

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

GILBERT Pierre : "Le musée et l'art d'enseigner" in *Museum*, volume XX, N° 4, 1967.

Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.

Les enfants de Pierre Gilbert et la Digithèque ont déployé leurs meilleurs efforts pour respecter la législation applicable en matière de droits d'auteur pour obtenir le consentement du titulaire des droits de l'œuvre ici reproduite. Toutefois, le titulaire des droits en cause n'ayant pu être identifié malgré les efforts déployés, il a été décidé de reproduire l'œuvre en cause, étant entendu que celui qui serait titulaire de droits sur l'œuvre est invité à prendre immédiatement contact avec la Digithèque de façon à régulariser la situation (email : bibdir@ulb.ac.be)

Cette œuvre a été numérisée par les Bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles.

Les règles d'utilisation des copies numériques des œuvres sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés par les bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site <http://digitheque.ulb.ac.be/>

Accessible à : http://digistore.bib.ulb.ac.be/2010/noncat000027_000_f.pdf

EXTRAIT DE / EXTRACT FROM

M U S E U M

VOLUME XX No 4 1967

U N E S C O

Le musée et l'art d'enseigner

On ne lit plus guère que des textes à images, mais, quand on se trouve en présence d'une image, on demande qu'elle soit expliquée. par P. Gilbert

D'aucuns voient dans le musée non plus un local où l'on peut réunir, pour les présenter de la façon la plus agréable et la plus significative possible, des objets de choix, mais un lieu d'enseignement où ces objets doivent être insérés, à titre d'illustration, dans un ensemble de graphiques, de tableaux comparatifs, de photographies et de commentaires. Il n'y a rien là de surprenant. Notre époque a pour mission d'initier à la vie culturelle des groupes de la société qui n'y ont guère été préparés par le milieu familial, et auxquels l'augmentation des heures de loisir offre de plus en plus l'occasion de visiter les musées ; les dirigeants des pays dont la population est encore peu instruite considèrent leurs musées comme des moyens de faire rattraper à celle-ci son retard et d'inculquer à la masse des notions élémentaires.

Cela revient à appliquer dans le musée des méthodes qui ont fait leurs preuves dans l'enseignement. Si c'est le musée-école qui sert le mieux le but visé et s'avère le plus apte à instruire le plus grand nombre de visiteurs, place au musée-école ! Il y a des sujets qui demandent à être traités de cette manière. La salle Mercator, au Musée de Saint-Nicolas-Waes (fig. 11, 12, 13, 19), en fournit un exemple particulièrement remarquable. Des éditions et des cartes anciennes y sont présentées avec un goût parfait, pour faire comprendre agréablement l'apport de ce grand géographe. Une conception analogue de la présentation, mais plus simple et demandant moins d'espace, a d'ailleurs toujours prévalu dans les institutions scientifiques. Depuis le début de ce siècle, l'Institut royal des sciences naturelles, à Bruxelles, expose, dans la salle de paléontologie, sur un balcon et deux niveaux en gradins, les fossiles des ères primaire, secondaire et tertiaire, accompagnés de textes si clairs et si instructifs que le visiteur (j'en ai fait l'expérience dès l'enfance) en sort ébloui, et revient souvent se pénétrer d'une science qui lui a été rendue aussi courtoisement accessible. Le groupe extraordinaire des iguanodons y gagne en vie d'une manière qui dépasse toute attente.

Mais songerait-on à traiter la Joconde ou Nefertiti comme les iguanodons ? Imaginerait-on de les entourer de photographies et de moulages accompagnés d'explications retraçant l'histoire du sourire depuis le grand sphinx de Gizeh et les adorants sumériens jusqu'à Quentin de La Tour, en passant par les statues khmères, le portail royal de Chartres, les anges de Reims et les sibylles de Cranach ? Certes, le cas est extrême, mais des erreurs semblables pourraient bien être commises par suite d'une généralisation trop poussée de la conception du musée-école. Que des explications soient nécessaires, cela ne saurait être mis en question ; et l'on ne saurait renoncer à initier le public aux œuvres maîtresses, celles qui méritent le plus d'être comprises et admirées. Mais est-ce bien à côté de l'œuvre elle-même qu'il convient de placer les explications ? Je me souviens d'une salle importante d'une exposition de tableaux illustres, où le public tournait unanimement le dos aux chefs-d'œuvre, pour lire le catalogue sous une meilleure lumière, montrant ainsi que l'information livresque sur une œuvre admirable et le contact avec cette dernière n'ont pas lieu dans le même temps. L'une prépare l'autre. Séparons, autant que possible, l'instruction de la présentation par une localisation différente. Tâchons d'amener le public, par des salles de documentation, à mieux comprendre ce qu'il va voir, et que la beauté de l'œuvre, isolée dans sa zone de rayonnement, achève de le convertir ! Quelque mal qu'on puisse se donner d'ailleurs pour la préparation didactique, il ne faut pas perdre de vue que l'essentiel commence après. La beauté d'une œuvre a mieux à faire qu'à nous instruire. Elle nous forme. Elle nous révèle le monde sous son jour le plus vrai, parce qu'elle nous le rend clarifié ; elle le libère des petites choses qui le dérobent à nos yeux, elle nous empêche de nous en tenir à l'accidentel, et nous amène à reconnaître dans le monde un ordre où les lois de la vie et de l'être équilibrent leurs tensions



59. MUSÉE MERCATOR, Sint Niklaas-Waas.
Développement de la sphère céleste de Mercator.
59. Development of Mercator's celestial sphere.

complémentaires (fig. 60-62). Etre gagné à cet équilibre est beaucoup plus salutaire que de savoir les circonstances qui ont probablement amené l'apparition ou la décadence de telle ou telle tendance artistique. La fonction sociale consistant à offrir au public un milieu où il ait la possibilité de retrouver un équilibre constructif est bien plus importante que le devoir social d'instruire. Le plus grand rôle des musées d'art est d'aider une œuvre authentique à imposer son ordre propre, où se résume un monde profond ; et d'autres œuvres peuvent renforcer, par sympathie, le foyer d'harmonisation que représente chacune d'elles sous son meilleur jour. Tel est d'ailleurs le procédé que l'on a employé, lorsque les moyens l'ont permis, dans les musées où se trouvent des pièces de haute qualité. La composition et le sens d'un tableau de van Eyck ou de Rogier van der Weyden seront plus évidents si le conservateur peut faire, du panneau ou de la salle où il les place — au moyen de tableaux de ces maîtres ou de contemporains dignes d'eux — une composition eyckienne ou rogirienne ; et le public en saisira mieux l'esprit que si des panneaux explicatifs le détournent de sonder les œuvres elles-mêmes et l'empêchent de sentir l'atmosphère qui se dégage de chacune d'elles et de l'ensemble qu'elles forment.

Il en est à peu près de même, malgré les apparences, des œuvres égyptiennes ou grecques. La tentation de multiplier les commentaires écrits est plus grande, là encore, que dans les salles où sont exposées les œuvres de notre civilisation. Mais l'on risque également, si l'on ne se limite pas à de simples étiquettes de repérage, d'attirer

l'attention du public vers des aspects qui seraient tous moins formateurs que la sereine intensité des sculptures antiques et la joie que peut inspirer une salle où la beauté de chacune de ces œuvres est rehaussée par leur proximité.

D'aucuns pourront faire observer qu'il ne suffit pas de s'en tenir là, parce que les œuvres ordonnées et ordonnatrices ne représentent qu'une partie des réussites de l'art, et que l'unité classique des accords est étrangère à certaines œuvres qui expriment, par un éclatement, le drame de vivre. Bien des gens, à certaines époques et même aujourd'hui, n'éprouvent plus de joie devant l'harmonie et ne reconnaissent une œuvre d'art qu'au choc qu'elle leur donne. Il serait vain de méconnaître, auprès d'un art de chant, un art de cri, et force est d'admettre qu'il existe un écart, mesurable à notre souffrance, entre l'ordonnement du monde révélé par une œuvre classique et les heurts de la vie ou de la mort. Ces brisures, ces déchirements, par lesquels se révèle l'imperfection de tout système, il ne serait pas loyal d'en nier la réalité dans l'ordre existant, que simplifie ou épure le classique. Et cependant, ces violences qui compromettent et rompent l'équilibre ne l'empêchent pas de se reformer et de déceler ainsi un principe auquel, au terme de chaque cycle, tout se ramène. Une œuvre comme *Guernica*, où l'horreur insoutenable des mutilations et des désespoirs ne peut être rendue en art que par une distorsion des formes, n'est après tout une grande

œuvre que parce que les valeurs picturales et les valeurs d'ébranlement s'articulent en un réseau serré, d'où se dégagent pour finir un équilibre et une impression de calme. Or cette continuité qui, dans tout grand art, l'emporte sur les ruptures et finit par les intégrer au rythme de l'œuvre elle-même, le musée peut la suggérer par la façon de présenter même des œuvres de déséquilibre et de cri. Il y a parfois moyen de compenser, par la composition d'un panneau ou d'une salle, les grincements d'œuvres qui ont le pouvoir de nous atteindre sans avoir celui de nous faire comprendre que cette atteinte promet une guérison. Inspirer le trouble et le désespoir, même si le tragique de la condition humaine les appelle, n'est admissible que si, en retour, une compréhension plus complète les dissipe. Si l'artiste, doué seulement pour le choc, n'a pas saisi la nécessité de la

compensation, ou ne s'est pas trouvé capable de la rendre, ou si les ravages du temps en ont privé son œuvre, la présentation peut, dans une certaine mesure, y suppléer. Les églises anciennes n'étaient la cruauté de scènes de martyre qu'à côté de témoignages d'espérance et sous l'envolée d'une architecture qui invite à dépasser les unes et les autres. Il n'est pas non plus conforme à la mission des musées de laisser croire au public et à la jeunesse, déjà si sensible à l'excès, que le refus abrupt et l'éclatement de l'unité sont le dernier mot de l'art. A nous d'indiquer le retour de l'onde, de faire admettre que rupture et cri ne seraient pas ressentis comme tels s'ils ne s'inscrivaient dans une ligne de continuité et de chant. Gagner l'homme à l'harmonie des grandes œuvres classiques, l'amener à ressentir que les œuvres qui expriment un manquement à l'unité, une révolte contre elle s'inscrivent dans un rythme qui a, lui, son unité, tel est, j'en suis convaincu, l'un des objectifs qu'un musée doit s'efforcer d'atteindre.

La salle, elle-même étrange par sa configuration architecturale, où ont été réunies, au musée de Nivelles, les statues de pierre du moyen âge, me paraît être un bon exemple d'un équilibre obtenu au moyen d'œuvres tourmentées, dont aucune en particulier n'aurait peut-être donné l'impression que nous laisse cet ensemble où appels et réponses se renforcent mutuellement (fig. 63). Et quiconque a connu la sensibilité aiguë et toujours vigilante du créateur de cette salle est certain de ne pas se tromper en ressentant à la fois le cri de ces œuvres et l'apaisement du chœur où s'intègrent leurs accents.



60. MUSÉE DES ARTS ANCIENS DU NAMUROIS, Namur. Salle des sculptures.

60. Sculpture gallery.

Il peut sembler exagéré de s'attarder si longtemps, dans un article consacré au dosage des éléments didactiques dans les musées, à examiner la nature de l'œuvre d'art elle-même. Mais, dans un musée d'art, c'est d'elle que tout découle. L'obligation d'y repenser s'impose particulièrement, ces temps-ci, aux dirigeants de plusieurs grands musées belges qui sont en voie de transformation, complète ou partielle. L'opinion les incite à faire une part très grande à l'accompagnement didactique par souci du rôle social des musées. Une part très grande, oui, mais où ?

En fait, l'accompagnement didactique est à sa place dans les salles de musée en proportion inverse de la valeur d'art des œuvres exposées. Les conservateurs des musées et des sections de préhistoire ou d'archéologie, par exemple, seront amenés à donner de l'importance à la présentation instructive : ce sont là, en effet, des domaines où il nous est profitable de recevoir un enseignement et où, mis à part l'admiration due à quelques belles pièces, c'est le plaisir d'être instruit qui prédomine. Mais les points de vue des visiteurs doivent pouvoir rester divers. Ce qui attirera l'un longtemps retiendra moins l'autre. Et à juste titre. Il faudrait peu connaître les sciences pour croire que l'unanimité s'est faite sur des points même essentiels. Les enfants ont besoin de croire que ce qui leur est appris ne prête pas au doute. Le visiteur d'un musée, lui, a le droit de ne pas être reçu comme un enfant ; or c'est un peu l'impression qu'il a dans les musées où l'organisation de l'itinéraire est trop manifeste. La rigueur de dispositions qui conduisent inmanquablement le visiteur d'étape en étape dans la voie que l'on a voulu lui faire suivre, pour son plus grand bien, provoque tôt ou tard l'impatience de l'intéressé. Il est agréable d'être conseillé, mais non d'être dirigé. Il semble donc préférable de réserver quelque annexe à l'exposé des connaissances les plus utiles à la compréhension des objets présentés. Dans les salles, les principes de classement et le rappel des notions guides suffiront à compléter les étiquettes d'identification. Il est vrai que la clarté et le bon goût de certaines présentations didactiques peuvent cacher ce qu'elles auraient de péremptoire ; mais, dans les musées ou les salles d'art, l'accompagnement instructif le plus agréable serait encore déplacé, parce qu'étranger au règne de l'œuvre elle-même.

Dans les musées d'art ou dans les sections d'art des musées qui embrassent un programme plus vaste, le mieux serait donc de prévoir, près de l'entrée si possible, mais pas sur le passage obligé du visiteur, les locaux où seront réunis des moulages, des photographies, des tableaux synoptiques, des textes de commentaires, des citations de grands historiens et critiques d'art, destinés à rendre plus profitable la visite des "belles salles" où opérera le rayonnement des œuvres elles-mêmes.

Il existe d'ailleurs des moyens complémentaires d'aider à la compréhension de ces salles de choix. L'explication orale est à la fois plus discrète, puisque limitée dans le temps, et plus directe que les commentaires écrits. Des services éducatifs sont prévus aujourd'hui dans tous les grands musées. Celui de nos Musées royaux d'art et d'histoire, à Bruxelles, a contribué, par ses visites guidées, à l'instruction et à la formation de plusieurs générations d'écoliers. Les conférences que ce service organise le dimanche élargissent à un groupe d'amis des musées, appartenant à tous les groupes d'âge, le champ de cette mission. C'est à une autre catégorie de guides et de conférenciers, ayant reçu une formation moins scientifique et familiarisés avec d'autres façons de provoquer l'attention, qu'il conviendra — la question est à l'étude — de confier les groupes populaires qui demandent dès maintenant à être guidés à travers le musée le samedi et le dimanche.

Pour les visiteurs isolés qui sont mieux préparés, les petits écouteurs individuels de bandes enregistrées présentent un grand intérêt : ils ont l'avantage de convenir également pour les salles documentaires et les salles d'art. Les haut-parleurs s'imposent trop bruyamment pour être admis, surtout dans des musées comprenant plusieurs sections et où la curiosité des visiteurs peut être attirée vers des domaines différents.

À la demande d'un inspecteur de l'enseignement secondaire, d'un conservateur ou d'un professeur, les Musées royaux d'art et d'histoire organisent des expositions itinérantes de matériel documentaire, dont la réalisation est confiée à une équipe qualifiée ; actuellement, il s'agit surtout de documents relatifs aux antiquités belges ; le but de cette opération est d'étendre l'action du musée aux milieux scolaires éloignés, au moyen de photographies, de moulages et de textes. Cette extension ne peut que stimuler l'intérêt des écoliers, qui seront mieux préparés à comprendre les originaux,

après avoir bénéficié des explications que les expositions itinérantes leur auront fournies sur les copies. Peut-être serons-nous appelés à essayer ce procédé pour l'initiation aux œuvres d'art, mais, ce faisant, nous en arriverions presque à nous substituer à l'enseignement.

Il vaudrait beaucoup mieux que l'enseignement secondaire s'emploie à combler l'étonnante lacune que constitue, dans un pays d'art comme la Belgique, l'absence de cours d'histoire de l'art, obligatoires, officiellement organisés et confiés à des professeurs spécialisés dans cette discipline. Un musée ne peut, ni dans ses salles ni par des activités extérieures, devenir un manuel illustré. C'est plutôt à un album à préface qu'il pourrait faire penser — ce genre de livre ayant de plus en plus de succès. Prévoyons donc des salles d'introduction. Il ne faut pas se dissimuler que cela demandera de la place, dans nos musées déjà encombrés ; mais je crois que ce serait le moyen le plus conforme à leur vocation de répondre aux conditions actuelles. A partir de ces ensembles préparatoires, les explications iraient en diminuant, comme c'est déjà bien souvent le cas, des salles documentaires aux salles d'art, où il appartient aux œuvres elles-mêmes de remplir leur irremplaçable mission.



61. MUSÉE DES ARTS ANCIENS DU NAMUROIS, Namur. Salle des peintures du XVI^e siècle.

61 Gallery of 16th-century paintings.

The museum and the art of teaching

Practically everything we read today is illustrated with pictures. But we cannot look at a picture without asking for it to be explained.

by P. Gilbert

For some people the museum is no longer a place where fine works can be assembled and arranged in the most attractive and significant way, but a place of instruction where these objects serve as illustrations along with diagrams, comparative tables, photographs and commentaries. This is understandable. It is the vocation of our age to introduce culture into social groups for whom it has had little place in the home and among whom there is now increased leisure for visiting museums. Leaders of countries where the educational level is still low regard their museums as a means of making up for lost time and bringing the rudiments of knowledge to the masses.

62. GEMEENTE MUSEUM, Leuven. Une des salles d'art du moyen âge.

62. One of the mediaeval art rooms.



This entails applying in the museums methods which have proved successful in education. If the “museum-school” best serves the purpose and turns out to be the most likely to educate the most visitors, let us have “museum-schools”. There are subjects which call for this treatment. The Mercator Room at St. Nicolas-Waes Museum is an outstanding example (fig. 11, 52, 53, 59). Early editions and old maps, tastefully arranged, make it a pleasure to learn about the contribution of the great geographer. The same kind of arrangement, but simpler and requiring less space, has always been used in scientific institutions. Since the beginning of this century, in the palaeontology room of the Royal Institute of Natural Sciences in Brussels, fossils of the primary, secondary and tertiary eras have been displayed on a balcony and two tiers of shelves, accompanied by such clear explanatory notices that the visitor leaves the room profoundly impressed (it happened to me when I was a child) and returns again and again to absorb a science so courteously made accessible to him. The extraordinary group of iguanodons acquires in this way a quite unexpected degree of verisimilitude.

But could one imagine treating the Mona Lisa or Nefertiti in the same way as iguanodons, surrounding them with photographs, casts and explanatory notices telling the story of the smile from the Great Sphinx at Gizeh and the Sumerian worshippers down to Quentin de la Tour, not omitting the Khmer statues, the royal portal at Chartres, the Rheims angels and Cranach's sibyls? This no doubt is going to extremes but comparable mistakes would be made if the idea of the “museum-school” were pursued too far. That explanations are necessary is not questioned; we must certainly help the public to appreciate masterpieces, those most worthy of being understood and admired. But should the explanations be placed alongside the work itself? I remember an important room in an exhibition of famous pictures where the public with one accord turned its back on the masterpieces to read the catalogue by a better light, showing that information about an admirable work and the work itself cannot be taken in at the same time. The one is a preparation for the other. As far as possible instructional matter should be separated from the work itself and put in a different place. Let us try, by means of documentation rooms, to bring the public to understand what they are about to see and then let the beauty of the work regarded in isolation, speak for itself.

No matter how much trouble we take over preparing and instructing the visitor, we must not forget that what really matters comes afterwards. The beauty of a work does something better than instruct. It forms us, revealing the world in a truer and clearer light, freed from the petty details which obscure it. It prevents us from fixing upon the accidental and induces us to recognize in the world an order in which the complementary tensions of the laws of life and living are balanced (fig. 60-62). The achievement of that balance does far more good than knowing the circumstances which may have led to the appearance or disappearance of some particular trend in art. Giving people an environment in which they can recover a constructive balance is a much more important social function than instructing them. The first role of art museums is to help an authentic work to impose its own order, in which is

embodied a deeper world; other works can contribute to the harmonious atmosphere which each of them creates when seen to its best advantage. This is what has been done, whenever means were available, in museums containing outstanding items. The composition and the meaning of a picture by Van Eyck or Roger van der Weyden will be more apparent if the curator can, on the wall or in the room where he has put them, make up a Van Eyck or a Van der Weyden ensemble with pictures by these masters or worthy contemporaries, and the visitor will capture their spirit much better than he would if explanatory panels distracted him from examining the works themselves and from absorbing the atmosphere created by each picture and by the group as a whole.

It is much the same, despite appearances, with Egyptian or Greek works. The temptation to multiply written commentaries is even greater here than it is in rooms exhibiting works of our own epoch. But here, too, unless we limit ourselves to identifying labels, there is a danger of drawing the visitor's attention to aspects less formative than the serene intensity of these ancient sculptures and the joy inspired by a room in which the beauty of each is enhanced by association with its neighbours.

It may be argued that this is not enough, for works characterized by order represent only part of the achievements of art and that classical unity in harmony is foreign to certain works which are ablaze with the drama of life. In some periods, including our own, many people no longer relish harmony; they do not recognize a work of art unless it imparts a shock. It would be foolish to deny the existence of an art of the cry alongside the art of song. We have to admit that there is a gulf—measurable in terms of suffering—between the ordered world revealed by a classical work and the violent shocks of life or death. It would not be honest to deny, within the existing order, which classical art simplifies or purifies the cracks and rents by which the imperfection of any system is revealed. Yet these violent disturbances of a balance do not prevent its being restored, thereby revealing a principle to which at the end of every cycle everything conforms. A work like Picasso's *Guernica*, in which the unbearable horror of mutilation and despair can be rendered in art only by a distortion of forms, is after all a great work precisely because the pictorial values and emotionally disturbing values are so closely interwoven as ultimately to create a balance and an impression of tranquility. This continuity, which in all great art prevails over breaches and eventually integrates these in the rhythm of the work can be suggested by the museum in the arrangement even of works of distortion and stridency. The grating effect of works that have the power to assail us, without the power to make us understand that their assault promises a remedy, can sometimes be compensated by the arrangement of the panel or room. To upset and to depress, even if justified by the tragedy of the human lot, is only admissible if, in return, they are dispelled by a deeper understanding. If the artist, being qualified only to shock, fails to grasp the need for compensation, or is unable to provide it, or if that element has been removed from his work by the ravages of time, the methods of its display by the museum can to some extent make up for this. In old churches the cruelty of scenes of martyrdom is shown alongside hope-inspiring scenes in a setting of noble architecture which urges us to transcend both hope and despair. Nor is it in keeping with the mission of museums to let the public believe—and especially young people, with their tendency towards excess—that abrupt refusal and the rupture of unity are the last word in art. It is for us to point to the swing of the pendulum, to get people to realize that rupture and discordancy would not be felt as such unless they broke the line of continuity and melody. Winning the visitor over to the harmony of the great classics, bringing him to feel that works which express a departure from unity, a rebellion against it, fit into a design which has a unity of its own is, I am convinced, one of the objectives a museum should aim at.

At Nivelles Museum the room, itself of a strange architectural form, in which mediaeval statuary has been assembled seems to me to be a good example of a balance achieved through works expressive of torment and unrest, none of which separately would perhaps have given the impression conveyed by this group, whose appeals to our emotions and the reactions they evoke fortify each other (fig. 63). Anyone who knows the intense and ever watchful sensitivity of the creator of this room will make no mistake when he hears simultaneously the strident clamour of these works and the soothing chorus into which this clamour dissolves.

Dwelling so long on the nature of the art work itself in an article devoted to the place which the didactic elements should be given in museums may invite criticism. But in an art museum that consideration is paramount. The authorities of several large Belgian museums, now in the process of being completely or partially transformed, are compelled to re-examine this question. Because of the social role of museums, public opinion obliges them to accord to instructional aids a very important place. But where should this important place be?

Actually the prominence given to instructional aids in museum galleries is in inverse ratio to the artistic value of the exhibits. Curators of museums and departments of prehistory or archaeology, for instance, will lay great stress on the instructional side. These are fields in which we have everything to gain by being taught and in which, notwithstanding our admiration for certain fine examples, our principal pleasure derives from the information we receive. But visitors must be allowed their differing points of view. What will hold the attention of one will have less appeal for another. And with good reason. It would require little knowledge of science to believe that unanimity obtains even on basic points. Children need to believe that what they are taught is open to no doubt. A visitor to a museum has the right not to be treated like a child, yet that is rather the impression he gets in museums that have a too obviously organized itinerary. Strict injunctions which lead the visitor relentlessly from one stage to the next along the path we wish him to follow for his own good sooner or later exhaust his patience. Advice is welcome, but not direction. It therefore seems wiser to reserve some annex for setting out the knowledge most useful to an appreciation of the exhibits in which the classification system and reminders of guiding principles will suffice to supplement identification labels. The clarity and taste of certain didactic notices may, it is true, conceal their peremptory character, but in art museums or galleries the most attractive instructional accompaniments will still be out of place because they counteract the sway wielded by the work itself.

In art museums or the art sections of museums with wider programmes the best plan would be to set aside some place, near the entrance if possible, but not along

63. MUSÉE COMMUNAL D'ARCHÉOLOGIE, Nivelles.
Un coin de la salle des sculptures.

63. A corner of the sculpture gallery.



the visitor's prescribed route, for displaying casts, photographs, synoptic tables, commentaries and quotations from distinguished historians and art critics which will make the visit to the main galleries more profitable for many while allowing the works to exert their own influence.

There are other means of contributing to the understanding of these more important rooms. Oral explanations are less intensive being transient, and are more immediate than written commentaries. All the big museums today have an educational service. That of our Royal Museums of Art and History, in Brussels, has contributed to the education of generations of schoolchildren through its guided visits, and its Sunday lectures reach art-lovers of all ages. The organized parties which now ask to be guided through the museum on Saturdays and Sundays require a new kind of guide and lecturer, less academically trained perhaps and familiar with other ways of arousing interest. The matter is under consideration.

For individual visitors better equipped for their visit, small earphones for listening to tape-recordings are very useful and are equally suitable for documentary and art rooms. Loudspeakers intrude too much to be acceptable, especially in the larger museums where visitors are drawn in different directions.

At the request of secondary-school inspectors, curators or teachers, a qualified team from the Royal Museums of Art and History organizes travelling exhibitions of documentary material. (At present these are arranged chiefly for Belgian antiquities.) The purpose is to carry the influence of the museum to distant schools by means of casts, photographs and documents. This service cannot fail to arouse the interest of pupils, who will be better prepared to appreciate the originals after having had the copies explained to them by travelling exhibitions. We may be called upon to try out this procedure for introducing fine art to the schools, but this would almost amount to taking over from the teachers.

The lack of officially organized and compulsory courses in the history of art conducted by teachers specializing in this subject is astonishing in a country with an artistic tradition such as Belgium's and it would be much better if the secondary schools sought to fill this gap. A museum cannot become an illustrated textbook, either within its own walls or through extension work. It could be more aptly compared with a prefaced art album—an increasingly popular form of book. So let us make provision for "introductory rooms". It is obvious that this will require space in our already crowded museums, but I think that in view of their role it would be the most fitting means of coping with the present situation. With this preparatory material, there would, as is already often the case, be fewer and fewer explanations as the visitor moves from the documentation rooms to the picture galleries. There, it is for the works themselves to perform a mission that nothing else can.

[Translated from French]

Règles d'utilisation des copies numériques d'œuvres littéraires de Pierre Gilbert, réalisées par les bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques réalisées et mises à disposition par les Bibliothèques de l'ULB, d'œuvres littéraires de Pierre Gilbert, ci-après dénommées « copies numériques », implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées dans le présent texte. Celui-ci est accessible sur le site web des bibliothèques et reproduit sur la dernière page de chaque copie numérique d'œuvres de Pierre Gilbert ; il s'articule selon les trois axes [protection](#), [utilisation](#) et [reproduction](#).

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire.

La mise à disposition par les Bibliothèques de l'ULB de la copie numérique d'œuvres de Pierre Gilbert a fait l'objet d'un accord avec les ayants droit de Pierre Gilbert, notamment concernant les règles d'utilisation précisées ici. Les ayants droit de Pierre Gilbert auront pris le soin de conclure un accord avec les tiers, et spécialement des éditeurs, ayant encore à ce jour des droits sur les œuvres de Pierre Gilbert, afin de permettre la mise en ligne des copies numériques.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -.

Les bibliothèques de l'ULB déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les bibliothèques de l'ULB ne pourront être mises en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination 'bibliothèques de l'ULB', ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par elles.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les bibliothèques de l'ULB encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. Gratuité

Les bibliothèques de l'ULB mettent [gratuitement](#) à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires de Pierre Gilbert : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. Buts poursuivis

Les copies numériques peuvent être utilisées à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux bibliothèques de l'ULB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s).

Demande à adresser au Directeur de la Bibliothèque électronique et Collections Spéciales, Bibliothèques CP 180, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles. Courriel : bibdir@ulb.ac.be

6. Citation

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles - Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, date et lieu d'édition, cote).

7. Exemplaire de publication

Par ailleurs, quiconque publie un travail – dans les limites des utilisations autorisées - basé sur une partie substantielle d'une ou plusieurs copie(s) numérique(s), s'engage à remettre ou à envoyer gratuitement aux bibliothèques de l'ULB un exemplaire (ou, à défaut, un extrait) justificatif de cette publication.

Exemplaire à adresser au Directeur de la Bibliothèque électronique et Collections Spéciales, Bibliothèques CP 180, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles. Courriel : bibdir@ulb.ac.be

8. Liens profonds

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des bibliothèques de l'ULB ;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des bibliothèques de l'ULB'.

Reproduction

9. Sous format électronique

Pour toutes les [utilisations autorisées](#) mentionnées dans le présent texte le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis ; à l'exception du dépôt dans une autre base de données, qui est interdit.

10. Sur support papier

Pour toutes les [utilisations autorisées](#) mentionnées dans le présent texte les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

11. Références

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références aux bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.