

# *Museum*

Vol XXVIII, n° 1, 1976

**Musées vivants, Musées qui  
apprennent à vivre, Musées  
en croissance**

# museum

Vol. XXVIII, n° 1, 1976

---

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

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

## RÉDACTEUR

Anne Erdös

## RÉDACTEUR ADJOINT

Y. R. Isar

## COMITÉ CONSULTATIF DE RÉDACTION

Om Prakash Agrawal, Inde

Irina Antonova, URSS

Sid Ahmed Baghli, Algérie

Raymonde Frin, France

Jan Jelinek, Tchécoslovaquie

Iker Larrauri, Mexique

Grace L. McCann Morley, directeur de

l'Agence Icom pour le Sud-Est asiatique

Paul Perrot, États-Unis d'Amérique

Georges Henri Rivière, conseiller

permanent de l'Icom

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

Le numéro : 17,50 F.

Abonnement annuel (4 numéros ou numéros doubles correspondants) : 60 F.

Rédaction et édition :

Organisation des Nations Unies  
pour l'éducation, la science et la culture  
7, place de Fontenoy,  
75700 Paris (France)

© Unesco 1976

Presses Centrales S.A., Lausanne

---

# *Musées vivants*

## *Musées qui apprennent à vivre*

### *Musées en croissance*

---

*Éditorial* 2

#### *Musées vivants*

Giovanni Pinna *Création d'un musée des fossiles, Besano · Une initiative de la population* 3

Lazar Donkov *Parc-musée ethnographique Etar, Gabrovo* 9

#### *Musées qui apprennent à vivre*

Renate Friedländer *Découverte du musée par la création · Expérience du Service éducatif des musées de Cologne* 15

Abraham M. Razgon *Musées et instruction générale pluridisciplinaire en URSS* 29

Fernanda de Camargo e Almeida *Musée des images de l'inconscient, Rio de Janeiro · Une expérience vécue dans le cadre d'un hôpital psychiatrique* 35

#### *Musées en croissance*

J. C. Ebbinge Wubben *Nouvelle aile du Musée Boymans-van Beuningen, Rotterdam* 43

Samar K. Baghi et Pradip K. Bhaumik *Nouvelle galerie des transports · Musée Birla de l'industrie et de la technologie, Calcutta* 51

#### *Chronique*

*Musée d'histoire naturelle, Ankara (Sehavet Mersinoğlu)* 61

*Voyage au Danemark et aux États-Unis d'Amérique · Réactions et réflexions (Bernard Jeannot-Vignes)* 66

*Commémoration de la seconde guerre mondiale par les musées* 67

---

# Éditorial

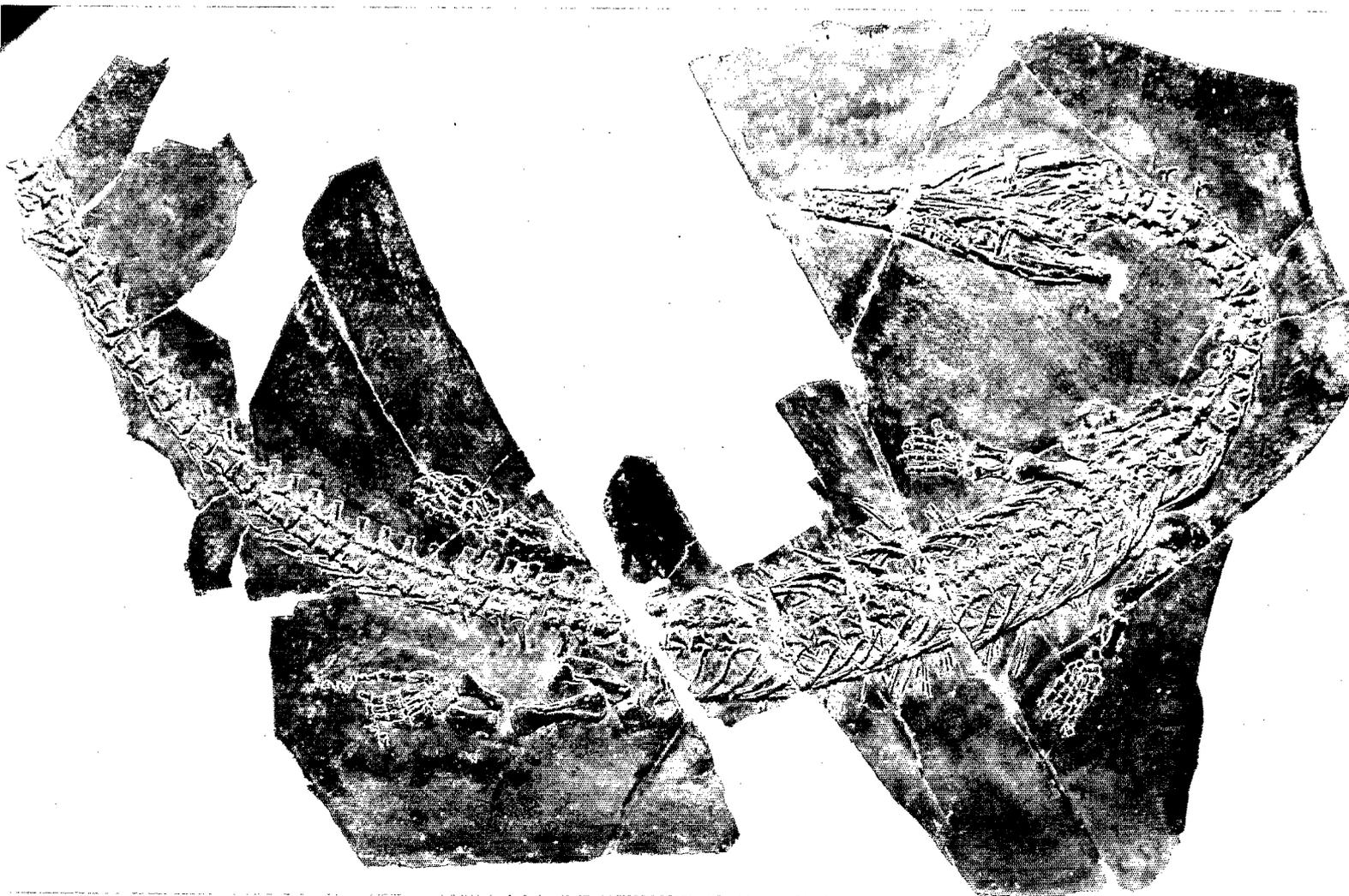
Deux musées vivants. Une petite ville s'est dotée du premier, elle le fabrique de ses propres mains ; dans le second, tout s'anime, de la nature à l'homme, du champ à l'atelier.

Des musées qui apprennent à vivre. Avec les uns, inspirés par les choses qu'ils voient, les enfants créent des choses. Avec un autre, la pluridisciplinarité des thèmes « aide à faire comprendre les lois du développement de la nature et de la société ». Avec un autre encore, les agents d'un centre psychiatrique encouragent leurs malades à se créer une société, et à s'ouvrir à la société.

Deux musées en croissance. Le Boymans, dont on sait qu'il avait été novateur en son temps, le reste de nos jours par son système, fascinant, d'organisation de l'espace autour du visiteur, par rapport à l'espace de l'objet. Le Birla, quand il ajoute à son programme technologique déjà riche un programme du cheminement de l'homme sur la terre et l'eau, dans l'air et l'espace.

---

1  
Un des plus remarquables fossiles trouvés dans la zone de Besano : l'*Askeptosaurus italicus*, reptile de 1,80 mètre environ de longueur, conservé actuellement au Musée municipal d'histoire naturelle de Milan.



# *Création d'un musée des fossiles, Besano*

*Une initiative de la population*

Giovanni Pinna

La participation active des citoyens à la vie culturelle est, en Italie, un phénomène qui ne cesse de gagner du terrain.

Cette tendance ne trouve pas toujours, cependant, une réponse appropriée dans les milieux qui ont pour fonction d'assurer la liaison entre les citoyens et ce qu'on peut appeler, d'un terme très général, le « domaine culturel ». On peut dire sans ambages que, dans l'Italie d'aujourd'hui, la culture par délégation est un concept dépassé et que l'isolement qui caractérisait traditionnellement les milieux scientifiques en général n'est plus justifié par la réalité sociale de notre temps.

À l'heure actuelle, les institutions culturelles, telles que les musées, par exemple, n'ont pas toutes réussi à trouver le moyen de s'adapter à ce nouveau modèle de développement culturel fondé sur la participation active des citoyens, et les organismes d'État ou périphériques préposés à la politique culturelle semblent avoir fait leur temps, n'ayant pas encore réussi dans la plupart des cas à remplacer l'ancien modèle de culture élitaire, de caractère exclusif et, à de nombreux égards, partiel.

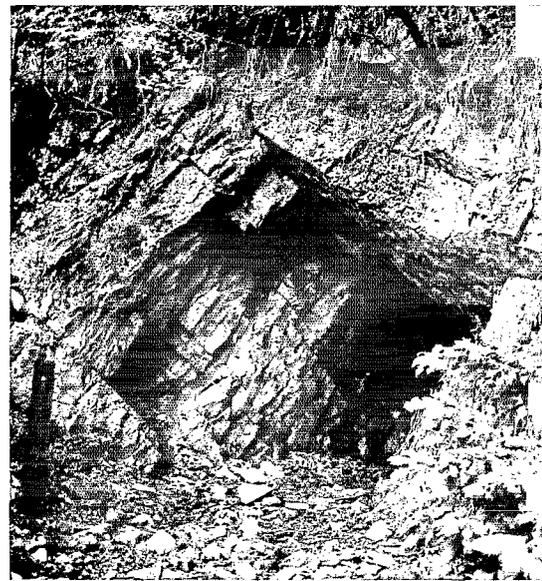
Si la participation populaire à la culture est apparue spontanément en Italie sous la forme d'un élan nouveau vers une gestion communautaire des traditions artistiques, historiques ou scientifiques, elle n'a pas comme contrepartie, sinon dans quelques cas plutôt rares, une modification des choix et des méthodes de l'organisation culturelle officielle, organisation qui semble avoir tendance à se scléroser, négligeant une bonne partie des possibilités d'ouvertures nouvelles.

D'autre part, la structure culturelle officielle est aujourd'hui telle qu'elle ne peut que se replier sur elle-même, en excluant de la gestion de la culture de larges couches de la population et en opérant des choix d'un caractère quelque peu sectaire.

Il y a cependant quelques événements récents dont il vaut certainement la peine de parler, des initiatives populaires couronnées de succès malgré des problèmes d'organisation et des circonstances nettement défavorables.

Dans le domaine scientifique, le plus récent de ces succès, qui constitue peut-être l'unique exemple en Italie de mise en valeur spontanée d'un important patrimoine scientifique, est représenté par la création de l'Exposition-musée des fossiles à Besano, petite localité de quelque 1 100 habitants, située dans la province de Varese en Lombardie.

Les fossiles qui se trouvent sur le territoire de la commune de Besano sont connus de tous les paléontologistes depuis la moitié du siècle passé. En effet, c'est en 1854 qu'un chercheur du Musée municipal d'histoire naturelle de Milan a trouvé dans les roches bitumineuses qui affleurent juste au-dessus de



<sup>2</sup> L'ouverture de la mine située à quelques dizaines de mètres au-dessus du village de Besano. De nombreux fossiles ont été tirés autrefois de cette mine.

la localité quelques petits squelettes de reptiles parfaitement conservés et datant de 200 millions d'années. Cette trouvaille a été la première d'une série de découvertes d'un grand intérêt pour les sciences de la terre.

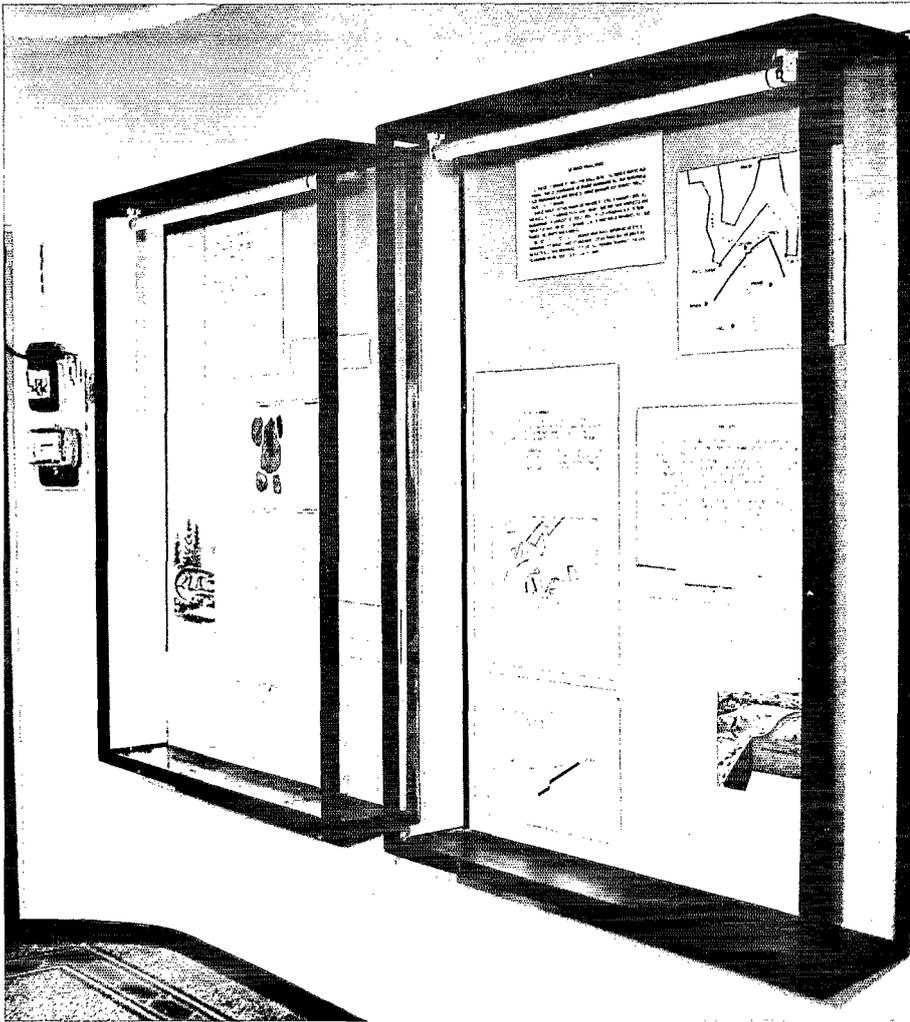
Après cette première découverte fortuite, des paléontologistes du Musée de Milan et de l'Université de Zurich ont procédé à des fouilles et à des recherches à Besano et, non loin de là, sur le Monte San Giorgio, en territoire suisse. Alors que les recherches italiennes se sont terminées avant la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les recherches en territoire suisse, commencées plus tard, en 1924, ne sont pas encore achevées.

Les roches bitumineuses de Besano et du Monte San Giorgio sont aujourd'hui célèbres dans le monde entier et sont considérées comme l'un des gisements de vertébrés fossiles les plus riches d'Europe. Il s'agit de roches calcaires sombres contenant des strates bitumineuses, dont l'épaisseur totale ne dépasse pas 10 mètres et qui se sont déposées à la période triasique, voici quelque 200 millions d'années, dans un bras de la mer qui recouvrait alors une bonne partie de l'Europe. Dans la région de Besano, il y a 200 millions d'années, la mer triasique formait un bassin clos, isolé de la mer libre et présentant des caractéristiques favorables à la conservation des animaux et des plantes qui y vivaient: reptiles et poissons de toute espèce, mollusques et végétaux.

Les recherches paléontologiques effectuées dans la région ont permis de recueillir une masse de spécimens et de découvrir des animaux précédemment inconnus qui ont pris, au cours des études, une importance notable pour la connaissance de l'évolution et pour la reconstitution paléo-écologique et paléobiologique de l'Europe à la période triasique (fig. 1).

<sup>3</sup>  
MUSEO DEI FOSSILI DI BESANO, Besano.  
L'entrée de l'Exposition-musée de Besano  
(province de Varese, Italie), installée dans  
une vieille maison du village.





<sup>4</sup> Une vitrine du musée consacrée à l'histoire du gisement fossilifère et à la géologie de la région.

Après les premières recherches faites au XIX<sup>e</sup> siècle, le gisement de Besano n'a plus été fouillé systématiquement. Toutefois, les recherches en territoire italien n'ont pas complètement cessé : des paléontologistes du Musée de Milan et des collectionneurs privés y ont fait au cours des années suivantes des trouvailles sporadiques. L'ouverture au-dessus de Besano d'une mine qui utilisait précisément les roches fossilifères pour en extraire de l'ichthyol a fourni, par la suite, grâce à ses vastes excavations, une grande quantité de spécimens (fig. 2). Avec la fermeture de la mine après la seconde guerre mondiale, les découvertes sont devenues sensiblement plus rares, ce qui n'a pas découragé les collectionneurs privés qui, surtout pendant ces dernières années, ont pratiquement exploré pas à pas toute la zone fossilifère. Le résultat de ces recherches est à vrai dire paradoxal : la destruction du Musée de Milan par un bombardement aérien en août 1943 ayant entraîné la perte des spécimens qui y étaient conservés, il se trouve aujourd'hui que les collections publiques, celles des musées, sont beaucoup moins riches que les collections privées, dispersées sans contrôle entre de très nombreux possesseurs.

C'est là, naturellement, une grave atteinte au patrimoine scientifique. Le contenu des collections privées n'est pas contrôlable, pas plus que ne le sont les collectionneurs privés eux-mêmes ; d'où la perte, peut-être irréparable, de pièces d'un grand intérêt scientifique, pièces uniques qui restent inconnues de l'homme de science et du grand public. La plaie des collections privées, ou plutôt d'un certain type de collection fermée à la collaboration avec la recherche scientifique, s'étend continuellement et c'est ce pillage systématique qui a incité les habitants de Besano à promouvoir une action délibérément destinée à protéger un patrimoine qui, s'il appartient à la science, revient de droit à tous les habitants.

En 1970, le Musée municipal d'histoire naturelle de Milan avait consacré aux



Les premières strates fossilifères affleurant au terrain lors de la campagne de fouilles entreprises en 1975.

fossiles de Besano une partie de ses expositions paléontologiques, avec une reconstitution du milieu ancien et des animaux les plus significatifs. Sur le plan de la vulgarisation, cette exposition a joué un rôle nettement positif : c'est de là qu'est partie l'initiative qui a conduit à la création du petit musée de Besano.

Pour contribuer à mettre un frein aux recherches menées sans discrimination par les collectionneurs privés et pour empêcher ou, du moins, limiter ainsi la dispersion de ce précieux matériel, les habitants de Besano ont créé, en 1973, avec l'appui du personnel scientifique du Musée municipal d'histoire naturelle de Milan, un centre pour la protection des fossiles de la zone<sup>1</sup>. Ce centre, qui veut agir en collaboration avec la Surintendance aux antiquités — l'organisme d'État chargé de veiller sur le patrimoine archéologique et paléontologique — se propose de promouvoir toute action visant à réaliser des structures qui permettent de protéger et de présenter au public les vestiges fossiles de la zone et, finalement, d'organiser de nouvelles campagnes de fouilles.

Lancer un programme de réorganisation des recherches paléontologiques à Besano et établir des bases pour la sauvegarde du gisement posent de nombreux problèmes. Le premier et le plus important de ces problèmes est incontestablement celui de la protection de la zone où affleurent les roches fossilifères. La difficulté de cette protection est évidente si l'on considère qu'un gisement de fossiles n'est pas habituellement une aire bien délimitée, mais se compose d'un ensemble de sites sensiblement éloignés l'un de l'autre, qui correspondent aux affleurements des roches fossilifères.

Le gisement de Besano ne constitue pas une exception : les roches fossilifères s'étendent sur une bande de terrain, longue de 3 kilomètres environ et orientée du nord-est au sud-ouest, où elles affleurent en divers points ; leur extension s'oppose donc à toute clôture soit parce qu'une telle mesure serait trop coûteuse, soit parce qu'une clôture serait relativement inutile, car sa longueur excessive rendrait difficile une surveillance constante.

1. Centro di Studi e di Valorizzazione dei Fossili di Besano.

Étant donné qu'une surveillance directe et constante n'est pas possible, il faut trouver, pour la protection du gisement, une formule nouvelle qui assure la sauvegarde d'un patrimoine scientifique si menacé, une formule de collaboration active entre les organes compétents et les habitants de la zone qui doivent être les gardiens naturels du patrimoine scientifique provenant de leurs terres et dont l'intérêt est de voir mettre sur pied des structures permettant de conserver et de présenter au public le matériel en question, ainsi que d'en éviter la dispersion.

Les habitants mêmes de la zone sont mieux placés que quiconque pour assurer la protection du gisement qui se trouvera ainsi sous leur contrôle quotidien. A cette fin, il faut cependant que le gisement et les fossiles qui en proviennent prennent pour les habitants de Besano une importance telle qu'ils se sentent eux-mêmes responsables de leur défense.

C'est précisément pour la réalisation de cet objectif que le centre créé par une partie des habitants de Besano revêt une grande importance en tant qu'élément de liaison entre le personnel chargé des travaux et la population de Besano : à travers le centre, celle-ci doit comprendre en effet qu'elle est une partie intégrante du programme et, bien plus, un facteur essentiel de son exécution ; à travers le centre, les habitants doivent comprendre qu'ils sont propriétaires, en tant que collectivité, des richesses scientifiques qui affleurent dans leur localité.

Ce rapport a été établi d'heureuse façon par la création de l'exposition-musée des fossiles de Besano <sup>2</sup> (fig. 3 et 4), une exposition à la réalisation de laquelle ils ont tous pu collaborer en exerçant les fonctions les plus diverses et qui représente, par conséquent, le fruit d'un effort et d'une organisation collectifs. Les habitants de Besano se sont transformés tour à tour en chercheurs, en décorateurs de vitrines, en menuisiers, en forgerons, en électriciens, en préparateurs de pièces paléontologiques, en dessinateurs, etc., édifiant ainsi un ensemble qui, s'il n'est assurément pas élégant, n'en est pas moins une réalisation spontanée et, partant, de grande valeur — un musée construit par ses propres usagers.

L'activité du centre ne doit et ne veut d'ailleurs pas se limiter à la protection du gisement et à la préparation d'une exposition : le programme est plus ample et orienté dans deux directions principales, à savoir, d'une part, à l'élargissement des recherches par des fouilles systématiques et, d'autre part, à la récupération du matériel figurant dans les collections privées. Les recherches ont déjà commencé avec la collaboration de techniciens du Musée de Milan et une nouvelle campagne de fouilles a été entreprise au printemps 1975 (fig. 5). D'autre part, une action visant à convaincre les collectionneurs privés de collaborer avec le centre en mettant à sa disposition et en y déposant le matériel qui se trouve en leur possession est déjà en cours. Les habitants de Besano, qui se sont transformés en ouvriers et en décorateurs de vitrines pour la réalisation de l'exposition-musée, se préparent à devenir maintenant des chercheurs et des techniciens paléontologistes pour amorcer l'établissement d'un rapport de collaboration avec la science officielle, rapport qui est sans précédent en Italie.

*[Traduit de l'italien]*



# Parc-musée ethnographique Etar, Gabrovo

Lazar Donkov

Lorsque fut connue du public bulgare l'intention de la ville de Gabrovo de faire un parc-musée ethnographique dans le lieu-dit « Etar », nombreux furent ceux qui crurent à une nouvelle plaisanterie des habitants de cette ville réputés maîtres dans l'art de la facétie. Mais une fois les travaux commencés, personne ne pensa plus qu'il s'agissait d'une blague, car les Gabroviens sont connus aussi pour hommes laborieux et de parole <sup>1</sup>.

Aujourd'hui le Parc-musée Etar est une réalité. Le visiter est devenu un plaisir qui accompagne inmanquablement la visite de Gabrovo. Il s'étend, comme la ville elle-même, sur les deux rives de la rivière du même nom, aux eaux rapides, qui coule sur le versant nord de la chaîne des Balkans. Jadis, ce lieu était en quelque sorte la « zone industrielle » de Gabrovo, suffisamment proche pour y travailler et en même temps distincte de la ville (fig. 7a, b).

Pendant les cinq siècles de domination ottomane, Gabrovo fut un centre artisanal de grande renommée dont de nombreux produits tels que poteries, couteaux, gaitans <sup>2</sup> étaient très demandés en Europe comme en Asie. Le voyageur impressionné par le développement de cette région et, en particulier, par l'importance de ses forges la désignait comme « un vrai royaume de Vulcain où le fracas et les flammes montent jusqu'au ciel ».

Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'artisan de Gabrovo, avec la soif du nouveau, le goût des solutions hardies et de l'efficacité qui le caractérisaient, sut tirer un excellent parti de ses contacts avec l'Europe occidentale qui connaissait alors l'essor de la révolution industrielle. Ce ne fut pas le fait du hasard si, par exemple, le premier lycée laïque du pays fut ouvert à Gabrovo en 1835.

C'est pour faire revivre l'atmosphère de cette époque, l'architecture, les métiers, la vie de la région de Gabrovo au temps du « Réveil » national et de la lutte pour l'indépendance, que le Parc ethnographique Etar a été créé <sup>3</sup>.

De Gabrovo, où les maisons modernes à plusieurs étages, les rues et les places spacieuses s'intègrent bien aux vieux quartiers préservés, on se rend à Etar par la route qui longe la rivière en direction de la montagne. Quelques kilomètres plus loin, les versants montagneux deviennent toujours plus abrupts, la végétation plus dense. Apparaissent alors les briques rouges des toits du musée. Le visiteur, en y pénétrant, a brusquement l'impression d'aborder une ville vieille de deux cents ans : maisons basses, jardins fleuris, ruelles sinueuses qui enjambent la rivière, tavernes, restaurants où sont servis des plats typiques et surtout de nombreux ateliers artisanaux qui, tous, fonctionnent (fig. 8 et 9).

La reconstitution de l'époque a été obtenue par trois moyens : la restauration d'ateliers et de boutiques abandonnés sur place depuis près d'un siècle, le

6

ETNOGRAFSKI PARK-MUZEJ, Etar, Gabrovo.  
Des visiteurs regardent l'atelier où sont  
fabriqués des objets de cuivre.

1. La région de Gabrovo, bien que montagneuse, compte une des populations les plus riches du pays et, aux yeux des autres Bulgares restés fidèles à la traditionnelle générosité orientale ou slave, les Gabroviens passent pour avarés. A cette réputation ils ont répondu en inventant d'innombrables histoires sur leur avarice.

2. Soutache dont on se servait pour orner les vêtements d'homme et de femme.

3. On ne saurait trop insister sur le dévouement passionné et les efforts qu'a dû déployer le fondateur et premier directeur du musée, M. A. Donkov, pour convaincre chacun que ce lieu abandonné pouvait retrouver vie. [NDLR]

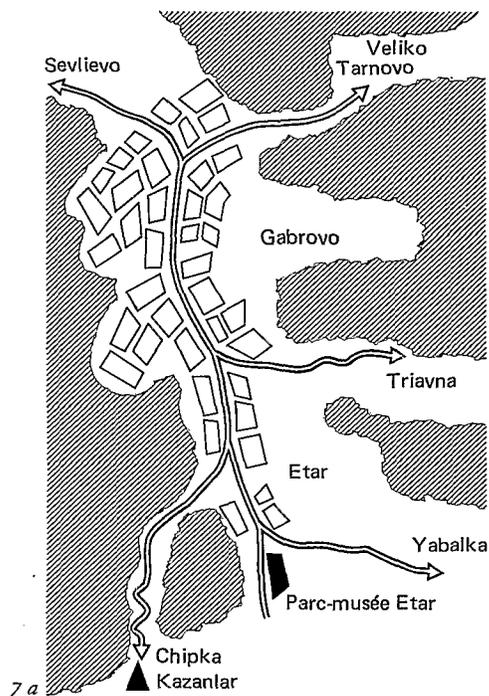
déplacement de constructions anciennes qui se trouvaient ailleurs et, en troisième lieu, l'édification de constructions neuves dans le style de l'époque à partir de plans et documents authentiques. Le souci de faire revivre le passé a été jusqu'à n'utiliser que des matériaux et techniques de construction en usage au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Les architectes ont recherché et obtenu une harmonie parfaite entre les constructions et leur environnement. La nature fait partie de l'exposition. La flore et la faune locales y sont préservées. Trois mille deux cents hectares de bois autour du parc-musée ont été constitués en réserve.

Le visiteur est séduit par l'aspect vivant de ce musée très particulier où le passé n'est séparé du présent par aucune barrière. Les artisans auprès de leurs vieilles machines en mouvement ne sont pas un élément passif de l'exposition. Lors de la création du musée de vieux artisans qui n'exerçaient plus ont accepté d'y travailler pour insuffler aux métiers une vie nouvelle. A leurs côtés travaillent maintenant des jeunes gens qui, en décidant de se consacrer à l'artisanat, rehaussent l'importance du musée en faisant d'Etar le centre actif de nombreux métiers d'art.

Les métiers artisanaux exercés autrefois à Gabrovo étaient au nombre de vingt-six. L'objectif du musée est de les représenter tous. En outre, un marché de produits artisanaux est en cours de construction. Il a été conçu de manière à s'intégrer harmonieusement dans l'ensemble des maisons environnantes dont le rez-de-chaussée est réservé aux ateliers et aux tavernes, tandis que, dans les étages (un ou deux), ont été reconstitués des intérieurs d'anciens artisans.

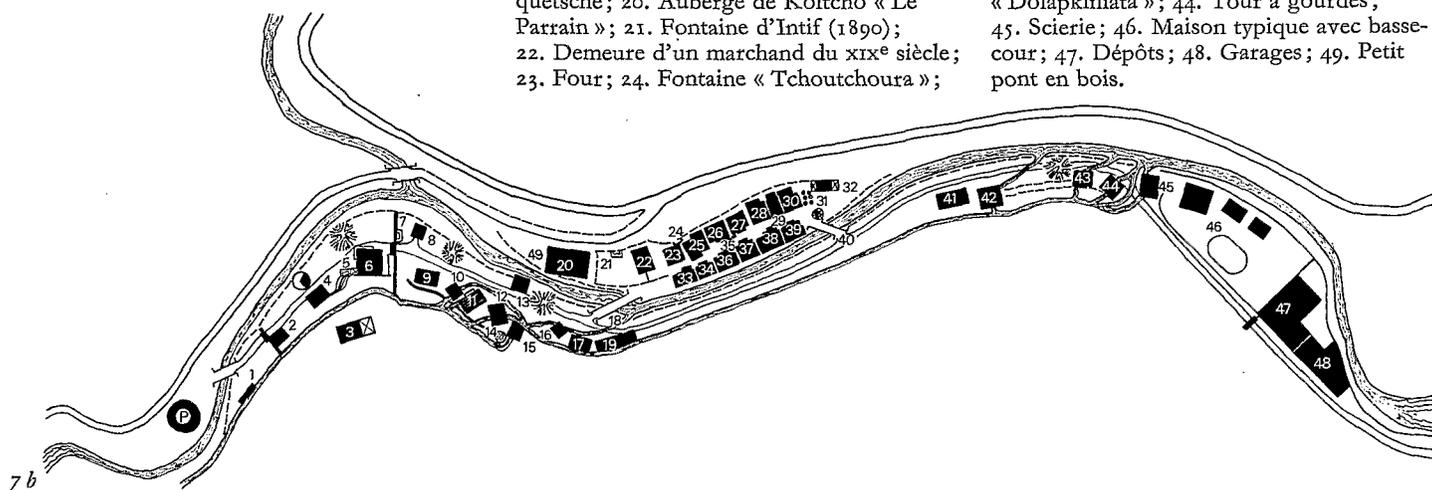
La décoration des maisons, les outils ainsi que les appareils mécaniques de traction hydraulique des ateliers sont authentiques. Les produits façonnés dans les forges et les ateliers d'orfèvres, les gaïtans, les salles, les couteaux sont identiques à ceux qu'on fabriquait à l'époque du « Réveil » bulgare. Ces objets d'usage courant, mais exécutés avec art, sont vendus sur place. Le produit des ventes ainsi que des services de teinturerie et d'affûtage des couteaux permet au musée de subvenir à ses frais d'entretien. On prévoit également la création d'une exposition de documents et de photos.



7a, b

a) Plan schématique du site. b) Plan du parc-musée. 1. Panneau d'introduction en mosaïque; 2. Maison de gardiens; 3. Laiterie; 4. Rôtisserie; 5. Fontaine « Sainte-Trinité » (1843); 6. Maison typique avec taverne; 7. Fontaine du pape Guéorgui (1870); 8. Comptoir de souvenirs; 9. Coutellerie; 10. Affûteuse mécanique; 11. Carde « Tépavitsata »; 12. Moulin hydraulique « Karadjeika »; 13. Maison de gardiens; 14. Lavoir « Valévitsata »; 15. Tour à bois; 16. Tour de l'horloge; 17. Appentis; 18. Pont à deux arches; 19. Distillerie et ses produits: eau de vie et pâte de quetsche; 20. Auberge de Koltcho « Le Parrain »; 21. Fontaine d'Intif (1890); 22. Demeure d'un marchand du XIX<sup>e</sup> siècle; 23. Four; 24. Fontaine « Tchoutchoura »;

25. Atelier de fabrication de babouches et de tissus de poil de chèvre utilisés pour faire des sacs; 26. Café-confiserie; 27. Atelier du cuivre; 28. Atelier d'orfèvrerie; 29. Poterie; 30. Tannerie (cuir à chaussures); 31. Puits; 32. Bâtiment de service; 33. Atelier de traitement des peaux (pour vêtements); 34. Atelier de fabrication de clochettes; 35. Fontaine (1864); 36. Huilerie; 37. Atelier de fabrication de bûts; 38. Atelier de tonnellerie et boissellerie; 39. Atelier du charbon; 40. Pont à une arche; 41. Teinturerie; 42. Atelier de fabrication de gaïtans; 43. Moulin « Dolapkiniata »; 44. Tour à gourdes; 45. Scierie; 46. Maison typique avec basse-cour; 47. Dépôts; 48. Garages; 49. Petit pont en bois.



Le Parc-musée Etar est de création récente, mais il porte le sceau de l'authenticité historique. Il reçoit chaque année près d'un demi-million de visiteurs, dont une grande partie viennent de l'étranger. C'est à la fois un centre de recherches ethnographiques pour les étudiants et une source de connaissances du passé, ainsi qu'un lieu de loisirs très apprécié par les habitants de Gabrovo et de nombreux touristes venant de tous les coins du monde<sup>4</sup>. Le parler bas des visiteurs se mêle au bruissement des eaux, au grondement des moulins, au tintamarre des marteaux — bruits inusités, bruits oubliés qui apportent un étrange sentiment de paix<sup>5</sup>.

[Traduit du bulgare]

<sup>8</sup>  
La rue du marché des produits d'artisanat.

<sup>9</sup>  
L'eau d'un torrent de la montagne anime les moulins et les tours, lave les tapis et les couvertures. C'est la source d'énergie du village.



8



9

4. Pendant la seule année 1975, le Parc-musée Etar a reçu 400 000 visiteurs.

5. La rédaction de *Musoni* tient à remercier ici M. Jordan Peev, délégué permanent adjoint de la Bulgarie auprès de l'Unesco, qui a bien voulu apporter certains compléments à cet article.

10



*Maison bulgare du XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle.* A deux étages, construite sans aucuns clous de fer, les assemblages étant faits à l'aide de chevilles de bois. Au premier étage, sur un large palier entouré de trois pièces principales, exposition de mobilier de l'époque. Au rez-de-chaussée, taverne typique de la région. Le visiteur peut y goûter la cuisine du pays et déguster, entre autres boissons, l'eau de vie de prune nationale.

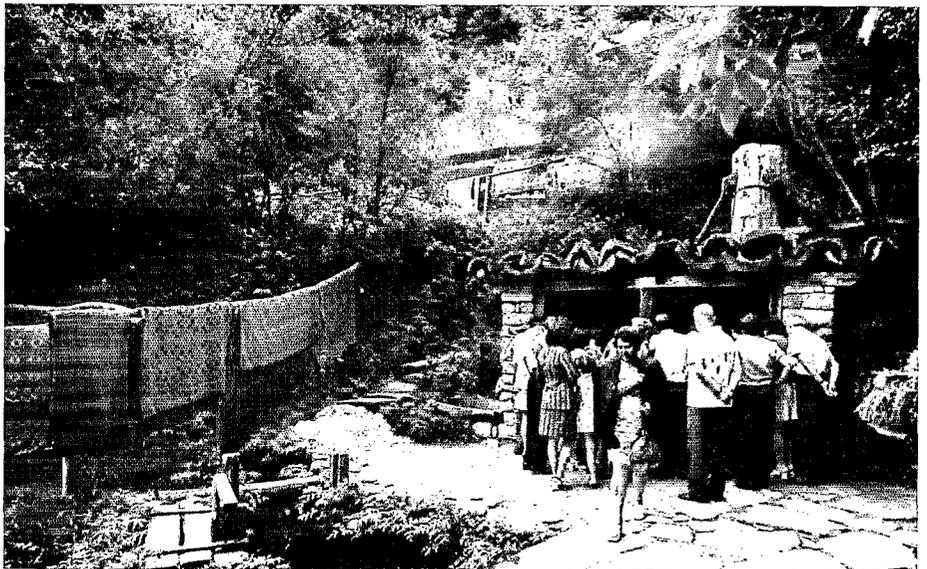
*Contellerie.* Transportée d'un village des environs, elle date de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle est dotée d'une forge dont le soufflet est constitué d'une peau entière de buffle, et qui fonctionne depuis cent cinquante ans.

*Affûteuse mécanique.* Construite pendant la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. D'une conception simple, mais astucieuse, elle sert à affûter les couteaux et autres instruments fabriqués sur place.

« *Tepavitzata* ». Carde qui se trouvait sur le terrain où a été aménagé le musée. Construite au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, elle sert à apprêter les laines tissées au métier à main. Elle utilise la traction hydraulique au moyen d'une énorme roue.

« *Karadjeikata* ». Le moulin se trouvait également sur place. Il date de 1780. Une grande roue hydraulique horizontale le met en mouvement.

*Teinturerie.* Construite aux environs de l'année 1850. Les gaïtans, les laines et les lainages y sont teints sans produits chimiques. Les colorants sont naturels — herbes, feuilles, racines, etc. — et les couleurs obtenues sont plus solides que les couleurs à base de produits chimiques.



« *Valevitzata* ». Sorte de lavoir ancien installé en ce lieu depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Tissus de grosse laine, tapis et couvertures y sont lavés et battus par la seule action vigoureuse et constante de l'eau claire, sans savon ni autres produits, d'où le dicton populaire: « La chemise est lavée, l'eau est claire et le savon entier. » Ils sont ensuite étendus pour sécher (fig. 12).

*Tour hydraulique.* Il est destiné à la fabrication de récipients en bois. Construit au cours de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, il fonctionne encore et le visiteur peut voir l'artisan à l'œuvre. Bien que primitif, il est d'une conception ingénieuse: l'eau y est utilisée pour empêcher l'échauffement dû au frottement.

*Scierie.* Construite aux environs de 1870. Elle fonctionne également à l'eau. Les grumes sont transportées automatiquement jusqu'à la scie même. Avant d'arriver à la roue, l'eau est accumulée dans un énorme bassin conique en planches de bois. L'étanchéité de ce bassin est assurée par la mousse naturelle qui y pousse et se multiplie sans cesse au contact de l'eau.

*Atelier de fabrication des gaïtans.* Date de 1854. C'est toujours l'eau qui met en mouvement les machines à tresser les gaïtans. Ces machines ont été construites il y a plus de cent ans par des forgerons de Gabrovo et, malgré leur âge, fonctionnent encore sans défaillance. Les roues hydrauliques sont actionnées par le même courant d'eau que toutes les roues mécaniques du village, chacune exigeant seulement 0,45 mètre de chute d'eau. Les gaïtans fabriqués dans ces ateliers servent à la confection de costumes nationaux, mais sont aussi utilisés dans la couture de mode.

14



13



15



« Dolapkiniata » (fig. 10). Réplique fidèle d'un moulin datant de 1874. Il est mû par une roue hydraulique. Grâce au système d'engrenage (les roues dentées sont en bois), le fonctionnement du moulin nécessite un débit trois fois inférieur à la normale et une hauteur de chute d'eau deux fois inférieure à celle de l'autre moulin du musée, la capacité des deux étant la même. Le toit de ce moulin est conçu d'une manière originale. Les meules sont placées sur un échafaudage en bois dont la construction est liée à celle de la toiture du bâtiment. La force centrifuge de la meule n'étant pas toujours parfaitement centrée, il se produit des vibrations qui, à la longue, disloquent le toit et font glisser les ardoises. Le constructeur ingénieux a trouvé le moyen de rétablir l'équilibre de la toiture à l'aide d'un seul coup de marteau sur la cheville de bois du milieu de la charpente.

*Tour à gourdes* (fig. 11). Construit au début du XIX<sup>e</sup> siècle, son principe est le même que celui du tour qui sert à fabriquer les autres récipients en bois, à cette différence près que le tourneur se place perpendiculairement au fuseau sur lequel est fixé le bois à travailler. La fabrication des gourdes en bois est basée sur la propriété du bois de se rétrécir en séchant. Ainsi la gourde est faite en bois vert, tandis que le couvercle de l'ouverture par laquelle l'intérieur est creusé est en bois sec. Comme le bois frais se rétrécit avec le temps, le récipient et son couvercle adhèrent de mieux en mieux l'un à l'autre. L'intérieur de la gourde est enduit de cire chaude afin que le vin soit isolé du bois. Une telle gourde dure de cent cinquante à deux cents ans.

*Atelier du cuir*. Construit autour de 1865, il possède toute la gamme de matériel nécessaire à l'exercice de ce métier. Vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, la profession comptait près de cent maîtres dans la région de Gabrovo. Ils produisaient surtout des mules vendues sur place et à l'étranger, ainsi que dans les divers marchés de la Bulgarie.

*Poterie* (fig. 14). Date de 1874. A l'époque les maîtres potiers de Gabrovo produisaient chaque année plus de 150 000 objets en terre cuite, vendus partout dans le pays.

*Atelier d'orfèvrerie*. Construit en 1860, il était, vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, l'un des 35 ateliers de la ville. Des bijoux y sont actuellement fabriqués, selon la tradition nationale.

*Atelier du cuivre* (fig. 6). Construit en 1872, il produit aujourd'hui encore, suivant les procédés anciens, divers ustensiles de cuivre.

*Sucrerie-café*. Dans une ambiance typique, on y sert des sucres d'orge, des sucettes et du café turc.

*Four* (1875). Divers petits pains, galettes et brioches y sont confectionnés avec le levain utilisé autrefois.

*Maison de Sakov* (un commerçant de Gabrovo qui a vécu au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle). C'est un des meilleurs spécimens d'architecture de la période de la Renaissance nationale.

Une laiterie, des ateliers pour la fabrication de cloches (fig. 15), de tonneaux, de charrettes (fig. 13), etc., des fontaines du XIX<sup>e</sup> siècle et maintes autres constructions retiennent l'attention du visiteur.



# Découverte du musée par la création

## Expérience du Service éducatif des musées de Cologne

Renate Friedländer

Cologne est sans doute l'une des cités qui se prêtent le mieux à l'instauration d'une collaboration fructueuse entre les musées et les écoles. La ville compte en effet sept musées municipaux, groupés sous une seule direction générale, et une galerie d'art dont ils disposent pour leurs expositions temporaires. Ils sont tous d'accès facile et chacun a son caractère propre<sup>1</sup>. C'est là une immense source de richesses culturelles qui, utilisée avec imagination, offre des possibilités illimitées pour l'éducation. Sous la direction du chef de l'administration culturelle de Cologne, M. Kurt Hackenberg, le Service éducatif des musées de Cologne — Aussenreferat der Kölner Museen — a été créé en mai 1965 par le directeur général des musées de Cologne, le professeur Gert von der Osten, aujourd'hui à la retraite. Depuis lors, c'est Grëndher Ott qui dirige le service. Grâce à ses efforts inlassables dans un domaine nouveau, un nombre croissant d'adultes et d'enfants des écoles ont commencé à fréquenter régulièrement les musées. Le Service éducatif des musées, dont le personnel comprend un directeur, cinq conférenciers à plein temps et plus de trente collaborateurs à temps partiel, dessert tous les musées de la ville. Il assure gratuitement des visites guidées pour divers groupes d'adultes et pour les enseignants accompagnés de leurs élèves. Un service d'autobus gratuit fonctionne entre les musées et les écoles situées dans les limites de la ville. L'un des principaux objectifs du Service éducatif des musées consiste à encourager les enseignants à emmener régulièrement leurs élèves visiter les musées, chaque visite étant précédée d'un travail de préparation en classe et suivie d'exercices d'application pratique.

Je suis au Service éducatif des musées depuis 1970. Dans le présent article, j'ai tenu à donner quelques exemples de mon travail expérimental auprès de différents types d'élèves, en insistant sur les activités créatrices qui sont organisées dans les jardins d'enfants et les écoles, après les visites guidées dans les musées. Il ne s'agit là, naturellement, que de l'une des nombreuses activités du Service éducatif des musées<sup>2</sup>.

### Premiers essais • Un jardin d'enfants

En février 1971, j'ai été priée d'organiser six visites guidées au Schnütgen-Museum pour un groupe d'élèves d'une école maternelle. Leur maîtresse, qui avait une longue expérience de l'éducation des petits, voulait familiariser ses élèves dès leur plus jeune âge avec les richesses du patrimoine culturel de Cologne. A l'époque, je me suis demandé s'il valait la peine d'emmener des enfants de cet âge au musée. Au cours de la première visite, je leur montrai

16

RAUTENSTRAUCH-JOEST-MUSEUM, Köln. Fillette de six ans manipulant une marionnette de sa fabrication derrière l'écran installé à l'exposition de marionnettes de théâtre d'ombres du musée. Jardin d'enfants St. Marien de Bensberg-Untereschbach.

1. Wallraf-Richartz-Museum. Peintures, de 1300 à nos jours; sculptures, de 1800 à nos jours; collection de dessins et d'estampes; bibliothèque artistique et muséographique.

Schnütgen-Museum. Art religieux du début du moyen âge jusqu'à la période baroque; ce musée est installé dans l'église Sainte-Cécile (XIII<sup>e</sup> siècle).

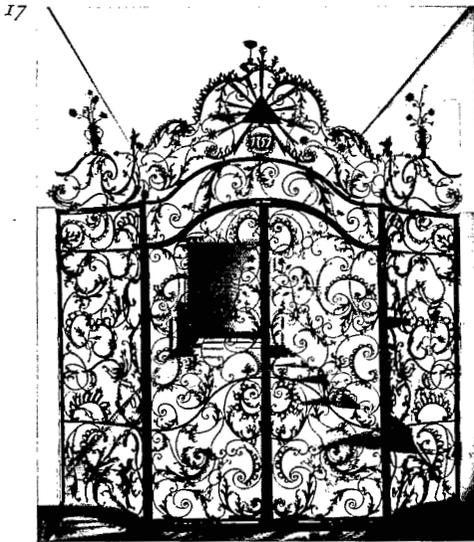
Kölnisches Stadtmuseum. Musée historique de Cologne: histoire municipale, économique et culturelle; archives de dessins et d'estampes de caractère local; archives photographiques; collection Fassbender; collection de monnaies; bibliothèque.

Römisch-Germanisches-Museum. Préhistoire de l'Europe; la Cologne romaine (mosaïque de Dionysos; monument funéraire de Pöblicius); la Cologne du début du moyen âge (époque franque); collections de verrerie romaine; collection Diergardt de bijoux; praetorium situé sous l'hôtel de ville; monument Ubier.

Kunstgewerbemuseum. Artisanat du moyen âge à nos jours, dans la Overstolzenhaus, du XIII<sup>e</sup> siècle.

Rautenstrauch-Joest-Museum. Musée d'ethnologie, d'art et de culture d'autres régions que l'Europe. Museum für Ostasiatische Kunst. Art d'Extrême-Orient (Chine, Japon et Corée).

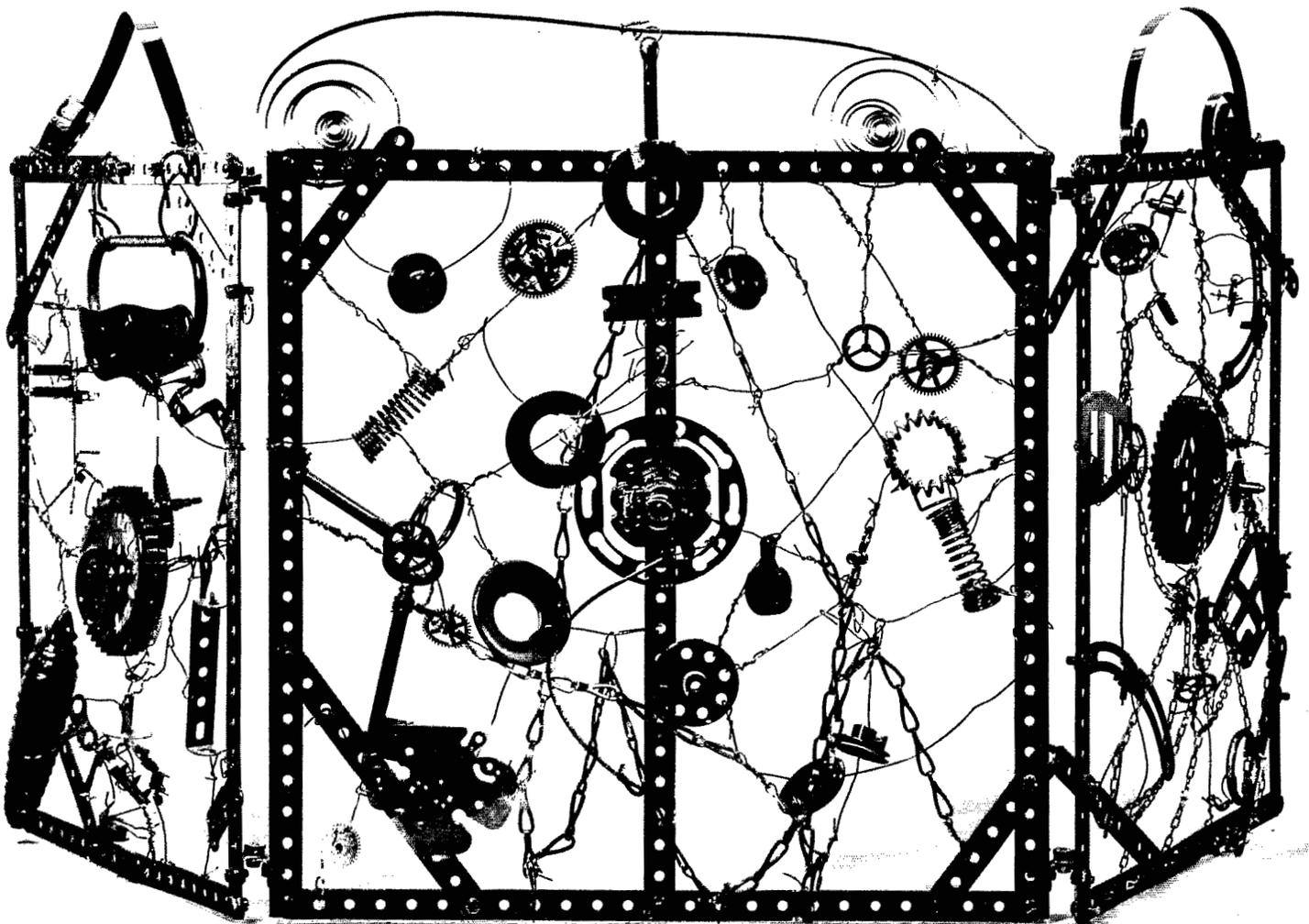
2. Le travail décrit ici s'étend sur une période de trois à cinq ans et ne porte donc pas sur le nouveau Römisch-Germanisches-Museum, qui n'a été ouvert qu'en mars 1974. Le rapport ne porte pas non plus sur le Kunstgewerbe Museum et le Museum für Ostasiatische Kunst qui ne sont pas encore installés dans des bâtiments définitifs.



17  
SCHNÜTGEN-MUSEUM, Köln. Grille en fer forgé du monastère d'Heisterbach (XVIII<sup>e</sup> siècle).

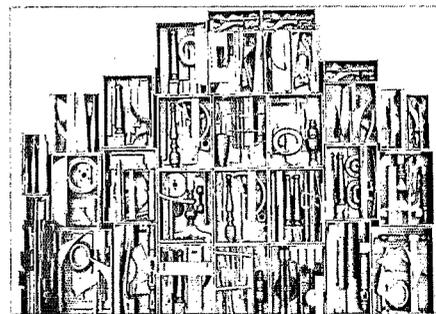
18  
Petite « grille de fer » (de 35 cm de hauteur) fabriquée à l'aide de pièces de fer provenant d'un vieux coucou, d'un moulin à café, d'un réveille-matin et d'un jeu de construction en métal, par des enfants de cinq à six ans du jardin d'enfants St. Marien, de Bensberg-Untereschbach.

quelques grandes sculptures sur bois. Le saint Georges à cheval, transperçant le dragon de sa lance, leur plut sans doute particulièrement, car, lorsqu'ils revinrent pour la deuxième visite, ils m'offrirent à ma grande surprise de pittoresques peintures au doigt représentant saint Georges et le dragon. Ce fut le début d'une collaboration étroite entre le jardin d'enfants et le Service éducatif des musées. Depuis lors, la maîtresse et son assistante font faire à des groupes d'une quinzaine d'enfants de cinq à six ans, pendant l'année qui précède leur entrée à l'école primaire, des visites guidées mensuelles des différents musées de Cologne, auxquels se joignent plusieurs mères que ces visites intéressent. Après chaque visite, les enfants qui le souhaitent (rien n'est jamais imposé) peuvent entreprendre au jardin d'enfants un projet inspiré par ce qu'ils ont vu au musée. C'est ainsi que des vitraux vus au musée sont devenus des formes abstraites de couleurs vives séparées par des lignes noires (correspondant aux plombs) peintes avec les doigts sur du perspex; après avoir vu des sculptures sur ivoire, les enfants ont taillé de simples images en relief sur des morceaux de savon; la pâte à modeler leur a permis de traduire leurs impressions des sculptures. Ces transpositions étaient toujours des créations et jamais des imitations, mais elles montraient comment les enfants avaient assimilé ce qu'ils avaient vu. En voici quelques exemples: une grille en fer forgé du XVIII<sup>e</sup> siècle, provenant du monastère d'Heisterbach et exposée au Schnütgen-Museum (fig. 17), donna aux enfants l'idée de rassembler chez eux des bouts de ferraille (il fallait que ce soit du fer et, pour chaque morceau, ils prirent un aimant pour s'en assurer!). Avec les restes d'un vieux moulin à café, les ressorts d'un réveille-matin, les poids d'un coucou et des tiges d'un jeu de construction en métal, ils créèrent au jardin d'enfants leur propre grille de fer (fig. 18). A la demande du professeur Anton Legner, directeur du Schnütgen-Museum, la



petite grille a été « prêtée » au musée pour deux ans. Elle a été exposée à côté de son grand prototype, pour la plus grande joie des enfants et à la surprise ravie de bien des visiteurs.

Les enfants s'intéressèrent tout autant aux œuvres d'art contemporaines, qui suscitèrent chez eux des réactions également originales. Une grande structure dorée de Louise Nevelson, en bois de rebut, exposée au Wallraf-Richartz-Museum (fig. 19), incita les enfants à ramasser chez eux des objets de la vie quotidienne — morceaux de jouets, ornements, boutons, vêtements de poupées, etc. A la maternelle, les enfants collèrent tout cela dans des boîtes à cigares. C'est alors que vint la révélation : à mesure que chaque enfant peignait sa boîte en or, on vit ces objets très ordinaires se transformer soudain, comme par magie, en biens précieux. Les enfants composèrent ensuite leur propre *Mur doré* à l'aide de leurs boîtes (fig. 20). Il est intéressant de comparer ce que ce même prototype inspira à un groupe d'enfants de l'école primaire âgés de neuf ans. En effet, les objets de rebut qu'ils collèrent dans des boîtes à chaussures donnèrent un résultat tout à fait différent (fig. 21). Après cinq ans de collaboration avec ce jardin d'enfants, les résultats sont encourageants. Au bout d'un an, les enfants des groupes qui se succédaient ne montraient absolument aucun signe de timidité ou de gêne lors de leur première visite. Le musée faisait déjà partie intégrante de leur vie à l'école maternelle bien avant qu'ils y viennent ; ayant vu les créations de leurs aînés après les visites au musée, les plus jeunes mouraient d'envie d'atteindre l'âge où ils pourraient y aller eux aussi. En quittant la maternelle pour l'école primaire, un petit garçon déclara : « Ce qu'il y avait de mieux au jardin d'enfants, c'était le musée. » Quelque temps après, les enfants, qui fréquentaient désormais l'école primaire, supplièrent leur ancienne maîtresse de les emmener à nouveau dans les musées,

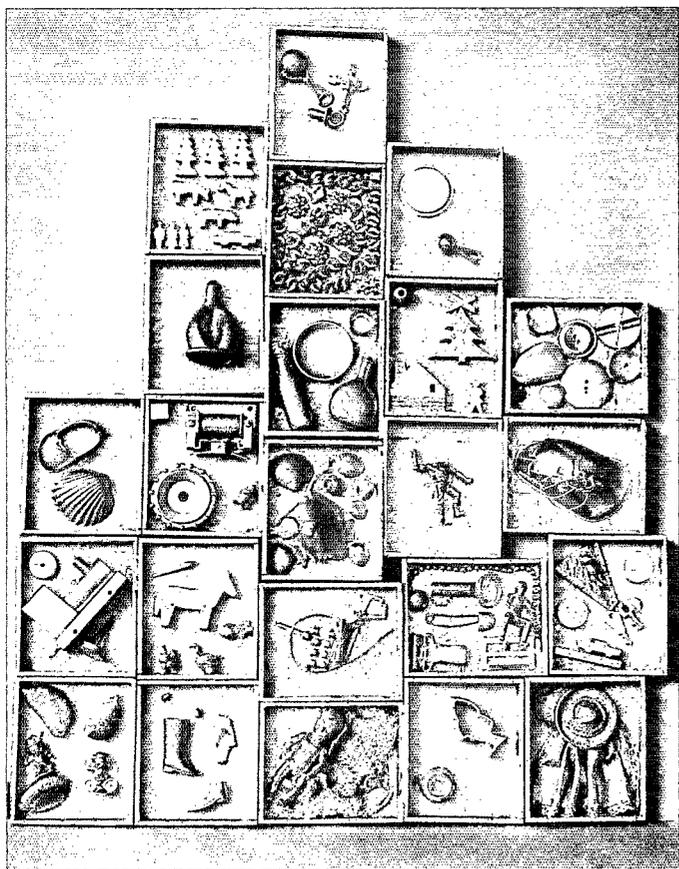


19

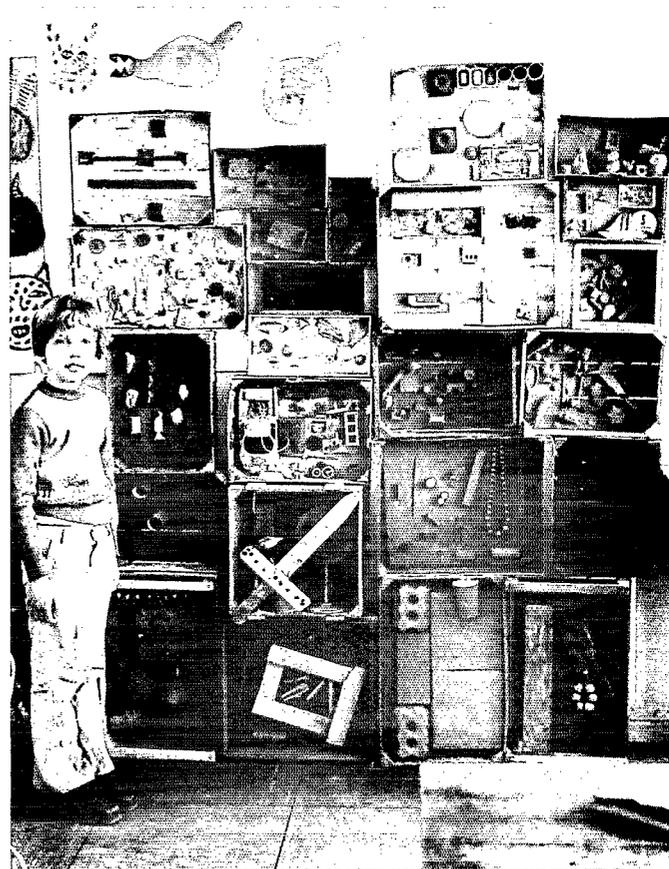
19  
WALLRAFF-RICHARTZ-MUSEUM, Köln.  
*Royal Tide IV*, structure dorée de Louise Nevelson (1960).

20  
*Mur doré* (de 65 cm de hauteur) exécuté avec de petits objets collés dans des boîtes à cigares, le tout doré et monté par des enfants de cinq à six ans du jardin d'enfants St. Marien, de Bensberg-Untereschbach.

21  
*Mur* (190 cm de hauteur) fait de boîtes à chaussures remplies de divers objets quotidiens, peint de couleurs différentes et monté en classe par des élèves de neuf ans de l'Evangelische Grundschule de Bensberg.



20



21

qu'ils ne visitaient plus avec leur nouvelle école. Elle constitua donc avec eux un « club du musée » qui effectuait une visite guidée tous les deux mois. Grâce à l'initiative des enfants, l'école primaire commença alors à organiser elle aussi des visites régulières de musées, ce qui permit de poursuivre l'œuvre commencée au jardin d'enfants<sup>3</sup>.

3. Voir les commentaires de l'institutrice de l'école maternelle en annexe p. 26.



22  
WALLRAFF-RICHARTZ-MUSEUM, Köln.  
*Eiche im Schnee* (Chêne en hiver), peinture  
à l'huile sur toile de 44 × 34,5 cm, par  
Caspar David Friedrich (1808).

### *Premiers essais • Une école primaire*

En octobre 1971, une institutrice d'école primaire demanda l'organisation d'une visite guidée au Wallraf-Richartz-Museum pour sa classe qui comprenait trente enfants de neuf ans. Elle souhaitait donner un nouvel élan aux cours de dessin de l'école en donnant à ses élèves l'occasion de voir d'abord des peintures originales au musée. Après cette visite (destinée à leur montrer les couleurs primaires et secondaires dans les peintures abstraites), les enfants exécutèrent de manière très personnelle des peintures pleines de vie. Aucune d'entre elles n'était une copie de ce qu'ils avaient vu. La visite au musée n'avait nullement inhibé l'originalité des enfants; elle avait, au contraire, stimulé jusqu'aux moins inventifs. L'institutrice décida alors d'organiser une série de visites guidées. Nous avons étroitement coopéré depuis lors. A mesure que nos travaux progressaient méthodiquement, les visites mensuelles au musée furent rattachées à d'autres disciplines que le dessin — les langues, par exemple, et l'histoire locale.

Pendant deux ans, cette classe a visité tour à tour différents musées municipaux. Au Rautenstrauch-Joest-Museum, nous avons voulu montrer aux enfants les cultures d'autres continents qui leur étaient inconnues — de l'Amérique du Nord-Ouest, par exemple, et de l'Afrique. Les totems de la tribu Haida, du Canada, les passionnèrent tout particulièrement. L'institutrice a raconté que le lendemain, à l'école, toute la classe se mit fiévreusement au travail en façonnant des blocs de polystyrène d'un mètre de haut — deux enfants par bloc sculptant de grands masques chacun de leur côté — à l'aide de leurs mains, de grands couteaux et de scies. Après avoir colorié leurs masques, ils superposèrent leurs blocs par deux ou trois, créant ainsi leurs propres « totems ». Chaque masque était une création originale. Les enfants avaient inventé des têtes abstraites d'animaux, faisant inconsciemment à leur tour ce qu'avaient fait les sculpteurs indiens d'Amérique.

Une autre fois, nous leur montrâmes les masques africains. Les élèves, rassemblant alors des pépins d'orange, de citron et de pomme, des noyaux de datte, des coquilles de noix, des coquillages, des perles de verre, des grains de café, de la laine, du raphia, etc., en décorèrent les masques de papier mâché qu'ils avaient faits. A quelque temps de là, le directeur du Rautenstrauch-Joest-Museum, M. Axel von Gagern, organisa une exposition d'œuvres d'enfants stimulés par leur visite du musée. Les enfants furent autorisés à participer à la préparation de l'exposition et vinrent en petits groupes, avec leur institutrice, peindre de grandes fresques pour servir de toile de fond à leurs œuvres. Cette même classe visita les musées pendant deux ans de suite avant de se disperser dans diverses écoles secondaires. Comme l'avaient fait les « sortants » du jardin d'enfants, plusieurs élèves de ce groupe revinrent demander à leur ancienne institutrice de continuer à les accompagner dans les musées puisque leur nouvelle école n'organisait pas de visites. Eux aussi créèrent un « club du musée ». Voilà maintenant deux ans de cela, mais ces enfants effectuent encore régulièrement des visites guidées dans les musées avec leur ancienne institutrice. Avec elle également, ils se réunissent le lendemain dans l'atelier de leur ancienne école primaire pour une séance d'activités créatrices, ce qui contribue beaucoup, sans nul doute, à l'attrait de ces visites au musée<sup>4</sup>.

En regardant les peintures dans les musées, beaucoup de jeunes enfants apprennent d'abord à « voir » ce qui les entoure; le travail créateur auquel ils se livrent ensuite les libère des images mentales stéréotypées. Avec une classe d'enfants de six à sept ans, en première année dans une autre école primaire, nous avons examiné les arbres dans les peintures de Caspar David Friedrich (fig. 22), Ernst Ludwig Kirchner et Max Liebermann, au Wallraf-Richartz-Museum. Les enfants découvrirent dans ces œuvres que les troncs d'arbre n'étaient pas toujours bruns et droits mais, au contraire, penchés, noueux, couverts de mousse, qu'ils se divisaient en grosses branches, se ramifiaient peu

4. Voir les commentaires de l'institutrice en annexe, p. 26.

à peu en brindilles, que le feuillage n'était pas d'un bel émeraude comme le vert des « boîtes à peinture », mais comprenait d'innombrables teintes plus subtiles. Après cette visite, les enfants regardèrent les arbres qui entouraient leur école. Dans aucune des peintures qu'ils exécutèrent ensuite n'apparut un arbre stéréotypé et toutes les interprétations étaient différentes (fig. 23 a-d).

23a-d  
Peintures d'arbres exécutées par des enfants de six à sept ans de la Katholische Grundschule de Balsaminenweg, Seeberg, Cologne.

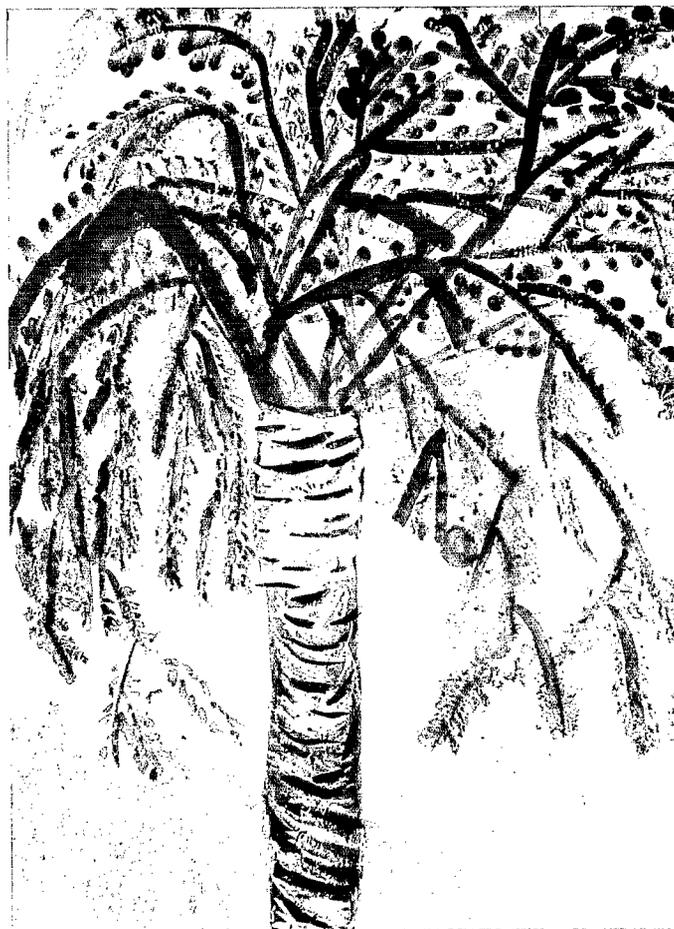
23 a



23 b



23 c



23 d

## Le musée et les enfants attardés ou handicapés

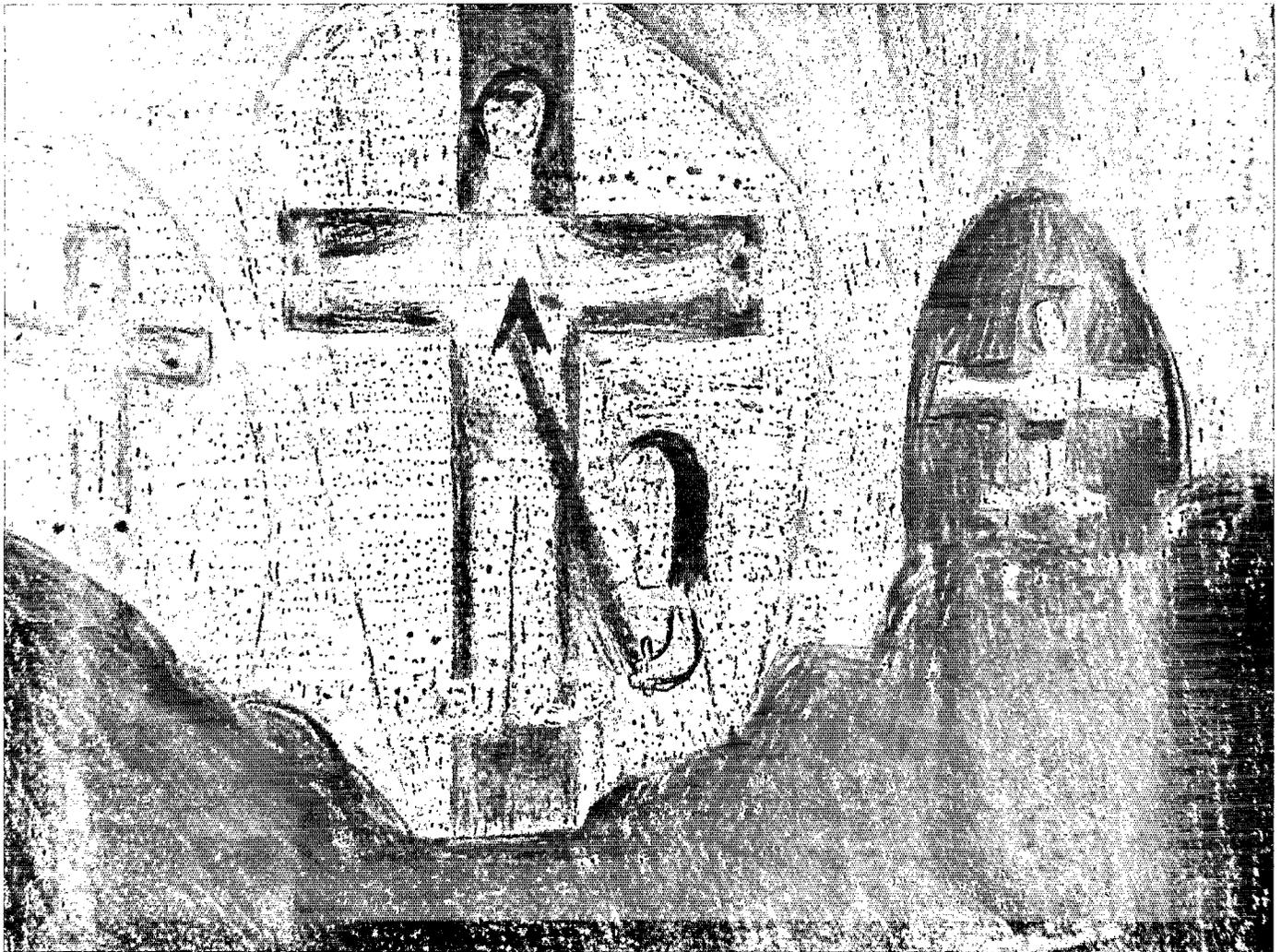
Il y a trois ans, une monitrice d'une institution pour enfants de milieux défavorisés commença à venir tous les quinze jours pour une visite guidée du Wallraf-Richartz-Museum avec un petit groupe d'enfants de sept à douze ans. Elle espérait que l'effort de décrire les tableaux contribuerait à faciliter leur élocution et elle voulait leur montrer d'authentiques œuvres d'art. Les enfants étaient arriérés ou inadaptés par suite des conditions dans lesquelles ils avaient vécu : turbulents, bruyants, agressifs, ils étaient incapables de concentrer leur attention. Aux premières visites, leur intérêt tomba au bout d'un quart d'heure à peine. Pour un observateur profane, ces visites ont sûrement paru inutiles. Il était évident qu'il nous fallait inventer de nouvelles méthodes pour guider ces enfants. Nous essayâmes d'examiner une seule peinture à la fois tant que leur intérêt pourrait être soutenu. Parallèlement, dans la grande salle d'exposition du rez-de-chaussée, on avait installé des tables montées sur des tréteaux, où l'on avait réparti des pinceaux, de la gouache et du papier pour que les enfants puissent ensuite peindre. Alors qu'ils étaient déchainés un moment auparavant, ils se mirent immédiatement à peindre avec passion, silencieux et totalement absorbés pendant plus d'une demi-heure. Leur comportement avait changé de façon remarquable. Donner à ces enfants la possibilité d'exprimer directement

24  
WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM, Köln.  
*Leben und Leiden Christi in 31 Bildern* (Vie  
et passion du Christ en 31 tableaux),  
maître inconnu, Cologne, xv<sup>e</sup> siècle ; toile,  
120 × 398 cm. Œuvre présentée dans le  
cadre de l'exposition *Vor Stefan Lochner*.



par la peinture leurs impressions de ce qu'ils venaient de voir était la solution des visites guidées. Au cours des mois suivants, ils devinrent plus calmes et leur capacité de concentration augmenta. Aujourd'hui, les mêmes enfants sont capables de regarder des tableaux pendant plus d'une demi-heure et ils s'expriment avec plus d'assurance sur le plan verbal et artistique.

Nous commençâmes ensuite à les emmener dans d'autres musées municipaux. Peu à peu ces visites les incitèrent à explorer leur propre milieu. Ils ont, par exemple, entrepris récemment un ensemble d'activités sur le thème « Cologne ». La monitrice des enfants me demanda de leur faire visiter le musée historique (Kölnisches Stadtmuseum) au moment où on leur enseignait à l'école à mieux connaître leur ville. Je leur montrai au musée une maquette de la Cologne médiévale, où l'on voyait la cathédrale encore inachevée. A la visite suivante, je les conduisis au Wallraf-Richartz-Museum et leur montrai une peinture du début du xv<sup>e</sup> siècle qui était une vue de Cologne. Ils reconnurent les murs de la ville, plusieurs églises et la cathédrale inachevée qu'ils venaient de découvrir au musée historique. « Nous allons faire notre propre maquette de Cologne », décidèrent-ils. Ces visites de musées les conduisirent donc à partir à la découverte de leur ville. A pied ou dans le minibus de leur pension, ils commencèrent à explorer la Cologne d'aujourd'hui : ils virent la seule tour romaine qui reste, les églises médiévales, la cathédrale aujourd'hui achevée et la Cologne moderne — l'opéra, le grand magasin Kaufhof, les nombreux ponts sur le Rhin. De retour à la pension, après plusieurs excursions, leur monitrice leur distribua des tas de terre à modeler, chaque enfant choisit le bâtiment qu'il allait modeler — et lentement, ce qu'ils avaient vu commença de naître sous leurs doigts, en formes grossières mais pleines de vie. Sur une grande planche de bois, les enfants peignirent les quartiers romain, médiéval et moderne de la ville, en brun, rouge et vert respectivement, et le



Rhin en bleu. Puis ils placèrent les bâtiments qu'ils venaient de terminer aux emplacements voulus, y ajoutant les arbres et les bateaux qu'ils avaient fabriqués. Pour eux, cette maquette était beaucoup plus qu'une œuvre artistique : ils avaient, en bien des mois de travail, fait de Cologne une part intégrante de leur vie <sup>5</sup>.

Une classe de jeunes handicapés physiques âgés de neuf à douze ans vient, depuis deux ans, effectuer chaque mois, avec son institutrice, une visite guidée dans un musée de Cologne. Il leur a fallu bien des mois pour surmonter la peur qu'ils éprouvaient au début à la seule idée d'entrer dans un musée. Tout d'abord, ils me traitaient avec méfiance, craignant de n'être pas pleinement acceptés. Aujourd'hui, par contre, les visites au musée font partie de leur vie scolaire et tous les enfants s'en réjouissent à l'avance. Pour certains d'entre eux, ces visites sont physiquement très fatigantes ; pourtant, ils font souvent preuve de plus de patience et d'attention que les enfants normaux. Leur intérêt intense, leur capacité de s'absorber dans ce qu'ils voient compensent leur invalidité physique. Les activités créatrices organisées à l'école après les visites sont particulièrement importantes pour ces enfants, mais, par rapport aux autres enfants, ils doivent surmonter une énorme barrière psychologique — la peur qui leur fait dire : « Je ne peux pas ! ». Cette appréhension résulte non seulement de leur infirmité en elle-même, mais aussi des échecs qu'ils ont souvent essayés dans les écoles ordinaires. L'une des visites précédentes effectuées par ces enfants a été consacrée à l'exposition spéciale sur l'école de peinture médiévale de Cologne, *Vor Stefan Lochner*, organisée au Wallraf-Richartz-Museum de mars à juillet 1974. Ils se sont vivement intéressés aux panneaux peints représentant des scènes de la vie du Christ (fig. 24) et ont été frappés par l'emploi de « symboles » dans ces œuvres anciennes — par exemple l'utilisation de couleurs claires ou foncées pour représenter le bien ou le mal. Cette exposition a été la

<sup>25</sup> Crucifixion peinte par une jeune handicapée de onze ans après la visite de l'exposition *Vor Stefan Lochner* au Wallraf-Richartz-Museum de Cologne. Schule für Körperbehinderte, Rösrath.

<sup>5</sup>. Voir les commentaires de la monitrice des enfants en annexe, p. 26.

source d'une activité créatrice si intense dans les différentes écoles qu'on a décidé, avec l'aimable autorisation du directeur du musée, M. Horst Keller, d'exposer dans la cafétéria du Wallraf-Richartz-Museum la pittoresque collection d'œuvres réalisées par les enfants après leur visite. Les jeunes handicapés ont été très fiers de voir leurs œuvres accrochées dans les mêmes conditions que celles des autres enfants. Certains élèves ont même amené leurs parents au musée pendant le week-end, spécialement pour leur montrer leurs peintures (fig. 27) <sup>6</sup>.

### *L'action auprès des élèves des écoles secondaires*

Pendant deux ans de suite, un professeur de langue, d'une *Hauptschule* (école secondaire non classique) est venue tous les mois avec sa classe mixte de trente-cinq élèves âgés de quatorze à quinze ans pour une visite guidée du Wallraf-Richartz-Museum. Elle souhaitait qu'ils apprennent à regarder les tableaux, qu'ils améliorent leurs connaissances linguistiques et qu'ils puissent, avant de quitter l'école, connaître un musée à fond. Commenant par le moyen âge, nous étudîâmes chaque mois, en suivant l'ordre chronologique, quelques œuvres représentatives d'une période ou d'un pays. En deux ans, nous avons passé en revue certains des principaux développements de l'histoire de la peinture jusqu'à nos jours, en examinant la collection du Wallraf-Richartz-Museum. La première année, pendant nos entretiens devant les peintures originales, les élèves prenaient beaucoup de notes qu'ils illustraient ensuite de cartes postales achetées au musée. La deuxième année, la classe se mit à travailler de façon plus indépendante. Les élèves préparaient la visite au musée par des lectures sur la vie et l'œuvre des artistes qu'ils allaient étudier. Ils faisaient ensuite eux-mêmes devant les tableaux de brefs exposés sur le peintre qu'ils avaient choisi et dirigeaient le débat qui s'ensuivait. Le professeur et moi n'avions plus alors qu'à écouter. Ces élèves exprimaient leur opinion avec beaucoup de spontanéité. Nous formions des vœux pour qu'après avoir quitté l'école, ils aient suffisamment confiance en eux-mêmes et se sentent suffisamment motivés pour explorer seuls d'autres musées.

Le même professeur voulait, avant qu'ils quittent l'école, faire connaître le Wallraf-Richartz-Museum à une classe particulièrement difficile d'élèves de dernière année âgés de seize ans. Ceux-ci n'entreprirent pas d'activités spéciales à l'école après leurs visites au musée — en fait, il fallait déjà lutter pour les intéresser à ces visites elles-mêmes. Pourtant, le professeur a signalé qu'à la fin de l'année scolaire, ils aimaient tous venir au musée et que l'une des élèves les plus agressives de la classe y avait même amené son père un dimanche. En commençant si tard les visites, on ne saurait guère espérer mieux.

Ce sont les bonnes relations entre professeur et élèves qui ont permis le succès des visites guidées pour ces groupes d'âge généralement difficiles. Il en est résulté une excellente association entre l'action éducative de l'école et celle du musée.

Les visites organisées pour des adolescents n'ont pas toujours aussi bien réussi. Ainsi deux classes nombreuses d'élèves de douze à treize ans d'une autre *Hauptschule* se sont montrées si déchaînées et si destructrices que, malgré l'optimisme dans lequel les visites guidées avaient commencé et la coopération sans réserve de deux jeunes professeurs, nous avons dû renoncer à l'expérience. Les visites guidées n'ont de succès auprès des élèves très difficiles que si ces derniers viennent au musée en petits groupes, ce que les écoles ne peuvent pas toujours organiser. Pourtant, quelques mois plus tard, j'eus la surprise de rencontrer deux de ces chahuteurs au Wallraf-Richartz-Museum. « Qu'est-ce que vous faites, vous ici ? », demandai-je. « On s'explique mutuellement les tableaux — on vient souvent ici après la classe. » Ce fut là, pour moi, une précieuse leçon: Je compris qu'il ne fallait jamais abandonner, quelque difficile qu'une classe puisse être.

6. Voir les commentaires de l'institutrice des enfants handicapés en annexe, p. 26.

Un professeur de dessin d'un *gymnasium* (école secondaire classique) pour jeunes filles demanda qu'une série de visites guidées soit organisée dans plusieurs musées à l'intention des élèves de sa classe, âgées de treize ans, afin de rendre ses cours plus vivants. J'eus une délicieuse surprise à voir le travail que les enfants exécutèrent après avoir visité, au Rautenstrauch-Joest-Museum, une exposition de marionnettes orientales pour théâtre d'ombres. La partie essentielle de l'exposition était consacrée aux instruments d'un orchestre gamelan et à des marionnettes indonésiennes en cuir de buffle finement découpé et délicatement peint. Pour nous familiariser avec ce monde étrange, nous commençâmes par écouter un enregistrement de musique gamelan. Les marionnettes indonésiennes représentaient des personnages du Ramayana hindou. Le symbolisme de leurs couleurs et de leurs traits, la finesse des peintures et des perforations qui décoraient ces figures si exotiques fascinèrent les fillettes (fig. 26). Trois mois plus tard, bien après la fin de l'exposition du Rautenstrauch-Joest-Museum, je reçus une invitation imprévue de la classe et j'assistai à l'école à une représentation de leur propre théâtre d'ombres. Dans l'atelier baigné d'obscurité résonnait une musique étrange. Contre un écran éclairé, en papier calque, apparurent les silhouettes finement découpées des acteurs d'un conte de fées composé par les enfants : une princesse portant une jupe transparente de papier de soie (fig. 27b), une danseuse, un premier ministre au long nez (fig. 27c), un oiseau monstrueux à l'air farouche (fig. 27a) et d'autres personnages encore tous finement travaillés et tous différents. L'orchestre, installé derrière l'écran, comprenait un gong fait avec une pelle pour ramasser les poussières, des pots en verre à moitié remplis d'eau, du papier d'aluminium pour imiter le tonnerre et une guitare, jouée par l'une des élèves. L'habileté, la patience et l'imagination de ces petites filles avaient obtenu un résultat qui dépassait de loin tout ce qu'on pouvait attendre. Il est d'ailleurs intéressant de noter que cette même exposition a incité des enfants appartenant à d'autres groupes d'âge à recréer diversement ce qu'ils avaient vu, en fonction de leur propre maturité. Ainsi des élèves d'une école primaire, âgés de dix ans, découpèrent leurs marionnettes dans du parchemin pour abat-jour qu'ils perforèrent à l'aide d'outils de cordonnier (fig. 28). Les élèves d'un jardin d'enfants confectionnèrent les leurs avec du carton mince et, à l'exposition, contre un écran installé spécialement pour les enfants, ils jouèrent spontanément devant un public enthousiaste d'autres jeunes visiteurs, une pièce sur le « Prince Rama » (fig. 16 et 29).

Les expériences que j'ai pu faire dans le domaine de l'éducation au musée m'ont amenée aux conclusions suivantes :

1. L'activité créatrice joue un rôle important dans l'assimilation par l'enfant de ce qu'il a vu au musée et favorise le développement de sa personnalité. C'est là un fait reconnu par de nombreux musées du monde entier notamment en Amérique, en Israël, en Suède, pour n'en mentionner que quelques-uns, qui disposent souvent d'ateliers très bien installés pour les activités créatrices du public. Ces ateliers sont particulièrement utiles aux enfants et aux adolescents qui n'ont pas d'autre possibilité d'exprimer ensuite de manière créatrice ce que leur a inspiré leur visite au musée.

2. Il est possible, dès le plus jeune âge, d'intéresser les enfants aux richesses culturelles des musées. On peut ainsi, comme nous l'avons constaté, non seulement éviter qu'il ne se forme chez les jeunes une barrière psychologique qui les éloigne des musées, mais aussi atténuer celle qui peut exister chez les adultes. Bien des parents vont au musée pour la première fois de leur vie parce qu'ils y sont amenés par leurs enfants. L'éducation des enfants au musée contribue donc à faire monter les statistiques des visites dans les musées.

3. Il importe de resserrer la collaboration entre le personnel des musées qui s'occupe de l'éducation du public et les enseignants des écoles. Si les expériences que je viens de décrire ont réussi, c'est qu'une étroite coopération a pu s'établir avec des enseignants qui n'ont épargné aucun effort pour que les visites de



26



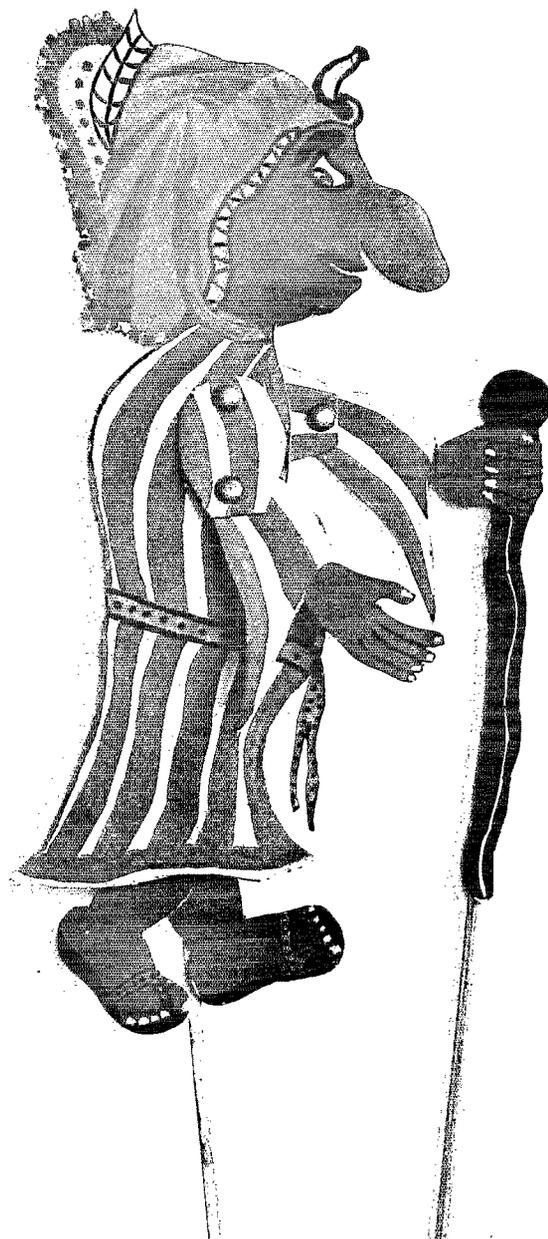
27 a



28



27 b



27 c

26  
 RAUTENSTRAUCH-JOEST-MUSEUM, Köln.  
 Marionnette de théâtre d'ombres Wayang,  
 Java (Indonésie), figurant dans une  
 exposition de marionnettes de théâtre  
 d'ombres.

27 a-c  
 Marionnettes de théâtre d'ombres  
 confectionnées par des fillettes de treize  
 ans après la visite de l'exposition de  
 marionnettes organisée au Rautenstrauch-  
 Joest-Museum de Cologne. Ces marion-  
 nettes représentent une princesse, un  
 premier ministre et un oiseau monstrueux.  
*Gymnasium Hildegard von Bingen* à  
 Cologne.

28  
 Marionnettes de théâtres d'ombres  
 fabriquées en parchemin pour abat-jour  
 et peintes par des élèves de dix ans de la  
*Gemeinschafts-Grundschule* de Bensberg-  
 Kippekausen.

29  
 RAUTENSTRAUCH-JOEST-MUSEUM, Köln.  
 Elèves de cinq à six ans du jardin d'enfants  
 St. Marien de Bensberg-Unterschbach,  
 représentant une pièce composée par eux,  
 à l'aide de marionnettes confectionnées  
 à l'école, contre l'écran installé dans l'expo-  
 sition de marionnettes de théâtres d'ombres  
 du musée.



7. *Unterricht im Museum*, publié sous la direction de  
 Gert von der Osten, Brigitte Klesse et Günter Ott  
 et, pour les aspects éducatifs, de Richard Kreidler.  
 Deuxième édition augmentée, Köln, Kölner Museen,  
 1974, 323 p., 316 illustrations en noir et blanc.  
 (Schriften der Kölner Museen, I.)

8. *Mein Museumsbuch*, de Renate Friedländer, Köln,  
 Wallraf-Richartz-Museum, 1974, 123 p., 29 illustrations  
 en couleur, 55 illustrations en noir et blanc, 3 plans.  
 (Schriften der Kölner Museen, II.)

leurs élèves au musée aient les résultats fructueux que nous avons vus. Ils ont ainsi incité des collègues de leur propre établissement et d'autres écoles à suivre leur exemple et les demandes de visites guidées aux musées de la ville ont donc fait boule de neige.

4. Il faut aussi entrer en contact avec les enseignants et les élèves que nous ne pouvons nous-mêmes conseiller directement, de manière à atteindre tous les secteurs de la population. A cet effet, les musées de Cologne ont publié deux ouvrages éducatifs: le premier, *Unterricht im Museum* (L'enseignement au musée), dont la deuxième édition a paru en automne 1974, a été spécialement conçu à l'intention des enseignants<sup>7</sup>. Il donne, avec de nombreuses illustrations, un vaste aperçu des principales œuvres exposées dans les sept musées municipaux et des suggestions détaillées sur la manière de rattacher ces œuvres aux diverses matières inscrites aux programmes d'études primaires et secondaires. L'autre publication, *Mein Museumsbuch* (Mon livre du musée), est un guide du Wallraf-Richartz-Museum qui s'adresse spécialement aux enfants<sup>8</sup>. Il doit aussi aider les parents et les maîtres à tout faire pour que les enfants aiment visiter les musées et en tirent profit. Ce livre qui est le fruit des visites quotidiennes conduites au musée avec des enfants de cinq à dix ans, a été rédigé en collaboration avec un enseignant expérimenté. Après la présentation des œuvres d'art, sous des rubriques susceptibles d'éveiller l'intérêt des jeunes enfants, on y trouve des suggestions sur les activités créatrices qu'elles peuvent inspirer à la maison ou à l'école. Le livre contient aussi des reproductions d'œuvres qui ont été exécutées par des enfants après les visites guidées et qui sont destinées à stimuler les jeunes lecteurs.

La ville de Cologne a pris depuis longtemps conscience du rôle indispensable des musées dans l'enseignement scolaire — et dans l'éducation des adultes. Le nouveau Römisch-Germanisches-Museum donne la preuve de la popularité que peut connaître un musée pensé et conçu délibérément dans un but didactique. Depuis sa création il y a dix ans, le Service éducatif des musées a pu, grâce à ses efforts intensifs auprès de certaines catégories de visiteurs, contribuer à l'avenir de cette voie expérimentale qu'est l'éducation par le musée.

[Traduit de l'anglais]

## Annexes

### Témoignages de quatre enseignants

Cinq ans de collaboration avec le Service éducatif des musées de Cologne m'ont convaincue que les visites guidées de musées sont très profitables au développement de l'enfant. La découverte de ce monde nouveau commence dès le trajet en autobus jusqu'au musée où l'enfant laisse derrière lui la maison et le jardin d'enfants. Pendant la visite guidée, les enfants apprennent à voir vraiment ce qu'ils regardent tout en prenant aussi conscience des objets familiers qui les entourent (« Nous avons des vitraux avec des plombs dans notre église ! »). Encouragés par la conférencière du musée à exprimer librement ce qu'ils ressentent devant les œuvres d'art, les enfants enrichissent leur vocabulaire et développent leur capacité d'expression. La visite des musées a beaucoup stimulé leurs facultés créatrices. L'effort déployé pour créer leurs propres œuvres et la joie qu'ils en tirent les rendent attentifs à ce qu'elles ne se brisent pas. Au moment

de l'installation de leur « grille de fer » au Schnütgen-Museum, l'un des enfants s'est écrié: « Maintenant qu'elle est au musée, personne ne doit plus y toucher ! »

Les enfants de l'école maternelle admirent beaucoup les œuvres de leurs aînés. On les entend souvent dire: « L'an prochain, nous aussi nous irons au musée et nous y verrons Frau Friedländer. »

Cette remarque montre l'importance que prend la conférencière aux yeux de l'enfant. Elle représente le lien vivant avec ce monde nouveau extérieur au jardin d'enfants et elle joue un rôle qu'aucune d'entre nous ne pourrait remplir. Ce lien s'est trouvé renforcé lorsqu'elle est venue au jardin d'enfants. Les enfants ont intégré le musée à leurs jeux: dans un coin de l'école, ils ont construit leur propre « musée » qu'ils remplissent de tout ce qu'ils collectionnent.

Le plaisir des enfants se transmet à leur famille, qu'il leur arrive souvent de « guider »

fièrement dans les musées pendant le week-end. Le fait que mes anciens élèves du jardin d'enfants m'aient spontanément demandé de les emmener à nouveau dans les musées, car ces visites leur manquaient maintenant qu'ils étaient dans une nouvelle école, m'a prouvé que les visites organisées par le jardin d'enfants leur avaient laissé une impression favorable et durable.

Annemarie Poppek,  
Jardin d'enfants St. Marien,  
Bensberg-Untereschbach

La visite régulière des musées a beaucoup enrichi la vie de notre école. Elle a non seulement donné un nouvel élan aux cours de dessin, mais aussi rendu plus vivants les cours d'histoire locale, de géographie, d'histoire sainte et d'histoire naturelle. Le vocabulaire des enfants et leur capacité de s'exprimer se sont sensiblement développés. Les enfants attendent toujours avec impatience d'aller au musée : ils aiment avoir la liberté de circuler dans les salles spacieuses — d'exprimer leurs idées et de poser toutes les questions qui leur passent par l'esprit au cours des dialogues animés qu'ils ont avec la conférencière ou entre eux devant les œuvres exposées. Je suis souvent surprise de constater que même les élèves qui réussissent le moins bien en classe parviennent à s'exprimer avec spontanéité au musée.

Au lendemain de la visite, les enfants entreprennent toujours, à l'école, des activités créatrices liées à ce qu'ils ont vu au musée. Après avoir effectué des visites guidées régulières pendant leurs deux dernières années d'école primaire mes élèves éprouvaient des sentiments si favorables à l'égard des musées qu'ils m'ont suppliée de continuer à en organiser pour eux, car ces visites leur manquaient beaucoup à l'école secondaire. Nous avons constitué un « club du musée » dont les membres continuent de se retrouver tous les deux mois dans un musée de la ville et de s'adonner dès le lendemain, après l'école, à des activités créatrices. Ce « club du musée » présente aussi l'avantage, sur le plan social, de rassembler des élèves d'écoles secondaires différentes, classiques et non classiques, autour d'une activité commune.

J'ai maintenant constitué aussi, avec un certain nombre de parents intéressés, un groupe du musée qui se réunit régulièrement dans l'un des musées de Cologne pour y effectuer une visite guidée sous la direction de M<sup>me</sup> Friedländer qui assure la liaison entre notre école et les musées. Les parents participent également, le lendemain soir, à une séance d'activités créatrices dans notre école, de sorte qu'ils partagent ainsi pleinement les expériences et le plaisir de leurs enfants.

Presque tous mes collègues ont aujourd'hui pris l'habitude de faire faire à leur classe des visites guidées dans les musées, car ils ont constaté l'influence bénéfique qu'elles ont sur la vie de l'école.

Adèle Metzner  
Gemeinschafts-Grundschule,  
Bensberg-Kippekausen

En organisant pour nos enfants de milieu défavorisés des visites guidées de musées, nous voulions les aider à accéder à une partie du monde extérieur à l'institution où ils se trouvent. Pour qu'une telle expérience réussisse, l'établissement d'un bon contact avec une seule et même personne représentant le musée (déjà très important pour des enfants ordinaires) est absolument essentiel quand il s'agit d'enfants frustrés dans leur sensibilité. Ceux-ci souffrent continuellement d'un manque d'attention à leur égard et ils ont besoin qu'un être humain représentant le musée s'adresse à eux personnellement et les mette à l'aise. M<sup>me</sup> Friedländer a toujours guidé les enfants elle-même dans les musées et elle est aussi venue leur rendre visite à l'institution. Peu à peu, les enfants ont pris confiance en elle et en eux-mêmes. La conférencière des musées est devenue pour eux quelqu'un d'important, qui leur ouvre une porte sur un nouvel aspect de la vie. Un transfert s'opère ainsi vers d'autres situations et les enfants prennent courage pour continuer d'explorer le monde qui les entoure.

Ce qui fut particulièrement important pour ces enfants, ce fut la possibilité d'exprimer par des activités créatrices, immédiatement après la visite, ce qu'ils avaient ressenti devant les tableaux. Le musée constituait à cette fin une oasis de paix. Cela nous donna l'idée d'installer à l'institution — mais il nous fallut pour cela surmonter bien des difficultés initiales — un coin tranquille pour leur servir d'atelier. Le travail créateur implique un dévouement émotif, qui a souvent des effets thérapeutiques. Au musée, les enfants prirent conscience de la somme de travail qu'exige la création d'une œuvre d'art. Ils apprirent ainsi la persévérance nécessaire pour mener à bien leurs propres créations. Cette créativité s'étendit à la vie de l'institution, profitant à ceux qui n'étaient pas capables de visiter les musées. Ainsi, s'inspirant des masques africains qu'ils avaient vus au Rautenstrauch-Joest-Museum, les « enfants du musée » fabriquèrent des masques pleins d'imagination pour les fêtes du Carnaval et ils décorèrent l'institution pour le festival de l'été et les fêtes de Noël. Leurs travaux n'auraient assurément pas atteint un tel niveau artistique sans les visites guidées au musée. Pour nos enfants, dont beaucoup sont gravement perturbés, ces visites sont devenues l'une des joies de l'existence.

Brigitte Dennerlein,  
Gertrud Bäumer Haus,  
Rodenkirchen-Michaelshoven, Cologne

Si j'ai fait faire à ma classe de handicapés physiques des visites guidées des musées de Cologne, c'était pour aider ces enfants à établir un contact avec la vie extérieure au monde protégé de leur école spécialisée. En raison des préjugés de leur milieu social, qui n'accepte que ce qui est « normal », beaucoup de handicapés physiques se réfugient dans l'isolement. L'hostilité et les échecs qu'ils ont pu subir dans les écoles ordinaires, la crainte d'être dévisagés, s'ajoutant à leur infirmité elle-même, susci-

tent souvent chez ces enfants des réactions de rancune et de défiance à l'égard de leur entourage. Or les visites qu'ils ont accomplies régulièrement au musée ces dernières années leur ont apporté une aide inappréciable en établissant des contacts favorables avec le monde extérieur. Il a fallu longtemps pour surmonter le malaise initial des enfants et leur crainte de voir la conférencière du musée ne pas les prendre au sérieux. Il leur a fallu établir progressivement un rapport avec M<sup>me</sup> Friedländer avant de se sentir en confiance. Il était essentiel que ce soit toujours elle qui les guide, car elle représentait un contact personnel avec une institution par ailleurs anonyme. Les visites au musée ont pris beaucoup d'importance pour les enfants. Le cadre de leur vie étant limité, tout ce qu'ils voient agit sur eux avec une intensité particulière. Ils se sentent ici sur un pied d'égalité avec les autres (« Au musée, nos réponses sont tout aussi bonnes que celles des autres enfants »). Stimulés par ces visites, les enfants ont commencé à résoudre, grâce à leur travail créateur, les difficultés psychologiques résultant de leurs infirmités (« Voir des tableaux vous donne envie d'essayer vous-même... Je n'aurais jamais cru que je pourrais peindre aussi bien »). Tous les problèmes, de transport et autres, posés par nos visites au musée ont été largement compensés par le bien que ces visites ont fait aux enfants. Outre qu'elles ont enrichi leur vie personnelle, elles ont rendu les enfants plus confiants et plus capables de faire face à des situations nouvelles, quelles qu'elles soient. C'est ce qu'a voulu exprimer un petit garçon en disant : « Les visites au musée nous donnent le courage de continuer à apprendre dans la vie. »

Christa Jurius,  
Schule für Körperbehinderte,  
Rösrath.



# Musées et instruction générale pluridisciplinaire en URSS

Le volume de l'information transmise pour l'essentiel par la presse, la radio et la télévision est aujourd'hui en augmentation constante. Il est hors de doute que les « media » exercent une influence considérable sur l'éducation. L'homme est d'autre part sursaturé d'informations verbales, d'où l'importance des objets concrets dans le processus de formation et d'apprentissage.

Avec tout le matériel, figuratif et autre, dont ils disposent, les musées jouent à cet égard un rôle de premier plan. Ils rendent possible l'accession au savoir par la perception sensorielle d'un objet, source d'information ; ils permettent, en quelque sorte, le contact direct avec les phénomènes naturels et les événements historiques. A l'impression produite par des pièces de musée viennent s'ajouter de multiples facteurs affectifs qui jouent un rôle essentiel — ainsi que la psychologie l'a prouvé — dans la cognition et la formation de la personnalité. On sait, par exemple, quel effet incomparable exercent sur l'homme les œuvres d'art authentiques et les objets commémoratifs qui ont trait aux grands événements et aux grands hommes.

Les objets de musée ont un pouvoir de persuasion et de démonstration et une grande valeur affective qui leur sont propres. Ils ne constituent pas uniquement de nouvelles formes d'accès à l'information pédagogique, mais créent aussi les conditions favorables à la réception de cette information. De là, sans doute, l'intérêt extraordinaire du public pour les musées et l'accroissement constant du nombre de leurs visiteurs qui revêt depuis quelques années une ampleur exceptionnelle. Le nombre des visiteurs des musées soviétiques a doublé en quinze ans, pour atteindre, en 1973, le chiffre de plus de 115 millions de personnes. D'après nos estimations, cet accroissement, qui s'explique par un progrès systématique de l'éducation et de la culture des masses, est appelé à se poursuivre et ne manquera pas de stimuler l'activité des musées.

La deuxième condition pour que le musée soit un instrument de formation générale est sa diversité, son lien direct avec de nombreuses branches du savoir, de la production et de la culture.

Le réseau des musées soviétiques comprend des musées spécialisés correspondant aux diverses disciplines scientifiques. Il y a aussi de nombreux musées polyvalents. Les musées régionaux ont des sections consacrées aussi bien à la nature qu'à l'art et les musées commémoratifs occupent une place importante.

Le lien qui unit les musées soviétiques à l'école s'appuie sur une solide tradition. Dès le 3 novembre 1917, dans un message « Aux ouvriers, paysans, soldats, matelots et citoyens de Russie », le Commissariat du peuple à l'éducation lançait un appel en faveur de la préservation des musées « pleins de magnifiques objets rares, instructifs et enrichissants pour l'esprit », et insistait sur le

30

GOSUDARSTVENNYJ ISTORICESKIJ MUSEJ,  
Moskva (Musée polytechnique). Visite de  
la section de cosmonautique. Thème :

« Les bases physiques de cosmonautique ».



31  
 GOSUDARSTVENNYJ MUZEJ IZOBRAZITELNYH  
 I SKUSSTV UMENI A.S. PUSKINA, Moskva.  
 Étudiants de la Faculté d'histoire de  
 l'Université d'État de Moscou. Thème :  
 « Description et analyse d'une œuvre d'art ».

fait que « tout cela aiderait les pauvres et leurs enfants à dépasser rapidement le niveau d'instruction des anciennes classes dominantes ».

Lénine appelait l'attention des membres du Commissariat du peuple à l'éducation sur l'intérêt que présenterait « l'organisation de petits musées d'éducation politique ». A la première Conférence panrusse sur les musées, en 1919, A. V. Lounatcharski, commissaire du peuple à l'éducation, parla des musées dans un langage imagé, les appelant les « grandioses livres d'or de l'humanité », et il souligna qu'ils devaient servir de « points d'appui à la grande cause de l'instruction publique ». C'est aujourd'hui chose faite : les musées participent à la formation scolaire et à l'éducation extrascolaire.

Outre les visites d'expositions dont le thème correspond au programme des différentes classes, des cours ont également lieu dans les salles et dans les magasins de réserves des musées tandis que des consultations sont organisées à l'intention des travailleurs et des enseignants qui font un travail personnel. Les diverses expositions sont utilisées avec d'autant plus de succès en matière d'éducation qu'elles sont organisées sur une base strictement scientifique, compte tenu des besoins et des désirs des visiteurs, notamment des élèves des écoles. Cela ne signifie certes pas que les expositions des musées, destinées à toutes les catégories de visiteurs, soient systématiquement déterminées par les programmes scolaires.

En effet, les principes élaborés par la muséologie soviétique pour les expositions, en particulier pour celles qui combinent plusieurs thèmes, sont beaucoup plus larges que les éléments d'un programme scolaire, mais c'est précisément ce qui rend ces expositions polyvalentes sur le plan pédagogique. Dans les musées, les objets sont classés systématiquement par thèmes, ceux-ci étant définis d'après le dernier état des connaissances dans les disciplines qui correspondent à la spécialisation du musée ; la combinaison des thèmes est destinée à faire comprendre les lois du développement de la nature et de la société. Les objets originaux sont accompagnés de tout un matériel didactique qui en facilite la compréhension et qui explique les phénomènes et les lois dont ils sont les reflets. De telles expositions ont une grande valeur éducative.

Les expositions scientifiques stimulent le travail de réflexion des élèves et certains musées participent directement au travail de la classe en mettant à sa disposition des objets prélevés dans leurs collections de réserves. Le musée en tant que tel n'en conserve pas moins ses qualités spécifiques.

Les musées contribuent aussi à l'éducation extrascolaire. Nombreux sont ceux où il existe des cercles ouverts aux écoliers. Les enfants participent à des visites archéologiques et historiques et à des excursions au cours desquelles ils recueillent des spécimens pour leurs collections d'histoire naturelle. Les musées jouent un rôle important dans l'organisation du tourisme scolaire. Les excursions portent des noms romantiques qui excitent l'imagination des écoliers : « Le camp des Robinson » à Kazan (en RNA des Tatars) ; « Les trappeurs rouges » à Leningrad, Kamensk-Ouralski, Krasnotourinsk, etc.

Dans certains musées, des salles d'études sont destinées aux écoliers (Musée historique d'État, Musée d'histoire de la ville de Leningrad, Musée régional de Rostov-sur-le-Don, etc.). Une salle d'études de ce genre existe depuis 1940 au Musée historique d'État de Moscou. A ces salles d'études, se rattachent des cercles qui consacrent leur activité à diverses disciplines scientifiques ou même à des problèmes concrets. On y prépare également du matériel didactique et des expositions de travaux d'élèves. Des cercles de jeunes naturalistes, géologues, historiens, archéologues ou géographes fonctionnent auprès des musées régionaux (à Volgograd, Novgorod, Perm, Kirov, Primorsk, etc.).

Les musées jouent un rôle inestimable dans l'éducation esthétique des écoliers (fig. 31). Bien entendu, la première place revient ici aux musées d'art qui possèdent des collections d'œuvres originales. Mais les musées historiques et les musées régionaux possèdent généralement aussi d'importantes collections d'objets d'art, relevant notamment des arts appliqués et des arts populaires. On sait, par ailleurs, que la perception esthétique dépend dans une

grande mesure du degré de préparation du visiteur et qu'elle exige des connaissances et une certaine pratique. Les musées organisent des cercles d'études, des séries de conférences et des visites d'ateliers à l'intention des écoliers (fig. 32). Ils aident les écoliers à constituer des collections de reproductions d'œuvres d'art ce qui permet à l'enfant de bien fixer et d'élargir ses connaissances en la matière.

A l'ère de la révolution scientifique et technique, la formation polytechnique acquiert une importance particulière, ce qui confère une responsabilité exceptionnelle aux musées techniques. Le nombre de ces musées n'est pas encore très élevé et une grande partie de ce travail est effectuée par les musées régionaux qui, grâce à leur polyvalence, possèdent d'importantes collections intéressantes à cet égard. Les objets relatifs à l'histoire de l'industrie moderne, de l'agriculture et de la science intéressent d'autant plus les écoliers qu'ils sont présentés dans un contexte régional et ils constituent un excellent matériel didactique pour les enseignants.

Le plus important des musées techniques, le Musée polytechnique de Moscou (fig. 30), met ses collections, ses expositions et ses réserves à la disposition des écoles secondaires et crée à leur intention des sections spéciales



32



33

d'expositions thématiques, avec visites commentées. Il comprend un laboratoire d'enseignement programmé et des expositions sont organisées sur ce thème (fig. 33). Une conférence internationale spéciale sur les musées et le développement de l'enseignement polytechnique à laquelle ont participé des musées polytechniques d'URSS, de la République démocratique allemande, de Pologne et de Tchécoslovaquie, s'est tenue à Moscou en 1970 et a démontré les possibilités pédagogiques des musées techniques.

Tous les musées du pays coopèrent activement avec les écoles. Nous ne nommerons que quelques-uns d'entre eux : le Musée historique d'État (fig. 34), le Musée central de la révolution de l'URSS, le Musée biologique d'État K. A. Timiryazev, le Musée d'État Pouchkine, la Galerie Trétyakov, le Musée des beaux-arts Pouchkine (Moscou), le Musée d'État de la RNA des Tatars (Kazan), le Musée régional d'État de Carélie (Petrozadovak), le Musée régional du territoire de Stavropolsk, le Musée régional du territoire de Perm (URSS), le Musée régional d'Alitus (RSS de Lituanie), le Musée biélorusse d'histoire de la Grande guerre patriotique (Minsk).

Tout le travail effectué par les musées en collaboration avec les écoles est planifié par les musées eux-mêmes et par les services de l'éducation. L'Académie des sciences pédagogiques, les conférences d'enseignants et des divers services d'orientation méthodologique considèrent ce travail comme inséparable de l'enseignement. La visite systématique des musées par les écoliers est aujourd'hui pratique courante. S'efforçant d'organiser ces visites avec méthode et efficacité, les musées en communiquent le thème aux écoles, reçoivent les

32  
BIOLOGICESKIJ MUZEJ U MENI TIMIRJAZEVA.  
Travaux pratiques sur le thème : « Les  
cellules et les tissus ».

33  
MOLITEHNICESKIJ MUZEJ, Moskva. Un  
cours sur « Les procédés techniques de  
l'enseignement programmé », à la Faculté  
d'enseignement programmé du Musée  
polytechnique.



34  
GOSUDARSTVENNYJ ISTORICESKIJ MUZEJ,  
Moskva. Musée historique d'État.  
Travaux du Groupe d'histoire de la  
société primitive.

demandes formulées par les établissements scolaires, entretiennent des relations suivies avec les services de l'éducation et font paraître des publications sur les divers aspects de l'action des musées auprès des écoles.

Certes, il existe encore en URSS des localités assez éloignées des musées et où il n'est donc pas encore possible d'associer systématiquement ces derniers aux activités scolaires; mais ces localités sont de moins en moins nombreuses grâce au développement constant du réseau de musées, à la création de musées du peuple et de musées scolaires, et à l'amélioration des moyens de transport.

Les musées exercent aussi leur action auprès des établissements d'enseignement supérieur. En tout premier lieu viennent évidemment les universités et les instituts pédagogiques, en raison de leur universalité et de leur caractère pluridisciplinaire, et les établissements d'enseignement supérieur à vocation artistique (académies et instituts des beaux-arts, des arts appliqués et d'esthétique industrielle, écoles d'art dramatique), car leur destination même suppose l'étude directe des œuvres d'art dont les originaux se trouvent essentiellement dans les musées. Mais les musées peuvent rendre et rendent des services considérables à d'autres établissements d'enseignement supérieur: aux écoles de médecine (fig. 35), pour l'étude de l'histoire de la médecine et de la biologie, aux écoles techniques pour l'étude de la technologie du passé et du présent et pour l'étude des disciplines relevant des sciences sociales qui sont au programme de tous les établissements d'enseignement supérieur soviétiques.

Les besoins des établissements d'enseignement supérieur sont satisfaits par les musées spéciaux dont sont dotés de nombreuses universités et de nombreux instituts, mais aussi par le réseau normal des musées spécialisés dans divers domaines et, jusqu'à un certain point, par les musées de recherche. En outre, plusieurs établissements d'enseignement supérieur ont des musées consacrés à leur propre histoire qui ont aussi pour attribution de participer au travail d'enseignement.

Le Musée agronomique qui occupe à Moscou, sur les monts Lénine, les sept étages supérieurs de l'immense bâtiment de l'Université Lomonosov, est un exemple typique de musée d'enseignement. Il a été créé à partir des collections de plusieurs musées (musées de géographie, de pédologie, etc.). Il comprend les sections suivantes: « Origine et structure de la terre », « Processus endogènes », « Processus de formation des minéraux et des minerais utiles », « Processus exogènes », « Zones naturelles », « Régions physico-géographiques de l'URSS et du monde » et « Histoire du développement des sciences exactes et naturelles à l'Université d'État de Moscou ». La thématique des expositions correspond étroitement à celle des cours et des séminaires. Les activités du musée s'insèrent normalement dans l'enseignement dispensé par les facultés de géologie, de géographie et de pédagogie. Elles s'adressent aux étudiants de l'université, de l'Académie agricole Timiryazev et de l'Université de l'amitié entre les peuples (Université Lumumba). Les collections sont utilisées par les étudiants pour la préparation de leurs travaux sur le terrain. Des programmes spéciaux ont également été élaborés à l'intention des élèves des écoles.

Cependant, quelle que soit la valeur de l'activité pédagogique des musées d'enseignement, la plupart des établissements d'enseignement supérieur ont recours aux services du réseau ordinaire des musées d'histoire naturelle, d'histoire, d'art, etc.

Ainsi les étudiants des facultés des sciences humaines utilisent les services du Musée d'histoire, du Musée central de la révolution, et du Musée d'ethnographie des peuples de l'URSS; les étudiants d'histoire de l'art inscrits à l'université ou dans les écoles d'art fréquentent la Galerie Tretyakov et le Musée des beaux-arts; les étudiants des universités et des instituts pédagogiques suivent un stage dans les musées régionaux de Vologda, Krasnoïarsk, Rostov-sur-le-Don, Ivanov, Iaroslavl, Saratov, etc.

L'utilisation dans l'enseignement d'objets aussi inhabituels que des monuments de la culture matérielle et spirituelle et des spécimens relevant des sciences naturelles exige des étudiants et des enseignants la connaissance de

méthodes de travail particulières. Cet effort est entièrement justifié par un approfondissement des connaissances et par l'assimilation de certains aspects des disciplines scientifiques auxquels les étudiants n'auraient pas accès avec les méthodes didactiques logico-verbales traditionnelles.

Les musées soviétiques ont également mis au point diverses méthodes originales d'action éducative. Il convient de mentionner, en particulier, les universités de la culture, où des auditeurs suivent des cours sur l'histoire et la culture, organisés selon des programmes spéciaux, et participent à des séminaires et à des séances de travaux pratiques au cours desquelles ils utilisent les objets des collections et de réserve : les auditeurs reçoivent ainsi une formation théorique et pratique dans les disciplines de leur choix.

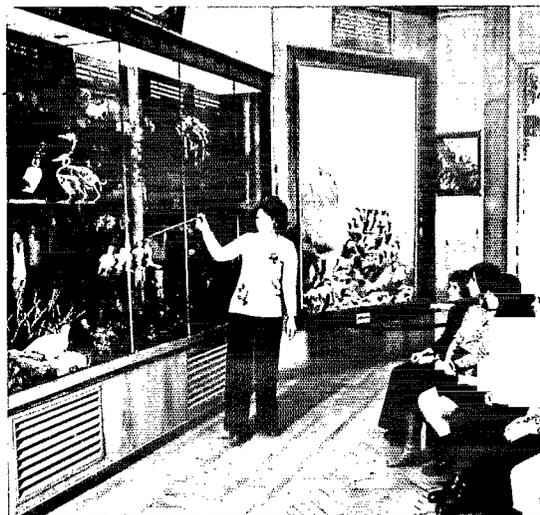
Les musées et la muséologie ont encore beaucoup à faire pour améliorer l'utilisation des collections à des fins éducatives. Dans les musées de nombreux pays des recherches portent actuellement sur les visiteurs et sur le niveau des connaissances qu'ils acquièrent, mais on ne peut affirmer que ces recherches se font selon des critères scientifiques modernes et permettent d'édifier une théorie cohérente du rôle éducatif des musées.

L'efficacité pédagogique des musées dépend dans une grande mesure du niveau de préparation du personnel enseignant et de sa capacité d'organiser ce travail et d'en exécuter une partie. Avant toute chose, les professeurs de l'enseignement secondaire et de l'enseignement supérieur doivent bien connaître les possibilités offertes par les musées dans les diverses disciplines et savoir incorporer les diverses formes d'activités pédagogiques des musées dans le processus d'enseignement. Le plus rationnel est de donner aux futurs professeurs la formation nécessaire dès l'université ou l'école normale. On a également recours au système de perfectionnement des maîtres en exercice par lequel passent tous les professeurs de l'enseignement secondaire et de nombreux professeurs de l'enseignement supérieur. Le programme des instituts de perfectionnement comprend des cours spéciaux et des travaux pratiques consacrés aux problèmes de l'utilisation des musées à des fins éducatives. Ces programmes sont destinés à combler les lacunes de la formation préliminaire ou à élargir l'éventail des connaissances précédemment acquises.

Étant donné que les musées régionaux sont les plus nombreux, qu'ils sont parfaitement adaptés à une activité pluridisciplinaire et à l'utilisation d'un matériel local, l'enseignement de la muséologie dispensé dans les instituts pédagogiques et les instituts de perfectionnement de l'Union soviétique porte plus spécialement sur cette catégorie de musées, ainsi que sur les musées d'art. Les étudiants, puis les professeurs d'histoire, de géographie, de biologie, de littérature, suivent des cours qui correspondent aux matières qu'ils étudient, ils prennent part à des séances de travaux pratiques organisées à leur intention et acquièrent des connaissances indispensables sur les questions de méthode. Ces questions font aussi l'objet de publications pédagogiques et méthodologiques.

De leur côté les musées s'efforcent de mener à bien une activité analogue auprès des professeurs en leur expliquant les caractéristiques de leurs collections, en leur apprenant comment les exploiter et comment rassembler des objets ethnographiques, folkloriques, historiques ou des spécimens d'histoire naturelle, et en leur donnant des indications sur les différentes parties de la muséologie qui peuvent leur être utiles pour diriger l'activité des musées scolaires. Cette formation est assurée au sein des unions d'enseignants groupés par discipline, dans les conférences d'enseignants régulièrement convoquées par les services de l'éducation, par des consultations individuelles, etc.

L'accélération de l'histoire, si caractéristique de notre époque, se distingue notamment par le relèvement du niveau d'instruction de secteurs de plus en plus larges de la population. On ne saurait surestimer le rôle des musées dans l'instruction générale pluridisciplinaire et il ne fait aucun doute que ce rôle est appelé à s'intensifier régulièrement.



31  
BIOLOGICESKIJ MUZEJ UMENTI TIMIRJAZEVA.  
Des élèves de l'école de médecine à un  
cours de biologie.

36



# *Musée des images de l'inconscient, Rio de Janeiro*

*Une expérience vécue dans le cadre  
d'un hôpital psychiatrique*

Fernanda de Camargo e Almeida

Situé dans la partie nord de la ville de Rio de Janeiro, le Musée des images de l'inconscient (MII) occupe le rez-de-chaussée de l'un des pavillons du Centre psychiatrique national Pedro II.

Il a été créé pour abriter les œuvres des malades qui fréquentent les ateliers de rééducation professionnelle (ergothérapie) de cet hôpital. Près de 90 000 œuvres — dessins, peintures et modelages tant en plâtre qu'en céramique et autres matériaux — composent cet ensemble intéressant dont la sélection a été entreprise en 1956 par le docteur Nise da Silveira, médecin psychiatre responsable des activités de rééducation professionnelle entreprises depuis longtemps dans ce centre.

Ce n'est pas seulement la collection d'œuvres, mais c'est le musée lui-même qui présente des caractéristiques propres : toute son organisation diffère complètement de celle de la plupart des autres musées. Comme des œuvres y arrivent chaque jour des ateliers, qui fonctionnent sans interruption du lundi matin au vendredi pendant toute l'année, les collections ne cessent de s'enrichir et le travail est continu dans tous les secteurs.

Un atelier servant principalement au dessin et à la peinture est situé à l'extrémité du musée. Il est vaste et clair, meublé de tables de travail et de tables pour le matériel, d'un piano et d'un orgue. Souvent on y chante ou on y joue, associant ainsi l'image au son. Le modelage se fait généralement dans un autre atelier, ou bien dans le jardin.

Dans ces ateliers, le malade travaille avec l'aide des spécialistes de la rééducation professionnelle et souvent en relation avec des artistes et avec le personnel du groupe d'étude, dans un climat excellent, sans perdre pour autant sa liberté créatrice.

Au sortir des ateliers, les œuvres sont inventoriées et cataloguées et deviennent partie intégrante du musée ; le catalogue est établi selon le système ARAS<sup>1</sup> adopté par le Centre Jung de Zurich et par le docteur Nise da Silveira : un dossier complet est ainsi constitué pour chaque malade (fig. 37). Ce dossier permet aux psychiatres et aux chercheurs de suivre chaque cas et sert aux études et aux recherches sur l'inconscient. Les œuvres sont ensuite entreposées dans des magasins en attendant de pouvoir être exposées, mais il est toujours possible de les consulter (fig. 38 et 39).

Jusqu'en 1973, le musée présentait des lacunes sur les plans muséologique et muséographique. A l'invitation du docteur Nise da Silveira, deux muséologues de l'unité de consultation d'AM-ICOM<sup>2</sup> ont étudié de façon approfondie les améliorations qui pourraient être apportées au musée, sans risquer d'en compromettre les structures essentielles. Elles sont arrivées à la conclusion

36

MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE, Rio de Janeiro. L'œuvre, l'artiste et le public sont en contact permanent. Pour les malades du centre psychiatrique, l'ensemble atelier-musée est une grande fenêtre ouverte sur tout le monde extérieur.

1. Archive for Research of the Archetypical Symbolism.

2. Associação nacional dos membros de l'ICOM (Brésil).



37

37  
Partie de la section de catalogage. Matériel à l'étude.



38

38  
Réserves. Dossiers de dessins de chaque malade.



39

39  
Réserves. Partie du magasin des peintures sur toile.

qu'il faudrait agrandir les salles d'exposition, créer une salle d'exposition permanente qui s'ajouterait à la galerie et à la salle d'expositions temporaires, et étudier diverses solutions concernant les socles, les supports et l'éclairage, sans jamais perdre de vue que le malade qui fréquente l'atelier fréquente aussi le musée, l'un et l'autre étant d'indispensables centres de rencontre où il prend contact avec le monde extérieur: c'est la raison pour laquelle on ne peut y apporter de modifications brusques ni y adopter certains modes de présentation esthétiques qui risqueraient de dérouter le malade (fig. 40a, b et 41).

Le personnel technique du musée posait un autre problème: Comment introduire dans un musée aux caractéristiques particulières un personnel non préparé à vivre avec des malades, avec toutes les incompréhensions que cela implique? Il est apparu qu'il serait préférable de procéder lentement, en cherchant des solutions qui ne risqueraient pas de choquer le malade par leur nouveauté. C'est pourquoi l'agencement des salles a été modifié de jour et en présence des visiteurs venus de l'atelier. Le personnel de l'hôpital nous a apporté son concours bénévole pour tapisser les murs de toile de chanvre, comme ceux des autres salles; les malades eux-mêmes aidaient à disposer les plantes ou à mettre en place l'éclairage. Comme supports on a utilisé, outre les boîtes en bois déjà existantes (fig. 42) des briques recouvertes de toile de chanvre, et pour les menus objets de céramique, on a utilisé des verres ou de petites coupes de verre retournées (fig. 43). Nous attirons l'attention sur ce problème des supports, car l'emploi d'un matériel inconnu pouvait être considéré par l'artiste-créateur comme une ingérence dans son œuvre et faire naître chez lui un sentiment de répulsion. L'accueil réservé à cette solution et la façon dont elle a permis de mettre en valeur les figurines d'animaux anthropomorphes, les petites divinités et autres pièces de céramique nous ont montré la voie à suivre.

Un autre problème s'est posé: celui de la formation professionnelle du personnel du musée. Comment former des muséologues pour ce musée aux caractéristiques si spéciales? Ce n'était pas le problème de l'adaptation qui nous alarmait ou qui nous faisait envisager des précautions excessives. Les malades ont des rapports satisfaisants avec les membres du groupe d'étude du Centre de recherche Carl Jung qui travaillent dans le musée, ainsi qu'avec les visiteurs. Notre crainte était de briser l'harmonie d'ensemble en laissant les muséologues et autres professionnels des musées introduire des normes muséologiques orthodoxes qui détruiraient l'authenticité du MII. Pour être plus précis, on pourrait dire que certaines normes professionnelles, malgré leur niveau technique élevé, ne pouvaient être appliquées à ce musée.

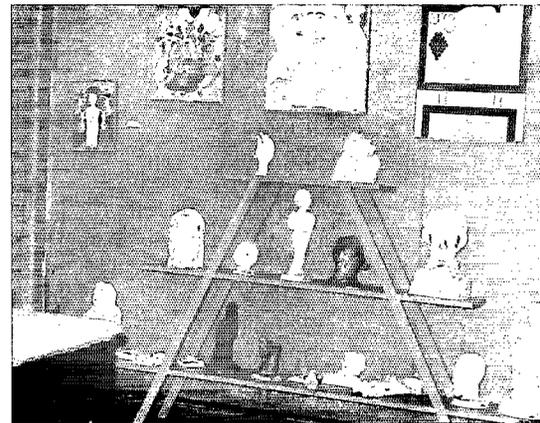
Les contacts que nous eûmes avec les fonctionnaires attachés au musée et le grand intérêt qu'ils ont toujours apporté à la solution de chaque cas qui se présentait nous ont amenées à tenter une expérience. Au lieu de former des muséologues pour répondre aux besoins du musée et de son environnement, nous allions essayer de former le personnel même du musée, c'est-à-dire les fonctionnaires du Centre psychiatrique national qui travaillaient déjà dans le musée et dans les ateliers: il s'agissait de commencer par leur donner des notions de base concernant les biens culturels, la muséologie et la muséographie, en leur faisant visiter d'autres musées; on leur demandait de dire ce qu'ils y voyaient, d'établir des parallèles, d'entreprendre des recherches et des travaux; ainsi furent constitués des groupes de formation intensive autour d'objectifs de plus en plus spécifiques. Nous continuons donc à collaborer avec la muséologue Lourdes do Rego Novaes et à faire travailler conjointement une unité de formation de AM-ICOM (UT) et une unité de consultation; tandis que cette dernière poursuit ses travaux pour monter de nouvelles expositions et améliorer le musée, l'unité de formation établit un programme d'études à partir des écrits d'Yvonne Oddon sur la formation du personnel, des notes de Georges Henri Rivière et de notre expérience du cours de muséologie de Rio de Janeiro; l'objectif est d'assurer une formation pratique adaptée au cas présent, sans perdre de vue, pour autant, une réalité plus globale et en donnant une base de connaissances générales solide et indispensable.

Les demandes d'inscription à ces cours ont été si nombreuses que nous avons dû prévoir des cours pour des personnes qui travaillaient dans d'autres secteurs de l'hôpital et qui exerçaient des activités dans des domaines connexes. L'ensemble des postulants était très éclectique — médecins, psychiatres, psychologues, éducatrices, spécialistes de la rééducation professionnelle, fonction-

40a, b

Partie d'une salle de l'exposition permanente. a) Les murs sont tapissés de toile de chanvre, comme à l'atelier, et les étagères sont semblables à celles de l'atelier pour que les malades soient dans une meilleure ambiance; b) Détail (peintures illustrant le mythe de Dionysos).

40 a



40 b





41

naires administratifs, infirmières, personnel technique. Le taux de fréquentation était, pour chaque cours, de 97 à 98 % et les travaux donnés aux élèves ont été tous faits à 100 %. Nous avons amené chaque élève, sans le lui imposer, à envisager le sujet donné sous l'angle de sa spécialité. Nous pensions qu'à partir du moment où nous quitterions le domaine des notions générales, nous serions obligées de diviser le groupe par secteurs spécialisés. Mais il n'en fut rien. Les élèves souhaitent tous avoir des connaissances plus approfondies dans tous les domaines. Ce n'est donc qu'ultérieurement que nous pourrons organiser des groupes plus réduits et plus spécialisés, destinés à recevoir une formation plus poussée.

Depuis que le musée est entré dans cette nouvelle phase, deux expositions temporaires ont été organisées. Ces expositions sont semestrielles et coordonnées par le groupe d'étude Carl Jung que dirige le docteur Nise da Silveira, et qui, comme on l'a vu, constitue le secteur de recherches scientifiques du musée. Dans le premier semestre de 1974, le thème étudié par le groupe a été : « Affectivité-contact ». A cette occasion, une exposition de dessins et de peintures a été organisée sur ce sujet dans la salle d'expositions temporaires, qui est la salle où le groupe d'étude se réunit une fois par semaine. La présentation de ces expositions est très simple : sur les étiquettes, on se limite à des indica-



42

tions iconographiques, au nom de l'auteur et à la date. Aucune mention n'est faite d'ordre psychiatrique ou psychologique. Ainsi ces expositions peuvent être visitées par tout le monde, sans discrimination. Pour le second semestre, le thème étudié par le groupe, et par conséquent celui de l'exposition, a été « Métamorphoses du principe féminin »; cette exposition comprend, outre des peintures et des dessins, quelques modelages et sculptures de plus grande importance. Le thème de la déesse-mère revenant sans cesse pour chaque exposition, on a choisi certaines de ses représentations les plus intéressantes (fig. 41, 42). Cette exposition a déjà bénéficié d'une participation accrue des élèves du cours de muséologie qui se familiarisent avec les techniques muséographiques à mesure que leur emploi devient nécessaire.

Une autre question est actuellement à l'étude: il s'agit de l'action sociale culturelle et éducative du musée. Il est bien évident que le premier objectif du musée doit être, outre la préservation des œuvres, de remplir une fonction sociale vis-à-vis de sa propre communauté, c'est-à-dire de ceux qui participent à sa vie et qui sont en rapport avec lui. Le Centre psychiatrique Pedro II est donc la Communauté I, premier point d'insertion et objet de sollicitude particulière du musée. Vient ensuite le quartier « Engenho de Dentro », faubourg de la zone nord, dans le vieux secteur industriel de la ville relié à un quartier populaire très commercial: Meyer. Le quartier « Engenho de Dentro » n'est pas facile. Les températures y sont très élevées l'été et froides l'hiver et il s'y pose les problèmes propres à un quartier ouvrier; sa population n'est pas encore habituée au voisinage de l'un des principaux centres psychiatriques du pays qui comprend plusieurs hôpitaux. Comme partout ailleurs dans le monde, la proximité d'un grand hôpital de malades mentaux entraîne la crainte constante de voir des malades s'enfuir et se livrer à des agressions. Dans le cas qui nous occupe, le problème est bien cerné. Le musée s'est donné pour tâche d'élucider son message. Il espère pouvoir d'ici peu non seulement recueillir des données et s'intégrer à son quartier, mais encore travailler de concert avec la population locale, lui ouvrir de nouveaux horizons et lui faire comprendre ce qu'est le Centre psychiatrique et ce que sont les maladies mentales et leur prophylaxie et, enfin, s'adresser à travers la ville, à tout le pays.

Des personnes venues de toutes parts, de la ville, du pays et de l'étranger, visitent le musée avec un vif intérêt. Celui-ci est ouvert tous les jours. Pour le visiter, il suffit de prévenir la conciergerie, quand il s'agit d'un petit groupe, et d'obtenir une permission spéciale quand il s'agit d'un groupe nombreux. Le bien-être des malades ne peut être oublié. Ils se promènent librement dans les galeries, souvent accompagnés de chiens et de chats. Le docteur Nise da Silveira appelle ceux-ci « ses hôtes ». Dans les études et les techniques de travail de ce médecin, les animaux jouent le rôle de « cothérapeutes » et sont considérés comme indispensables à l'équilibre des patients (fig. 43). Les excellents résultats obtenus le confirment. Les œuvres que conservent les archives ainsi que la vie quotidienne au musée en témoignent. La présence d'animaux dans un musée de peintures et de sculptures semble incongrue. C'est là un des points qui permettent d'analyser les techniques particulières du Musée des images de l'inconscient.

### *Considérations sur le comportement des visiteurs*

La complexité de l'ensemble et les caractéristiques du musée nous ont obligées à prendre en considération avec la plus grande attention le comportement des visiteurs. Les recherches systématiques ont commencé en 1974, mais depuis 1975 l'analyse est plus approfondie et les résultats sont mieux définis.

Nous avons commencé l'enquête par une première phase d'observation portant sur quatre points principaux: a) analyse du visiteur; caractéristiques générales; b) relations entre le musée et son environnement; c) effet de l'ensemble du musée sur le visiteur; d) effet de l'œuvre isolée sur le visiteur.

41  
Partie d'une salle d'exposition. Œuvres illustrant le mythe de la déesse-mère.

42  
Partie de la salle d'exposition temporaire. Modelages illustrant le mythe de la déesse-mère. Les supports sont de simples caisses de bois.

43  
Dieu chthonien aux serpents. Céramique. Le support est une coupe de verre.



43



44  
Le symbolisme des archétypes attire les jeunes qui s'attardent surtout devant les grands albums de dessins en couleur, ainsi que devant les peintures et les sculptures à thèmes mythologiques.

*Analyse du visiteur; caractéristiques générales.* Nous avons deux types de visiteurs : internes et externes. Les internes sont les utilisateurs des ateliers (malades artistes) : 40 % d'entre eux visitent constamment le musée et les 60 % restants forment le groupe oscillant (malades artistes qui participent sporadiquement à la vie de l'atelier et du musée), mais donnent aussi une très importante contribution à l'ensemble ; c'est un groupe changeant dont les modifications atteignent parfois 50 % par semaine. Toutes ces caractéristiques sont cependant indispensables pour le développement de l'ensemble. Les observateurs de l'unité de consultation de l'AM-ICOM sont presque sûrs que la liaison atelier-musée (salles d'exposition, etc.) est chaque fois plus forte. Ils pensent que si l'atelier enrichit le musée quotidiennement, le musée, lui, enrichit les usagers des ateliers en leur offrant un dialogue d'images et une ouverture sur le monde extérieur (fig. 36). La liaison des trois éléments : atelier-usagers (malades artistes)-musée est si forte qu'elle forme un ensemble de relations où l'élément humain est l'élément sensible et dynamique par excellence.

Les visiteurs externes appartiennent à deux catégories : le visiteur permanent et le visiteur ordinaire. Le premier est en général lié au musée et joue le rôle de catalyseur de la visite. Nous avons constaté que chacun des visiteurs permanents suscitait généralement un certain nombre de nouvelles visites.

Le musée est ouvert de 10 à 12 heures du matin, du lundi au vendredi. On demande aux visiteurs en groupes supérieurs à quatre personnes un avis préalable, afin d'éviter chez le visiteur interne le sentiment de rejet que pourrait provoquer l'arrivée d'une foule de visiteurs. Au cours de l'année 1973, le musée a reçu 280 visiteurs externes ordinaires ; en 1974, 580 et, pendant les trente premiers jours de 1975, 80. La majeure partie des visiteurs sont des psychologues, des psychiatres et des étudiants, mais il y a aussi de nombreuses visites d'intellectuels et d'artistes et, peu à peu, les personnes des environs commencent à y venir. Les visiteurs étrangers sont fréquents ; ils sont souvent amenés par des personnes du pays ; cependant, à plusieurs reprises, nous avons eu la surprise de recevoir la visite directe d'étudiants étrangers.

*Relations entre le musée et son environnement.* Cette partie de l'enquête a été effectuée sous la direction du psychologue Paulo Roberto Carvalho, parmi les travaux pratiques du cours de muséographie du musée en 1974. Celui-ci avait organisé un groupe de travail qui a soumis un questionnaire à cent personnes de diverses professions habitant près du Centre psychiatrique et, par conséquent, du musée. Les résultats ont démontré que 80 % des personnes qui avaient reçu le questionnaire ne connaissaient pas le musée, mais que l'idée qu'il existe des ateliers et un musée au Centre psychiatrique leur était agréable. On a vu aussi que les visites des habitants du quartier devenant peu à peu plus fréquentes, le musée pouvait entreprendre un certain nombre d'activités destinées à entamer un dialogue entre la communauté du Centre psychiatrique et celle de son environnement. La première activité consiste à inviter les personnes qui ont répondu au questionnaire I à visiter le musée et à exprimer leur opinion à son sujet. Étant donné les conditions particulières du musée, cela doit être fait très lentement.

*Effet de l'ensemble du musée sur le visiteur.* Des visiteurs, 90 % ressentent une forte émotion devant l'ensemble du musée. Le pourcentage de la compréhension est le même. La sensibilité du visiteur est tellement exaltée qu'elle provoque chez lui un sentiment immédiat de pitié. Or, dans cette conjoncture, la pitié est inacceptable, même en pleine connaissance de cause. Il y a une telle richesse d'informations et de messages partout que le visiteur adulte, jeune et même enfant, quel que soit son niveau de perception et de sensibilité, est sollicité par tous ses sens à la fois. Après la visite, 60 % des visiteurs accusent une grande fatigue et un pourcentage encore plus élevé est fortement impressionné.

Cette première évaluation a été faite par observation et dialogue avec le visiteur pendant et après la visite. On essaie de faire chaque fois une évaluation

plus profonde et plus méticuleuse. La communication chaque fois plus grande entre le personnel de l'AM-ICOM qui travaille sur ce projet et les internes qui travaillent à l'atelier permet aussi d'observer et d'évaluer le comportement du visiteur externe face à l'élément humain (internes) et vice versa. Cette observation est très difficile, la communication entre eux très lente, mais on sent qu'il y a un enrichissement spirituel des deux côtés. On peut même percevoir, parmi les diverses réactions, quelques reflets du potentiel affectif des schizophrènes.

*Effet de l'œuvre isolée sur le visiteur.* C'est le point sur lequel on ne peut pas encore se prononcer. La valeur des œuvres, leur contenu, leur message et même la valeur particulière du point de vue du dessin ou de la création de certaines d'entre elles ne sont jamais mises en doute. Cependant, on ne pense jamais à les juger selon les critères de l'art. Au musée, elles ont un impact sur le visiteur. Quand elles sont examinées par des groupes d'étudiants ou de personnes sensibles, elles ouvrent plusieurs voies à travers leur symbolisme, entraînant complètement leurs spectateurs.

Les expositions présentées hors du musée jusqu'à maintenant ont eu du succès, mais toujours parmi un public spécialisé. Au milieu de 1975, presque 240 œuvres — dessins et peintures — ont été sorties du musée pour être exposées dans un autre musée de Rio, ouvert au grand public. C'est à l'issue de cette exposition qu'on pourra évaluer vraiment l'impact de l'œuvre isolée sur le grand public, sur le visiteur ordinaire hors de l'ambiance du musée.

### *Cours de muséographie donnés au musée*

La première session de ce cours, adapté spécialement aux besoins du musée, comprenait 98 heures de travaux théoriques et pratiques. Les participants étaient 35, tous fonctionnaires du Centre psychiatrique, dont un psychiatre, deux psychologues, un étudiant en médecine (stagiaire), un avocat, vingt praxithérapeutes et dix fonctionnaires administratifs. L'assiduité aux cours et la participation aux travaux pratiques était de presque 95 %, le plus haut niveau d'assiduité parmi les cours de muséologie ou de muséographie du pays.

La partie théorique du programme portait sur des notions de patrimoine culturel, de conservation et de protection, de muséologie et de muséographie. Parallèlement, il y avait un complément de cours sur le développement culturel, sur l'art et l'ethnographie, car l'étude des collections du musée se fait au moyen de l'analyse des archétypes universels.

La partie pratique du cours comportait quatre activités : des jeux de perception pour développer la capacité de description et donner de l'équilibre au groupe ; des visites de musées, suivies de la présentation de rapports et de discussions ; des débats sur la classification des collections, la documentation, etc., et surtout la classification progressive selon un système muséologique des œuvres du musée qui jusqu'en 1974 étaient classées selon le système ARAS à des seules fins d'étude. Ainsi, désormais, les deux types de classification coexistent. Le cours se poursuit une deuxième année dans sa partie pratique. Notre but n'est évidemment pas de former des muséologues, la supervision technique devant toujours être faite par des muséologues diplômés, mais de donner aux fonctionnaires du Centre psychiatrique Pedro II, et principalement du musée, les informations nécessaires sur le musée et ses besoins pour leur permettre de travailler et de comprendre le Musée de l'image et de l'inconscient.

45

Galerie centrale du musée. Au centre, on aperçoit des chiens et des chats considérés comme « cothérapeutes. » Au fond, l'atelier.



[Traduit du portugais]



# *Nouvelle aile du Musée Boymans-van Beuningen, Rotterdam*

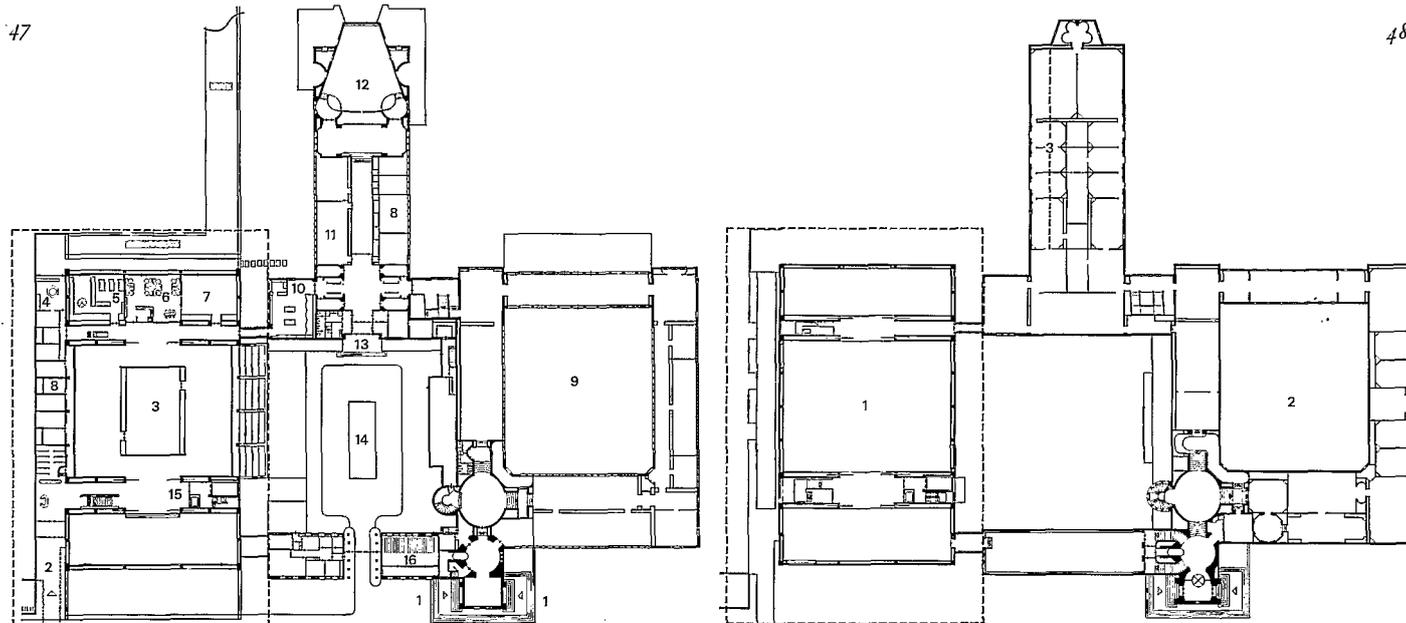
J. C. Ebbinge Wubben

Le 28 février 1964 furent proposés au conseil municipal de Rotterdam les projets d'un agrandissement du Musée Boymans-van Beuningen. Les plans avaient été dessinés par M. A. Bodon, au bureau d'architectes J. P. van Bruggen, G. Drexhage, J. J. Sterkenburg et A. Bodon, dont l'architecte du bâtiment achevé en 1935 à la Mathenesserlaan, A. van der Steur, avait fait partie lui aussi. Ces projets prévoyaient un agrandissement du musée vers le Westersingel (côté est), à réaliser en deux phases : la première phase ne s'étendant que sur une partie des jardins attenants et la seconde portant l'extension du musée jusqu'au Westersingel. Le 12 mars 1964, le conseil décida de donner mandat à M. Bodon pour élaborer les plans de la première phase et faire préparer les estimations correspondantes. Vers la fin de 1965, les architectes avaient pleinement rempli leur mandat et il eût été possible de commencer la construction dans le courant de 1966. La situation économique et financière difficile de notre pays et de la commune l'a toutefois retardée : ce ne fut que le 30 mai 1968 que le conseil municipal accepta, sans vote préalable, la proposition du maire et de ses adjoints de débloquer un premier crédit pour la construction d'une nouvelle aile du musée. Au mois d'avril 1969, on put aménager le chantier et commencer effectivement la construction.

Un long processus de plus de vingt années avait précédé la décision d'agrandissement côté Westersingel. On avait cherché de nombreuses solutions, envisageant même (en 1955) de recouvrir la cour extérieure du musée, ce qui n'aurait résolu que fort temporairement le problème du manque d'espace toujours plus aigu. L'acquisition de la collection presque complète de D. G. van Beuningen en 1958 avait montré clairement qu'il fallait trouver une solution de plus grande envergure. Le « projet Westersingel » reprenant une idée que A. van der Steur avait déjà avancée dans les années 1942-1943 était bien dans l'esprit d'une perspective plus vaste ; en outre, le projet gardait intacts le jardin du musée et les façades donnant sur ce jardin ; il offrait la possibilité de jonctions directes et claires entre l'ancien bâtiment et la partie nouvelle.

Les longues années de préparation ont eu cependant un avantage. Au moment de dresser le plan définitif de la première tranche de travaux on a pu tenir compte du fait que la section d'art moderne prend de plus en plus d'importance dans l'ensemble des collections du musée et que les courants nouveaux de l'art contemporain posent des exigences particulières. L'une des idées de base a été de prévoir les espaces destinés à l'exposition des œuvres d'art de telle manière qu'ils puissent être utilisés et divisés à volonté. Cela a mené à concevoir une construction sans éléments de support interrompant les grands espaces. La subdivision de ces espaces se fait au moyen de cloisons mobiles faites d'élé-

<sup>46</sup>  
MUSEUM BOYMANS-VAN BEUNINGEN,  
Rotterdam. Façade nord, largement ouverte  
sur la rue (la Mathenesserlaan) pour  
inciter les passants à entrer au musée. On  
aperçoit les verrières orientées vers le nord.



47  
Plan du rez-de-chaussée de l'ensemble des bâtiments. 1. Entrée peinture et sculpture ancienne; 2. Entrée art moderne; 3. Art moderne; 4. Crèche; 5. Salle d'étude des estampes et des dessins; 6. Cafétéria; 7. Salle de réunion; 8. Bureaux; 9. Arts décoratifs; 10. Reproductions; 11. Bibliothèque; 12. Auditorium; 13. Entrée du service éducatif; 14. Cour intérieure; 15. Ascenseur; 16. Magasins.

48  
Plan du premier étage. 1. Art moderne; 2. Peinture ancienne; 3. Collection Willem van der Vorm.

ments distincts. La seconde idée de base a été le caractère ouvert du nouveau bâtiment sur la rue<sup>1</sup> de sorte que le passant soit intéressé par ce qui se passe à l'intérieur du musée (fig. 46).

Le terrain disponible pour la première phase de travaux se limitait à une partie des jardins situés vers le Westersingel, sur une largeur de 46 mètres et une profondeur de 60 mètres environ. Sur ce terrain a été élevée une construction compacte et rectangulaire, reliée en deux endroits, par la façade et par l'arrière, au bâtiment existant. L'ordonnance architectonique et le système de construction montrent clairement qu'il s'agit ici d'une partie nouvelle ayant sa fonction propre. Pourtant, par le choix des matériaux (briques rouges), les proportions et les détails architecturaux, on a essayé de créer un rapport harmonieux avec le « vieux » bâtiment. Comme celui-ci, l'aile nouvelle se compose de trois niveaux: le sous-sol (destiné aux magasins, ateliers, locaux techniques, etc.), le rez-de-chaussée (lieux d'exposition et services) et l'étage (lieux d'exposition). Les locaux du rez-de-chaussée reçoivent pour la plupart un éclairage latéral; les salles de l'étage un éclairage zénithal.

### Répartition des espaces

Les plans du rez-de-chaussée et de l'étage montrent une répartition en trois parties séparées par deux « bandes de circulation », formées par les couloirs, les cages d'escaliers et les ascenseurs.

La salle du rez-de-chaussée (fig. 47) sur le devant, le long de la Mathenesserlaan, est au niveau de la rue et, par là, un peu plus basse que les autres salles. Une façade vitrée sur toute la hauteur de cette salle, ainsi qu'une large terrasse sur le devant, assurent le contact avec l'extérieur. Cette salle est située au nord et bénéficie d'un éclairage particulièrement favorable.

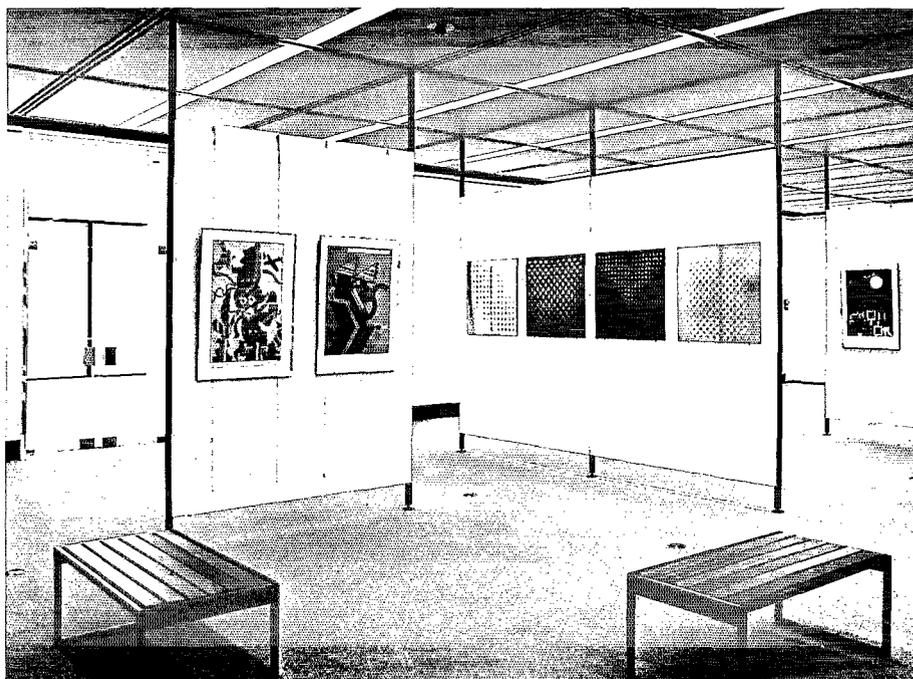
Au centre du grand espace du milieu se trouve une salle à éclairage artificiel exclusivement, destinée à l'exposition d'estampes et de dessins. Cette salle est entourée d'un espace en forme de déambulatoire. Le large espace ouest a une façade vitrée donnant sur la cour du musée, l'espace est correspondant est fermé par une paroi en verre dépoli. Derrière cette paroi se trouve une série de bureaux pour la direction du musée. A l'arrière se trouvent trois salles: au milieu une cafétéria (fig. 49), à droite (quand on est devant la cafétéria) une salle destinée à des réunions ou à des conférences et qui peut être agrandie par son ouverture sur la cafétéria; à gauche une salle d'études où l'on peut consulter

1. La Mathenesserlaan.

la collection d'estampes et de dessins (fig. 50). Devant ces trois locaux il y a une longue terrasse accessible de la cafétéria et donnant également sur le jardin du musée (fig. 51). A côté de la salle d'études, un espace avec terrasse est réservé pour l'installation d'une crèche.

La salle d'études, la cafétéria et la salle de réunions se trouvent sur la « bande de circulation » la plus éloignée et la plus étroite, aboutissant au corridor qui relie l'aile nouvelle au vieux bâtiment. Une fois passé ce corridor, on arrive dans un espace nouvellement aménagé pour la vente de reproductions, de catalogues, etc. Sur le devant de la nouvelle aile, à gauche de la salle qui longe la Mathenesserlaan, se trouve, protégée par un auvent, l'entrée avec le vestiaire. Toute la partie qui comprend l'entrée, les bureaux et la crèche sont d'une construction légère qui sera déplacée au moment de la réalisation de la deuxième tranche de travaux.

De la nouvelle entrée on arrive à la première et large « bande de circulation » avec la cage d'escalier menant à l'étage et par un escalier au sous-sol où se trouvent les toilettes pour les visiteurs. En face de la cage d'escalier se situe l'ascenseur destiné aux visiteurs. A l'endroit où cette « bande de circulation » atteint la cour s'ouvre l'entrée de service avec un vaste monte-charge. C'est ici, sous un auvent, que les œuvres peuvent être déposées; elles sont ensuite trans-



portées par l'ascenseur soit au sous-sol, soit au premier étage. On a accès à l'entrée de service et au monte-charge par le porche donnant sur la cour.

Les sols des salles d'exposition (sauf celui du cabinet des estampes et celui des deux couloirs au rez-de-chaussée) sont faits de pavés blanc marbré à la vénitienne. Ils sont divisés en carrés de 1,10 x 1,10 mètre, correspondant au « module » qui commande le plan tout entier. Les murs sont passés au plâtre et peints en blanc cassé; dans les corridors on retrouve les briques des façades, mais peintes en blanc. Dans le cabinet d'estampes et dans la salle d'études il y a une moquette gris clair en fibre artificielle antistatique; dans la cafétéria et la salle de réunions le sol est couvert de parquet en wengé foncé posé en lames très longues. Contrairement aux salles d'exposition très claires, on a créé dans ces derniers trois locaux, une atmosphère reposante et plus chaude<sup>2</sup>. Tous les plafonds du rez-de-chaussée sont recouverts de plaques acoustiques.

Par un escalier suspendu en teck massif, le visiteur atteint le premier étage (fig. 48), divisé en trois par deux couloirs, comme au rez-de-chaussée. A ce niveau, la communication avec le vieux bâtiment est assurée en deux endroits :



49  
La cafétéria et sa terrasse donnant au sud, sur les jardins.

50  
Cabinet des estampes, au centre du rez-de-chaussée.

50

2. Le cabinet des estampes, la salle d'études, la cafétéria, la salle de réunions et la nouvelle salle de vente ont été aménagés par M. H. Salomonson.

par le côté étroit de la longue salle du devant (façade nord) et au bout du couloir situé entre la salle centrale et la salle sud (fig. 52).

La salle de façade du devant du bâtiment, son homologue à l'arrière ainsi que la grande salle centrale (fig. 53) n'ont pas de linçoirs, ce qui donne l'impression d'espaces plus grands. Cet effet est encore renforcé par de larges baies dont l'une, du côté sud, donne sur les jardins du Westersingel. Les trois salles d'exposition reçoivent également un éclairage zénithal.

La répartition des façades ouest et est exprime clairement la place et la fonction des couloirs.

Les salles du premier étage peuvent être subdivisées au moyen de cloisons mobiles permettant d'adapter la répartition de la surface aux changements de l'exposition permanente ou aux exigences des expositions temporaires. Ces cloisons se composent d'éléments détachables basés sur un multiple du module de 1,10 mètre (2,20 mètres, 3,30 mètres et les multiples), ayant une largeur de la moitié ou des trois quarts d'un module et une hauteur de 2,40 mètres ou de 3,60 mètres. Comme les salles sont hautes de 5 mètres on continue à les percevoir comme un tout. Les sols et les murs du rez-de-chaussée sont recouverts de matériaux d'aspect pierreux, le sol à l'étage, au contraire, est couvert d'une moquette gris clair en fibre synthétique antistatique, les murs sont lambrissés de contreplaqué sur lequel est tendu du jute blanc, dont on a également habillé les cloisons mobiles. Tableaux et objets peuvent aussi bien être suspendus aux tringles à tableaux au moyen de barres ou être fixés directement sur les cloisons. Dans les couloirs un plancher en teck prolonge le décor des cages d'escalier. A l'étage et au rez-de-chaussée les espaces principaux peuvent être fermés par des cloisons coulissantes permettant d'aménager une exposition sans gêner les visiteurs qui utilisent alors les « bandes de circulation » et les escaliers. Ces cloisons coulissantes peuvent être réglées sur différentes positions pour élargir ou rétrécir à volonté l'accès des salles.

Dans le sous-sol se trouvent les ateliers et les magasins ainsi qu'un espace technique abritant l'installation de conditionnement d'air (fig. 54). Les ateliers — servant à l'emballage et au déballage des œuvres d'art, au montage des estampes et des dessins, à la reliure et au cartonnage ainsi qu'aux travaux de menuiserie — sont situés du côté de la cour, dans laquelle un grand puits de lumière a été creusé pour leur donner un éclairage naturel. En face des ateliers et séparés par un large couloir de transport se trouvent quatre magasins construits de manière à être à l'abri des bombes : trois de ces magasins sont réservés aux tableaux et le quatrième aux arts appliqués, à la sculpture et autres objets.

Immédiatement à gauche du monte-charge, on a ménagé un espace pour l'entrepôt des caisses, des vitrines, etc. Sous la salle des estampes et des dessins, il y a deux magasins superposés pour les collections graphiques et les dessins ; un escalier à vis aboutissant à la salle d'études et un monte-charge pour les boîtes et chemises assure la liaison directe entre les trois espaces. Enfin, on trouve au sous-sol des toilettes, douches, etc.

### *Volume et surfaces*

Le volume de la nouvelle partie est de 35 000 mètres cubes, la surface des salles d'exposition de 2 325 mètres carrés, c'est-à-dire plus des deux tiers du vieux bâtiment qui possède une surface d'exposition d'environ 3 270 mètres carrés. La façade côté Mathenesserlaan est large de 34 mètres, les façades latérales ont une largeur de 60 mètres.

Les mesures intérieures des salles sont les suivantes : rez-de-chaussée : salle du nord  $33 \times 9,90$  mètres avec une hauteur de 4,15 mètres ; tout l'espace du milieu (cabinet d'estampes avec son déambulateur)  $30 \times 26,40$  mètres, avec une hauteur de 3,60 mètres ; l'espace d'exposition des estampes et des dessins mesure  $11 \times 16,70$  mètres. A l'étage : la salle nord  $33 \times 9,90$  mètres, la salle centrale  $31,90 \times 8,25$  mètres, le tout avec une hauteur de 5 mètres.

Jusqu'au niveau du toit, le bâtiment est construit en béton armé, le toit reposant sur une charpente d'acier. Les parties fermées de la façade sont en brique.

## Eclairage

L'inclinaison des verrières nord a été calculée par des spécialistes des laboratoires Philips qui ont aussi donné des conseils sur l'ensemble des dispositifs d'éclairage artificiel<sup>3</sup>.

Les trois grandes salles du premier étage bénéficiant d'un éclairage zénithal, il a fallu veiller à ce que la lumière arrivant par le haut soit également répartie sur la totalité de la superficie. Comme le nouveau bâtiment suit pratiquement un axe nord-sud, cette égale répartition de la lumière a été obtenue par le choix d'une toiture en zigzag (avec armature d'acier) : les verrières sont orientées vers le nord, ce qui empêche la pénétration de la lumière du soleil venant du midi (fig. 46).

Parallèlement aux verrières, on a installé sous le toit, pour l'éclairage artificiel, des rampes de lampes à fluorescence, en veillant à les placer le plus près possible des parties pleines du toit pour éviter qu'elles gênent durant la journée le passage de la lumière naturelle.

Pour l'éclairage artificiel, fluorescent, on a choisi les lampes Philips n° 32, diffusant une lumière assez chaude, qui équipaient déjà les salles et les vitrines de la partie ancienne du musée. Des essais effectués par les laboratoires Philips ont montré que c'est ce type de lampe qui donne le plus de garantie contre les risques de décoloration et d'altération des couleurs. Les deux sortes de lumière, naturelle et artificielle, sont diffusées de façon égale à travers un plafond de verre opale de sécurité (laminé) soutenu par un treillis d'aluminium émaillé blanc dont chaque section carrée a 27,5 centimètres de côté, c'est-à-dire le quart du module de base (1,10 mètre) retenu pour toute la construction.

Pour éviter un éclairage trop vif des murs des salles du premier étage situées juste au-dessous des verrières, tout le pourtour de leur plafond a été revêtu de panneaux sur une largeur de 80 centimètres, le treillis ne débutant donc qu'à cette distance du mur.

Afin de permettre le nettoyage du diffuseur de verre laminé opale et le remplacement des lampes à fluorescence sous le toit, des rails ont été installés à distance régulière sous la toiture ; les 14 chariots qui y sont suspendus peuvent se déplacer sur toute la longueur du bâtiment et permettent d'atteindre tout point de l'édifice.

Des rails pour conduites électriques, permettant le branchement de projecteurs partout où cela est désirable, sont fixés à intervalles réguliers sous le treillis. Des prises électriques sont logées au-dessus du sol dans tous les murs. Les éclairages naturel et artificiel peuvent être employés séparément ou conjointement ; il est possible, dans ce dernier cas, de n'utiliser que la moitié des lampes à fluorescence. Dans les trois salles du premier étage, on a prévu de larges baies pour éviter tout sentiment de claustrophobie et favoriser le contact avec le monde extérieur. On peut empêcher les rayons du soleil de pénétrer ou modérer toute lumière extérieure trop intense grâce à des stores vénitiens à commande électrique fixés à l'intérieur dans la salle nord et la salle centrale et à l'extérieur dans la salle sud. Les stores qui équipent la très large baie de cette dernière salle, d'où l'on a une vue magnifique sur le parc Westersingel, sont commandés automatiquement par une cellule photo-électrique sensible à la lumière du soleil.

Les salles du rez-de-chaussée sont éclairées latéralement sur la façade et du côté ouest, grâce aux murs entièrement vitrés ; à l'est, une paroi de verre opale sépare la galerie d'exposition de la section réservée au personnel. La lumière du jour pénètre par cette surface opalescente et peut être complétée par un éclairage artificiel. En revanche, la salle centrale ne dispose que d'un éclairage artificiel, étant destinée aux estampes, dessins et autres objets qui ne peuvent être exposés qu'à la lumière artificielle. L'ensemble des galeries du rez-

3. L'installation électrique a été dessinée par la Compagnie municipale d'électricité tandis que les différents systèmes d'alarme ont été conçus par la Société néerlandaise de téléphones intérieurs de La Haye.

de-chaussée peut être éclairé par un éclairage artificiel zénithal (lampes à fluorescence Philips n° 32) et par des projecteurs branchés sur les rails qui courent sous le plafond, avec la possibilité de jouer d'une large gamme d'intensité et d'une grande souplesse dans le choix des emplacements. Lorsque des dessins particulièrement fragiles sont exposés dans la salle centrale, l'éclairage peut être ramené à la puissance voulue. Des stores vénitiens à commande électrique équipent intérieurement les parois vitrées de la façade et du côté ouest.

Des prises électriques ont été placées à intervalles réguliers dans le sol des salles du rez-de-chaussée; elles sont protégées par des couvercles de bronze étanches lorsqu'elles ne sont pas en service. D'autres prises sont installées au-dessus du sol dans les murs.

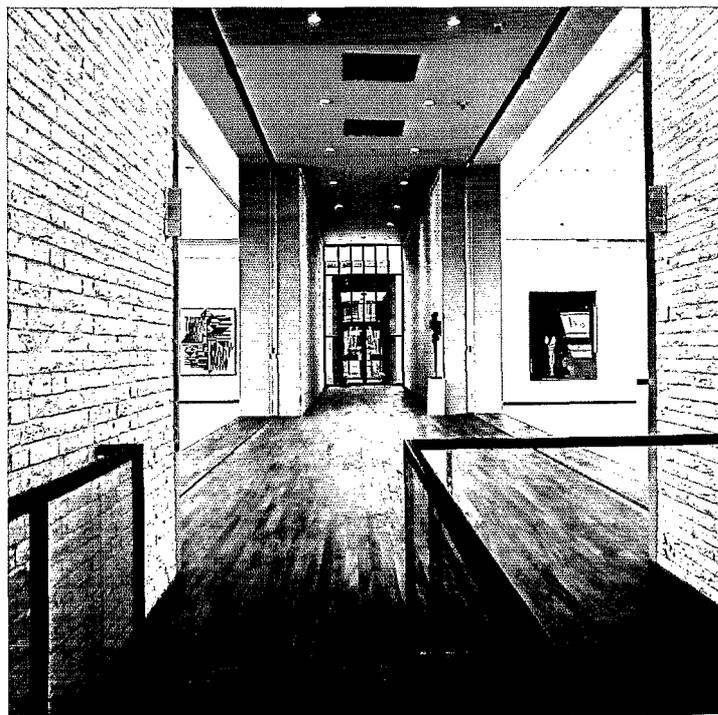
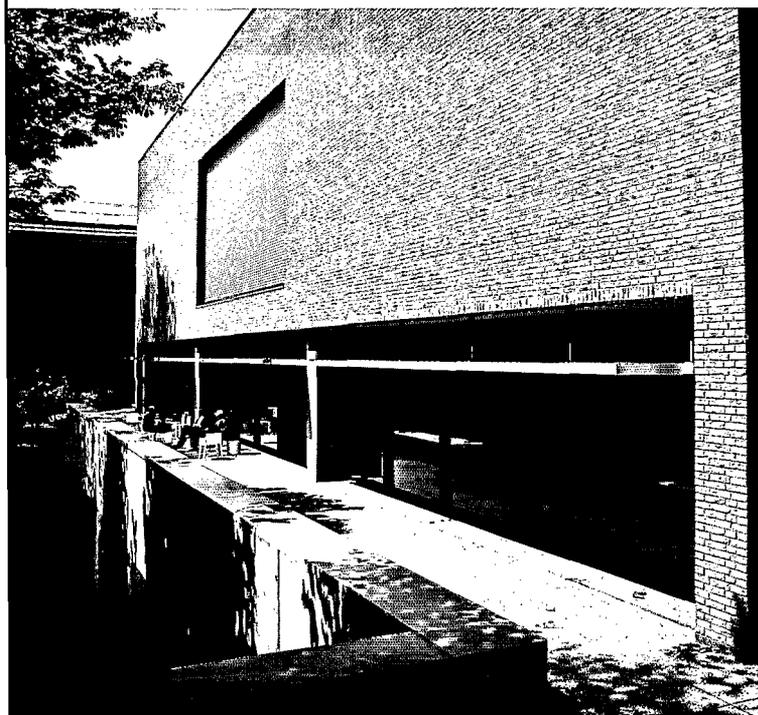
### *Climatisation*

*f1*  
Façade sud et terrasse, devant la cafétéria.  
Au fond, à gauche, on aperçoit le « vieux » bâtiment.

*f2*  
Corridor au premier étage, entre la salle sud et la salle centrale.

L'installation de climatisation est raccordée au système central de chauffage urbain <sup>4</sup>.

Elle est étudiée pour maintenir une température constante de 20,5 °C et une humidité relative d'environ 55 %. Pour éviter la buée en hiver, toutes les



*f1*

*f2*

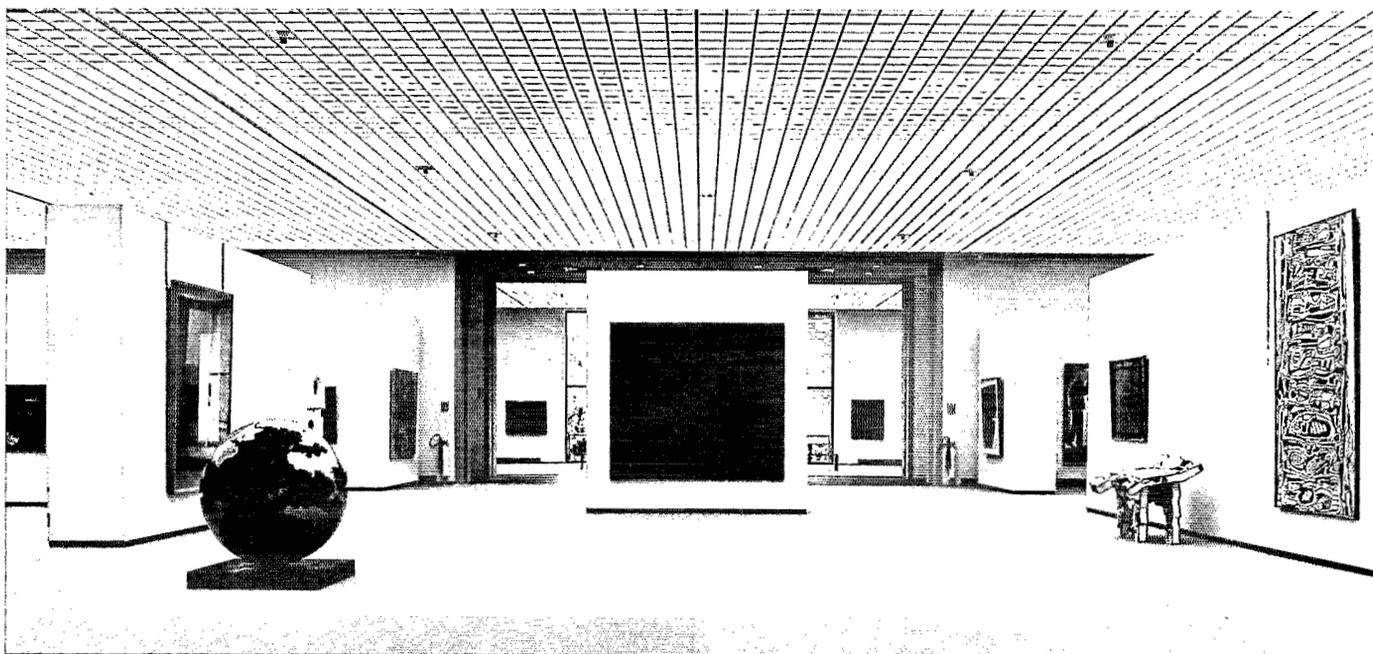
fenêtres sont à doubles vitres dont une en verre de sécurité (Kinon) et sont isolées; elles ont des cadres en acier également doubles pour permettre l'isolation.

L'édifice est scindé en sections distinctes: des sections autonomes pour les salles d'exposition, les réserves et la salle qui sert à l'emballage des œuvres d'art d'une part; des sections de chauffage et de refroidissement dans le toit d'autre part.

Chaque section autonome filtre l'air à l'entrée et à la sortie, le réchauffe ou le refroidit, en élève le degré hygrométrique et assure la circulation de l'air climatisé.

Avant de l'envoyer dans les locaux où sont exposés, consultés ou conservés les estampes et les dessins, c'est-à-dire dans la salle centrale du rez-de-chaussée, dans la salle de consultation et dans les deux magasins du sous-sol, on lave l'air dans de l'eau additionnée d'une solution de soude afin de lui ôter sa teneur en SO<sub>2</sub>. L'eau utilisée pour le refroidissement est déminéralisée dans une installation spéciale qui a été logée avec certaines installations de refroidissement

<sup>4</sup> L'installation a été dessinée par la Section de mécanique du Service des travaux municipaux.

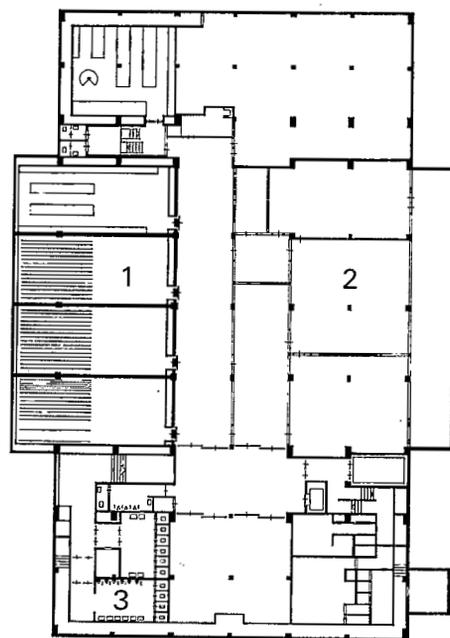


53

dans la salle des machines aménagée dans les caves de l'ancien bâtiment, les autres unités se trouvant dans la nouvelle salle des machines de l'aile neuve. Sous le toit ont été placés des dispositifs de filtrage, de réchauffement et de refroidissement de l'air; là, et partout où de l'eau de refroidissement pourrait s'échapper par suite du mauvais fonctionnement des appareils, on a prévu dans le sol des dispositifs d'alerte qui réagissent instantanément s'ils sont mouillés; leur signal est transmis au tableau central de contrôle situé dans le vestibule d'entrée de l'aile qu'occupe l'administration dans les bâtiments anciens. Surveillé jour et nuit, il commande toutes les autres parties vitales de l'installation de climatisation ainsi que les avertisseurs d'incendie installés dans toutes les salles et autres locaux de l'aile neuve, et les dispositifs de protection contre le vol ou le cambriolage.

### Organisation

La nouvelle aile est en service depuis 1972 et il est permis d'affirmer qu'elle répond pleinement aux exigences de flexibilité maximale, d'efficacité et de commodité d'utilisation. A leur arrivée, en vue d'une exposition par exemple, les œuvres d'art sont déchargées dans la cour à l'abri d'un auvent, devant le monte-charge qui fait  $5,30 \times 3 \times 5$  mètres et qui peut supporter des charges allant jusqu'à 3 tonnes. Les caisses contenant ces œuvres d'art sont descendues ainsi dans le sous-sol où elles sont ouvertes dans une salle spacieuse spécialement prévue à cet effet; vides, elles sont remises dans une pièce spéciale pour emballages, vitrines, etc. Quant aux œuvres, elles sont entreposées dans des magasins entièrement climatisés. Lorsqu'elles doivent figurer dans l'une des salles d'exposition, elles sont remontées par le même monte-charge. Les amples dimensions intérieures du monte-charge, des couloirs et des salles rendent possible l'utilisation, en cas de besoin, de diables et de chariots de fort encombrement ou de chariots élévateurs. Avant de monter une exposition, on en établit le projet sur maquette à l'échelle de  $1/50$ , les cloisons mobiles y figurant à la même échelle. Quand le projet est adopté, la répartition des cloisons mobiles est notée sur un plan, toujours à l'échelle, et les salles sont subdivisées comme il convient; au moyen d'un mécanisme à rouleaux, les cloisons mobiles peuvent être déplacées très aisément d'un bout à l'autre des salles. Ce procédé permet d'adapter chaque fois ces dernières aux exigences particulières des œuvres à exposer; en outre, le visiteur a, chaque fois, l'impression de mettre pied dans un univers renouvelé et différent.

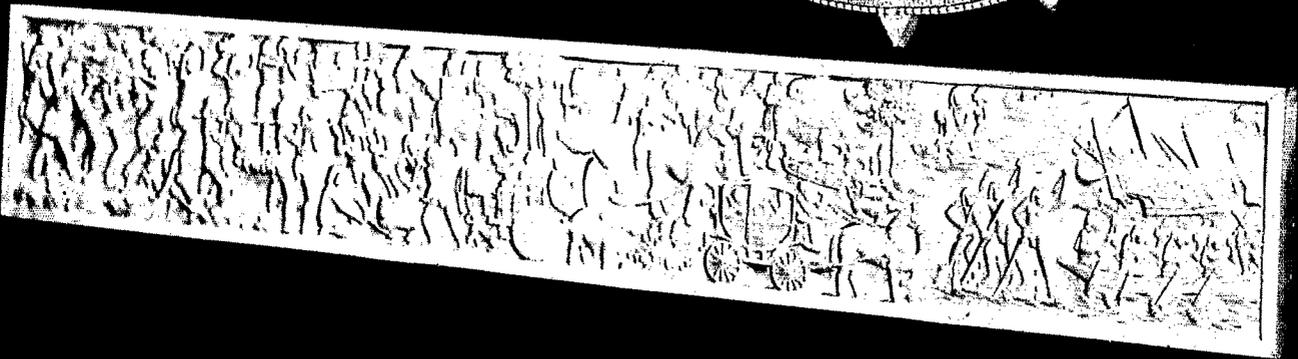
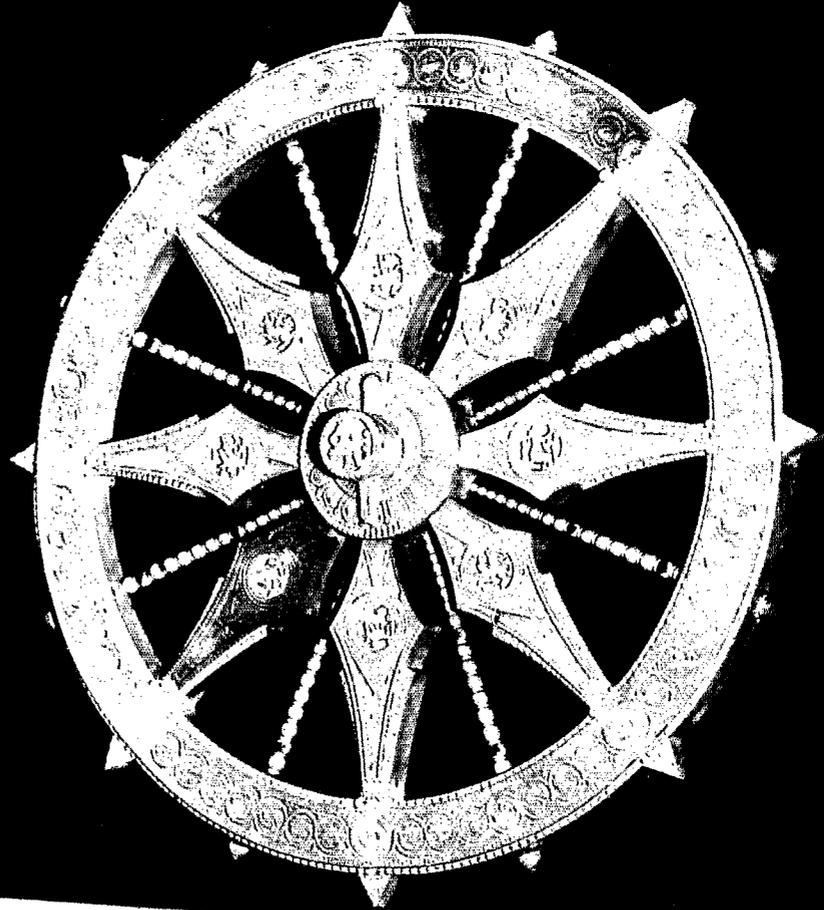


54

53 Salle centrale au premier étage, vue vers le sud.

54 Plan du sous-sol. 1. Magasins pour les collections de réserve; 2. Ateliers; 3. Toilettes.

**Transport**  
**পরিবহন**



# *Nouvelle galerie des transports Musée Birla de l'industrie et de la technologie, Calcutta*

Samar K. Baghi et Pradip K. Bhaumik

L'une des quatre plus anciennes civilisations de plaine alluviale a vu le jour sur le sous-continent indien, quelque trois millénaires av. J.-C., dans les sédiments chalcolithiques de Harrapa et de Mohenjo Daro, les trois autres étant la civilisation égyptienne de la vallée du Nil, la civilisation sumérienne du bassin du Tigre et de l'Euphrate et la civilisation chinoise de la vallée du Hoang-Ho. Ces quatre civilisations commerçaient entre elles et ce commerce allait favoriser l'avènement des véhicules à roues sur terre et des navires à voile sur mer, qui accrurent la rapidité des communications et rendirent possible le transport de marchandises en grandes quantités. La découverte à Lothal, sur la mer d'Oman, d'un chantier naval de l'ère de Harrapa prouve que les habitants de Harrapa étaient de grands navigateurs, ce qui a été confirmé par la découverte à Sumer de sceaux de Harrapa sur lesquels figurent des navires. Les contacts étroits qui existaient entre le sous-continent indien et diverses régions fort éloignées sont attestés de différentes parts. Lorsque sir John H. Speake entreprit de rechercher les sources du Nil, on lui remit à Bombay une carte de l'Afrique établie par le lieutenant Francis Wilfort à partir de données trouvées dans les Purānas<sup>2</sup>. Plus tard, un navigateur grec releva dans le Périples de la mer Erythrée, établi à la fin du premier siècle de notre ère : « la présence de navires construits et équipés par des Indiens et chargés de perles, de pierres précieuses, d'épices et d'un fin tissu de coton appelé mousseline ». Un siècle plus tard, la géographie de Ptolémée mentionne Sopara, port maritime sur la côte occidentale de l'Inde près de Bombay. Les preuves qui nous sont parvenues de l'existence de contacts culturels entre l'Inde et l'Asie du Sud-Est pendant le premier millénaire de notre ère attestent aussi la maîtrise des Indiens sur les mers, et les riches peintures et sculptures qui ornent les temples de l'époque témoignent de leurs réalisations. Pendant des siècles, le transport par mer et par terre n'évolua guère, jusqu'à l'apparition de la machine à vapeur au XVIII<sup>e</sup> siècle, qui annonçait la révolution industrielle en Europe.

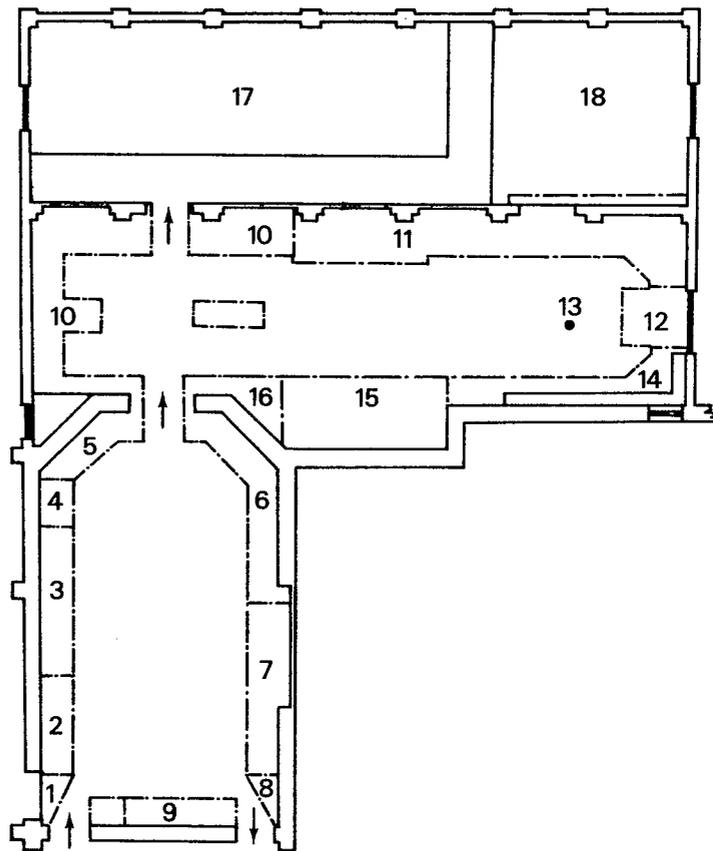
La révolution industrielle s'accompagna en effet d'une révolution des communications et des transports. Le système de production exigeait l'acheminement rapide des marchandises du lieu de production au consommateur. De même l'expansion du colonialisme au sens moderne du terme a été liée au développement de marchés pour les produits manufacturés. Pour faire face aux besoins, il fallait des transports et des communications de plus en plus rapides, et c'est ainsi que la machine à vapeur et le télégraphe virent le jour. Puis l'électricité, devenant moins chère, fut utilisée pour la traction ferroviaire et, avec la découverte du pétrole et la mise au point du moteur à combustion interne, la vapeur se vit peu à peu supplantée dans les pays industriels avancés.

]]  
BIRLA INDUSTRIAL AND TECHNOLOGICAL MUSEUM, Calcutta. Entrée de la galerie des transports. Réplique d'une roue de char du temple du soleil de Konāraka et bas-relief représentant divers moyens de transport utilisés dans le passé et encore en usage dans plusieurs parties du monde.

1. Une nouvelle galerie consacrée aux transports, a été ouverte en 1973 au Musée Birla de l'industrie et de la technologie, à Calcutta.

2. Les Purānas sont d'anciens textes, compilés par ordre chronologique, de l'Inde.

56  
 Plan de la galerie. 1. Introduction; 2. Transports terrestres primitifs; 3. Influence des conditions régionales sur les transports; 4. XVIII<sup>e</sup> siècle, Calcutta; 5. Premières bicyclettes; 6. Premiers trains; 7. Locomotives et carrosses; 8. Projet du futur métro de Calcutta; 9. Locomotives modernes; 10. Automobiles; 11. Transports aériens; 12. De la Terre à la Lune; 13. Fusée *Saturne V*; 14. Transports sur l'eau; 15. Monorails et téléphériques; 16. Grues et transporteurs; 17. Locomotives du chemin de fer indien à voie étroite; 18. Premières automobiles.



Si les récits fabuleux d'hommes se déplaçant dans les airs figurent en bonne place dans la mythologie de nombreux peuples, ce sont les frères Wright qui, au début du siècle, firent franchir à l'aéronautique ses premiers pas décisifs. Enfin, la mise au point des fusées-moteurs, en rendant possibles les transports dans l'espace interplanétaire, ouvrit l'ère spatiale. Les progrès fulgurants de la technologie des fusées ont permis à l'humanité de réaliser le rêve de Tsiolkovsky, qui disait : « La terre est le berceau de l'humanité, mais on ne peut passer sa vie entière au berceau. »

Telle est donc, très brièvement résumée, l'épopée des transports sur terre, sur eau, dans les airs et dans l'espace. Il n'est de musée de la science et de la technique qui ne s'efforce de retracer cette évolution. Leurs collections les plus précieuses sont constituées par des spécimens authentiques d'anciens moyens de transport. On a aussi créé des musées spécialisés dans tel ou tel mode de transport : musée du chemin de fer, musée du tramway, musée de la marine, etc.

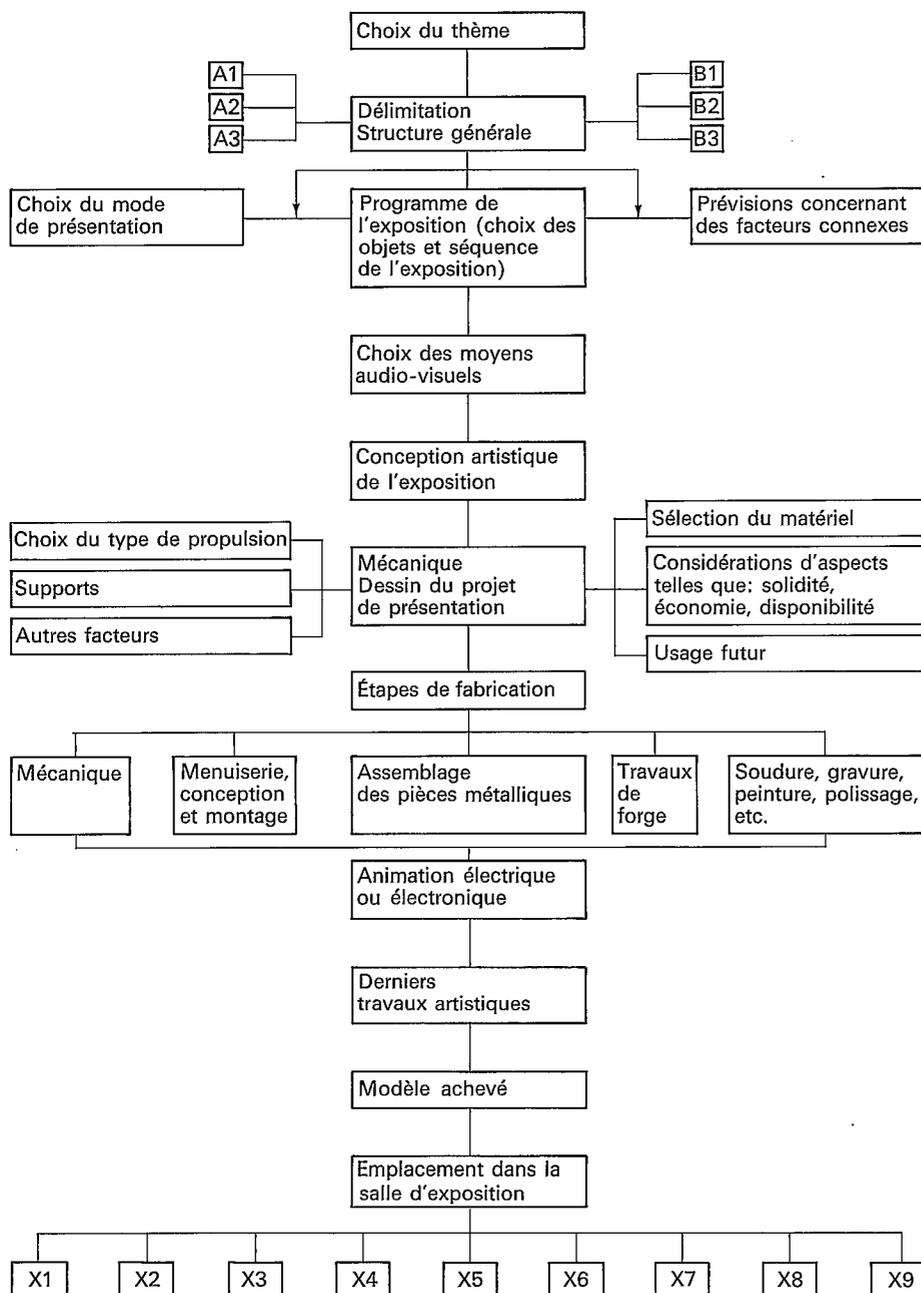
### *Planification de la galerie*

Lorsque le Musée Birla de l'industrie et de la technologie décida d'ouvrir une galerie consacrée aux transports, il le fit en tenant compte de plusieurs considérations essentielles : rôle du musée de sciences et de techniques dans un pays en voie de développement, critères de sélection des objets, facteurs historiques en jeu, surface d'exposition disponible, constitution de la collection.

*Rôle du musée de sciences et techniques dans un pays en voie de développement.* La plupart des grands musées du monde — la Smithsonian Institution, le Deutsches Museum ou le London Science Museum — sont des institutions nationales de prestige dont les collections illustrent la culture matérielle de l'humanité dans les domaines de la science et de l'industrie en mettant l'accent sur le patrimoine national. Depuis quelque temps, les muséologues du monde entier ont pris conscience de la nécessité de conférer aux musées un rôle plus dynamique afin

qu'on ne puisse plus reprocher à ceux-ci d'être de simples entrepôts. Un musée doit être une institution vivante et vibrante, en constante interaction dialectique avec la collectivité, et ce surtout dans les pays en voie de développement. Dans ces pays, en effet, la science et la technique sont les éléments décisifs qui seuls peuvent leur permettre de réussir rapidement leur « décollage ». Les musées de la science et de la technique doivent donc y jouer un rôle actif en matière pédagogique. C'est pourquoi on a choisi, pour les exposer dans la section des transports, des objets propres à contribuer à l'instruction des jeunes en général et à celle des étudiants des écoles polytechniques et facultés de technologie en particulier.

*Critères de sélection des objets.* Le conservateur devait, en premier lieu, fixer les critères qui présideraient au choix des objets de la collection. Étant un musée polytechnique, le Musée Birla vise à retracer les principales étapes de l'histoire de la science et des techniques. Dans le domaine des transports, cette histoire est vaste, diverse et fascinante. Il faut rendre compte du passé et du présent, mais surtout envisager l'avenir. Aussi fut-il décidé qu'il ne suffirait pas qu'un objet soit ancien pour que le musée l'achète. Le critère principal devait être le



57 Les diverses étapes de la planification et des travaux de la nouvelle galerie.

caractère véritablement novateur de l'objet en question sur le plan technique. La science et les techniques progressent actuellement à un rythme tel qu'une cinquantaine d'années suffisent à faire d'un objet usuel une antiquité. Le musée, cependant, n'a pas la place nécessaire pour que chaque amélioration technique autre que décisive puisse être représentée, d'autant que la collection doit permettre d'apprécier les progrès importants accomplis par l'Inde depuis l'indépendance dans le domaine des transports terrestres, fluviaux, maritimes et aériens.

*Facteurs historiques.* L'Inde, pour des raisons historiques, n'est pas passée par les étapes successives de la révolution industrielle que l'Occident a dû franchir. D'où la difficulté de constituer une collection d'objets originaux dans le domaine de la science et de l'industrie. Il fallut donc se contenter de modèles réduits des inventions qui ont fait date dans le domaine des transports. On a pu toutefois rassembler un certain nombre d'objets originaux du début du xx<sup>e</sup> siècle sur lesquels nous reviendrons ultérieurement dans le présent article.

*Surface d'exposition disponible.* Le musée est installé dans un ancien bâtiment d'habitation. La surface totale d'exposition n'est que de 1 900 mètres carrés dont 350 mètres carrés, répartis en trois salles, sont réservés à la galerie des transports (fig. 56). L'exiguïté des locaux disponibles a obligé le conservateur à opter pour une collection constituée essentiellement de modèles réduits, avec quelques rares spécimens originaux.

*Constitution de la collection.* On a vu au début de cet article quelles étaient les difficultés afférentes à la constitution d'une collection d'objets originaux. Il n'existe que peu de firmes qui fabriquent des modèles réduits parce que la demande dans ce domaine est très limitée; de plus, la production de ces entreprises ne répond pas aux critères de qualité exigés par le musée. Celui-ci est donc entièrement tributaire des artisans de son propre atelier, composés d'une soixantaine de techniciens travaillant dans les sections de mécanique, d'électricité et de montage d'expositions; ces techniciens sont parvenus, en plus de quinze ans de pratique, à un niveau de spécialisation élevée dans la fabrication des modèles. Le musée a bénéficié, en outre, de l'aide de musées étrangers et d'entreprises industrielles locales.

### *Programmation de l'exposition*

Le principe d'une galerie consacrée aux transports a, dans un premier temps, été approuvé par le Comité scientifique du musée, qui est un organe consultatif composé d'experts attachés au musée et d'experts venus de l'extérieur. Après une étude approfondie de l'histoire des transports, il fut décidé que la galerie comporterait les sections suivantes: premiers transports terrestres, influence de la topographie sur les modes de transport, histoire de la bicyclette, l'automobile, les transports aériens et spatiaux, les chemins de fer, les bateaux et navires, les autres modes de transports typiques.

On fit passer dans la presse des petites annonces demandant des pièces pour la collection destinée à illustrer les transports terrestres. On écrivit à diverses entreprises industrielles en les priant de faire don au musée d'objets utilisés dans les transports terrestres ou de reproductions de ces objets. On demanda aussi à des musées et institutions de l'étranger de fournir des dessins et des photographies d'inventions célèbres dans l'histoire des transports routiers et ferroviaires, telles que le fardier de Cugnot ou la locomotive *Rocket* de Stephenson. On établit ensuite une première liste par ordre chronologique des objets, de leur évolution et de leur histoire, qui fut soumise pour approbation au Comité technique du musée<sup>3</sup>. On demanda alors au conservateur d'établir la liste des objets qui pourraient être logés dans l'espace affecté à la galerie des

<sup>3</sup>. Ce comité se compose de différents conservateurs et du personnel de contrôle technique du musée.

transports. Le conservateur fournit à titre indicatif les dimensions de chaque objet. Le responsable des expositions fit alors construire une maquette tridimensionnelle de la galerie, sur laquelle était indiquée la position approximative de chaque objet. Le nombre de ces objets fut réduit une fois de plus pour tenir compte de l'espace disponible (fig. 57). Après approbation de la maquette, on établit le dessin détaillé de chaque vitrine. Après estimation des matériaux nécessaires, on en passa commande. Une fois la liste définitive établie et approuvée par le Comité technique, on passa les commandes voulues pour la fabrication des modèles réduits et la réalisation des travaux graphiques. Quand la constitution de la collection fut bien avancée, les techniciens de l'atelier de menuiserie et de peinture entreprirent la fabrication des vitrines. Le Comité technique du musée, qui se réunit chaque mois, a constamment été tenu au courant de l'état d'avancement des travaux, de façon à pouvoir évaluer les progrès, procéder à une analyse critique et fixer les priorités. Le musée a bénéficié d'un certain nombre de dons : une belle collection de maquettes de bateaux du London Science Museum et, de divers musées, des dessins et photographies d'anciens véhicules de transport routier et ferroviaire <sup>4</sup>.

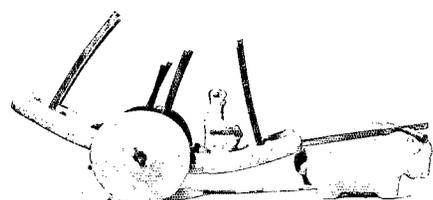
Diverses techniques d'animation ont été utilisées pour expliquer le fonctionnement des objets exposés. Les dessinateurs et maquettistes du musée établirent des épures de chacun des objets à exposer pour que les techniciens de l'atelier puissent les fabriquer. Entre-temps, le conservateur responsable de la section et son adjoint entreprirent la préparation d'affiches, de cartes murales et d'étiquettes explicatives. Pour la première fois, on utilisa des étiquettes bilingues en anglais et en bengali (qui est la langue régionale). Enfin, la section de montage, qui comprend des artistes, des dessinateurs et un photographe, mit la dernière touche à l'aménagement de la galerie.

## La galerie

A l'entrée, deux sculptures attirent l'attention du visiteur : l'une est la réplique d'une roue de char du temple du soleil de Konāraka <sup>5</sup>, l'autre un long bas-relief offrant un panorama de divers moyens de transport utilisés dans le passé et qui sont encore en usage aujourd'hui dans diverses régions du monde (fig. 55).

En pénétrant dans la première salle on aperçoit tout d'abord une reproduction d'un jouet en terre cuite découvert à Mohenjo Daro, représentant une charrette à bœufs (fig. 58) et une reconstitution hypothétique du site de Mohenjo Daro sous la forme d'un diorama où figurent plusieurs moyens de transport. Des charrettes à bœufs semblables à celle dont il est question plus haut sont encore utilisées actuellement dans certaines régions de l'Inde. Trois autres dioramas illustrent l'influence de la topographie arctique, désertique et montagneuse sur les transports (fig. 59). Les visiteurs sont en général fascinés par les maquettes animées de moyens de transport à traction animale. Une série de modèles réduits de la taille d'un jouet retracent l'évolution de la bicyclette et le spectacle du vélocipède ou de la draisienne amuse beaucoup le public.

La deuxième salle est consacrée à l'automobile (fig. 60), aux transports aériens et spatiaux, aux bateaux et navires, aux grues et aux engins transporteurs. La première pièce exposée est un modèle réduit du fameux fardier à vapeur de Cugnot. Viennent ensuite des modèles en état de marche de la locomotive de Trevithick (1802), du tricycle de Benz (1886) et de la bicyclette de Daimler (1885). Les visiteurs peuvent mettre ces modèles en mouvement en appuyant sur un bouton. Un moteur d'automobile de grande puissance, don d'un constructeur connu, est exposé en coupe et les étudiants peuvent vérifier par eux-mêmes le fonctionnement de ses organes. Des modèles en coupe et en état de marche d'accessoires d'automobiles tels que pompe à injection, carburateur, radiation, différentiel, système de freinage hydraulique, boîte de vitesses, etc., permettent d'illustrer utilement divers enseignements. Dans une galerie adjacente, de petites maquettes animées de moteurs à



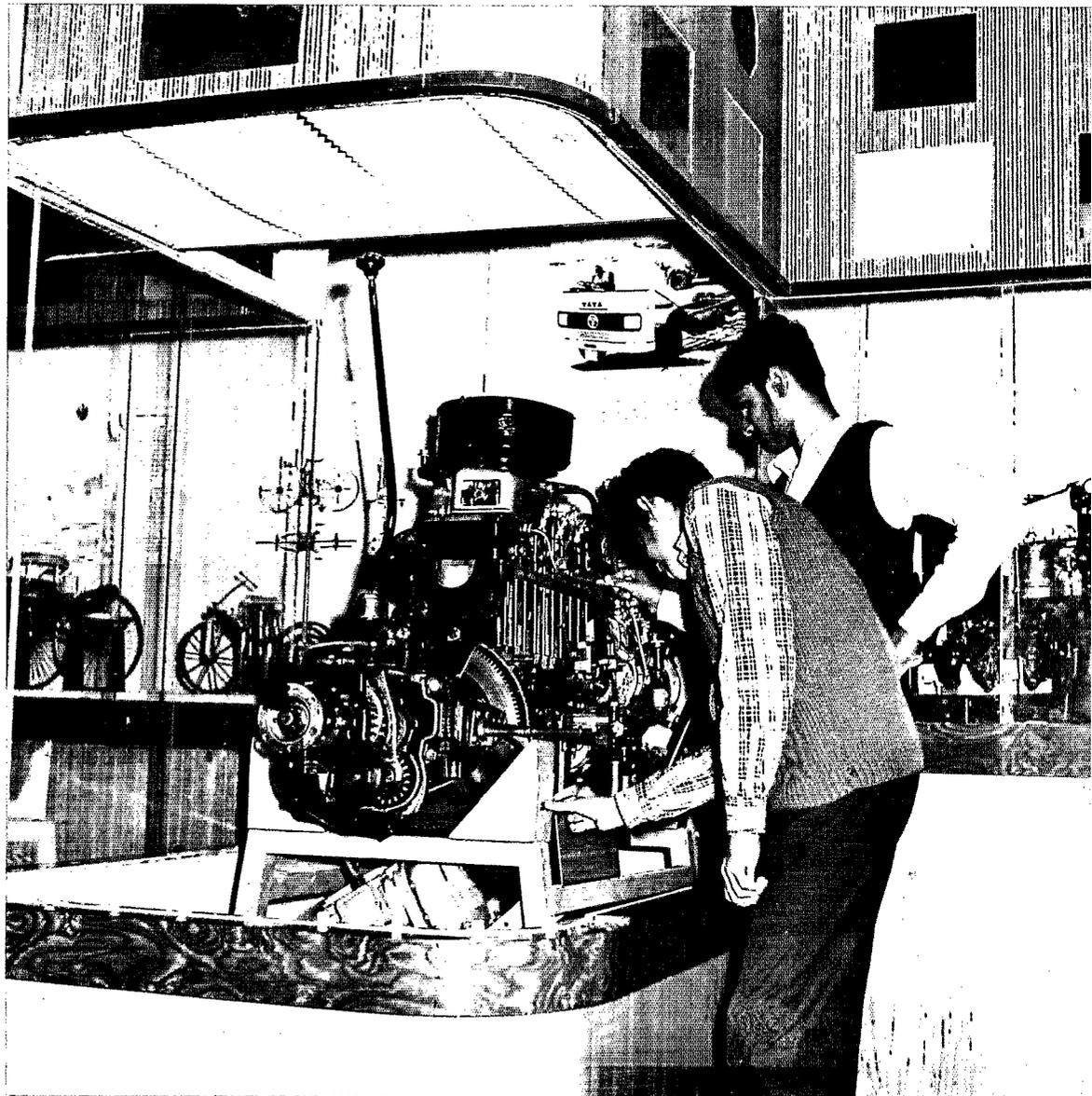
58  
Reproduction d'un jouet trouvé à Mohenjo Daro représentant une charrette à bœufs.

4. Conservatoire national des arts et métiers de Paris, London Science Museum, Smithsonian Institution des États-Unis d'Amérique, Deutsches Museum de Munich et Daimler Benz Museum de la République fédérale d'Allemagne.

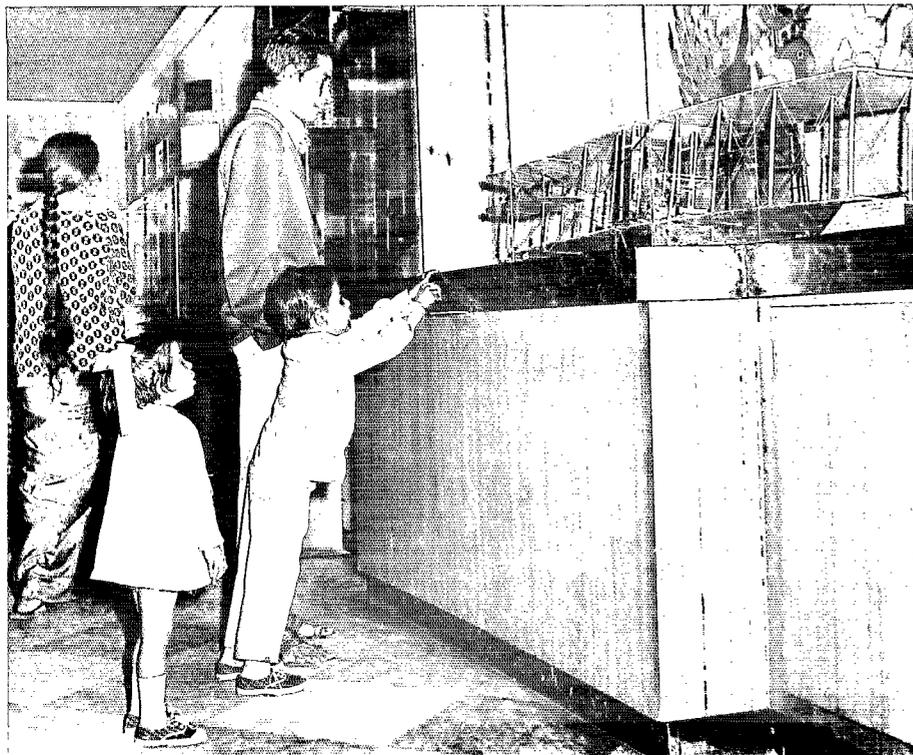
5. Konāraka est un temple célèbre du XIII<sup>e</sup> siècle apr. J.-C., consacré à Srya, dieu du soleil. Le temple compte douze roues décorées, l'ensemble représentant un char sur lequel le dieu du soleil parcourt les cieux.



59



60



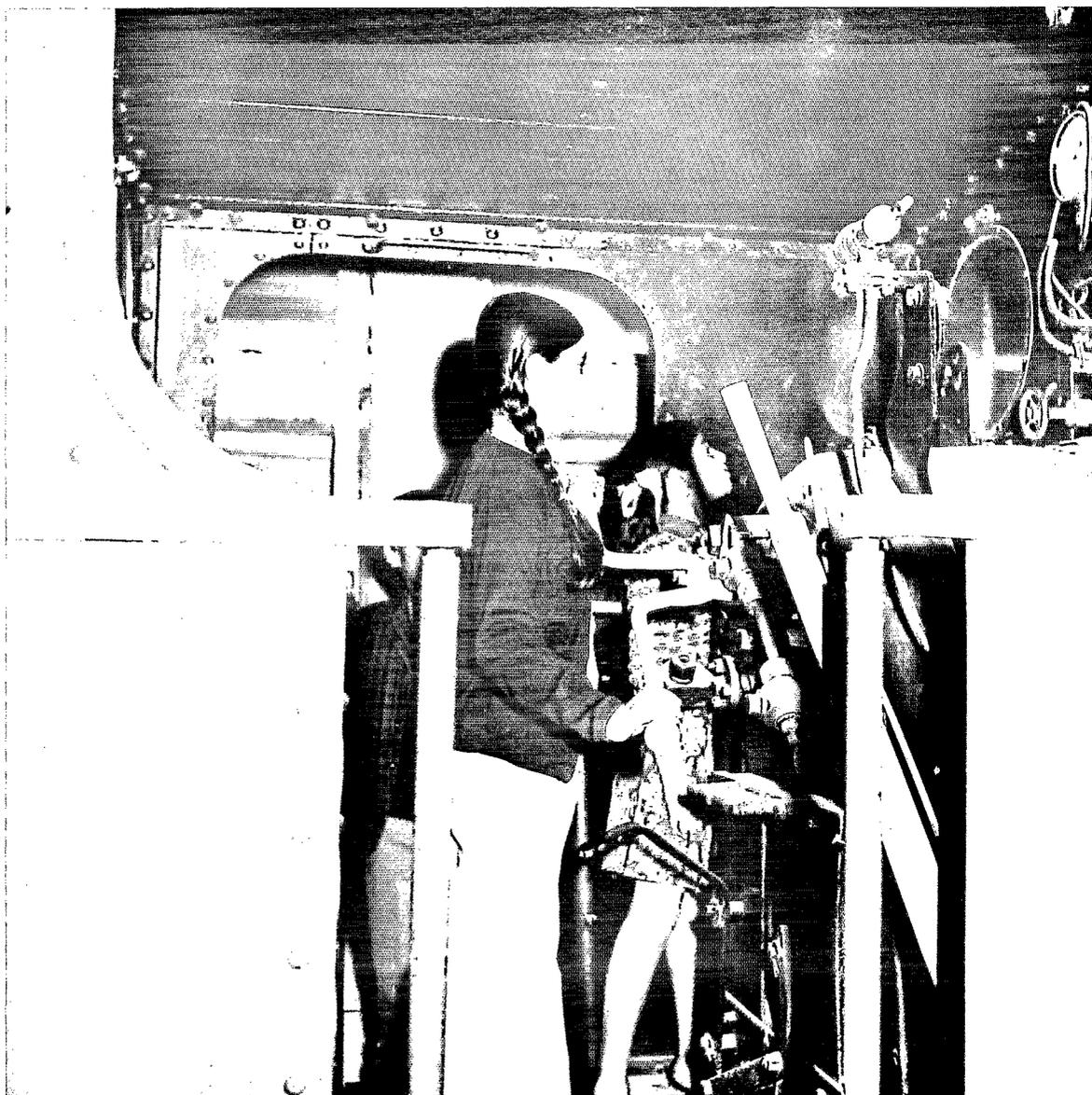
61

59  
Les transports dans la région arctique.  
Diorama.

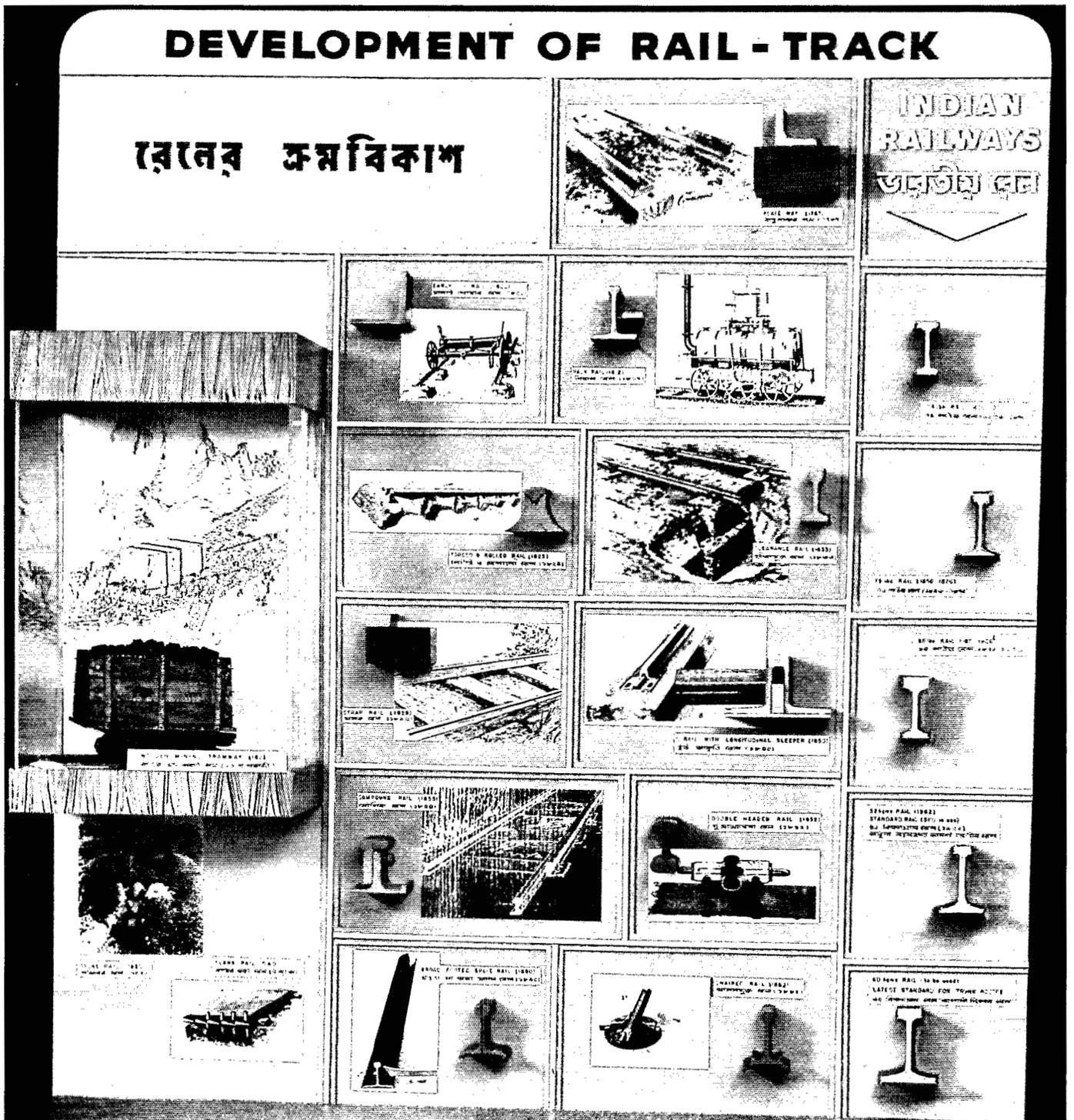
60  
De futurs ingénieurs étudient un puissant  
moteur Diesel d'automobile (original).

61  
Enfant mettant en marche le modèle  
animé du *Flyer I* des frères Wright (1903).

62  
De jeunes élèves s'essaient à la conduite  
d'une locomotive à vapeur.



62

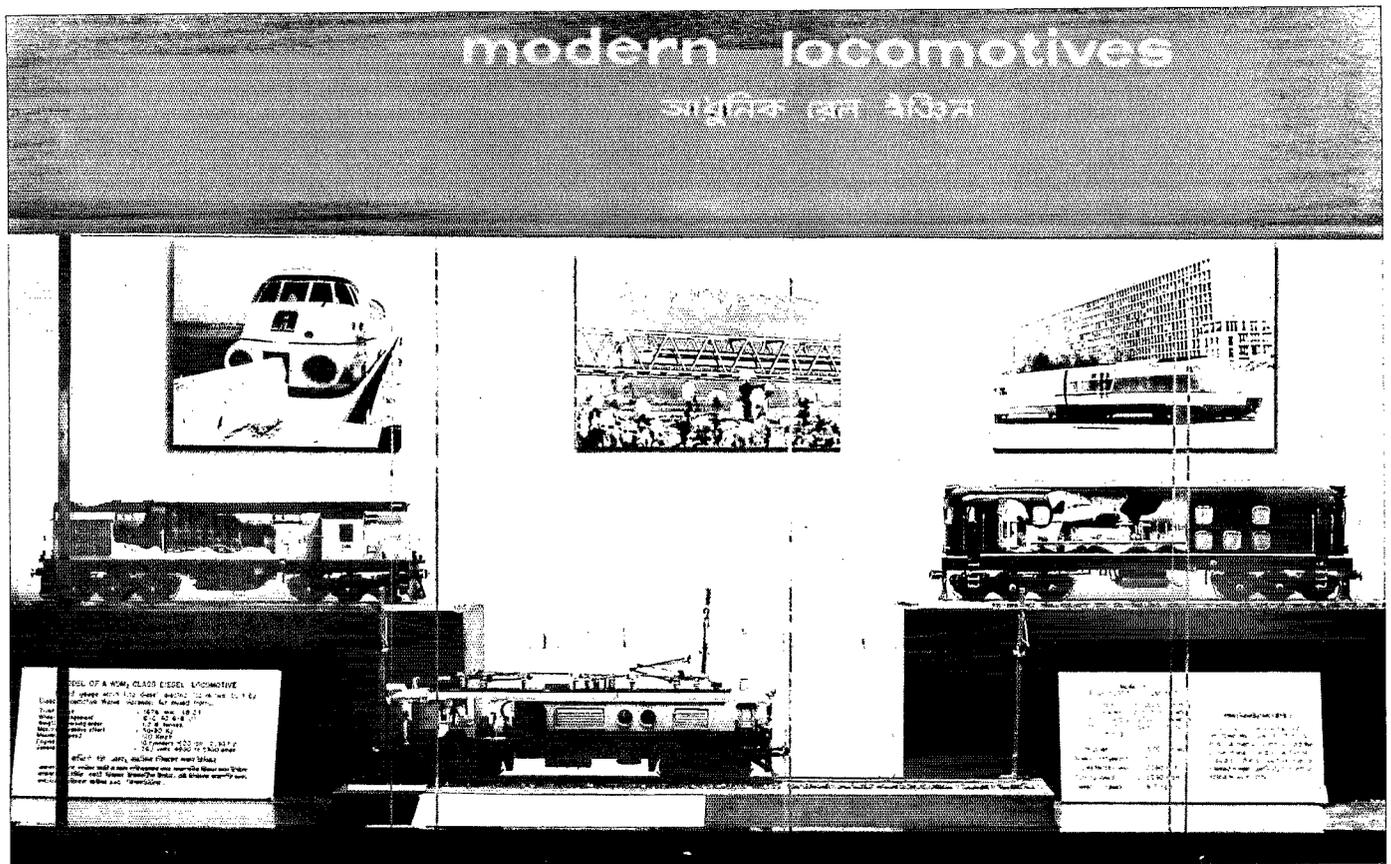


63  
Panneau illustrant le développement des voies ferrées.

essence et de moteurs Diesel à quatre temps et à deux temps permettent de comprendre le principe du moteur à combustion interne. Un panneau dont les visiteurs peuvent mettre les divers éléments en mouvement illustre le fonctionnement des dispositifs électriques d'une automobile.

La section consacrée aux transports aériens s'ouvre sur une maquette animée du *Flyer I* des frères Wright (fig. 61). On y trouve en outre des maquettes d'avions utilisés par différentes compagnies aériennes internationales. Une des principales attractions de cette section est le diorama d'un vol spatial de la Terre à la Lune. Les diverses opérations de ce vol sont montrées dans leur ordre chronologique grâce à un circuit à relais temporisés.

Dans la section consacrée à la navigation figurent plusieurs modèles de bateaux en usage dans différentes parties de l'Inde et dans les régions avoisinantes. Plusieurs de ces modèles ont été prêtés par le London Science Museum à titre permanent. On y voit également la reproduction d'une somptueuse



embarcation royale du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'exposition présente, à l'aide de graphiques, le développement de la navigation et des transports maritimes en Inde et retrace l'histoire du port de Calcutta.

Un diorama animé du transport par monorail et par câble a beaucoup de succès auprès des visiteurs. Les opérations de manutention tiennent aujourd'hui une place importante dans l'industrie des transports. Les visiteurs peuvent admirer toute une série de modèles réduits de transporteurs, de grues, d'appareils élévateurs, de passerelles télescopiques et d'escaliers mécaniques.

La troisième salle est aménagée comme une gare miniature. Une locomotive à vapeur d'un chemin de fer à voie étroite de 1933 et une locomotive à moteur Diesel y sont exposées (fig. 62). Une bande sonore recrée l'atmosphère d'une gare. Un ensemble de photographies retrace l'évolution des voies ferrées indiennes depuis leur création (fig. 63).

La galerie possède deux automobiles de modèle ancien, une Rolls-Royce Phantom I de 1926 et une Fiat Tipo 103 de 1925. La Fiat est considérée comme l'un des objets les plus précieux de la collection : elle appartenait au fameux savant indien Achārya<sup>6</sup> Jagadish Chandra Bose.

Après avoir retraversé la première salle, les visiteurs trouvent, à la sortie, une série de maquettes et des modèles animés des locomotives de Murdock, Trevithick et Georges Stephenson qui illustrent les étapes principales du développement des transports ferroviaires (fig. 64). La galerie possède en outre diverses reproductions de voitures, wagons et motrices utilisés par les chemins de fer indiens. Les visiteurs s'intéressent tout particulièrement à deux modèles réduits, ceux d'une locomotive Diesel et d'une locomotive électrique qui sont actuellement construites en Inde.

Calcutta a entrepris la construction d'un métro qui devrait permettre de résoudre les problèmes chroniques de transport de personnes dont souffre cette ville. A l'extrémité de la galerie, les visiteurs peuvent contempler un panneau graphique comparant ce projet avec les métros existant dans d'autres grandes villes du monde.

64  
Vitrine où sont exposés divers modèles réduits de locomotives.

[Traduit de l'anglais]

6. Achārya est un mot sanscrit qui signifie professeur.

65  
NATURAL HISTORY MUSEUM, Ankara.  
Entrée du musée.



# Chronique

## Musée d'histoire naturelle, Ankara

Dès 1960, lorsqu'on a prévu la construction d'une série de nouveaux bâtiments pour abriter l'Institut MTA (Institut turc de recherche et de prospection des minéraux) qui se développait, le directeur général, M. Alpan, songeait déjà à créer, dans les locaux de l'institut, le premier musée d'histoire naturelle de Turquie.

Ce projet ayant été réalisé, le musée a été ouvert au public le 7 février 1968, dans les bâtiments de l'Institut MTA à Ankara.

Le musée dont le rez-de-chaussée est consacré à la paléontologie (fig. 65 et 66) et le premier étage à la minéralogie, à la pétrographie et à la géologie physique, couvre près de 3 500 mètres carrés (fig. 67), y compris un sous-sol où une série de dioramas sont présentés (fig. 69). Le premier de ces dioramas montre la faune et la flore de l'Anatolie centrale. Si l'exposition actuelle, comprenant 1 799 spécimens de minéraux et 2 678 spécimens de fossiles, met surtout l'accent sur les sciences de la terre et l'histoire naturelle, on commence néanmoins à présenter aussi des collections ayant trait à des sujets connexes et on persévéra probablement dans cette voie.

Un petit laboratoire, où sont effectuées toutes les préparations, fonctionne en permanence au sous-sol.

L'institut est particulièrement fier de pouvoir déclarer qu'à l'exception de quelques vitrines construites tout au début, tous les travaux de conception, de décoration, de présentation, de montage, etc., ont été réalisés par son personnel, qui a accompli une tâche véritablement remarquable sans aucune aide extérieure.

L'institut entretient des relations étroites avec les universités et autres organismes du pays en vue d'enrichir le musée. Divers pays étrangers comme les États-Unis d'Amérique (Smithsonian Institute), le Canada, la République fédérale d'Allemagne, la Yougoslavie et l'Union soviétique, nous ont fait don de certains spécimens intéressants de fossiles et de minéraux. De même, le gouvernement

français (Muséum d'histoire naturelle) nous a offert un moulage impressionnant de mastodonte fossile. Récemment, le moulage d'un *Allosaurus* fossile a été acheté aux États-Unis.

Parmi toutes les richesses du musée, une série d'empreintes de pas, sans doute d'hommes qui vivaient en Anatolie il y a près de 250 000 ans avant notre ère, occupe à juste titre une place particulière, suscitant l'admiration et l'intérêt des visiteurs les plus éclairés (fig. 69). Aucun autre musée de renommée mondiale ne possède, paraît-il, d'empreintes de pas humains aussi bien préservées. Ce fait contribue certainement à conférer à notre musée une bonne place dans l'échelle comparative des richesses muséologiques.

Le nombre croissant des personnes de toutes conditions qui viennent visiter chaque jour ce musée traduit clairement l'intérêt que le public lui porte depuis sa fondation. On a recensé 153 000 visiteurs en 1975, pour la plupart des étudiants.

Les renseignements sur les collections exposées au Musée d'histoire naturelle sont systématiquement donnés par les membres du Comité exécutif aux étudiants, au public et aux visiteurs versés en la matière. Ce travail est lourd. Des demandes de bourse ont été adressées à des musées étrangers, afin de former le personnel de musée.

L'intérêt du public pour le musée se manifeste depuis peu sous une forme nouvelle. On nous signale l'emplacement de fossiles intéressants ou de fouilles entreprises. C'est ainsi qu'on a découvert, puis exposé sans tarder, des fragments fossilisés de mastodontes géants, de tortues, etc.

Notre sous-sol riche en minerais et en ressources énergétiques, est donc aussi riche en fossiles très variés, allant des formes les plus anciennes de la vie jusqu'aux plus récentes, donnant peut-être dans certains cas un tableau de tous les maillons de la chaîne de l'évolution.

La mâchoire inférieure de fossiles anthro-



66

66 Section de paléontologie. Au premier plan, spécimens d'invertébrés. Au fond, spécimens de vertébrés.

67

67 Enfants devant un panneau dont le but est d'expliquer la formation des roches et des dépôts minéraux. Un spécimen de chaque type de roche est attaché au panneau.

68

68 Collections de réserve. Magasins.

67



68





69

poïdes (*Sinapithecus alpani* sp.) trouvée à proximité d'Ankara est une découverte importante d'un intérêt tout particulier pour la Turquie et l'Eurasie en ce qu'elle représente des caractéristiques évolutives du genre humain.

Outre le musée, il y a, au rez-de-chaussée, une salle de conférences où plus de 350 personnes peuvent trouver place et, au premier étage, une bibliothèque qui dispose de plus de 70 000 livres et périodiques.

Les objets remis au musée sont d'abord numérotés afin d'être enregistrés dans les stocks, puis sont inscrits sur des cartes que l'on range dans un local spécial. Ces cartes sont classées en fonction de données paléontologiques, minéralogiques et géographiques et sont codifiées pour en faciliter la consultation.

Ces pièces, qui ne sont pas destinées à être exposées, sont maintenues dans leur emballage d'origine que l'on met dans des sacs en plastique et entreposées dans les quatre pièces du musée destinées à cet usage. A l'heure actuelle, ces entrepôts assurent la conservation de 42 086 fossiles (fig. 68).

L'exposition compte de nombreux dioramas, dont la Smithsonian Institution m'a permis d'acquérir les techniques. De la terre, des rochers, des troncs d'arbre servent à compléter le fond peint des dioramas, les feuilles sont moulées dans de l'acétate et colorées à la main et/ou au pistolet. Les fonds sont exécutés par des peintres.

Les techniques de taxidermie, en revanche, ne sont pas pleinement satisfaisantes. On a

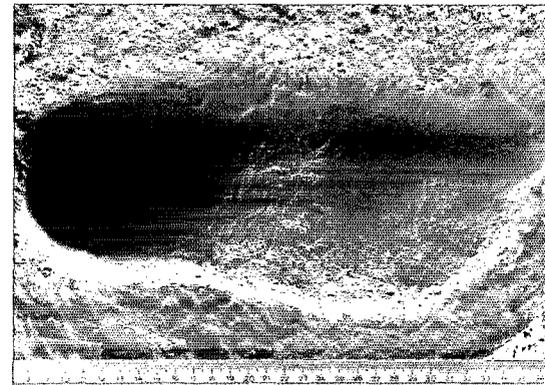
adopté les méthodes employées par le Musée de Berne pour empailler les petits oiseaux, etc., mais pour naturaliser les plus gros animaux on utilise les méthodes traditionnelles. Le manque d'entraînement et d'expérience du personnel en la matière est cause de cet état de choses et c'est la raison pour laquelle nous essayons d'obtenir de l'étranger des bourses de formation pour le personnel.

Le personnel du musée comprend, outre le comité exécutif, un conservateur, quatre guides, quatre décorateurs, un dessinateur et des techniciens du montage des dioramas, plus environ vingt paléontologues, archéologues et minéralogistes qui participent à temps partiel à l'activité du musée.

Sur le plan financier, le musée dépend directement de l'Institut minéralogique de recherche et d'exploration. Les spécimens sont réunis par les 1 500 membres du personnel technique attachés à l'institut (géologues et autres); à cela s'ajoute la contribution de particuliers. Tous les spécimens sont disponibles, que ce soit à des fins d'exposition, d'éducation ou pour des groupes de recherches.

L'Institut minéralogique de recherche et d'exploration désire sincèrement rester en relation avec les différents musées d'histoire naturelle ou avec tout organisme à même vocation, aux fins d'assistance mutuelle et d'échanges possibles de spécimens.

Schavet MERSINOĞLU



70

69  
Diorama représentant la végétation de la côte de la mer Noire.

70  
Empreinte de pas d'homme qui aurait vécu en Anatolie 250 000 ans av. J.-C. environ.

## Voyage au Danemark et aux États-Unis d'Amérique

### Réactions et réflexions

1. Cette vallée est située dans le sud-ouest de la France, région de l'Aquitaine, à 150 kilomètres à l'est de Bordeaux. Il s'agit d'une région mondialement connue pour ses gisements préhistoriques et ses grottes ornées de peintures pariétales. C'est là notamment que se trouve la grotte de Lascaux.

2. Nous voulons parler ici des expériences menées en particulier par l'éco-musée de la Communauté urbaine Le Creusot-Montceau et des éco-musées dans les parcs naturels régionaux français.

3. Je tiens à remercier ici M. Georges Henri Rivière, conseiller permanent au Conseil international des musées (Icom), pour ses conseils particulièrement précieux et sans lequel ce voyage n'aurait pas été ce qu'il fut.

4. Musée national de Copenhague; Musée de Rosenborg Slot à Copenhague; Musée national d'art, Copenhague; Musée zoologique de l'université Copenhague; Centre de recherche archéologique « Oldtidsbyen », Lejre; Musée des bateaux Vikings, Roskilde; le Kulturhistorisk Museum de Randers; le Musée de préhistoire de Moesgaard; le Viborg Stiftnuseum à Viborg; le Musée Louisiana de Humlebaek; le Musée de plein air (Fridlandsmuseet) de Lyngby.

5. American Museum of Natural History, New York; Metropolitan Museum of Art, New York; Brooklyn Museum; Museum of the City of New York; Cloisters of the Metropolitan Museum of Art, New York; National Museum of Natural History, Smithsonian Institution, Washington; Museum of History and Technology, Smithsonian Institution, Washington; Harpers Ferry Center, National Park Service, Virginie-Occidentale; Manassas, National Battlefield Park, Virginie; Colonial Williamsburg, Virginie; Jamestown, National Historic Site, Virginie; South West Regional Office Park Service, Santa Fe, Nouveau-Mexique; Museum of International Monument, Nouveau-Mexique; Chaco Canyon National Monument, Nouveau-Mexique; Navajo Lands Group National Park Service, Farmington, Nouveau-Mexique; Mesa Verde National Park, Colorado; Yosemite National Park, Californie; Milwaukee Public Museum, Wisconsin; Field Museum of Natural History, Chicago; Museum of Science and Industry, Chicago; Institute of Fine Arts, Chicago; Old Sturbridge Village, Massachusetts; Boston Children's Museum.

6. Il me faut remercier ici tout particulièrement M. Paul N. Perrot, Assistant Secretary for Museum Programs à la Smithsonian Institution, qui a bien voulu se charger de la programmation de mon voyage aux États-Unis.

7. Musée communal d'histoire de la civilisation à Viborg, Danemark; Musée Louisiana, Humlebaek, Danemark.

8. American Museum of Natural History.

9. Voir une étude menée en 1974 par le Metropolitan Museum of Art; Daniel YANKELOVICH, « The Metropolitan Museum and its public », *The Metropolitan Museum of Art. Annual Report 1973-1974* (New York), p. 15-19 (One hundred fourth annual report).

Chargé par le Fonds d'intervention culturelle (FIC), organisme dépendant du Secrétariat d'État à la culture (ancien Ministère des affaires culturelles), d'élaborer un programme d'ensemble de mise en valeur des richesses préhistoriques et historiques de la vallée de la Vézère en Périgord noir<sup>1</sup>, j'ai été appelé à faire des propositions novatrices, voire expérimentales. Bien qu'il existe quelques réalisations novatrices en France<sup>2</sup>, je me suis rendu au Danemark et aux États-Unis d'Amérique sur les conseils de l'Icom<sup>3</sup>, afin de visiter et d'étudier certains centres de présentation, d'animation et de participation dont les méthodes pouvaient être particulièrement neuves et efficaces.

En trente-trois jours, j'ai visité onze musées danois<sup>4</sup> et plus de trente-cinq réalisations américaines<sup>5</sup> disséminées à travers les points cardinaux de cet immense pays... ce fut d'abord une performance physique rendue possible grâce à une organisation sans faille<sup>6</sup>; ce fut surtout une occasion exceptionnelle de découvertes et de réflexions.

Le plus grand intérêt d'un tel voyage est sa haute valeur pédagogique. Cela signifie se noyer corps et esprit, pendant pratiquement cinq semaines, plus de douze heures par jour, dans la réalité des musées. Cela veut dire apprendre à voir et à regarder, apprendre à poser des questions et apprendre à écouter les réponses. Quoi de plus riche que ces heures de discussion le long des galeries d'exposition, dans le bureau de l'architecte, avec le directeur, le responsable scientifique ou le chef dessinateur? Quoi de plus instructif que la visite des ateliers techniques de plusieurs musées, ou que la rencontre du responsable du budget? Ou encore la possi-

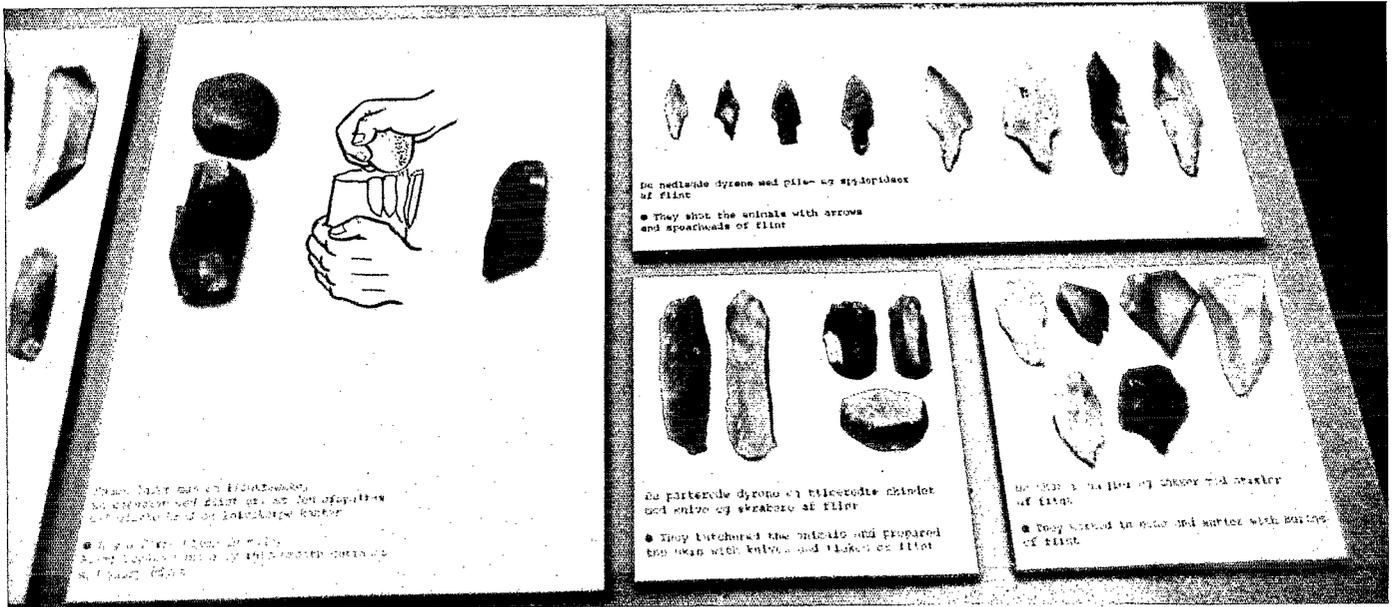
bilité de suivre la visite d'un petit groupe d'enfants et de parler avant, pendant et après la visite avec les responsables du service éducatif, avec les éducateurs et les enfants eux-mêmes? Expériences multiples et multipliées sur des dizaines de musées et de parcs. En vérité, pareille accumulation de connaissances, de contacts personnels, d'expériences vécues constitue une incomparable source d'inspiration et de comparaison lorsqu'on se trouve soi-même confronté au problème de la conception d'un musée. Mais il faut reconnaître que bien peu de ces réalisations sont directement transposables.

Que dire des passionnantes expériences muséologiques de Viborg<sup>7</sup> ou du magnifique Musée Louisiana d'Humlebaek, lorsqu'on a vu un musée new-yorkais<sup>8</sup> comprenant plus de 20 bâtiments, couvrant plus de 70 000 mètres carrés, contenant plus de 23 millions d'objets, où travaillaient plus de 600 personnes et dont le budget annuel dépasse 13 millions de dollars? Qu'y-a-t-il de commun entre les musées de la Smithsonian Institution à Washington, dédiés non seulement à la conservation et à la présentation, mais aussi à la recherche dans tous les domaines, où travaillent plus de 6 000 personnes, qui reçoivent plus de 20 millions de visiteurs à l'année, et le Musée national de Copenhague, ou même le Musée du Louvre<sup>9</sup>?

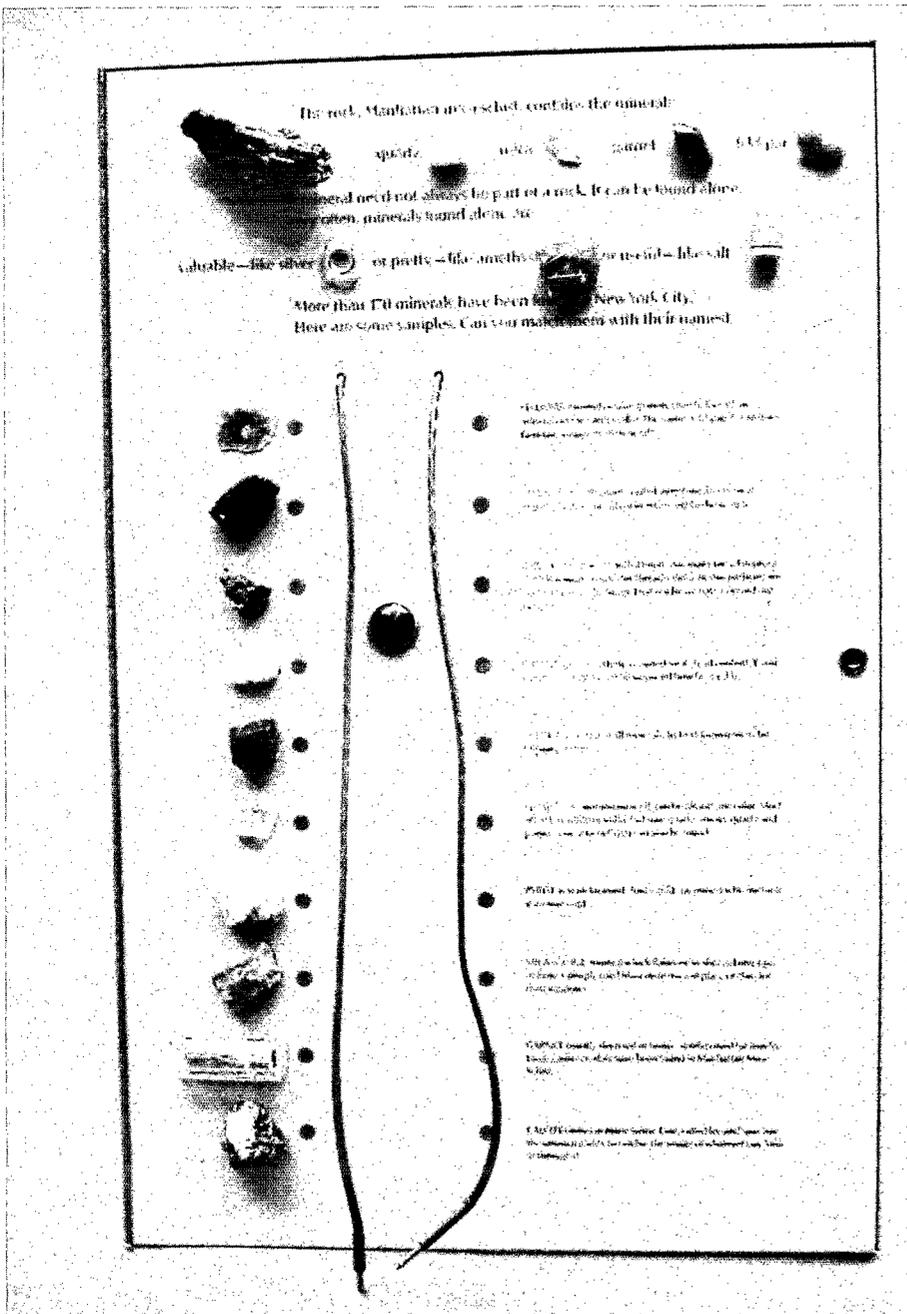
Mais il y a là justement une certitude encourageante pour les musées qui n'ont pas la chance d'avoir de pareilles statistiques à aligner: c'est que l'apport du musée est moins dans ce qu'il a à montrer que dans une pratique quotidienne évolutive. Si tant de musées sont critiqués et critiquables aujour-



72



73



71

VORHISTORISKMUSEUM, Moesgaard. Présentation d'outils préhistoriques. A côté des objets réels, on a montré, à l'aide de schémas, la correspondance entre l'outil préhistorique et l'outil actuel.

72

NATIONALMUSEET, København. Département de préhistoire. Outils en silex. Les légendes sont en danois et en anglais. A gauche, un croquis montre la manière de tailler le silex.

73

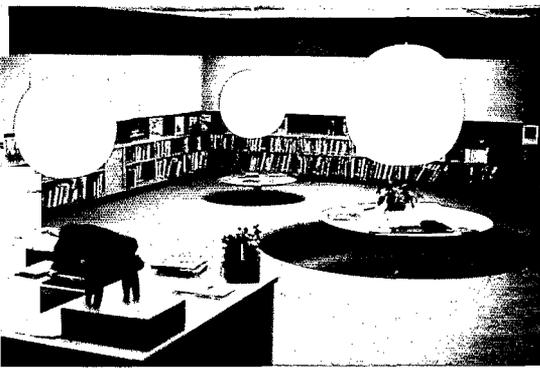
MUSEUM OF NATURAL HISTORY, New York. Minéraux trouvés dans le sol de la ville de New York.

Jeu: il s'agit de trouver le nom de chaque minéral exposé à gauche. On met l'embout d'un fil dans le trou correspondant au minéral choisi et l'embout de l'autre fil dans le trou correspondant à son identification. Si la réponse est juste, le bouton rouge s'allume.

74



75



74  
MUSEUM OF SCIENCE AND INDUSTRY,  
Chicago. Système de projection individuelle.

75  
INSTITUTE OF ART, Chicago. Salle de  
lecture pour enfants.

d'hui ce n'est pas tant par les objets qu'ils exposent, par la muséographie elle-même (encore que la qualité scientifique et technique soit une sorte d'obligation éthique), que par l'attitude anachronique qu'ils entretiennent vis-à-vis du concept de culture qui n'est plus celui du XIX<sup>e</sup> siècle, ni même celui d'après la seconde guerre mondiale.

L'apport nouveau des institutions danoises et américaines que j'ai pu visiter, c'est justement de contenir à la fois un secteur anachronique et de multiples secteurs expérimentaux.

Cela se traduit en général par trois phénomènes :

1. *Une attitude générale vis-à-vis du savoir et de la connaissance.* La spécialisation scientifique n'est plus considérée comme seul mode d'explication et de compréhension, alors qu'une grande importance est accordée à la participation interdisciplinaire. Cette attitude crée un type de relation nouvelle entre les détenteurs du savoir, les techniciens-réalisateurs et le public : le musée devient alors une œuvre collective.

2. *La place du musée dans la cité.* Si en France trois personnes sur quatre ne vont jamais au musée, c'est que rien ne les y attire. Comment amener ce public au musée si ce n'est en lui offrant d'y participer directement, en lui proposant, au lieu d'un « temple de la culture », un lieu de rencontre et de vie où chacun trouvera non seulement les galeries d'exposition qu'il recherche, mais aussi des espaces de création et d'invention, des espaces de jeux et de découvertes, des espaces-détentes où il pourra lire, se reposer, manger et boire ? Un musée ne doit pas seu-

lement être un sanctuaire où des objets sont conservés pour les générations futures ; il doit être avant tout un lieu de rassemblement, de divertissement, d'expression, d'échange... Les parcs historiques et naturels américains, le Old Sturbridge Village près de Boston, les centres expérimentaux danois, les écomusées des parcs français en sont des exemples.

3. *L'importance accordée au service éducatif.* Cela suppose un haut degré d'organisation et demande la création de nombreux postes d'éducateurs-animateurs ; cela exige surtout que les musées ne restent pas satisfaits des habituelles visites de classes, mais se chargent, eux aussi, de la formation permanente des enfants et des adultes en tenant compte de leurs particularités éventuelles. Cela signifie l'adaptation du musée à ses divers publics.

Le musée devrait être l'auxiliaire naturel du développement d'une population et par conséquent de la région qu'elle habite. Il devrait renforcer ses liens avec l'école, avec l'université bien sûr, mais surtout entretenir des contacts avec les industries, les usines, les quartiers, les communes... Que le musée sorte de son image de marque, qu'il prenne les moyens de se faire connaître, qu'il gère son budget avec un souci d'autofinancement, qu'il quitte son piédestal. Certes le risque est grand entre l'immobilisme et le bouleversement, mais quand on voit toutes ces expériences, on ne peut qu'être optimiste pour l'avenir. Le musée deviendrait alors l'instrument d'une nouvelle prise de conscience des régions, des villes, et de leur identité.

Bernard JEANNOT-VIGNES

## Commémoration de la seconde guerre mondiale par les musées

Nombreux sont les musées qui, de par le monde, perpétuent le souvenir de la seconde guerre mondiale en conservant et exposant des objets et documents de cette époque.

Dans certains pays, tels que l'Union soviétique, un nouveau type de musée a même été créé dans le seul but de commémorer la lutte de l'URSS et des alliés contre le fascisme.

En Biélorussie et en Ukraine, qui ont particulièrement souffert de l'invasion nazie, il existe d'importants musées nationaux de ce type.

Le Musée d'histoire de la grande guerre nationale, de Minsk, inauguré le 7 novembre 1944, comprend 32 salles d'une superficie totale de 3 600 m<sup>2</sup>. Ses collections se composent de plus de 70 000 objets : pièces d'infanterie et d'artillerie, matériel de génie militaire et de communications, drapeaux, matériel d'imprimerie, tracts et journaux clandestins, effets personnels de héros, etc. On peut y voir, par exemple, le plan stratégique « Barbarossa » de l'état-major hitlérien, l'organisation de la lutte soviétique contre l'envahisseur, le régime d'occupation et les camps de la mort nazis sur le territoire de la Biélorussie, le mouvement des partisans et les organisations clandestines, l'immense effort de l'industrie de guerre soviétique, les grandes batailles de Stalingrad, de Orel-

Koursk et du Dniepr, etc. La lutte des pays alliés est également évoquée, en particulier les hauts faits de l'escadre « Normandie-Niemen », ainsi que l'intégration aux divers mouvements de résistance européens de ressortissants soviétiques évadés des prisons fascistes.

Le Musée national d'histoire de la grande guerre patriotique, de Kiev, est, lui aussi, très important. L'exposition d'objets originaux et de documents authentiques y est expliquée et complétée par des moyens audio-visuels dont il a été fait un large usage.

En plus des grands musées nationaux, il existe de nombreux musées commémoratifs locaux comme par exemple celui de Korsun-Shevchenkivsky qui évoque la bataille du même nom, le complexe de la forêt de Spadshchansk, qui regroupe une quinzaine de sites témoins de la lutte des partisans ainsi que des pièces d'artillerie prises à l'ennemi, ou encore celui de Krasnodon où sont immortalisés les exploits des jeunes résistants, notamment à l'aide de films, de conférences et par la possibilité qui est donnée aux visiteurs de rencontrer les parents des jeunes héros.

Tous ces musées attirent un public extrêmement nombreux dont une partie n'hésite pas à venir de loin.

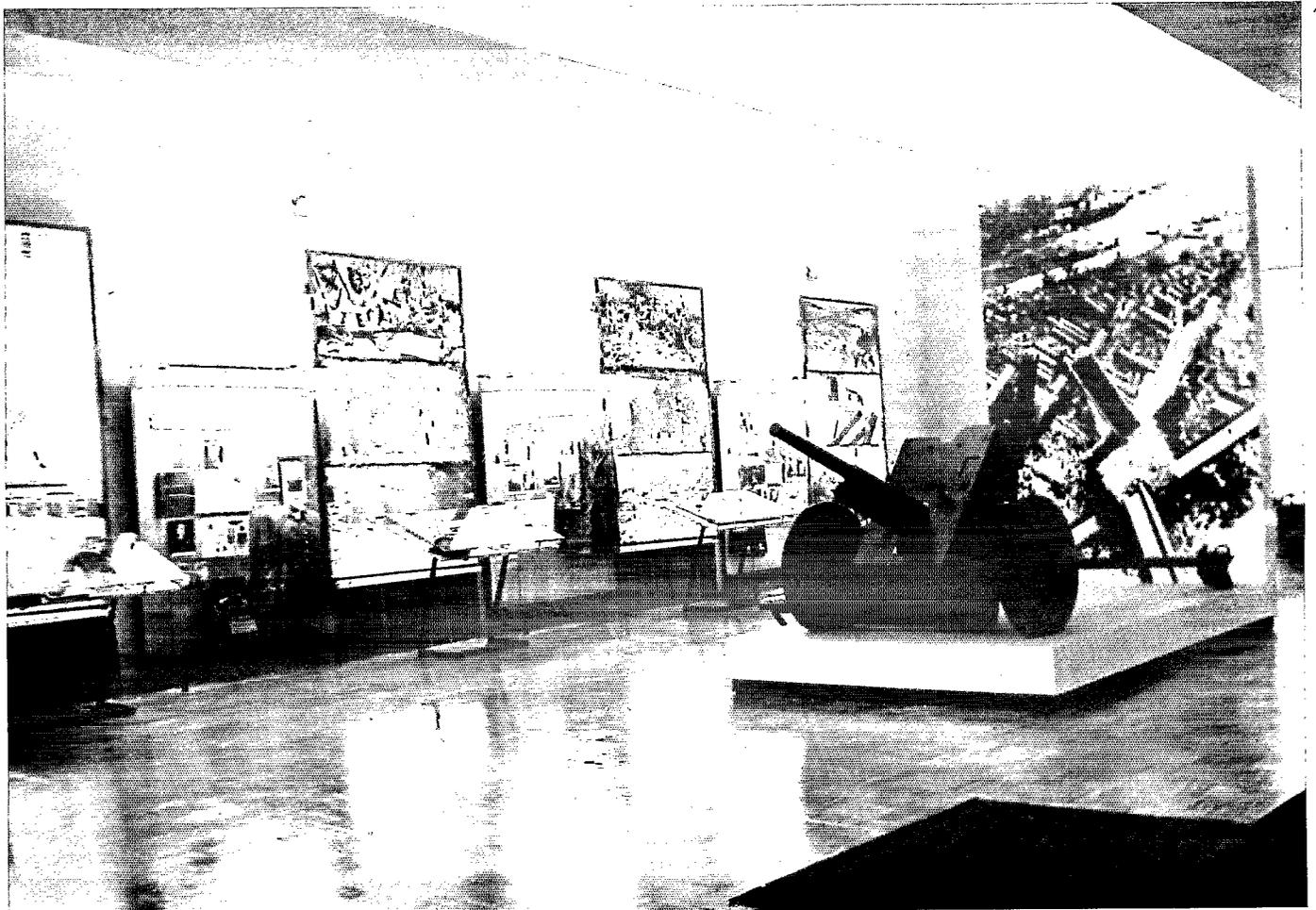


76

BELORUSSKIJ GOSUDARSTVENNYJ MUZEJ ISTORII VELIKOJ OTECESŤVENNOJ VOJNY, Minsk. Filiale du Musée national biélorusse d'histoire de la Grande guerre : monument à la mémoire des victimes du nazisme, Khatyn. Visite de U'Thant, secrétaire général des Nations Unies.

77

UKRAJINSKIJ GOSUDARSTVENNYJ MUZEJ ISTORII VELIKOJ OTECESŤVENNOJ VOJNY, 1941-1945, Kiev [Musée national d'histoire de la guerre patriotique de 1941-1945]. Salle consacrée à la défense héroïque de Kiev, Odessa et Leningrad.



77

## AUTEURS

SAMAR K. BAGHI

Études scientifiques à l'Université de Calcutta. Diplômé de l'École des mines de Dhanbad. A reçu le certificat d'ingénieur des mines de première classe du gouvernement indien. Depuis 1962, conservateur du Département des mines, de la métallurgie et du pétrole au Musée industriel et technologique de Calcutta. Auteur de « A new gallery on mining at Birla Industrial and Technological Museum », *Curator*, New York, vol. XI, n° 1, mars 1968, et de « Museum and the teaching of mining engineering in India », *The Calcutta review*, Calcutta University, 1971. A assumé la fonction de conservateur en chef pendant plusieurs années au cours de cette période.

PRADIP K. BHAUMIK

Conservateur du Département de l'industrie mécanique au Musée industriel et technologique Birla, Calcutta, depuis 1972. Professeur d'industrie mécanique spécialisé dans les techniques de production, Jadavpur University, Calcutta.

FERNANDA DE CAMARGO E ALMEIDA

Née à Rio de Janeiro en 1939. Licence de muséologie de l'Université fédérale de Rio de Janeiro. Maîtrise et doctorat en archéologie, après avoir effectué des études et travaux de recherche au Portugal et au Moyen-Orient. Boursière de l'Instituto de Alta Cultura du Portugal 1969-1973. Professeur assistant de la chaire d'archéologie du cours sur les musées depuis 1968, puis professeur titulaire de la chaire d'archéologie en 1970, en même temps que professeur adjoint du Département des lettres et des arts de la Pontificia Universidade Católica de Rio de Janeiro. Coordonnatrice des cours de recyclage en muséologie et action culturelle des musées du CEPI (Centro de Pesquisas da Imagens, Rio de Janeiro) et du cours de muséologie du Colegio São Bento de Rio de Janeiro. Responsable de la mise au point du *Guide des musées du Brésil*. Auteur du programme muséologique du Musée des sciences et de la technologie de l'État de Guanabara. Membre du Conseil du Tourisme du CNC, Brésil, où elle s'occupe des musées et des monuments. Avec Lourdes do Rego Novaes, est responsable de la muséologie et de la formation du personnel muséologique du Musée des images de l'inconscient. Auteur de plusieurs publications sur l'archéologie et la muséologie. Présidente de l'Association des membres de l'ICOM-Brésil.

LAZAR DONKOV

Ancien professeur de lycée. Promoteur et maître d'œuvre des travaux de restauration du Complexe architectural et ethnographique Etar. Directeur de ce complexe depuis son inauguration (1963). Auteur de plusieurs études ethnographiques. Lauréat de hautes distinctions d'État.

J. C. EBBINGE WUBBEN

Études d'histoire de l'art à l'Université d'Utrecht (avec le professeur Dr W. Vogel-sang), 1935-1941. Conservateur du cabinet des estampes au Musée Boymans en 1941. Directeur du Musée Boymans depuis 1950.

RENATE FRIEDLÄNDER

Née en 1929 à Berlin. A émigré en Angleterre en 1939. A étudié au Collège d'art et d'artisanat de Birmingham de 1947 à 1951. A enseigné pendant dix ans dans diverses écoles secondaires et est elle-même peintre. A étudié l'histoire de l'art à l'Université de Fribourg-en-Brisgau (République fédérale d'Allemagne) et a passé en 1969 sa maîtrise (M.A.) d'histoire de l'art. Appartient depuis 1970 au personnel du Aussenreferat der Kölner Museen (Service éducatif des musées de Cologne). A publié plusieurs articles sur l'activité créatrice dans l'éducation des enfants par le musée. Auteur de *Mein Museumsbuch*, guide du Wallraf-Richartz-Museum de Cologne écrit pour les enfants.

GIOVANNI PINNA

Né à Turin le 3 mars 1939. Diplômé en géologie de l'Université de Parme, 1962. Nommé en 1964 conservateur du Département de zoologie du Musée municipal d'histoire naturelle de Milan. Depuis 1969, sous-directeur de ce musée. A dater de 1971, professeur de paléontologie des vertébrés à l'Université de Parme. Inspecteur honoraire du Ministère de l'instruction publique pour la protection du patrimoine paléontologique de Lombardie. Membre de la commission qui a préparé la loi promulguée en 1974 sur les musées de Lombardie et de la direction du cours biennal pour la formation du personnel scientifique des musées de Lombardie. Auteur d'une centaine d'ouvrages scientifiques dans le domaine de la paléontologie et de la muséologie.

ABRAHAM M. RAZGON

Études à la Faculté d'histoire de l'Université de Moscou jusqu'en 1948, puis études de troisième cycle à l'Université de Moscou jusqu'en 1951. Doctorat d'histoire. Chef du Département de géographie et cartographie historique au Musée national d'histoire, Moscou. Auteur d'ouvrages sur l'histoire socio-économique de la Russie pendant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et l'histoire de la muséologie en URSS.

## Photographies

1-5, Musei dei Fossili di Besano, Besano ; 6, 8, 9, 11-15, Gérard Dufresne, Paris ; 10, Parc-musée Etar, Gabrovo ; 16, 20, 21, 23a-d, 25-29, Renate Friedländer, Köln ; 17-19, 22, 24, Rheinisches Bildarchiv, Köln ; 30-35, V. Bokhov, A.P.N., Moskwa ; 36-45, AM-ICOM, Rio de Janeiro ; 46, Dick Wolters, Ovezande (Zld) ; 49-53, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam ; 55, 58-64, Birla Industrial and Technological Museum, Calcutta ; 65-70, Natural History Museum, Ankara ; 71-75, Bernard Jeannot-Vignes, Paris.

---

## ***A paraître***

Des numéros spéciaux de *Museum* sont en préparation sur les thèmes suivants :

***Formes et rôles des associations  
d'amis de musées à travers le  
monde***

***Aspects nouveaux du musée  
d'histoire***

***Patrimoine et développement :  
présence et rôle du musée***

***Musée et interdisciplinarité***