

CHAPITRE VII

LES ÉDIFICES D'INSTRUCTION PUBLIQUE

SOMMAIRE. — Les Édifices d'instruction publique. — Le Musée — Conditions générales. — Mise en valeur des objets exposés. — Musées d'art, sculpture; éclairage. — Peinture, dessins, gravures; modes divers d'éclairage des salles. — Les salles du Musée du Louvre. — Salles à vitrines pour objets de petites dimensions.

En étudiant les édifices d'enseignement, primaire, secondaire, supérieur, nous n'avons pas épuisé, il s'en faut, les programmes que comportent les édifices d'instruction publique. S'il y a en effet les édifices où l'on enseigne, il y a aussi ceux qui ont pour objet d'instruire sans enseignement direct : tels sont les musées, les bibliothèques, etc.

En réalité, toutefois, cette différence n'est pas absolue : il n'y a guère de grande école qui n'ait ses musées ou ses bibliothèques, et il est rare qu'une bibliothèque ou un musée ne comporte pas quelques salles d'enseignement. Mais dans un cas comme dans l'autre, l'accessoire ne modifie pas le caractère principal de l'édifice; et pour nous, au point de vue particulier de ce cours, nous avons à voir quelles sont les conditions à remplir pour ces éléments du musée et d'autres programmes de même famille, quelle que soit d'ailleurs leur importance dans une composition générale.

A propos de l'enseignement supérieur, je vous ai parlé déjà des salles de collections : j'aurais dû peut-être attendre que nous fussions en présence des Musées ; je vous ai parlé aussi de bibliothèques, mais plutôt pour vous en indiquer la nécessité dans certains ensembles que pour vous montrer les nécessités de leur construction. C'est à ce point de vue plus spécial que nous devons nous placer dans la présente étude.

Examinons d'abord les Musées : c'est le sujet le plus vaste.

Considérés en vue de leur destination, les Musées offrent des variétés infinies, depuis le grand Musée national jusqu'au simple cabinet d'amateur : nous avons le Musée artistique — le Musée archéologique — le Musée scientifique — le Musée industriel — chacun avec ses variétés : le Musée artistique recevra des tableaux, des statues, des dessins, des estampes, des objets de vitrines, des médailles : tout cela, appartenant à des civilisations dont l'évolution est accomplie, ou aux arts contemporains. L'archéologie remonte aux époques préhistoriques, et confine aux temps modernes ; elle étudie les objets les plus variés, l'iconographie, les inscriptions, les armes, les ustensiles, le vêtement — tous les vestiges survivants des époques lointaines. Plus grande encore est la variété des Musées scientifiques, soit qu'ils nous montrent les produits de la nature, les classifications des corps, des minéraux, des plantes, des animaux ; soit qu'ils nous invitent à étudier les produits de la science. Ils se rattachent alors aux Musées industriels, dont la variété infinie n'a pas besoin d'être démontrée.

Ce sont là encore des questions de programmes, et souvent une salle de musée devra satisfaire à des conditions toutes particulières qu'on ne saurait prévoir d'avance.

Mais, heureusement, il y a des données générales aussi, et

pour nous le programme dans son ensemble est en réalité assez simple : cherchons d'abord les qualités qui seront de mise dans tout musée.

Avant tout, il faut que les objets exposés soient bien vus : question d'éclairage, mais aussi question d'accès. Dans un musée, on voit en s'arrêtant, et on circule; toute salle de musée fait partie de la circulation générale, qui souvent ne peut se faire que par ces salles; il faut donc que la circulation ne dérange pas ceux qui regardent ou qui étudient : et pour cela il faut que la circulation puisse se faire en arrière des spectateurs : rien n'est insupportable comme les circulations qui s'interposent entre vous et l'objet que vous regardez.

Or, la circulation est déterminée par la ligne des portes. Si donc les objets exposés sont de ceux qui exigent du recul, comme les tableaux ou les statues, la ligne de foulée pour ainsi dire de la circulation, devra être assez éloignée de la paroi ou de la ligne des piédestaux. Vous devrez donc éviter des dispositions comme celle de la figure 703 où la ligne A-A des portes est trop voisine des parois d'exposition. Mais il n'en sera pas de même si le Musée comporte des objets de vitrines qu'on voit sous-l'œil; en ce cas, une largeur assez restreinte C-C, un mètre au plus, entre la façade des vitrines et les ouvertures de portes suffit (fig. 704); cela permet d'ailleurs de placer au centre des vitrines basses.

Eh bien, à ce point de vue de la disposition des passages,

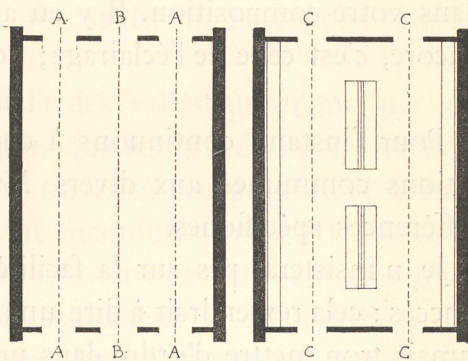


Fig. 703. — Salle pour tableaux.

A-A, circulations gênantes.
— B-B, circulation commode.

Fig. 704. — Salle pour vitrine.

C-C, circulations commodes.

les salles de musée — quelle qu'en soit d'ailleurs la destination, peuvent se ramener à deux groupes : celles où il faut du recul, celles où il n'en faut pas. La disposition dépendra essentiellement de la nature des objets exposés : dans le premier cas, c'est l'aspect qu'on veut voir d'abord, c'est l'impression d'ensemble qu'on veut ressentir, sauf à étudier ensuite les moyens : tel est avant tout le tableau et la statue; mais tel sera aussi le meuble, l'armure, la tapisserie, etc., etc. Dans le second cas, il s'agit ou de regarder de petits objets, bijoux, porcelaines, ivoires, etc., ou d'analyser des objets qui valent par l'emploi de leurs organes, tels que des instruments de physique, des modèles d'outillages, etc.

Voilà donc la considération qui doit d'abord vous guider dans votre composition. Il y en a une seconde plus importante encore, c'est celle de l'éclairage; nous y viendrons plus loin.

Pour l'instant, continuons à chercher quelles seront les conditions communes aux divers Musées, avant d'entrer dans les différences spécifiques.

Je n'insisterai pas sur la facilité et la simplicité des moyens d'accès : cela reviendrait à dire une fois de plus qu'on ne saurait jamais trop mettre d'ordre dans une composition.

Mais je veux appeler votre attention sur le caractère commun aux diverses salles de musée bien comprises. Là, l'architecture et la décoration n'ont pas d'autre raison d'être que de faire valoir les objets exposés; l'architecture ne doit pas être une cause de distraction pour le visiteur.

Est-ce à dire que je regrette la beauté de certaines salles du Louvre ou du palais Pitti par exemple? Nullement, mais quand je vois des tableaux de je ne sais quel peintre dans la chambre de Henri II au Louvre, je ne les regarde pas, je ne m'aperçois

de leur présence que pour les maudire de m'avoir gêné dans mon admiration pour cette magnifique pièce, et je sors de là ignorant de qui sont ces malheureuses peintures, ignorant si elles valent quelque chose ou non, parce que la chambre de Henri II est trop belle, et que le seul musée qu'on puisse y admettre, c'est elle-même, et que tout ce qu'on y peut placer ne peut que nuire à la beauté d'une œuvre d'art incomparable.

De même lorsque pour la première fois j'ai visité le Musée du Palais Pitti à Florence, j'en suis ressorti n'ayant vu ni un tableau, ni une statue : la magnifique décoration de ces salles avait retenu toute mon attention : et encore je voudrais que ces salles fussent débarrassées de tableaux, car elles méritent à elles seules d'être vues pour elles-mêmes, avec les parois prévues pour supporter leurs voûtes que seules nous voyons aujourd'hui.

Mais, je le répète, ce sont là des salles qui n'ont pas été créées pour des Musées, pas plus que les grands salons de Versailles, d'où, fort heureusement, on est à peu près arrivé à enlever les tableaux dont les avait encombrés un zèle barbare. La vérité, c'est qu'une salle de musée est une salle dont les murs seront cachés; dès lors, non seulement il est inutile de les décorer de motifs d'architecture dont l'effet serait perdu, mais ces motifs — colonnes, pilastres, panneaux, etc. — tronqués par les cadres, les vitrines, les objets exposés feraient le plus déplorable effet. Et ce n'est pas l'architecture seule qui en souffrirait, ce sont aussi les objets exposés, ceux pour lesquels est fait le Musée. Comment juger des contours d'une statue par exemple, si elle se détache sur un fond composé de toutes sortes de saillies, de compartiments, de marbres divers, d'arcades, en un mot de lignes et de colorations qui viendront au hasard contrarier les aspects de ces contours ?

Non, il faut que le visiteur ne soit pas distrait par l'architecture, il faut que la décoration ou tout au moins l'intérêt de la salle de musée soit dans les objets exposés. La décoration, toujours sobre d'ailleurs, doit commencer au-dessus seulement. En d'autres termes, la salle de musée comportera d'abord des parois tranquilles, des grands plans verticaux, soit qu'ils servent de fonds perspectifs, soit qu'ils forment adossements; la décoration sera réservée à la partie supérieure, aux plafonds et aux voûtes.

Aussi verrez-vous souvent dans les salles des Musées les parois verticales en tons unis ou presque unis, puis au haut une frise décorée et une corniche plus ou moins ornée; enfin le plafond ou la voûte reposant sur cette corniche, mais sans retombées sur des motifs verticaux. Les voûtes seront de préférence en berceau et en arc de cloître; si elles présentent des combinaisons de pénétrations, voûtes d'arêtes, pendentifs, les retombées seront plutôt des consoles ou des culs-de-lampe. Ainsi, au Louvre, le salon carré, la salle des Sept cheminées, les salles des antiques pour la plupart sont voûtées en arc de cloître; tandis que dans la partie qu'on appelle Musée Charles X, au milieu des colonnes et des pilastres, on ne peut exposer que de petits objets de vitrines. Le programme du Louvre est assez vaste pour comporter ces variétés. Mais en général la règle s'impose des parois unies et d'aspect tranquille et reposé.

Toute règle cependant a ses exceptions. Les exceptions ici seront de deux sortes : elles seront motivées par la nature particulière des objets exposés, ou encore par ce fait que le Musée ne sera pas exclusivement un musée.

Il est évident que si dans une salle de musée on doit exposer seulement de petits objets, très délicats, qui doivent presque

être regardés à la loupe, en tous cas de très près, l'exposition n'atteindra pas deux mètres en hauteur. Tel est, par exemple, le Musée des médailles à l'Hôtel des Monnaies. Il en serait de même pour un musée de bijouterie, d'orfèvrerie, par exemple la salle des *Gemmes* à Florence. Alors il devient nécessaire que la salle reçoive une décoration élégante et discrète, en rapport avec la délicatesse des objets exposés.

Entendez-bien toutefois que cette relation, cette harmonie entre la salle et les objets de musée n'implique pas le pastiche, tout au contraire. Il n'y a pas de contre-sens plus choquant que la conception fautive qui consiste à placer des collections japonaises par exemple dans un décor de faux-japonais, des collections égyptiennes dans un décor pseudo-égyptien.

Je me permettrai enfin un avis qui, à vrai dire, s'adresserait plutôt aux conservateurs des Musées qu'à leurs architectes : c'est d'éviter l'encombrement. Que pour le Salon annuel on se croie obligé de couvrir de peintures le moindre centimètre carré de parois, cela se conçoit par le motif — mauvais d'ailleurs — qu'on veut faire le plus grand nombre possible d'heureux. Mais pour un musée permanent, qui est censé ne montrer que des œuvres de premier ordre, rien n'est odieux comme cet entassement. Lorsque les tableaux se touchent en tous sens, comment apprécier une peinture délicate juxtaposée à des brutalités violentes ? Il faudrait que chaque tableau pût être isolé par une bande du fond commun de la tenture; mais il faudrait pour cela comprendre que tout l'intérêt d'un musée est dans la sélection sévère des chefs-d'œuvre, et ne pas mettre son amour-propre à grossir sans relâche le nombre des numéros des catalogues. Il n'y a pas de musée, à commencer par le Louvre, qui ne dût gagner beaucoup au renvoi, fût-ce dans un grenier, de

trop nombreuses œuvres d'ordre inférieur. Voyez, par exemple, combien ont gagné en valeur les compositions décoratives de Rubens, depuis que dans la belle salle appropriée par M. Redon chacune est devenue en quelque sorte un monument artistique (fig. 705).

Quant aux Musées qui ne sont pas exclusivement des musées, leur caractère procède alors d'un autre programme. Et dois-je me permettre de le dire? Ce sont les Musées les plus aimables à voir : telle la galerie d'Apollon, ou le portique de la Villa Albani (fig. 706), ou le Casino de la Villa Borghèse (fig. 707), ou même ce musée en plein air qu'est la façade de la Villa Médicis. Je dirai plus, ce sont les seuls où la satisfaction soit pure, où l'on ne ressent pas cette vague impression de cimetière qui vous désole à l'entrée de ces grandes nécropoles des arts qu'on appelle les Musées officiels.

Et, au risque d'une digression, puisque nous causons entre artistes, permettez-moi d'adresser devant vous aux musées un peu des malédictions qu'ils méritent.

Les musées sont tellement entrés dans nos habitudes d'esprit, qu'on doit certainement être taxé de paradoxe si l'on ose dire qu'ils sont une des créations les plus funestes aux arts : rien n'est cependant plus vrai.

A toutes les époques vraiment inspiratrices de progrès artistiques, le musée était chose inconnue ; surtout, on n'aurait jamais compris qu'un artiste fit une œuvre pour qu'elle allât immédiatement s'enterrer dans ce domaine des morts. Alors, la peinture était faite avant tout pour la décoration architecturale et pour l'instruction publique, l'élévation morale de la génération ; toute peinture avait son emplacement, sa destination, son cadre, elle était une partie d'un tout, en harmonie avec les autres éléments. Alors, l'art de la peinture, c'était avant tout la

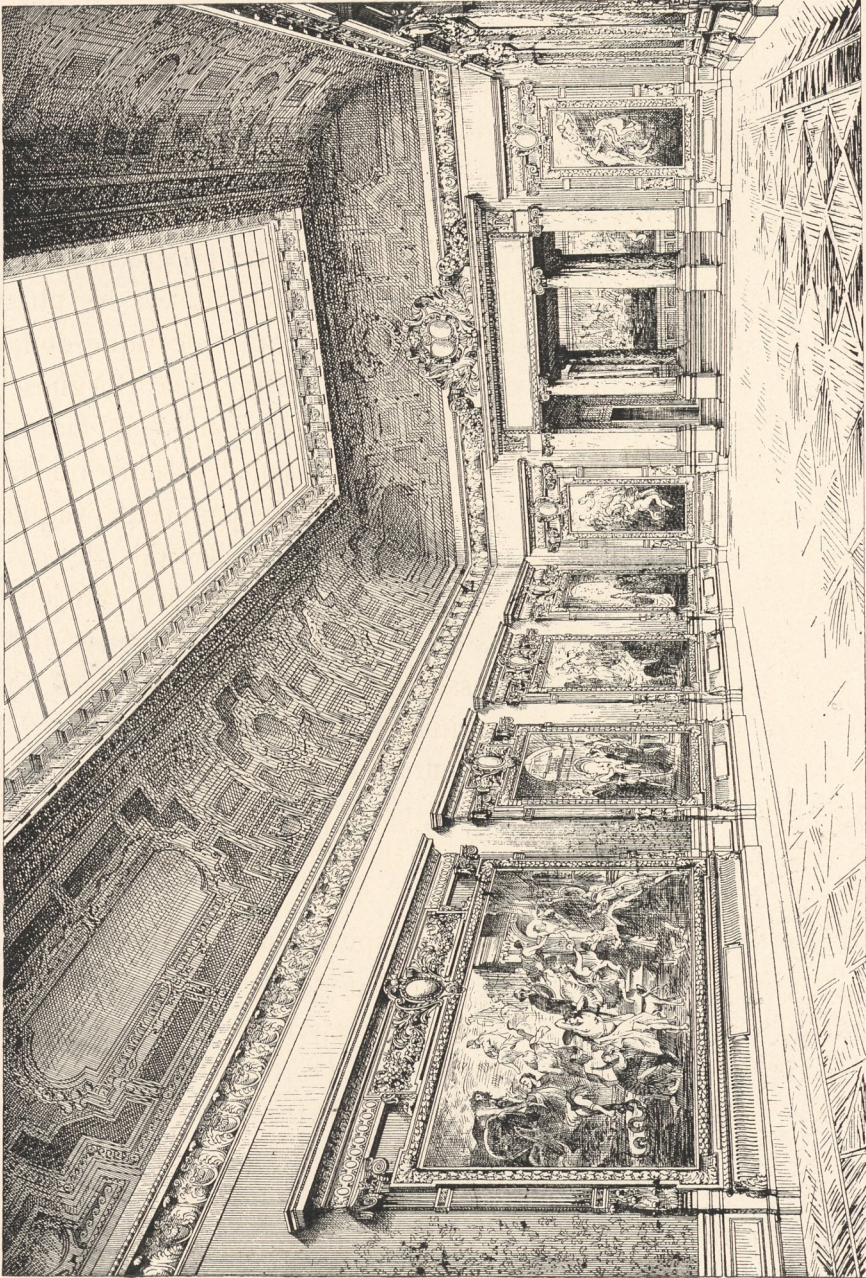


Fig. 705. — Salle des Rubens, au Louvre.

fresque, la peinture murale ; le tableau n'a existé que longtemps après la peinture, et lui aussi avait sa destination, son entou-

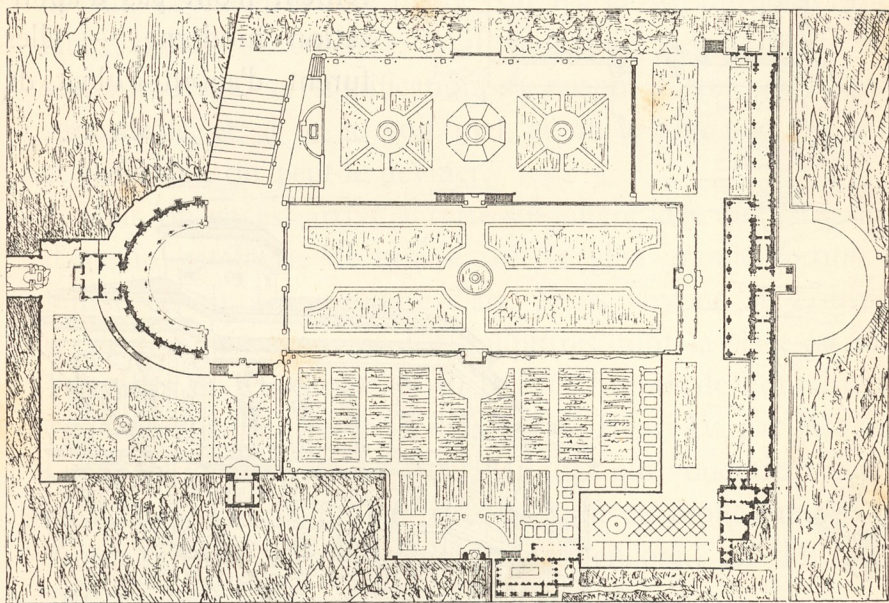
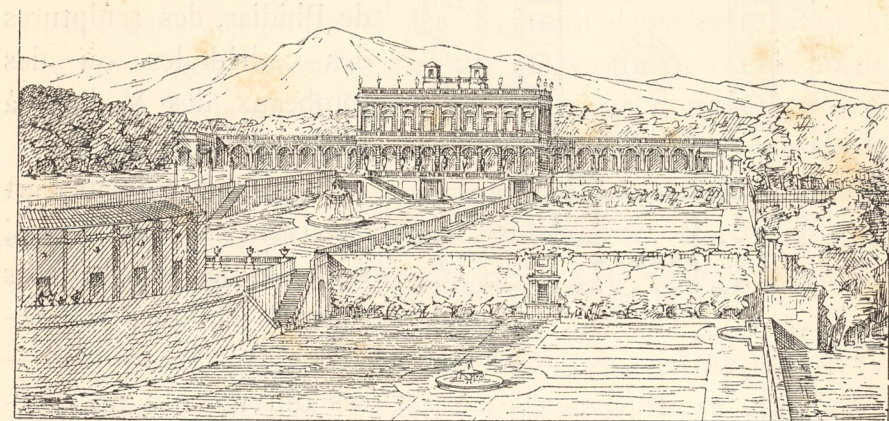
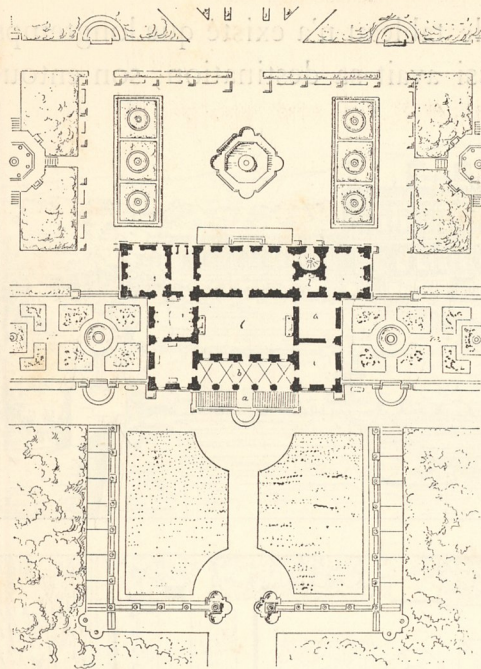


Fig. 706. — Villa Albani, à Rome

rage, sa lumière nécessaire. La sculpture également, et il est impossible de prononcer ce mot sans que la pensée se reporte à d'éternels chefs-d'œuvre conçus et faits pour un monument,



pour une place, qu'il s'agisse d'ailleurs des œuvres de Phidias, des sculptures des cathédrales ou des tombeaux des Médicis à Florence.

Et quant aux objets d'art survivant à leur temps, tels que les nombreuses œuvres antiques découvertes dans les fouilles — ces œuvres qui nécessairement n'ont pas d'application moderne, — elles furent d'abord l'objet de

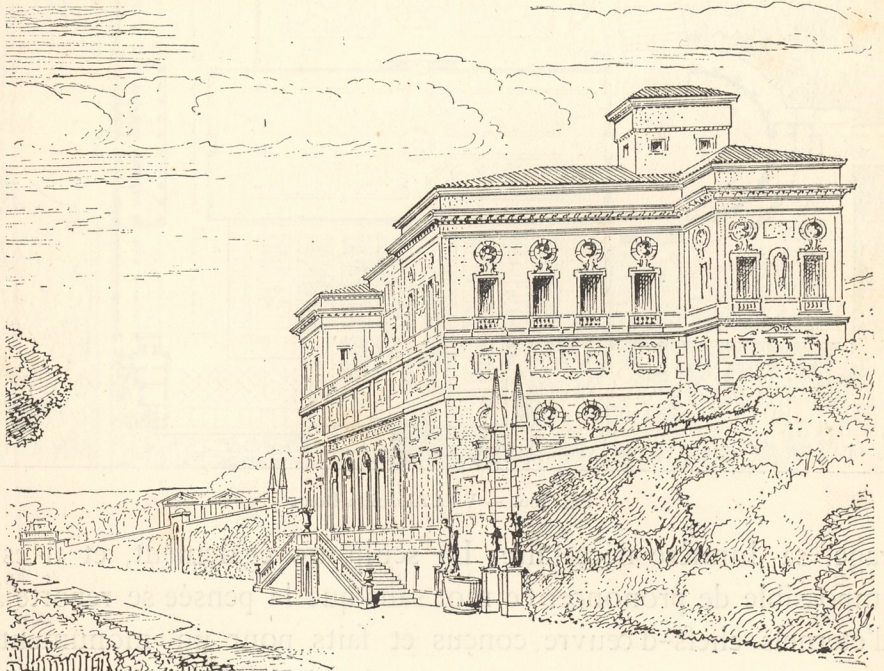


Fig. 707. — Plan et vue du Casino-Musée de la Villa Borghèse.

collections particulières, ou plutôt le mot n'est pas juste : des amateurs véritables vivaient avec ces œuvres, leur faisaient une place dans leur intimité, les disposant dans leurs salons, leur bibliothèque, leur salle à manger, les vestibules ou les portiques de leur palais ou de leur villa. Mais leur nombre grandissant, la restriction des fortunes princières d'autrefois a exigé pour ces restes du passé un abri. Pour elles le musée est légitime, car il est alors un moyen de conservation, un témoignage de piété respectueuse pour ce qui serait sans objet à défaut de cet asile.

Oui, asile, campo-santo, cimetière, peu importe le mot : c'est le domaine du passé, l'abri ou l'hospice de ce qui n'est plus vivant. Le chef-d'œuvre même, s'il n'a plus d'autre séjour possible, viendra s'y enterrer ; là, il n'aura plus rien de ce qui faisait son entourage, sa signification, sa raison d'être : du moins, il sera abrité, et si on le voit mal, si on le juge mal, on le voit et au besoin on peut le deviner.

Mais on en est arrivé à cette singulière idée que l'inscription dans un catalogue de musée soit la plus grande fortune qui puisse échoir à une œuvre d'art. Nous voyons au Louvre — et c'est monstrueux — des sculptures dont la place est vide à Versailles et à Fontainebleau ; la *belle cheminée* de Fontainebleau est dépouillée du bas-relief équestre de Henri IV, par Jacquet de Grenoble, et il se trouve des fanatiques qui voudraient dépouiller l'Arc de l'Étoile du bas-relief de Rude au profit d'une salle de musée ! Nous voyons plus étrange encore, un Musée des artistes vivants !

Et qu'arrive-t-il dès lors ? Le Musée des vivants appelle des œuvres faites en vue du musée, c'est-à-dire les œuvres sans but, sans signification, sans raison d'être ! Art de virtuoses peut-être, de gens habiles, art stérile quand même, art inférieur en tous

cas, car il n'y a d'art vraiment grand que celui qui se consacre à une mission supérieure et désintéressée.

Mais enfin, le musée existe, et il nous faut faire le mieux

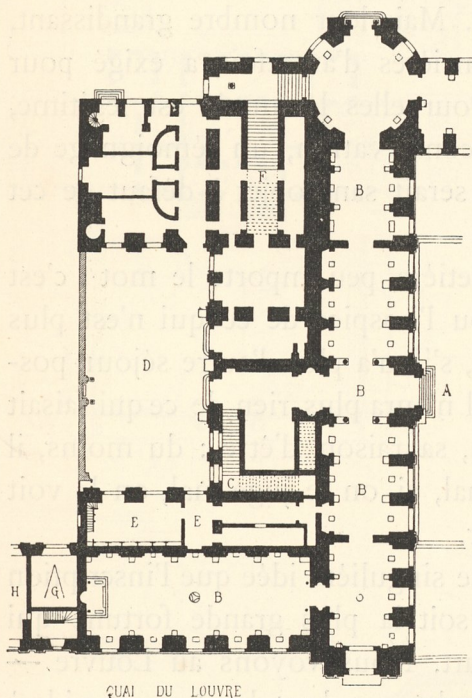


Fig. 708. — Plan du Musée des Antiques au Louvre (disposition ancienne).

A, jardin de l'Infante. — B B-B, salles du Musée des Antiques.
— C, escalier sortie du Musée. — D, cour du Musée.
— E, bureaux du Musée. — F, grand escalier. — G, remises.
— H, guichet.

possible des salles de Musées. Ici, après les grands problèmes de composition générale, le souci de l'architecte doit être que les objets exposés soient bien vus, et pour cela qu'ils soient bien éclairés. C'est la question capitale en matière de musées.

Or, la composition adoptée placera vos salles dans deux situations très différentes à ce point de vue : ou elles pourront être éclairées par le haut, ou elles ne pourront s'éclairer que par des jours verticaux dans une ou plusieurs parois.

Ce dernier cas sera notamment celui des salles à rez-de-chaussée lorsqu'il y a plusieurs étages. Et si nous nous attachons d'abord au musée d'art, ce sera le plus souvent la condition des salles de sculpture. Tel est le cas au Louvre (fig. 708) : mais il faut ajouter tout de suite que les rez-de-chaussée du Louvre n'ont pas été faits pour des musées, et que, par conséquent, il ne serait pas juste de critiquer ici des insuffisances d'éclairage.

Supposons pour le moment que vous ayez à exposer le

mieux possible une seule statue, par exemple la Vénus de Milo ou le Germanicus. Pour que l'éclairage fasse valoir toute la beauté de l'œuvre, il ne devra être ni trop vertical, car en tombant d'aplomb sur la statue, il porterait des ombres trop accentuées, ni trop horizontal, car il ne permettrait de saisir ni les mouvements ni les modelés. Il devra donc être élevé et oblique. Il faudra d'ailleurs qu'il ne vienne pas de tous les côtés, car pour la sculpture une diffusion d'éclairage supprime tout effet, et partant tout modelé.

Ces conditions sont réalisées au Vatican, dans la partie du Musée qu'on appelle la Cour du Belvédère (fig. 709) : aux angles de cette cour, on a disposé des loges, sorte de petites salles ouvertes sur la diagonale de la cour : dans chacune de ces loges est une œuvre unique, l'Apollon, le Persée, le Mercure, le Laocoon; près de là, le *Torse* et le Méléagre : et assurément ces sculptures doivent en partie leur célébrité à la beauté de cet éclairage et de cet isolement : en somme, une large et haute ouverture, laissant entrer une belle lumière qui éclaire de haut et obliquement l'œuvre exposée (fig. 710).

Mais cette condition d'une salle spéciale pour une œuvre unique est rare : elle n'est admissible que pour des sculptures de premier ordre, qui méritent une situation exceptionnelle. Le plus souvent, des salles assez étendues reçoivent des sculptures nombreuses. Or, rarement ces salles sont assez hautes, rarement surtout la lumière y pénètre d'assez haut pour bien éclairer les sculptures. Pourtant il y en a des exemples; ainsi, le Musée de la Villa Albani à Rome offre un excellent éclairage des statues : c'est un large et haut portique voûté et ouvert, où les piédestaux sont pour la plupart isolés au milieu de la largeur du portique. Dans votre École même, le vestibule sur le quai est une bonne salle d'exposition de sculpture : on peut

dire que toute salle assez large et assez haute, si les jours s'élèvent assez haut dans la paroi, sera une bonne salle de

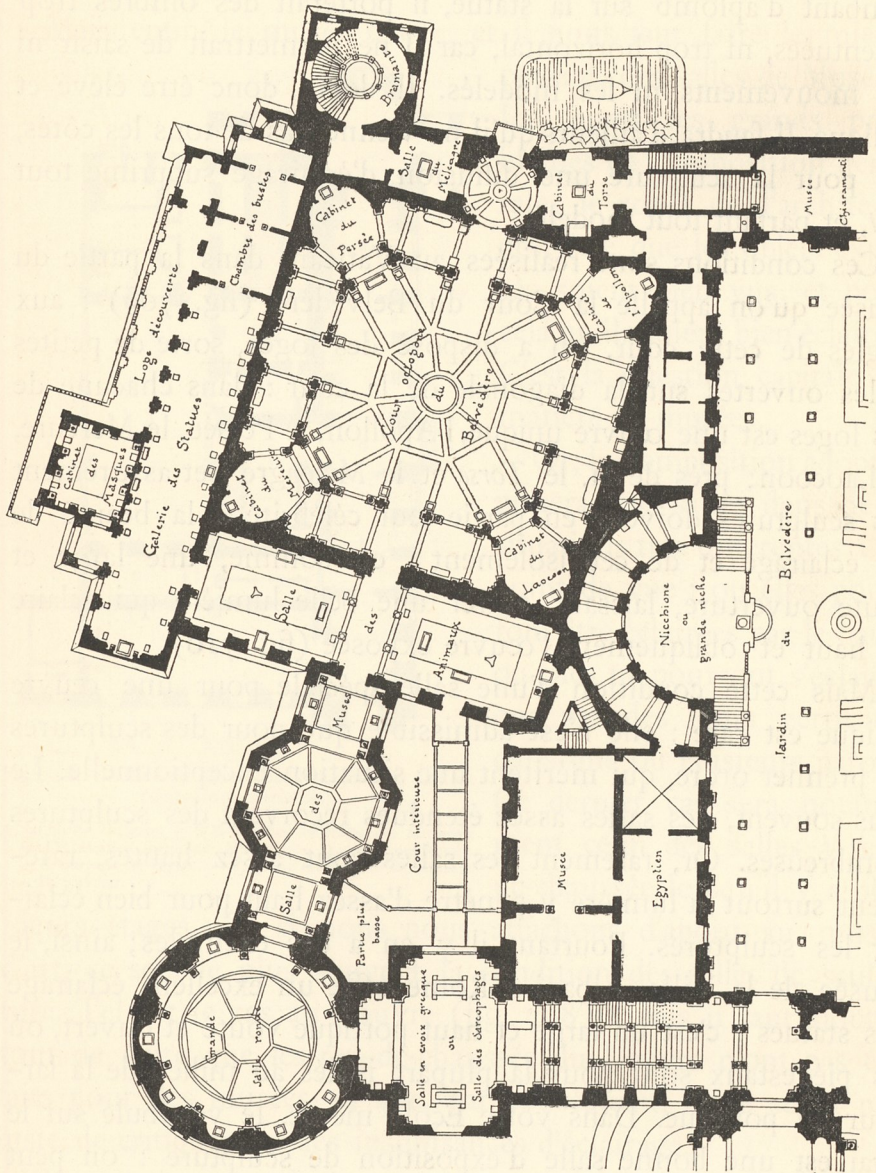


Fig. 709. — Plan du Belvédère, au Vatican.

sculpture, à condition que les statues ne soient pas placées contre la paroi éclairante, toujours afin que la lumière puisse être élevée et oblique.

Mais, lorsque la composition le permet, le jour du haut est encore le meilleur, pourvu qu'il ne tombe pas à plomb sur les statues. Un exemple très réussi de cette disposition est la salle

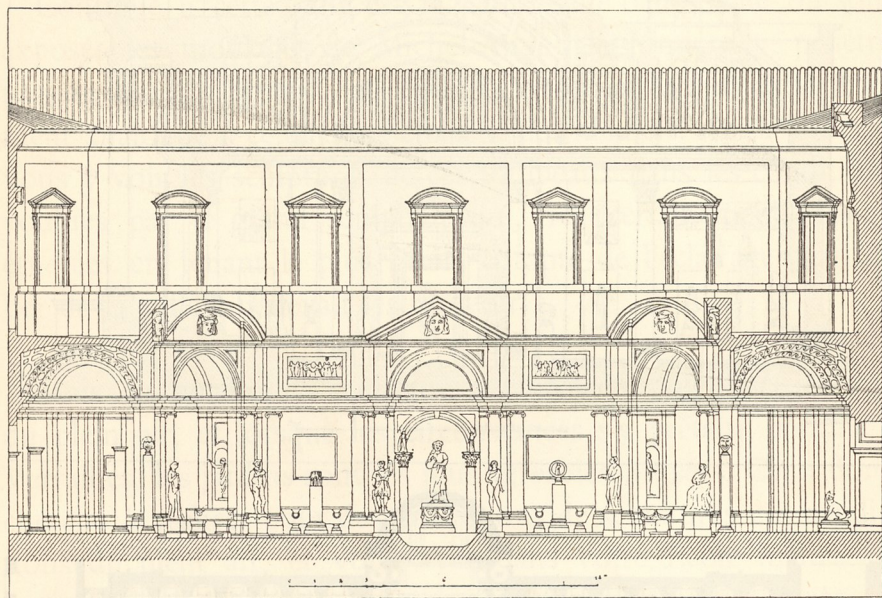


Fig. 710. — Coupe du Belvédère, au Vatican.

du Vatican dite le *Braccio Nuovo* (fig. 711). La salle est longue, voûtée, suivant son axe longitudinal, par une série de châssis vitrés et un grand vitrage circulaire au milieu d'une coupole centrale. Chaque travée de cette salle s'ouvre latéralement en deux absides; au centre de chaque abside, une statue sur un piédestal. Les sculptures sont ainsi exposées sans confusion, chacune dans un local à elle, bien que l'ensemble ne forme qu'une salle; la lumière est excellente, venant ainsi de haut et obliquement, le public seul est sous l'aplomb des vitrages. Il

faut ajouter toutefois que ce Musée ne comporte, par sa disposition même, que des objets isolés, statues, groupes ou vases, et que cette disposition exige une place considérable pour le

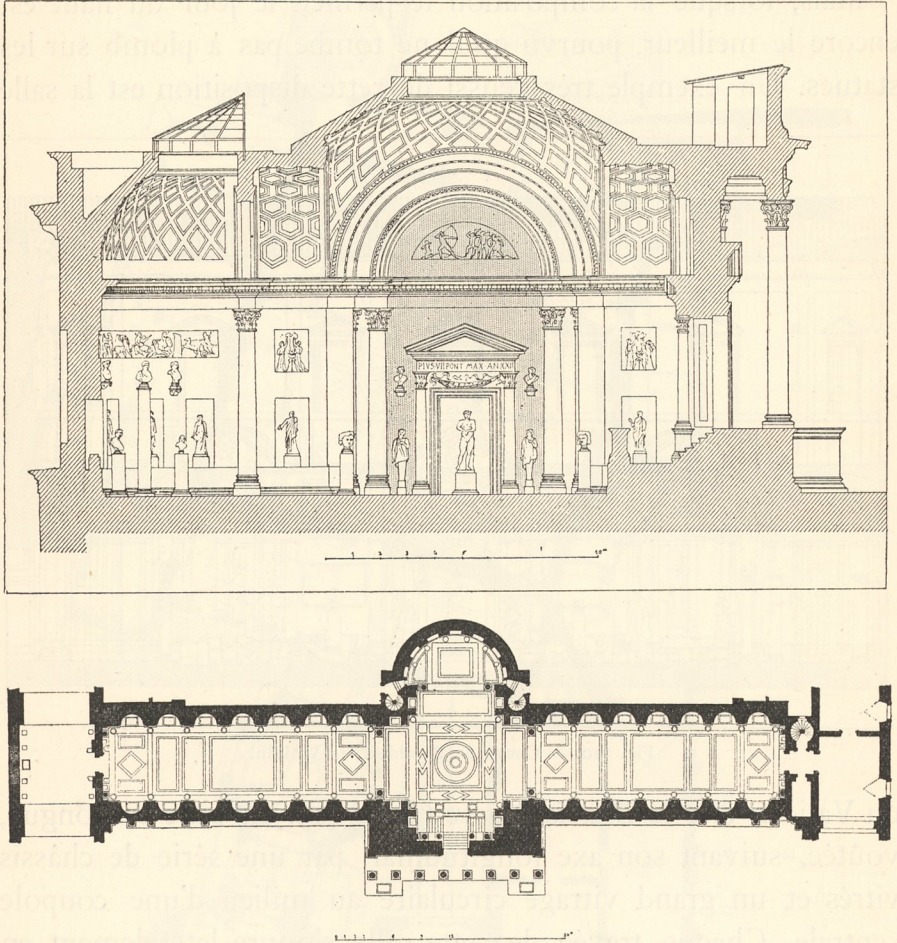


Fig. 711. — Plan et coupe de la galerie du *Braccio Nuovo*, au Vatican.

nombre d'objets exposés. Ce n'en est que mieux, mais c'est un luxe d'espace qu'on peut rarement se permettre.

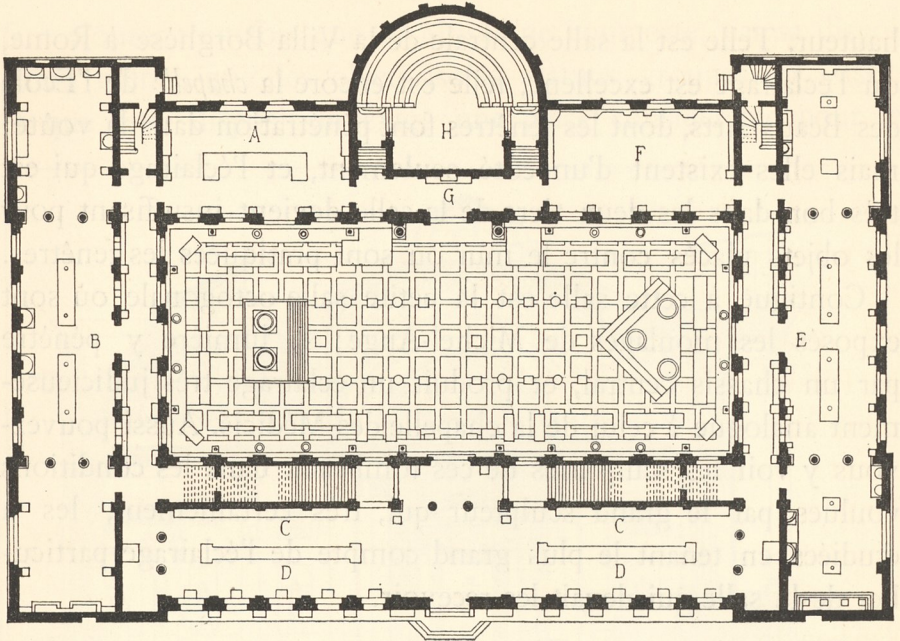
On peut jusqu'à un certain point considérer comme éclairées du haut des salles où les fenêtres sont ouvertes à une grande

hauteur. Telle est la salle centrale de la Villa Borghèse à Rome, où l'éclairage est excellent; telle est encore la *chapelle* de l'École des Beaux-Arts, dont les fenêtres font pénétration dans la voûte; mais elles existent d'un côté seulement, et l'éclairage qui est très bon dans les deux tiers de la salle devient insuffisant pour les objets placés contre le mur où sont pratiquées les fenêtres.

Contiguë à cette salle est la petite salle octogonale où sont exposés les moulages de Michel-Ange; la lumière y pénètre par un chassis central, et produit un éclairage très judicieusement analogue à celui de la chapelle des Médicis. Aussi pouvez-vous y voir les sculptures de ces tombeaux dans les conditions voulues par le grand sculpteur qui, très certainement, les a étudiées en tenant le plus grand compte de l'éclairage particulier de la salle qui devait les recevoir.

Mais en général la sculpture a plutôt été composée en vue du plein air, et lorsque les circonstances s'y prêtent, comme à Versailles, les jardins sont les plus agréables Musées. On a donc cherché à réaliser pour des collections de sculptures ces conditions du plein air, et vous avez dans votre École même un exemple intéressant de cette tentative avec la cour vitrée au centre du Palais des Études, près de ces cours d'un aspect si artistique, qui sont de véritables Musées en plein air, par la réunion des fragments d'architecture sauvés par Alexandre Lenoir (fig. 712, 713, 714).

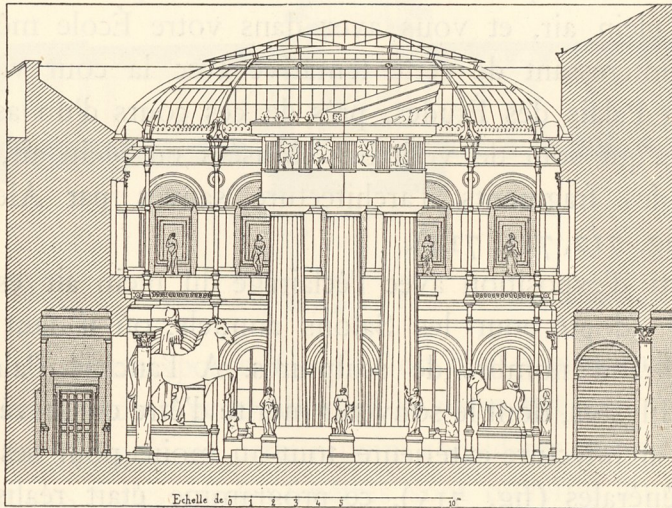
Ce parti d'exposition avec l'éclairage du plein air est celui qui a été adopté pour les Salons annuels, où il faut réunir un très grand nombre de sculptures. A l'ancien Palais des Champs-Élysées, dont le souvenir mérite d'être conservé, sinon pour son architecture extérieure, tout au moins pour ses dispositions générales (fig. 715), ce programme était réalisé très



0 1 2 3 4 5 10 15 20^m

Fig. 712. — Plan du Musée de l'École des Beaux-Arts.

B, galeries romaines. — C, Eglise. — D, Parthénon. — E, galerie grecque. — F, salle de dessin et musée.
— G, monument à Duban. — H, hémicycle.



Echelle de 0 1 2 3 4 5 10^m

Fig. 713. — Musée de l'École des Beaux-Arts. Coupe transversale.

heureusement par sa grande nef rectangulaire, encadrée par des abris sous les galeries du premier étage. Le même parti a été conservé dans le Palais qui l'a remplacé. Seulement, voyez ici l'importance des questions d'orientation : dans l'ancien Palais, la nef était orientée à peu près de l'est à l'ouest; on pouvait dès lors ombrer d'une façon permanente par un *velum* le versant sud de la toiture vitrée : on réalisait ainsi un éclairage constant, et une certaine défense contre la chaleur si gênante des cours vitrées. Dans le

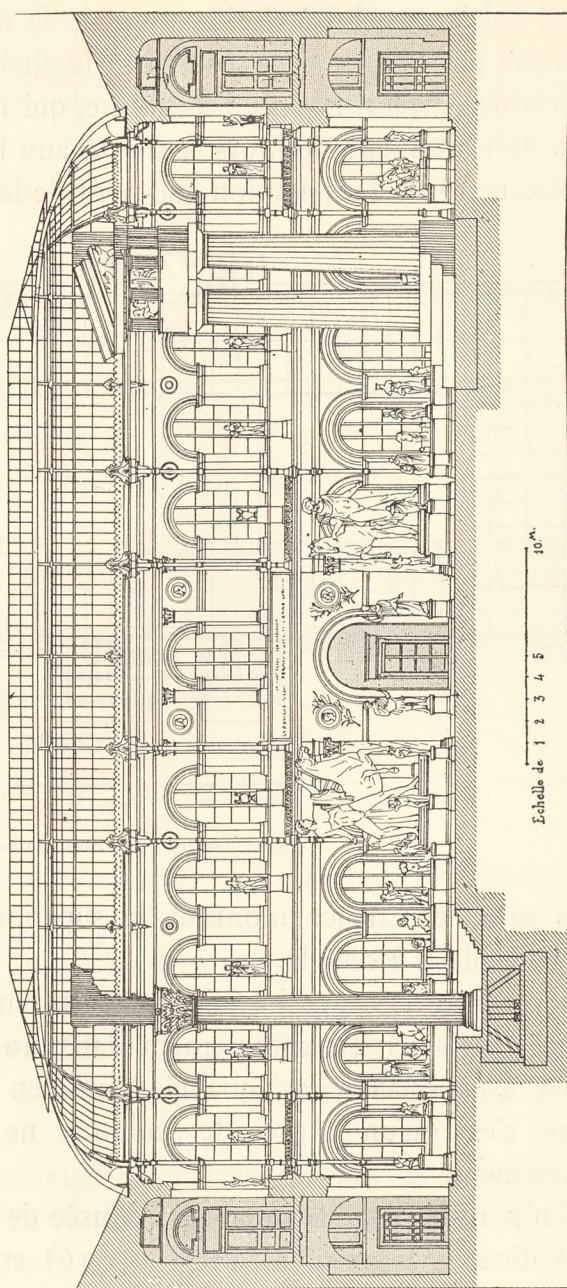


Fig. 714. — Musée de l'École des Beaux-Arts. Coupe longitudinale.

grand Palais actuel, où l'orientation de la nef est sud-nord, ce n'est pas possible, et ni l'éclairage ni la chaleur ne peuvent être gouvernés. Erreur, non de l'architecte, qui n'a pas été consulté, mais de l'administration, qui a affecté aux Expositions d'art un emplacement où l'orientation sud-nord de la nef était inévitable,

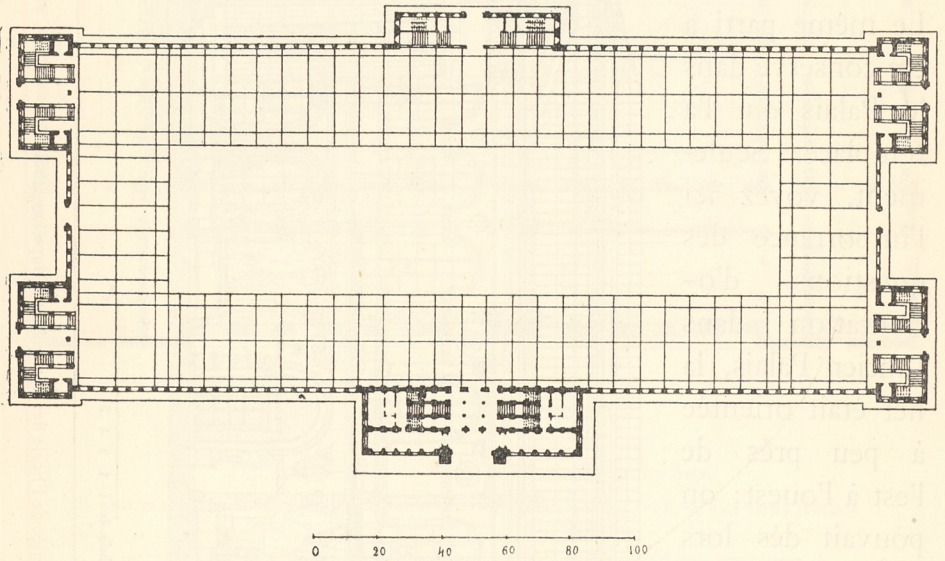


Fig. 715. — Plan de l'ancien Palais des Champs-Élysées.

alors que l'expérience montrait la supériorité de l'orientation perpendiculaire à celle-là.

La sculpture est aussi éclairée du haut au Musée du Luxembourg; mais ici l'encombrement dans un espace trop petit enlève à cet éclairage ses qualités : on n'en peut retenir qu'une chose, c'est qu'un Musée de sculpture ne doit pas être un entassement.

Il n'y a pas de plus important Musée de sculpture que celui du Vatican. Voyez-en le plan (fig. 716) et vous serez frappés de la grandeur de cet ensemble. Tout n'est pas musée dans le

Vatican : la partie la plus voisine de Saint-Pierre est le Palais pontifical; vous reconnaîtrez facilement les salles du Musée, et vous serez frappés de leur ampleur et aussi de leur variété; car dans cet ensemble si vaste, on a su éviter la monotonie d'architecture qui était à redouter.

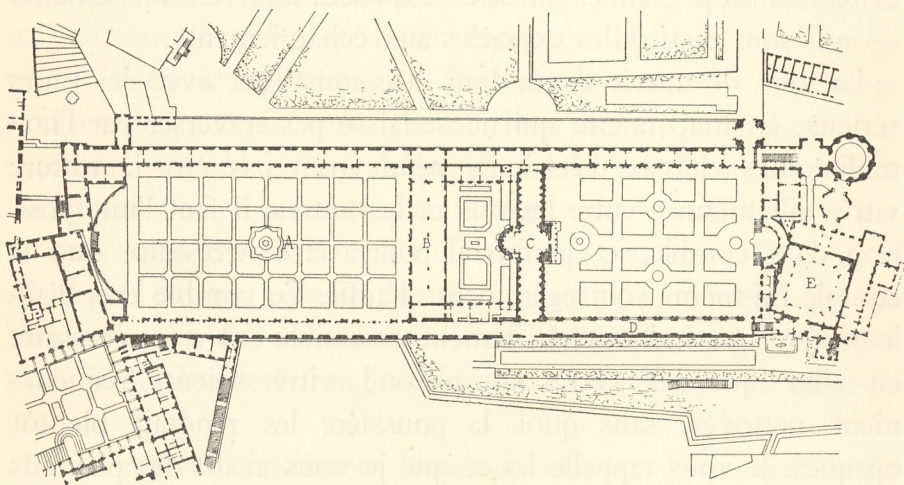


Fig. 716. — Plan général du Musée du Vatican.

A, cour basse du Belvédère. — B, bibliothèque. — C, galerie de Braccio Nuovo. — D, Musée Chiaromonte.
— E, cour octogone du Belvédère.

Pour la peinture, les dessins, les gravures, l'éclairage du haut est le plus favorable. Mais il ne faudrait pas croire qu'il suffise qu'une salle soit éclairée du haut pour être nécessairement une bonne salle de Musée de peinture. La disposition en est au contraire assez délicate, et rien ne vaut ici l'expérience : nous aurons donc à voir quelles salles sont bonnes, quelles autres ne le sont pas.

La question d'éclairage n'est d'ailleurs pas la seule; il faut aussi que les salles de Musées soient *hygiéniques* pour les objets exposés. L'humidité est funeste pour les tableaux et les dessins; le soleil également. Récemment, les peintures et les dessins

exposés dans un Musée important ont été compromises, et il a été reconnu que la cause de ces détériorations était imputable à une installation défectueuse du chauffage, qui envoyait dans les salles de l'air chaud, mais humide. Les trop grandes variations de température sont aussi à redouter, et par conséquent il faut éviter les trop grandes surfaces exposées aux refroidissements — qui sont aussi celles exposées aux échauffements.

La salle de musée devra donc être constituée avec des murs sérieux, en maçonnerie qui ne se laisse pas traverser par l'humidité. Les châssis d'éclairage ne devront pas être la toiture vitrée elle-même : entre les uns et les autres, il faut l'interposition d'un comble, et parfois il pourra être nécessaire que le comble lui-même soit légèrement chauffé. Ce comble doit d'ailleurs être praticable et facilement accessible : il est nécessaire en effet que les verres du plafond vitré soient fréquemment nettoyés, sans quoi la poussière les rendrait bientôt opaques. Je vous rappelle ici ce que je vous ai dit des plafonds vitrés à propos des salles de collections. Il faut donc que des passages de service suffisants existent autour de ces châssis, et qu'on puisse les parcourir librement en portant les ustensiles de nettoyage. Les vitrages de toitures doivent aussi être facilement accessibles et entourés de chemins de service. Il faut que les allées et venues fréquentes que nécessiteront les nettoyages puissent se faire sans danger pour les hommes et sans dégradations pour les couvertures : ce serait par exemple une faute grave d'amener des toitures en ardoises jusqu'aux rives de ces châssis vitrés.

Avec les questions d'éclairage, nous abordons les difficultés capitales des salles de musée. Je crois pouvoir vous en faire saisir les principes en vous parlant d'abord de salles que vous connaissez bien : je prendrai donc pour premiers exemples la

salle de la Melpomène dans votre École, et les salles du Salon de peinture aux Champs-Élysées. Lorsque vos dessins sont exposés dans la salle Melpomène, et que leur nombre exige qu'il y en ait non seulement contre les parois, mais encore dans des rangées longitudinales au milieu de la salle, qu'arrive-t-il ? Les premiers sont bien éclairés, les autres le sont mal, et mal surtout lorsque les dessins sont vus dans un plan qui se trouve entre le spectateur et l'axe de la salle. Ils sont alors éclairés en quelque sorte par derrière, vus en transparence ou en contre-jour. Mais lors même que cette condition tout à fait défectueuse ne se présente pas, ils sont encore mal éclairés par un jour trop frisant : et si c'étaient des peintures, le résultat serait pire encore à cause du miroitement. J'ajoute que la salle Melpomène a été conçue en vue de l'éclairage de ses parois, et non de subdivisions longitudinales que l'architecte ne pouvait prévoir.

Vous pouvez conclure de là que des œuvres d'art, éclairées du haut, doivent recevoir un jour qui reste cependant oblique, et que l'éclairage à plomb ne vaut rien. Aussi verrez-vous toujours dans les salles de musée le plafond vitré ne pas occuper toute la surface : il y a toujours une bande opaque, voussure ou plafond plat, et sous cette bande sont exposés les tableaux. Un plafond vitré de toute l'étendue de la salle, bien que paraissant donner plus de lumière, ne serait pas bon, car vous verriez les tableaux en miroitement, ou plutôt vous ne les verriez pas : vous ne verriez que le reflet de la lumière comme si c'étaient des glaces qui garnissaient le mur.

A l'ancien Palais des Champs-Élysées, les salles de peinture étaient constituées au moyen de cloisons légères, et les plafonds au lieu de vitrages étaient établis en étoffe transparente, calicot ou étamine. La lumière qui arrivait très abondante par le grand

comble entièrement vitré, était ainsi tamisée et répartie, diffusée, par le passage à travers cette étoffe. Mais autour des salles, et par conséquent à plomb des parois qui reçoivent les tableaux, régnait une bande d'étoffe plus foncée qui interceptait presque complètement la lumière : c'est l'équivalent des voussures ou bandes de plafond que je vous signale dans les salles véritables. Les salles de peinture du Grand Palais actuel se rapprochent davantage de la salle de Musée proprement dite.

Remarquez enfin que les vitrages de la salle Melpomène sont en verre dépoli : l'effet est le même que celui des calicots du Salon : d'une part, la lumière est diffusée, et par conséquent égalisée; d'autre part, on ne voit pas les charpentes et les chassis du comble : double résultat à chercher en pareille matière.

Ainsi, lumière diffuse et égale; pas de miroitements, et pour cela pas de lumière à plomb des tableaux, voilà ce qu'on doit obtenir dans une bonne salle de musée. Et à ce sujet je dois éviter une contradiction apparente : je vous recommande ici la lumière diffuse, que je déconseille pour les sculptures. C'est que les nécessités d'éclairage sont différentes. La sculpture reçoit son effet de la lumière dirigée dans un sens déterminé; la peinture ou le dessin ont leur effet en eux-mêmes. La lumière modèle la sculpture, elle doit seulement éclairer la peinture.

Mais on peut aller plus loin dans ces combinaisons; transportons-nous dans les Panoramas. Vous savez combien la peinture y est vivement éclairée et bien vue. Or, cet effet tient à ce que les vitrages éclairants y sont cachés au spectateur. En effet, plus on est soi-même dans l'ombre, et plus on voit nettement ce qui est éclairé. C'est donc parce que le spectateur est sous un écran horizontal, sous un plafond opaque, que la lumière de la peinture lui paraît d'autant plus éclatante. Tel est aussi le cas des décors de théâtre éclairés par des *horses* de lumière élec-

trique soigneusement cachées aux spectateurs, ou encore l'éclairage des devantures de marchands de tableaux.

Je ne veux pas dire que des Musées comportent des moyens artificiels comme ceux-là. Toutefois, dans certains Musées étrangers, et lorsque les salles sont d'ailleurs larges, on a essayé de diviser les plafonds en cinq bandes longitudinales : contre chaque paroi, une bande opaque; puis de chaque côté un vitrage éclairant; enfin, au milieu, un plafond opaque. Quel est le résultat obtenu? Je ne suis pas en mesure de vous le dire. Je croirais assez qu'il est bon pour le visiteur qui passe, mais qu'il ne doit pas être sans inconvénients pour le travailleur. Or, le Musée n'est pas fait seulement pour le passant, il faut penser aussi aux artistes qui vont y faire des séances de copies. La salle de musée est un atelier en même temps qu'une salle d'exposition.

Je vous indique donc cette variante en passant, en recommandant à ceux d'entre vous qui auront à construire des Musées, d'aller voir s'il y a réellement quelque chose à emprunter à ces dispositions; sous cette réserve, je resterai dans les données classiques et éprouvées de la salle de musée. Quant à l'importance du plafond vitré par rapport à la salle, nous trouverons, dans les meilleures conditions, qu'elle doit être à peu près de moitié au moins de la largeur totale.

Voici quelques mesures à ce sujet :

MUSÉE DU LOUVRE

SALLE	LARGEUR	VITRAGE	%
Salon carré (médiocre).....	15 ^m 77	5 ^m 47	34 %
Sept cheminées (assez bonne).....	14 ^m 71	5 ^m 60	38 %
Lacaze (assez bonne).....	12 ^m 70	10 ^m 00	78 %
Françaises XVII ^e , XVIII ^e (assez bonne).....	12 ^m 71	7 ^m 55	59 %
— XIX ^e siècle (bonne).....	17 ^m 45	8 ^m 23	47 %
Italienne (très bonne).....	7 ^m 00	3 ^m 75	54 %

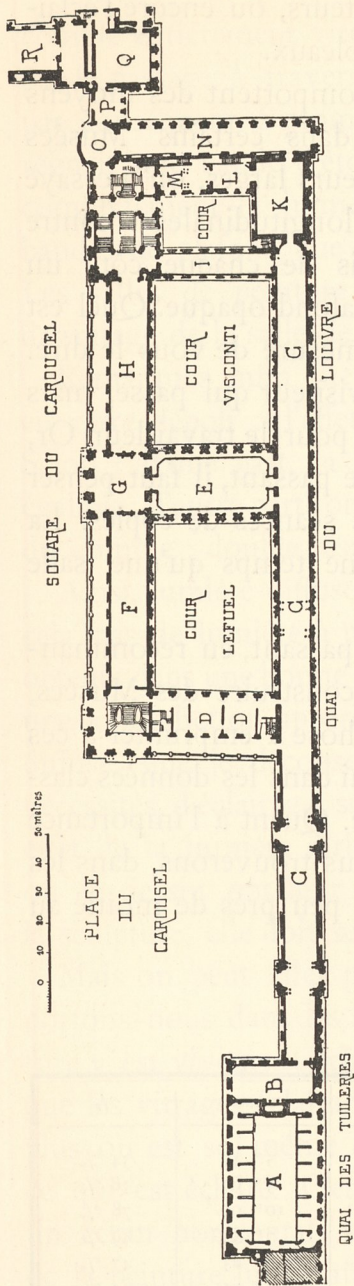


Fig. 717. — Plan du Musée du Louvre (1^{er} étage).

A, nouvelle salle des Rubens. — B, salle Van Dyck. — C, grande galerie. — D, tableaux de l'École anglaise, de Lesueur, etc. — E, ancienne salle des États (École française). — F, salle Mollien. — G, salle Donon. — H, salle Daru. — I, salle de sept mètres. — K, salon carré. — L, salle Neuchâtel. — M, salle de vente des photographies. — N, galerie d'Apollon. — O, rotonde d'Apollon. — P, salle des Bijoux antiques. — Q, salle des Sept cheminées. — R, salle Lacaze.

Mais ces proportions ne sont pas le seul élément d'études, et nous allons en trouver de non moins importants.

Il nous reste en effet à voir comment se produira, par le plafond vitré, le passage de cette lumière diffuse et égale que nous désirons. Le verre dépoli ne suffit pas pour cela; il y a des questions de distance, de proportion et de position entre ces plafonds et les vitrages de toitures. Pour les étudier, je vous engage à considérer les coupes transversales des principales salles du Musée du Louvre: nous y trouverons tous les éléments nécessaires à cette étude. Le plan (fig. 717) des salles de peintures du Louvre vous servira de repère pour les indications qui vont suivre.

Toutes, sauf une, ont des lanternes de toiture à deux pentes, disposées symétriquement par rapport au plafond vitré. Celle qui fait exception

— et qui est malheureusement la plus étendue — est la grande galerie qui longe le quai (fig. 718). Là, soit en vue d'éviter le jour du midi, soit pour laisser à la toiture qui couronne la façade sur le quai, l'unité d'aspect que lui assure l'emploi unique de l'ardoise, l'architecte n'a pratiqué de vitrages de toitures que sur le versant nord, côté des cours. Or, le résultat n'est pas bon, il est même mauvais. La paroi contre le quai reste obscure, et ce

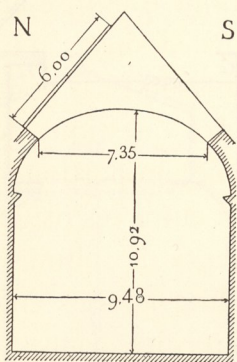


Fig. 718. — Éclairage de la grande galerie du Louvre.

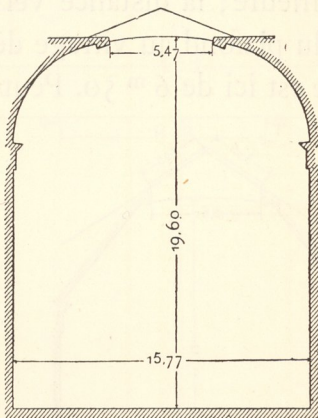


Fig. 719. — Éclairage du Salon carré du Louvre.

n'est guère que le matin, par de belles journées, qu'elle est suffisamment éclairée.

Toutes les autres salles, éclairées symétriquement comme je le disais, sont assez bonnes ou bonnes. Il y a cependant encore entre elles de notables différences d'éclairage, qui correspondent à de notables différences dans la disposition des combles. Je vous les montrerai par des tracés purement schématiques, afin de faire mieux ressortir les éléments de l'étude actuelle.

Le *Salon carré* (fig. 719) et la *Salle des Sept cheminées* (fig. 720) sont des salles combinées à peu près de même : carrées toutes deux, éclairées par des plafonds vitrés carrés, elles ont ces plafonds presque immédiatement contigus aux vitrages de leurs

toitures. La distance verticale du plafond au faîtage est de $1^m 52$ pour la première et de $2^m 50$ pour la seconde. La lumière est abondante, mais vous pouvez constater dans toutes deux qu'elle n'est pas égale. Suivant l'heure, c'est une paroi ou une autre qui est plus vivement éclairée, parce que, en somme, l'action du soleil se produit trop directement dans la salle.

La *Salle Lacaze* (fig. 721) est meilleure; la distance verticale du plafond au vitrage de comble est ici de $6^m 50$. Peut-

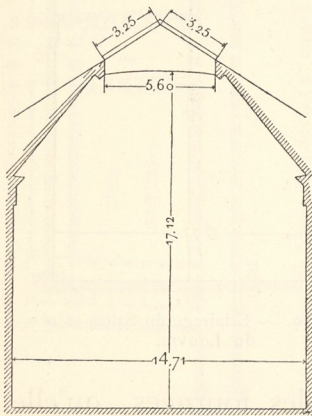


Fig. 720. — Éclairage de la salle dite des Sept cheminées, au Louvre.

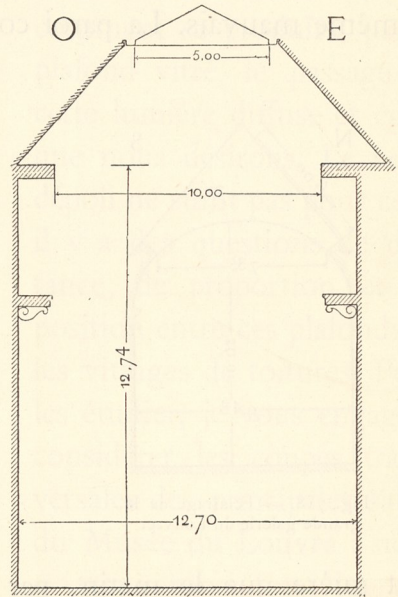


Fig. 721. — Éclairage de la salle Lacaze, au Louvre.

être vaudrait-il mieux que les surfaces vitrées de toitures fussent plus importantes en raison de l'étendue du plafond vitré. Les *Salles françaises* (fig. 722) des $xvii^e$ et $xviii^e$ siècles sont bonnes aussi. La distance verticale est de $4^m 65$.

Je vous citerai comme très bonne la *Salle du XIX^e siècle* (fig. 723). Le faîtage du très large vitrage de toiture est ici à $6^m 30$ du plafond vitré. Les vitrages de toiture développent ensemble $16^m 15$, pour une largeur de plafond de $8^m 23$.

Enfin, la meilleure salle de toutes, mais qui à la vérité est

petite, est la *Galerie italienne*, qu'on appelle aussi la salle de *sept mètres* (fig. 724) (c'est la cote de sa largeur). Entre le plafond vitré et le haut des châssis de toitures, la distance verticale est de $5^m\ 15$, la largeur du plafond vitré étant seulement de $3^m\ 75$. Les deux vitrages de comble développent ensemble 5 mètres et

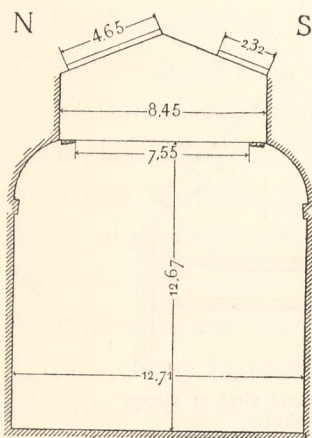


Fig. 722. — Éclairage de la Salle Française, XVII^e et XVIII^e siècles, au Louvre.

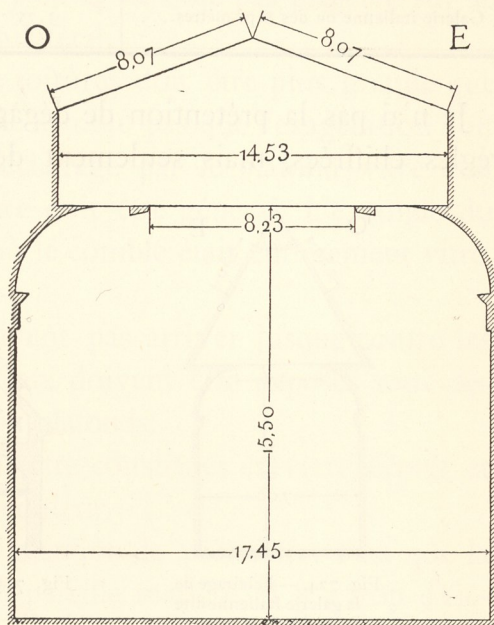


Fig. 723. — Éclairage de la Salle Française du XIX^e siècle, au Louvre.

sont pratiqués dans des pentes beaucoup plus raides que les autres.

Ainsi, ces dernières salles ont un élément commun : c'est une distance assez considérable entre le plafond vitré et les vitrages des toitures ; la *Salle Lacaze*, et les *Salles françaises des XVII^e et XVIII^e siècles*, qui sont les moins bonnes, ne diffèrent des autres que par la moindre étendue des vitrages de toiture. Si nous prenons en effet la largeur des plafonds vitrés comme unité, nous trouvons :

SALLE	LARGEUR du plafond vitré	DÉVELOPPEMENT des toitures vitrées	PROPORTION des toitures vitrées par rapport au plafond vitré
Lacaze.....	10.00	6.00	0.60 %
Salles françaises des XVII ^e et XVIII ^e siècles.	7.55	6.97	0.92 %
Salle du XIX ^e siècle.....	8.23	16.15	1.96 %
Galerie italienne ou des Sept mètres.....	3.75	5.00	1.33 %

Je n'ai pas la prétention de dégager de ces constatations des règles chiffrées, mais seulement des indications d'expériences.

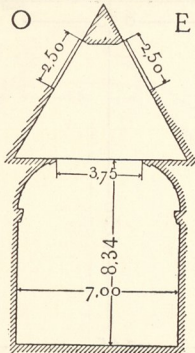


Fig. 724. — Éclairage de la galerie italienne dite Salle des Sept mètres.

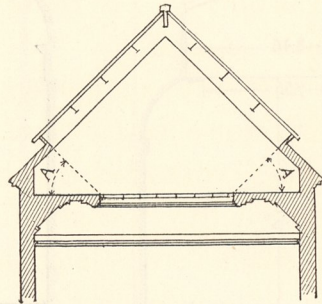


Fig. 725. — Plafond vitré et vitrage de toiture.

Tout d'abord donc, entre le plafond vitré et le chassis de toiture, il faut une hauteur assez grande pour que la lumière du soleil puisse en quelque sorte s'amortir. Vous voyez que dans les bonnes salles du Louvre, cette distance verticale varie de 4^m 65 à 6^m 50. Si la toiture vitrée est d'une grande étendue, cette distance augmentera encore : c'est le cas du Salon des Champs-Élysées. On admet en général que, de l'extrémité du plafond vitré à la naissance du chassis de toiture, il faut que l'angle A soit au moins de 45° (fig. 725), ou tout au moins que la partie de vitrage de toiture qui serait en contrebas de cet angle de

45° ne profite pas à l'éclairage. Il est donc inutile de descendre le vitrage plus bas.

Les vitrages de toiture doivent être à très peu de chose près symétriquement disposés par rapport aux plafonds vitrés. En tout cas, la dissymétrie, s'il y en a, ne doit pas projeter sur le plafond vitré un éclairage unilatéral.

La surface des vitrages de toitures doit être plus grande que celle des plafonds vitrés. Il ne semble pas que l'exagération soit ici à craindre; tandis que l'éclairage par le plafond vitré doit être localisé, celui de la toiture doit être général. L'exemple du Palais des Champs-Élysées, où le comble était entièrement vitré, est rassurant à cet égard.

Les plafonds vitrés ne doivent pas arriver jusque contre les parois d'exposition; les tableaux doivent être exposés sous des bandes opaques, voussures ou plafonds.

Les plafonds vitrés doivent être constitués en verre dépoli, et bien entendu sans verres de couleur.

Tout cela, je le reconnais, manque de précision: c'est que la précision n'est pas possible en pareille matière. Il y a trop d'éléments variables: le climat et par suite l'intensité de la lumière, l'orientation des salles, leur proportion, le voisinage de bâtiments plus ou moins élevés. Ici, le tâtonnement est inévitable, et il sera toujours prudent d'expérimenter une disposition de vitrages, avant de l'arrêter définitivement. Ou, si l'on ne peut procéder ainsi, il sera sage de ménager des vitrages qui ne soient certainement pas trop petits, car si l'on peut facilement réduire des vitrages trop grands, il faudrait une démolition, pour augmenter après coup des vitrages trop petits. Dans un chassis de toiture, il sera toujours possible de substituer partiellement des couvertures opaques à la vitre; et quant aux plafonds vitrés, il serait sage de les étudier avec une disposition de cadre ou de rives

qui permette *ad libitum* l'emploi du verre ou de panneaux. C'est un soin d'études qui peut épargner bien des ennuis.

Je ne puis vous montrer tous les exemples de Musées ; j'en choisirai d'abord un dont l'étude a été très sérieuse, c'est le Musée de Grenoble, construit par Questel (fig. 726, 727 et 728). Vous y verrez des salles de peintures, de sculptures, et aussi de bibliothèque, l'édifice étant destiné à ce double usage ; puis le Musée très pittoresque de Toulouse, en partie installé dans les bâtiments d'un ancien couvent, dont le cloître est converti en une sorte de jardin artistique (fig. 729).

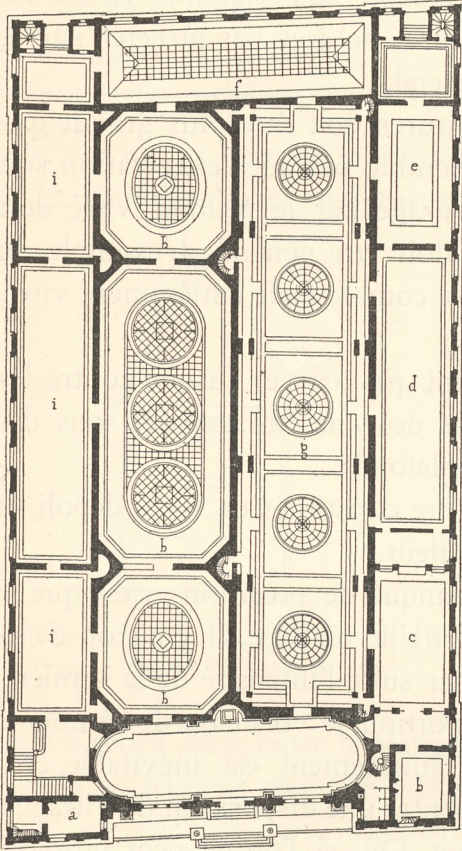


Fig. 726. — Plan du Musée-Bibliothèque de Grenoble.

A, concierge. — B, cabinet du bibliothécaire. — C, salle de lecture. — D, dépôt de livres. — E, bibliothèque dauphinoise. — F, musée des copies. — G, bibliothèque. — H, peinture. — I, sculpture.

Pour les salles à vitrines, recevant des bronzes, des orfèvreries, des médailles, des ivoires, etc., le problème serait infiniment varié. On peut dire ici que l'éclairage pourra toujours être bon, s'il est abondant, s'il pénètre partout, qu'il soit d'ailleurs demandé à des fenêtres ou à des plafonds vitrés. L'analogie est assez grande avec les Musées de sculpture ; toutefois il intervient dans ces salles un élément dont il faut tenir grand compte, l'ombre portée par les jouées ou les tablettes des vitrines, qui ne doivent pas être inutilement profondes.

Mais les conditions d'exposition des objets varient ici suivant le meuble, et il n'y a pas un programme constant comme dans

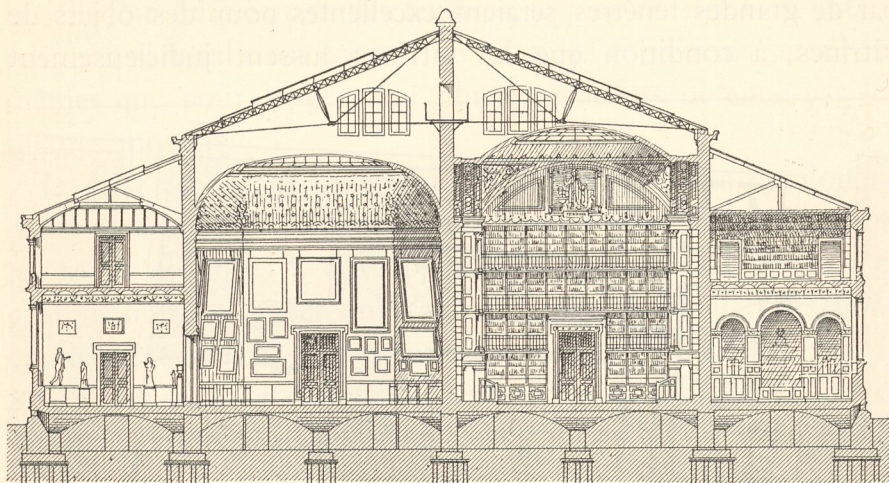


Fig. 727. — Coupe du Musée-Bibliothèque de Grenoble.

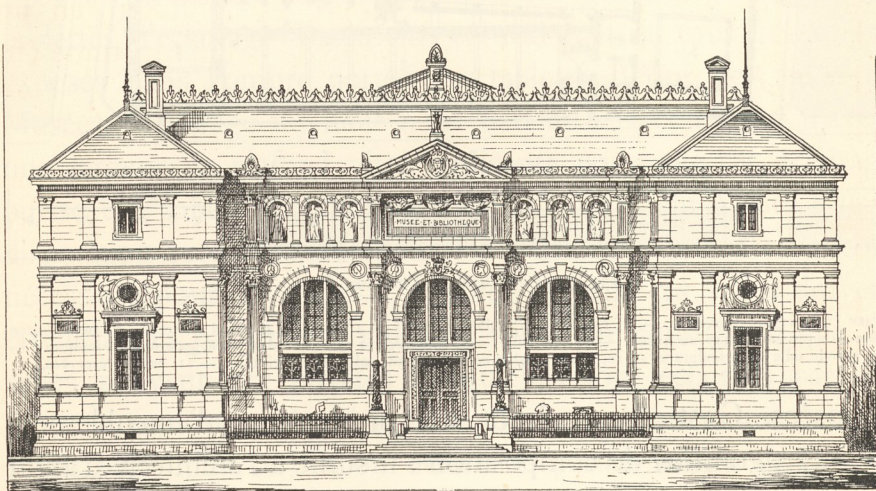


Fig. 728. — Musée-Bibliothèque de Grenoble.

les salles de sculpture et de peinture. La difficulté est plutôt dans la disposition et le placement de ces meubles. On peut affirmer

par exemple que les salles de votre École, aussi bien la salle Melpomène éclairée du haut, que les salles sur le quai, éclairées par de grandes fenêtres seraient excellentes pour des objets de vitrines, à condition que les vitrines fussent judicieusement

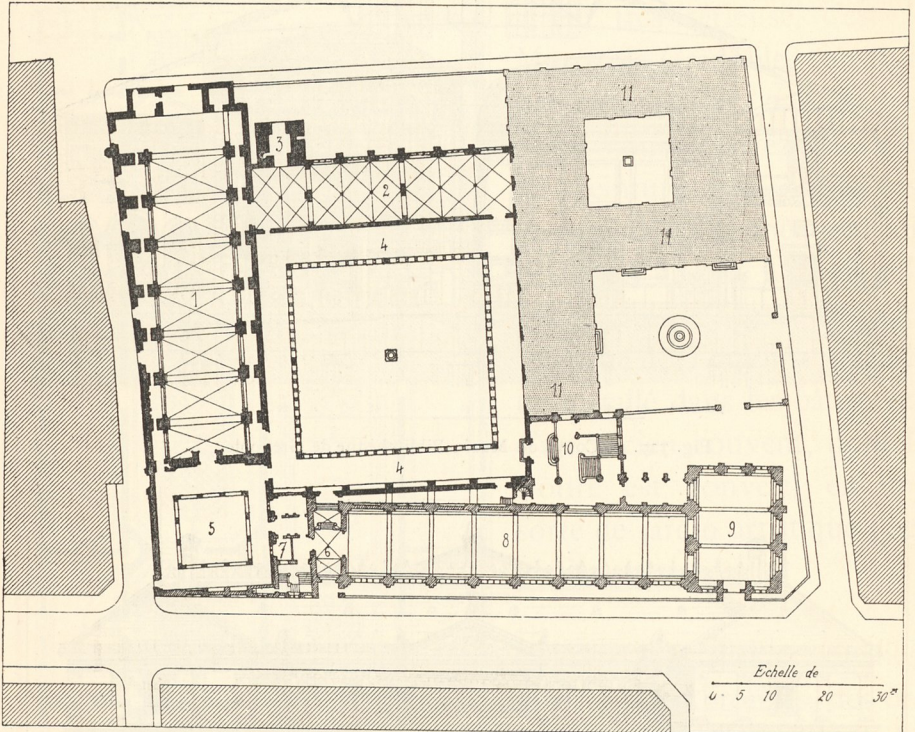


Fig. 729. — Musée de Toulouse. Plan.

ANCIEN COUVEN DES AUGUSTINS. — 1, église. — 2, salles voûtées. — 3, tour. — 4, grand cloître. — 5, petit cloître.
CONSTRUCTIONS NOUVELLES DU MUSÉE. — 6, vestibule. — 7, concierge et administration. — 8, galerie de la sculpture. — 9, grande salle de la sculpture. — 10, grand escalier conduisant aux salles de la peinture. — 11, parties réservées.

disposées. C'est donc plutôt un programme d'ameublement qu'un programme de composition : il suffit à l'architecte d'avoir combiné un éclairage abondant. La faute serait de disposer des locaux où la lumière n'arriverait pas, car une vitrine placée dans un endroit obscur sera obscure *a fortiori*, et dans tout endroit bien éclairé, une vitrine pourra être bien éclairée. Je ne vois donc

pas d'autre règle à prescrire que l'abondance de lumière pénétrant partout, sans introduction directe des rayons solaires. Aussi, si la salle est éclairée par des fenêtres, le jour du nord est préférable; et si la salle est éclairée du haut, les conditions seront les mêmes que pour la peinture : lumière diffuse obtenue par les mêmes moyens.

Je dirai cependant que pour ces sortes de salles on doit se défier de l'éclairage du haut; voici pourquoi : très fréquemment, les salles destinées à des objets de vitrines seront étroites, et c'est naturel puisqu'ici on n'a pas besoin de recul. Lors donc que les nécessités de la composition auront créé dans un plan de Musée des salles larges et d'autres étroites, ce sont ces dernières qu'on réservera pour les objets de vitrines. Or une salle étroite s'éclaire mal du haut. Prenons comme exemple extrême le corridor : éclairé du haut, il pourra être très clair comme circulation; mais si l'on dispose contre ses murs des armoires ou de simples tablettes, l'éclairage forcément vertical mettra tous les objets exposés dans l'ombre portée des tablettes. Pour des salles de Musées, l'éclairage du haut n'est bon qu'à la condition d'avoir une largeur de plafond vitré suffisante pour que cet éclairage puisse être oblique et non vertical. Cela revient à dire que la disposition recommandée pour les salles de peinture est encore nécessaire pour les salles à vitrines, lorsque ces salles doivent être éclairées par un plafond vitré — et par conséquent que ces salles peuvent être étroites lorsqu'elles sont éclairées par des fenêtres, et doivent être larges si elles sont éclairées par des plafonds vitrés. En ce cas, on utilise les parties milieu de la salle par des vitrines horizontales.

En général, pour des objets de vitrines, le regard n'a pas à s'élever au delà de deux mètres. Une salle de musée sera tou-

jours assez haute pour qu'il n'y ait pas à craindre l'obscurité résultant d'un plafond trop bas. Mais il y a parfois des balcons avec un second étage de vitrines. En ce cas, il importe que le rang inférieur ne soit pas dans l'ombre, et si la disposition ne permet

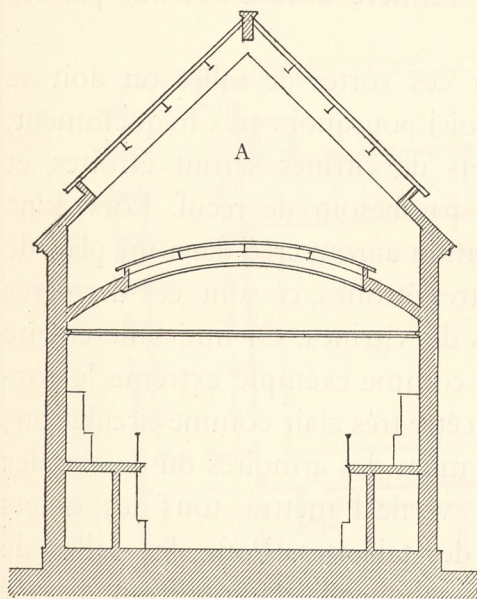


Fig. 730. — Salle de musée à deux étages de vitrines (le second en retrait).

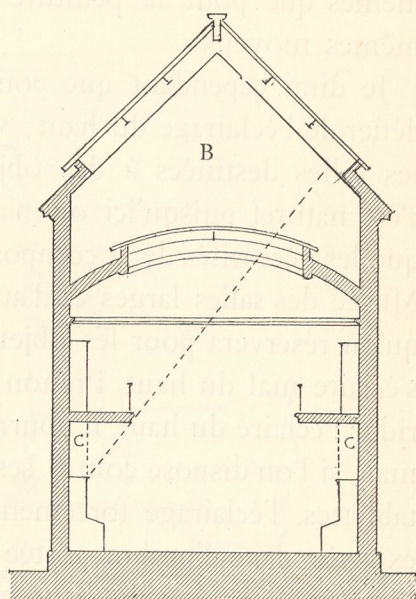


Fig. 731. — Salle de musée à deux étages de vitrines superposés.

pas de l'avancer presque à l'aplomb du balcon comme en A (fig. 730), il faut que le balcon soit assez élevé pour que l'éclairage arrive à la partie supérieure des vitrines. Ainsi, dans la coupe B (fig. 731), si l'on place encore des objets en C, il faut admettre que ce sont des objets secondaires et relativement sacrifiés. Ce sont là des questions d'étude pour lesquelles il n'est pas possible de tracer de règles précises.

