d'inclure dans la vie active de l'établissement tous les spécialistes dont elle a besoin pour dominer chaque discipline. Les membres de la commission et des groupes font leur travail à titre bénévole.



57 La fosse est réservée aux enfants et munie d'un jeu de questions et réponses, avec affichage électronique des résultats. Ici, classe utilisant le jeu de la fosse.

58 L'organigramme de la Commission de gestion. L'organisation, la direction et l'exploitation sont basées sur le principe de la participation des membres de la commission et du personnel aux responsabilités de gestion.

Musée de la ville d'Helsinki, Finlande

Jarno Juhani Peltonen



59
Maquette figurant la ville dans les années
1870.

L'objet du présent article est de décrire la manière dont le Musée de la ville d'Helsinki présente l'histoire locale. Il convient, à cet égard, de rappeler ici le rôle et les tâches qui incombent à un musée local. Sa mission est non seulement de montrer, au moyen d'objets et de tableaux, l'histoire d'une localité sous ses différents aspects (dont l'aspect culturel), mais aussi de présenter des documents sur le paysage urbain et le paysage naturel de toute la région environnante. Il doit, par exemple, faire connaître les édifices de cette région. C'est là une fonction qui lui incombe effectivement, car elle pourrait difficilement être rattachée de manière aussi étroite à l'activité d'autres musées.

Cette conception qui, en un certain sens, a gardé son actualité a été la motivation principale des fondateurs du musée il y a soixante-dix ans environ. Dès le départ, un architecte a été désigné comme responsable des activités du musée, et des architectes ont également siégé dans le premier conseil de gestion. Tout au long de ces soixante-dix dernières années, on s'est employé à photographier le paysage urbain en pleine évolution et à préserver certaines portions de bâtiments appelés à disparaître. Grâce à ces efforts, le musée possède aujourd'hui dans ses archives un grand nombre de photographies, de peintures, de plans d'architecte et de cartes. Il est également doté d'une section spéciale pour les vestiges de bâtiments démolis.

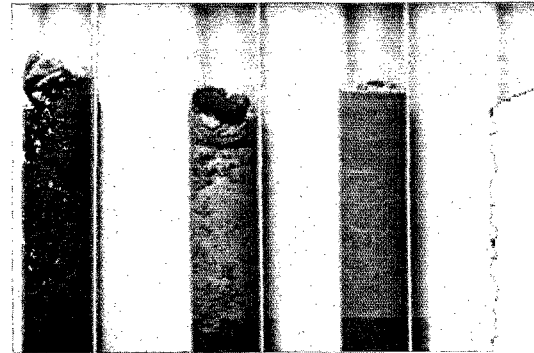
Le Musée de la ville d'Helsinki tâche de mettre cette conception en pratique dans la présentation de ses salles principales et de tenir compte de l'évolution concrète du paysage urbain. Ses locaux d'exposition sont assurément loin d'être suffisants, mais son devoir est de penser à l'avenir. Il faut espérer que la construction d'un nouveau bâtiment à son usage résoudra les problèmes d'espace.

Une grande photographie aérienne de toute l'agglomération d'Helsinki constitue une bonne introduction à l'exposition dans son ensemble. Puis vient un aperçu des formations géologiques de la région (fig. 60). Après l'illustration du peuplement préhistorique (fig. 61), on peut voir comment la ville s'est édifiée depuis sa fondation en 1550 jusqu'au début du ^{xx}e siècle. Par la présentation, on s'est efforcé, chaque fois que c'était possible, de montrer le lien entre le passé et le présent. Ainsi les échantillons de sol exposés — pierres, minéraux, etc. — sont placés à côté de photographies des travaux en cours pour la construction du métro d'Helsinki (fig. 62). Les objets destinés à évoquer la section de la préhistoire ont été choisis parmi ceux récemment mis au jour au cours de travaux de terrassement exécutés dans les faubourgs de la ville. Des photographies montrent en outre comment on a procédé à ces fouilles.

Il n'est guère facile de présenter sous la forme d'une exposition l'histoire architecturale d'une ville comme Helsinki. La cité a été fondée assez tardivement, son site a d'ailleurs été déplacé et Helsinki n'a pris une importance nationale qu'à partir de 1812, date de son élévation au rang de capitale, même si, en fait, la construction d'une vaste forteresse d'importance considérable pour la nation avait commencé dès 1748 sur des îles situées au large de la ville. Jusqu'à la fin du ^{xix}e siècle, la quasi-totalité des bâtiments était en bois. Les incendies, les combats et des travaux de construction ont entraîné la destruction des bâtiments antérieurs au début du ^{xix}e siècle, dont il ne reste presque rien. Pour cette partie de l'exposition, il a été nécessaire de recourir aux quelques cartes, peintures et objets de fouilles existants. Ce n'est que pendant la première moitié du ^{xix}e siècle, époque de construction rapide, qu'on trouvera un matériel abondant. L'élément principal de cette partie de l'exposition est une maquette d'Helsinki dans les années 1870 (fig. 59 et 63), qui marquent une étape importante dans l'édification de la ville. Cette maquette est peut-être la pièce la plus populaire de l'établissement, aussi l'intention du musée est-elle de mettre en place d'autres maquettes de ce genre dans les sections plus anciennes pour les compléter.

Des éléments visuels — représentations graphiques, aquarelles, cartes, etc. — illustrent en grand nombre la construction de la ville jusqu'aux années 1910. Les tableaux de genre ayant la ville pour sujet ne sont devenus courants en Finlande que dans la première moitié du ^{xix}e siècle, alors qu'on a utilisé la photographie presque dès la naissance même de cet art, pour illustrer le paysage urbain.

A ce stade de la visite, ce qui n'était qu'une modeste présentation de quel-



60

HELSINGIN KAUPUNGINMUSEO, Helsinki.
Présentation des formations géologiques de
la région.



61
Champ de fouilles dans la région d'Helsinki.

62
Échantillons extraits du sol pour
l'aménagement d'une ligne souterraine du
métro, exposés au voisinage de
photographies du chantier.



ques éléments fondamentaux devient une exposition d'objets d'intérêt à la fois culturel et historique. Les dernières décennies – jusqu'aux environs de 1970 – sont illustrées par diverses photographies montrant l'évolution de la ville. Il est intéressant de noter combien les visiteurs se montrent émus devant les images évocatrices du passé très récent.

Actuellement, les salles d'exposition étant trop exigües, le musée a cherché à organiser des expositions dans d'autres locaux. Il a élaboré les plans d'un nouveau bâtiment, envisagé l'agrandissement du Musée du district de Tuoma-



rinkylö et l'utilisation d'un nouvel abri de défense civile en y organisant des activités et des programmes audio-visuels. Il a prévu d'achever la mise en place d'un petit musée de plein air (fig. 64). Ses efforts seront maintenus pour recueillir et préserver les témoins du passé, les uns à destination des expositions permanentes ou temporaires qu'appellera le développement du musée, les autres conservés dans des magasins accessibles à la recherche.

Comme il a été dit, le musée continuera essentiellement à constituer des archives sur le patrimoine architectural et l'histoire de l'architecture de la ville,

63
Groupe scolaire en visite.

64
Kristianinkatu, maison de bois qui doit, selon les plans de l'établissement, rejoindre le musée de plein air.

ainsi que le comporte son programme. Les maquettes, on l'a vu, tiendront désormais une très grande place. C'est ainsi qu'on travaille actuellement à une maquette qui représentera un quartier de la ville, vieux de soixante-dix ans, en cours de démolition. Dans la mesure du possible, le musée veille à la conservation des constructions anciennes. Il a réussi à sauver quelques bâtiments en bois datant des années 1820-1830. Deux d'entre eux resteront *in situ* et deviendront des musées quand les travaux de rénovation seront terminés. On procède à l'acquisition de terrains pour y reconstruire trois autres maisons. D'autres projets de musées de plein air ne sont pas opportuns en ce moment, car la ville a la possibilité, grâce à des mesures officielles de sauvegarde, de préserver un nombre suffisant de bâtiments relativement récents, tout en leur gardant leur fonction initiale; on espère de la sorte constituer des « musées vivants ».

Le nouveau bâtiment du musée sera consacré à l'histoire de l'architecture. S'il est construit sur le site envisagé, proche du bâtiment actuel, il offrira aux visiteurs une vue panoramique exceptionnelle des quartiers anciens du centre de la ville. Ainsi sera-t-il possible d'établir une liaison organique entre l'exposé des différentes étapes du développement, la ville d'une part et le paysage urbain actuel d'autre part.

Des expositions variées seront présentées dans le nouveau bâtiment, répondant à des concepts modernistes.

Le musée jouera le rôle d'une banque de données. Sa tâche consistera à recueillir des informations de tout genre – et non pas seulement des objets et des photographies. Idéalement, le visiteur devrait pouvoir tirer le meilleur parti des collections et les données devraient être facilement accessibles. Des discothèques, des iconothèques, des bibliothèques, des ateliers de créativité seront aménagés, ouverts au plus grand nombre. Les architectes chargés du projet des nouveaux bâtiments ont à faire face à de nombreux problèmes dans des domaines où ils n'ont guère encore d'expérience directe.

Le musée s'est toujours efforcé d'établir une corrélation entre les expositions et les événements d'actualité. Le rôle imparti à un musée local sera élargi, le Musée d'Helsinki se fera centre d'information sur les activités municipales, sur celles aussi des autres établissements de la ville.

L'Office de l'urbanisme et celui du métropolitain disposent déjà de salles où organiser des expositions complémentaires de celles du musée. Le musée aménagera des salles de réunions destinées aux associations locales. Il accueille déjà des expositions organisées par d'autres capitales – tels Paris, Prague, Oslo, Moscou – concernant leur propre patrimoine architectural, leurs travaux de restauration et les traits spécifiques de leurs habitants.

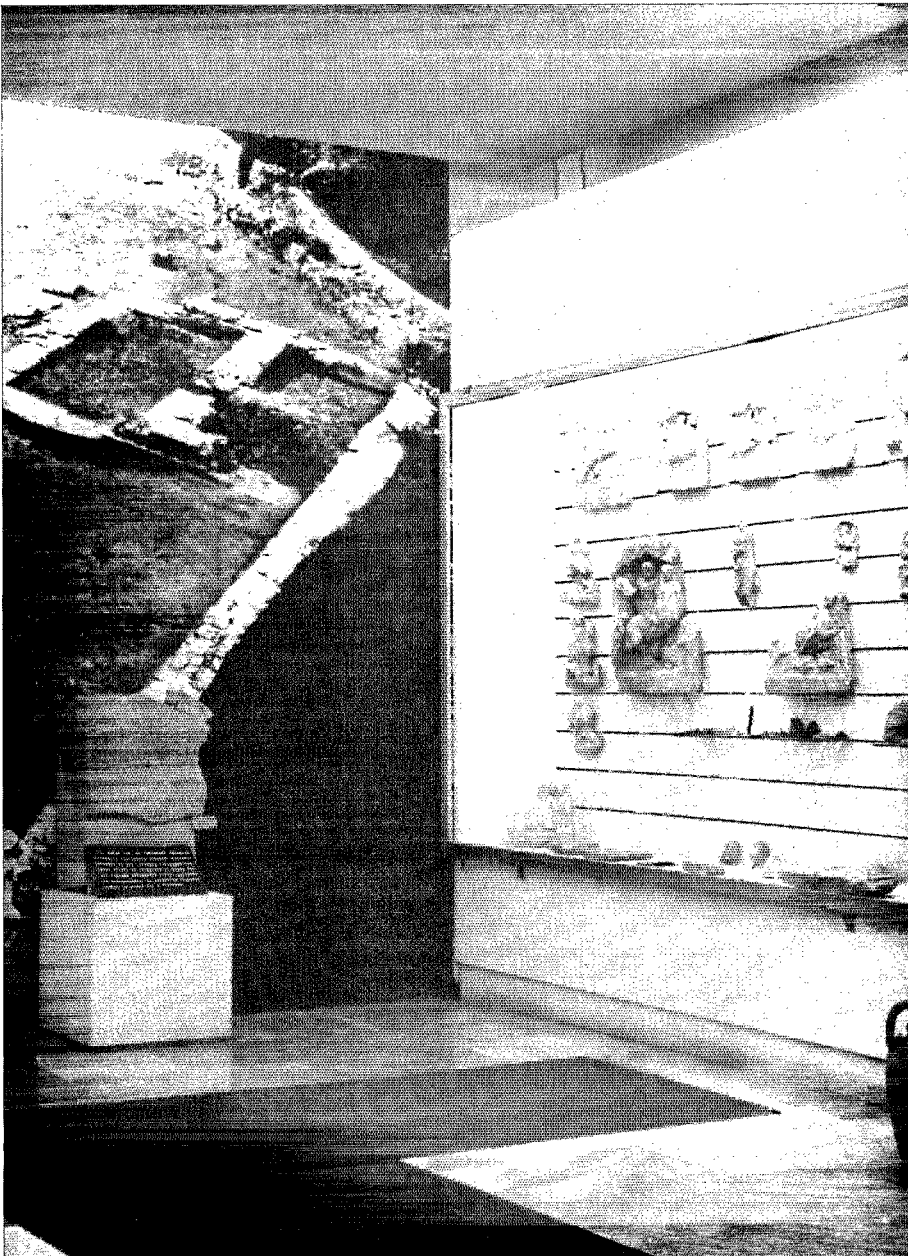
Les musées locaux, plus encore peut-être que les autres, pourraient étendre leurs activités *extra muros*. Déjà une partie de leurs collections déborde le cadre de leur enceinte. Diverses institutions publiques seraient sollicitées. Outre les écoles et les centres d'éducation des adultes, on aurait aussi recours aux parcs, aux stations de métro, aux grands magasins, etc., pour y organiser des expositions. Le musée s'emploiera à organiser des visites guidées sur les sites intéressants et dans les ensembles architecturaux des villes. Il le fera davantage, à condition de disposer de ressources accrues.

Le Musée d'Helsinki se met au service des habitants. Il les aide à situer leur ville dans une perspective d'histoire naturelle et humaine, base des réalités d'aujourd'hui, condition d'un séjour plus agréable. Il donne un aperçu de la ville à ceux qui n'y sont pas nés. Autant de tâches qu'il doit assumer pour atteindre ses objectifs.

[Traduit de l'anglais]

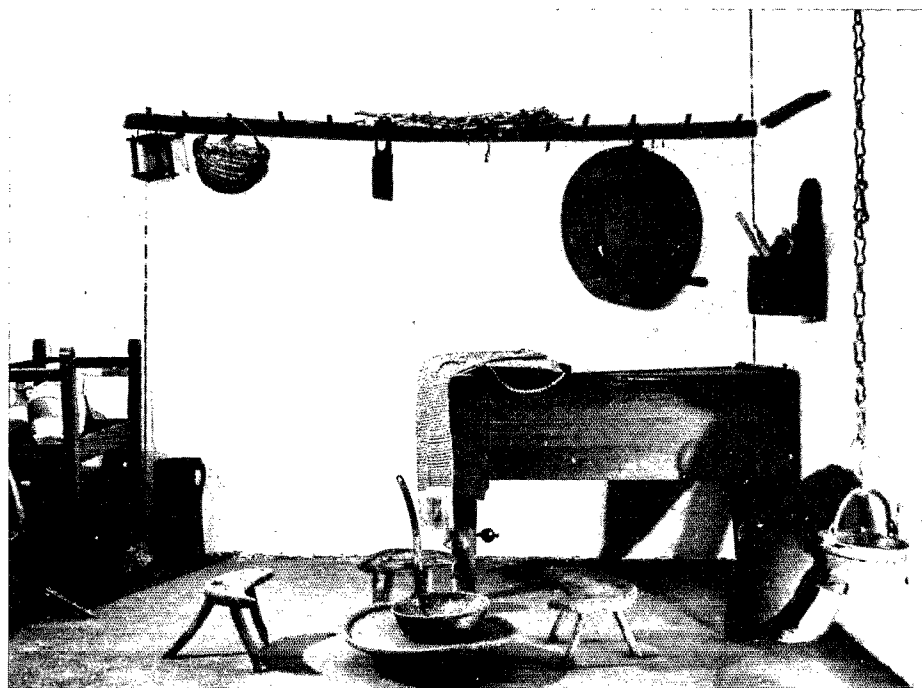
Le Musée historique départemental, Pernik, Bulgarie

Alexandre Valtchev



65

MUSÉE HISTORIQUE DÉPARTEMENTAL, Pernik.
Section archéologique; photographie des
vestiges d'un sanctuaire d'Esculape;
inscriptions lapidaires romaines, reliefs au
cavalier.



66
Section ethnographique; intérieur domestique reconstitué.

Le Musée de Pernik est un exemple typique des musées historiques bulgares, expression d'une région donnée, de la plus haute antiquité à nos jours. On reconnaît en lui un modèle du genre dans le système des musées bulgares.

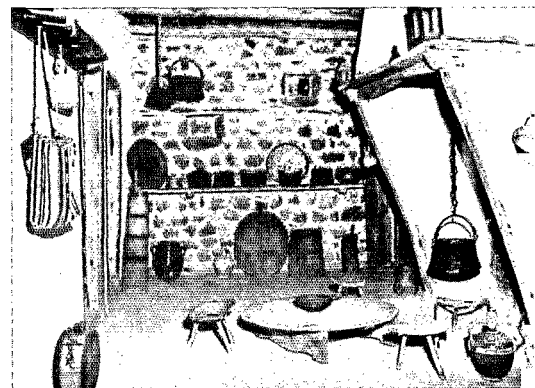
En 1968, les magasins du musée ne comprenaient encore que huit cents objets, auxquels, entre-temps, se sont ajoutées les contributions d'amateurs intéressés à l'archéologie et à l'ethnographie urbaine et rurale de la Bulgarie occidentale. A partir de 1968, le soin de poursuivre les travaux a été confié à un groupe de spécialistes reconnus. Cinq années d'études se sont encore déroulées, au terme desquelles les collections ont pu être installées et le musée ouvert au public. Trois facteurs essentiels ont conditionné le développement de ce Musée historique départemental : la richesse de son patrimoine, la qualité de la population et l'afflux touristique.

La ville de Pernik est située à trente kilomètres environ au sud de Sofia, capitale de la Bulgarie. Six autres villes et près de deux cents villages se trouvent dans la même région, où sont particulièrement développées la métallurgie, l'industrie minière et les constructions mécaniques.

De tout temps, la région a connu une vie intensive.

Ces dernières années, les recherches archéologiques ont permis d'établir qu'elle a été peuplée dès le sixième millénaire et que la vie y a continué sans interruption au cours des âges de la pierre, du cuivre et du bronze. L'existence de vestiges particularisés a permis d'établir que, du IV^e au III^e siècle avant notre ère, les tribus thraces, lééli, agriani et cerdi y étaient installées. Une imposante forteresse édiflée sur la colline de Krakra, au voisinage de Pernik, remonte à cette époque tandis qu'on a retrouvé les ruines de villages, villas, routes et sanctuaires datant de l'époque romaine. Parmi ces dernières, le site le plus célèbre est le sanctuaire d'Asclepii Keiladen, lié au culte des dieux de la santé et des eaux minérales. Pour se garantir contre les invasions des Huns et des Goths, une succession d'imposantes fortifications ont été édiflées entre le III^e et le V^e siècle. On a également repéré des établissements de populations slaves. C'est le voisinage de Sofia (connue alors sous le nom de Sredetz) qui, après la création de l'État bulgare, a décidé du rôle stratégique important de Pernik. La ville joue, pendant quelques dizaines d'années, le rôle de centre byzantin administratif. En 1189, elle est détruite par le « jupan » serbe Stéphane Néman.

La richesse historique de Pernik a entraîné la création dans le musée d'un département d'archéologie (fig. 65). Les objets y sont présentés de manière à être perçus dans leurs rapports mutuels. Des informations complémentaires orientent les visiteurs et leur fournissent les renseignements indispensables. Les unités d'exposition les plus remarquables sont : les établissements du haut



67
VILLAGE DE KOWATSCHEWZI. Maison natale de
Georgi Dimitrov.

68
Intérieur de la maison natale de Georgi
Dimitrov.

Néolithique découverts aux alentours de Pernik; la forteresse et le sanctuaire thraces; la forteresse du moyen âge.

Ainsi, à partir de quelques objets soigneusement sélectionnés, le public peut se faire une idée assez complète de la ville et de la région. Les locaux supplémentaires où seront présentés d'autres aspects de la vie de la population ont été affectés au département d'archéologie.

Repérés autour de Pernik, couvrant une période de huit mille ans, cinq cents sites en ruine n'ont pas encore été étudiés. D'où la perspective d'un enrichissement continu du matériel à exposer au fur et à mesure que progressera la recherche archéologique.

Les muséographes chargés de la présentation cherchent à élaborer une exposition dynamique où seront reflétés non seulement l'évolution historique de la région et les derniers succès de l'archéologie, mais aussi les résultats les plus récents des recherches. Le public, de la sorte, aura l'occasion de se familiariser avec les techniques modernes de la recherche.

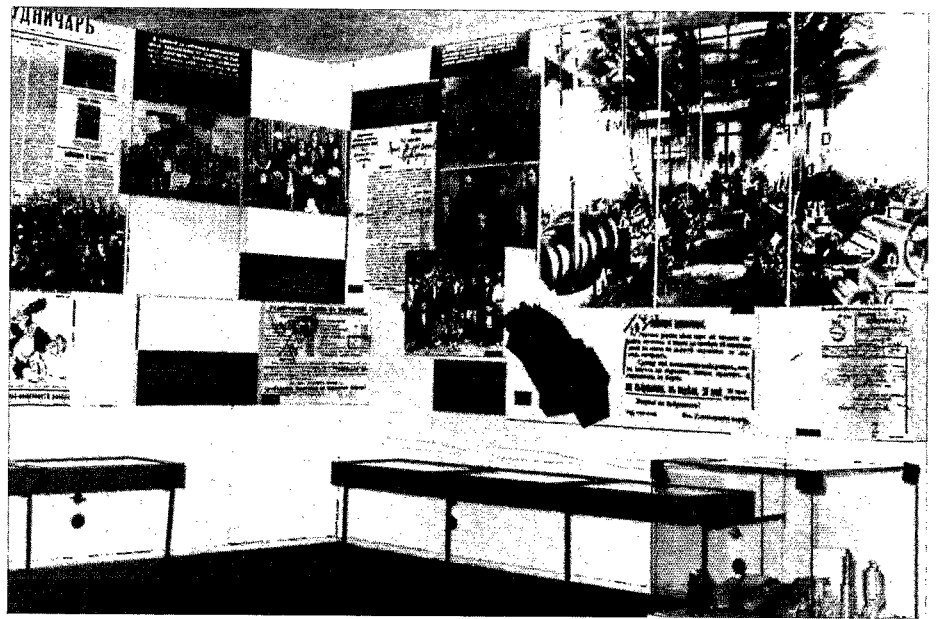
Le deuxième département du musée est consacré à l'ethnographie. Malgré un territoire assez petit et une population peu nombreuse (cent mille habitants environ), la région offre une grande variété de richesses culturelles, qu'il s'agisse des us et coutumes, des métiers ou de l'habillement, notamment au XIX^e siècle. La présentation des thèmes retenus par les muséographes est faite en harmonie avec les styles de leurs composantes respectives. Une maison typique de la Bulgarie de l'Ouest sert de tableau de fond pour illustrer les traditions locales (fig. 66). Les costumes les plus caractéristiques sont exposés à l'intérieur de l'habitation tandis que, dans une autre, on peut voir la poterie et son évolution. Cette production aux traits artistiques d'une grande originalité a acquis une renommée internationale.

Une place spéciale a été réservée aux *sourvakars*, coutume spécifique riche en masques et costumes rituels.

Chaque année, le musée participe à l'organisation de *koukeri*, manifestations admirablement représentatives des coutumes et des danses du pays tout entier.

Une autre partie encore de l'exposition est consacrée aux métiers d'art tels que la bijouterie, la ferronnerie et le charonnage. Un troisième département

69
 MUSÉE HISTORIQUE DÉPARTEMENTAL, Pernik.
 Salle du musée consacrée à l'évolution
 historique de l'insurrection des soldats.



70
 Photographies des héros de l'insurrection.

du musée est consacré aux luttes révolutionnaires qui se sont déroulées dans la région.

Non loin de Pernik se trouve le village natal de Georgi Dimitrov (fig. 67 et 68), l'une des plus grandes figures de l'histoire bulgare et un des personnages les plus célèbres du mouvement révolutionnaire international. Le mouvement ouvrier a surgi dans la région de Pernik au début de ce siècle, marqué par une succession de manifestations socialistes.

Pendant toute la période de lutte contre le fascisme, c'est autour de Pernik qu'ont opéré les plus importantes formations de partisans. Nombreuses ont été les victimes parmi la population. Un autre événement de la lutte révolutionnaire a été, vers la fin de la première guerre mondiale, l'insurrection des soldats, événement de grande envergure aboutissant à la création de la République de Radomir. Une salle du musée est dédiée à l'évolution historique de toute cette période (fig. 69). Outre les objets et témoignages originaux de l'époque, on y voit de nombreux documents et fac-similés, ainsi que les photos des héros, présentés dans une vitrine spéciale (fig. 70).

Pour se faire une idée globale du musée, il reste à faire connaissance de deux autres départements en cours de réalisation, l'un consacré à l'industrie minière, reflet de l'économie de la région : machines et outillage en rapport direct avec l'extraction du charbon sont exposés dans un puits original, à proximité du musée; l'autre se rapportant à la vie et au travail des mineurs. Parallèlement, on prépare une exposition sur le développement contemporain afin de donner au visiteur non seulement un aperçu du passé héroïque, mais aussi une idée de l'actualité.

Quatre filiales du Musée de Pernik ont été créées dans la région. Ce sont : en premier lieu, la maison natale de Georgi Dimitrov dans le village de Kovatchevtsi; puis le Musée de la République de Radomir et de l'insurrection des soldats; puis, dans le village de Slichavtsi, un Musée de la résistance; et, enfin, à Pernik même, un musée d'art.

En dehors des musées d'État, il existe aussi d'autres musées dont la gestion est confiée à un groupe de collaborateurs bénévoles. Ce sont : le Musée du combinat métallurgique Lénine, à Pernik; le Musée de la céramique, à Bousintsi, où, dans une maison originale, est présenté un atelier de céramique; enfin, à Breznik, un musée historique.

Le Musée de Pernik est chargé de la surveillance et de l'exploitation d'environ deux cents monuments et sites commémoratifs. Quatorze spécialistes y travaillent et à peu près six cents objets y sont découverts chaque année et entreposés dans les réserves du musée.

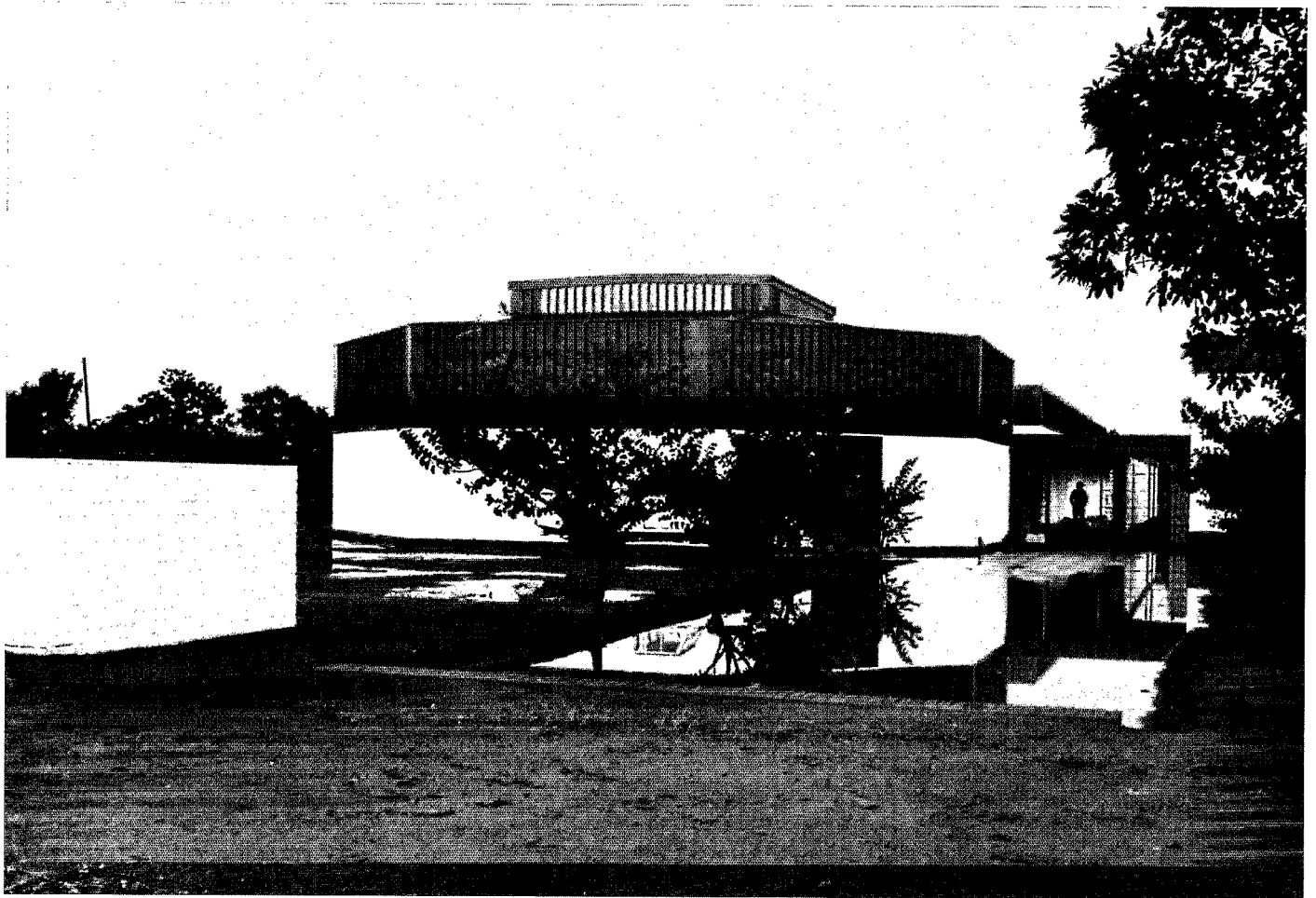
Cent quatre-vingt-dix mille visiteurs, dont quarante-deux mille touristes, sont accueillis chaque année au musée; quatre mille deux cents conférences sont faites par les guides et il n'y a guère que 20 % des visiteurs qui négligent de les écouter.

Des historiens d'art assument le fonctionnement de l'atelier de conservation et du centre technique. Des projections de films sont organisées dans les trois départements. Le musée offre au public l'occasion de visiter des ruines environnantes. Même si le Musée de Pernik est placé au rang des petits musées départementaux, son organisation répond aux normes des réalisations muséales contemporaines. Pour l'avenir, on prévoit l'enrichissement constant des collections et la multiplication des expositions, des départements et des filiales. On peut d'ores et déjà se féliciter des résultats obtenus, tant du point de vue artistique que du point de vue technique.

[Traduit de l'anglais]

Musée national et Galerie d'art, Botswana : historique et perspectives

Alexander Colin Campbell
et Doreen N'Teta



71
NATIONAL MUSEUM AND ART GALLERY,
Gaborone. L'auditorium et la galerie d'art.

Lorsque le Botswana accéda à l'indépendance en 1966, après quatre-vingts ans de protectorat britannique, bien peu de pays semblaient être aussi défavorisés que cette grande étendue de territoire semi-aride, plat et broussailleux, loin de la mer et situé sur le haut plateau central d'Afrique australe. Sa population, encore inférieure à 750 000 habitants, vivait surtout sur les terres assez compactes et mieux arrosées de l'Est, tandis que quelques communautés éparses tiraient leur subsistance du désert du Kalahari, à l'ouest, où vivaient aussi des populations importantes, mais fluctuantes, d'animaux sauvages.

L'idée de créer un musée, mise en avant de source privée quelques mois avant l'indépendance, fut bien accueillie par le gouvernement, qui précisa toutefois qu'il ne fallait attendre de lui aucun concours financier. Il n'existait pas alors d'autre musée, une initiative privée de l'un des chefs ayant échoué faute de locaux où pussent être installées ses collections, du reste assez riches.

Un musée national et une galerie d'art furent créés en 1967, à la suite d'une loi votée par le Parlement, de la nomination d'un conseil d'administration par le ministre de l'intérieur, et du don d'un hectare et demi de terrain au milieu de Gaberones, son personnel comprenant uniquement un agent bénévole.

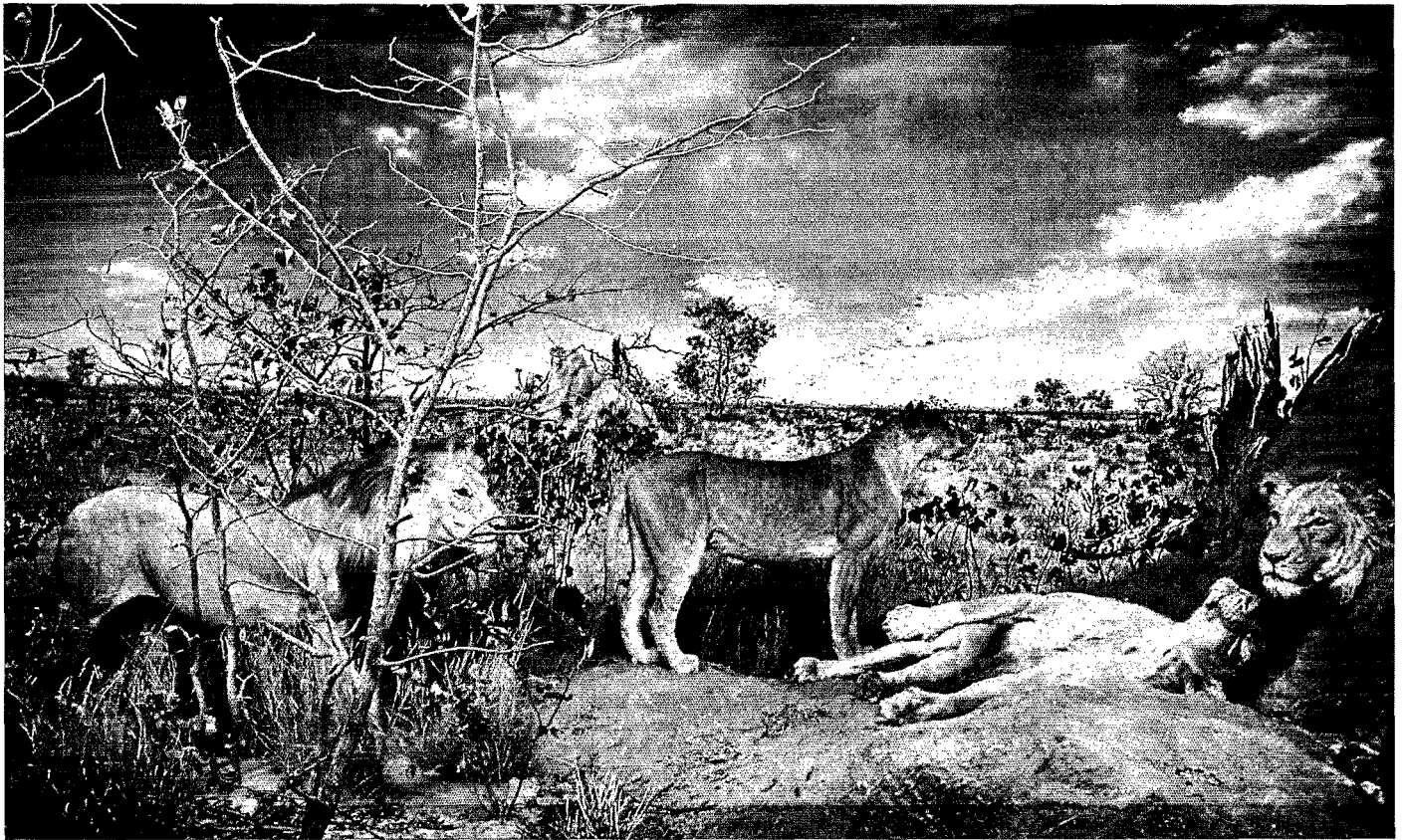
Les difficultés initiales, bien que nombreuses, étaient compensées par des avantages, dont le principal était la possibilité d'orienter la politique future de l'institution dans le sens des aspirations nationales, à une époque où l'on s'employait à les redéfinir. De plus, en partant ainsi de zéro, on évitait d'avoir à rénover une institution traditionnelle; cette création intervenait au moment où l'on repensait complètement la condition des musées et des pays en développement; enfin, l'absence de contraintes liées à la tradition allait permettre une grande souplesse dans la planification.

En septembre 1968, à la suite d'appels de fonds, on avait déjà rassemblé l'équivalent de 40 000 dollars, mené à bien la première phase du programme de construction, organisé et ouvert une exposition temporaire, recruté et envoyé se former à l'étranger le premier agent du musée rémunéré. C'est alors que le conseil d'administration présenta des propositions sur l'orientation future de l'institution. Il a paru nécessaire, avant de les exposer, de dire quelques mots de la situation du pays.

Plus de 85 % des habitants vivaient dans des zones rurales, pratiquant les quelques cultures que permettait l'insuffisance des précipitations (environ 450 mm), ainsi que l'élevage du bétail. Des périodes de sécheresse intermittente dont certaines ont duré cinq ans ou plus, l'absence d'eaux permanentes en surface et les difficultés auxquelles on se heurtait pour trouver des eaux souterraines sous les sables du Kalahari avaient freiné le développement de l'élevage, de sorte qu'une grande partie des sols utilisés étaient considérablement surexploités. Les espaces sableux étaient immenses, la population peu nombreuse et très dispersée, et les moyens de communication rudimentaires. Il n'existait guère de possibilités d'emploi rémunéré ailleurs que dans les services publics et beaucoup de gens allaient chercher du travail à l'étranger, surtout dans les mines d'Afrique du Sud. Les dépenses publiques dépassaient de loin le revenu national et le pays vivait de subventions du Royaume-Uni.

Les deux premiers objectifs que s'assigna le gouvernement après l'indépendance furent de parvenir à une certaine liberté économique et d'élever le niveau de vie général. On mit en route un programme accéléré de développement, où la priorité allait à l'éducation, à l'accroissement de la production de viande bovine, aux communications et à la prospection minière. Dès 1972, les recettes du pays couvraient déjà son budget ordinaire, la fréquentation scolaire avait considérablement augmenté et les découvertes de diamant et de cuivre laissaient bien augurer de l'avenir. Tous ces changements eurent évidemment sur la population et l'agriculture des répercussions profondes, dont les plus importantes furent le nombre peu à peu croissant de jeunes abandonnant l'agriculture pour un mode de vie plus urbanisé et les nouvelles pressions exercées sur des habitats fragiles par le développement de l'agriculture extensive et de l'élevage.

Le conseil d'administration du musée tint compte, en élaborant sa politique, des nombreux changements intervenus et s'employa à évaluer les besoins de la



72
Diorama de la savane Mopane avec lions.

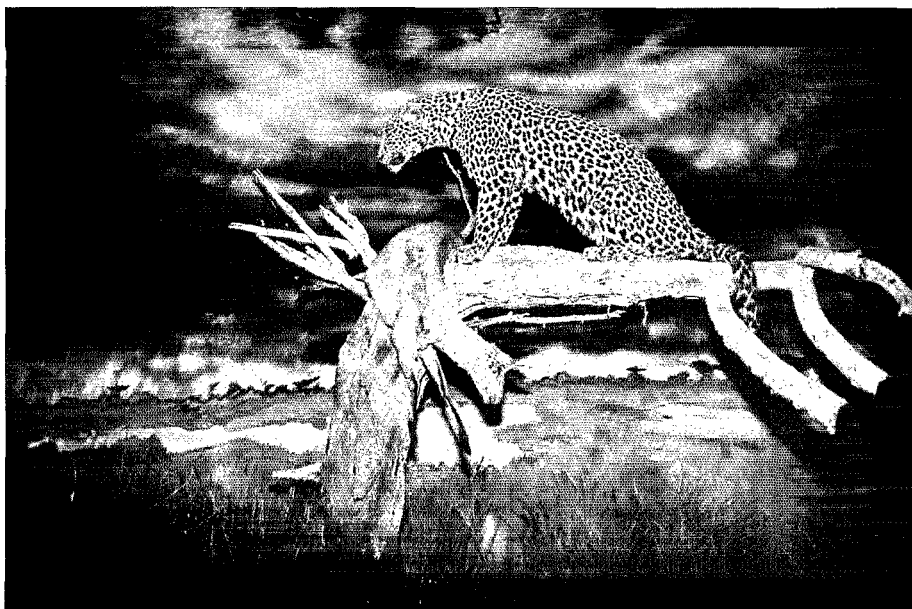
population dans le domaine de l'éducation, à la fois des points de vue culturel, économique et écologique. Concurrément, il ne se dissimulait pas les difficultés auxquelles on se heurterait pour rassembler des fonds en faveur du développement, trouver et former le personnel nécessaire et élaborer un programme qui ait un impact réel sur une population en très grande partie illettrée et pour laquelle l'éducation était inconcevable en dehors de l'enseignement traditionnel. On s'efforça donc d'adopter dès le départ une politique aussi souple que possible.

Il fut décidé de s'attacher d'abord à construire un corps de bâtiments dont les parties les plus coûteuses seraient conçues pour durer quarante ans. Il donnerait, en un premier temps, pignon sur rue au musée, en attendant la constitution de collections scientifiques, la pénétration des zones rurales et la mise en route de travaux de recherche.

Comme les gens n'ont pas coutume d'isoler les objets de leur contexte et qu'ils les comprennent mieux lorsqu'ils les voient dans leur propre environnement, il fut décidé de renoncer à l'agencement classique en salles distinctes consacrées à l'ornithologie, ou à l'histoire, ou à la géologie, ou à la culture traditionnelle. On présenterait une mosaïque qui mettrait en image l'homme replacé dans son environnement et dans son histoire, et qui mettrait également en relief les changements apportés à la terre.

Les expositions étaient d'un seul tenant, avec seulement deux portes : une entrée et une sortie. Les vitrines étaient disposées selon un tracé sinueux de telle façon que le visiteur, autant que possible, en vît le moins à la fois et le fit de thèmes ayant un étroit rapport entre eux. On varia le plus possible le mode de présentation pour maintenir l'intérêt des visiteurs tout en s'interdisant de tomber dans l'artificiel. On ne verrait pas, par exemple, de papillons ou d'insectes épinglés en rangées, mais plutôt des dioramas illustrant des scènes naturelles, certains insectes étant un peu cachés comme dans la réalité, de façon que le visiteur voie d'autant plus de choses que son sens de l'observation serait plus développé.

Le bâtiment principal, déjà construit (fig. 71), comporte sept salles de 100 m² chacune, reliées par des arcades de 25 m². Les vitrines sont disposées de telle sorte que le visiteur passe de l'une à l'autre salle sans s'en apercevoir, si ce n'est par des différences occasionnelles dans la hauteur de plafond. Les



73
Diorama du désert de Kalahari avec léopard
et oryx.

deux premières salles présentent le Botswana au visiteur, de l'ère du dinosaure à l'époque actuelle. Les premières vitrines donnent une idée de ce qu'a été le pays et soulignent les changements intervenus. La technique des fouilles archéologiques est expliquée pour mieux faire comprendre le sens du contenu des vitrines historiques qui suivent. Les populations san (Bochimans) sont présentées dans leur mode de vie traditionnel tel qu'il est encore pratiqué par de petits groupes comparés eux-mêmes aux populations de l'âge de la pierre. L'arrivée des Noirs bantous est présentée du point de vue de ses conséquences pour les San, pour eux-mêmes et leur nouvel environnement. D'autres vitrines évoquent la pénétration des Blancs (Européens), et l'impact de la technologie et de la culture apportées par cette invasion. Une salle est consacrée aux moyens traditionnels de subsistance – chasse et élevage – associés aux cultures, à l'exploitation minière et au commerce.

Les trois salles suivantes sont chacune consacrées à un type d'habitat : les terres compactes de l'Est, le désert du Kalahari, les marais du delta de l'Okavango. Chacune contient au moins un grand diorama représentant l'environnement naturel, avec des animaux sauvages tels que le lion, le gemsbok ou oryx, le copelechwe, le lycaon, le vautour et d'autres oiseaux (fig. 72 et 73). D'autres vitrines évoquent la façon dont l'homme occupe et exploite ces environnements, ainsi que les recherches entreprises pour résoudre les problèmes de caractère général que posent la fièvre aphteuse, l'éradication de la mouche tsé-tsé, l'irrigation, etc. Une dernière salle évoquera les plans quinquennaux de développement en cours, au moyen de maquettes d'aménagement de villages, d'exploitations minières, de systèmes de communication, etc.

Toutes les vitrines seront étiquetées, mais on s'efforce de les rendre explicites d'elles-mêmes. Lorsqu'elles sont trop compliquées, des écouteurs permettront d'entendre des explications enregistrées. Les présentations adjacentes se complètent les unes les autres. On estime que même les illettrés apprendront beaucoup de leur visite, quelle qu'en soit la durée. L'idée d'un itinéraire unique a été adoptée pour s'assurer que le visiteur pressé ait un aperçu de tout le musée; on espère ainsi le faire revenir pour regarder vraiment ce qu'il n'a fait qu'entrevoir.

On a peu à peu constitué dans la galerie d'art une collection d'artefacts représentatifs de l'Afrique subsaharienne et surtout de sa partie méridionale. Tout en donnant la préférence aux œuvres de qualité, le musée a acheté ou acquis autrement des artefacts qui, sans être nécessairement les meilleurs, sont représentatifs de l'évolution historique de l'art indigène : masques, statuettes et bronzes traditionnels de l'Ouest; dessins et peintures des premiers voyageurs blancs, évoquant le pays tel qu'il était il y a près de deux siècles; sculptures de pierre de Rhodésie; ouvrages modernes de vannerie ou de perles et œuvres

d'artistes contemporains de toutes les races. On a cherché à montrer ce qui a été et est actuellement produit en Afrique, et qui inspirera particulièrement la jeunesse. Il est prévu de créer plus tard un centre d'éducation artistique destiné aussi bien aux enfants qu'aux adultes.

Le musée a également la responsabilité des sites historiques du pays. On n'a pas encore fait grand-chose pour les rechercher ou les mettre en valeur, et les rares fouilles ont été réalisées par des chercheurs étrangers. L'intérêt du patrimoine culturel est mis en valeur mais on entend souligner aussi l'importance des méthodes ancestrales d'exploitation des ressources naturelles et l'interdépendance de l'homme et de son environnement. Il est prévu, dans le programme actuel, de localiser les sites historiques sur une carte, de rassembler des matériaux et des objets pour les étudier et essayer ainsi de connaître un peu les anciens habitants du pays et leur mode de vie. Plus de 500 de ces sites ont été repérés, et l'étude des matériaux et objets qui en proviennent a commencé. Les vitrines consacrées à l'histoire sont conçues de façon à pouvoir être modifiées au fur et à mesure que le passé sera mieux connu.

En janvier 1979, la moitié du musée et la totalité de la galerie d'art étaient construites. Environ les deux cinquièmes de l'exposition permanente sont en place. On a commencé par le milieu, où sont évoqués les trois principaux types d'habitat du Botswana d'aujourd'hui, ce qui intéresse tout particulièrement les jeunes visiteurs (fig. 74). Dès qu'un groupe de vitrines est achevé, il est ouvert au public; les principales salles d'exposition devraient être terminées d'ici à 1981. Des collections permanentes ont déjà été constituées, composées surtout de matériel ethnographique et archéologique (fig. 75), mais aussi d'ossements d'animaux, lesquels facilitent l'identification, lors des fouilles archéologiques, de matériel historique et, évidemment, d'objets d'art. Comme les musées de pays voisins ont déjà rassemblé d'importantes collections d'histoire naturelle, le Musée national ne se propose pas pour le moment de les imiter, en raison des frais de collecte et de magasinage qui en résulteraient, mais surtout en raison d'autres priorités.

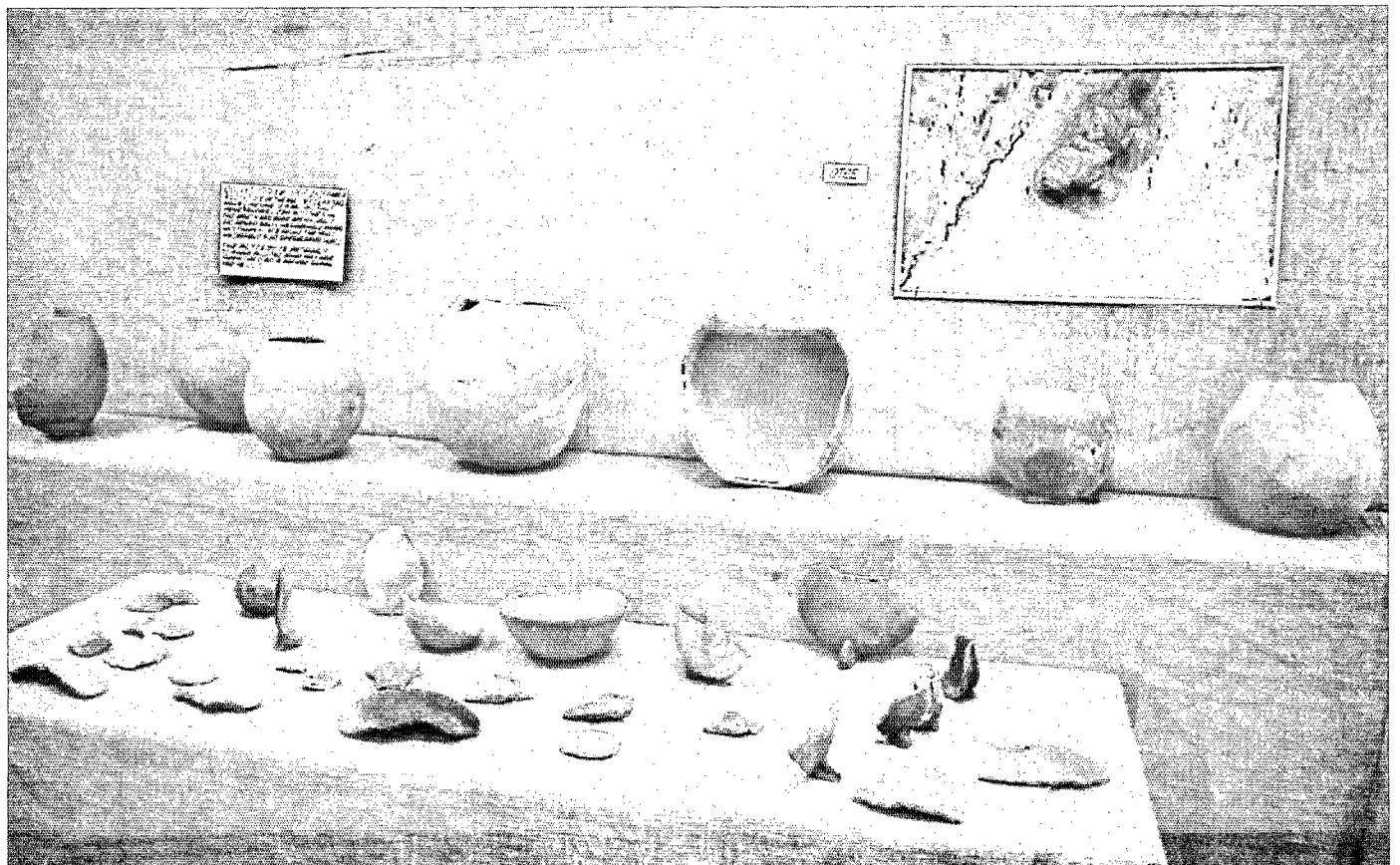
En 1974, le musée, après avoir nommé un responsable de l'éducation, a entrepris de développer considérablement ses activités dans ce domaine. Des écoles de tout le pays envoient aujourd'hui des classes entières visiter le musée, et son personnel donne des conférences dans des institutions voisines, notamment à l'université. En 1979, un musée mobile a commencé à circuler dans les zones rurales. De petites expositions seront montées dans les écoles et un personnel qualifié décrira les objets exposés, fera des causeries illustrées de diapositives et projetera des films à l'intention des élèves et des habitants du voisinage. On espère qu'un jour des musées régionaux s'ouvriront dans tout le pays, pour évoquer concrètement l'histoire, la culture et l'environnement locaux; il s'en est déjà ouvert un à Mochudi, à 40 km de la capitale.

Quant au Musée national, il gardera sa vocation actuelle, qui est de donner une image de ce qu'a été le pays et de ce qu'il est actuellement, de ses habitants et de la façon dont ils vivent dans leur environnement. Les recherches à venir garderont cette orientation; certaines pourront avoir un caractère assez spécialisé, mais on n'y perdra jamais de vue l'objectif ultime : évoquer l'homme dans son environnement.

[Traduit de l'anglais]

74
Diorama d'un habitat bakgalagadi.

75
Vue d'une exposition de matériel archéologique.



Le Goethe-Museum, Weimar, République démocratique allemande

Dieter Eckhardt

Considérations théoriques

Pour le 150^e anniversaire de la mort de Goethe (1982), les centres nationaux d'étude et de commémoration (Nationale Forschungs- und Gedenkstätten, NFG) de la littérature allemande classique à Weimar préparent la réorganisation du Musée Goethe, qui existe sous sa forme actuelle depuis 1960.

Une équipe composée de spécialistes de la littérature, de la muséologie, des sciences sociales, de l'architecture, de la conservation des monuments, des archives, de la bibliothéconomie, de l'éducation, etc., a été chargée de mener à bien cette tâche sous l'autorité du directeur du Musée Goethe.

L'objet de cette réorganisation est d'utiliser les techniques muséologiques pour mieux présenter l'héritage de Goethe en accord avec les conditions de la vie contemporaine dans la République démocratique allemande. Du point de vue de la politique culturelle, le nouveau musée doit refléter le progrès des connaissances concernant la mise en valeur du patrimoine historique et culturel et répondre aux nouvelles exigences que manifeste à cet égard une société en constante évolution. Le nouveau Musée Goethe tiendra également compte des tendances les plus récentes du développement des études littéraires et de la muséologie sur les plans national et international.

La nécessité de repenser et de réorganiser le Musée Goethe résulte de deux facteurs.

La création du musée, en 1960, s'inspirait du principe de Goethe : « présenter l'individu dans son cadre contemporain, montrer dans quelle mesure le tout s'oppose à lui, dans quelle mesure il l'aide, comment l'individu se forme une vision du monde et des hommes et comment il exprime cette vision, s'il est artiste, poète ou écrivain »¹.

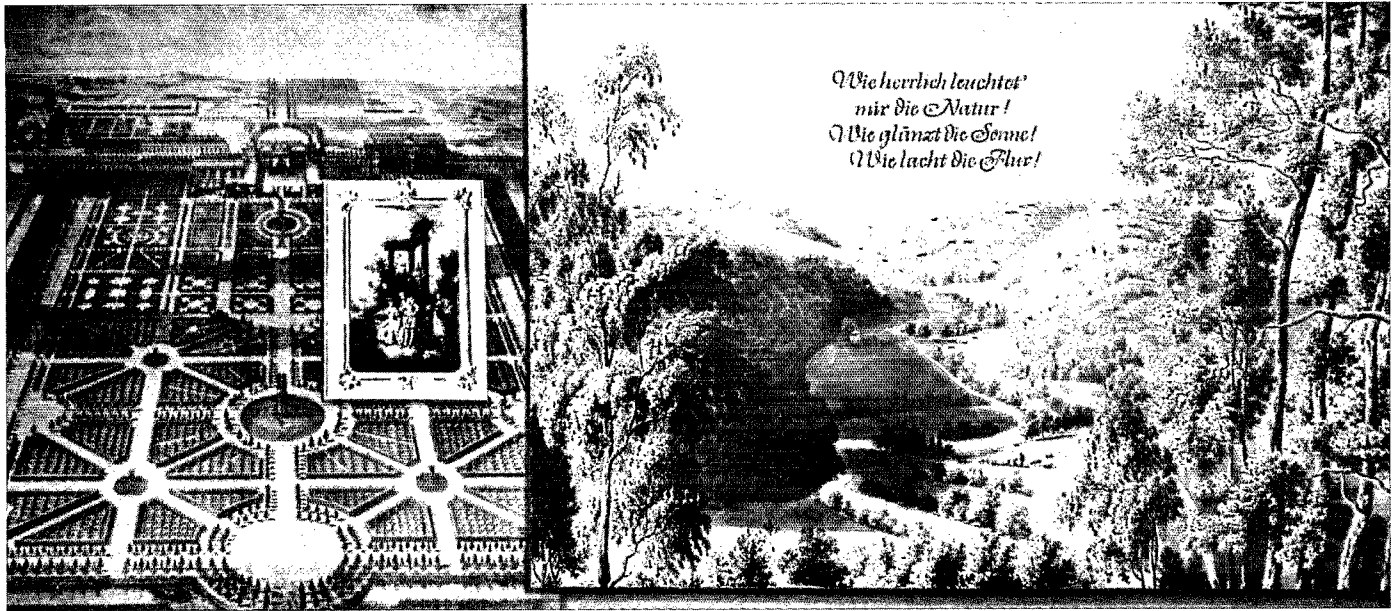
En conséquence, les fondateurs du musée avaient la tâche concrète « d'illustrer la vie exceptionnelle et l'œuvre du poète par des documents et de présenter de façon tangible l'interaction entre le poète et son temps, ainsi que la situation sociale et politique en Allemagne de 1749 à 1832 »². Des millions de visiteurs ont ainsi pu se familiariser avec la vie et l'œuvre de Goethe, poète, artiste, homme de science et homme politique, et apprendre à connaître l'interaction dialectique entre sa personnalité, son œuvre et son environnement. A cet égard, le musée a rempli son rôle éducatif et contribué à former une approche progressiste de la littérature.

Mais il n'est plus en mesure de répondre aux exigences du public d'aujourd'hui et de demain. Dans le contexte de l'évolution sociale générale, depuis vingt ans, le niveau d'instruction s'est élevé, la demande et les besoins culturels se sont différenciés et les attentes du public ont changé³. Ainsi les attitudes à

1. J. W. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, p. 7, Édition de Weimar, vol. 26, Weimar, 1889.

2. Helmut Holtzhauer, *Das Goethe-Museum in Weimar*, p. 4, Weimar, NFG, 1977.

3. A noter aussi que l'ensemble des moyens de communication modernes (télévision, cinéma, journaux, livres, etc.) favorisent certaines habitudes visuelles et certains modes de présentation de l'information dont il faut tenir compte dans la réorganisation du musée.



l'égard du patrimoine culturel se sont diversifiées, surtout en ce qui concerne la littérature allemande classique, jugée aujourd'hui moins homogène et harmonieuse, mais dont l'assimilation reste indispensable à la formation d'une conscience historique et au maintien de liens avec la tradition et l'art dans la République démocratique allemande.

Le nouveau Musée Goethe doit refléter le changement des conditions de vie, des modes de pensée et des habitudes du public. Si l'on se fonde sur l'expérience et les enquêtes socio-culturelles, il lui faudra répondre à de nouvelles attentes et à des demandes accrues, approfondir l'intérêt historique et contemporain, renforcer l'attrait esthétique de l'exposition et mieux l'adapter à la compréhension et à la réceptivité du public. Il convient d'étudier à cet égard les rapports : entre l'attente et l'offre; entre la valeur esthétique et la valeur informative; entre la disponibilité de temps et d'esprit du public et l'étendue de l'exposition.

Le musée de littérature doit donc appréhender la personnalité qui en est le centre comme un sujet socialement déterminé, un individu social. Et il doit adopter la même attitude envers son public. En d'autres termes, celui qui visite un musée littéraire, historique et biographique est, tout comme la personnalité qui y est présentée, socialement déterminé : un complexe de relations temporelles concrètes.

La nécessité de réorganiser le Musée Goethe résulte aussi de la nouvelle approche progressiste des études littéraires et de l'histoire de la littérature, notamment de la littérature classique et de Goethe. Depuis le début des années 1970, la théorie et les méthodes de l'étude historique et critique du patrimoine ont beaucoup évolué; l'image de Goethe s'est faite plus nuancée. La présentation muséologique de l'héritage de Goethe ne consiste ni à faire du musée un lieu de culte, ni à évoquer un « éternel humain » d'où l'histoire serait absente.

Goethe a dit : « Il faut de temps en temps récrire l'histoire... la perspective change et ceux qui vivent une époque de progrès sont amenés à envisager et à juger le passé d'une façon nouvelle... Il en va de même de la science⁴. »

Pour faire comprendre l'originalité esthétique et artistique de Goethe – ou de toute personnalité marquante de l'histoire – et contribuer plus généralement à l'analyse constructive du patrimoine culturel et artistique, le musée doit, en fin de compte, interpréter et diffuser, à l'aide de moyens et de méthodes muséographiques modernes, l'image scientifiquement fondée de Goethe telle que nous l'avons aujourd'hui.

Ainsi, la vraie grandeur et les richesses dialectiques de la littérature allemande classique doivent être replacées dans le contexte du patrimoine universel et de l'histoire mondiale. Et les organisateurs du musée doivent traduire dans la pratique cette parole de Goethe, qui n'a pas vieilli : « Nous ne connaissons le

76

Projet de présentation d'une salle dans le nouveau musée, pour illustrer les concepts de Goethe sur la nature.

4. J. W. Goethe, *Naturwiss. Schriften*, Edition de Weimar, section II, vol. 3, p. 239, Weimar, 1893.



77
GOETHE-MUSEUM, Weimar. Portrait de
Johann Wolfgang Goethe, par H. C. Kolbe,
1826.

monde que par rapport aux hommes; nous ne voulons d'autre art que celui qui exprime ce rapport⁵. » Ce sont les rapports avec la littérature que le musée doit transposer sous une forme visuelle. Il faut donc placer l'objet d'exposition, le matériel de base, dans un contexte social, de façon à l'intégrer au processus d'évolution sociale : « Il s'agit de rendre l'œuvre d'art (le matériel de base et, finalement, le musée lui-même) utilisable par une société à structure nouvelle, de prendre au sérieux les besoins du public et de développer ces besoins de façon à susciter le désir de participer personnellement à l'art (selon le type de musée), de dialoguer avec la subjectivité de l'artiste en tant qu'individu isolé (la personnalité qui fait l'objet de l'exposition) et l'organisateur du musée lui-même, d'être surpris et sollicité par l'innovation artistique⁶. »

La réorganisation du Musée Goethe est une nécessité qui résulte de la réalité sociale actuelle, des exigences et devoirs de la politique culturelle et des besoins culturels et esthétiques du public. Elle est fondée sur les principes marxistes-léninistes concernant l'assimilation du patrimoine culturel et le développement de la tradition.

La conception et la structure actuelles du musée visent essentiellement à illustrer la vie du poète et ne mettent pas pleinement en évidence les contradictions dialectiques de son œuvre artistique, de sa vision du monde et de ses positions idéologiques.

Certes, la vie de Goethe doit occuper une place importante dans le nouveau musée, parce qu'elle reflète le développement de sa personnalité, sa confrontation avec la réalité et avec les problèmes historiques, et parce que les données biographiques peuvent contribuer à une compréhension plus profonde de l'œuvre.

Il faut donner une base biographique à l'élément subjectif de l'œuvre de Goethe et éclairer sous tous les aspects sa personnalité exceptionnelle. Mais les données biographiques n'ont de valeur pour la conception d'ensemble du musée que dans la mesure où elles reflètent et définissent d'une certaine façon la situation sociale en un temps et en un lieu déterminés.

L'innovation consistera à mettre l'accent sur ce qui, dans la vie et l'œuvre de Goethe – résultat de l'interaction entre son époque, sa personnalité, son œuvre et son influence – suscite aujourd'hui des réactions constructives et reste actuel dans la vie culturelle contemporaine. De façon systématique, les objets seront présentés sur l'arrière-plan de l'histoire mondiale de l'époque et en liaison avec elle, dans le souci de réaliser un juste équilibre entre la documentation et l'interprétation. Ce principe s'appliquera surtout à l'œuvre du poète et du publiciste, qui continue à exercer une influence directe sur les générations successives.

La présentation du développement de la personnalité de Goethe, dans un contexte historique complexe, servira d'introduction à l'œuvre. La biographie et l'histoire acquièrent ainsi une fonction complémentaire spécifique.

L'objectif principal sera de présenter la genèse et l'influence de l'œuvre dans le contexte d'une évolution historique et littéraire, sociale et individuelle, riche de contradictions dialectiques, afin de familiariser les visiteurs avec un élément important de notre patrimoine culturel et littéraire.

Il faudra donc donner la préférence à une présentation à la fois thématique et biographique.

Le souci d'une meilleure communication avec le public ne doit cependant pas se traduire par une modernisation superficielle, ni par l'application formelle de méthodes muséographiques.

La maison de Goethe est voisine du nouveau musée, c'est là un fait important pour la réorganisation de ce dernier. Généralement, on visite d'abord la maison, où l'on recueille de multiples impressions et informations sur le mode de vie de Goethe, ses conditions de travail, etc. (fig. 77, 78 et 79). La présentation thématique du nouveau musée – impliquant le choix et l'évaluation de certains événements et problèmes – permettra au visiteur de mieux tirer profit de sa rencontre avec le « phénomène » Goethe.

Les tâches qu'impose l'adoption d'une conception thématique pour le musée ne peuvent être menées à bien par les seuls muséologues. Elles exigent la

5. J. W. Goethe, *Maximen und Reflexionen über Kunst*, Edition de Weimar, vol. 48, p. 203, Weimar, 1897.

6. Peter H. Feist, *Funktionen und Wirkungsweisen der Kunst in der sozialistischen Gesellschaft (I)*, p. 264, Berlin, Verband bildender Künstler der DDR, juin 1978. (Bildende Kunst.)



78
Maison de Goethe; salon dit de Junon.



79
Maison de Goethe; son cabinet de travail.

coopération de spécialistes de la littérature, de sociologues, d'éducateurs, de philosophes, d'architectes, etc.

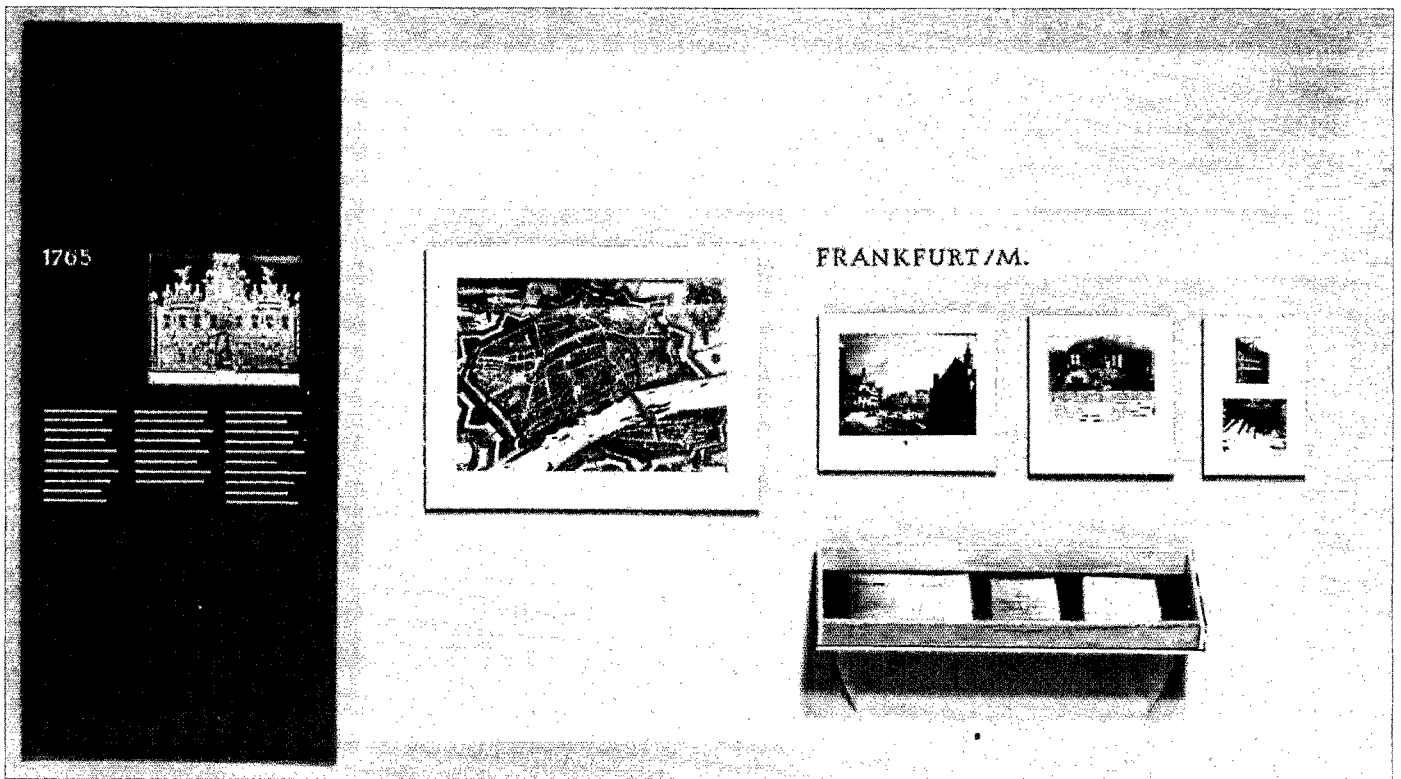
Pour que le musée de littérature, en tant qu'institution culturelle au sens le plus large, contribue à l'avancement social de l'homme, il doit pouvoir communiquer avec lui et, pour cela, s'acquitter de deux tâches – l'une interne, servir la recherche; l'autre externe, exercer une influence.

La première tâche consiste à présenter sous une forme concrète les résultats de la recherche; la deuxième, à diffuser le savoir, l'information et l'expérience. Mieux le musée répond aux besoins culturels et esthétiques divers de groupes très différents, plus il accroît sa faculté de communiquer. Mais il ne pourra le faire que si ses fonctions essentielles sont délibérément planifiées et efficacement coordonnées.

Les fonctions d'un musée consistent : a) à promouvoir la connaissance, l'éducation idéologique, les jugements de valeur, la communication, le plaisir esthétique, etc.; b) à développer la réceptivité (sensibilisation) du visiteur; c) à exercer une influence psychologique en soulignant les associations entre les objets exposés⁷.

Il convient de définir clairement les limites d'un musée de littérature : il ne remplace pas la connaissance de l'œuvre de Goethe mais il doit initier le

7. Voir H. Redecker, « Zur Systematik von Abbildung, Erkenntnis und Wahrheit in der Kunst », dans *Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie*, Berlin, Weimarer Beiträge, janvier 1978; P. Feist, *Funktion und Wirkungsweise der Kunst in der sozialistischen Gesellschaft* (1), *op. cit.*



80
Projet pour la présentation d'une salle dans le nouveau musée sur le thème « Goethe à Francfort ».

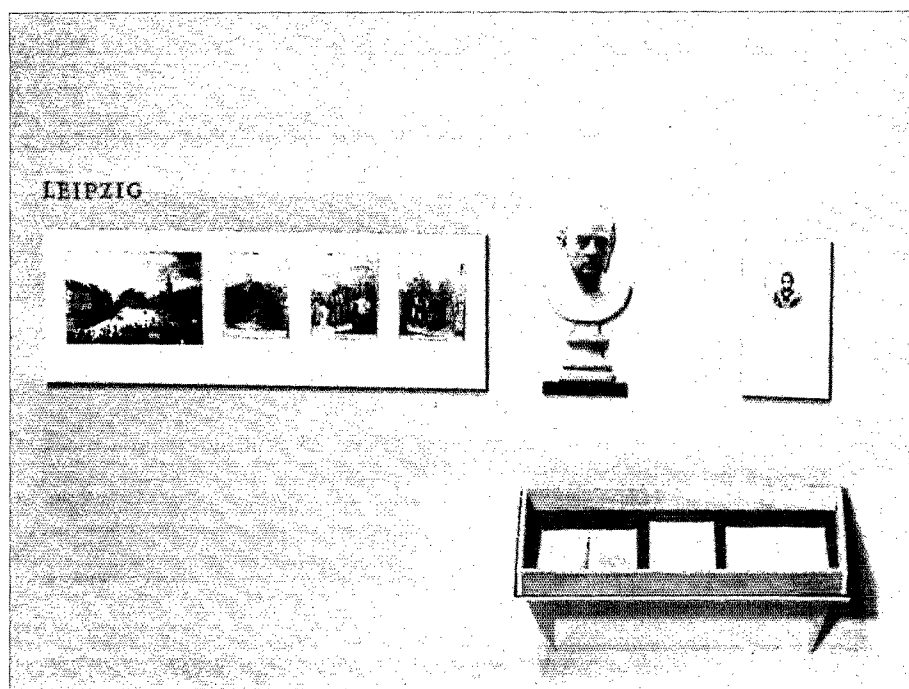
visiteur à cette œuvre, permettre d'approfondir les connaissances et les impressions acquises, mener à de nouvelles découvertes dans le musée lui-même et dans l'œuvre du poète et exercer une influence esthétique.

Compte tenu de ces facteurs, le Musée Goethe contribuera à rendre plus dynamique la présentation du patrimoine culturel, à promouvoir par ses moyens propres l'étude de l'œuvre de Goethe et à accroître ainsi son pouvoir de communication. Comme on l'a vu, il ne faut pas confondre le pouvoir de communication avec une modernisation superficielle, une soumission totale aux nouvelles tendances de la muséologie.

Une modernisation artificielle du patrimoine classique, sous prétexte de le rendre plus proche du visiteur, se révèle très vite stérile. L'expérience montre que les associations artificiellement imposées, qui ont pu séduire tel ou tel directeur de musée, ne rendent justice ni aux problèmes actuels ni aux valeurs classiques impérissables. Parmi leurs multiples caractéristiques, les œuvres classiques ont celle de porter encore la marque de leur époque; elles sont vivantes par l'image de l'homme qu'elles offrent, par le pathos de leur humanisme et leurs rêves de justice sociale, par le message moral qui est à la base de leur conception artistique. C'est dire que l'impulsion nécessaire à une interprétation actuelle et profonde, s'écartant de l'interprétation admise en l'élargissant, ne se trouve pas ailleurs que dans l'œuvre même. Mais c'est là une tâche que les muséologues seuls ne peuvent plus mener à bien. Notre position par rapport aux classiques nous oblige à une démarche « collective » pour saisir l'essence de leurs créations et nous retrouver émotionnellement proches de leurs problèmes éthiques et sociaux. C'est dans cette optique que doit être définie la conception d'un nouveau musée, c'est le devoir des muséologues qui veulent réorganiser leurs musées sur une base entièrement nouvelle.

Mais, avant tout, il convient de clarifier certains points fondamentaux de méthodologie qui déterminent en grande partie le caractère général de l'exposition.

S'il est vrai que le style d'un nouveau musée ou type de musée ne peut être copié, il existe dans des pays très divers des musées de littérature remarquablement organisés, dont l'expérience et les problèmes doivent servir de référence. Étant admis que les activités du musée sont surtout d'ordre scientifique et artistique, il n'en reste pas moins qu'elles doivent toujours être confrontées aux dernières réalisations de la muséologie et de la planification muséale. Les



81
Projet de présentation d'une salle dans le
nouveau musée sur le thème « Goethe à
Leipzig ».

responsables de la réorganisation doivent donc tenir compte d'un certain nombre de règles et d'abord acquérir des connaissances spécialisées concernant le sujet de l'exposition. Un intérêt soutenu pour ces questions est la seule garantie du succès de leur travail.

Comme on l'a vu, il convient de tenir compte de l'état actuel de la science ainsi que des rapports actuels entre un individu socialement déterminé et le patrimoine culturel.

L'accord entre les muséologues et le public sur les principaux objectifs de l'exposition – contenu et organisation – est très important à tous les stades de la planification. On peut ainsi mesurer le pouvoir de communication du musée (d'où la nécessité d'enquêtes socio-culturelles). Cet accord reflète une conception commune de la politique culturelle et un certain niveau d'assimilation du patrimoine culturel, qui détermine les objectifs du musée. Il permet d'éviter des interprétations et des formes d'organisation trop subjectives.

Distanciation et identification sont deux des principes d'organisation parmi les plus importants. La dialectique doit découler de la conception du musée. Le visiteur ne doit pas seulement recevoir un ensemble d'informations objectives ou émotionnelles, il doit être impliqué dans une confrontation passionnelle. Celle-ci n'est possible que s'il y a à la fois identification et distanciation. L'identification réside dans la confirmation de son expérience personnelle par les valeurs muséales, c'est-à-dire dans l'acceptation des interprétations proposées par le musée. Quant à la distanciation, elle résulte de l'incapacité ou du refus de suivre de nouvelles associations ou interprétations qui s'écartent des stéréotypes. Les responsables du musée doivent utiliser ces réactions pour engager un dialogue avec le public et notamment en matière d'exposition. Cette dialectique, certes difficile à maîtriser, doit être envisagée dans le choix, la disposition et l'organisation du matériel, au point où elle peut même déboucher sur une invitation à la contestation.

Équilibre physique

Un musée aux dimensions du Musée Goethe (24 salles) exige du visiteur un effort physique considérable et une attention soutenue. On a pu constater qu'après seulement trente minutes la réceptivité diminue de moitié. Aussi faut-il accorder une attention particulière, dans la conception et l'organisation du musée, aux facteurs qui contribuent à maintenir un juste équilibre entre la stimulation intellectuelle et la réflexion et favorisent la réceptivité et un sentiment de bien-être physique : succession des salles clairement indiquée; systèmes

clairs de présentation et d'information (aménagement des vitrines, nature et place des étiquettes, la couleur comme véhicule d'information, etc.); alternance rythmique des salles d'exposition et des aires de circulation, de repos et d'information (café, salle d'expériences de sciences naturelles, cabinets de lecture, salles audio-visuelles).

L'examen des questions méthodologiques montre bien que la réorganisation du Musée Goethe serait impossible sans des échanges intensifs d'expériences interdisciplinaires et sans la collaboration de spécialistes de diverses disciplines.

Au sein de l'équipe de spécialistes se manifestent déjà les orientations thématiques qui détermineront la conception du musée.

L'idée fondamentale – compte tenu de la nature du musée, de ses objectifs et de l'espace disponible – est de formuler un ensemble de thèmes sur lesquels sera axé le musée. L'idée est de présenter les œuvres de l'écrivain les plus marquantes et de retracer le développement de sa personnalité et la genèse de sa production en les plaçant dans leur contexte historique. La biographie ne doit pas être dissociée de l'histoire. L'ordre chronologique de présentation sera parfois rompu pour permettre l'introduction de *leitmotive* ou de thèmes couvrant une longue période (fig. 80, 81 et 76).

La visite commence et se termine avec de nombreux rappels intermédiaires, sur le thème de *Faust*, le chef-d'œuvre de Goethe le plus important par la vision du monde, la qualité littéraire, la vision historique, et le plus connu encore aujourd'hui. Les problèmes qui s'y reflètent, et qui sont les plus grands problèmes de l'humanité et de l'époque de Goethe, seront les *leitmotive* de toute l'exposition.

Ainsi la personnalité et l'œuvre du poète seront présentées dans leur unité intrinsèque et leur constante évolution, leurs rapports mutuels et leurs contradictions dialectiques, comme le thème central. Mais les autres œuvres ayant leur valeur propre et les différentes étapes de la vie de Goethe ne seront nullement négligées pour autant. Il s'agit de mettre en lumière la diversité et la complexité de l'évolution de Goethe, dans son originalité et dans sa transparence historiques, ainsi que dans ses contradictions, afin de susciter chez le visiteur le sentiment et l'appréciation de la réalité historique. L'un des grands principes du musée sera, dans l'ensemble comme dans le détail, de montrer les échecs comme les réussites, les problèmes non résolus comme les réalisations durables.

Dans le cadre du thème général du musée, qui est essentiellement celui de *Faust*, différents thèmes particuliers seront développés, mis au point et précisés, en fonction de certains problèmes centraux. Citons-en quelques-uns, sans vouloir les classer : rapport avec la nature, nature et art, vision du monde, critique de la religion et sécularisation de l'image du monde, histoire politique mondiale et nationale, histoire sociale et histoire de l'art, biographie, chronologie des œuvres, relations littéraires, œuvres mineures, etc.

L'impact du musée sera renforcé par la méthode des « images récurrentes ».

Il sera soigneusement tenu compte, dans l'organisation du musée, de la nécessité d'une présentation visuelle intelligente et claire. On se propose notamment d'explorer et d'utiliser l'univers imaginaire de Goethe : ainsi, les métaphores poétiques de *Prométhée* et de *Faust*, par exemple, fourniront les éléments centraux de cette présentation.

Tels sont les principes qui guideront dans son travail l'équipe chargée de préparer pour 1982 la réorganisation du Musée Goethe.

[Traduit de l'allemand]

*En commémoration
du vingtième anniversaire
de la Campagne de Nubie :
le Musée de Nubie à Assouan*

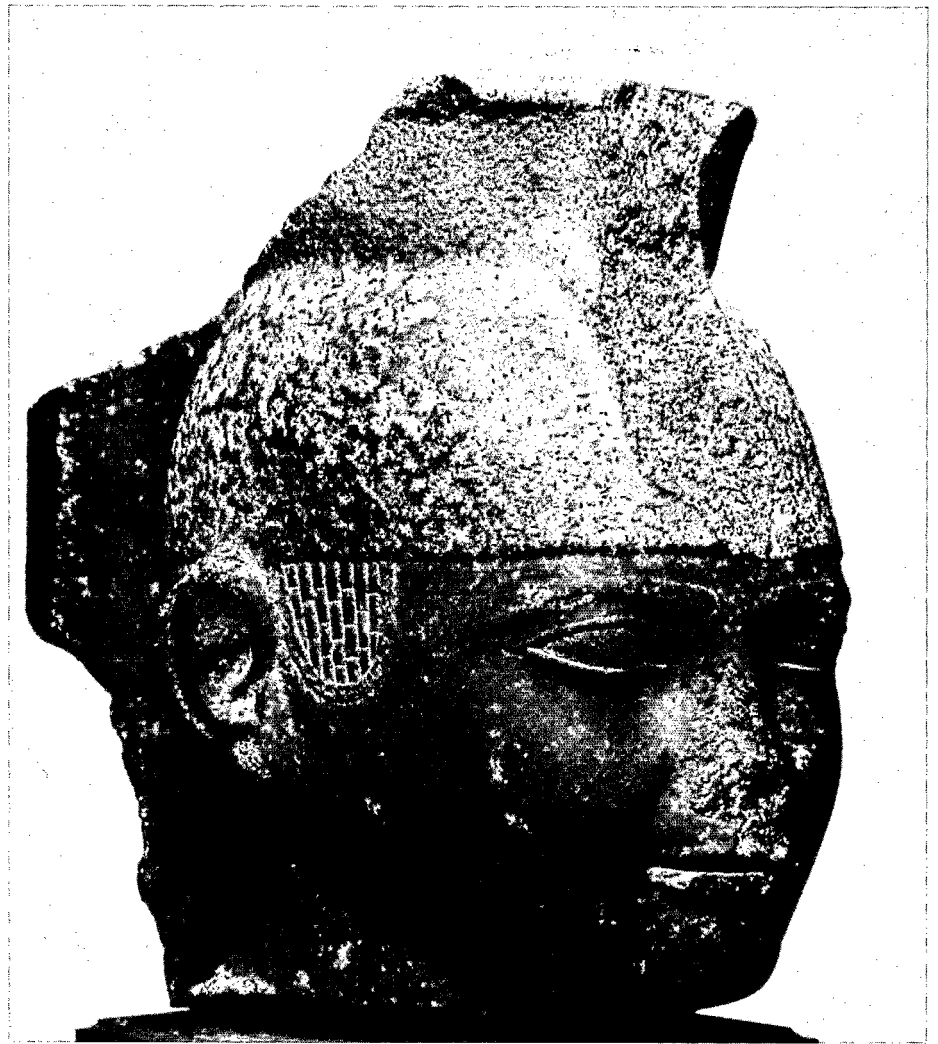
Chehata Adam



82

Vue partielle du parc Perle du Nil, à Assouan, où sera érigé le Musée de Nubie.

a



83 a, b, c

Quelques pièces, actuellement dans la collection du Musée égyptien du Caire, qui seront transférées au futur Musée de Nubie à Assouan : a) portrait du roi nubien Taharga (Khounefertoumré), XXV^e dynastie, 690-664 av. J.-C., granit noir; b) sculpture *ba* représentant un homme avec des ailes d'oiseau, époque méroïtique (III^e siècle av. J.-C.-III^e siècle apr. J.-C.), provenant de la nécropole de Karanog, calcaire; c) coffret décoré avec des incrustations d'ivoire (détail), provenant de la nécropole de Qustul, groupe X (IV^e-V^e siècle apr. J.-C.).

La pose de la première pierre du Musée de Nubie à Assouan a eu lieu au début de mars 1980, au moment de l'inauguration officielle des temples de Philae dans l'île d'Agilkia où ils ont été transférés et restaurés et de la célébration du vingtième anniversaire du lancement de la Campagne internationale pour la sauvegarde des monuments de Nubie. Considérée dans une perspective historique, cette action pour la préservation des monuments et du patrimoine archéologique mobilier d'une région déterminée apparaît comme une tentative ayant pleinement réussi à susciter une coopération internationale sous l'égide de l'Unesco. Mis en péril par la construction du barrage d'Assouan, le riche patrimoine de Nubie – celui de la partie la plus au sud de la République arabe d'Égypte – a été étudié et transféré en vue de sa sauvegarde par des missions scientifiques provenant de quarante pays.

L'idée de rassembler les objets découverts durant la Campagne de Nubie et les campagnes de fouilles précédentes en un seul musée a été émise par l'auteur du présent article en sa qualité de président de l'Organisation des antiquités égyptiennes et par le Comité exécutif de la Campagne pour la sauvegarde des monuments de Nubie de l'Unesco lors de sa réunion de mars 1978. La vingtième session de la Conférence générale de l'Unesco (octobre-novembre 1978), informée de ce projet par le gouvernement égyptien, a demandé au directeur général « de continuer à coopérer avec le gouvernement de la République arabe d'Égypte et de présenter à la Conférence générale des propositions en vue d'étendre cette coopération » et a exprimé l'avis que le Comité exécutif de la Campagne pour la sauvegarde des monuments de Nubie désigné par l'Unesco « pourrait être appelé à jouer, avec un mandat élargi et renouvelé, un rôle important dans cette nouvelle phase de l'action internationale » (résolution 4/7.6/12). Le gouvernement égyptien a demandé l'aide de l'Unesco pour la réalisation du projet : une équipe constituée par le Conseil international des



b

musées (Icom) et composée de trois experts, Torgny Säve-Söderbergh, égyptologue, Manfred Lehbruck, architecte de musée, et Luis Monreal, muséologue, a préparé un avant-projet¹ qui a ensuite été élaboré par l'Organisation des antiquités égyptiennes. Le D^r Mahmoud El-Hakim est l'auteur du projet architectural tandis que l'étude des problèmes de construction du musée a été confiée à la société Arab Engineering and Planning, consultant du Ministère du bâtiment et des travaux publics. Un groupe de travail international composé de spécialistes de musée sera chargé de superviser le projet. Celui-ci une fois adopté, le gouvernement fera un appel d'offres international pour sa mise à exécution.

Le Musée de Nubie sera logé dans un bâtiment de six mille mètres carrés; situé dans le parc Perle du Nil, au nord d'Assouan (fig. 82), il bénéficiera d'une vue panoramique sur la rive ouest du fleuve et sur les tombes des nobles d'Assouan qui jouèrent un rôle important dans l'histoire de l'Égypte, d'abord en explorant l'Afrique, puis ensuite comme gouverneurs d'Assouan.

Le Musée de Nubie illustrera l'histoire de l'homme et de son environnement depuis les temps préhistoriques jusqu'aux dernières phases de la Campagne de Nubie. La présentation des collections tiendra compte des particularités géographiques, sociologiques et culturelles de cette région qui a joué le rôle de lien entre la Méditerranée et les civilisations d'Afrique. L'exposition montrera le

1. *The Nubia Museum, Aswan*, par M. Lehbruck, L. Monreal, T. Säve-Söderbergh, Paris, Unesco, 1979.

phénomène de l'enrichissement mutuel des civilisations à différents niveaux – un genre de problèmes qui n'est pas inconnu, à l'heure actuelle, dans les pays en développement. Le musée est donc conçu dans une optique interdisciplinaire.

La création de ce musée répond à un besoin évident de donner, à l'intérieur d'une seule institution, une vue d'ensemble d'une région qui possède des caractères culturels propres et bien déterminés et un riche patrimoine, mobilier et immobilier.

Le but principal de Musée de Nubie sera d'être le dépositaire de l'archéologie nubienne, un centre pour la documentation et la conservation des collections confiées à sa garde – une « banque d'objets » pour les spécialistes – et une institution vouée à l'éducation.

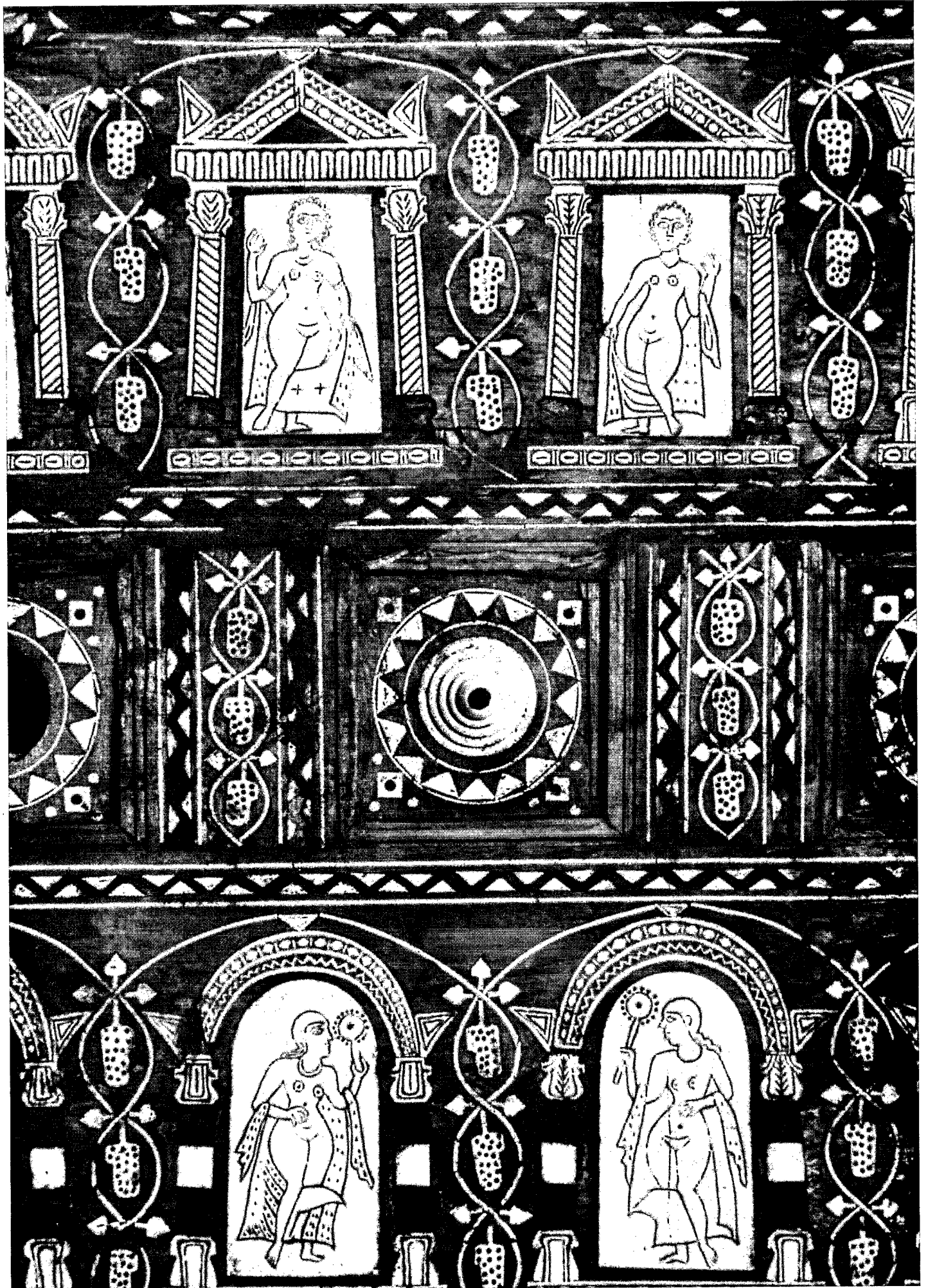
L'Organisation des antiquités égyptiennes a l'intention de transférer à Assouan une collection représentative des cultures nubiennes (fig. 83 *a, b, c*) dont une grande partie se trouve actuellement au Musée égyptien du Caire ou ailleurs.

Les importantes découvertes provenant des tombeaux des rois à Ballana et Qustul (IV^e et V^e siècle après J.-C.), par exemple, seront ultérieurement présentées dans le Musée de Nubie ainsi que, naturellement, un grand nombre d'objets de la période méroïtique, des échantillons de gravures rupestres préhistoriques, des éléments architecturaux de différentes époques et une grande variété d'objets archéologiques des périodes préhistoriques et historiques.

Pour être à même de remplir son rôle, le musée sera doté d'un atelier de conservation et de restauration, de services éducatif, photographique et documentaire, ainsi que d'un auditorium, de salles de recherche, d'une bibliothèque, d'une salle de contrôle de la sécurité, d'un atelier d'entretien, de réserves, etc.

En ce qui concerne l'exposition des collections, le bâtiment du musée sera aménagé de façon à assurer un maximum de flexibilité, dans le cadre d'une présentation « écologique » des objets, les reliant ainsi à la vie humaine et à son contexte (domestique, religieux, rituel, politique, etc.) dans chaque période. Les objets exposés seront, autant que possible, disposés de manière à suggérer leur usage quotidien original et leur destination. D'autre part, l'ordre chronologique général sera interprété par des objets qui permettront de relier le passé au présent. L'accent sera mis sur les résultats obtenus dans la sauvegarde du patrimoine monumental et mobilier par la campagne internationale lancée en Nubie il y a vingt ans, sous les auspices de l'Unesco. Ainsi, le Musée de Nubie perpétuera le souvenir de ce remarquable exemple de solidarité internationale qui a contribué au sauvetage d'un patrimoine appartenant non seulement à l'Égypte, mais au monde tout entier.

[Traduit de l'anglais]





Une ronde autour de l'arbre, menée par les peuples du monde, au-dessous du vol de la colombe au rameau d'olivier.

Il n'est pas d'interdisciplinarité, au musée, que ne conditionnent, d'un peuple à l'autre, dans l'espace, le respect de l'indépendance de chacun et la compréhension des cultures de tous.

84
Picasso, *Vive la Paix*,
dessin, Musée de Saint-Denis,
France.

Vient de paraître

Publications de l'Unesco

L'organisation des musées. Conseils pratiques. Paris, 1959, Quatrième édition, 1978 (en anglais seulement). (Collection: Musées et monuments, IX.) Ouvrage collectif.

Publié pour la première fois en 1959, dans la collection de l'Unesco « Musées et monuments », ce texte fondamental a rencontré un tel succès dans le monde entier auprès des personnes s'occupant des musées que l'ouvrage vient d'être réimprimé (en anglais seulement). Dans l'avant-propos de la première édition, Luther H. Evans, alors directeur général de l'Unesco, précisait que l'ouvrage « ... vise... à donner des conseils pratiques aux petits musées dont le budget est modeste ou à des musées qui commencent seulement à étendre le domaine de leurs activités » et émettait le souhait qu'il soit « également apprécié par les spécialistes attachés à des musées en renom ». Ce souhait et cet objectif ont été réalisés. L'ouvrage garde tout son intérêt, selon l'avis des spécialistes compétents, en dépit des nombreux changements qui sont intervenus dans le monde des musées.

Le caractère durable d'un texte comme celui-ci s'explique précisément par le fait qu'en dépit des progrès des connaissances et de la technique, des modifications d'approche et de l'évolution des sensibilités, qui rendent certains détails périmés, les musées doivent s'en tenir à certaines règles fondamentales en matière d'organisation pour atteindre leurs buts. Sans doute, les fonctions du musée se sont-elles élargies et la place qu'il occupe dans la société moderne a-t-elle pris davantage d'ampleur au cours des dernières années, mais c'est précisément là une évolution que l'Unesco et l'Icom ont eux-mêmes encouragée et qui est largement traitée dans cet ouvrage.

Le volume s'ouvre sur une étude du rôle des musées et comporte ensuite divers chapitres sur l'administration, l'organisation du personnel, la recherche, les relations avec les visiteurs, l'éducation, le laboratoire, la conservation et la mise en réserve des collections, l'exposition et enfin l'architecture.

Ouvrage collectif, le volume est composé de chapitres écrits par des muséologues de Belgique, des États-Unis d'Amérique, de France, d'Italie et du Royaume-Uni.

La mise en réserve des collections de musée, par E. Verner JOHNSON et Joanne C. HORGAN. Paris, 1980. (Collection : Protection du patrimoine culturel. Cahiers techniques : musées et monuments, 2.)

L'Unesco se préoccupe depuis longtemps déjà de tout ce qui intéresse la mise en réserve des collections de musée. En décembre 1976, elle a organisé avec le Conseil international des musées (Icom), à Washington, la première Conférence internationale sur les problèmes des collections de réserve dans les musées, à laquelle l'un des auteurs de l'ouvrage a participé avec vingt autres spécialistes désireux de trouver des solutions aux problèmes complexes que pose la protection des objets de valeur contenus dans les musées du monde entier. Cette conférence a recommandé la rédaction d'un cahier technique sur la mise en réserve des collections de musée qui s'inspirerait des découvertes et des techniques les plus récentes. Sa publication n'a en vérité que trop tardé, car les muséologues du monde entier s'inquiètent depuis longtemps de voir qu'on s'intéresse trop peu aux problèmes complexes du stockage des collections. Sans doute le coût de systèmes de stockage à toute épreuve risque-t-il d'être prohibitif, mais il devrait être possible, avec un peu d'effort et d'imagination, de trouver des solutions intermédiaires, à condition que les spécialistes puissent échanger et confronter leurs idées et leurs connaissances dans ce domaine.

E. Verner Johnson et Joanne C. Horgan dirigent le bureau d'architecture et de planification E. Verner Johnson and Associates, Inc., Boston, Massachusetts (États-Unis d'Amérique), qui a étudié au cours des treize dernières années de nombreux projets de planification et de recherche muséographiques. Comme ils le soulignent, « la mise en réserve de collections ne se limite pas aux installations matérielles. Elle est également liée aux fonctions et aux programmes des musées en matière d'exposition, d'éducation et de recherche ». L'ouvrage est donc divisé en cinq chapitres consacrés respectivement à la conception générale des musées et à ses incidences sur les systèmes et les surfaces de

stockage; à l'enregistrement, l'accessibilité et la recherche des objets; aux problèmes de sécurité liés au stockage; à la conservation dans les lieux de stockage; et enfin à la conception de systèmes particuliers de stockage des collections de musée. Les auteurs décrivent un grand nombre de types différents de systèmes de stockage et donnent des exemples de systèmes fixes, mobiles, simples, complexes et perfectionnés. Ils traitent aussi bien des systèmes disponibles sur le marché que de ceux qui peuvent être fabriqués par le personnel des musées.

L'ouvrage est illustré de dessins au trait et de tableaux et contient une bibliographie choisie établie par le Centre de documentation Unesco/Icom.

La conservation des œuvres d'art pendant leur transport et leur exposition, par Nathan Stollow. Paris, 1980. (Collection : Musées et monuments, XVII.)

Ce guide pratique, qui s'adresse aux conservateurs, archivistes, administrateurs, et employés des musées et galeries d'art, est consacré aux soins, à la manipulation, à l'emballage et au transport des objets et œuvres d'art en vue de leur exposition et de leurs déplacements. Il met l'accent sur les principes à appliquer en matière de conservation et traite avec quelques détails de l'environnement physique et des phénomènes de détérioration. D'une bonne compréhension de ces principes dépendent dans une large mesure la mise au point et l'application de règles satisfaisantes pour le traitement des collections. L'une des règles essentielles est de maintenir à tout moment l'objet ou l'œuvre d'art dans les meilleures conditions, que ce soit dans la réserve, dans la galerie, pendant son transport, et lors de son exposition en un autre lieu.

Il faut donc considérer les soins à apporter aux expositions en cours de transport comme un maillon d'une succession ininterrompue de soins, s'intégrant dans un ensemble de règles de conservation. Le nombre d'expositions et

d'échanges entre musées s'est multiplié au cours des vingt dernières années et le rythme de cet accroissement ne semble pas se ralentir. Des voix alarmées s'élèvent à l'occasion pour demander que cette progression soit freinée et qu'on réévalue les objectifs de ces échanges. Il est parfois difficile de comprendre l'importance muséologique d'une exposition, organisée à grands frais, au prix de risques extrêmes, et dans un style *show business*. Dans la fièvre qu'engendre de telles présentations, les normes de conservation sont à peine respectées. Mais il n'est pas facile pour le conservateur de s'opposer à ce que les œuvres puissent être vues par le plus grand nombre possible de personnes – ce qui viendrait enrichir le flot des échanges culturels dans le monde – et pareille résistance serait, à vrai dire, peu souhaitable. Il faut donc trouver un compromis grâce auquel les dommages qui pourraient résulter de l'exposition et du transport seraient réduits au minimum, afin d'assurer la pérennité des collections pour le plaisir des générations futures.

L'intérêt porté par l'Unesco à la prévention des risques auxquels sont exposés les biens culturels s'est matérialisé notamment par l'adoption, par la Conférence générale en 1956, d'une recommandation définissant les principes internationaux à appliquer en matière de fouilles archéologiques, qui a été suivie d'une recommandation et d'une convention concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriétés illicites des biens culturels, adoptées respectivement en 1964 et 1970. Dans le même temps, des études ont été effectuées sur divers aspects de l'organisation des musées : formation et statut des conservateurs, organisation d'expositions et d'échanges internationaux d'objets culturels, reconstitution d'œuvres d'art démembrées, et conservation en climat tropical.

Depuis quelques années, les spécialistes des musées ont été amenés à veiller encore davantage à la conservation des œuvres d'art

pendant leur exposition ou leur transport, et à mettre au point des méthodes et des techniques propres à les protéger du mieux possible, à ces moments-là, des risques d'erreur humaine et d'éventuelles circonstances défavorables, climatiques ou autres. Le présent manuel décrit ces méthodes et techniques.

Ses divers chapitres sont intitulés : « Conservation, examen et préparation »; « Types de caisses et techniques d'emballage »; « Transport »; et « Directives et normes pour la protection des prêts ». L'auteur, le Dr Nathan Stollow, est actuellement conseiller indépendant en matière de conservation des œuvres d'art à Ottawa (Canada) après avoir fait une carrière brillante de spécialiste de la conservation des objets de musée au Canada et au niveau international.

L'ouvrage est illustré de photographies en noir et blanc, de dessins au trait et de tableaux et s'accompagne d'un index.

Auteurs

CHEHATA ADAM

Né en 1921 à Gizeh, République arabe d'Égypte. Après avoir occupé le poste de directeur de la Section scientifique et de chef du Centre de documentation et d'études sur l'ancienne Égypte, il a assumé les fonctions de directeur général de ce centre de 1971 à 1978. Est actuellement président de l'Organisation des antiquités égyptiennes. A supervisé ou dirigé de nombreux travaux de fouilles, de restauration et a participé à des projets de sauvegarde; il a notamment dirigé la Campagne de sauvegarde des monuments de Nubie. De 1971 à 1978, chargé de conférences en archéologie et histoire (civilisation égyptienne) à l'Université du Caire. Nombreuses publications d'articles dans des revues et périodiques égyptiens ainsi que des traductions dans des publications de l'Unesco.

ALEXANDER COLIN CAMPBELL

Né en 1932. Formation au Royaume-Uni et à la Rhodes University (Afrique du Sud). Diplômé de Sindebele. Vingt-neuf ans de carrière en Afrique. Jusqu'en 1974, directeur de la faune et de la flore sauvage et des parcs nationaux du Botswana. Fondateur du National Museum and Art Gallery à titre privé, en 1966, et nommé directeur en 1974. Membre de la Commission des monuments nationaux. Publications : *Rapport sur le recensement du Protectorat du Bechuanaland en 1964*, *Guide du Botswana*, et une trentaine d'articles sur l'ethnologie, le droit africain, l'archéologie, l'écologie, l'histoire, etc.

JEAN-CLAUDE DUCLOS

Né en 1947 à Marseille (France). Technicien supérieur agricole. Travail, de 1970 à 1972, à l'élaboration du schéma départemental d'aménagement rural des Bouches-du-Rhône en tant que chargé d'étude auprès du Ministère de l'agriculture.

En 1972, entre dans l'équipe du Parc naturel régional de Camargue en qualité d'adjoint au directeur, d'abord chargé des questions d'aménagement du territoire, puis de la conception et de la réalisation du programme d'accueil et d'animation du parc, et enfin de la conception et de la réalisation du Musée camarguais.

DIETER ECKARDT

Né à Weimar (République démocratique allemande) en 1938, docteur en philosophie. Études slaves et germaniques à l'Institut pédagogique d'Erfurt. Enseignant pendant dix ans. Études supérieures à l'Institut culturel et artistique de l'Académie des sciences sociales de Berlin; diplômé en sciences sociales. Maître-assistant au Département d'art et de littérature de l'Université Friedrich-Schiller de Iéna; chef de la section d'allemand à l'École normale supérieure de Bamako, Mali; depuis janvier 1978, directeur du Musée Goethe de Weimar; auteur de comptes rendus et d'articles de revues.

MARTIN FRIEDMAN

Directeur du Walker Art Center de Minneapolis (États-Unis d'Amérique) depuis 1961; a organisé de nombreuses expositions dont *Le fleuve, images du Mississippi*; a écrit de nombreux essais de catalogues ainsi que des articles sur l'art contemporain dans des revues et des journaux réputés. Le livre qu'il a consacré au peintre et photographe américain Charles Scheeler a été publié en 1975.

MARCELLE GIRARD VILLEMURE

Née en 1949 à Nicolet (Canada). Diplômée en histoire de l'Université du Québec à Trois-Rivières; a été l'assistante de l'ethnologue Robert-Lionel Séguin pendant quelques années. A Parcs Canada depuis 1975, a réalisé le centre d'interprétation du Parc de l'artillerie, à Québec, puis le plan d'interprétation pour les forges du

Saint-Maurice. Est actuellement chargée d'un projet pour les forges du Saint-Maurice.

PIERRE IMHOF

Né en 1921. Formation d'ingénieur en horlogerie et en microtechnique au Technicum de Neuchâtel (Suisse). Stages pratiques dans l'industrie horlogère en Suisse; actuellement directeur technique d'une manufacture de pendulettes d'art. Président de la Commission du Musée international d'horlogerie de La Chaux-de-Fonds et président de sa direction depuis 1973; promoteur du Musée international d'horlogerie dans sa forme actuelle. Secrétaire général de la Fondation Maurice Favre. Ancien président du Syndicat patronal des producteurs de la montre à La Chaux-de-Fonds. Membre de l'Institut neuchâtelois.

DOREEN N'TETA

Diplômée d'études supérieures. Après avoir enseigné, entre au musée en tant que conservateur adjoint. En 1972, lauréat de la Museums Association (Royaume-Uni). Conservateur du National Museum and Art Gallery of Botswana, responsable des services éducatifs. Rédactrice en chef de la revue annuelle *Botswana notes and records*.

JARNO JUHANI PELTONEN

Né en 1936 à Tampere (Finlande). Licence, Université d'Helsinki (histoire de l'art et architecture, ethnologie, pédagogie, philosophie romane [française] en 1964; études supérieures d'enseignement en 1965/66; de 1962 à 1967, assistant au Département national des antiquités et sites historiques (archéologie subaquatique); de 1968 à 1970, conservateur et, de 1971 à 1978, directeur du Musée de la ville d'Helsinki; depuis 1978, directeur du Musée des arts décoratifs d'Helsinki. Donne des cours de muséologie élémentaire (formation du personnel) à l'Université d'Helsinki

depuis 1974; membre du Comité des relations avec les musées (Ministère de l'éducation) depuis 1978; membre de la Section culturelle de la Commission finlandaise pour l'Unesco (1975, 1977 et 1978). A effectué plusieurs voyages d'études à l'étranger (en particulier cours de l'ICCROM sur la sécurité, l'éclairage et le climat des musées, 1976, 1978). A publié différents articles sur la présentation dans les musées, l'ethnologie urbaine et la documentation des musées. Président du Comité national finlandais du Conseil international des musées (Icom).

JULIAN PITT-RIVERS

Né à Londres (Royaume-Uni), en 1919. De 1947 à 1953, licence, maîtrise et doctorat en philosophie à l'Université d'Oxford. De 1957 à 1969, professeur invité à l'Université de Chicago. De 1964 à 1971, directeur des études (associé) de l'École pratique des hautes études de Paris, VI^e section; 1972-1977, professeur d'anthropologie, School of Economics, Londres; 1977-1978, professeur, Université d'Aix-en-Provence-Marseille I, et 1978-1979 à l'Université de Paris X, Nanterre (France). Publications récentes : 1971, « Thomas Gage parmi les naguales; conceptions européenne et maya de la sorcellerie », *L'homme*, vol. 11, n° 1, p. 5-31; 1973, « Race in Latin America : the concept of 'raza' », *Archives européennes de sociologie*, n° 14, p. 3-31; 1979, « Réplique à Françoise Zonabend, "Anthropologie du soi et anthropologie de l'autre", dans G. Condominas et S. Dreyfus-Gamelon (dir. publ.), *Situation actuelle de l'anthropologie en France*, Paris, éditions du CNRS, juin, sous presse, « Quand nos aînés n'y seront plus », dans H. Mendras (dir. publ.), *Tendances et incertitudes de la société française*, Paris, Gallimard; « Le désordre vestimentaire », *Actes du colloque Vêtement et société*, Musée de l'Homme, mars 1979. A écrit de nombreux articles dans les périodiques spécialisés.

GEORGES HENRI RIVIÈRE

Né à Paris en 1897. 1915-1917, auditeur au Conservatoire national de musique et de déclamation, Paris. 1928-1937, sous-directeur du Musée d'ethnographie du Trocadéro (futur Musée de l'homme), Paris, dans le cadre du Laboratoire d'ethnographie du Musée national d'histoire naturelle. 1937-1967, initiateur et premier conservateur du Musée des arts et traditions populaires, Paris. 1966, initiateur et premier directeur du Centre d'ethnologie française, Laboratoire associé au Centre national de la recherche scientifique, Paris. 1948-1965, premier directeur et, depuis 1965, conseiller permanent du Conseil international des musées (Icom). A publié *Arts populaires des pays de France*, I, 1975 (en collaboration avec André Desvallées et Denise Gluck); *Arts populaires des pays de France*, II, Paris, 1976 (en collaboration avec Denise Gluck).

ALEXANDER VALTCHEV

Né en 1941. Études techniques supérieures. Ingénieur puis intégré aux services de l'éducation nationale. Depuis 1969, directeur du Musée national polytechnique de Sofia. Secrétaire du bureau du Comité international de l'Icom pour les musées des sciences et techniques et du bureau du Comité international pour l'histoire de la technologie. A partir de 1979, poste scientifique de direction au Comité de la culture. Publications sur la muséologie, l'histoire de la technologie, etc.

GÜNTER VIOHL

Né en 1938 à Berlin. Études de géologie et de paléontologie à Fribourg-en-Brisgau et à Erlangen. Diplômé de géologie en 1963; a soutenu sa thèse intitulée « Die Kauper-Lias-Grenze in Südfranken » en 1969. De 1968 à 1972, assistant scientifique au Département de psychologie morale et des rapports entre théologie et sciences de la nature à l'Institut supérieur de philosophie et de théologie d'Eichstätt. En 1972 a été nommé conservateur à l'administration centrale de la Direction générale des collections d'histoire naturelle de l'État de Bavière et chargé de préparer la création du Jura-Museum. Responsable scientifique du musée depuis l'ouverture en 1976, a été nommé conservateur en chef en 1977.

Photographies

1, Cliché Agraci, Paris; 2, Pitt Rivers Museum, Oxford; 3, M. Hoedt, Eichstätt; 4, 5, 7, 10-13, I. Voth-Amslinger, Eichstätt; 6, J. Ehrenkäufer, Eichstätt; 8, J. Tischlinger, Eichstätt; 9, 14, G. Viohl, Eichstätt; 15-24, Erich Sutherland, Minneapolis; 25-35, Musée camarguais, Arles; 36, 37, Gérard Fraissenet, Arles; 38-46, Forges du Saint-Maurice, Trois-Rivières, Québec; 47, 52, 57, J. Fröhlich, La Chaux-de-Fonds; 48-50, 53, 55, 56, S. Tcherdyne, Pully; 51, W. Studer, Berne; 54, 58, Musée international d'horlogerie, La Chaux-de-Fonds; 59-61, Erkki Salmela, Helsinki; 62, Lósló Lelkes, Helsinki; 63, Patrik Oras, Helsinki; 64, Helsingin Kaupunginmuseum Kuvakokoelmat, Helsinki; 65, 66, 69, 70, Musée historique départemental, Pernik; 67, 68, Kowatschewzi; 71-75, National Museum and Art Gallery of Botswana, Gaborone; 76-81, National Forschung- und Gedenkstätten, Weimar; 83 a-c, Assouan; Musée égyptien, Le Caire; 84, Éditions Combat pour la paix, Paris.