

*EXPOSITION  
INTERNATIONALE DE 1937*

**GROUPE I**

**CLASSE III**

**MUSÉES ET EXPOSITIONS**

MUSÉE NAPOLEON

SECTION I  
MUSEOGRAPHIE

**CATALOGUE**  
GUIDE  
ILLUSTRE

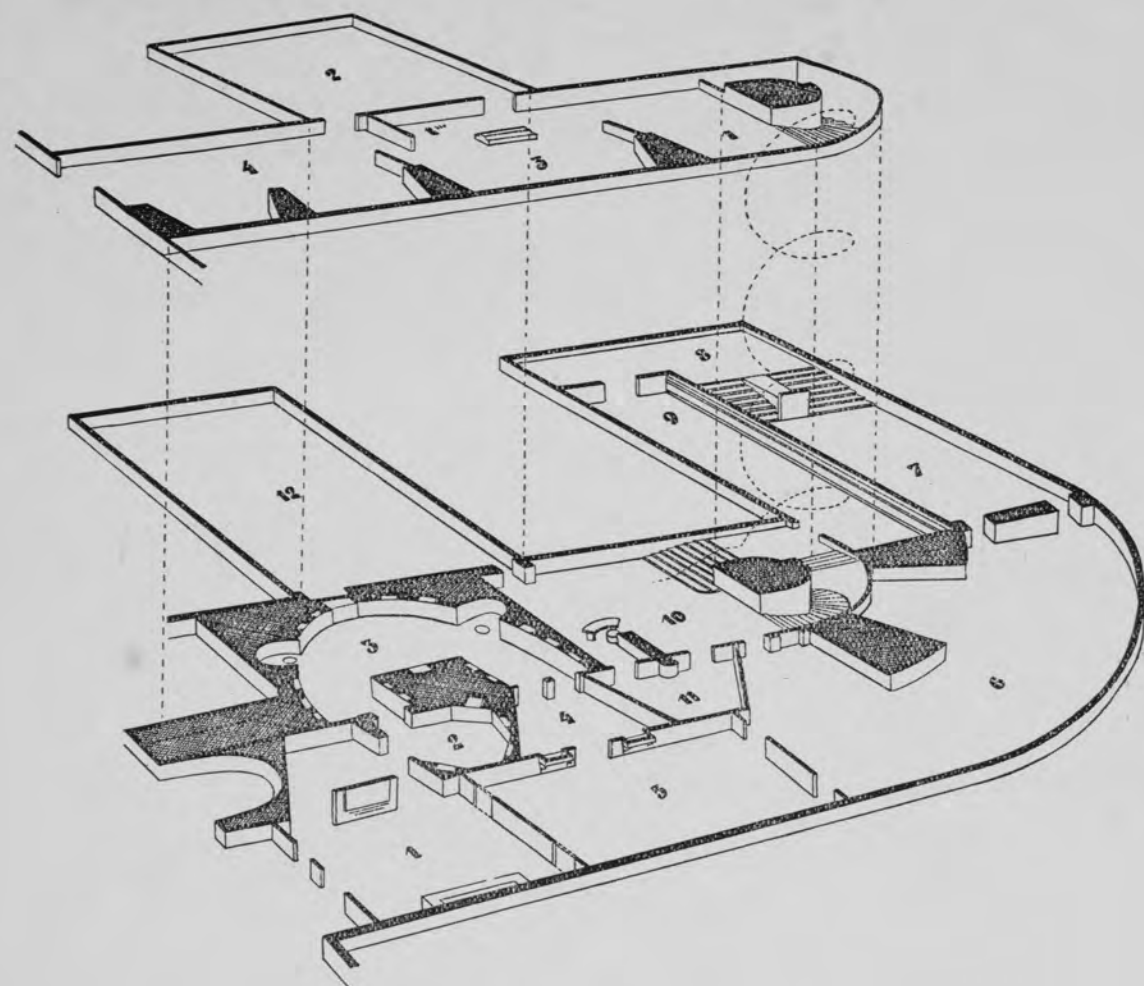
**PRIX : 10 FR.**

ÉDITÉ PAR « L'AMOUR DE L'ART »

ÉDITIONS DENOËL

19, Rue Amélie, Paris (7<sup>e</sup>)





T A B L E D E S M A T I È R E S

	SALLE	CATALOGUE PAGE		SALLE	CATALOGUE PAGE
I. Statistiques. — Généralités . . . . .	1	3	V. Équipement des Musées. Matériel. Re- vêtement des murs. Vitrines. Me- sures de protection, etc. . . . .	5	25
Statistique sur la formation et la répar- tition des Musées dans le monde . .		4	VI. Muséographie appliquée. Exemple de Musée historique : Le théâtre au Moyen Age* . . . . .	6	
Le plan des Musées . . . . .	1	8	VII. Sections étrangères : Allemagne . .	7	29
Le style des Musées . . . . .	1	10	VIII. — Hollande . . . . .	8	30
Activité des Musées . . . . .	1	12	IX. La diffusion des Musées . . . . .	10	31
II. La présentation des Musées. 1 <sup>re</sup> série : maquettes de Musées élémentaires et de Musées de plein air. . . . .	2	14	X. La diffusion des Musées (Salle du Ci- néma). . . . .	11	31
III. La présentation des Musées. 2 <sup>e</sup> série : maquettes de Musées d'art, d'his- toire et de science. Exemples de présentations à la lumière artificielle (sculptures, orfèvrerie, minéraux) .	3	16	XI. Muséographie appliquée. Exemple de Musée scientifique : L'habitation rurale en France*. . . . .	12	
IV. La lumière dans les Musées : 1 <sup>er</sup> Éclairage. . . . .	4	21	XII. Muséographie appliquée. Exemple de Musée d'Art : La vie et l'œuvre de Van Gogh* . . . . . (1 <sup>er</sup> étage)	1 à 4	
2 <sup>e</sup> Examen scientifique des tableaux lumière rasante, rayons X, rayons ultra-violets. . . . .	4	24			

\* Cette section fait l'objet d'un catalogue séparé.

EXPOSITION INTERNATIONALE DE 1937

GROUPE I. CLASSE III

MUSÉES ET EXPOSITIONS

SECTION I. MUSÉOGRAPHIE

PRÉFACE

C'EST EN 1926 que l'Institut International de Coopération Intellectuelle entreprenait la publication de la revue « Mousseion » : elle répondait si bien à une mise au point nécessaire qu'en 1934 le Congrès de Madrid réunissait les principaux conservateurs du monde, venus de partout pour proposer des solutions et les discuter. C'est donc à cette date de 1926 que l'on peut faire remonter la naissance officielle de la Muséographie en tant que science, avec ses règles et ses lois. Aussi une Exposition intitulée « Arts et Technique » se devait de donner à cette science nouvelle la place sans cesse accrue qu'elle occupe dans la culture générale et dans la société moderne. Dans le Groupe I dit « de la Pensée », sous le patronage de Descartes dont on célébrait cette année le Discours de la Méthode et son tricentenaire, une classe spéciale fut créée sous le titre de « Musées et Expositions ». Il s'agissait de montrer au public que les musées ne sont pas de simples dépôts où sont exposées les œuvres d'art avec plus ou moins de goût, mais que, pour que ce public y soit attiré, éduqué et retenu, il faut trouver les moyens propres à fixer son attention et conserver et présenter les œuvres d'art suivant certaines règles. Ce sont là les buts que poursuit la Muséographie.

Largement soutenue par M. Paul Léon, Commissaire-Adjoint de l'Exposition, qui comprit tout de suite l'importance que devait avoir en 1937 la présentation des problèmes posés par cette science, la Classe 3 trouva chez les Présidents du Groupe I dont elle dépendait tous les encouragements : Henri de Jouvenel d'abord, dont la brusque disparition nous fut si sensible, car son enthousiasme communicatif pour le programme qui lui avait été exposé avait fait naître immédiatement toutes les bonnes volontés, puis M. Paul Valéry, son successeur, qui sut mettre à notre service l'intérêt qu'il porte à toutes les idées. Les membres de la Classe, choisis parmi les personnalités les plus compétentes, ne furent point avares de leurs suggestions ni de leurs conseils.

Mais c'est à M. René Huyghe, Conservateur de la Peinture au Musée du Louvre, que revient surtout le mérite de cette exposition, de son programme et de sa présentation. Il a tout conçu et organisé, de concert avec M. G.H. Rivière Conservateur du Musée des Arts et Traditions populaires, qui a apporté le concours de son intelligence si logique et ingénieuse et qui a présenté suivant les idées qu'il appliquera dans son futur musée notre salle de Folklore.

L'harmonie, la clarté n'eussent pas été possibles sans notre architecte M.J.C. Moreux : aidé de MM. Tambuté et Masson-Detourbet, son goût tout de tradition, son sentiment des proportions et ses connaissances de tous les problèmes de l'architecture moderne surent triompher de toutes les difficultés pour créer l'atmosphère muséographique rêvée.

« Arts et Métiers Graphiques » et leur collaborateur M. Mazenod, suivant les données qui leur étaient proposées, ornèrent, décorèrent, rendirent vivants la plupart des murs de notre exposition. Ceux-ci sont devenus comme un grand livre d'images et de textes qui saura, nous l'espérons, intéresser et instruire nos visiteurs.

N'oublions pas Mme Le Lasseur, M. B. Champigneulle, les laborieux et infatigables secrétaires de la Classe, M. G. Bazin qui prépara et rédigea le catalogue, que ne rebutèrent pas les besognes ingrates de toutes sortes qu'une exposition impose à ceux qui l'organisent; n'oublions pas M. Bouché-Leclercq, conservateur du Musée Jacquemart-André qui a bien voulu accepter les ingrates fonctions de trésorier, et nous apporter la clarté et la méthode de son esprit, sa compétence expérimentée.

C'est en suivant un programme très serré et strictement logique que les salles se succèdent ici. Le problème des musées y a été envisagé sous un double aspect : énoncé des principes d'abord, puis application de ces principes par des exemples de réalisation : exposition historique, exposition scientifique, enfin exposition artistique.

Sans entrer dans la description de chaque département, pour lesquels des notices spéciales ont été écrites, nous indiquerons seulement la méthode, le plan et l'ordre qui furent partout suivis. On est, pour chaque question traitée, parti du général pour aller au particulier. Grâce aux statistiques nouvelles et pleines d'enseignements établies par M. François Boucher, Conservateur-Adjoint du Musée Carnavalet, on verra se développer chronologiquement l'histoire des Musées. C'est d'abord leur origine qui a été déterminée dans le temps; puis leur répartition dans le monde entier d'abord, en France ensuite; leur développement de 1750 à 1936; enfin leur fréquentation à l'Etranger et en France. C'est ainsi que, partant de comparaisons générales, on est arrivé à établir des rapports particuliers. Même méthode dans l'exposition schématique des plans successifs des musées, qui, éclatant de richesses sans cesse accrues, ont dû en s'étendant faire face à des problèmes nouveaux et se modifier en conséquence. De même encore, et pour les mêmes raisons, les changements de leur style extérieur, pour parvenir enfin au tableau de leurs activités actuelles, extérieures et intérieures.

Les principes une fois posés, il fallait en montrer la réalisation : dans le temps d'abord, et c'est ce qu'expliqueront d'une façon tangible les maquettes. Tout d'abord les musées à qui leur programme nettement particulier assigne une présentation spéciale : musées de plein air, de terroir, d'enfants, zoos. Puis musées proprement dits, et sous toutes leurs formes, dont l'évolution se poursuit peu à peu à mesure que le goût et les idées évoluent; parti du Cabinet



de Curiosités et de l'ancienne collection où rien n'est classé, le Musée cherche son style : l'œuvre d'art est d'abord considérée comme facteur d'époque; puis elle est mise en valeur pour elle-même, pour être présentée de nos jours comme facteur social, historique ou racial. Le musée une fois examiné dans son ensemble, on passe à sa vie intérieure, on expose chacune des questions qui doit préoccuper son conservateur : présentation des objets, problèmes de l'éclairage, de la sécurité (incendie et vol), examen scientifique des œuvres d'art, équipement des salles, revêtements des sols, des parois, étiquettes, cloisonnages, meubles, vitrines, microscopes, etc. Des solutions sont proposées pour répondre à tous ces différents problèmes.

Trois sections étrangères : Allemagne, Pays-Bas et U.R.S.S. montreront quelle est la part importante que chacun de ces pays a prise dans la formation de la science muséographique.

Une salle enfin montrera par des photographies et des exemples la façon dont, dans les divers pays, on a conçu la propagande artistique ou scientifique et l'appel du musée à la foule : affiches, tracts et bulletins, cinématographe, Société d'Amis, conférences, visites guidées, guides et catalogues, reproductions, etc., toute une documentation que M. L. Chéronnet a su réunir de partout et présenter avec une rare ingéniosité.

Cette documentation et toutes ces règles établies, il fallait essayer d'en montrer l'application dans trois sortes de musées. On a supposé que, dans un musée d'art dramatique, donc historique, une salle était affectée à l'histoire de la mise en scène française au Moyen Age. M. Gustave Cohen, professeur à la Sorbonne, que sa compétence désignait entre tous pour rendre vivante cette époque à laquelle il s'est consacré, fut chargé de montrer comment le théâtre, né dans la cathédrale au pied des autels, devait évoluer jusqu'à la Renaissance vers la mise en scène moderne.

A M. Demangeon, professeur à la Sorbonne et à M. G. H. Rivière, le grand folkloriste, aidé de M. Pontabry, son architecte, spécialisé dans ces questions, fut confié, pour les musées scientifiques, l'établissement d'une salle de Folklore : la maison rurale française, de la hutte du charbonnier à la demeure traditionnelle toujours vivante de nos paysans.

Enfin, dans un musée d'art proprement dit, l'œuvre et la vie de Vincent Van Gogh, les influences morales et picturales qu'il a subies, ce qui guida son âme et son pinceau, le chef-d'œuvre vu par et à travers l'homme. M. René Huyghe, secondé par le dévouement et les recherches de MM. M. Florisoone et J. Revald, devait réaliser parfaitement cette exposition développée sur un plan tout nouveau.

La Muséographie est un sujet trop vaste pour avoir pu être traité ici dans tous ses détails, et la place manquait. Mais nous croyons que l'essentiel aura été dit, que le public se rendra compte de la difficulté et de l'importance des problèmes qui se posent chaque jour au conservateur, et qu'il appréciera aussi le choix et la qualité des œuvres d'art, dont certaines absolument inédites, qui lui sont présentées.

ALBERT S. HENRAUX.

## COMITÉ

Président : Albert S. HENRAUX, président de la Société des Amis du Louvre.

Vice-Présidents : Henri FOCILLON, professeur à la Sorbonne.  
Paul VITRY, conservateur au Musée du Louvre.

Trésorier : M. BOUCHÉ-LECLERCQ, conservateur du Musée Jacquemart-André.

Secrétaires-rapporteurs : Georges Henri RIVIÈRE, conservateur du Musée des Arts et Traditions populaires.  
René HUYGHE, conservateur au Musée du Louvre.

Collaborateurs au Secrétariat : Denise LE LASSEUR et Bernard CHAMPAGNEULLE.

L'arrangement architectural est dû à Jean Charles MOREUX, architecte D.P.L.G. secondé par MM. TAMBUTÉ et MASSON-DETROUBÉ.

La présentation de documents est due à M. MAZENOD.

MM. ALFASSA (Paul), Conservateur-adjoint au Musée des Arts décoratifs.  
AUBERT (Marcel), Membre de l'Institut.  
BONNARD (Abel), de l'Académie Française.  
BOUCHÉ-LECLERCQ, Conservateur-adjoint au Musée Jacquemart-André.  
BOUCHER (François), Conservateur-adjoint au Musée Carnavalet.  
CAIN (Julien), Administrateur-général de la Bibliothèque Nationale.  
CHÉRONNET (Louis), Critique d'art, secrétaire général du Comité interministériel des Loisirs.  
COGNACQ (Gabriel), 44, avenue Bugeaud.  
COGNAT (Raymond), Rédacteur en chef de « Beaux-Arts ».  
COHEN (Gustave), Professeur à la Sorbonne.  
DAVID-WEILL (D.), Membre de l'Institut, Président du Conseil des Musées Nationaux.  
DÉZARROIS (André), Conservateur du Musée du Jeu-de-Paume.  
ESCHOLIER (Raymond), Conservateur du Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris.  
ESPEZEL (Pierre d'), Archiviste paléographe.  
FARCY (André), Conservateur du Musée de Grenoble.  
FERRAND (Le R. P. Paul), Délégué de l'Union Départementale des Associations de la Seine des Anciens Combattants.  
FLORISOONE (Michel), Chargé de mission au Musée du Louvre.

MM. GAILLARD (Ernest), Conservateur du Musée de Cambrai.  
GAUTHIER (Joseph), Conservateur du Musée d'Arts décoratifs.  
GILLET (Louis), de l'Académie Française.  
GAUTHEROT (Henri), Membre de l'Union centrale des Arts décoratifs.  
GRAPPE (Georges), Conservateur du Musée Rodin.  
GUEY (Fernand), Conservateur du Musée de Rouen.  
HAUG (Hans), Conservateur du Musée de la Ville de Strasbourg.  
HAUTECEUR (Louis), Conservateur du Musée du Luxembourg.  
JAUJARD (Jacques), Sous-Directeur des Musées Nationaux.  
JAMOT (Paul), Conservateur honoraire des Musées Nationaux.  
JEANNEAU (Guillaume), Administrateur du Garde-meubles national.  
JULLIAN (René), Conservateur du Musée des Beaux-Arts de Lyon.  
LANTIER (Raymond), Conservateur du Musée des Antiquités Nationales.  
LEMOINE (Paul), Ancien Directeur du Muséum National d'Histoire Naturelle.  
MARTENOT Créateur des Ondes Martenot.  
MASSON-DETROUBÉ (André), Architecte.  
MERCIER (Fernand), Conservateur du Musée des Beaux-Arts de Bezançon.  
METMAN (Louis), Conservateur du Musée des Arts décoratifs.  
MOREUX (J.-C.), Architecte D.P.L.G.  
POL NEVEUX, Inspecteur général honoraire des Bibliothèques.  
RAIN.  
REWALD (John), Critique d'art.  
RIVET (Paul), Professeur au Muséum National d'Histoire Naturelle, Directeur du Musée de l'Homme.  
ROBIOUET (Jean), Conservateur honoraire du Musée Carnavalet.  
TAMBUTÉ (Clément), Architecte D.P.L.G.  
VAUDOYER (J.-L.), Conservateur du Musée Carnavalet.  
VITRY (Paul), Conservateur des Sculptures au Musée du Louvre.  
WEBER, Inspecteur-adjoint, Chef du Service des Installations mécaniques de la Ville de Paris.

## CATALOGUE

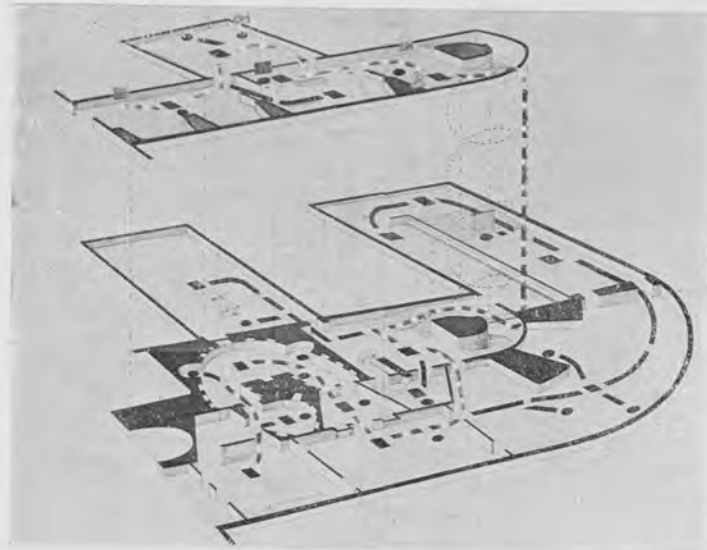
Le Catalogue a été établi par M. François BOUCHER pour les statistiques, Louis CHÉRONNET pour la diffusion. Le reste du catalogue a été rédigé par Germain BAZIN, sous la direction de René HUYGHE. La documentation relative aux Musées de plein air, de terroir et au musée scientifique a été fournie par Georges Henri RIVIÈRE.

La couverture du catalogue a été faite d'après une peinture d'Hubert ROBERT, représentant l'entrée du Musée Napoléon.

# I. - STATISTIQUES-GENERALITES

## PLAN DIRECTEUR (Panneau 1)

PANNEAU 1. Le 1<sup>er</sup> panneau de la salle 1, situé à gauche en entrant à l'intérieur de la salle contient un plan directeur lumineux de l'exposition. Grâce à un dispositif électrique, le visiteur peut en pressant sur un bouton, obtenir sur ce plan l'indication en trait lumineux du trajet qui lui permet de se rendre, soit à l'une des salles de la l'exposition, soit à un objet important qu'il désire voir. Un tableau de commande au bas du plan contient les boutons électriques



EXEMPLE D'UN ITINÉRAIRE LUMINEUX

correspondants aux différentes salles et à quelques objets exposés les plus importants.

Ce plan lumineux est lui-même présenté ici comme un exemple d'un dispositif technique qui pourrait rendre de grands services dans les Musées. En effet la complexité du Musée moderne exige que, dès l'entrée, le visiteur puisse s'orienter rapidement vers ce qu'il désire voir afin d'éviter une perte de temps. Le plan lumineux apporte à ce problème la meilleure solution.

## STATISTIQUES

La salle 1 montre un certain nombre de statistiques mondiales qui ont été établies par François Boucher, conservateur adjoint au Musée Carnavalet à Paris.

La documentation de ces statistiques a été puisée aux sources suivantes : Archives de l'Office International des Musées, Statistiques officielles, Annuaire d'Associations professionnelles, Enquêtes directes et renseignements personnels. Dans les chiffres ainsi établis, ne sont pas compris : les Monuments historiques, les Trésors, les collections de caractère scolaire.

## ORIGINE DES MUSÉES. — Panneau 2

Le Musée a déjà été réalisé dans l'antiquité par les villes comme Athènes où les Propylées renfermaient une pinacothèque (v<sup>e</sup> siècle avant J.-C.).

Il est sorti, dans les temps modernes, des trésors religieux ou princiers réunis au Moyen Age : soit par l'Eglise, comme à l'abbaye royale de Saint-Denis en France, à partir du XII<sup>e</sup> siècle; soit par les princes, comme dans la Tour de Nara, au Japon, dès le VIII<sup>e</sup> siècle.

A partir de la fin du Moyen Age et durant la Renaissance, ces trésors se transformèrent et firent place, de plus en plus, à des collections (souvent cabinets d'antiquités) qui furent constituées, à titre privé d'abord, par des princes ou des souverains.

De semblables collections furent ainsi créées :

En Italie :

A Rome, par le Pape Sixte IV, en 1471 (Musées du Vatican).  
A Florence, par Cosme I<sup>er</sup> de Médicis, grand duc de Toscane (1537-1574) (Galerie des Offices).

A Modène, par Alphonse I<sup>er</sup>, duc d'Este (1505-1534) (Pinacoteca Estense).

En France : à Paris, par François I<sup>er</sup> (1515-1547) (Cabinet des Tableaux).

En Angleterre : à Londres, par la reine Elisabeth d'Angleterre (1558-1603) (Tour de Londres).

En Allemagne :

A Dresde, par l'électeur Auguste, duc de Saxe (1553-1589) (Staatliche Gemäldegalerie).

A Munich, par le duc Albert III de Bavière, vers 1571 (Cabinet des Médailles).

Vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, certaines de ces collections princières deviennent des collections publiques et accessibles aux visiteurs, ainsi que des collections privées données à des collectivités ou acquises par elles. C'est ainsi que furent exposées et ouvertes des collections d'art ou d'antiquités :

A Oxford, en 1683, à l'Ashmolean Museum (collections John Tradescot offertes à l'Université).

A Paris, en 1750, au Palais du Luxembourg (collections royales).

A Londres, en 1753, à Montagu House (British Museum, collections de sir Robert Cotton).

A Vienne, en 1778, au Belvédère (collections du duc Léopold-Guillaume).

A partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, les Musées deviennent des organismes officiels et, dans tous les pays, un grand nombre de collections fondées par des sociétés privées se transforment en institutions publiques.

En France, la Convention Nationale crée, de 1792 à 1794 :

Le Musée National (Musée d'art);  
Le Musée des Monuments français (Musée d'histoire).  
Le Museum d'Histoire naturelle (Musée de sciences).  
Le Musée des Arts et Métiers (Musée de technique).



## RÉPARTITION DES MUSÉES DANS LE MONDE

Le tiers des Musées du monde est constitué par les Musées d'histoire : le reste se répartit, en proportion à peu près égale, entre les Musées d'art, de sciences ou mixtes.

Dans les deux parties du monde où la civilisation est la plus ancienne, en Europe et en Asie, un tiers des Musées sont soit historiques, soit mixtes.

Dans l'Afrique du Nord et dans l'Afrique du Sud, où la pénétration européenne s'est manifestée depuis un siècle au moins et trois siècles au plus, un tiers des Musées sont soit scientifiques, soit artistiques.

En Amérique du Nord, près de la moitié des Musées sont des Musées d'histoire.

En Amérique du Sud et dans la partie de l'Océanie qui a subi un peuplement d'origine européenne, près de la moitié des Musées sont des établissements scientifiques.

Les pays qui ont la proportion de Musées d'art la plus élevée sont la Belgique en Europe, les Etats-Unis en Amérique et le Japon en Asie.

Ceux qui ont proportionnellement le plus grand nombre de Musées d'histoire sont les Etats-Unis en Amérique et la Finlande en Europe.

	DATE	ART	HISTOIRE	SCIENCES & Techniques	MIXTES	TOTAL
EUROPE						
Albanie . . . . .	1936	2	2	—	2	6
Allemagne . . . . .	1935	149	199	137	159	644
Autriche . . . . .	1934	15	65	43	29	152
Belgique . . . . .	1929	32	26	15	21	94
Bulgarie . . . . .	1935	—	24	4	2	30
Danemark . . . . .	1936	13	12	5	14	44
Espagne . . . . .	1935	27	40	15	19	101
Estonie . . . . .	1927	—	1	—	1	2
Finlande . . . . .	1936	6	45	17	1	69
France . . . . .	1936	157	189	75	270	701
Grande-Bretagne et Irlande . . . . .	1930	75	131	94	264	564
Grèce . . . . .	1936	18	27	7	—	52
Hongrie . . . . .	1930	15	9	5	14	33
Italie . . . . .	1935	169	126	4	154	453
Lettonie . . . . .	1927	3	2	1	1	7
Lithuanie . . . . .	1936	2	5	3	14	24
Luxembourg . . . . .	1936	1	—	1	1	3
Monaco . . . . .	1936	1	—	2	—	3
Norvège . . . . .	1936	10	16	123	4	153
Pays-Bas . . . . .	1935	40	34	8	38	120
Pologne . . . . .	1935	42	15	16	36	109
Portugal . . . . .	1935	10	6	5	1	22
Roumanie . . . . .	1936	12	29	8	4	53
Saint-Siège . . . . .	1932	3	2	—	1	6
Serbes, Croates, Slovènes . . . . .	1936	8	14	5	4	31
Suède . . . . .	1936	14	65	12	13	104
Suisse . . . . .	1935	15	34	28	33	110
Tchéco-Slovaquie . . . . .	1935	7	22	23	25	87
Turquie . . . . .	1936	5	34	2	1	42
U. R. S. S. . . . .	1935	48	441	136	68	693
Possessions Britanniques . . . . .	1932	—	4	—	—	4
AFRIQUE						
Afrique Algérie . . . . .	1936	2	9	1	4	16
française Maroc . . . . .	1935	7	2	—	—	9
du Nord Tunisie . . . . .	1936	1	—	—	—	1
Congo Belge . . . . .	1936	—	—	2	—	2
Egypte . . . . .	1936	6	2	10	1	19
Union Sud-Africaine . . . . .	1932	7	8	11	4	30
Possessions Britanniques . . . . .	1932	—	—	6	7	13
Possessions Françaises . . . . .	1936	1	—	1	1	3
OCÉANIE						
Australie . . . . .	1933	8	4	23	10	45
Hawaï . . . . .	1932	1	—	1	—	2
Nouvelle-Zélande . . . . .	1932	5	2	4	12	23
Philippines . . . . .	1927	—	—	—	1	1
Possessions Britanniques . . . . .	1933	—	—	1	3	4
Possessions Hollandaises . . . . .	1927	2	1	—	—	3
Possessions Françaises . . . . .	1936	1	—	—	—	1
AMÉRIQUE						
Alaska . . . . .	1932	—	—	2	—	2
Canada . . . . .	1932	10	45	56	10	121
Cuba . . . . .	1927	1	1	7	—	9
Etats-Unis . . . . .	1936	210	392	192	75	869
Porto-Rico . . . . .	1932	—	—	1	—	1
Antilles Britanniques . . . . .	1932	—	—	3	4	7
Antilles Françaises . . . . .	1936	—	—	—	1	1
Mexiques et Etats de l'Amérique C <sup>ale</sup> . . . . .	1927	3	6	6	8	23
Argentine . . . . .	1928	7	7	6	1	21
Bolivie . . . . .	1928	—	—	1	2	3
Brésil . . . . .	1928	2	6	13	5	26
Chili . . . . .	1928	1	2	5	2	10
Colombie . . . . .	1928	—	—	—	2	2
Equateur . . . . .	1928	—	—	1	2	3
Panama . . . . .	1932	—	—	—	1	1
Paraguay . . . . .	1928	—	—	1	1	2
Pérou . . . . .	1928	2	6	4	—	12
Uruguay . . . . .	1928	1	1	3	—	5
Venezuela . . . . .	1928	—	—	2	1	3
Possessions Britanniques . . . . .	1932	—	—	2	—	2
ASIE						
Afghanistan . . . . .	1927	—	—	—	2	2
Chine . . . . .	1927	1	3	1	1	6
Inde et Ceylan . . . . .	1935	9	29	8	33	79
Indo-Chine et Inde Française . . . . .	1933	3	2	—	—	5
Irak . . . . .	1931	1	—	—	—	1
Japon et Corée . . . . .	1932	18	9	4	5	36
Palestine et Transjordanie . . . . .	1931	—	3	—	—	3
Perse . . . . .	1927	1	2	—	—	3
Siam . . . . .	1927	—	—	—	1	1
Syrie . . . . .	1931	5	2	1	—	8
U. R. S. S. d'Asie . . . . .	1935	9	32	21	13	75
Possessions Britanniques . . . . .	1933	—	—	3	3	6
TOTAUX						
EUROPE . . . . .		889	1639	794	1194	4516
AFRIQUE . . . . .		24	21	31	17	93
OCÉANIE . . . . .		17	7	29	26	79
AMÉRIQUE . . . . .		237	466	305	115	1123
ASIE . . . . .		47	82	38	58	225
Il y a dans le Monde 6.036 Musées qui se répartissent en :						
1.214 Musées d'Art . . . . .						soit 20 %
2.215 Musées d'Histoire . . . . .						soit 37 %
1.197 Musées de Science et de Technique . . . . .						soit 20 %
1.410 Musées Mixtes . . . . .						soit 23 %

## RÉPARTITION DES MUSÉES EN FRANCE

De 1792 à 1794, la Convention crée les principaux types de Musées actuels :

Le Muséum National (Musée d'Art).

Le Muséum d'Histoire Naturelle (Musée de Science).

Le Musée des Monuments Français (Musée d'Histoire).

Le Musée des Arts et Métiers (Musée de Technique).

Le 14 Fructidor an VIII, un arrêté du Consulat institue quinze Musées des départements, mais des échanges entre le Museum central et les dépôts révolutionnaires provinciaux avaient déjà précédé cette mesure.

Pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, le nombre des Musées en France a constamment augmenté; en 1936, on compte 701 Musées répartis en :

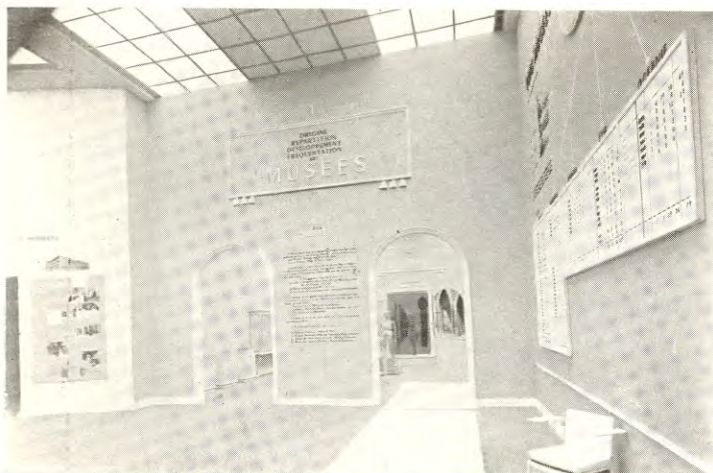
157 Musées d'Art . . . . .	soit 22 %
199 Musées d'Histoire . . . . .	soit 28 %
75 Musées de Science et de Technique . . . . .	soit 11 %
270 Musées Mixtes . . . . .	soit 39 %

Au point de vue de leur dépendance administrative, ces 701 Musées appartiennent :

64 à l'Etat . . . . .	soit 9 %
16 à des départements . . . . .	soit 2 %
482 à des Municipalités . . . . .	soit 70 %
131 à des Sociétés et groupements divers . . . . .	soit 18 %
8 à des propriétaires privés . . . . .	soit 1 %

	ART	HISTOIRE	SCIENCES et Techniques	MIXTES	TOTAL		ART	HISTOIRE	SCIENCES et Techniques	MIXTES	TOTAL
Ain . . . . .	—	1	—	4	5	Lot-et-Garonne . . . . .	—	—	—	3	3
Aisne . . . . .	2	3	—	4	9	Lozère . . . . .	—	—	—	1	1
Allier . . . . .	—	1	—	2	3	Maine-et-Loire . . . . .	3	2	1	4	10
Alpes (Basses-) . . . . .	1	1	—	2	4	Manche . . . . .	2	4	1	7	14
Alpes (Hautes-) . . . . .	—	—	—	1	1	Marne . . . . .	—	—	1	5	6
Alpes-Maritimes . . . . .	2	2	1	3	8	Marne (Haute-) . . . . .	2	1	—	5	8
Ardèche . . . . .	1	—	1	2	4	Mayenne . . . . .	1	—	—	3	4
Ardennes . . . . .	2	2	—	1	5	Meurthe-et-Moselle . . . . .	1	3	1	3	8
Ariège . . . . .	—	—	—	1	1	Meuse . . . . .	1	1	—	4	6
Aube . . . . .	2	—	—	1	3	Morbihan . . . . .	2	3	—	1	6
Aude . . . . .	3	2	—	1	6	Moselle . . . . .	2	7	—	5	14
Aveyron . . . . .	1	1	—	2	4	Nièvre . . . . .	—	2	—	5	7
Bouches-du-Rhône . . . . .	11	8	5	—	24	Nord . . . . .	7	2	5	7	21
Calvados . . . . .	4	2	1	4	11	Oise . . . . .	4	7	1	4	16
Cantal . . . . .	1	—	1	—	2	Orne . . . . .	1	—	—	4	5
Charente . . . . .	2	1	—	1	4	Pas-de-Calais . . . . .	—	1	1	5	7
Charente-Inférieure . . . . .	4	7	3	3	17	Puy-de-Dôme . . . . .	1	1	1	2	5
Cher . . . . .	—	1	1	2	4	Pyrénées (Basses-) . . . . .	1	2	3	2	8
Corrèze . . . . .	—	1	—	2	3	Pyrénées (Hautes-) . . . . .	—	1	—	2	3
Corse . . . . .	—	1	—	2	3	Pyrénées-Orientales . . . . .	—	—	1	1	2
Côte-d'Or . . . . .	2	5	7	—	14	Rhin (Bas-) . . . . .	2	8	1	1	12
Côtes-du-Nord . . . . .	—	2	—	1	3	Rhin (Haut-) . . . . .	2	4	2	4	12
Creuse . . . . .	—	—	1	—	1	Rhône . . . . .	3	1	3	2	9
Dordogne . . . . .	—	3	1	2	6	Saône (Haute-) . . . . .	1	1	—	4	6
Doubs . . . . .	2	1	—	3	6	Saône-et-Loire . . . . .	—	5	1	11	17
Drôme . . . . .	—	—	—	2	2	Sarthe . . . . .	—	1	—	5	6
Eure . . . . .	2	1	—	6	9	Savoie . . . . .	2	2	1	—	5
Eure-et-Loir . . . . .	1	1	—	3	5	Savoie (Haute-) . . . . .	1	1	1	4	7
Finistère . . . . .	2	2	—	3	7	Seine : Paris . . . . .	21	15	4	1	41
Gard . . . . .	4	4	1	3	12	Départements . . . . .	—	5	—	—	5
Garonne (Haute-) . . . . .	1	3	1	2	7	Seine-et-Marne . . . . .	6	2	—	5	13
Gers . . . . .	—	—	—	6	6	Seine-et-Oise . . . . .	5	7	—	5	17
Gironde . . . . .	3	3	1	7	14	Seine-Inférieure . . . . .	5	6	5	7	23
Hérault . . . . .	3	2	1	1	7	Sèvres (Deux-) . . . . .	2	3	1	4	10
Ille-et-Vilaine . . . . .	1	1	2	3	7	Somme . . . . .	1	—	—	4	5
Indre . . . . .	—	1	1	3	5	Tarn . . . . .	1	—	—	4	5
Indre-et-Loire . . . . .	3	4	3	1	11	Tarn-et-Garonne . . . . .	1	1	1	—	3
Isère . . . . .	2	7	3	3	15	Var . . . . .	—	2	—	4	6
Jura . . . . .	1	—	—	7	8	Vaucluse . . . . .	1	3	1	4	9
Landes . . . . .	—	—	—	3	3	Vendée . . . . .	—	3	—	1	4
Loir-et-Cher . . . . .	2	1	—	3	6	Vienne . . . . .	—	3	—	2	5
Loire . . . . .	—	—	—	5	5	Vienne (Haute-) . . . . .	1	1	1	1	4
Loire (Haute-) . . . . .	1	1	—	1	3	Vosges . . . . .	1	1	—	3	5
Loire-Inférieure . . . . .	3	3	1	2	9	Yonne . . . . .	1	3	—	7	11
Loiret . . . . .	2	3	1	3	9	Belfort (Territoire de) . . . . .	—	—	—	2	2
Lot . . . . .	1	2	—	1	4						
						TOTAUX . . . . .	157	199	75	270	701

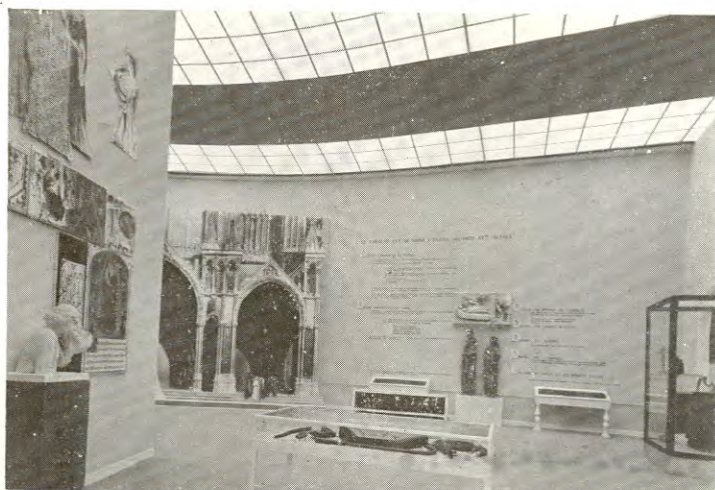




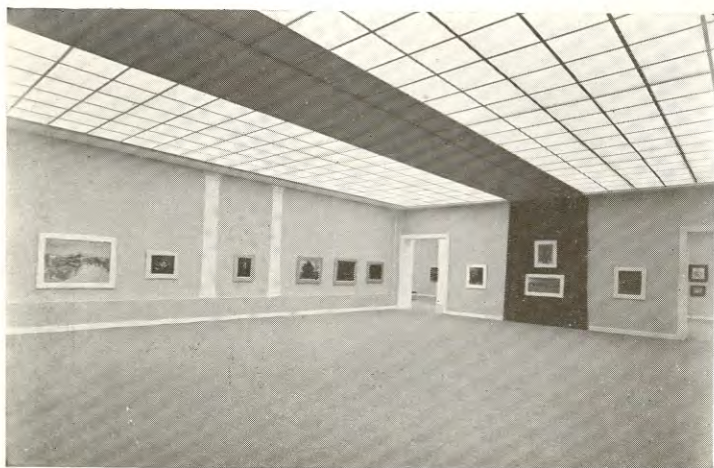
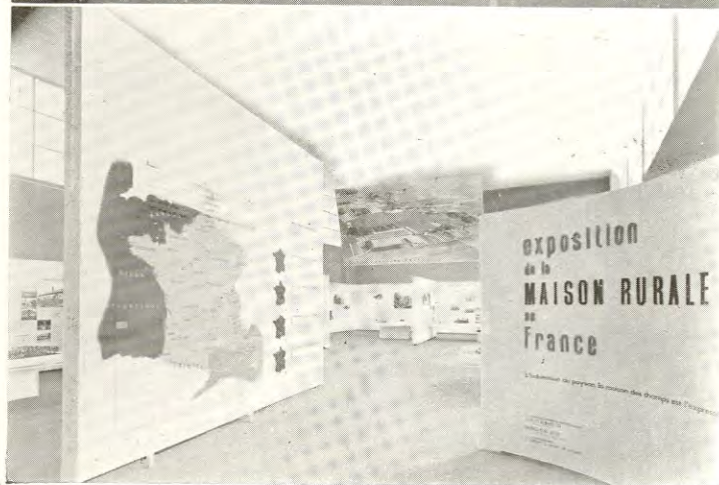
## QUELQUES SALLES DE LA CLASSE III

LA SALLE DES STATISTIQUES

LA SALLE DU THÉÂTRE AU MOYEN AGE



LA SALLE DE LA MAISON RURALE EN FRANCE



LA GRANDE SALLE VAN GOGH



DÉVELOPPEMENT DES MUSÉES (Panneau 4)

En Europe, les Musées se sont ouverts au public dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, en se transformant peu à peu en institutions d'Etat. Ils se sont multipliés à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, en corrélation avec le progrès économique et avec la diffusion de l'enseignement.

Ce développement a intéressé, au début, les Musées d'art seuls qui ont été les premiers, dans tous les pays, à se développer.

Puis, en Europe, les Musées d'histoire se sont peu à peu créés, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, soit sous l'influence du sentiment national des nationalités, en particulier vers 1830, soit après certaines périodes comme la guerre de 1914-1918, en souvenir d'événements caractéristiques. En dehors d'Europe, ils se sont

sur tout développés par analogie et dans un but éducatif, pendant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

A partir de 1850, les progrès de la science et de l'industrie ont provoqué la création des Musées scientifiques (histoire naturelle, ethnographie, folklore), et des Musées industriels et techniques : les Musées de plein air n'ont été organisés que depuis une cinquantaine d'années.

Depuis 1918, en Europe, l'accroissement du nombre des Musées s'est ralenti, excepté dans les pays qui se sont politiquement formés ou regroupés à partir de cette date. Hors d'Europe, l'augmentation des Musées nouveaux continue depuis vingt ans sur un rythme à peu près constant; toutefois, aux Etats-Unis, elle reste, depuis quarante ans, en progression croissante.

	1751	1781	1801	1820	1840	1860	1880	1900	1920	1936	SANS DATE	TOTAL
Allemagne	16	5	15	21	29	85	126	179	98	60	64	644
Autriche	—	—	1	4	8	7	24	39	45	24	152	30
Bulgarie	—	—	—	—	1	1	6	9	13	—	—	701
France	3	18	26	56	78	92	81	88	124	135	—	561
Grande-Bretagne	4	4	6	31	49	68	117	142	112	31	33	453
Hongrie	—	—	1	2	1	7	15	7	—	—	—	109
Italie	21	6	11	19	22	62	35	56	104	117	153	693
Pologne	—	—	—	1	2	2	2	3	35	—	42	30
Turquie	—	—	—	—	—	—	—	—	542	—	—	869
U. R. S. S.	—	—	—	—	3	—	5	9	8	3	17	121
Union Sud-Africaine	—	—	—	—	2	7	16	38	28	24	6	73
Canada	—	—	—	2	8	38	57	165	253	321	2	45
Etats-Unis	—	—	—	1	—	5	8	9	24	20	3	23
Inde	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Australie	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Nouvelle-Zélande	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—

FRÉQUENTATION DES MUSÉES

(Panneau 5)

En 1935, quinze des plus importants Musées du monde ont reçu :  
8,683,000 visiteurs

parmi lesquels :  
872,000, soit 11 % sont venus en groupes.  
7,811,000, soit 89 % sont venus isolément ou sont restés indéterminés.

De ces quinze Musées : 13 sont payants;  
2 sont gratuits.

Tous font aux enfants, aux étudiants et aux spécialistes des conditions particulières d'entrée.

Ils ont reçu :

4,863,000 visiteurs gratuits, soit 56 %;  
3,820,000 visiteurs payants, soit 44 %.

	ALLEMAGNE	BELGIQUE	ESPAGNE	FRANCE	GRANDE-BRETAGNE	ITALIE	PAYS-BAS	SUEDE	Stockholm : Nordiska Museum, Musée en plein air de Skansen	ÉTATS-UNIS	Chicago : Art Institute	New-York : American Museum of Natural History
VISITEURS COLLECTIFS	362 000	120 000	50 000	—	16 000	—	22 000	—	—	—	—	—
VISITEURS INDIVIDUELS	757 000	400 000	150 000	260 000	261 000	—	1 173 000	—	1 345 000	—	—	—
ENTRÉES GRATUITES	61 000	20 000	200 000	228 000	196 000	—	1 195 000	—	32 000	21 000	761 000	1 618 000
ENTRÉES PAYANTES	1 058 000	500 000	—	32 000	81 000	—	—	14 000	32 000	1 345 000	761 000	253 000
TOTAL	1 119 000	520 000	200 000	260 000	280 000	108 000	530 000	114 000	81 000	1 366 000	793 000	1 871 000



## LE PLAN

### ÉVOLUTION HISTORIQUE

Une série de plans expose le problème du plan de Musée, dans son aspect passé et actuel.

Le Musée a longtemps gardé dans son plan le souvenir des palais qui abritaient les collections sous l'ancien régime. Dans ces palais deux genres de salles recevaient les œuvres d'art : la galerie, salle disposée en longueur, où l'on plaçait des tableaux et des statues selon une disposition décorative, qui pouvait même être prévue pour s'accorder avec l'architecture et le cabinet, pièce de plus petites dimensions qui recevait les curiosités scientifiques, les objets d'art (médailleries, intailles, camées, petites sculptures), et aussi des tableaux considérés non plus comme des éléments du décor mais comme des pièces de collections.

Dans les premières années du XIX<sup>e</sup> siècle, le palais du Louvre montrait les richesses du fameux Musée Napoléon dans plusieurs galeries, la galerie des Antiques, la galerie d'Apollon et la galerie du bord de l'eau ou grande galerie. La renommée du Musée du Louvre à cette époque dut contribuer autant que celle des Musées italiens à assurer définitivement le succès de la galerie comme organe essentiel du Musée. Toujours est-il que, comme l'a montré M. Louis Hauteœur (1), pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le plan du Musée en reste plus ou moins inspiré.

1. NOUVELLE PINACOTHEQUE DE MUNICH (1846-1853). — Nombreux sont dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les Musées qui affectent la disposition allongée d'une galerie, laquelle est divisée en pièces successives par des cloisons ou des épis et complétée latéralement par des cabinets annexes. Telles sont, l'Ancienne pinacothèque de Munich, élevée de 1826 à 1836 par Léo von Klenze et la Nouvelle pinacothèque de Munich élevée de 1846 à 1853.

2. GLYPOTHEQUE DE MUNICH (1816-1830.) — Cependant dès 1816, Léo von Klenze avait l'idée de disposer les galeries du quadrilatère sur les côtés d'une cour carrée, ceci, afin d'assurer un circuit qui ramène le public à la sortie.

3. KUNSTHISTORISCHES MUSEUM DE VIENNE (1872-1891). — Les besoins, sans cesse accrus du Musée exigeaient une extension de ce plan. On l'obtint en répétant le quadrilatère de chaque côté d'un bâtiment central où se trouvent le vestibule et l'escalier, parfois une bibliothèque. Tels sont le premier Musée des Beaux-Arts de Boston (1871), le Kunsthistorisches Museum de Vienne, édifié par Karl Freiherrn von Hasenauer de 1872 à 1891, le Rijksmuseum d'Amsterdam (1877-1885), l'Art Institute de Chicago (1893) où les cours sont remplacées par une bibliothèque et une salle de conférences.

4. MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BOSTON, 1907-1928. — En vertu du principe de développement indiqué ci-dessus, qu'on pourrait appeler le « développement par bourgeonnement », il suffisait de faire proliférer l'élément unitaire constitué par la cour entourée de quatre galeries pour obtenir un accroissement théoriquement indéfini du Musée. C'est ainsi qu'a été conçu le Musée de Boston dont le plan a été tracé en 1907 par Iturgis et Wheelwright et dont les principaux corps de bâtiment ont été édifiés successivement en 1907-1909, 1915 et 1928.

Cependant, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle un nouveau problème se posa aux conservateurs de Musées. Il s'agissait de décongestionner les Musées, qui après près d'un siècle d'activité, se trouvaient tellement encombrés que leur portée esthétique et éducative s'en trouvait singulièrement diminuée. Alors se fit jour l'idée d'introduire quelque clarté dans les collections en établissant une division entre un circuit principal montrant les pièces essentielles pour le public et des salles annexes contenant les pièces secondaires intéressant surtout les spécialistes. Ce système, qui fut adopté pour la première fois au Musée d'Histoire Naturelle de Londres en 1886, avait été préconisé par Louis Agassiz en 1873. En réalité, l'initiative en remonte à Goethe, qui dès 1821, proposait dans un article de *Kunst und Altertum*, qu'une

(1) Louis HAUTEŒUR, *Architecture et organisation des Musées*. Mouscion, 23-24 (1933).

## DU MUSÉE

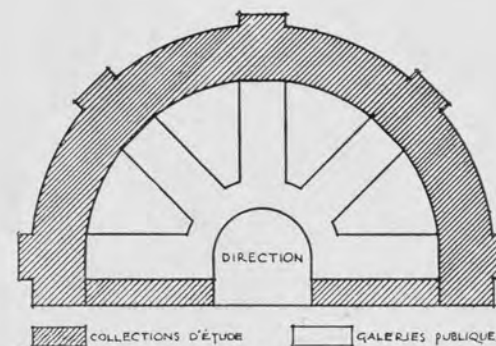
### ET PROBLÈMES ACTUELS

sélection fut faite dans les Musées et que les œuvres fussent présentées en deux séries, l'une didactique, l'autre esthétique. Wilhelm Bode dans *Die Woche* en 1903, Salomon Reinach dans la *Revue pédagogique* en 1909, recommandaient l'emploi généralisé de ce système. De nos jours, diverses formes de plans répondant à ce programme ont été proposés par des conservateurs de Musée ou des architectes.

5. PLAN A GALERIES SECONDAIRES LATÉRALES. — Ce plan proposé par l'architecte français Auguste Perret en 1929, groupe les pièces principales dans une série de galeries rayonnantes au fond d'une cour et dans des salles sur les côtés de cette cour. Ces dernières salles servent d'amorce à des galeries qui contiennent les œuvres secondaires.

6 et 7. — PLAN A GALERIES SECONDAIRES RAYONNANTES. — Ce plan proposé en 1932 (cf. *Architectural Forum*, juin 1932) par l'architecte américain Clarence Stein dispose la galerie des chefs d'œuvre sur un demi-cercle; au centre se trouve l'administration, les collections d'études sont disposées suivant les rayons.

En 1937, l'architecte français Jean Charles Moreux, partant également du principe rayonnant, fait diverger les galeries secondaires (6 à 10) à l'intérieur du thème principal en demi-cercle (1 à 5). Il prévoit une possibilité d'extension du Musée par rayonnement.

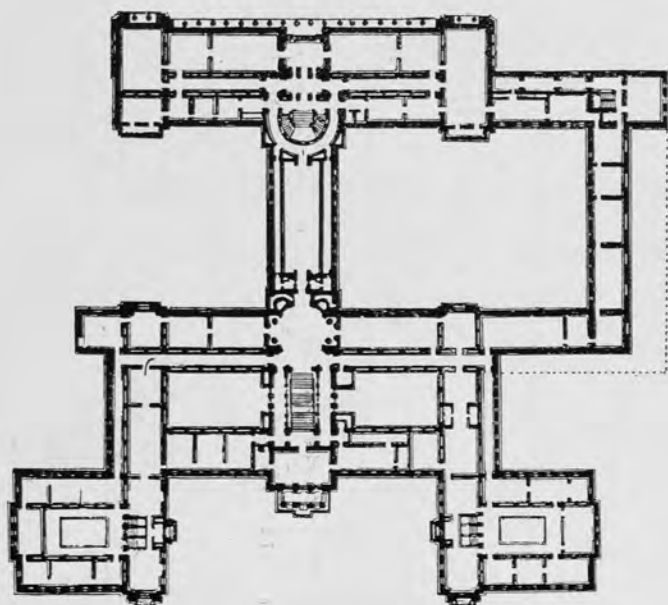
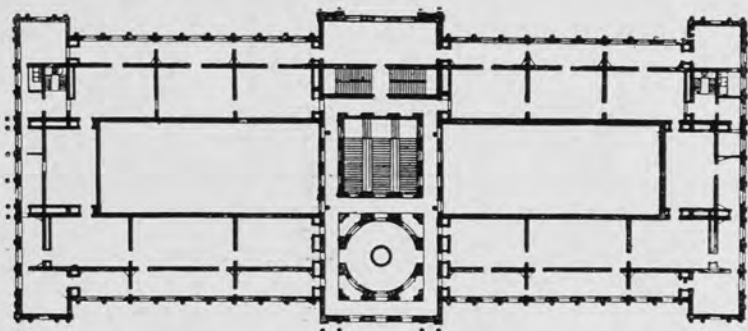
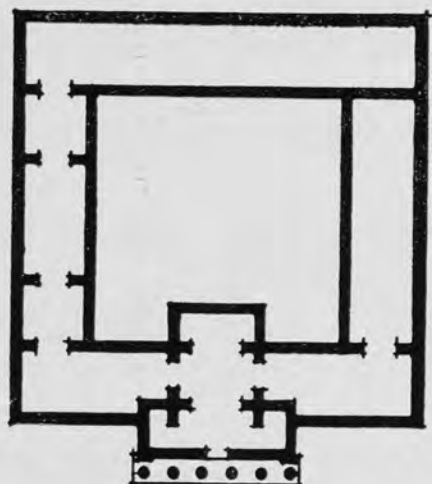
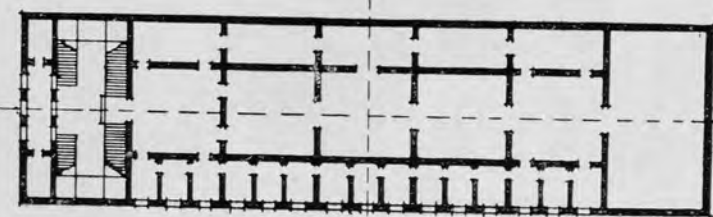
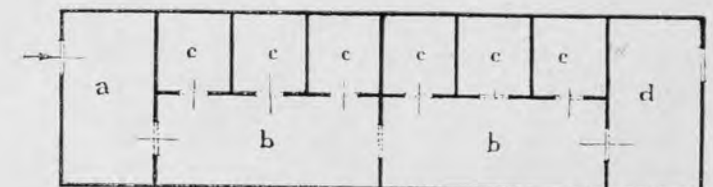
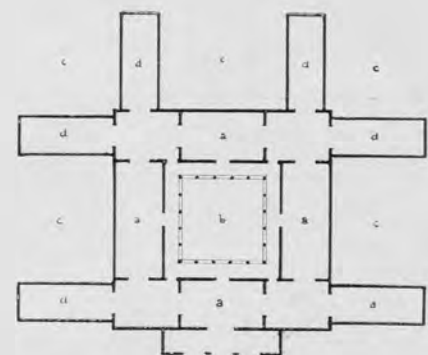
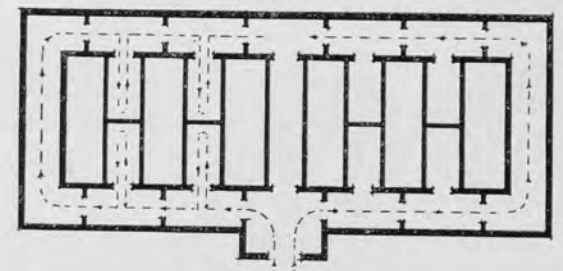
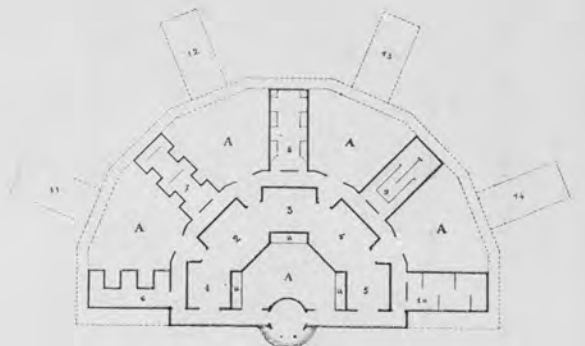
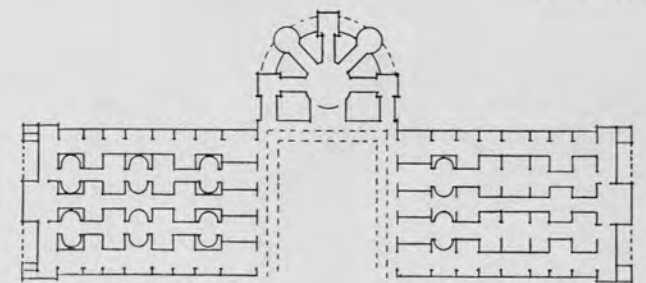


8. PLAN A GALERIES INTERNES. — Les plans d'Auguste Perret et de Clarence Stein ne permettent pas un parcours simple de la totalité du Musée. Pour obvier à cet inconvénient, Louis Hauteœur, conservateur du Musée du Luxembourg proposa en 1933, de disposer les galeries d'études à l'intérieur d'un rectangle dont les côtés sont constitués par les galeries principales; les salles secondaires sont fermées en leur milieu par une cloison afin d'obliger le visiteur à revenir au circuit principal. Le visiteur peut donc voir tout le Musée en un seul parcours.

Cependant certains plans récents s'attachent à adapter le Musée à sa mission éducative :

9. MUSÉES D'ART. — Ce plan reprend le thème classique de l'enclos entouré de quatre galeries. Sur ces galeries divisées en salles, des ailes se détachent vers l'extérieur comprenant des séries de salles consacrées aux œuvres secondaires, aux reconstitutions d'époque, à des ensembles documentaires d'initiation historique. Une galerie intérieure de circulation permet au visiteur de se rendre directement à la salle qu'il veut voir, sans être obligé de passer par tout le Musée. (Proposé au Congrès de Muséographie de Madrid en 1934 par René Huyghe, Conservateur au Musée du Louvre).

10. MUSÉES SCIENTIFIQUES ET TECHNIQUES. — Les salles constituant le parcours principal (b) et auxquelles s'associent les salles secondaires (c) sont précédées d'une salle d'introduction générale (a) et suivies d'une ou plusieurs salles de comparaison (d) (proposé en 1935, par G. H. Rivière, conservateur au Musée National des Arts et Traditions populaires, réalisé en 1937 au Musée de l'Homme).







1

## LE STYLE

Un panneau de photographies montre comment le Musée suit, dans son aspect comme dans sa conception, l'évolution des mœurs contemporaines. En particulier son style architectural est le reflet des goûts de l'époque.

1 et 2. BRITISH MUSEUM (1823-1855); MUSÉE THORWALDSEN À COPENHAGUE (1839-1848). — Dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, au moment où dominait l'académisme, seule l'architecture antique paraissait digne d'abriter les œuvres du Musée. Celui-ci imitait donc l'aspect d'un monument antique. Tels sont la glyptothèque de Munich construite de 1816 à 1834 par Léo von Klenze, le vieux Musée de Berlin édifié par Karl-Friedrich Schinkel de 1824 à 1828, le British Museum de Londres, dû aux plans de Sir Robert et Sydney Smirke, et construit entre 1823 et 1855, la National Gallery de Londres édifée de 1832 à 1838, le Musée Thorwaldsen à Copenhague élevé de 1839 à 1848 par Bindesboll. Ce dernier Musée présente la particularité d'imiter un monument égyptien.

### 4 et 5. LE MUSÉE DU LOUVRE AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

Cependant, tandis qu'on construisait des bâtiments spécialement conçus à usage de Musée, on utilisait au XIX<sup>e</sup> siècle des édifices historiques. Le Musée du Louvre est le plus typique de ce genre de Musées.

L'ancien décor du palais, quand il était conservé, a pu, grâce à une appropriation heureuse, servir de cadre aux œuvres d'art.

C'est ainsi que la galerie d'Apollon (4) offrit un cadre somptueux aux collections d'orfèvrerie qui y furent installées.

Pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, les aménagements faits au Musée du Louvre s'inspirèrent plus ou moins du style du palais. Le plus remarquable exemple de ce décor est la galerie, dite « Musée Charles X » (5) réalisée par Fontaine pour abriter des collections d'antiquités égyptiennes et classiques de 1827 à 1833.



4



5



7

7. KUNSTHISTORISCHES MUSEUM DE VIENNE, 1872-1891. — Pendant toute l'époque qui s'étend du troisième quart du XIX<sup>e</sup> siècle à la guerre de 1914, la richesse produite par l'ère de prospérité industrielle et bourgeoise se traduit dans les monuments publics, par la recherche du luxe dans le décor répandu à profusion et la prédominance des salles d'ornement, particulièrement les vestibules somptueux et les escaliers monumentaux. Le Musée, en raison de la grande dignité de sa destination devait échapper moins que tout autre à ce goût du luxe. Tous les aménagements faits au Louvre de 1890 à 1900 s'inspirèrent de cet esprit. Gottfried Semper en avait déjà donné l'exemple à la galerie de peinture de Dresde commencée en 1847; le Kunsthistorisches Museum de Vienne, élevé de 1871 à 1891 sur les plans de K. Frh. von Hasenauer, en est peut-être le témoignage le plus typique.

## DES MUSÉES

3. VICTORIA AND ALBERT MUSEUM DE LONDRES, commencé en 1857. — Le Musée allait bientôt changer d'aspect sous l'influence des progrès de l'industrie. 1850 voit l'essor de la civilisation du fer; un nouveau procédé de construction, la construction métallique connaît un grand succès. Grâce aux grandes portées réalisables avec le nouveau matériau elle permet d'obtenir de grands espaces libres. Les Musées n'allaient pas tarder à profiter de cette faculté, et leur salles prennent les dimensions considérables des halls de gare ou de magasin obtenues grâce aux mêmes procédés constructifs. Le premier Musée édifié selon ce principe est le Victoria and Albert de Londres, commencé dans le quartier du South Kensington en 1857 et qui, fait à noter, se donnait pour mission d'être un « Musée industriel », offrant les objets d'art comme des modèles pour l'industrie. Les Musées compris dans le groupe de bâtiments inaugurés en 1884 à Bruxelles à l'occasion des fêtes du Cinquantenaire de l'indépendance belge ont été édifiés suivant les mêmes principes.



3

### 6. LE MUSÉE DU LOUVRE AU XX<sup>e</sup> SIÈCLE

De nos jours l'aménagement du palais du Louvre se poursuit sur un rythme accéléré et selon un plan méthodique. Les derniers restes des services du palais qui ne présentent pas d'intérêt archéologique, disparaissent pour faire place à des salles de Musées. On cherche à tirer le meilleur parti du bâtiment existant pour la mise en valeur des œuvres d'art. Un esprit nouveau

préside à ces aménagements. L'architecture intérieure est adaptée au goût moderne qui exige la sobriété. Cependant les salles conservent les belles proportions de l'architecture du palais. Deux photographies montrent la transformation des écuries de Napoléon III (6) en salle de sculpture moderne.



6



6

8. MUSÉE DE HARTFORD, U. S. A. 1934. — Cependant la réaction de plus en plus vive contre l'ornement, qui se manifesta d'une façon croissante en architecture depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, amena une tendance à la rationalisation à laquelle le Musée devait obéir. Les Musées les plus récemment construits, comme le Musée Boymans de Rotterdam, édifié de 1928 à 1935 par G. W. Burger, le Musée de Hartford (U.S.A.) élevé en 1934 par Morris et O'Connor, sont conçus pour s'adapter étroitement à leur fonction de conserver et de montrer des œuvres d'art, en utilisant toutes les ressources de la technique moderne. Tout décor disparaît; le Musée s'efface devant l'œuvre qu'il présente. Là encore le synchronisme avec l'architecture est remarquable. Renonçant à paraître un « palais » le Musée prend l'aspect abstrait des hôpitaux, des écoles, des banques que construit notre temps.



8

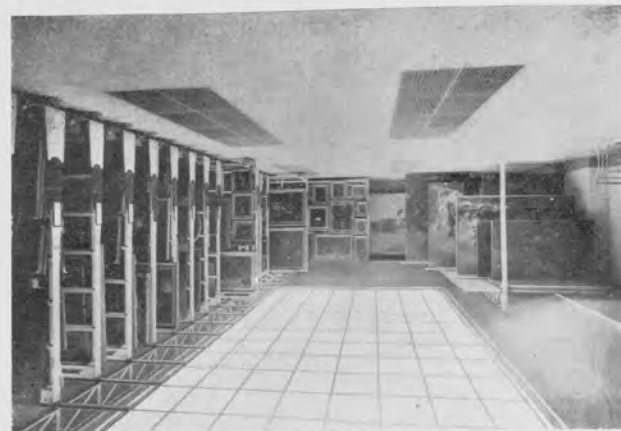


## ACTIVITÉ D'UN

Sur les panneaux 8 et 9 un ensemble de photographies résumant de façon parlante l'activité intérieure et extérieure des Musées d'après deux exemples : le département des Peintures du Musée du Louvre, et le Musée de l'Homme, à Paris.



LE LABORATOIRE DU LOUVRE



LES RÉSERVES DE PEINTURES DU LOUVRE

ACTIVITÉ  
INTÉRIEURE

GRAND MUSÉE MODERNE : LE DÉPARTEMENT DES PEINTURES DU MUSÉE DU LOUVRE

### 1. SERVICE D'ACHAT.

Le principe d'accroissement est le principe vital du Musée; il importe donc que la progression des collections ne soit pas laissée au hasard, mais assurée logiquement suivant un plan d'achat. A cette fin il est dressé un état des lacunes que présentent les collections et qu'on s'efforce de combler au fur et à mesure que les circonstances le permettent. Un service d'information suit les ventes aux enchères publiques, se tient en rela-

tion avec le commerce d'art. Afin de faciliter l'estimation des prix d'achat, il est établi pour chaque artiste une fiche de prix, tenue régulièrement à jour. Cette fiche contient les indications suivantes : Matière et technique. Dimensions. Date de vente. Salle. Prix d'estimation. Prix de vente. Acquéreur. Observations. Autant que possible un dossier photographique annexe contient les reproductions des œuvres figurant sur les fiches de prix (Documents exposés : Fiche de prix, Couverture d'un catalogue de vente, etc.).

Ecole :	Siècle :	Nom de l'artiste :	●
( — )			
Sujet :			N° d'inventaire
Dimensions : H. L. Matière :			Anciens numéros
Signature — Date			Catalogue :
Origine. —			Photos N°
Comité du	Conseil du	Arrêté du	
Restaurations. —			
Emplacements. —			Conditions spéciales :

RECTO ET VERSO D'UNE FICHE EMPLOYÉE AU DÉPARTEMENT DES PEINTURES DU MUSÉE DU LOUVRE

## GRAND MUSÉE

### 2. LABORATOIRE SCIENTIFIQUE.

Le tableau acheté ou proposé pour achat est soumis à un examen scientifique qui répond à un double but : étudier l'état de l'œuvre et son authenticité. (On trouvera plus loin l'indication des moyens techniques employés). Les résultats photographiques de cet examen (photos à la lumière rasante, aux rayons X, aux rayons ultra-violet), sont rassemblés dans des dossiers qui constituent une documentation scientifique utile pour les expertises. (Document exposé : photographie du Laboratoire du Louvre).

### 3. TRAVAUX D'INVENTAIRE.

Chaque tableau acquis passe au service de documentation. Il est d'abord pris en charge sur un livre d'inventaire; les deux premiers chiffres du numéro d'entrée sont constitués par le millésime de l'année où il a été acquis. Les chiffres suivants correspondent au numéro d'ordre. Le tableau fait ensuite l'objet d'une fiche établie suivant le modèle ci-contre, portant les renseignements concis sur son origine, son état, sa technique, son histoire, etc. Cette fiche constamment tenue à jour, suivra désormais toutes les étapes de la vie du tableau. Afin de servir de point de repère rapide pour les recherches scientifiques futures, un cachet de couleur dans l'angle droit de la fiche indique le degré de probabilité de l'attribution du tableau. Ce cachet est rouge pour les tableaux dont l'authenticité est prouvée par une signature ou un document, bleu pour ceux dont l'authenticité est admise sans conteste, vert pour tous les autres.

Parallèlement à l'établissement de la fiche, il est constitué un dossier de documentation contenant des renseignements plus détaillés : références et extraits des opinions et travaux publiés sur le tableau; fiches diverses sur les esquisses préparatoires, les analogies, les copies ou répliques, le sujet, accompagnées de photographies de peintures ou d'objets se rapportant à la peinture inventoriée.

(Documents exposés : fiche type employée au Louvre, un dossier de documentation).

### 4. DESTINATION DU TABLEAU.

Suivant son intérêt, le tableau acquis est présenté dans les salles d'exposition, ou classé dans les réserves d'étude sur des cadres roulants donnant une surface d'accrochage considérable dans un espace restreint et permettant une consultation facile.

(Documents exposés : photographies de la salle de réserve des peintures au Louvre et de l'accrochage d'un tableau).

### 5. ENTRETIEN. RESTAURATION.

Un service d'inspection surveille les tableaux et signale ceux dont l'état nécessite des soins. Le conservateur du département saisit la Commission de Restauration qui ratifie ou discute ses propositions. Une équipe de restaurateurs travaille dans des ateliers spéciaux sous le contrôle de la Conservation. Les soins donnés aux tableaux peuvent être divisés en *soins préventifs* donnés régulièrement pour les altérations de peu d'importance (embus, légers desquamages), *soins curatifs* qui constituent la restauration proprement dite par laquelle on remédie aux différentes causes de destructions du tableau, c'est-à-dire :

Défaillance du support; remèdes : rentoilage (doublage de la toile, transpositions, transport de la couche de peinture sur une toile neuve).

Défaillance de la peinture (craquelures, altération des couleurs) remèdes : raffermissement, rentoilage.

Obscurcissement des vernis, remèdes : régénération du vernis (effet temporaire), dévernissage.

(Document exposé : photographie de l'atelier de restauration du Louvre).

### 6. TRAVAUX DE DIFFUSION.

Afin d'assurer le rayonnement du Musée et la connaissance de ses collections, des catalogues, des guides, des reproductions sont mis en vente; des cours, des conférences-visites sont faites régulièrement, des expositions sont présentées au public.

En théorie, pour assurer la diffusion des collections, trois genres de publications seraient nécessaires :

1° Un catalogue scientifique comprenant toutes les œuvres, exposées ou non. — Ouvrage de bibliothèque, qui peut être de grand format et qui doit comprendre la reproduction de toutes les œuvres soit en petites photographies annexées aux notices mêmes, soit dans un album séparé (système employé à la National Gallery de Londres et aux Musées de Berlin).

2° Un catalogue succinct comprenant seulement les œuvres exposées. — Il doit être d'un format portatif.

3° Un guide topographique, avec commentaire explicatif.

Au Louvre, la diffusion orale est assurée par tout un système gradué de conférences et de cours :

1° Des visites populaires gratuites; 2° des visites guidées payantes, en plusieurs langues, comprenant des visites systématiques de l'ensemble du Musée; 3° des visites conférences payantes de caractère plus approfondi; 4° des cours théoriques et scientifiques donnés à l'École du Louvre.

## ACTIVITÉ EXTÉRIEURE

D'UN GRAND MUSÉE MODERNE :

LE MUSÉE DE L'HOMME (LABORATOIRE D'ETHNOLOGIE DU MUSEUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE

(Panneau 9)

1° Par des *missions* envoyées sur tous les points du monde, par des contacts avec les grands instituts de la France d'Outremer et de l'Etranger, le Musée entraîne son personnel scientifique et enrichit sa documentation.

Documents exposés. Mission Victor au Groenland (photo). Missions Griaule en Afrique (photo). Ecole Française d'Extrême-Orient. Smithsonian Institution de Washington (photo d'indien, la Smithsonian Inst.).

2° Le personnel est formé par l'Institut d'Ethnologie de l'Université de Paris.

Affiche de l'Institut d'Ethnologie.

3° Le Musée collabore activement avec les *Sociétés Savantes* qui se sont groupées autour de lui. Leurs publications et les

siennes sont échangées avec celles de musées et instituts du monde entier.

Documents exposés : Couverture d'un catalogue d'Exposition du Musée. Couverture des *Africanistes* et *Américanistes*. Couverture en langue russe et anglaise.

4° En plus de ces relations avec le monde scientifique international, le Musée par la Presse, la radio, les conférences, la publicité, mène une *propagande* intense dans la jeunesse et les masses laborieuses.

Titre de l'A.P.A.M. Photo d'une des conférences du Musée. Photo d'une foule ouvrière écoutant une conférence de M. Rivet, conservateur du Musée. Affiche du Musée.



## II. - PRÉSENTATION DES MUSEES

La salle 3 et le couloir demi-circulaire 4 sont des salles obscures dans lesquelles des maquettes éclairées artificiellement ont été groupées pour montrer la diversité des problèmes de la présentation dans les Musées. Ces maquettes se répartissent en deux groupes :

Dans la salle 3 sont montrés les types des Musées qui, par leur but ou leurs méthodes, ont une présentation de caractère exceptionnel, soit qu'ils s'adressent à une catégorie de public spécial (enfants), soit qu'ils soient situés en plein air (jardin zoologique, Musée de plein air), soit qu'ils répondent à des besoins particuliers (Musées de terroir conçus pour des petites localités).

Le couloir 4 groupe les maquettes de types de Musées fondamentaux, soit successivement les Musées d'art, les Musées d'histoire, les Musées de sciences et de technique.

### MAQUETTES DE MUSÉES ÉLÉMENTAIRES



1. MUSÉE DE TERROIR.

Le Musée de terroir s'applique à une circonscription géographique restreinte, province, pays, petite ville, village, quartier jadis rural puis incorporé dans une grande ville, dont il met en valeur la personnalité propre à travers l'histoire et dans le présent. Ce genre de Musée régional existe un peu partout en Europe et en France depuis longtemps, particulièrement en Allemagne qui en a plus de 900. Il a atteint sa forme la plus développée dans les pays germaniques, scandinaves et soviétiques et dans certaines provinces espagnoles à tendance autonomiste (pays basque, Catalogne).

Selon sa conception traditionnelle, dont en France le Musée Arlaten à Arles est un des plus beaux exemples, le Musée de terroir est un Musée de folklore. Mais, récemment, la conception du Musée de terroir a évolué dans le sens d'une plus grande extension. Musée local, le Musée de terroir n'est pas spécialisé. C'est, en somme, un Musée complexe élémentaire. Il contient ce que les hasards de l'histoire lui ont apporté du grand art, des souvenirs historiques, des éléments de folklore et d'histoire naturelle régionale, et des démonstrations de l'évolution sociale et économique du lieu. Ce dernier élément a une particulière importance dans la conception actuelle du Musée de terroir qui, se donnant pour but principal un rôle d'éducation populaire, doit mettre en valeur toutes les activités culturelles, économiques, laborieuses de la région qu'il illustre.

La maquette montre une salle du Musée de terroir de Romenay-en-Bresse. Ce petit Musée est un Musée de terroir type qui a été constitué en vue de l'Exposition internationale de 1937 où on peut le voir au Centre rural à la porte Maillot. Le village de



Romenay a été désigné pour cet essai pratique par le Ministre de l'Agriculture; le Musée, réalisé avec la collaboration du département de Saône-et-Loire et du Musée National des Arts et Traditions populaires montre toutes les faces du passé et du présent du terroir de Romenay : préhistoire, archéologie, histoire, hommes célèbres, économie, urbanisme, fortifications, cadastre, etc...

Maquette exécutée par M. Pontabry.

2-3. MUSÉE D'ENFANTS.

À la plupart des grands Musées américains est, annexé un Musée d'enfants, organisation pédagogique qui tire tout le parti éducatif que le Musée présente pour la formation de l'enfant.

Cette activité est montrée par une maquette et un grand panneau de photographies (panneau 2), exemples empruntés au Brooklyn Children's Museum à New-York, le plus ancien de ces Musées, créé en 1899 et qui est une organisation autonome.

Ce Musée agit sur l'enfant : 1° par des spectacles (maquettes, modèles agrandis, reproductions, objets originaux microscopes, petits cinémas); 2° par des expériences (travaux de laboratoire, promenades peintures, dessins et modelages, jeux éducatifs clubs, expositions); 3° par l'enseignement (conférences, leçons, bibliothèque, service de prêt).

La maquette montre la salle de l'histoire de la civilisation au Brooklyn Children's Museum. On voit à une table un enfant qui, se livre à un jeu pédagogique.

Maquette exécutée par M. Kamké.

### MAQUETTES DE MUSÉES EN PLEIN AIR

4. JARDIN ZOOLOGIQUE.

Les jardins zoologiques étendent à la nature vivante la conception conservatrice et éducative du Musée. Montrant, classées par espèces et genres, les produits de la nature animale, ils appartiennent à la catégorie des Musées scientifiques. Il n'en était pas tout à fait ainsi à l'origine dans les ménageries princières, d'où sont sortis les jardins zoologiques modernes. L'animal exotique, recherché pour sa rareté ou pour sa beauté, était considéré comme un objet de luxe, ornement nécessaire d'une cour princièrre. Cette notion de « rareté » et d'agrément n'est d'ailleurs pas tout à fait absente du jardin zoologique moderne.

À l'époque contemporaine, les Musées zoologiques deviennent de plus en plus des Musées de plein air. On cherche à présenter l'animal en liberté dans un cadre inspiré de celui dans lequel il vit normalement à l'état sauvage et dans des conditions telles que le spectateur a l'illusion qu'il est en liberté. La maquette présente un aspect du Jardin zoologique de Vincennes, une des réalisations les plus récentes de cette conception, fondé par le Muséum National d'Histoire Naturelle, avec la collaboration de la Ville de Paris, à la suite de l'Exposition Coloniale de Vincennes (1931), qui montrait un petit zoo de ce genre, installé par les frères Hagenbeck de Hambourg.

Maquette exécutée par M. Mazenod.

5-6. MUSÉE DE PLEIN AIR.

Touchés les derniers en Europe par l'industrialisme moderne, les pays scandinaves ont senti plus que d'autres la nostalgie, engendrée par la standardisation des moyens de vie, de tout ce qui jadis distinguait l'homme des hommes d'autres races et constituait la personnalité d'une région, d'une province, d'un pays. Aussi ont-ils eu un grand goût pour le Musée de folklore auquel ils ont donné sa forme la plus évoluée : le Musée de plein air. Celui-ci montre des spécimens des constructions régionales, transformées en salles de Musée, et transportées dans de grands parcs où elles se retrouvent associées étroitement à la nature comme dans leur site primitif. Les principaux Musées de plein air sont le Musée de Bygdo près d'Oslo, le Musée de Copenhague, le Musée d'Arnhem, le Skansen, annexe du Musée nordique de Stockholm. Celui-ci, qui a été fondé en 1873 par le Dr Hazélius, est le plus ancien et le plus complet de tous. Il présente l'originalité de montrer une centaine de constructions anciennes gardées par des hommes et des femmes en costumes de leur province, vaquant aux travaux traditionnels. Non loin du jardin zoologique, un restaurant permet de déguster les spécialités gastronomiques des provinces suédoises. Sur une immense esplanade, des fêtes populaires, des spectacles chorégraphiques anciens se déroulent. Selon l'expression de Georges-Henri Rivière, ce Musée est vraiment un « microcosme » de la Suède.

Un décret de 1937 vient de décider, en France, la création de Musées de plein air répartis dans tous le pays aux principaux centres de la vie provinciale française et qui dépendront du « Musée National des Arts et Traditions populaires », situé à Paris, et où sera montré, sous la forme muséographique habituelle, une sorte de synthèse des terroirs français. L'originalité de la formule française du Musée de plein air consiste à l'associer largement au tourisme populaire, en créant dans leur voisinage des auberges de la jeunesse, dont le hôtes pourront avant de parcourir un pays s'initier à son genre de vie en visitant le Musée de plein air.

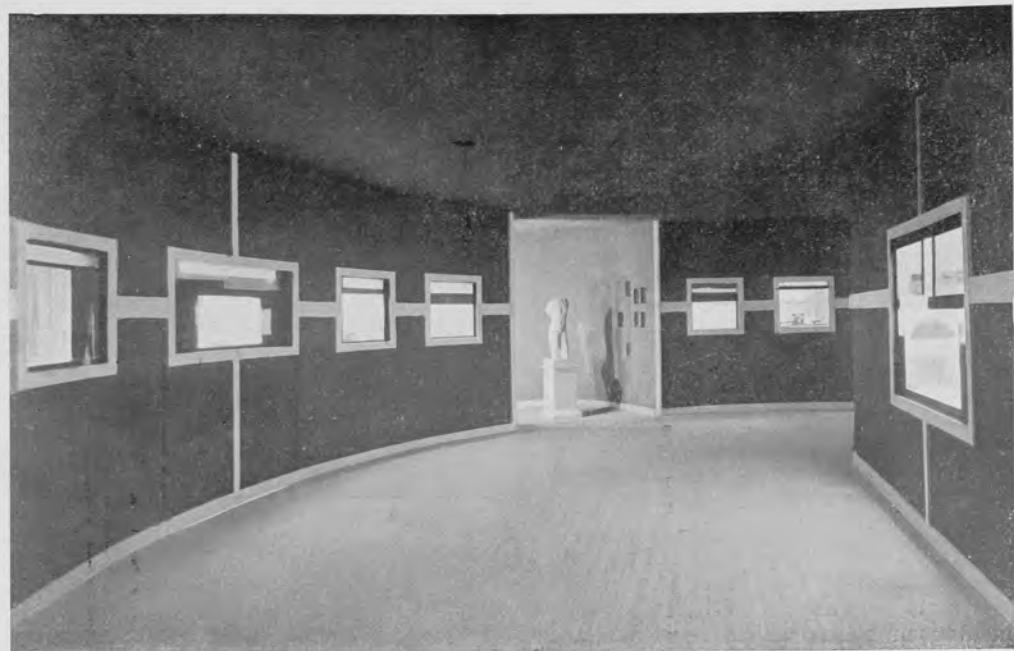
La maquette montre une église de bois du Musée de plein air de Bygdo; un panneau de photographies (6) présente divers aspects des Musées de plein air.

Maquette exécutée par le Musée de Bygdo.





## MAQUETTES DE



PHOTOGRAPHIE DE LA SALLE III



### 1. ANCIENNE COLLECTION.

Cette maquette montre la présentation des œuvres d'art dans les anciens cabinets d'amateur qui ne visaient qu'à l'accumulation d'objets précieux et rares. Elle s'inspire d'un tableau de Musée de Bruxelles, datée de 1621, et dû à un monogramme non identifié. Quelques modifications nécessitées par des difficultés d'interprétation ou de mise en place ont été apportées au modèle. Notamment il a été ajouté une colonne de tableaux sur la droite. Nombreux sont les tableaux représentant des cabinets d'amateurs du XVII<sup>e</sup> siècle. Celui-ci a été choisi de préférence à d'autres, parce que la « visite de la collection » à laquelle nous fait assister le peintre, est particulièrement animée. Les cabinets d'amateurs de l'Ancien Régime étaient, en effet, pour la plupart assez libéralement ouverts aux personnes qualifiées, artistes et amateurs. Sur la table à gauche on voit quelques éléments d'un cabinet scientifique (coquillages, astrolabe, sextant, planisphère céleste, etc.). Un savant fait, au moyen d'un compas, une démonstration sur des cartes célestes. Le Palais de Tsarkoie-Selo en Russie a conservé encore intacte jusqu'à nos jours une présentation de collection du XVIII<sup>e</sup> siècle montrant des tableaux à plat sur les murs, qu'ils tapissent, bord à bord comme un puzzle et séparés seulement par une baguette.

Maquette exécutée par MM. de Lambert et de Marliave.

### 2. MUSÉE ANCIEN.

On trouve encore dans des localités provinciales des musées, qui, à cause de leur peu d'étendue et de leurs faibles ressources financières, ont été contraints de garder l'aspect des collections anciennes. La plupart des collections de ces musées ont d'ailleurs été constituées par des dons d'amateurs locaux, d'archéologues, ou de voyageurs qui ont rapporté à leur pays natal des curiosités naturelles recueillies au cours de leurs croisières. Aussi ces musées sont-ils d'ordinaire des Musées mixtes groupant des œuvres d'art, des pièces historiques, des éléments de folklore, des pièces d'histoire naturelle. La présente maquette est inspirée d'une salle du Musée de Sens.

Maquette exécutée par M. Tolmer.

Les trois vitrines suivantes illustrent plusieurs aspects d'un problème de la présentation des collections qui a beaucoup préoccupé les conservateurs de Musées d'art, surtout avant la guerre et qui consiste à placer les objets dans une ambiance évoquant leur temps.

## MUSÉES TYPES

### 3. PRÉSENTATION MIXTE.

Wilhelm Bode, qui, de 1872 à sa mort (1929) consacra, à divers titres, son activité aux Musées de Berlin réalisa à partir de 1904 au Kaiser Friedrich Museum une présentation mixte qui mêlait des meubles, des éléments d'architecture, des sculptures et des tableaux d'une même époque, dans des salles pourvues de plafonds et de portes anciennes de même style que les œuvres exposées. Cette présentation dura jusqu'à décembre 1932, moment à partir duquel elle fut remaniée. La salle Simon en conserve seule aujourd'hui le souvenir. Ce mode de présentation a eu une très grande vogue dans les Musées américains. Le Musée d'art de Pensylvanie à Philadelphie offre l'exemple d'un Musée inspiré de ce système qui domina en Amérique jusqu'au moment où, notamment sous l'influence de Paul Sachs, directeur du Fogg rit Museum à Cambridge, on revint vers plus de simplicité. La maquette représente une ancienne salle du Kaiser Friedrich Museum de Berlin.

Maquette exécutée par les Musées de Berlin.

### 4. RECONSTITUTION D'ÉPOQUE.

Pour augmenter la suggestion du passé, certains Musées ont recouru à la présentation des œuvres d'art dans des cadres anciens authentiques de la même époque, où les objets sont présentés conformément à leur disposition et à leur usage originaux. Cette présentation est fréquente dans les Musées du Monde entier, mais elle est particulièrement répandue en Amérique, où elle connaît une grande vogue depuis l'aménagement de 13 chambres en style colonial réalisé au Metropolitan Museum de New-York en 1924. Ces reconstitutions vont parfois si loin que les cadres transportés au Musée continuent à servir à leur usage ancien, telles la salle de réunion d'une chambre de rhétorique installée au Musée de la Byloke à Gand. La présente maquette est inspirée de la salle des échevins au Musée Carnavalet, à Paris.

Maquette exécutée par MM. de Lambert et de Marliave.

### 5. RECONSTITUTION IMAGINAIRE.

Le souci de l'ambiance historique a amené parfois à donner à l'architecture de chaque salle un cadre qui évoquait artificiellement l'ambiance historique. Ce procédé fut d'abord employé dans les pays germaniques (Kunsthistorisches Museum de Vienne, salle égyptienne de style égyptien, 1890; Gothenburg, Ham-bourg, Musée National bararois). Il passa en Amérique où il obtint un très vif succès. Le Musée de Detroit a été entièrement construit par P.-P. Cret de 1926 à 1927 selon ce principe, qui y est poussé si loin que les quatre côtés de la cour ont chacun une architecture différente correspondant au contenu des différentes salles. La présente maquette représente une galerie du Moyen Age au Musée de Toledo (Ohio); sous une voûte d'ogives artificielle ont pris place des tapisseries, des meubles, des sculptures.

Maquette exécutée par MM. de Lambert et de Marliave.





# MAQUETTES DE



SALLE JEAN GOUJON

## 6. PRÉSENTATION D'UNE STATUE DE DESPIAU ÉCLAIRÉE EN SILHOUETTE.

Dans une niche on voit une statue de Bourdelle qui se dégage en silhouette lumineuse sur le fond obscur. Cet éclairage, qui met particulièrement en valeur la statue, est obtenu par l'interposition sur la source lumineuse d'un écran découpé suivant les contours de la statue.

La suite des vitrines 7 à 10 a pour but de montrer une nouvelle phase de la présentation des Musées d'art qui, au lieu d'essayer de replonger l'œuvre d'art dans son milieu, tend à l'en isoler de plus en plus. Le désir de replacer l'œuvre d'art dans son cadre historique avait été à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle, la suite naturelle, plus ou moins consciente, des théories de Taine, qui considérait l'œuvre d'art comme solidaire du milieu qui l'a vu naître. Il est curieux de constater que la défaveur croissante de ce mode de présentation coïncide avec l'abandon de plus en plus marqué de l'esthétique tainienne en histoire de l'art.



SALLE DE LA CÉRAMIQUE ITALIENNE

## 7. RÉPARTITION DES TECHNIQUES.

Les spéculations esthétiques du premier quart du XX<sup>e</sup> siècle, débarrassant l'œuvre d'art de ce sentiment d'ambiance historique, l'ont considérée comme un phénomène autonome, individuel. Les artistes, les critiques l'envisagèrent d'un point de vue purement formel et non historique; la sensibilité moderne, habituée par des publications à des rapprochements imprévus de formes par delà le temps, se découvrit des liens de proche parenté avec des arts éloignés dans le temps ou dans l'espace. Aussi le goût évolua-t-il plutôt vers les Musées qui présentent les œuvres d'art réparties par techniques ayant chacune ses lois propres. La maquette qui illustre ce mode de présentation montre trois salles du Musée du Louvre, où les œuvres sont présentées par catégories nettement séparées: la salle Michel-Ange, salle de sculpture; la salle Renoir, salle de peinture, la salle des faïences italiennes, salle d'objets d'art. Le Louvre resta d'ailleurs toujours fidèle à ce mode de présentation, sauf pour les collections provenant de donations privées, comme la collection Thiers, la collection Arconati-Visconti que la volonté des donateurs ne permit pas de disperser.

Maquette exécutée par M. Tolmer.



SALLE RENOIR

# MUSÉES TYPES

## 8. PRÉSENTATION DÉPOUILLÉE.

La sensibilité moderne ne cherchant plus dans l'œuvre d'art un témoin historique, mais un phénomène esthétique individuel amena à l'exposer dans des conditions telles que le Musée s'efface derrière le chef d'œuvre qu'il présente. Les murs, dépouillés de tout décor ne sont plus qu'un fond abstrait sur lequel se détachent les objets; ceux-ci sont montrés très espacés, afin de permettre au visiteur d'examiner chacun d'eux sans être gêné par les objets voisins, selon les exigences de l'esthétique moderne. Le plus récents musées ont été ainsi conçus, tels le nouveau Musée Boymans de Rotterdam, terminé en 1935, et dont la maquette n° 8 présente une salle. Cette conception s'est répandue jusqu'aux Etats-Unis qui commencent à se déprendre de leur goût pour l'atmosphère d'époque; et l'architecte Clarence Stein a pu écrire: « Les salles ne doivent pas offrir des détails architecturaux susceptibles de détourner l'attention des objets exposés, la seule exception est le cas où les intérieurs authentiques sont restitués comme cadres. »

Maquette exécutée par le Musée Boymans de Rotterdam



## 9. PRÉSENTATION ISOLÉE D'UN CHEF-D'ŒUVRE.

Dans certains musées européens où le principe esthétique l'emporte sur le principe historique, le souci d'isoler l'œuvre d'art a amené à présenter dans une salle un seul chef-d'œuvre en créant une certaine mise en scène pour le mettre en valeur. Ainsi se présentent la Victoire de Samothrace au Louvre, la Madone de Saint Sixte de Raphaël à Dresde, la Ronde de Nuit de Rembrandt au Rijksmuseum d'Amsterdam, le Spozalizio de Raphael à la Brera de Milan, la Madone de Saint-Jérôme du Correggio à la pinacothèque de Parme. La maquette représente la présentation des Ménines de Velasquez réalisée au dernier remaniement du Musée du Prado de Madrid. La lumière qui vient de la fenêtre à droite est réfléchiée vers le tableau par une glace placée au revers de l'écran qui cache la baie. Une banquette, qui n'a pu être figurée dans la maquette, permet au visiteur de contempler le chef-d'œuvre sans fatigue.

Maquette exécutée par MM. de Lambert et Marliave.



## 10. MUSÉE D'ARCHITECTURE.

Le souci de la mise en valeur des œuvres d'art du passé a conduit à la reconstitution de vastes ensembles architecturaux. L'exemple le plus grandiose est le Pergamon Museum de Berlin dont la maquette représente l'œuvre la plus importante, l'autel de Pergame. Ce Musée qui a recueilli les produits des fouilles en Grèce d'Asie Mineure (monuments de Pergame, de Milet, de Magnésie) et de Mésopotamie (temple d'Ichtar à Babylone) a été réaménagé dans une nouvelle construction achevée en 1930. Les ensembles architecturaux dont le musée conservait de nombreux fragments ont été reconstitués en partie, les éléments manquants étant remplacés par des copies. Du même principe relèvent les « cloîtres du Moyen Age transportés d'Europe », si fréquents dans les Musées américains, comme Rochester, Philadelphie, Toledo. Une annexe du Musée Metropolitain de New-York, appelée les « Cloisters » contient plusieurs de ces éléments. La reconstitution du portique d'Apamée, au Musée Royaux d'art et d'histoire de Bruxelles paraît avoir été inspirée par le Pergamon Museum.

Maquette exécutée par les Musées de Berlin.







11

# 11. MUSÉE COMPLEXE EN U.R.S.S.

Le positivisme bourgeois du XIX<sup>e</sup> siècle, toujours empressé de réduire l'activité humaine à un déterminisme étroit, avait engendré en muséographie la présentation mixte où l'œuvre d'art n'était plus montrée que comme un facteur d'époque. Il est curieux de remarquer que le matérialisme marxiste, né d'une réaction contre l'esprit bourgeois, devait amener en muséographie une conception semblable, d'après laquelle l'œuvre n'est plus admise que comme un facteur social. Dans les Musées de l'U. R. S. S., les meubles, tableaux, peintures, objets d'art se groupent à nouveau en des ensembles d'époques, de manière à « expliquer l'évolution du style artistique par les péripéties de la lutte des classes (1). » « La conception de l'art pour l'art, de l'art ayant une valeur absolue étant incompatible avec la doctrine marxiste » (2), le Musée a un rôle de pédagogie strictement défini. A cette fin des documents, des statistiques, des cartes, des extraits de textes littéraires sont mêlés aux œuvres d'art pour mieux montrer le rapport « dialectique » de toutes les activités artistiques d'une époque avec un aspects de l'économie sociale et de la lutte des classes (on a même été jusqu'à faire à cette fin des auditions musicales). Des commentaires, des phrases lapidaires dégagent pour le public la « leçon » marxiste des œuvres d'art. La maquette montre une salle du Musée Trétiakov à Moscou.

Maquette exécutée par MM. de Lambert et de Marliave.

(1) F. PETROV, voir *Voks* (n° 10-12 1931).  
(2) Th. Schmit de l'Université de Leningrad, *Cahier de la République des Lettres : Musées*.

## 12. MUSÉE HISTORIQUE ANCIEN.

Le Musée historique peut avoir pour but d'évoquer l'ambiance du passé par un groupement d'éléments anecdotiques. Telle fut la conception du Musée historique au XIX<sup>e</sup> siècle et jusqu'à nos jours dans la plupart des pays d'Europe et d'Amérique. Ce genre de Musée s'adresse au sentiment plus qu'à la connaissance. Il tend à évoquer plus qu'à instruire. Il montre le passé pour lui-même et ne cherche pas à en tirer une leçon pour le présent. La maquette montre la salle de l'Empire au Musée Carnavalet à Paris.

Maquette exécutée par MM. de Lambert et de Marliave.

## 13. PRÉSENTATION D'UNE STATUE ANTIQUE PAR ÉCLAIRAGE TOURNANT.

Rodin a rapporté qu'il aimait regarder une statue antique en tournant autour d'elle avec une bougie, afin d'en examiner les modelés successivement, au moyen de cette lumière mouvante. L'architecte J.-Ch. Moreux a eu l'idée de réaliser cet effet électriquement par un système de lampes distribuées sur le pourtour d'une niche et s'allumant successivement.

A cette démonstration on en a ajouté une autre. Une lampe à lamelles qui empêche les rayons lumineux de frapper l'œil, corrige l'éblouissement. Cette lampe s'allume en dernier à droite. Elle est précédée d'un éclairage ordinaire à effet éblouissant.

## 14. MUSÉE HISTORIQUE MODERNE.

Cependant dans certains pays modernes, où l'action politique tend à devenir le point de convergence de toutes les forces de la nation, le Musée voit son rôle social et pédagogique l'emporter de plus en plus sur son rôle esthétique et sensible. Au Musée historique « sensible » dont la précédente maquette donne le type s'oppose le Musée historique moderne qui a pour but d'enseigner l'évolution politique économique et sociale par la présentation systématique d'objets associés à une documentation appropriée. En Allemagne les *Heimatemuseen*, musées régionaux, conçus pour montrer les aspects locaux de la civilisation et de la culture, ont reçu une impulsion nouvelle, à la suite du mouvement national-socialiste. Ce Musée a essentiellement un but actuel. « Il doit atteindre le visiteur dans sa qualité d'élément constitutif de peuple et de citoyen de l'État, avec le constant souci d'établir une solide correspondance avec le présent » (1). Dans « l'équipement social pédagogique » de ce

(1) Dr. J. KLERSCHE, Un nouveau type de Musée, La Maison de Pays rhénan, *Museum* n° 35-36, 1936.



14



15

Musée, l'œuvre d'art considérée comme un facteur historique est complétée par tout un matériel auxiliaire, composé de moulages, de copies, de statistiques, de graphiques, de cartes, de tableaux démonstratifs. La maquette représente une salle de statistique au Musée du pays rhénan à Cologne, l'un des mieux équipés de ce type, qui a été créé en 1926, après la célébration en 1925 du millénaire du rattachement de la Rhénanie à l'Empire allemand.

Maquette exécutée par le Musée du pays rhénan à Cologne.

## 15 MUSÉE SCIENTIFIQUE (Musée géologique de Londres).

Le Musée scientifique a une origine presque aussi ancienne que le Musée d'art. Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, les anciens cabinets de collectionneurs comportaient des spécimens d'histoire naturelle (coquillages, minéraux, collections zoologiques) et des instruments en usage dans la physique, l'optique, l'astronomie ou la navigation. La maquette « de l'ancienne collection » (maquette n° 1) montre, à gauche, quelques éléments d'une collection scientifique.

Mais le développement du Musée scientifique coïncide avec l'essor industriel vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Le plus remarquable témoignage de cette coïncidence est le « National Museum of Science and Industry », Musée scientifique et technique, créé au South Kensington de Londres par la reine Victoria et le prince Albert en 1857, après la grande exposition industrielle de 1851. Ce Musée présente la particularité d'avoir été associé à un Musée « d'art industriel » qui devait fournir à l'industrie des modèles dans tous les genres d'art appliqué ou décoratif.

De nos jours, le Musée scientifique développe de plus en plus son côté pédagogique et démonstratif. Il ne se contente plus de montrer des spécimens originaux de la nature ou de la technique, mais il y joint tous les documents nécessaires à leur facile et rapide compréhension. La maquette montre une salle du Musée géolo-



16

gique de Londres, section du National Museum of Science and Industry, conçue dans cet esprit. Aux spécimens géologiques sont associés des maquettes, des documents suggérant le milieu d'où ils sont issus.

Maquette exécutée par M. Kamké.

## 16 MUSÉE SCIENTIFIQUE (Musée de l'Homme).

Comme le Musée d'art, et même avant lui, le Musée scientifique a été amené à créer une discrimination entre les collections à l'usage du public et les collections d'étude à l'usage des spécialistes. La première application de cette division a été faite, en effet, dans un Musée scientifique, au Musée d'Histoire Naturelle de Londres en 1886. En ce qui concerne la partie publique, la notion de chef-d'œuvre propre aux Musées d'art fait ici place à celle d'objet type. La maquette montre une coupe à travers le Musée de l'Homme à Paris. A droite, on voit une salle pour le public où les objets sont présentés avec une documentation qui les explique; à gauche, une salle d'étude où les objets sont classés méthodiquement.

Le Musée de l'Homme, édifié en 1936-1937, à l'intérieur du nouveau Palais du Trocadéro, est une des plus modernes réalisations du Musée scientifique. Héritier de l'ancien Musée d'Ethnographie, il dépend du Museum d'Histoire naturelle et a été conçu pour répondre aux quatre fonctions d'un Musée moderne : la recherche scientifique, la réunion d'une documentation (photothèque, phonothèque, bibliothèque, collection proprement dite), l'enseignement (association du Musée et de l'Institut d'Ethnologie de l'Université de Paris), la diffusion populaire. Dans la salle 2 on a pu voir le plan du Musée de l'Homme donné comme plan-type d'un Musée scientifique répondant aux deux buts essentiels de ce genre de Musée : la recherche scientifique et l'enseignement (voir page 9, n° 10).

Maquette exécutée par M. Kamké.

## III. - LA LUMIÈRE DANS LES MUSÉES

### L'ÉCLAIRAGE

La SALLE III montre quelques exemples de présentation lumineuse d'objets d'art. On a vu plus haut deux présentations de statues l'une avec éclairage découpant la silhouette, (voir n° 6, p. 18); l'autre avec éclairage mobile (voir n° 13 p. 20). On trouvera dans les deux dernières vitrines de la salle IX deux autres exemples d'éclairage spécial.

94. VITRINE A MINÉRAUX FLUORESCENTS. Certains minéraux, sous l'action des rayons infra-rouges, ont la propriété d'émettre une lumière fluorescente. Les Musées d'histoire naturelle ont utilisé cette propriété pour présenter des minéraux. Un exemple en est donné dans la vitrine.

Les minéraux ont été prêtés par M. Orsel, professeur au Muséum d'Histoire Naturelle de Paris.

95. VITRINE D'ORFÈVRE. Cette vitrine montre comment on

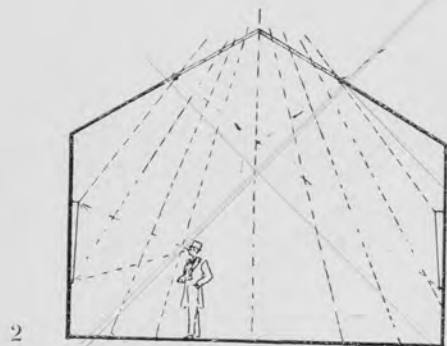
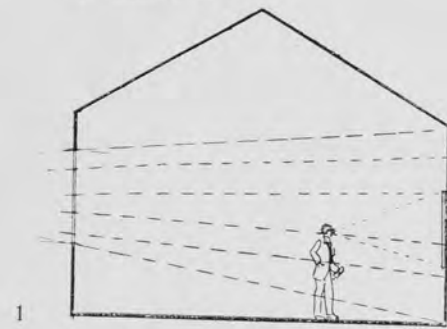
peut donner à des pièces d'orfèverie leur maximum d'éclat, en les présentant sous une lumière intense grâce à des lentilles condensatrices et sur un fond de velours noir qui absorbe les rayons tout au tour d'eux.

Objets d'orfèverie pré-colombienne et africaine prêtés par M. Charles Ratton.

La SALLE IV est toute entière consacrée à l'étude de la lumière : sur un des côtés de la salle sont étudiés les problèmes d'éclairage, sur l'autre, l'utilisation de la lumière pour l'examen scientifique des tableaux.

Deux fragments de bas-reliefs égyptiens éclairés l'un (à droite) de face l'autre (à gauche) en lumière rasante montrent l'importance du problème de l'éclairage pour la sculpture. Les bas-reliefs à faible saillie changent totalement d'aspect selon qu'ils sont éclairés de face ou qu'un éclairage rasant met en valeur leurs moindres modalités.

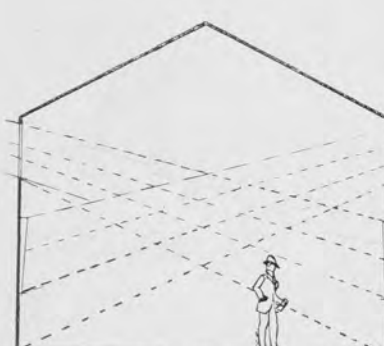
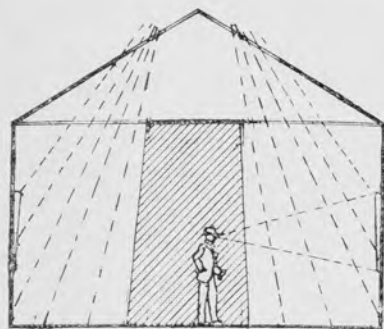




A droite et à gauche des bas-reliefs, des graphiques, complétés par des dispositifs montrent par transparence les différents procédés d'éclairage employés dans les Musées. L'éclairage naturel ou artificiel du Musée est un problème essentiel de la muséographie.



ÉCLAIRAGE NATUREL



## I. — TYPES FONDAMENTAUX

1. ÉCLAIRAGE LATÉRAL ou par fenêtres basses. — Inconvénients. La lumière, répartie inégalement, produit des reflets sur les tableaux ou les vitrines verticales qu'elle frappe directement. L'œil est ébloui par les rayons lumineux venant de la fenêtre.

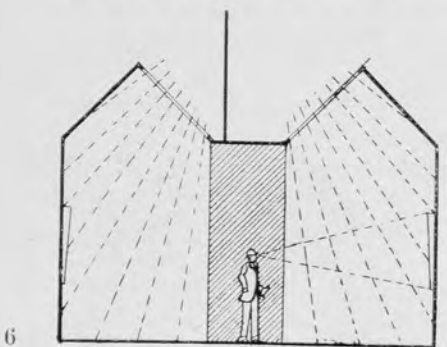
2. ÉCLAIRAGE ZÉNITHAL. — Employé systématiquement pour la première fois dans les Musées à l'Ancienne Pinacothèque de Munich (1826-1836), était déjà connu sous l'Ancien-Régime (Galerie de l'hôtel de Rubens à Anvers; « Cabinet des raretés » au palais de Versailles). L'éclairage réalisé à la grande galerie du Louvre sous l'Empire appartient plutôt au système diagonal.

Cet éclairage a l'avantage de répandre une luminosité égale sur les murs et de supprimer les reflets sur les tableaux, mais il produit des reflets sur les vitrines plates et crée une zone de clarté gênante au-dessus de la tête du visiteur. Exemple d'éclairage zénithal montré par un diapositif : Musée de Toledo (U. S. A.) (Photo Office international des Musées).

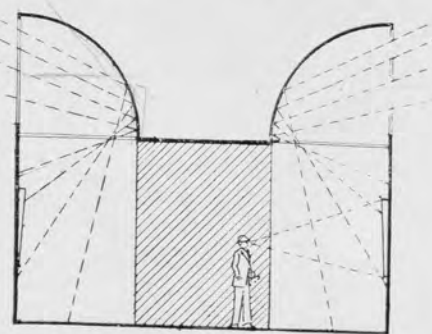
## II. — ÉCLAIRAGE DIRIGÉ

3. ÉCLAIRAGE ZÉNITHAL AVEC ÉCRAN. — Un écran occupant la partie centrale du plafond vitré supprime la clarté gênante et répartit la lumière avec une plus grande intensité sur les murs que sur le sol.

Des lamelles inclinées dirigeant plus sûrement la lumière du pourtour sont en usage au nouveau Musée de Rotterdam (voir plus haut la maquette en coupe, n° 8).



6. SYSTÈME ANDRÉ LURÇAT À LUMIÈRE RÉFLÉCHIE. — Préconisé par l'architecte français André Lurçat. Il procure aux œuvres d'art les avantages de la lumière indirecte qui supprime tout reflet et tout éblouissement. Cette solution, qui a été appliquée au Musée du quai de Tokio, s'inspire du système des constructions des toitures en sheds appliqué dans les salles d'usine.

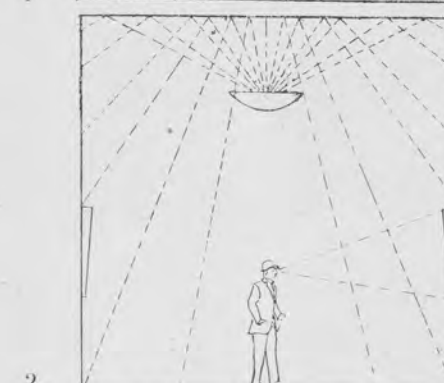
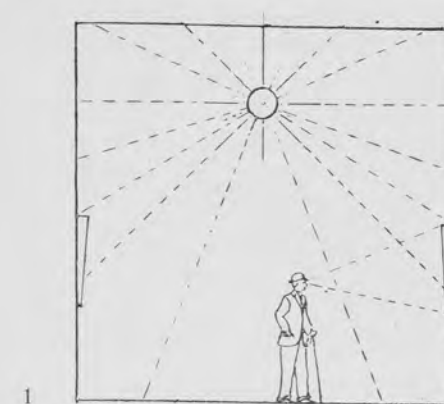


4. ÉCLAIRAGE DIAGONAL ou par fenêtres hautes. — La plus ancienne application du système diagonal fut sans doute réalisée en 1790 au Musée de Naples où on ouvrit des fenêtres hautes dans le vieux bâtiment de 1587. De 1803 à 1810 les architectes Percier et Fontaine, ouvrirent dans la voûte de plusieurs travées de la grande Galerie du Louvre, des baies basses qui donnaient un éclairage diagonal. Avantages : supprime la clarté gênante au-dessus de la tête et supprime les reflets, répartit la lumière d'une façon plus intense sur les murs que sur le sol des salles. Un exemple d'éclairage diagonal est montré par un diapositif : Fitzwilliam Museum, Cambridge.

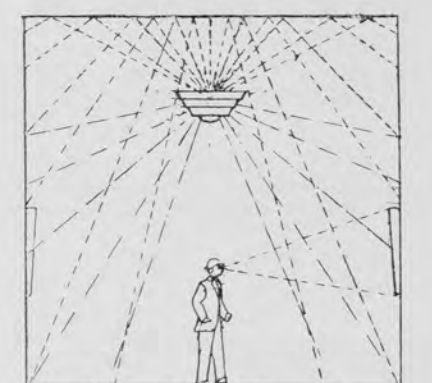
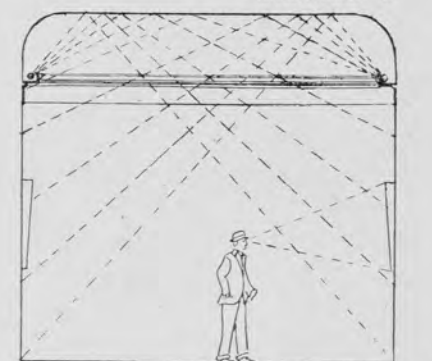
## III. — AMÉLIORATIONS DE L'ÉCLAIRAGE DIRIGÉ

5. SYSTÈME SEAGER. — Perfectionnement de l'éclairage diagonal, inventé par l'américain Seager. Il réunit les conditions optima d'éclairage en projetant la lumière sur le champ d'exposition et en plaçant sa source hors de la vue du spectateur. Celui-ci se trouve en effet dans une zone à demi obscure séparant deux zones claires où sont les œuvres. Afin d'obtenir sur le mur sud éclairé par la lumière venant du nord la même luminosité que sur le mur nord éclairé par la lumière sud, un grand écran réfléchissant est placé sur la toiture.

Exemple de système Seager (diapositif) : salle du Fitzwilliam Museum à Cambridge (Photo Office international des Musées).



L'ÉCLAIRAGE ARTIFICIEL



## I. — TYPES FONDAMENTAUX

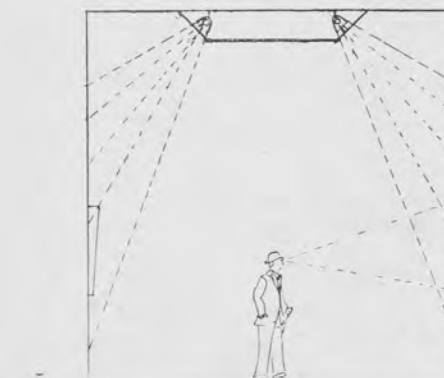
1. ÉCLAIRAGE DIRECT. — Inconvénients : ne peut être dirigé, provoque de nombreux reflets, éblouit. Toujours préférable à l'éclairage indirect pour la sculpture qui ne vit que par l'affirmation du modelé. On peut diriger la lumière au moyen de projecteurs, ce qui présente le défaut de produire dans la salle des différences d'intensité lumineuse qui créent des oppositions gênantes pour l'œil; on peut corriger cet effet en combinant l'éclairage direct avec un éclairage indirect diffus.

2. ÉCLAIRAGE INDIRECT. — Ce mode d'éclairage qui utilise le plafond comme réflecteur produit une lumière diffuse qui offre l'avantage de ne pas être éblouissante et de ne pas provoquer de reflets, mais qui a l'inconvénient de ne pouvoir être dirigée et d'éclairer le plafond plus que les murs. Le dispositif que montre le graphique a en outre le défaut de laisser visible l'appareil d'éclairage. Exemple de ce système montré par un diapositif : Musée du Jeu de Paume, Paris.

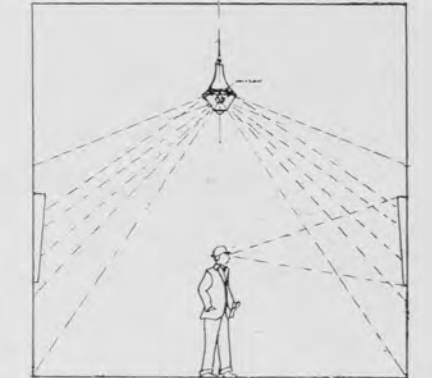
## AMÉLIORATION DE L'ÉCLAIRAGE INDIRECT

3. ÉCLAIRAGE PAR CORNICHES. — Avantage : dissimule la source lumineuse. Ne corrige pas les autres inconvénients.

4. ÉCLAIRAGE MIXTE. — On corrige quelquefois les inconvénients de l'un ou l'autre mode d'éclairage par leur emploi simultané, particulièrement favorable aux sculptures.



Le problème d'éclairage des Musées est donc fort complexe. L'éclairage artificiel présente des difficultés encore plus grandes que l'éclairage naturel. La question en devient de plus en plus actuelle, au fur et à mesure qu'on tend à prolonger le temps d'exposition en ouvrant les salles aux heures du soir qui sont seules praticables à un grand nombre de visiteurs.







## EXAMEN SCIENTIFIQUE DES TABLEAUX

Sur le panneau 2 de la salle IV sont exposés des photographies ou des appareils de démonstration qui permettent de se rendre compte de quelques-uns des modes d'examen scientifique des tableaux. Cette présentation a été réalisée avec la collaboration de M. Jacques Dupont, chargé de la direction du laboratoire du Musée du Louvre.

L'application des découvertes scientifiques à l'étude des tableaux ne supplée pas à l'expertise, comme le croit trop souvent le public, mais lui donne des moyens d'investigation plus perfectionnés.

### EXAMEN A LA LUMIÈRE NATURELLE.

But : essayer de rendre plus évident les particularités de la surface visible du tableau.

a) par l'agrandissement, on *microphotographie* qui permet d'examiner les moindres détails de la technique, des craquelures.

1. Document exposé : détail d'un personnage de la *Nef des Fous* de Jérôme Bosch, comparer le même détail à grandeur d'original et agrandi 20 fois. Photographie du Laboratoire de Louvre.

b) par la *lumière rasante*, procédé souvent associé au précédent. Un faisceau lumineux intense projeté presque parallèlement à la surface du tableau accentue considérablement les moindres saillies et révèle ainsi des détails inconnus de sa technique; on a trouvé ainsi jusqu'à des empreintes digitales.

Un dispositif montre un tableau alternativement éclairé à la lumière directe et à la lumière rasante qui révèle par l'amplification des reliefs des détails insoupçonnés de son exécution.

### EXAMEN AUX RAYONS ULTRA-VIOLETS.

Un des éléments les plus difficiles à déceler du tableau est l'importance des repeints qui se confondent souvent avec les parties anciennes de l'œuvre. Sous l'action des rayons ultra-violet obtenus avec une lampe à vapeur de mercure et un verre de Wood, le tableau prend un aspect fluorescent, sauf dans les parties repeintes récemment qui constituent des îlots opaques. Des matières qui présentent à l'examen usuel des tonalités analogues se différencient ainsi brutalement. Les rayons ultra-violet permettent ainsi de distinguer les repeints, retouches, truquages.

Un appareil de démonstration montre un portrait de l'école française du XVIII<sup>e</sup> siècle alternativement éclairé à la lumière ordinaire et à la lumière ultra-violette qui fait apparaître un îlot sombre, les repeints des restaurateurs.

2. Un diapositif reproduit un *Saint Jérôme* de l'école d'Avignon du XV<sup>e</sup> siècle au Musée du Louvre vu à la lumière ultra-violette. Il apparaît maculé de taches sombres qui correspondent à d'anciennes restaurations presque invisibles à l'œil nu. Photographie du Laboratoire du Louvre. Procédé photographique mis au point par Jacques Dupont.

### EXAMEN AUX RAYONS X.

Les rayons X qui ont la propriété de pénétrer les corps opaques, révèlent la structure interne du tableau. La perméabilité aux rayons X des diverses substances qui composent le tableau étant fonction de leur poids atomique, les couleurs, selon leur préparation et leur époque, sont plus ou moins transparentes aux rayons X; grâce à ceux-ci on peut ainsi découvrir les différentes peintures superposées sur une toile.

3. Rembrandt, *Portrait de Titus*, Musée du Louvre. Photographie ordinaire et aux rayons X. On distingue à droite la femme près d'un berceau que portait primitivement la toile sur laquelle Rembrandt a peint le Titus (à gauche). Photographie du Laboratoire du Louvre.

4. Restauration permise par les rayons X. Frans Hals. *Portrait de Verdonck*, musée d'Edimbourg. Ce tableau avait subi de profondes transformations (à gauche). Une gravure cependant avait conservé le souvenir de son état ancien qui fut révélé par les rayons X et restitué (en bas de cette page).



## ÉCLAIRAGE

### VITRINES A ÉCLAIRAGE SPÉCIAL

(Panneaux 3 et 4)

Au fond de la SALLE IV on voit deux exemples d'éclairage spécial employés dans des vitrines.

#### 1. VITRINE A ÉCLAIRAGE VERTICAL.

La vitrine, creusée dans le mur, ressort en saillant à l'extérieur. Son plafond vitré reçoit ainsi la lumière du dehors tombant verticalement et les objets baignent dans une lumière agréable, différente de celle de la salle où la vitrine est exposée.

Ce genre de vitrine, est en usage au Musée Municipal de La Haye. Voir à la page 30 une photographie de la cour intérieure de ce Musée montrant l'extérieur de ces



vitrines saillant sur la paroi du mur. Les objets chinois en jade exposés dans la vitrine ont été prêtés par le Musée du Louvre.

#### 2. VITRINE TRANSLUCIDE.

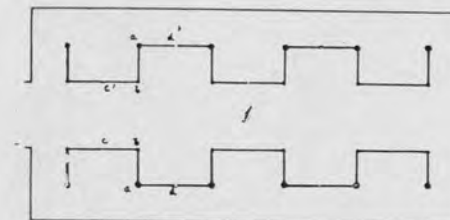
Le fond de la vitrine est constitué par un verre dépoli; les objets transparents (verrerie, etc.) sont vus sur ce fond translucide qui met en valeur la qualité de leur matière et de leur couleur.

La vitrine montre des pièces de verrerie française du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, qui ont été prêtées par MM. Marcel Poulet et Charles Ratton.

## IV. - ÉQUIPEMENT DES MUSÉES

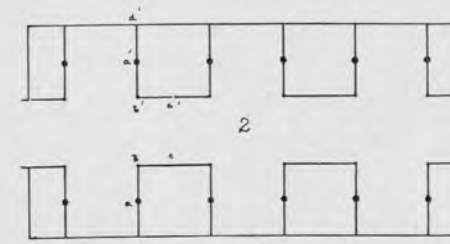
La salle 6, consacrée à l'équipement du Musée moderne, montre quelques spécimens du matériel technique qu'il utilise.

### I. - AMÉNAGEMENT



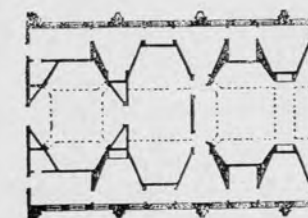
mobiles à éléments interchangeables permettant des transformations diverses.

A. CLOISONS A DOUBLE VOLET. — Des cloisons, constituées chacune par deux volets reliés par des charnières et pouvant se rabattre l'un sur l'autre ou donner tous les angles voulus,



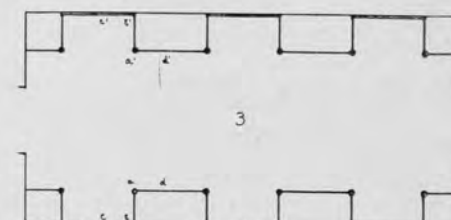
On voit, sur la maquette, une combinaison possible et sur les plans quelques transformations obtenues avec les mêmes éléments.

Système inauguré à la galerie d'exposition de Hambourg, et mis au point dans la maquette exposée par M. J.-Ch. Moreux, architecte D.P.L.G.

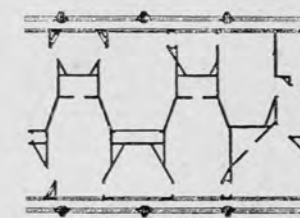
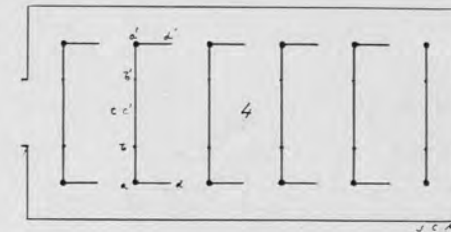


B. MUSÉE TRANSFORMABLE. — Ce type de Musée comporte des murs doubles : les murs extérieurs sont entièrement vitrés; les murs intérieurs, parallèles sont constitués par une armature métallique divisant la surface en ouvertures égales fermées par des panneaux interchangeables, soit vitrés soit pleins. L'éclairage se règle ainsi à volonté. Ces mêmes éléments : cadres d'acier et panneaux de ciment ou de contre-plaqué permettent de multiples combinaisons des cloisons internes. On voit, sur la maquette, une combinaison possible et sur les plans quelques transformations obtenues avec des éléments semblables.

Système en usage au Musée de Princeton (U.S.A.) et imaginé par M. Clarence Stein, architecte.



s'articulent sur des axes fixes. Leurs combinaisons multiples transforment aisément l'aspect de la salle et sa division intérieure créant, selon le besoin, des épinettes, couloirs, alvéoles ou petits cabinets. Ce système répond particulièrement aux besoins des salles d'exposition temporaire, appelées à abriter les objets les plus variés.





## 2. - PRÉSENTATION DE DESSINS ET GRAVURES

Les dessins et gravures exposés de façon permanente se détachent à la lumière. Plusieurs procédés ont été employés pour présenter les dessins et gravures sans risquer cet inconvénient.

A. MEUBLE A COULISSES. — Un dispositif, usité au Musée provincial de Hanovre, place les dessins dans des cadres coulissants sur une succession en profondeur de rails parallèles. Les dessins, par leur superposition, occupent un espace moindre et sont toujours partiellement protégés de la lumière. Au Musée de Hanovre ce dispositif est établi dans une cavité creusée dans un mur; il a été réalisé ici sous forme de meuble.

Présentation établie par M. J.-Ch. Moreux, architecte D.P.L.G. Reproductions de dessins en fac-simile, d'après les procédés de Léon Marotte, et édités par la Librairie Larousse, 33-37, rue Montparnasse, Paris (6<sup>e</sup>). Encadrements présentés par « Les Cadres, 174, Faubourg Saint-Honoré, à Paris.

B. ARMOIRE A CHASSIS DÉMONTABLES. — Afin de ne pas fatiguer les dessins et gravures, il est préférable de les exposer par roulement. Les meubles contenant les collections peuvent être conçus spécialement pour cette destination. Ces armoires sont fermées par des portes, où des châssis démontables permettent d'exposer derrière une glace un choix de spécimens; grâce à une opération facile, ceux-ci peuvent être remplacés rapidement par d'autres. Les armoires fermées offrent l'aspect d'un mur d'exposition. Le modèle exposé présente une armoire de ce type, dont un panneau remplacé par du verre montre la disposition intérieure et un revers de porte montrant le montage des châssis.

Type d'armoire en usage au Musée National de Stockholm; le spécimen exposé a été gracieusement offert par M. Fachs, président du Comité d'organisation du Pavillon suédois.

## 3. - PRÉSENTATION DES TABLEAUX

A. REVÊTEMENT DES FONDS, ENCADREMENTS. — La question des revêtements est particulièrement complexe pour les tableaux, dont la diversité des couleurs et des lignes exige des présentations très variées. Un même tableau peut produire des effets très différents selon la nature et la couleur du cadre et des fonds. Côte à côte sont présentés successivement quelques spécimens de trois catégories de revêtements : peinture, étoffe, matière appliquée.

- Peinture
  - Teinte pierre : clair et froid, convient surtout aux fresques et aux peintures modernes.
  - Teinte monochrome : susceptible d'adaptation étendue, une certaine froideur qui peut être évitée par des artifices d'exécution (pochage, brosse, peigne).
  - Peinture à tons superposés (sur un ton de base un ton poché, lui-même moucheté par une autre couleur), la diversité des tons multiplie les possibilités d'harmonie avec les tableaux.
- Etoffe
  - D'une façon générale, l'étoffe donne à la paroi un aspect moins sec que la peinture.
  - Reps : fond neutre, efficace dans la plupart des cas, un peu pauvre.
  - Damas ancien : convient particulièrement à la peinture ancienne.
  - Tissu peint : combine les avantages de l'étoffe et de la peinture.
- Matière
  - Liège : ton neutre, très souple, peut se peindre et donne une matière très onctueuse.
  - Parchemin : effet analogue à celui de la pierre, mais avec une matière d'aspect plus précieux.
  - Flexwood (feuille de bois) : neutre et cependant d'une tonalité assez soutenue.

Les spécimens de peinture ont été exécutés par Galeotti, 93, rue Séguin, à Courbevoie. Les spécimens de liège et de parchemin

sont présentés par les Cadres, 174, faubourg Saint-Honoré à Paris, le flexwood par Allard, 11, rue Chaudron, Paris. Le damas ancien et le reps de Tassinari et Chatel, 82, rue des Petits-Champs. Le tissu peint par le fournisseur du Musée Municipal d'Amsterdam.

Tous les encadrements sont présentés par Les Cadres, 174 faubourg Saint-Honoré, à Paris. Les reproductions de tableaux en fac-simile sont présentés par Willy Spitzer, 25, rue du faubourg Saint-Honoré, à Paris.

### B. ACCROCHAGE.

I. Un panneau expose les systèmes d'accrochage qui doivent répondre à deux conditions : invisibilité, mobilité.

1<sup>o</sup> L'accrochage direct par clou est invisible, mais ne se prête à aucun déplacement;

2<sup>o</sup> Le système Boyer permet des transformations très rapides. Un crochet coulisse librement sur une tringle verticale et se bloque automatiquement sous le poids du tableau. Mais les tringles sont très apparentes.

3<sup>o</sup> Le système à rails est moins visible. Les tringles verticales au lieu de s'accrocher en haut des murs viennent se fixer à des crochets insérés dans un rail placé dans le mur à la hauteur voulue.

4<sup>o</sup> L'accrochage par filins d'acier réunit la solidité, la mobilité et l'absence de visibilité.

II. Systèmes à cloisons perforées. Des cloisons métalliques démontables et transformables sont percées de trous nombreux à des intervalles réguliers où sont introduits les crochets de suspension des cadres. Cette cloison est recouverte d'un revêtement d'étoffe qui masque ces perforations. Ce mode d'accrochage combine donc l'invisibilité et la mobilité. Le spécimen de cloison montre dans sa partie haute la structure interne avec ses perforations et dans sa partie basse l'aspect réel avec revêtement d'étoffe. Audessous la maquette présentant quelques dispositions possibles des cloisons.

Système imaginé par M. Louis Hauteceur, conservateur au Musée du Luxembourg et réalisé par les Forges de Strasbourg, 81, rue Montmartre, Paris (2<sup>e</sup>).

## 4. - REVÊTEMENTS DES SOLS

Les qualités nécessaires aux revêtements des sols des Musées sont nombreuses : il faut que leur aspect s'harmonise avec l'ensemble de la salle; ils doivent être assez élastiques pour ne pas fatiguer le visiteur et ne pas résonner sous les pas; ils doivent aussi être résistants.

D'une façon générale, la dalle de pierre et les agglomérés sont résistants, peu sonores, mais fatigants; ils conviennent aux salles de la sculpture. Le parquet est sonore, fatigant, peu résistant, mais comme la dalle de pierre d'un effet décoratif. Le liège, le caoutchouc, le linoléum sont insonores, souples, mais peu décoratifs, en outre le caoutchouc donne des émanations. La maquette et le liège sont insonores, souples, mais sensibles aux traces laissées par les pas.

Dalle de pierre. Présenté par Fèvre et Cie, 10, rue Lincoln, Paris.

Quartzite. Présenté par Ebel, 47, rue de Paradis, Paris.

Liège. Présenté par les Établissements Sanasol, 5, bis rue de Prague, Paris.

Linoléum. Présenté par Béhar, 28, avenue de l'Opéra, Paris.

Tapis de caoutchouc. Présenté par Electro-Cable, 62, avenue d'Iéna, Paris.

Moquette. Présenté par Heu, 77, rue Saint-Sauveur, Paris.

Parquet. Présenté par Parquet Prévot, 13, rue Leboutoux.

Granito. Présenté par Durament, 13, rue Leboutoux, Paris.

Terrazolith. Présenté par Douce et Moulin, 64, rue Petit.

## 5. - PRÉSENTATIONS SCIENTIFIQUES

LOUPES ET MICROSCOPES. — Grâce à des dispositifs optiques, le public peut étudier des objets qui échappent en partie ou en totalité à la vision normale.

A. VITRINE A SUPPORT TOURNANT. — L'objet exposé, monté sur pivot, présente successivement ses diverses faces.

Appareil exposé par la Maison Siégl, 82, rue Arago, Saint-Ouen (Seine). Minéraux exposés prêtés par M. Nérée Boubée, 3, place Saint-André-des-Arts, Paris.

B. MICROSCOPE DE MUSÉE. — L'appareil présente tour à tour devant l'oculaire 28 perforations disposées sur un disque tournant. Pour la mise au point du microscope, on tourne le bouton supérieur sur le côté droit de l'appareil; pour actionner le disque porteur des préparations, on tourne le bouton inférieur. Le compteur indique la manière de la préparation examinée.

Appareil exposé par Stiassnie Frères, 204, boulevard Raspail, Paris. Préparations prêtées par M. Nérée Boubée, Naturaliste, 3, place Saint-André-des-Arts, Paris.

C. VITRINE A LOUPE MOBILE. — Une loupe réglable se déplace sur la rangée des objets exposés et permet de les étudier tour à tour.

Appareil exposé par la Maison Siégl, 82, rue Arago, Saint-Ouen (Seine).

## 6. - MESURES DE PROTECTION

### I. - PROTECTION CONTRE L'INCENDIE

A. AVERTISSEUR AUTOMATIQUE D'INCENDIE. — Dans le local à protéger, des circuits de détection, constitués par des ponts de Wheatstone, sont établis et ont en commun la partie de circuit traversant un galvanomètre. Lorsque la température s'élève, l'aiguille du galvanomètre enregistre le déséquilibre ainsi créé, jusqu'au moment où elle touche un degré fixé et y déclenche par contact électrique un signal d'alarme. Pour expérimenter le dispositif, appuyer sur le bouton « Alarme » qui fera fonctionner une lampe chauffante et augmentera la température jusqu'au point d'alarme.

Appareil exposé par les Etablissements Mighom (Avertisseur Le Jor), 29, rue Celina-Dubois, à Montrouge (Seine).

B. EXTINCTEURS D'INCENDIE POUR LES MUSÉES. — Le choix des extincteurs d'incendie dans les Musées est commandé par

la nécessité d'employer les matières les moins susceptibles de détériorer les œuvres d'art.

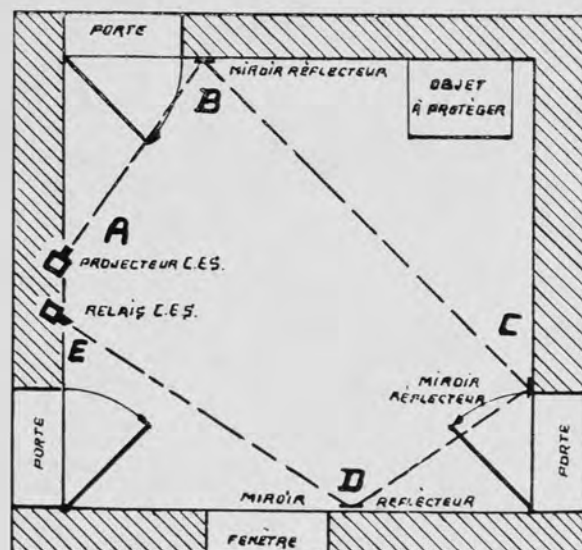
La neige carbonique est un puissant extincteur universel et qui ne crée aucune dégradation sur les chefs-d'œuvre les plus délicats.

La mousse convient pour créer une couche isolante et extinctive et pour empêcher tout rallumage; mais elle tache et est conductrice de l'électricité.

Le tétrachlorure de carbone, sous sa forme pyrène, est universel et convient surtout aux feux d'origine électrique ou aux feux de planchers, conduits de fumée, cheminée.

Tableau exposé par les Etablissements Phillips et Pain, 31, rue de la Vanne, Montrouge (Seine).

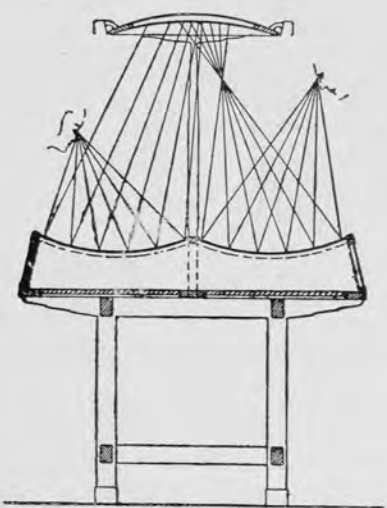




Salle protégée par un réseau de rayons infra-rouges



4. VITRINE ENTIÈREMENT EN VERRE



5. VITRINE ANTI-REFLET

Marche des rayons lumineux, montrant comment les rayons réfléchis sont interceptés par l'écran sombre.

## 7. - PROTECTION CONTRE LE VOL

## RAYONS INFRA-ROUGES.

Des rayons infra-rouges projetés devant l'objet à protéger forment un barrage invisible. Une cellule photo-électrique (à base de sélénium, d'oxyde cuivreux, de molybénite, etc.) les reçoit et transforme leur énergie lumineuse en énergie électrique. Dès qu'une personne ou un objet intercepte le faisceau de rayons infra-rouges protecteurs, la cellule photo-électrique traduit cette variation lumineuse en actionnant un signal d'alarme (lampe ou sonnerie). Pour expérimenter le dispositif, avancer la main pour toucher l'objet exposé.

Appareil exposé par Arca (Société Française des régulateurs universels Arca, 164, rue Croix-Nivert, Paris (15<sup>e</sup>)).

## 8. - VITRINES

Au milieu de la salle sont exposés plusieurs types de vitrines employées dans les Musées. Une bonne vitrine de Musée doit être transparente pour bien laisser voir les objets, étanche pour ne pas laisser entrer la poussière. Elle ne doit pas gêner le spectateur en reflétant les objets environnants. Les quelques vitrines exposées s'attachent à résoudre ces différents problèmes.

## 1. VITRINES SANS CHASSIS S'OUVRANT PAR ANGLES MONTÉS SUR PIVOT.

Pour éviter les cornières métalliques placées dans les angles de la vitrine et les montants des portes, on a imaginé de faire pivoter l'angle entier. L'étanchéité est beaucoup plus satisfaisante et l'aspect plus agréable.

Système du P<sup>r</sup> Richard Riemerschmid, Passing près Munich, August Schœninger, Munich.

Les pièces de faïence française qui figurent dans cette vitrine sont prêtées par M. Charles Ratton.

## 2. VITRINE A DOUBLE ETANCHÉITÉ.

Cette vitrine assure une étanchéité absolue pour les objets qu'elle préserve de l'air, des poussières, de l'humidité. Elle est particulièrement utile pour abriter des objets comme des momies, des insectes qui doivent être conservés dans une atmosphère chimique.

Exposé par Nord et Alpes, Compagnie industrielle minière du Nord et des Alpes, 67 rue de Prony, à Paris.

A l'intérieur de la vitrine, pièces de collection ethnographique prêtées par le Musée de l'Homme.

## 3. VITRINE SANS CHASSIS.

Cette vitrine, spéciale pour les costumes et les mannequins, s'ouvre par le milieu, comme une armoire.

Système du P<sup>r</sup> Riemerschmid, August Schœninger, Munich.

## 4. VITRINES ENTIÈREMENT EN VERRE.

Vitrines établies sans cadre et sans fond uniquement avec des cloisons de verre. Pour permettre au verre de supporter des forces de pression et de traction et de servir comme support, des appareils de tension et de pression ont été spécialement calculés et écartent tout danger de brisure. Les dispositifs de tension et de pression s'adaptent à des cavités ménagées dans le verre et les forces qu'ils exercent se transmettent à la plaque entière supprimant tout risque de courbure ou de rupture. Cette vitrine présente en outre la propriété d'être étanche.

Exposées par la Maison Alexandre Hermann, Pankstrasse, Berlin M. V.

## 5. VITRINE ANTI-REFLET.

La surface plane d'une vitrine parallèle à un plafond vitré crée des reflets. Pour remédier à ce défaut, on utilise un verre incurvé dont la courbure est calculée de manière que tous les rayons susceptibles d'être réfléchis vers le spectateur soient interceptés par l'écran sombre placé au-dessus du meuble et ne constituent donc pas de reflets.

Exposé par la Maison Gérald Brown, à Londres.

## V. - SECTIONS ÉTRANGÈRES

Après avoir vu la salle du Matériel, le visiteur trouvera dans l'exposition du « Théâtre au Moyen Age » (salle VI) un exemple du Musée d'histoire. Un catalogue spécial est consacré à cette exposition. L'exposé de muséographie théorique reprend ensuite dans les salles VII et VIII qui montrent les réalisations accomplies dans le domaine muséographique par deux pays étrangers qu'à particulièrement préoccupé le problème du musée moderne : l'Allemagne, la Hollande.

## ALLEMAGNE

Installée sur les plans du professeur Kummel, directeur général des Musées d'Etat de Berlin, la salle de Musées allemands est obscure dans sa partie supérieure de façon à permettre la projection de films destinés à répandre la connaissance des trésors des musées allemands dans le grand public. (Pour des raisons techniques ces films ne sont pas commentés ni accompagnés de musique, comme ils le sont en Allemagne).

Les programmes sont les suivants :

Mercredi, Vendredi et Dimanche : *Sculpture grecque et sculpture allemande.*

Lundi et Jeudi : *Art Décoratif allemand.*

Mardi et Samedi : *Le Trésor des Guelfes* (de la maison princière de Brunswick-Lunebourg).

Sur les murs latéraux de la salle se trouvent six panneaux de photographies mettant chacun, respectivement en valeur un aspect de la muséographie allemande. Ce sont :

A droite :

*L'Art étranger dans les Musées allemands* toutes les nations qui ont joué un rôle créateur dans l'histoire de l'art y sont représentées.

*Les Musées allemands et l'instruction populaire.* Exposition intéressante en banlieue; émissions radiophoniques dans les musées; conférences accompagnées; enseignement scolaire au musée etc...

*Ancien et nouveau caractère des musées.* Ce panneau montre l'effort fait pour mettre en valeur chaque objet selon son caractère, les types de bon éclairage, le problème de la sélection des objets exposés dans les musées modernes, la sobriété décorative et architecturale des salles.

A gauche :

*Une carte d'Allemagne* où figurent les villes connues par leurs musées, selon leur importance mondiale ou nationale.

*Une carte de la Rhénanie*, où sont indiqués les Musées d'histoire locale (« Heimatsmuseen ») cette province, accompagnée de plusieurs photographies d'intérieur. Cet exemple montre le développement et les caractéristiques de ce genre de musée si prospère en Allemagne.

*Musées de science et de technologie.* Exemple : les Musées de l'hygiène à Dresde, le Musée de protection du travail industriel à Berlin.

Entre les deux portes d'entrée :

*Photographies de salles de musées des quatre derniers siècles*, dont l'Allemagne aujourd'hui encore est particulièrement riche. Exemple : Salles des antiquités grecques et romaines du duc Albert V de Bavière à Munich (vers 1560); département des orfèvreries du roi Auguste-le-Fort à Dresde (vers 1720) Galerie de Peinture de Frédéric le Grand à Sanssouci (vers 1760).

RESIDENZ MUSEUM,  
MUNICHANTIQUARIUM  
CONSTRUIT VERS 1560

## PAYS-BAS

L'effort muséographique de la Hollande est représenté, à l'Exposition, par deux séries de documentations sur les deux Musées les plus récents de ce pays, le Musée Boymans à Rotterdam et le Musée Municipal de La Haye qui sont parmi les Musées européens qui ont le plus largement fait usage des perfectionnements apportés par la technique moderne.

MUSÉE BOYMANS, A ROTTERDAM.

Le Musée Boymans, achevé en 1935, à Rotterdam, a été reconstruit par l'architecte A. Van der Stern en collaboration avec le directeur, H. D. Hannema, après une enquête de huit

années entreprises aux fins d'étudier et de comparer les méthodes muséographiques employées dans le monde entier.

Le Musée comprend les sections de peinture, de sculpture et d'art décoratif ancien et moderne, ainsi qu'un cabinet des Estampes. Il abrite deux salles de conférences. L'air y est chauffé et humidifié à volonté. Le problème de l'éclairage des diverses salles et galeries a fait l'objet d'une étude particulièrement approfondie. Le principe en est l'éclairage zénithal, avec ou sans écran, mais ses divers inconvénients sont corrigés, en particulier par l'emploi d'un système de lamelles verticales formant jalousies qui dirigent la lumière et permettent



son égale répartition dans la salle (voir la maquette 8 dans la salle 4). Le système, qui par ailleurs supprime l'éblouissement, est réglable. On s'est servi également, pour composer la lumière, de diverses sortes de verres spéciaux. Dans les petits cabinets latéraux, où sont exposés les peintures anciennes et qui sont une des plus originales créations de ce Musée, la lumière zénithale a été composée avec la lumière latérale conservée pour des raisons d'ordre psychologique, afin de ne pas séparer entièrement le visiteur du monde extérieur et de le mettre dans une ambiance lumineuse équivalente à celle du milieu pour lequel les œuvres ont été faites. Le Musée est aussi éclairé à la lumière artificielle.

Le Musée Boymans organise chaque année des expositions temporaires qui ont une grande répercussion scientifique (*Vermeer*, en 1935); *Jérôme Bosch et les primitifs hollandais*, en 1936; *le Divisionnisme de Georges Seurat à Jan Toorop*, en 1937). Le Musée publie un guide, un catalogue succinct des peintures, dessins et sculptures exposés et un bulletin qui paraît trois fois par an. Des cours ont lieu dans les salles de conférence, en particulier au moment des expositions contemporaines.

#### MUSÉE MUNICIPAL DE LA HAYE.

Le Musée Municipal de La Haye a été construit sur les plans de l'architecte Berlage, de 1931 à 1936, dans un des plus beaux

quartiers de La Haye, la cité-jardin Zorgvliet. Dirigé par M. Van Gelder, avec le concours de M. Knuttel, conservateur, il comprend plusieurs collections : la collection municipale de tableaux, sculptures et objets d'art moderne; un cabinet des estampes modernes; le musée historique de la ville, la collection musico-historique, la collection d'art industriel ancien, des salles de conférences de 300 à 50 places. Les diverses sortes d'éclairage latéral, zénithal, diagonal, sont employées suivant les objets exposés. On a fait dans les petits cabinets de peinture une intéressante application du système Saager (voir page 22, n° 6). Un jeu de jalousies permet de doser la lumière. Le Musée est aussi éclairé à la lumière artificielle. Un système d'éclairage original est celui des vitrines prenant jour à l'extérieur et éclairées le soir par une source de lumière zénithale (voir page 25). Le sol des salles est recouvert de caoutchouc. Le mode de chauffage le plus couramment employé est le système Pannelheating à diffusion par plafonds, qui assure une répartition égale de la chaleur, empêche les courants d'air, et, par suite, les déplacements de poussières. Toutes les salles sont munies d'appareil d'humidification qui permettent de conditionner l'air. Des hygromètres-témoins, placés en différents endroits, aboutissent à des appareils enregistreurs situés dans les locaux de la direction, point central d'où se règle la climatisation des salles.

A GAUCHE :  
LE MUSÉE  
BOYMANS  
A  
ROTTERDAM  
FAÇADE SUR  
LES JARDINS  
ET  
LE PARTERRE  
D'EAU



A DROITE :  
COUR DU  
GEMEENTE  
MUSEUM A  
LA HAYE  
MONTRANT  
L'EXTÉRIEUR  
DES VITRINES  
A ÉCLAIRAGE  
VERTICAL

## VI. - LE MUSÉE DU LOUVRE

L'accroissement progressif des collections, pendant le premier quart du XX<sup>e</sup> siècle, les difficultés de leur installation dans un palais ancien non adapté aux besoins de la muséographie moderne, rendaient de plus en plus urgente la nécessité d'une réorganisation générale du Musée du Louvre. En 1929, M. Henri Verne, Directeur des Musées Nationaux établissait un plan d'ensemble de regroupement et de réaménagement des collections dont l'exécution se poursuit par étapes depuis cette date avec une intensité croissante. En 1934 et en 1936 deux très importantes tranches de ces travaux ont été réalisées. Un panneau de photographie dans la salle IX montre quelques-unes des transformations accomplies.

Le Monument lui-même a bénéficié de ces travaux. Ainsi l'escalier Daru qui depuis Napoléon III attendait sa décoration et donnait une pénible impression d'inachèvement a été ravalé et adapté au goût architectural abstrait de notre époque. Il forme maintenant un cadre grandiose à la victoire de Samothrace. Certaines parties du palais, inconnues du public ou malheureusement défigurées par des travaux postérieurs ont été remises en valeur comme la belle façade de la Cour du Sphinx due à Le Vau, ou l'entrée du vestibule Percier, gracieux spécimen de l'architecture de l'Empire. D'autres parties du palais ont été adaptées aux besoins nouveaux comme la cour de l'En-Cas et les écuries de Napoléon III transformées en salles de sculpture du Moyen Age et des Temps modernes. En outre, le vieux palais est pourvu de tout l'équipement technique que réclame un Musée moderne.

Les Collections sont reclassées et présentées avec clarté et harmonie dans des salles nouvelles ou transformées. Plusieurs photographies montrent des comparaisons entre l'état ancien et actuel de salles des départements des Antiques, des Antiquités égyptiennes, des Peintures. Dans toutes ces présentations nouvelles on s'est attaché à tirer le meilleur parti du cadre inestimable que sont pour les œuvres d'art les salles et galeries aux nobles proportions du vieux palais, tout en remédiant aux défauts qu'elles présentent. Dans le reclassement général des collections on a adopté le principe des deux séries; série publique comprenant les chefs-d'œuvre, série d'étude comprenant les collections secondaires méthodiquement classées dans des réserves. Depuis 1936 l'installation de l'éclairage artificiel dans les salles réaménagées a permis d'ouvrir le Musée le soir, deux jours par semaine; des guides gratuits sont mis à la disposition du public populaire qui vient nombreux à ces séances du soir.

L'Ecole du Louvre sans cesse plus fréquentée a été dotée de locaux appropriés à son extension.

En 1929 elle ne disposait encore que de deux salles de cours aménagées dans deux anciens salons du palais. En 1930 un auditorium plus vaste fut installé dans une ancienne écurie du palais. Enfin en 1933 elle se vit pourvue de tout un groupe de salles dont un vaste auditorium pourvu de tous les perfectionnements inventés par la technique moderne pour améliorer l'audition, la projection, le confort des élèves.

## IX-X. - LA DIFFUSION DES MUSÉES

Le plan de cette salle consacrée à la Diffusion est celui qu'on aurait choisi pour une étude sur le même sujet : chaque panneau correspondant si l'on veut à un chapitre ou à une subdivision de chapitre. Le panneau qui frappe d'abord le regard du visiteur est consacré aux affiches. On devra donc faire le tour de la salle en partant de lui et en tournant vers la droite pour aboutir au dernier panneau qui propose des exemples d'expositions « popularisées » c'est-à-dire où les objets ne sont pas présentés au public seulement en fonction de leur intérêt propre, mais reliés à un ensemble de faits essentiels exprimés généralement par des cartes ou des graphismes qui renforcent leur valeur culturelle. Ainsi l'on se rend compte immédiatement que cette section est pour ainsi dire la boucle qui clot le cycle de la muséographie : par une de ses extrémités elle touche aux « activités extérieures du musée » par l'autre elle rejoint le conditionnement et l'aménagement des salles.

Il n'y a pas si longtemps, en raison même de leurs heures d'ouverture et du peu de temps de libre dont disposaient les classes laborieuses, les musées étaient pratiquement réservés à toute une catégorie de privilégiés : oisifs, dilettantes, étudiants, érudits, etc... Ce n'est que depuis quelques années seulement qu'en conséquence de l'évolution sociale (diminution des heures de travail, politique de loisirs, développement de la culture chez la classe ouvrière), la clientèle des musées est, dans tous les pays d'Europe, venue à s'agrandir de façon considérable.

Comment va-t-on appeler, retenir cette masse afin de la faire pleinement, profondément, bénéficier idéologiquement et culturellement des trésors contenu dans les musées. Parler de Propagande, de Publicité, d'Organisation, de Vulgarisation, ou d'éducation, ce n'est pas assez. Il faut fondre toutes ces activités en une action qui doit être dirigée vers un seul but; établir une communication étroite entre la masse, la grande masse, et les Musées.

Comment le musée appelle-t-il ses visiteurs possibles? Par l'Affiche; par la Presse, par la Radio, par le Cinéma.

Par l'affiche. (Panneau I). Les affiches exposées ici viennent d'Allemagne, de Hollande, de Belgique, de Suède, d'Angleterre et de France. Remarquons les bandes de capot pour autobus qui constituent des sortes de petites affiches ambulantes offrant un renseignement pratique.

Avec la Radio, la presse et le cinéma (Panneau 2) qui s'adressent toujours à la masse, nous touchons à une action plus complexe à exprimer. De plus en plus les conservateurs et les directeurs de musées sortent de leur tour d'ivoire et l'on pourrait dresser une longue liste de ceux qui viennent s'entretenir familièrement de la vie de leur musée avec les auditeurs en leur parlant, soit de leur bureau soit d'une des salles de collection, ainsi que nous le montrent les deux photos exposées, l'une prise à l'un des musées de Berlin, l'autre au Louvre.

Le cinéma commence aussi à jouer un rôle important. Après avoir fait tourner des films d'actualité aux expositions d'art italien (présenté par Raymond Escholier) et de *Rubens et de son temps* (présenté par René Huyghe), voici que les principaux départements de nos musées font enregistrer des documentaires de leurs collections. Le premier qui ait été réalisé concerne les *Antiquités orientales* du Louvre présentées par M. Dusseaud. Le visiteur trouvera dans la salle II, la projection de quelques-uns de ces films réalisés en France sur *Cézanne*, *Rubens et son temps*, le Département des Antiquités Orientales du Musée du Louvre, tandis que la salle VII lui en montre d'autres tournés en Allemagne.

Cependant il est des classes de visiteurs possibles qu'il faut toucher plus particulièrement : par exemple les touristes, classe éphémère, mouvante, qu'il faut appâter rapidement par des moyens brillants et clairement suggestifs, et les organisations syndicales qu'il faut au contraire travailler en profondeur, sans hâte et en connaissant bien chaque terrain.

Pour la première catégorie la série des prospectus, dépliants, tracts, est innombrable et s'apparente beaucoup aux éléments de la publicité touristique (panneau 3). D'ailleurs certains exemples qui sont montrés de ce matériel publicitaire sont édités pour l'ensemble des richesses artistiques d'une ville entière : musées, trésors de cathédrale, monuments historiques, etc... Les Allemands font preuve ici de leur grand souci de qualité dans la présentation (voir le dépliant sur Cologne par exemple). Les musées de Berlin éditent aussi un petit fascicule gratuit contenant la liste des musées de la ville et tous renseignements les concernant ainsi qu'un plan schématique. Les londoniens incorporent ces renseignements à des fascicules touristiques généraux distribués aux voyageurs dans les hôtels. A propos de plan on remarquera dans ce panneau les trois types d'affiches-plans des musées édités par Bruxelles, Berlin et Paris. Signalons les petites pancartes ornées d'une reproduction de chef-d'œuvre et accrochées dans les chambres d'hôtel en certaines villes d'Italie, les annonces sur les menus ou au dos de certaines cartes postales données par des restaurants. Un curieux document est ce prospectus distribué par le Musée des Beaux-Arts de Boston et qui donne de nombreux renseignements sur la vie du musée de cette ville en procédant par un questionnaire avec demandes et réponses comme un catéchisme.

On verra sur le panneau 4 la curieuse enquête du Musée d'art de Pensylvanie établissant la statistique des visiteurs sous les coupes les plus variées, et, en sens inverse de l'enquête menée par l'Association populaire des Amis des musées auprès des différents musées de la région parisienne afin de pouvoir établir un état de leurs possibilités. Mais ce panneau est bien incomplet en ce qui concerne les moyens de prospection des groupements syndicaux et de l'action directe sur les groupes ouvriers. Aucun document ne nous est parvenu de l'U.R.S.S. (enquête auprès des travailleurs sur telle ou telle exposition par exemple).

Revenons au Panneau 3. Voici le visiteur aux portes du musée. (Notons en passant la trouvaille du carnet de billets combinés et à prix réduit des musées de Berlin. Ils sont de deux types. Une fois les coupons détachés l'un vous offre encore une série de petites vues souvenirs, l'autre une série de notices sur les différents musées). Si le visiteur n'est pas « organisé » c'est-à-dire faisant partie d'un groupe, il faut maintenant qu'il soit initié. Ce sera l'œuvre des catalogues. On peut diviser les catalogues en trois séries essentielles : le *catalogue scientifique*, le *catalogue guide*, le *catalogue sommaire*. On trouvera réunis en une seule vitrine, sous le panneau 3, une série de spécimens des catalogues du Louvre, depuis l'an VII, ouverts autant que possible à la même page. Ainsi l'on pourra mieux se rendre compte des différentes évolutions qu'a subi ce précieux auxiliaire de la visite. Tantôt analytique avec de longues notices, tantôt resserré avec une mention par œuvre, tantôt illustré, tantôt purement typographique : il aboutit aux catalogues succints et bon marché qui, illustrés ou non, mais toujours avec plan des salles, ne mentionnent plus que les œuvres saillantes. Ainsi le visiteur a-t-il sous les yeux une gamme de « vitesses » dans les références qui annonce déjà le fameux musée « à trois vitesses » qui est celui de l'avenir. On verra aussi autour de cette importante et significative série le joli guide à 1 franc du Muséum d'Histoire Natu-



relle, des guides du musée de plein air de Skansen et des guides allemands qui valent tout juste quelques pfennings.

Maintenant ce visiteur il faut le retenir, se l'attacher et ne plus jamais le laisser s'endormir dans l'indifférence. Ce but unique : gagner un ami, un être qui soit du « parti du Musée » comme dit si justement M. Jean Cappart, le Conservateur en Chef des Musées du Cinquantenaire à Bruxelles sera atteint de trois manières assez différentes : on lui vendra des reproductions qui, on peut l'espérer, par la vue constante du beau le maintiendront en état de grâce, on tâchera de l'intéresser à une « Société d'amis », on lui proposera des expositions aussi renouvelées que possible.

Le reste du panneau 3 est donc consacré aux reproductions et à la Chalcographie. On y verra des œuvres reproduites par les procédés les plus différents et dans les formats les plus variés, depuis le moulage jusqu'à la carte postale en couleurs. Quel chemin parcouru depuis le temps — pas si lointain — où ceux qui ne voyageaient pas ne connaissaient les tableaux que par une sorte de schéma linéaire dépouillé de tout modelé!

Passons maintenant aux Sociétés d'amis (panneau 5). Elles sont actuellement fort nombreuses en France, en Angleterre et en Belgique. Citons pour la France, d'abord une ancêtre, la *Société des Amis du Louvre*, fondée en 1897, puis l'*Association Générale des Amis des Musées de France*, destinée à créer un climat plus chaleureux et plus vivant autour des musées de province. Enfin nous citerons l'*Association des Juniors du Muséum* réservée aux enfants, et l'*Association populaire des amis des Musées*, la dernière née, qui tente un grand et vaste effort de sympathie et de vulgarisation populaire, en faveur des collections publiques, L'A.P.A.M. a déjà organisé de nombreuses visites guidées établies selon les principes parfaitement étudiés, et adaptés aux besoins nouveaux.

A Bruxelles l'*Office national des Musées de Belgique* s'est imposé une action totale extérieure et intérieure : susciter des dons et legs, assumer un « service éducatif » (conférences, visites guidées populaires et scolaires, service de vulgarisation par l'image, et même un service de prêts ou dépôts temporaires d'œuvres de Musée à Musée ou de Musées à administrations publiques).

C'est en outre aux Musées du Cinquantenaire qu'on a eu l'idée de faire construire par les visiteurs, au moyen de petits cubes vendus 0 fr. 25 pièce, une pyramide ayant les proportions de celle de Gizeh. Les visiteurs battront-ils le record du Roi Khéops qui mit 20 ans à faire élever sa pyramide?

Enfin nous arrivons à une des réalisations les plus originales qui aient été tentées pour faire revenir le visiteur. En Angleterre, aux États-Unis, en Allemagne, on est parti de cette idée qu'il ne faut pas que le Musée soit un lieu pour ainsi dire statique. Il doit avoir un centre d'attraction perpétuellement actif, qui attire constamment l'attention du public sur lui. C'est ce qui a donné naissance à la *Semaine de publicité*, ou mieux à l'objet de la semaine (Panneau 6). Partout le principe est le même : chaque semaine, ou chaque mois, on extrait des collections une œuvre choisie pour des raisons particulières. Cette œuvre prendra place dans une pièce spéciale où elle sera isolée dans le meilleur éclairage possible. Puis l'on établira une notice à son sujet, notice qui sera reprise et commentée régulièrement à jour et à heure fixe par la radio et la presse. Un certain nombre de journaux publieront sa reproduction. On éditera des cartes postales la représentant; le cinéma jouera aussi son rôle. Enfin rien ne sera négligé pour que cette pièce soit la vedette artistique du moment, celle qu'il faudra avoir vue, en allant, par conséquent, au Musée. Le Victoria and Albert Museum doit être le précurseur de cette méthode puisqu'il agit ainsi depuis 1908 et que Philadelphie, Baltimore, Berlin, etc..., n'ont fait que suivre son exemple.

Et voici que maintenant nous aboutissons à l'avant-dernière étape de notre circuit. Il ne s'agit plus d'attirer, de retenir, mais de servir, d'éduquer, d'enrichir. Et toutes les manifestations que nous allons avoir à présent n'auront pour but, sous des formes différentes, que de réaliser la plus importante partie du programme de la diffusion, celle qui doit être efficace.

D'abord, considérons deux manifestations temporaires possibles:

le musée réalise dans ses locaux une exposition sur un sujet particulier, généralement d'actualité, invitant ainsi les visiteurs à venir, ou bien, au contraire, puisant dans ses collections il constitue des ensembles sur des thèmes généralement didactiques, ensembles qu'il enverra « vers le public » dans les faubourgs ou en provinces : ce seront les *expositions circulantes* ou *itinérantes*.

On verra sur le panneau 8 des prospectus d'expositions temporaires, allemandes, américaines, hollandaises (*Exposition Vermeer* au Nouveau Musée Boymans à Rotterdam, exposition qui servit de « grande attraction » pour l'inauguration de ce musée en 1935; et *Exposition Rembrandt* au Rijks Museum d'Amsterdam, à l'occasion du Cinquantenaire de ce musée). On connaît à Paris les expositions organisées par la Bibliothèque Nationale, généralement pour commémorer l'anniversaire d'un événement ou d'un personnage célèbre, et les expositions temporaires des Musées de l'Orangerie, du Jeu de Paume, du Petit Palais, du Musée Galliéra, etc...

Sur le panneau 9 on verra deux exemples typiques d'ensembles circulants. Le premier a été réalisé par le Louvre avec un fonds hollandais et visite les musées de la région du Nord, ayant commencé son circuit à Cambrai ou cette manifestation « révélatrice » d'une école fut appuyée de toute une série de visites conférences (voir panneau 7) et connut un grand succès. Le second est berlinois. Il s'agit d'une exposition sur l'*Art allemand ancien* organisé par les musées d'État à la Maison des loisirs de la cité ouvrière des usines Siemens. Un petit prospectus très bref mais très séduisant commentait cette manifestation. Depuis quelques années le Metropolitan Museum a organisé dans les faubourgs de New-York des expositions sur les arts d'Extrême-Orient, la vie et l'art de l'Égypte ancienne, les armures, les textiles, etc... De même en Angleterre le Victoria and Albert Museum a un crédit particulier et des collections spéciales pour la constitution d'expositions circulantes.

Dans les pays scandinaves et en Catalogne des expositions de ce genre, plus succinctes et comprenant évidemment plus de reproductions et moins d'œuvres originales, voyagent par camions s'arrêtant dans les moindres centres.

Reste maintenant à regarder comment on augmente le fruit que porte une visite au Musée. Il est évident que la visite guidée (Panneau 7) est le moyen essentiel. Le Louvre et la plupart des musées possèdent maintenant des équipes de guides qui sont de véritables initiateurs commentant les œuvres en les plaçant « dans le temps » et cela souvent de façon différentes selon les types sociaux des groupes qu'ils conduisent. Le Louvre ouvert la nuit a permis de multiplier ce genre de visites et d'atteindre un public qui jusqu'ici ne pouvait bénéficier de tels avantages.

Dans le même ordre d'idée, mais à un stade culturel déjà plus avancé, il y a la visite conférence.

On a aussi souvent donné des concerts dans les locaux des musées. On se souvient des concerts de musique enregistrée qui étaient diffusés au Musée d'Ethnographie à certaines heures, pendant la durée des Expositions, et, en général, d'une composition en rapport avec les thèmes de ces Expositions.

Enfin et nous touchons au terme de notre visite (Panneau 10) : certaines expositions ou certaines collections sont aménagées de telle façon qu'elles « parlent », au public par leur présentation même. Chaque objet n'est pas seulement choisi pour sa valeur esthétique propre ou sa rareté, mais aussi pour sa signification extérieure, pour sa qualité expressive. Ensuite tous ces objets sont placés méthodiquement sur des panneaux ou soit des textes soit des graphiques soulignent leur intérêt ou établissent les rapports qu'ils ont avec leur voisin. Ainsi chaque panneau ou vitrine constitue-t-il un tableau synoptique formant une sorte de chapitre synthétique d'une étude et illustrée par des objets.

On verra ici trois exemples, le *Musée des religions à Moscou*, des graphiques exposés à la *Maison du Pays Rhénan*, à Cologne et des vues de l'*Exposition de l'Île de Pâques*, la première faite à Paris dans ce genre au Musée du Trocadéro.

L. C.