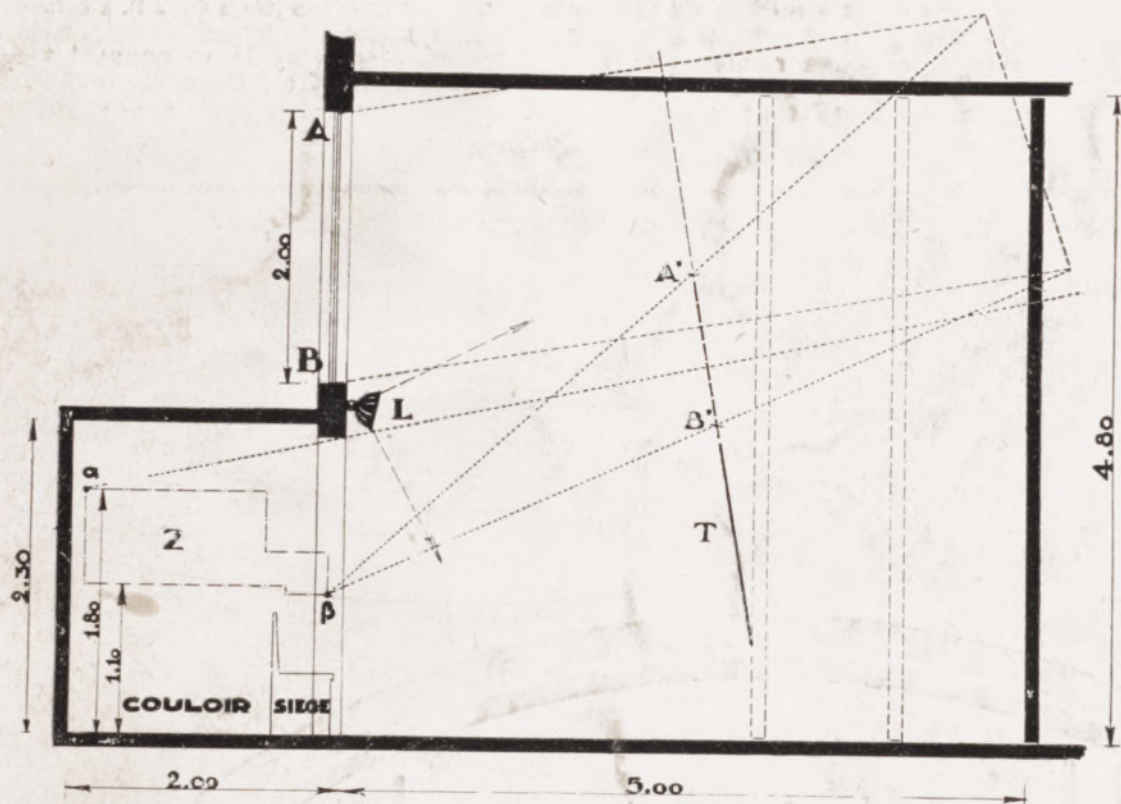
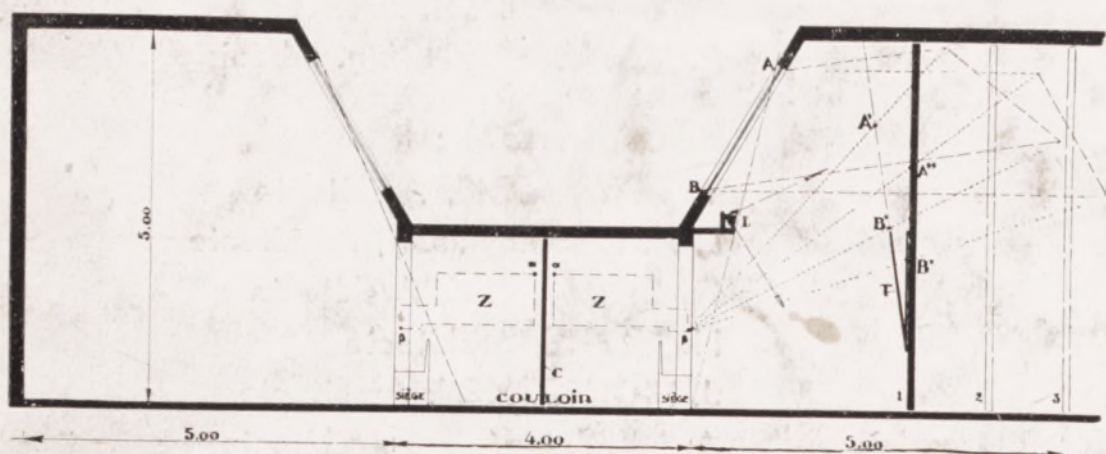


N25 '34F

L'ART ET L'ARCHITECTURE

REVUE D'ARCHITECTURE ET D'URBANISME



SOMMAIRE

Musées, * * *

Etude théorique d'une pinacothèque, par l'arch. P. Fitschy.

Conférences.

Revue des Revues.

12^e ANNÉE

AVRIL

Ce numéro 5 francs

1 9 3 4

LIBRAIRIE DIETRICH & C^o, RUE DU MUSEE, 10, BRUXELLES



LA CITÉ

SOCIÉTÉ COOPÉRATIVE
XII^E ANNEE

79, RUE DE LA CROIX-DE-FER
B R U X E L L E S
Téléphone : 11.18.33

Administrateur-Directeur :
A. CORNUT, Architecte

CONSEIL D'ADMINISTRATION :
G. FRANCE, Architecte
J. HOEBEN, Architecte
P. VERBRUGGEN, Architecte
R. VERWILGHEN, Ing. c. c.

EDITION :
Revue d'architecture " La Cité "
Soc Coop
Compte Chèque Postal : N° 1204

LIBRAIRIE : Dietrich & C°
Rue du Musée, 10, Bruxelles

PUBLICITE :
M. Lud. Schwachhofer
Boulevard d'Ypres, 28
Téléphone : 17.73.12

REVUE MENSUELLE BELGE D'ARCHITECTURE ET D'URBANISME
comprenant la Revue d'information technique parue jusqu'ici sous le titre 'Tekhné'

Organe de la Société Belge des Urbanistes et Architectes Modernistes

COMITE DE REDACTION :

Chefs de rubrique

L. FRANÇOIS, Architecte
J. FRANSEN, Architecte
C. VAN NUETEN, Architecte
R. VERWILGHEN, Ing. urbaniste

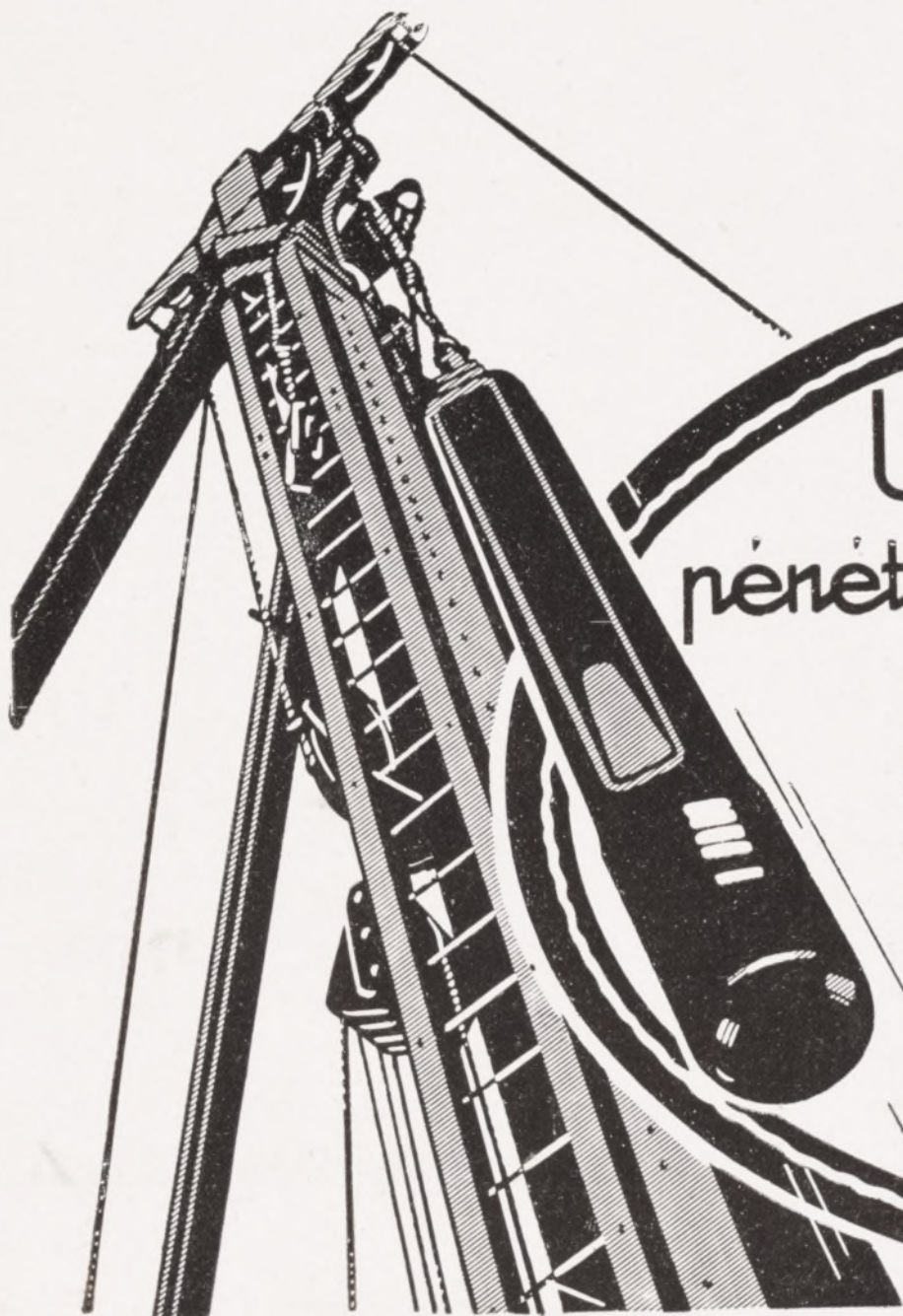
REDACTION :

V. BOURGEOIS, Architecte
L.-H. DE KONINCK, Architecte
G. EYSSELINCK, Architecte
H. HOSTE, Architecte
J. MOUTSCHEN, Architecte
A. NYST, Ingénieur-Architecte

SECRETARIAT :

Rue de la Croix-de-Fer, 79

Le bureau de la Revue est ouvert tous les jours de 2 h. à 6 h.
(samedis et dimanches exceptés).
Les rédacteurs et collaborateurs sont seuls responsables
de leurs articles. Il sera rendu compte dans la revue
de tout ouvrage dont un exemplaire lui sera envoyé.



Une puissance de pénétration considérable.

Dans le procédé d'exécution des pieux Franki, le mouton de 3 tonnes tombant en chute libre de toute la hauteur de la sonnette brise tous les obstacles rencontrés dans le sol et assure, par conséquent, une pénétration rapide du tube de fonçage.

Demandez la brochure explicative illustrée N° 32 à

PIEUX FRANKI

Un spécialiste pour vos fondations

196, rue Grétry
LIÈGE

Musées

Déjà dans l'antiquité, l'on connaissait les collections publiques.

L'historien et géographe grec Pausanias nous apprend qu'on avait donné le nom de « pinacothèque » (galerie de tableaux) à une salle de marbre où avaient été réunies les œuvres de plusieurs peintres célèbres. On a cru reconnaître cette salle dans une des ailes des Propylées.

Les Romains aussi ornèrent leurs temples, leurs édifices publics tels la Curie Julienne, leurs portiques, leurs forums, de chefs-d'œuvre ramenés de leurs conquêtes.

Comme Athènes et Rome, Byzance fut également parée comme une sorte de musée, par l'empereur Constantin qui y rassembla des œuvres d'art recueillies de partout et les dispersa à profusion par toute la ville, dans les édifices et les promenades.

Le moyen-âge nous transmis toute sa ferveur par les sculptures expressives des cathédrales et riches abbayes échappées à la fièvre iconoclaste.

Les puissantes congrégations accumulèrent dans leurs trésors de nombreux objets d'art dont certains nous furent ainsi conservés.

Les rois et les grands aussi accumulèrent.

La collection de Charles V consistant surtout en manuscrits et pièces d'orfèvrerie était précieusement mise à l'abri de la convoitise, dans une sorte de tour inexpugnable.

Au XVI^e siècle, François I^{er} orna les appartements du château de Fontainebleau de ses collections composées de tableaux et de sculptures acquises à l'étranger pour la majeure partie ou exécutées par des artistes d'Italie.

Au XVII^e siècle, les collections étaient entassées dans des cabinets ou des galeries, dont l'aspect poussiéreux fut vulgarisé par les estampes de l'époque.

Le cabinet de Louis XIV avait été conçu cependant, de telle façon que des volets pivotant, recevant les tableaux pouvaient se ranger dans des armoires spécialement aménagées pour cet usage.

Déjà au XVII^e siècle, Colbert, l'éminent ministre de Louis XIV, avait ouvert les collections royales aux gens avides de s'instruire et de se délecter. Il fit établir au Louvre des ateliers spéciaux pour les artistes et fonda, en 1662, la « Manufacture Royale des Meubles de la Couronne » où les élèves recevaient une instruction professionnelle en même temps qu'une instruction artistique. Ces initiatives, ainsi que la fondation de « l'Académie des Beaux-Arts » en 1663, et les expositions qui y furent organisées régulièrement à partir de 1667, suscitèrent un réel intérêt pour l'art et les artistes. Dès lors, l'accès du public aux collections artistiques des palais et châteaux royaux fut de plus en plus souhaité et petit à petit, avec l'émancipation progressive du peuple, les collections de la couronne devinrent visibles pour la masse.

Elles furent rassemblées au Palais du Luxembourg où l'on pouvait les admirer deux jours par semaine, à partir du 14 octobre 1750.

Les musées entraient en gestation.

C'est à la même époque que les papes consacrèrent aux antiques un des bâtiments du Capitole. A Rome aussi, de 1775 à 1782, des salles du Pio-Clementin furent spécialement aménagées pour la présentation d'œuvres d'art, mais les statues jouaient encore, dans cette architecture, un rôle décoratif.

En France, à la même époque, on commence à s'inquiéter de la présentation des tableaux et le Roi décide d'installer dans la grande galerie du Louvre, les œuvres qu'il destine à l'éducation du peuple.

A la suite de la révolution de 1789 fut créé le premier musée national qui fut installé dans la grande galerie du Louvre et inauguré le 27 juillet 1793.

Ainsi fut créé le premier musée national d'Europe.

En même temps fut fondé le Conservatoire des Arts et Métiers pour recueillir les collections alors existantes de machines, instruments, outils... et devenir ainsi une espèce de musée professionnel à l'usage des artisans et des industriels.

Ne faudrait-il pas voir là une des origines du cruel antagonisme qui perdure encore aujourd'hui entre l'art et l'industrie ?

« La Manufacture Royale des Meubles de la Couronne » avait été fondée pour établir le contact entre artistes et artisans, mais bientôt les ateliers des artistes furent supprimés et à leur place fut établie la nouvelle « Ecole des Beaux-Arts ».

La séparation entre l'art dit « noble » et les arts industriels était consommée.

Notre génération en ressent encore les suites fâcheuses, mais heureusement atténuées.

Vint le romantisme qui contribua fortement à ranimer le goût des choses anciennes.

Les sociétés d'archéologie prirent forme. Beaucoup de collections princières furent cédées ou transformées en musées indépendants.

Les musées naissaient : musée Napoléon, musées de Berlin, Munich, Vienne, Bruxelles, La Haye...

Les musées étant nés, restait à les façonner.

Beaucoup de musées actuels furent aménagés tant bien que mal, dans des édifices désaffectés. D'autres furent bâtis suivant les principes fantaisistes alors en vigueur en ce XIX^e siècle. Ils étaient avant tout des monuments d'architecture, aux rotondes imposantes, aux escaliers majestueux.

Les temps ont changé depuis lors, mais, n'incriminons pas le passé.

Suivant la voie traditionnelle, des erreurs d'hier ont surgi les vérités d'aujourd'hui.

* * *

Etude théorique d'une Pinacothèque

par Paul FITSCHY, Architecte S. B. U. A. M.

1. Types de Construction.

Sur terrains plats ou peu accidentés, on peut envisager deux modes de construction :

- 1° En surface;
- 2° En hauteur.

Sur terrains fortement accidentés, l'on pourra tirer parti des dénivellations pour aboutir à des solutions intéressantes — gradins ou autres — en se basant sur les principes règlementant l'érection des musées, soit en surface, soit en hauteur.

2. Locaux.

Les bâtiments proprement dits se classent en deux catégories :

- 1° Les salles d'exposition — de différentes grandeurs proportionnées à l'échelle des œuvres destinées à y être présentées.
- 2° Les services — divers et variant nécessairement avec l'importance du musée : bureaux de l'administration et de la conservation, réserves, salles de conférences et de ventes, laboratoires, magasins, salle de réception des œuvres d'art avec entrée spéciale et entrepôt, ateliers de peinture mis à la disposition des étudiants et des professionnels, éventuellement bibliothèque, restaurant...

3. Organisation.

L'organisation de ces locaux est la question la plus importante du problème.

Trois facteurs la déterminent :

- A. Le classement des œuvres suivant les méthodes de visite;
- B. Le classement des œuvres suivant leur valeur relative,
- C. L'éclairage naturel des locaux d'exposition.

A. CLASSEMENT SUIVANT METHODES DE VISITE.

Nous pouvons ranger les visiteurs en trois catégories :

- a) Les profanes;
- b) Les initiés;
- c) Les connaisseurs.

Les PROFANES, totalement ignorants des choses de l'art, visitent un musée sans méthode. Ils s'y rendent généralement dans le but d'occuper leurs loisirs d'une manière utile. Ils voudront tout voir en une fois et parcourront les galeries trop rapidement pour que cette visite leur soit profitable (?). Que retiendront-ils, en effet, des quantités de toiles à peine entrevues dans cette enfilade de salles qu'ils auront parcourues le plus souvent suivant un itinéraire laissé à leur seule fantaisie? Et comment s'y prendront-ils pour s'y retrouver dans ce dédale, quand ils ne voudront admirer les manifestations artistiques que d'une contrée, généralement la leur? Il suffit, dira-t-on d'afficher un peu partout, un plan des lieux avec tous renseignements utiles... C'est un remède, mais non une solution.

Ne vaudrait-il pas mieux ne montrer aux profanes que quelques œuvres capitales faisant bien ressortir les caractéristiques de chaque Ecole et ce suivant l'ordre chronologique? De cette manière s'opérera automatiquement un classement mental qui leur permettra de retenir aisément les quelques œuvres de choix qu'ils auront vues. De même pour cette catégorie de visiteurs, les galeries consacrées aux manifestations artistiques locales doivent être le plus directement accessibles.

Les INITIÉS, seront la catégorie la plus nombreuse. Ils parcourront le musée d'une manière méthodique, soit qu'ils veuillent passer en revue, les œuvres d'un lieu déterminé suivant l'ordre chronologique, soit qu'ils désirent voir et comparer les manifestations artistiques de différentes régions à une époque déterminée, soit les œuvres d'une même Ecole, soit un chef d'œuvre connu.

Ces initiés se contenteraient d'abord de n'examiner que les œuvres capitales, puis après plusieurs visites, d'approfondir leur examen par la visite des salles d'exposition proprement dites. Ici aussi on sent nettement la nécessité d'une sélection d'œuvres, en des locaux distincts.

Les CONNAISSEURS — artistes, étudiants, critiques, experts... — venant au musée pour étudier, examiner ou reproduire une ou plusieurs œuvres déterminées.

Ici encore, une classification méthodique, toutefois pas si rigoureuse est nécessaire.

B. CLASSEMENT SUIVANT : VALEUR RELATIVE DES ŒUVRES.

Les œuvres peuvent être divisées en trois catégories :

- a) Les œuvres capitales;
- b) Les œuvres ordinaires, exposées dans des salles accessibles à tous;
- c) Les réserves.

Nous avons montré plus haut la nécessité de répartir les œuvres exposées dans deux catégories de locaux : en chefs-d'œuvre et en œuvres ordinaires. Une troisième catégorie de locaux s'impose : les salles de réserve. Celles-ci accessibles presque exclusivement aux « connaisseurs » qui en disposeraient pour leurs travaux, offriraient de multiples avantages : elles débarrasseraient d'abord les salles d'exposition de toutes les œuvres très fragiles, détériorées, trop encombrantes ou purement techniques; ensuite elles solutionneraient partiellement la question de l'agrandissement des musées, en recevant les œuvres qui dans les salles d'exposition auraient été remplacées par des acquisitions plus intéressantes. Ces locaux qui ne contiendraient que des tableaux classés méthodiquement d'une manière très dense pourraient réaliser des conditions de conservation parfaites (absence de lumière solaire, température constante... etc.). On n'y séjournerait que le temps d'enlever un tableau pour l'emporter à l'atelier ou au laboratoire.

Bien que réservés, ces locaux seraient néanmoins libéralement ouverts à tous ceux qui en feraient la demande.

Ainsi donc, les œuvres doivent être classées simultanément et méthodiquement suivant leur Ecole (Lieu) et la date de leur exécution (Temps).

Voici les combinaisons possibles, pour les formules en hauteur, ou en surface :

Musée en hauteur :

Hauteur = Temps. Longueur = Lieu.
Hauteur = Lieu. Longueur = Temps.

Musée en surface :

Longueur = Temps. Largeur = Lieu.

Le classement par valeur relative ne peut être absolu. Comme nous le verrons plus loin, après avoir obtenu un classement méthodique suivant le Temps et le Lieu, nous pourrions adopter plusieurs systèmes de classement des réserves.

C. ECLAIRAGE NATUREL DES LOCAUX D'EXPOSITION.

Il est un fait évident que peu de progrès ont été réalisés dans cet ordre d'idée, bien que ce problème, un des plus importants dans l'aménagement des musées, soit posé depuis le début du siècle passé. Il n'y a pas de musée européen réalisant un éclairage parfait : dans les uns il est totalement déficient, dans les autres, il n'est que partiellement satisfaisant. Et, bien que la première étude sérieuse entreprise dans ce sens date de 1853, lors des

agrandissements de la National Gallery de Londres, et que, déjà 20 ans après l'ouverture de la Pinacothèque de Munich, premier musée bâti pour remplir ce rôle, le public se plaignait de l'éclairage, on retrouve dans la majorité des musées actuels, les mêmes défauts qu'il y a quatre-vingts ans : ou les salles sont obscures, ou l'éclairage déficient transforme les tableaux en miroirs. Ce second défaut surtout, est commun à toutes les galeries éclairées par un plafond vitré, système d'éclairage qu'il faut rejeter sans hésitation, car les visiteurs sont inondés de lumière, tandis que les cimaises se trouvent dans une ombre relative, d'où réflexion. Ce ne sont ni la forme, ni les dimensions de ce plafond de verre qui sont causes du mal, mais c'est le principe même de l'éclairage central qui est mauvais; la forme de cet éclairage ne peut que diminuer ou accentuer le degré de cette imperfection sans pouvoir la supprimer. En effet, une chute de lumière au centre d'une pièce transforme les objets qui s'y trouvent en sources de lumière réfléchie et ce sont ces objets qu'on verra reflétés sur le fond sombre ou la vitre du tableau, au lieu de la peinture elle-même. D'autre part, le contraste entre la lumière vive du centre et la lumière atténuée des cimaises donne l'impression d'un mauvais éclairage des tableaux. L'emploi du verre dépoli en vitrages afin de diffuser la lumière du plafond ne supprime pas le défaut originel.

Pour obtenir des résultats certains, il faut abandonner complètement les méthodes routinières et baser son étude uniquement sur des principes scientifiques. La non-application de ceux-ci étonne, quand on constate leur petit nombre, et leur simplicité.

Voici déterminées et prouvées (« LA CITE » N° 12 avril 1923 étude de M. S. H. Seager) les quelques règles dont l'application suffit pour obtenir d'excellents résultats :

Règle n° 1.

Il faut que TOUJOURS les spectateurs et les objets de la salle soient moins éclairés que les tableaux; il suffit donc que les tableaux reçoivent un éclairage direct et les spectateurs et objets une lumière réfléchie.

En effet, tout objet éclairé devient en même temps une source de lumière et son image est réfléchie proportionnellement à l'éclairage relatif de l'objet et de la surface réfléchissante.

Si devant un tableau sous verre, faiblement éclairé, se trouve un objet bien éclairé, l'image réfléchie de l'objet sera plus visible que la peinture. Et si, par contre, le tableau est mieux éclairé que l'objet, le réfléchissement, sans avoir entièrement disparu, sera à peine visible et ne gênera pas la vue du tableau.

Mais comment obtenir sur les tableaux une lumière vive contrastant avec une lumière atténuée touchant les objets et les spectateurs?

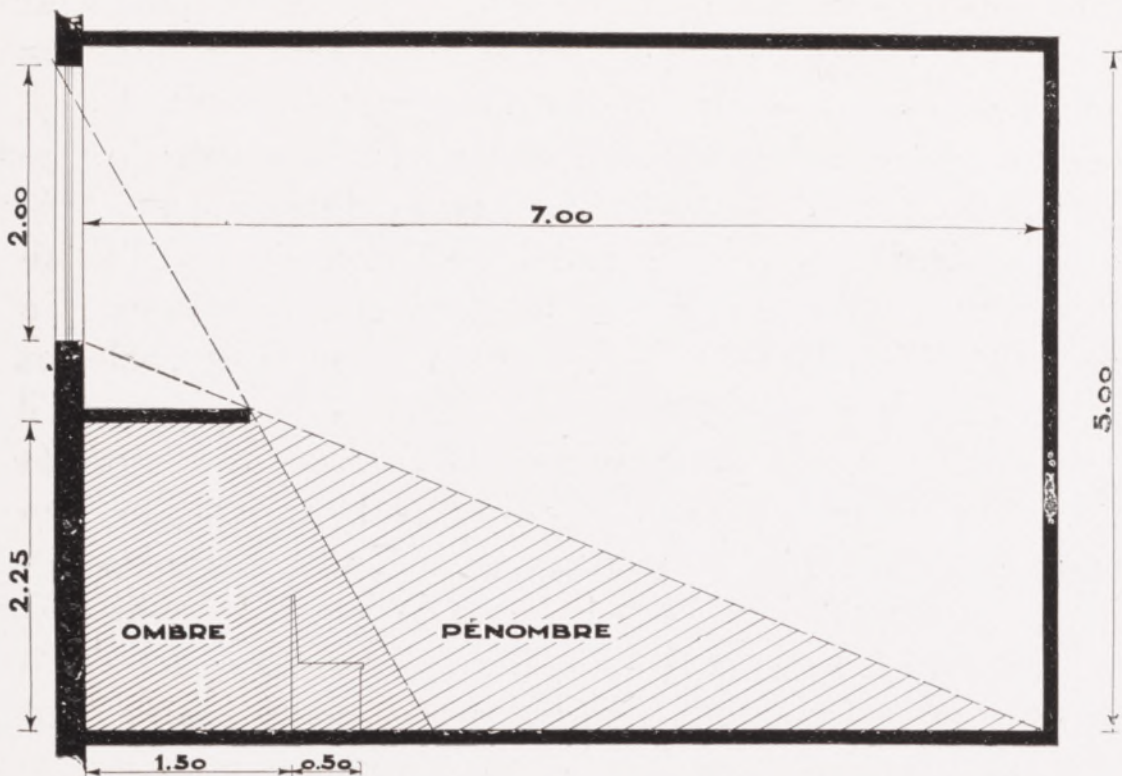


Fig. 57. Coupe transversale.

- a) En ne plaçant que les toiles, et nul autre objet dans la zone directement éclairée par la source lumineuse, ce qui est facile à déterminer graphiquement. Les spectateurs et le mobilier de la salle se trouveront hors de cette zone et ne seront donc éclairés qu'indirectement.
- b) En diminuant le plus possible la distance séparant les toiles de la source lumineuse et en évitant l'emploi d'un second plafond vitré pour atténuer le moins possible l'intensité lumineuse. En effet, la lumière diminuant en proportion inverse du carré de la distance de son foyer, plus les pièces éclairées par le plafond seront hautes, plus elles seront mal éclairées. Un second plafond vitré provoquera un résultat aussi fâcheux. La règle peut également être appliquée aux fenêtres.
- c) En disposant les tableaux de façon que ce soient les plus sombres qui soient les plus rapprochés de la source lumineuse, et les plus clairs, les plus éloignés. En effet, plus une peinture est sombre, plus grand doit être le contraste entre l'éclairage du tableau et celui de la salle afin d'éviter le plus possible les réfléchissements. On peut constater que l'image réfléchie sur un tableau est toujours plus visible sur les parties sombres de la peinture que sur les parties claires où elle arrive presque à disparaître; les tableaux clairs peuvent donc, avec moins de risques de réfléchissement, être placés dans une lumière réduite.

Règle n° 2.

Il faut, afin d'éviter le réfléchissement, si fréquent, du foyer lumineux sur les tableaux, que l'angle formé par des lignes tirées du foyer au tableau, soit supérieur ou inférieur à l'angle formé par les lignes tirées du tableau à l'œil du spectateur.

En effet, l'angle de réflexion d'un rayon lumineux est égal à l'angle d'incidence. Si nous sommes placés de telle sorte que les rayons réfléchis frappent nos yeux, nous verrons, non pas le tableau, mais l'image réfléchie de la source lumineuse; la dimension de ce réfléchissement est en proportion inverse de la distance séparant l'objet du tableau.

Règle n° 3.

Il faut par contraste faire ressortir les tableaux fort éclairés, sur un fond absorbant la lumière.

On recouvrira donc les parois et les parquets de couleurs sombres et neutres qui absorbent la lumière, tandis que des couleurs claires et polies la réfléchissent.

4. Musées en hauteur.

A. La Cellule.

Définition : Le musée est un ensemble de salles ou galeries d'exposition, se subdivisant elles-mêmes en cellules plus ou moins grandes.

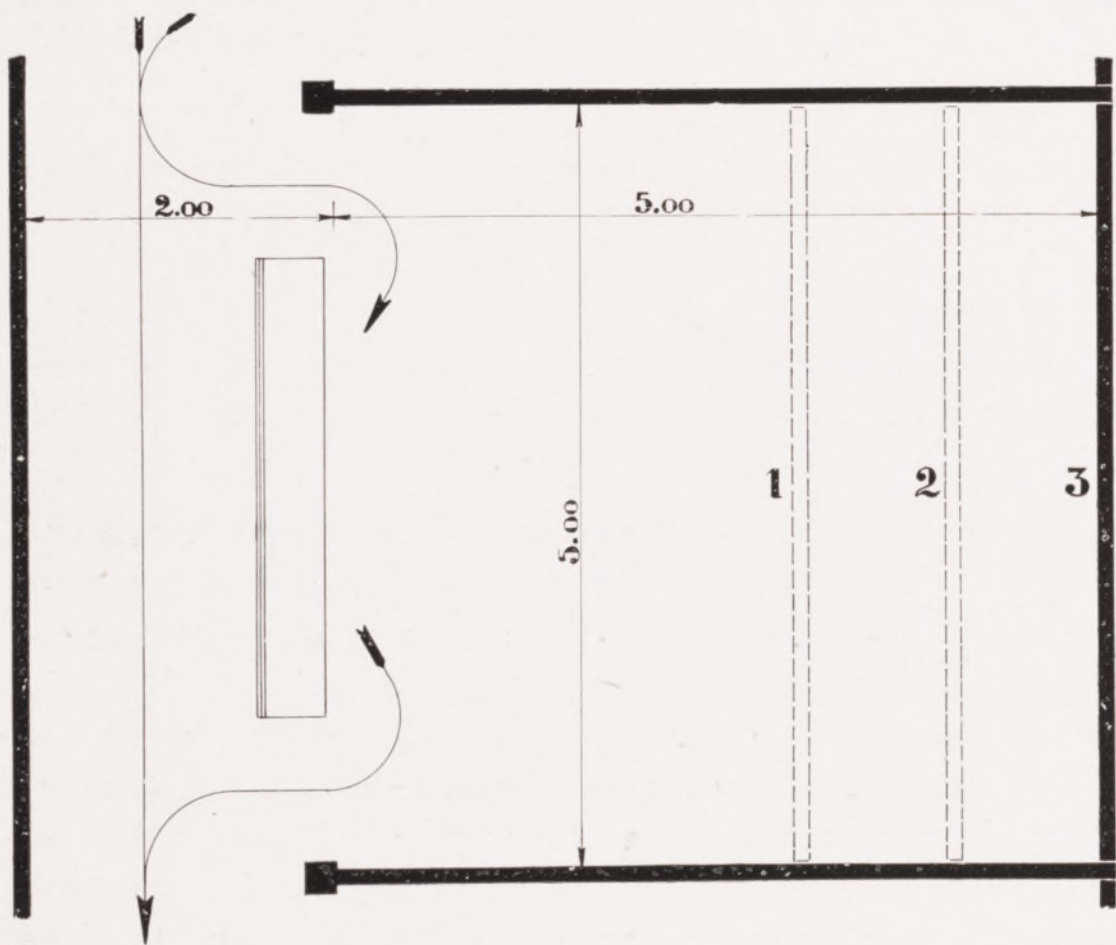


Fig. 58. Plan d'une cellule.

- 1 et 2 : Deux des nombreuses positions intermédiaires de la paroi du fond, pour tableaux de moins de 2 m. 50.
- 3 : Recul maximum de la paroi du fond.

Le système de subdivision de galeries en cellules est toujours recommandable parcequ'il provoque un classement beaucoup plus méthodique, et augmente considérablement la surface d'accrochage des toiles en permettant d'utiliser à cet effet les deux faces des parois latérales. Nous pouvons donc déjà affirmer que tout type de galerie ne pouvant, à cause de son système d'éclairage ou pour toute autre raison, se subdiviser en cellules, ne sera pas à préconiser à cause de la trop grande longueur qu'il atteindrait.

Procédons donc d'abord à l'étude d'une cellule type satisfaisant à toutes les exigences du classement et de l'éclairage des tableaux ainsi qu'à la bonne circulation des visiteurs.

Toute cellule, que le musée soit construit en hauteur ou en surface, devra donc satisfaire aux trois règles déterminant un bon éclairage, et devra permettre une circulation aisée ne gênant en rien les spectateurs, que ceux-ci soient assis ou debout.

Circulation: Pour obtenir une circulation convenable, nous ferons passer les visiteurs dans un couloir longeant les cellules. Ils ne pénétreront dans celles-ci que pour examiner un détail. Le spectateur devant toujours rester dans une même zone (le couloir), quelle que soit la dimension des tableaux, il s'agira de donner à ceux-ci un recul proportionné à leur taille afin qu'ils puissent toujours être regardés sous un angle visuel favorable.

L'angle le plus favorable étant de 30°, cela implique un recul égal au double de la plus grande dimension du tableau. Celle-ci dépassant rarement 2.50M. une profondeur de cellule de 5m. est suffisante. Une largeur de 2m. de couloir permettra même si on le désire, un recul de 7 m. qui permettrait d'embrasser un tableau de plus de 3 m.

La paroi du fond de la cellule sera donc amovible : on pourra la placer par rapport au couloir, à une distance proportionnée à la dimension des toiles qu'elle supportera.

Les parois latérales aussi recevront des tableaux, mais ici, le spectateur pouvant prendre le recul nécessaire en se déplaçant dans le sens de la longueur du couloir, elles seront fixes.

Voici en plan et coupe, le schéma d'une de ces cellules (fig. 57 et 58) : les spectateurs n'évoluent que dans le couloir ou s'assoient sur le siège. Dans ce dernier cas, contrairement à ce qui se présente dans les salles d'exposition existantes, les spectateurs ne seront pas gênés par l'interposition d'autres visiteurs. Ces autres visiteurs étant debout, derrière ceux qui sont assis, pourront également regarder à l'aise, sans crainte d'importuner les personnes assises.

Eclairage : L'élévation de la cellule sera déterminée par son éclairage naturel. (mais celui-ci pourra varier suivant que le musée est projeté en hauteur ou en surface).

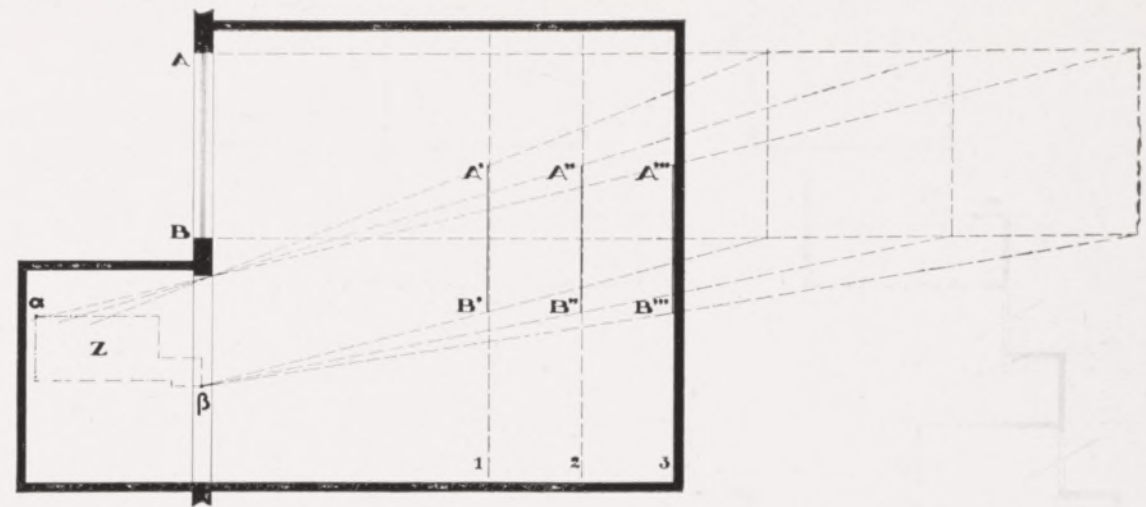


Fig. 59. Coupe transversale d'une cellule.

- Z : Zone des yeux.
- $\alpha - \beta$: Points extrêmes de Z.
- A - B : Baie.
- A'-B', A''-B'', A'''-B''' : Reflets maxima de A-B, par rapport à Z, sur la cloison du fond, et suivant la position 1, 2 ou 3 de celle-ci,

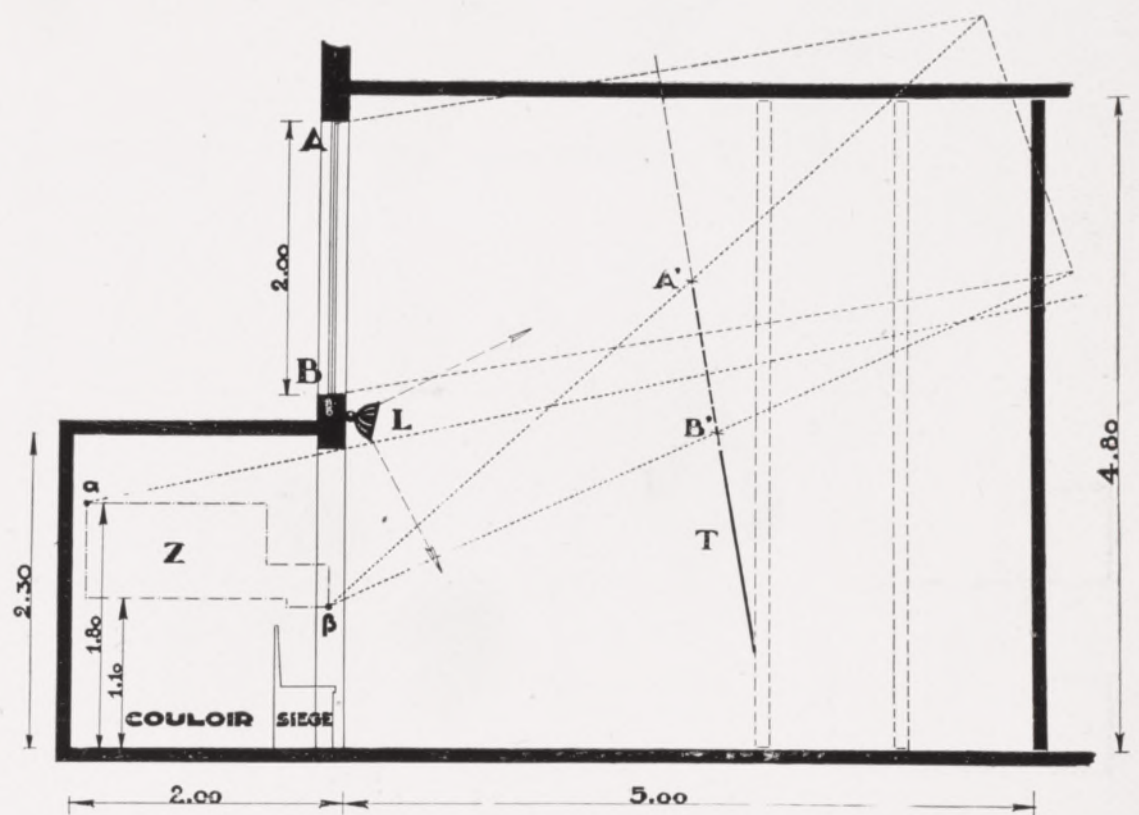


Fig. 60. Coupe transversale d'une cellule.

- Z : Zone des yeux.
- $\alpha - \beta$: Points extrêmes de Z.
- T : Tableau.
- A - B : Baie.
- A' - B' : Reflet de la baie sur le prolongement de T, par rapport à Z.
- L : Eclairage artificiel (série de réflecteurs).

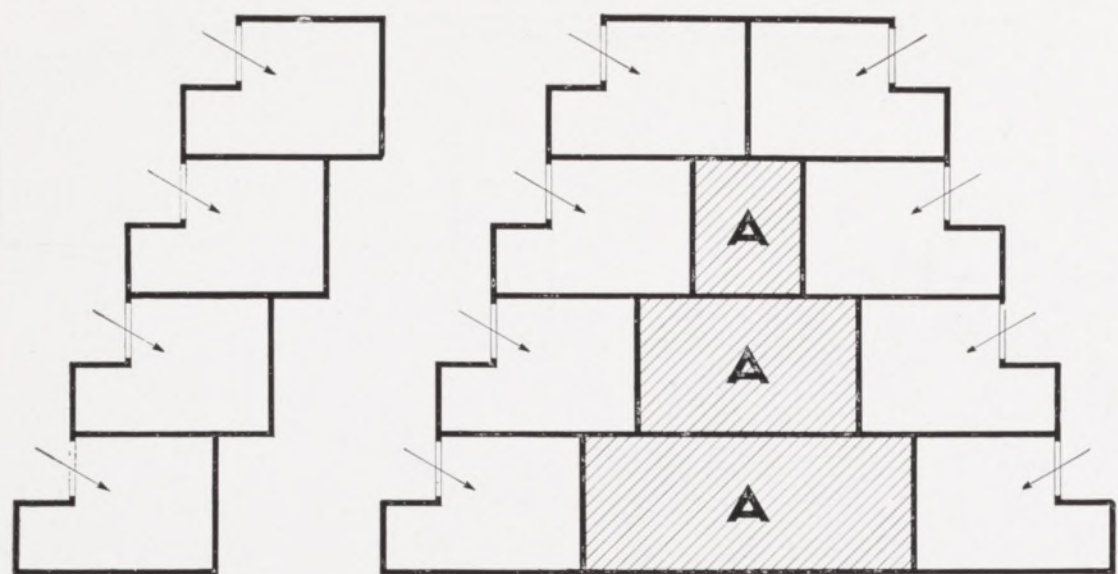


Fig. 61. Coupes verticales.

Gradins - Pyramide.

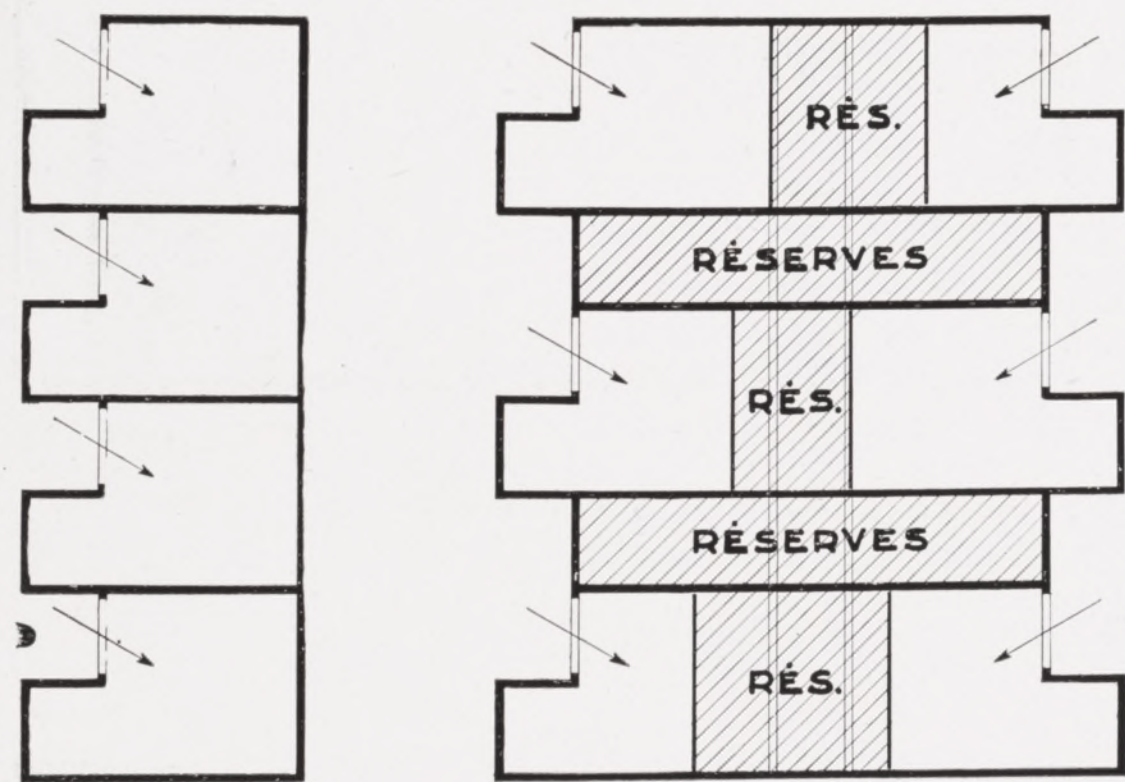


Fig. 62. Coupe verticale.

Dans le musée en hauteur, pour respecter la règle n° 1 de l'éclairage, il suffira de percer le jour dans la seule paroi ne recevant pas de tableaux c'est-à-dire celle au pied de laquelle se trouvent les spectateurs et d'empêcher la lumière de tomber directement sur ceux-ci.

Donnons à la cellule une hauteur d'environ 5 m.; la baie s'ouvrira sur toute la largeur de la cellule soit aussi, environ 5 m. et sera haute de 2 m. Immédiatement au dessus des spectateurs établissons une saillie qui empêchera les rayons lumineux de tomber directement sur eux.

La figure 57 montre ce qu'on obtient. La lumière est un peu trop éloignée de la paroi recevant les toiles.

Faisons donc ouvrir le couloir, uniquement du côté de la cellule et plaçons la fenêtre à 5 m. du fond. Dans la cellule ainsi obtenue (fig. 60) accrochons les tableaux les plus sombres aux murs latéraux parceque plus éclairés, et les plus clairs à la paroi mobile du fond, et notre cellule répondra parfaitement aux desiderata de la règle n° 1 énoncée plus haut.

Il faut ensuite, éviter que les spectateurs n'aperçoivent le reflet de la fenêtre dans les tableaux. Examinons la figure 60 : Ce seront les yeux placés au point β , qui risqueront le plus d'être victimes de cet inconvénient. A l'aide des points extrêmes α et β de la zone des yeux, nous pouvons déterminer dans la paroi du fond, dans toutes ses positions, la zone où le reflet pourra être visible. Elle occupe malheureusement la meilleure place. Pour remédier à cet inconvénient, il suffit d'incliner plus ou moins fort le tableau en avant ou en arrière. L'angle de cette inclinaison ne pourra être exactement établi pour chaque tableau qu'au moment de son accrochage. Comme on le voit, la règle n° 2 sur l'éclairage, est facilement applicable.

La règle n° 3, elle, intéresse le parachèvement du musée.

B. LES ETAGES.

Dans un musée en hauteur, la superposition de ces cellules ne peut être envisagée que sous forme de gradins ou pyramide (fig. 61) ce qui implique un nombre d'étages strictement limité, et dans le cas de la pyramide, l'inutilisation d'un grand espace compris entre les gradins. Seul le système de superposition des cellules avec couloir en balcon permet un grand nombre d'étages et pas de perte de place.

Mais il faut éviter que cette saillie ne porte ombre dans la cellule inférieure : c'est pourquoi, l'on disposera les locaux de réserve entre les différents étages de cellules. Donnons 2 m. 50 de hauteur à ces locaux et adossons symétriquement à cet ensemble de pièces superposées un élément semblable. Nous obtiendrons la coupe (fig. 62) pouvant comprendre un très grand nombre d'étages.

C. L'ENSEMBLE.

Dispositions générales.

Nous avons vu qu'il y a deux méthodes de classement dans le musée en hauteur :

1° PLAN = TEMPS et HAUTEUR = LIEU, c'est-à-dire que chaque étage est réservé à une époque déterminée, et chaque bâtiment, ou aile de bâtiment, à une région déterminée.

2° PLAN = LIEU et HAUTEUR = TEMPS, c'est-à-dire que chaque étage est réservé à une région et chaque bâtiment ou aile de bâtiment, à une époque déterminée.

Il est évident que nous entendons par « EPOQUE DETERMINEE » les grandes divisions de l'histoire de l'art. Le nombre de ces périodes est moindre que celui des contrées où l'art se manifesta. Nous pensons donc, étant donnée la hauteur de chaque étage (environ 7.50 m.) afin de ne pas aboutir à des immeubles trop élevés, qu'il est préférable d'employer la première méthode de classement, quitte à profiter des cellules d'exposition pour subdiviser les grandes époques en périodes secondaires.

D'ailleurs ce classement théorique, appliqué trop rigoureusement provoquerait inévitablement des lacunes en certains lieux et une trop forte densité de toiles en d'autres endroits.

On peut donc envisager un empiètement judicieux des contrées riches sur l'emplacement réservé aux contrées moins riches. Cependant pour ne pas désorganiser le classement, il faudra éviter le plus possible, ce palliatif.

Nous croyons que pour solutionner cette question, l'on pourrait, pour les contrées très riches en tableaux, placer dans les réserves le plus gros des œuvres et n'exposer que les meilleures, et pour les contrées moins riches, exposer tout, et ne placer presque rien dans les réserves. Il n'en sera que plus facile de comparer la qualité des œuvres des différentes sections.

D'ailleurs, les bâtiments étant faits d'une armature uniforme supportant un système de cloisonnage standardisé, rien n'empêche, si l'on n'a réellement rien à exposer en certains endroits, de laisser à ces places, les piliers à l'air libre quitte à reprendre le cloisonnage un ou deux étages plus haut.

La seconde méthode de classement, c'est-à-dire un étage par contrée et une aile de bâtiment par grande époque n'est pas pratiquement si réalisable. On arriverait inévitablement à avoir des étages presque complètement vides et par contre, d'autres surchargés.

D'autre part le bâtiment s'élèverait à une trop grande hauteur et deviendrait quasi une tour. Cette solution ne devrait être envisagée que si le terrain disponible était très restreint.



Fig. 63. Une aile du bâtiment (perspective axonométrique).

Par beau temps, il y a des terrasses accessibles au public tout le long de la galerie reliant les diverses ailes du bâtiment ainsi qu'à l'extrémité de chaque aile.

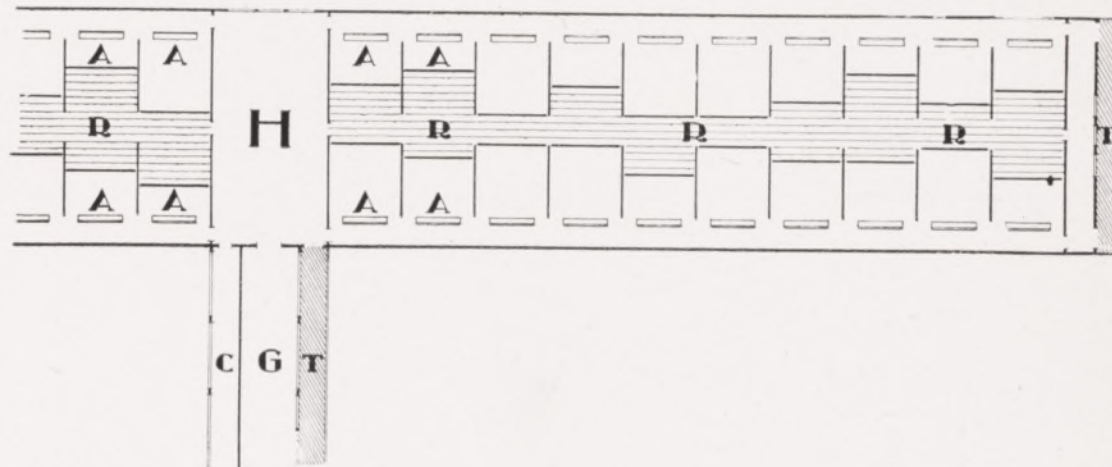


Fig. 64. Une aile de bâtiment.

- H : Hall, escaliers, ascenseurs.
- G : Galerie du public, reliant les différentes ailes.
- C : Couloir de service.
- A : Cellules réservées à l'exposition des œuvres capitales.
- R : Réserves de toiles.
- T : Terrasses accessibles par le public.

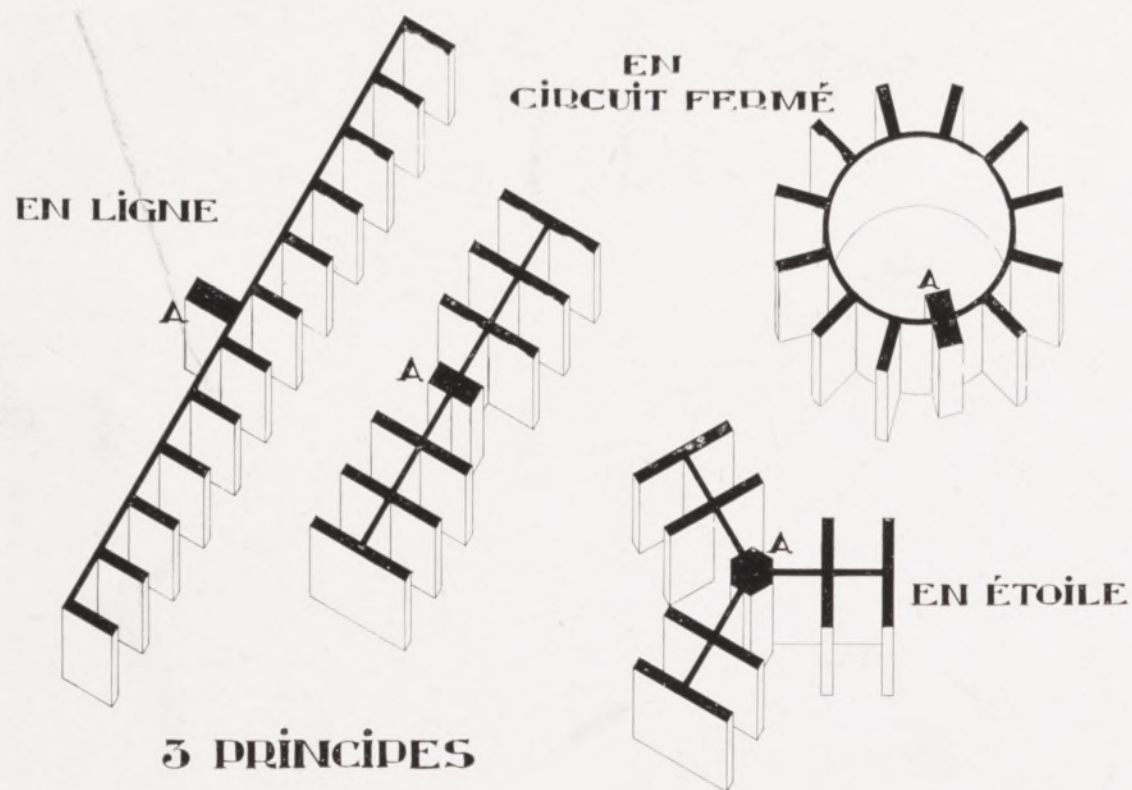


Fig. 65. Musées en hauteur. (Trois principes.)

A : Bâtiment central.

Edification.

Un musée en hauteur sera donc une série d'ailes de bâtiment reliées entr'elles par des galeries superposées aboutissant à un bâtiment central renfermant tous les locaux secondaires. Aux points de jonction de chaque aile avec la galerie, se trouveront les locaux réservés aux œuvres capitales ainsi que des escaliers faisant communiquer entr'eux, les différents étages de chaque aile.

Il sera possible ainsi de visiter soit une aile seule, de haut en bas, soit tout un étage, soit uniquement les œuvres capitales d'une aile ou d'un étage.

En tenant compte que, outre les galeries d'exposition il faut des ascenseurs et des services secondaires condensés dans un même bâtiment qui devra pour bien faire former le noyau central du musée, nous arrivons à abandonner le système des bâtiments alignés parallèlement sur une longue file pour nous arrêter à une série de solutions schématisées dans la figure 65.

Ces solutions permettent aux visiteurs soit de rayonner autour du bâtiment central sans devoir faire un trop long trajet dans chaque direction, soit de faire à chaque étage un circuit complet qui les ramènera à leur point de départ. D'autre part, si le visiteur désire parcourir une aile de bâtiment sur sa hauteur, il peut se faire conduire en ascenseur à l'étage supérieur, puis redescendre par les escaliers se trouvant à la jonction de chaque aile avec la galerie principale.

O r i e n t a t i o n .

On pourra objecter que dans la plupart de ces solutions, nous avons des ailes de bâtiments orientées parfois dans des directions tout à fait opposées. Toutefois, tout en préconisant le système en ligne qui permet une orientation unique pour toutes les ailes du musée, nous pensons que la question de l'orientation n'est pas d'une importance capitale en matière de musée. Pour ce qui concerne l'éclairage, nous croyons que les larges baies éclairant nos cellules suffiront à remplir leur rôle, même par temps de pluie ou en cas d'ombre portée, dans nos régions, où la lumière est presque toujours très diffuse.

Quand les circonstances l'exigeront, des rideaux ou volets destinés à tamiser la lumière, permettront d'heure en heure d'obtenir partout un éclairage presque uniforme.

La température des locaux ne sera pas non plus, fortement influencées par leur orientation.

Des parois adéquates et des châssis à double vitrage isoleront déjà sensiblement l'air intérieur des variations atmosphériques; le chauffage devra seulement être réglé suivant les circonstances.

En tous cas, le chauffage et l'éclairage des locaux pourront sans cesse être régularisés et maintenus constants par le personnel du musée. De sorte que l'orientation et la disposition des locaux doivent avant tout être déterminées par l'organisation intérieure quitte à choisir parmi les diverses solutions celle qui conviendra le mieux dans chaque cas précis.

5. Eclairage naturel par réflexion.

Avant de passer à l'étude du musée en surface, il nous reste à parler d'un autre système d'éclairage des musées, consistant à réfléchir la lumière extérieure vers la face interne du mur de façade à l'aide d'un miroir placé à proximité des baies.

La fig. 66 nous montre deux systèmes de réflexion par miroirs situés à l'intérieur des locaux, les fig. 66 et 67 les mêmes systèmes de réflexion à l'aide de miroirs se trouvant à l'extérieur.

Ce système d'éclairage par miroirs réflecteurs, n'est intéressant que pour les musées en hauteur. Il ferait éviter les décrochements de chaque étage et permettrait l'établissement d'un couloir central. La fig. 66 nous montre un musée avec miroir réfléchissant la lumière de haut en bas et un musée avec paroi d'accrochage éclairée par un miroir réfléchissant la lumière de bas en haut.

Mais, dans les deux cas, les tableaux ne se trouvant plus accrochés à une paroi amovible placée à une distance variable, du couloir, ce seront de nouveau, les spectateurs qui devront prendre le recul nécessaire devant chaque toile. La distance séparant le siège du mur, variera donc continuellement. Toutefois, la position du spectateur étant bien déterminée il sera possible de rechercher graphiquement dans la fig. 66 l'angle d'inclinaison du miroir et les dimensions et positions du brise-vue destiné à empêcher les spectateurs d'être directement éclairés par la lumière du jour et, dans la fig. 67 de déterminer la position du garde-fou, qui devra ici, jouer en plus le rôle de brise-vue.

Mais ce système d'éclairage par réflexion, ne doit pas être recommandé, sinon dans des cas exceptionnels, et ce pour diverses raisons :

Il ne permet plus l'utilisation des parois latérales et partant provoque la suppression des cellules. Du coup, la surface d'accrochage se trouve diminuée dans de notables proportions et la longueur des bâtiments augmentée d'autant. De plus, on peut se représenter ce que coûteraient les centaines de mètres de miroirs nécessaires.

6. Musées en surface.

A. La Cellule.

Définition : Il va de soi que la cellule du musée en surface doit remplir le même rôle que celle du musée en hauteur. Aussi pourrions nous adopter le même type. Toutefois, n'étant plus entravés par la superposition d'étages, nous y apporterons quelques modifications améliorant son éclairage naturel et sa circulation.

Circulation : Tout d'abord, nous pouvons avoir un couloir central courant entre deux rangées de cellules (fig. 67). Dans ce cas, évidemment, le couloir sera plus large, puisqu'il devra contenir le double de spectateurs.

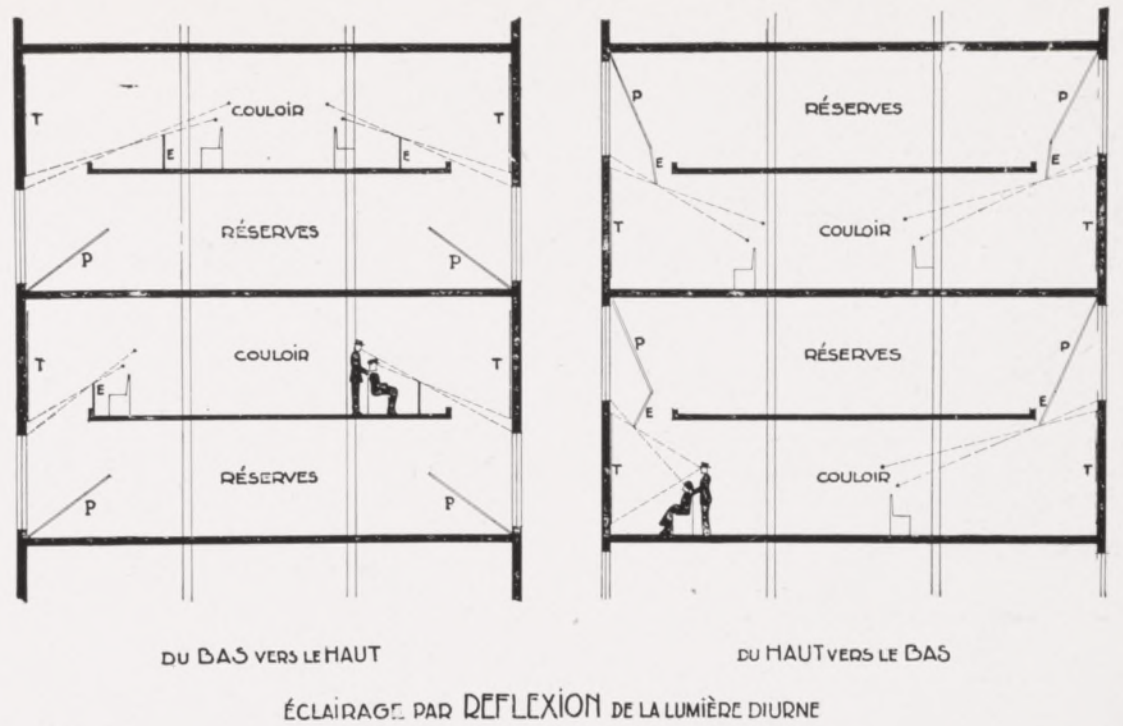


Fig. 66.

- P : Panneau réflecteur.
- E : Ecran brise-vue.
- T : Tableau (x).

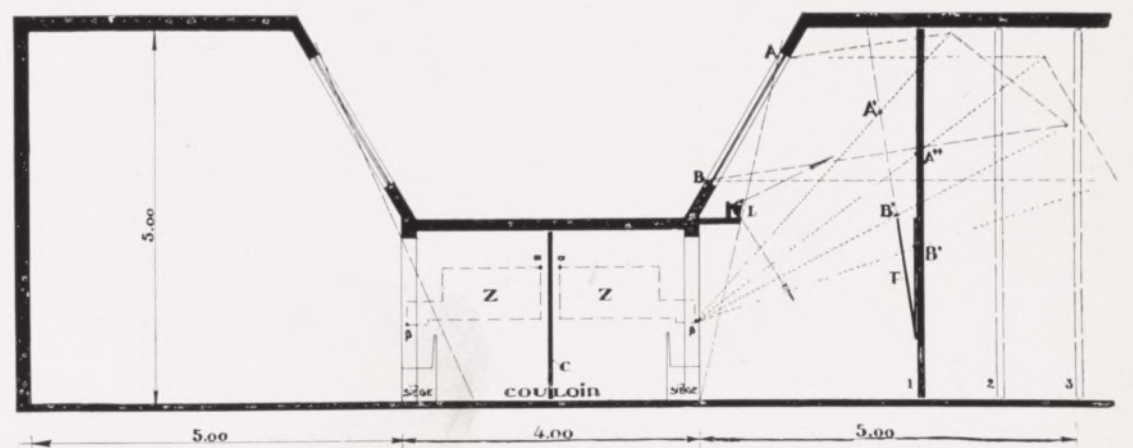


Fig. 67. Cellule de musée en surface. (Coupe transversale.)

- Z : Zone des yeux.
- $\alpha - \beta$: Points extrêmes de Z.
- T : Tableau.
- A - B : Baie.
- A'-B' et A''-B'' : Reflets de A-B sur prolongement de T, suivant que celui-ci est incliné ou vertical.
- C : Cloison longitudinale facultative.
- L : Eclairage artificiel (série de réflecteurs).
- 1, 2, 3 : Diverses positions possibles de la cloison de fond.

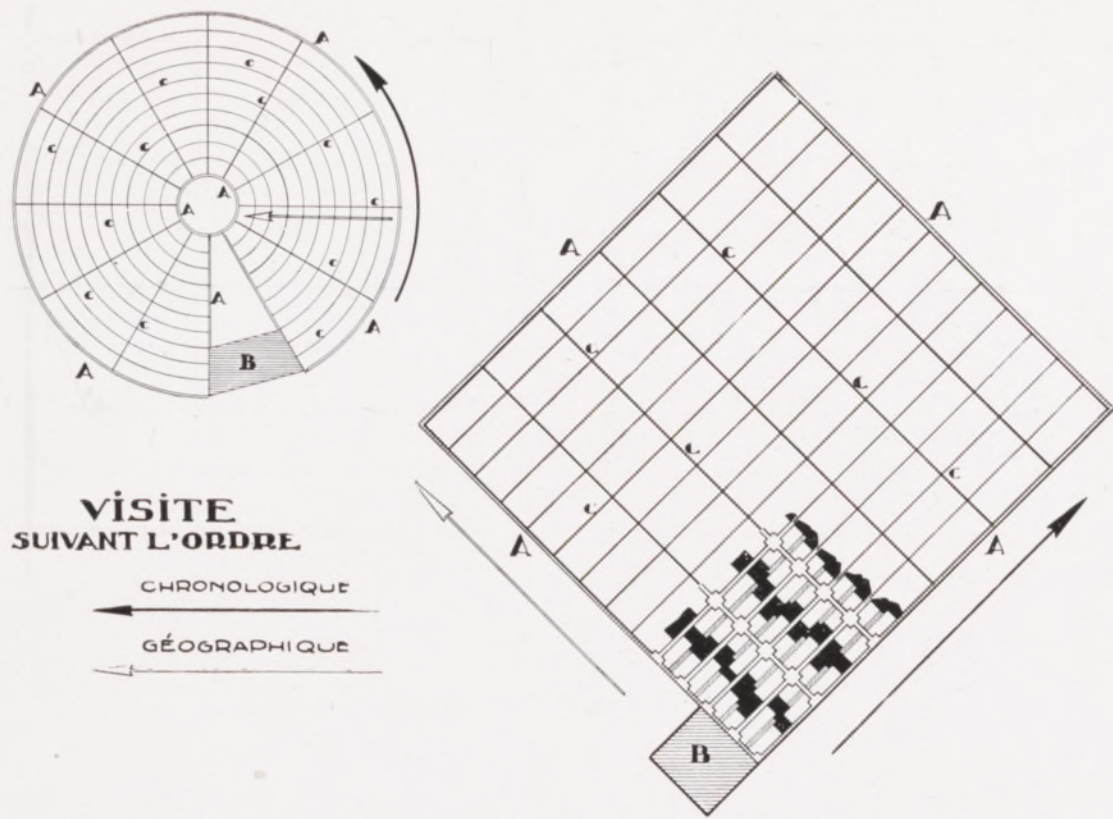


Fig. 68. Musées en surface.

- A : Galeries de répartition des visiteurs.
 B : Bâtiment central.
 C : Couloirs desservant les diverses sections du musée.

Eclairage : On pourrait objecter que nous ne respectons pas la règle 1a de l'éclairage, en plaçant vis-à-vis des tableaux, des objets éclairés directement, en occurrence, les toiles exposées dans la cellule opposée, par rapport au couloir. Mais ces toiles seront séparées les unes des autres par une distance relativement grande qui atténuera l'intensité de la lumière réfléchie, au point qu'elle ne puisse être une gêne pour les visiteurs. Toutefois, si dans certains cas, comme, par exemple le fait d'avoir des toiles de couleur sombre vis-à-vis de toiles de couleur claire, qui pourraient être réfléchies dans les premières, les reflets étaient trop sensibles, il suffirait d'interposer au centre du couloir un écran de couleur sombre. Celui-ci n'entraverait pas la circulation et supprimerait radicalement tout reflet (fig. 67).

Comme nous pouvons le voir dans la figure 67 l'on peut, à l'encontre des musées en hauteur, incliner sensiblement, les vitrages des baies, ce qui augmente l'intensité d'éclairage des locaux. Mais alors (fig. 67) on risque d'éclairer directement les spectateurs et de faillir ainsi de nouveau, à la règle 1a sur l'éclairage, énoncée plus haut. La figure 67 nous montre, comment, à l'aide d'une corniche placée au pied de la baie, nous remédions à cet inconvénient. La même figure nous prouve aussi que la question du reflet de la vitre même inclinée sur les tableaux, se solutionne comme dans la cellule du musée en hauteur.

B. L'ENSEMBLE.

Dispositions générales.

a) circulation : Il doit être possible sur un même plan, de visiter le musée des trois manières différentes : visite totale, époque déterminée, région déterminée. Il faudra donc des couloirs desservant les cellules, les uns chronologiquement, les autres suivant l'ordre géographique. Ces couloirs se croiseront mutuellement, et c'est à chaque croisement que se trouveront groupées les cellules affectées à chaque région, à une époque déterminée.

b) distribution : Cela nous amène à deux systèmes de distribution générale : 1° Les couloirs parallèles se coupent suivant un quadrillé régulier c.a.d. longueur = temps, largeur = lieu (fig. 68); 2° certains couloirs forment un circuit fermé c.à.d. ramènent le visiteur à son point de départ tandis que théoriquement, les autres rayonnent (fig. 68). Pour des raisons qu'on verra plus loin, il est certain qu'il serait difficile d'appliquer le principe des figures 68 par suite de l'inégalité des quadrilatères compris entre les couloirs. De même le principe des fig. 68 ne peut guère s'appliquer par suite des halls qui interrompent 1 ou 2 fois le circuit entrepris par les visiteurs. Toutefois, on pourra peut-être l'employer pour de petits musées de province au nombre de salles restreint.

Deux Types d'édifices.

Mais, quel que soit le système de distribution adopté on se trouve devant deux méthodes de construction différentes :

a) bâtiment monobloc.

Tout le musée n'est qu'un immense bâtiment dont chaque quadrilatère compris entre les couloirs, contiendra les œuvres d'une seule région à une époque déterminée, œuvres capitales, ordinaires, et de réserve. Les figures 69 montrent deux dispositions de cellules à l'intérieur des quadrilatères formés par les couloirs, suivant que ces quadrilatères sont des rectangles ou des carrés. On pourrait même envisager des solutions où à chaque croisement il n'y aurait pas seulement les locaux d'une section, mais bien de 2 (fig. 69) ou même de 4 (fig. 69). Mais il va de soi que ces systèmes qui évidemment permettent la suppression d'un ou deux couloirs sur quatre, ne réalisent plus les conditions de répartition méthodique des visiteurs, d'où sources possibles de confusion au cours des visites.

Mais, le système lui-même de bâtiment monobloc a, on le conçoit, quelques inconvénients : d'abord il faut renoncer à avoir des dégagements à l'air libre, sur jardin ou terrasse à chaque couloir, et même dans le cas d'une cour ou d'un jardin intérieur, il faudra parcourir parfois une distance relativement grande pour y arriver; ensuite, l'espace réservé à chaque section serait inévitablement comme dans le musée en hauteur, tantôt trop important, tantôt insuffisant. Mais on peut, ici aussi faire intervenir les réserves.

C'est précisément ici, que le musée en surface doit se montrer supérieur au musée en hauteur en permettant d'affecter à chaque section une superficie proportionnée à son importance, surface qui pourrait être agrandie ou diminuée à volonté sans apporter la moindre perturbation dans la classification des autres sections.

C'est la qualité essentielle, de l'autre méthode de construction, celle des « pavillons ».

b) pavillons

A chaque croisement des couloirs, un pavillon dont la grandeur serait proportionnée à l'importance de la section à laquelle il est affecté, sera édifié avec des éléments standardisés.

Ces éléments à assemblage très simple permettront chaque fois que de nouvelles acquisitions nécessiteront l'agrandissement du pavillon, l'édification de cellules supplémentaires sans apporter le moindre trouble dans le service du musée. Pour peu que ce travail soit fait discrètement, les visiteurs ne remarqueront rien d'anormal.

Dans l'espace laissé libre entre les pavillons, seraient aménagés des jardins dont les dimensions seraient évidemment inversement proportionnelles à l'importance de ces pavillons.

En résumé ce dernier système, solutionne radicalement la question des agrandissements et des jardins, et diminue considérablement les dangers de propagation d'incendie toujours à craindre.

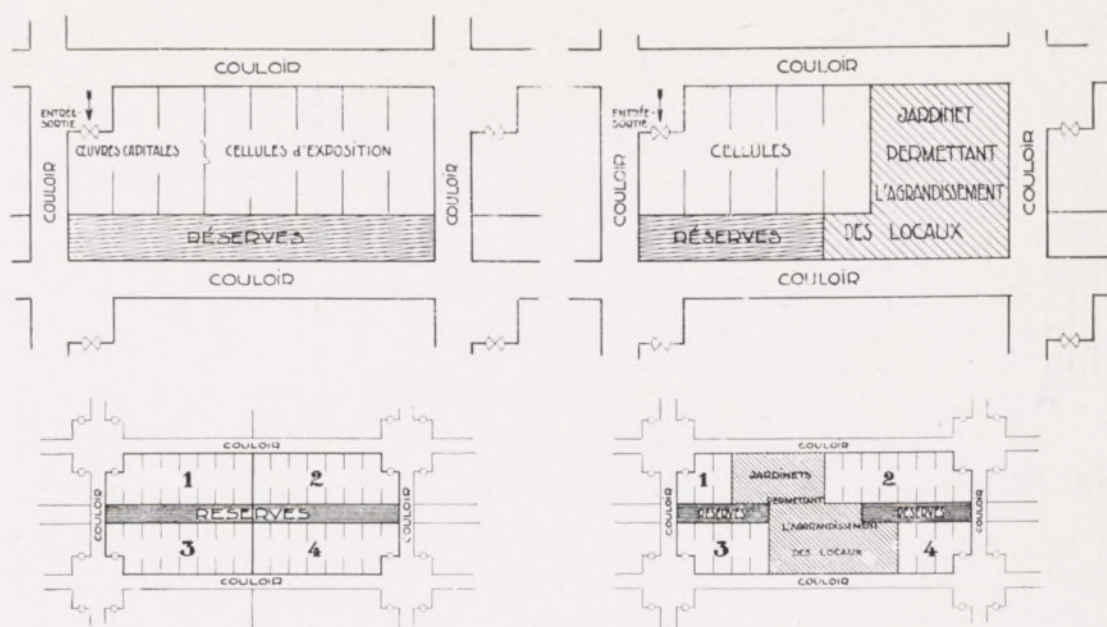


Fig. 69. Musées en surface.

Une section par quadrilatère.

Deux ou quatre sections par quadrilatère.

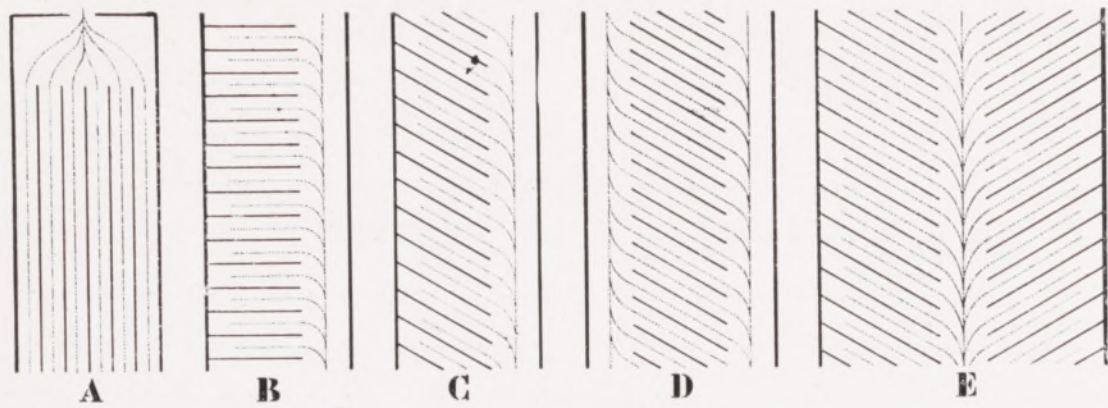


Fig. 70. Locaux de réserve.

- a) Panneaux d'accrochage parallèles au couloir.
- b) » » perpendiculaires au couloir.
- c) » » obliques au couloir.
- d) » » » à double couloir.
- e) » » » à couloir unique.

7. Equipement des Musées.

A. Eclairage artificiel: L'éclairage artificiel — électrique —, des galeries d'exposition se fait, suivant la disposition des locaux, de diverses manières. — Parfois, on dispose les lampes dans une corniche, soit dans l'axe du plafond, soit tout autour de la salle, contre le plafond, sur lequel la lumière est réfléchiée. — C'est un système communément employé. — On peut aussi placer les lampes dans des sphères ou autres diffuseurs en matière translucide ou verre dépoli qui tamisent la lumière et la répandent plus uniformément. — On éclaire aussi les toiles directement à l'aide de réflecteurs qui sont alors dissimulés, soit dans des corniches, soit sous le plancher et qui, en tous cas, ne doivent pas éclairer directement les spectateurs, ceux-ci l'étant indirectement par la lumière réfléchiée sur les murs. — C'est ce dernier système qui est le plus applicable dans le cas de subdivision des galeries en cellules indépendantes.

Il est évident que la règle sur la question des reflets ainsi que les autres règles déterminant l'éclairage naturel des cellules d'exposition doivent également être appliquées à l'éclairage artificiel. — C'est pourquoi, en ce qui nous concerne, nous nous contenterons de placer dans les cellules, au pied de la baie, une série de réflecteurs mobiles éclairant directement les toiles sans envoyer de lumière directe sur les spectateurs. — Certains réflecteurs pourront même, si c'est nécessaire, être dirigés sur telle toile dont l'éclairage devra être plus intense que pour les autres. — Evidemment, pour que la lumière ainsi projetée ne soit pas trop crue, on pourrait la diffuser à l'aide d'un verre légèrement dépoli ou par tout autre système.

Cette source de lumière artificielle étant sensiblement à la même place que la source de lumière naturelle, la position des tableaux ne devra pas varier pour que les règles sur l'éclairage continuent à être appliquées.

On pourrait aussi, évidemment, placer ces réflecteurs au dessus de la baie ou envisager un système de lampes placées au centre du plafond et répandant, en demi-cercle, une lumière directe sur les tableaux, les spectateurs étant, ici encore, éclairés par réflexion. — Mais nous pensons toutefois que le système des réflecteurs au pied de la baie, est plus recommandable, parceque répandant la lumière plus uniformément dans la cellule.

B. Locaux des réserves: Comme nous le disions précédemment, les locaux des réserves, réalisant des conditions de conservation parfaites (absence de lumière solaire, température constante), devront contenir les œuvres les moins intéressantes pour le gros public, soit qu'elles soient d'un intérêt médiocre, ou trop fragiles, détériorées, trop encombrantes ou trop techniques. — Ces toiles seraient à la disposition des professionnels qui en disposeraient pour leurs travaux, en ayant soin, évidemment, pour ce faire, de les emmener dans des ateliers ou

laboratoires situés dans le bâtiment central. — Les figures nous montrent différents systèmes de disposition des panneaux d'accrochage, par rapport à un ou deux couloirs courant sur toute la longueur du local. — Au centre de ces couloirs, il y aurait, fixé au sol, un rail qui servirait de guide à un petit chariot monté sur pneumatiques, destiné à transporter les tableaux des locaux de réserves jusqu'au bâtiment central. — Le trajet se ferait partiellement à travers les locaux des réserves, mais en tous cas, en n'empruntant jamais les couloirs du public, si ce n'est que pour les traverser à certains endroits.

C. **Accrochage des toiles** : Il existe de nombreux systèmes d'accrochage des toiles. — Les plus couramment employés sont le système des tringles métalliques fixées horizontalement à quelque distance du mur et courant sur toute la longueur de la galerie, et le système de la cimaise, à laquelle sont accrochées des tringles verticales munies d'un crochet déplaçable sur toute la hauteur de la tringle. — Nous proposons ici quelques systèmes qui pourraient être employés, sinon dans les salles d'exposition, tout au moins dans les réserves :

Cimaises parallèles plus ou moins nombreuses, consistant en fers cornières adaptés à la cloison, et recouverts de toile de teinte neutre.

Large treillis, tendu à 1 cm. du mur.

CONCLUSIONS

Nous n'avons étudié en détail, que le musée de peinture. Nous pouvons affirmer cependant que les méthodes de classement peuvent être analogues pour presque toutes les œuvres d'art, historiques, peintures, sculptures, mobiliers, faïences, numismatique, orfèvrerie...

Toutefois, chaque catégorie exigeant des conditions d'éclairage et de conservation, spéciales, nous pensons qu'il est préférable de les répartir dans des locaux bien distincts. Cela n'empêche nullement la conception de musées à classement méthodique qui contiendraient des produits de toutes les manifestations de l'art, placés dans des locaux combinés de façon à être toujours en relation étroite, mais ne se confondant jamais. Il faudra donc éviter l'usage aujourd'hui assez répandu, de ces grandes salles dont les murs sont couverts de peintures, le sol, parsemé de sculptures, et le centre occupé par une série de vitrines renfermant de petits objets.

Pourquoi plutôt ne pas reconstituer plus fréquemment, dans des immeubles historiques, des intérieurs complets, sobrement meublés dans le style de l'édifice et rehaussés de peintures et objets de l'époque. Ce sont les seuls endroits où peuvent et doivent raisonnablement être réunis des objets de toutes catégories. Chacun de ces immeubles deviendrait ainsi un petit musée complet où chaque objet isolé jouerait dans l'ensemble un rôle qui augmenterait encore sa valeur intrinsèque. Mais, malgré tout, la

majeure partie des objets d'art et surtout, des peintures devra être placée dans des musées spécialement conçus pour les recevoir. Le cas d'un musée réservé exclusivement à la peinture étant relativement fréquent, nous en avons entrepris l'étude.

Il ne nous reste qu'à faire choix, en principe, entre le musée en hauteur et celui en surface, car, en fait, ce sera généralement la topographie et l'étendue des lieux d'érection qui fera décider du type à adopter.

Nous préconisons le musée en surface à pavillons et jardins. Il permet en effet d'affecter à chaque section une surface exactement proportionnée à son importance, surface qui pourra être agrandie ou diminuée à volonté sans grands frais et surtout sans provoquer la moindre perturbation dans les autres sections.

D'autre part, l'inégalité inévitable de la superficie des différents jardins permettra de leur donner un aspect toujours varié, dépourvu de monotonie. Enfin, facilité de circonscrire un éventuel incendie local.

Le principal reproche qu'on puisse lui adresser est d'obliger les visiteurs à parcourir des trajets plus ou moins longs pour se rendre d'une section à une autre et de totaliser ainsi pour toute une visite, un parcours relativement grand. Mais nous pouvons objecter que les trajets à parcourir se feront dans des couloirs, qui, en été, s'ouvriront sur de jolis jardins dans lesquels il sera permis de flâner, et en hiver, seront transformés en verandahs bien éclairés. Ce trajet permettra, après la visite de chaque section, de se reposer, et la vue, et l'esprit. La marche fatigante d'ailleurs beaucoup moins que le stationnement prolongé.

Un tel musée donnerait, pensons-nous, toute satisfaction au point de vue classement, circulation, éducation et agrément. D'autre part, n'ayant pas de façades coûteuses, il pourra être bâti en matériaux ordinaires, ce qui permettrait de l'édifier et, progressivement, de l'agrandir sans relativement trop de frais.

Références bibliographiques :

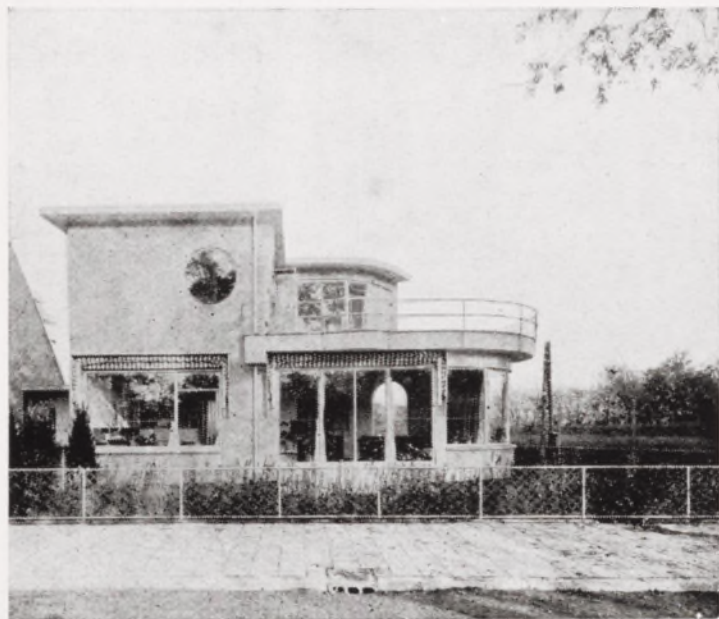
- « Mouseion ». Auteurs divers.
- « Eléments d'architecture », par Guadet.
- « Revue de synthèse historique » (note complémentaire sur l'organisation des musées. Musées américains), par L. Reau.
- « La Cité » (l'éclairage naturel des galeries de peintures et musées), par J. Léonard. - Avril 1923.

Conférences

L'architecte hollandais, Van Ravenstyn, donna le 11 avril passé, à la Maison d'Art, une conférence sur l'évolution de l'architecture dans son pays, depuis le néo-classicisme jusqu'à nos jours.

Agrémentée de nombreuses projections lumineuses d'œuvres célèbres, elle n'obtint qu'un succès restreint, l'auditoire étant surtout composé de techniciens avertis pour lesquels ce que M. Van Ravenstyn se donnait la peine d'exposer était familier.

Le principal attrait fut la projection d'œuvres personnelles du conférencier, réalisations honnêtes, sans plus, mais peu connues.



Villa de M. Van Ravenstyn, à Utrecht.



Cabine de signalisation à Delft.

Revue des Revues

ANGLÈTERRE

« THE ARCHITECT'S JOURNAL »

N° 2042. Cinéma Curzon, dû aux architectes J. Burnet, Tait et Lowe.

N° 2043. Extension d'un bassin de natation, architecte : W. Lashmar.

N° 2044. Systèmes de chauffage étudiés par M. Alexander H. Hayes.

N° 2045. Commémoration du centième anniversaire de naissance (24 mars 1934) de William Morris. Ingénieur petit bungalow, combiné avec remise à canots, des architectes suisses Hubacher et Steiger.

N° 2046.

Eglise moderne en Allemagne. Architecte K. Latreyer et H. Schneider.

N° 2048.

Villa de l'arch. Serge Chermayeff. Extensions de l'hôpital Hanmersmith.

N° 2051.

Détails techniques de la villa de l'architecte Chermayeff.

N° 2052.

Immeubles de rapport à Londres.

« THE MASTER BUILDER », Mars.

La vie et l'œuvre d'Adolf Loos, par le Dr. P. Gunst.

Immeubles à appartements de l'arch. anversois A. Francken.

BELGIQUE

« K. M. B. A. »

N° 2. Quelques réalisations de l'architecte anversois Van Steenberghe.

Remarques urbanistiques se rapportant au futur monument à Peter Benoît, œuvre de M. H. Van de Velde.

Considérations sur les « Commissions d'esthétique » fonctionnant en Hollande, à propos du refus d'une villa de l'architecte Rietveld.

N° 3.

Le prix Van de Ven 1933.

N° 4.

Immeubles locatifs de l'arch. Francken.

« LA TECHNIQUE DES TRAVAUX »

Février. L'imposant immeuble du gouvernement général de l'Algérie, architecte : Guiauchain. Suite de l'étude consacrée aux tunnels sous l'Escaut, par M. Van Hauwaert. L'amélioration de la résistance des bétons. Les revêtements d'usure sur les ouvrages en béton.

Mars. — L'école des arts et métiers et le musée industriel de Zurich dus aux architectes Steger et Egender.

« KUNST »

N° 10-11-12. Triple numéro, consacré entièrement au maître-architecte H. Van de Velde, à l'occasion de son soixante-dizième anniversaire. « La Cité », on s'en souvient, lui consacra également un fascicule spécial. Illustré de nombreuses interprétations

de la physionomie caractéristique du maître par Joris Minne, O. Jaspers, Poutou... il contient des articles substantiels des professeurs A. Vermeylen, J. Van de Voort, Verwilghen... et d'autres, qui en font un volume de choix.

« OPBOUWEN »

N° 5. Suite de l'exposé consacré au groupe scolaire de l'architecte Lurçat.

N° 6. Fin de l'étude consacrée au groupe Lurçat, à Villejuif. Les mobiliers combinés, par l'architecte H. Hoste.

N° 8.

Immeuble de commerce des architectes A. Staal et Worm.

« CUIVRE ET LAITON »

N° 122. Les toitures en cuivre à l'ambassade des Etats-Unis à Paris. Les installations de protection contre la foudre.

N° 123. Une nouvelle série spéciale d'alliages de cuivre : les « Kunial ». La soudure autogène du cuivre.

N° 124.

Spécifications pour chéneaux, gouttières et tuyaux de descente en cuivre. Modes de cintrage des tubes en cuivre.

« L'OSSATURE METALLIQUE »

N° 2. Quelques types de maisons métalliques dites modernes, à l'Exposition de Chicago 1933.

N° 3. Les agrandissements de la N. V. Meelfabriek « De Sleutels » à Leiden. Façade en acier à Salagnac. Les procédés modernes de soudure autogène.

N° 4.

Constructions industrielles.

« LES BEAUX-ARTS »

N° 116. Art et politique, par René Meurant. Caisses de secours et grands travaux, par Lucien Christophe.

N° 118. La radiophonie, huitième art, par René Lyr.

N° 119. L'art moderne et l'église, par Marcel Schmitz. Y a-t-il une architecture religieuse de ce temps ?, par Huib Hoste.

N° 120. Sujet ou « peinture pure »?, par P. L. Flouquet.

ESPAGNE

« A. C. »

N° 12.

Comptes rendus du 4^e Congrès International d'Architecture Moderne. Signes conventionnels en matière d'urbanisme.

FINLANDE

« ARKKITECHTI »

N° 1. Projet de théâtre.

FRANCE

« L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI »

N° 1. Consacré à l'habitation individuelle. Intéressantes réalisations des architectes Elkouken, Eiermann et Jaenicke, Harry Rosenthal, Sven Markelius, W. Moser, R. Neutra, Raymond... Monsieur P. V., dans les critiques qu'il décoche à la participation belge, confond des orifices de ventilation avec des « trop plein » de terrasses. Humour imprévu, ou ignorance ?

« LA REVUE DU NICKEL »

N° 1. Les métaux blancs dans l'architecture, par M. Leprince Ringuet. L'acier inoxydable en architecture et en décoration, par M. Babinet.

« L'ARCHITECTURE »

N° 2. Etude technique de certains dispositifs d'éclairage, par J. Roger. Les cimetières de guerre de l'empire britannique en France et dans la Flandre occidentale.

« CHANTIERS » d'Alger.

N° 2. La vieille ville d'Alger centre, par M. R. Lespes. La trame des villes.

N° 3. Les eaux usées domestiques, par M. J. Mahul, ingén. E. C. P. Les sièges en aluminium.

ITALIE

« ARCHITETTURA »

N° 2. Concours d'urbanisation d'un quartier de Turin.

N° 3. Compte rendu abondamment illustré du concours pour le Palais des Soviets à Moscou.

« L'ARCHITETTURA ITALIANA »

N° 1. Projet des architectes A. Tedesco Rocca et E. O. Aloisio, pour la gare maritime de Naples.

N° 2. La gare maritime de Naples, projet de l'architecte Mario Dezzutti.

« URBANISTICA »

Mars-Avril. — Le concours d'urbanisme de Monza. Nouveau quartier à Stockholm.

« DOMUS »

N° 75. Une cabane en quart de circonférence, minuscule, mais combien ravissante, avec son équipement ingénieux.

N° 4. Concours pour le stade de Lucca.

« RASSEGNA DI ARCHITETTURA »

Avril. — Concours d'urbanisation de Piacenza. Monument Guido Guedon, de l'arch. E.-A. Griffini.

PAYS-BAS

« BOUWKUNDIG WEEKBLAD ARCHITECTURA »

N° 3. Projet d'aménagement d'un terrain de sport, par l'architecte A. Staal.

N° 10. La sculpture danoise pendant ce dernier quart de siècle, présentée par M. S. Schultz, directeur du musée Thervaldsen à Copenhague. Œuvres expressives jusqu'à l'outrance, drôles jusqu'à la cocasserie.

N° 11. Un aperçu des divers pavillons étrangers de la Cité Universitaire à Paris, crée l'atmosphère indispensable pour trouver à l'immeuble des Pays-Bas, dû à l'architecte Dudok, un certain agrément qu'autrement nous aurions peine à lui concéder. Encore faut-il faire effort, pour ne point se souvenir de la grandiose harmonie du pavillon suisse.

N° 13. Refuge-hôtel dans les montagnes de la Forêt Noire, architecte : E. Krüger.

N° 16. L'artiste dans la société contemporaine, par H.-C. Verkrusen.

« HET BOUWBEDRIJF »

N° 6. Quelques matériaux nouveaux, présentés à la dernière foire commerciale d'Utrecht.

N° 7. Suite et fin de l'étude consacrée à l'acoustique, par le Pr. C. Zwicker. Etude d'un garage.

Abaques pour le tracé des escaliers : compte rendu d'un intéressant ouvrage de l'architecte De Wilde, permettant l'application rapide des formules habituellement employées pour le tracé des marches.

N° 8. Les assemblages de constructions métalli-

ques, par le Pr. J.-G. Watjes. Canalisations sanitaires insonores.

Maison de week-end du Pr. F.-A. Breuhaus, à la Wannsee.

« DE 8 EN OPBOUW »

N° 5. Quelques meubles métalliques exposés récemment au musée d'Amsterdam. Encore les « Commissions d'esthétique », à propos d'un sympathique projet de villa, de l'architecte Groenewegen.

N° 6. Vaste immeuble à appartements, des architectes Brinkman en Vander Vlugt et Van Tijen, actuellement en construction à Rotterdam. Quelques stands de la foire d'Utrecht, et meubles en aluminium.

N° 7. La lumière artificielle en tant qu'élément architectural. Une récente villa de l'architecte Marcel Breuer.

N° 8. Stand à la dernière foire d'Utrecht, arch. Piet Worm.

Que nous apprend l'exposition de Chicago, par M. J.-B. van Loghem.

N° 9. Considérations sur la nouvelle ville d'Ankara, et le palais du Gazi, de l'architecte allemand Holzmeister, par Liefwinck. L'urbanisme en U.R.S.S., par van Loghem.

POLOGNE

« DOM »

N° 1. Bons et mauvais aménagements de cuisines.

N° 2. Comment arriver à un plan satisfaisant du logement.

SUISSE

« DAS WERK »

N° 3. Cimetières et monuments funéraires, commentés par le professeur Rittmeyer et l'architecte-jardiniste J. Schweizer.

« ŒUVRES »

Mars. Du relief et du jour, par M. Bony.

TCHÉCO-SLOVAQUIE

« STAVITEL »

N° 7. Quelques bassins de natation.

« STAVBA »

N° 11. Lumière et architecture.

LES TUILERIES ET BRIQUETERIES D'

HENNUYÈRES

SOCIÉTÉ ANONYME A HENNUYÈRES

fabriquent encore :

des tuiles de tous genres

des boisseaux

des dalles creuses

des hourdis de luxe

des hourdis légers

des sous-toitures

des couvre-murs

des briques de façade

etc., etc.

B R I Q U E S

BRIQUE PLEINE

ORDINAIRE

machinée, cuite au four continu, dite
BRIQUE DE FER.

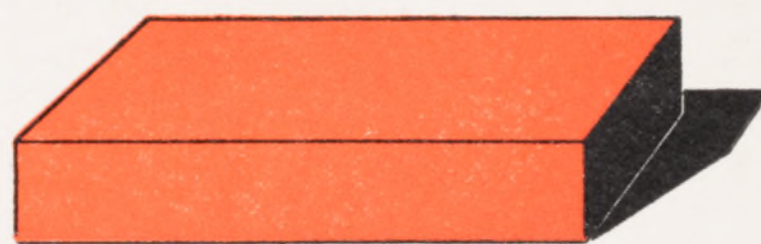
Dimensions : 200 x 95 x 58
Poids : 2 k. 300



Solidité extraordinaire, convenant particulièrement pour le pavage
des cours, garages, trottoirs, etc.

BRIQUE PLATE

format romain 220 x 105 x 40



Poids : 1 kg. 800

BRIQUE PLATE A FACES SABLÉES

format romain 220 x 105 x 40

Ces briques sont fabriquées dans notre Usine de WANLIN
près de Dinant, ou dans celle de notre Société Sœur
„LES BRIQUETERIES DE WAULSORT”

**Tuileries et Briqueteries d'HENNUYÈRES
et de WANLIN,**
Société Anonyme, HENNUYÈRES