

Rôle et enjeux des collections privées pour les collections publiques



RÉSEAU PATRIMOINES

Association pour le patrimoine naturel et culturel du canton de Vaud
Case postale 5273 - 1002 Lausanne – www.reseaupatrimoines.ch

Les «Documents» de RÉSEAU PATRIMOINES

A la différence d'un bulletin de liaison régulier et formel, les «Documents» édités par RÉSEAU PATRIMOINES (Association pour le patrimoine naturel et culturel du canton de Vaud) seront à disposition des membres désireux de faire connaître leurs positions. Dans cette publication, il est donc moins question de faire l'inventaire de la «vie» de l'Association que de donner libre cours à une prise de parole engagée et réfléchie sur les domaines d'intervention qui nous concernent tous et qui touchent la gestion, la connaissance ou la reconnaissance publique du patrimoine naturel et culturel. Elle donne autant les résultats de réflexions en cours que des expertises sur des sujets liés au patrimoine.

Puisse la série des «Documents» être le témoin de nos actions, des objectifs à atteindre et de nos aspirations.

Pour adhérer à RÉSEAU PATRIMOINES: www.reseaupatrimoines.ch

Maquette: **point carré**, Suzanne Pitzl, Vevey

Coordination: Caroline de Watteville, Catherine Schmutz Nicod

Mise en pages: Jean-Louis Moret

Impression: IRL Plus, Renens

Lausanne: **RÉSEAU PATRIMOINES**

Association pour le patrimoine naturel et culturel du canton de Vaud, 2014

Sommaire

Préface	
par Caroline de Watteville et Catherine Schmutz Nicod	3
Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne. Passions privées, trésors publics	
par Bernard Fibicher et Catherine Lepdor	5
La collection d'art verrier du mudac à Lausanne	
par Bettina Tschumi et Chantal Prod'Hom	17
Les collections de photographie: l'ère des mutations	
par Sam Stourdézé et Jean-Christophe Blaser	25
Des Flandres à Lausanne, via Coinsins. Les pérégrinations de deux collections textiles	
par Giselle Eberhard Cotton	31
Le Musée Jenisch Vevey: rhizomes et tables gigognes	
par Julie Enckell Julliard	39
Les Musées de Pully, deux regards différents sur les collections privées	
par Delphine Rivier	45
La collection d'art de la Banque Cantonale Vaudoise: une implication patrimoniale et une position prospective	
par Catherine Othenin-Girard	51
La Société vaudoise des beaux-arts: privé/public, un mélange des genres	
par Magali Junet	63
La collection du CHUV et la scène artistique vaudoise	
par Caroline de Watteville	67
Les collections du Musée cantonal d'archéologie et d'histoire: du privé au tout public	
par Gilbert Kaenel	71
Musée historique de Lausanne - Association Mémoire de Lausanne: des noces d'eau	
par Laurent Golay	77
La porcelaine de Nyon, objet de luxe devenu objet de collection privée, puis objet muséal	
par Vincent Lieber	83
Les collections privées, un apport de choix dans l'histoire des bibliothèques patrimoniales. L'exemple de la BCU Lausanne	
par Silvio Corsini	89
Collections privées, patrimoine public: deux origines, une cause commune	
par Anne-Catherine Lyon	95

RÉSEAU PATRIMOINES

Association pour le patrimoine naturel et culturel du canton de Vaud
Case postale 5273 - 1002 Lausanne - www.reseaupatrimoines.ch





Préface

par Caroline de Watteville et Catherine Schmutz Nicod

La question du rôle et des enjeux des collections privées pour les collections publiques est d'une actualité récurrente. Pour en permettre une meilleure connaissance, nous avons invité directeurs, conservateurs de musées, curateurs, afin qu'ils témoignent de l'histoire des collections dont ils ont la charge, à commencer par les principaux acteurs de la future plate-forme pôle muséal: le Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, le mudac et le Musée de l'Elysée.

Ce *Documents* ne prétend naturellement pas à l'exhaustivité bien qu'il prenne en compte une certaine diversité. Il a surtout l'intention de donner la parole aux experts concernés, et nous nous sommes adressées à ceux avec qui notre activité professionnelle nous met le plus souvent en relation.

Ici comme ailleurs, la provenance des œuvres, voire les édifices mêmes qui les accueillent, révèlent le rôle

essentiel de l'apport du privé pour la constitution de collections publiques quels qu'en soient le domaine et l'envergure.

Mécènes, artistes et collectionneurs renommés ont contribué et contribuent aujourd'hui encore à enrichir le patrimoine vaudois ainsi qu'à façonner l'identité des collections publiques, et ce en phase avec la politique culturelle et la politique d'achats menées par leurs responsables.

Les auteurs réunis dans cette publication offrent des éclairages sur ces liens étroits et multiples, décrivent combien les institutions muséales sont ancrées dans le tissu social du canton, et dessinent des perspectives à venir. ■

Caroline de Watteville et Catherine Schmutz Nicod,
historiennes de l'art, membres du Comité
RéseauPatrimoineS

Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne. Passions privées, trésors publics

par Bernard Fibicher et Catherine Lepdor

Préambule

Les inventaires des musées contiennent une rubrique intitulée «provenance» qui nous renseigne sur la propriété d'une œuvre d'art avant son entrée dans une collection publique. La diversité des types de propriété, et celle des circonstances historiques et géographiques dans lesquelles un objet circule avant d'aboutir en main publique (dernière station de son parcours lorsque la collection est réputée «inaliénable») est symptomatique de la nature des liens entre collections privées et musées.

Avant de passer en revue quelques cas exemplaires de cette diversité dans l'histoire du Musée des Beaux-Arts de Lausanne, attardons-nous sur la rubrique «provenance» d'une œuvre (ill.): «Inv. 1966-035. Théodore Géricault, *Mise au tombeau*, vers 1810-1812. Huile sur toile, 45 x 58,5 cm. / Provenance: Géricault conserve ce tableau au mur de sa chambre jusqu'à sa mort. Pierre François Lehoux, peintre et ancien élève de l'artiste, en a, semble-t-il, fait l'acquisition à la vente de l'atelier de son maître, à l'Hôtel de Bullion à Paris, entre le 2 et le 3 novembre 1824. Le tableau retourne sur le marché à l'occasion de la vente des ateliers de Pierre François Lehoux et de son fils Pascal

à l'Hôtel Drouot en 1897. Il passe ensuite par la galerie Georges Moos à Genève, puis dans la collection Milich-Fassbind à Lugano. Enfin, l'œuvre apparaît dans la collection de Max Bangerter, à Montreux, qui la dépose au Musée des Beaux-Arts de Lausanne en 1962, et en fait don à celui-ci en 1966.»

Le parcours du tableau de Géricault sur plus de cent-cinquante ans est exemplaire. En effet, cette œuvre –interprétation magistrale de la *Mise au Tombeau* du Titien (vers 1520, Paris, Musée du Louvre)– est localisée successivement dans les types suivants de collections: collection de l'artiste, collection d'un proche de l'artiste (élève, famille), «collection» sur le marché (maison de ventes aux enchères, galerie d'art), collection privée (à Lugano, à Montreux). Des collections de profils, de durées et d'horizons géographiques divers auprès desquelles le Musée aurait pu se porter acquéreur de l'œuvre. Il se trouve cependant que le passage de la *Mise au tombeau* en collection publique s'effectue selon une modalité différente, elle aussi exemplaire, puisqu'il s'agit d'un don, précédé d'une période de dépôt. A Lausanne, près d'un tiers des collections d'art (plus de 3000 œuvres) est constitué de dons ou de legs.



Théodore Géricault (Rouen, 1791 - Paris, 1824), *La Mise au tombeau*, vers 1810-1812. Huile sur toile, 46 x 60,9 cm. Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts. Don de Max Bangerter, 1966.

Comme le montrait en 2011 l'exposition à laquelle nous empruntons le titre de cette contribution, *Passions privées, trésors publics*, les particuliers, par leur générosité, sont nombreux à avoir participé à la construction des collections vaudoises, complétant ou ré-orientant les intentions du Musée telles qu'exprimées par ses acquisitions. Les donations abondent dès la création de l'institution en 1841, sous forme de dons, de legs ou de dépôts à long terme. C'est ainsi que des personnalités discrètes ou des figures célèbres en possession d'un patrimoine, des collectionneurs animés d'une passion dévorante, des fondations mécéniques, des entreprises engagées dans la promotion de leur région, des artistes, ont pour certains participé à enrichir et à diversifier, pour d'autres à changer profondément le visage des collections cantonales.

Collections d'artistes

La réputation du Musée, au niveau national et international, repose sur cinq grands fonds, ceux du paysagiste néoclassique Louis Ducros, du peintre académique Charles Gleyre, du dessinateur 1900 Théophile-Alexandre Steinlen, du peintre moderne Félix Vallotton, et de l'artiste de la marge Louis Soutter. Sur ces cinq fonds, trois présentent la particularité d'être entrés «en bloc», puis d'avoir été enrichis par des acquisitions et des dons réguliers. L'essentiel des fonds Ducros, Gleyre et Soutter –riches chacun de plus de cinq cents œuvres– provient en effet de fonds d'atelier, la dernière forme prise (fatalement) par

toute collection d'artiste. Lorsque Daniel-Alexandre Chavannes, membre de la Société d'émulation du canton de Vaud, projette dès 1804 de fonder une école de dessin à Lausanne et prend contact dans ce but avec le Vaudois Louis Ducros, ce dernier se trouve à Rome. Il ramène à Lausanne son fonds d'atelier constitué de ses propres dessins et aquarelles (ill.), mais aussi d'un ensemble de sept toiles caravagesques acquises probablement à Naples. Après la mort de l'artiste en 1810, sa collection est sauvée de la dispersion par une souscription lancée par le même Chavannes et par Charles Lardy, avant d'être rachetée en 1816 par l'État de Vaud, devenant ainsi le noyau du futur Musée des Beaux-Arts.

Il reviendra à un autre artiste, le peintre Marc-Louis Arlaud, de diriger la nouvelle École de dessin de Lausanne enfin créée en 1821, puis, en 1841, de financer en grande partie la construction du premier Musée des beaux-arts, le Musée Arlaud, édifié sur la place de la Riponne. Outre sa contribution en monnaie sonnante et trébuchante, le fondateur ponctionne dans sa propre collection vingt-cinq œuvres, des peintures attribuées aux écoles française et du Nord, et aussi des toiles de sa main, ceci afin d'étoffer la collection Ducros.

Bien que l'intérêt manifesté d'emblée par Arlaud pour Charles Gleyre se soit traduit par la commande au peintre d'une œuvre majeure, *L'Exécution du major Davel* (1850), que le Canton ait suivi avec celle des *Romains passant sous le joug* (1858) et la population



Louis Ducros (Yverdon, 1748 - Lausanne, 1810), *Port de Cheriella à Castellammare*, vers 1794. Plume et encre de Chine, crayon, aquarelle et rehauts de gouache sur papier encollé sur toile, 73 x 110,5 cm. Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts. Collection Ducros. Acquisition, 1816.



Louis Soutter (Morges, 1871 - Ballaigues, 1942), *Slums. Saloons américains du tragique New-York*, 1939. Peinture au doigt, 50 x 65 cm. Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts. Don de la Galerie Paul Valotton S.A., 1956.

avec l'achat par souscription publique, vingt-cinq ans après la mort de l'artiste, d'un somptueux *Déluge* (1856), c'est l'acquisition par le conservateur Emile Bonjour en 1908 du fonds d'atelier de l'artiste (trois cent soixante-huit œuvres), hérité et conservé par son ami et biographe Charles Clément, qui fera de Gleyre un des points forts de l'accrochage des collections du Musée après son transfert au Palais de Rumine en 1906.

Quant à Louis Soutter, il faut parler là encore d'un fonds d'atelier, quand bien même il y a quelque ironie cruelle à qualifier ainsi les œuvres qu'il préserva de la destruction à l'asile de Ballaigues, mises en vente à Lausanne par la Galerie Paul Valotton S.A. et acquises dès 1956 par le conservateur Ernest Manganel.

Une fois entrés de façon aussi déterminante dans les collections vaudoises, les fonds d'atelier, forts de leur importance numérique et de leur cohérence, créeront des liens privilégiés avec les propriétaires et les amateurs. Ils seront complétés par des acquisitions du Musée certes, mais aussi par des dons de proches des artistes concernés ou de collectionneurs passionnés de leurs œuvres. Ainsi, pour Charles Gleyre, Mathilde Gleyre, sa nièce, fera don de vingt œuvres

de sa collection en 1911 et 1918, des lettres et des carnets de l'artiste. Pour Louis Soutter, la Galerie Valotton offre en 1956 *Slums*, une grande peinture au doigt de 1939 (ill.). En reconnaissance du travail de promotion de l'artiste accompli par le Musée, le tailleur établi près du Palace à Lausanne Jean Viviani et la propriétaire de la maison de maître La Gordanne près de Perroy Yvonne Walter-du Martheray donnent des pièces majeures après une exposition itinérante organisée par l'institution en 1961.

Les collections d'artistes sont une source d'enrichissement, par achat direct bien sûr, mais aussi lorsque ces derniers décident, de leur vivant, d'offrir des œuvres aux musées, ou de consentir des rabais exceptionnels en leur faveur, le plus souvent au terme de relations de confiance et d'amitié développées au fil des ans et des expositions. On a évoqué le cas de Louis Arlaud, fondateur du Musée, qui offre des peintures de sa main dès l'année de la fondation du Musée. Pour se reporter à un passé tout récent, on mentionnera les rabais exceptionnels consentis par des artistes suisses, tel Jean-Luc Manz, ou internationaux, tels l'Américain Tom Burr, le Chilien Alfredo Jaar, ou encore les dons du Belge Michel François ou de l'artiste indienne Nalini Malani (ill.). En vue du déménagement prochain du Musée dans un bâtiment indé-



Nalini Malani (Karachi, 1946), *Unity in Diversity*, 2003. Installation. Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts. Don de l'artiste, 2010.

pendant, le Français Pierre Soulages demande en 1999 à la Fondation Olivier Pauli de déposer dans ses collections un magnifique *Polyptyque* (1987), entendant exprimer son soutien au projet.

Collections privées de seconde main

La transmission par les privés d'un patrimoine familial qu'ils n'ont pas constitué, mais dont ils ont hérité, est un cas répandu. Ici prévaut le sentiment d'être en possession d'œuvres d'importance patrimoniale, celui de n'en être que le dépositaire éphémère, et la conscience d'un devoir citoyen, celui de transmettre son bien à la communauté.

La noblesse et la bourgeoisie vaudoises ont notablement enrichi les collections cantonales dans cet esprit, les faisant bénéficier de pièces acquises par leurs familles parfois bien avant que le Musée ne soit créé. Après le transfert des collections du Musée Arlaud au Palais de Rumine, le conservateur Emile Bonjour fait aboutir en 1933 les intentions de

Gabrielle de Lessert avec un legs de douze œuvres des anciennes écoles suisses et françaises qui comporte plusieurs portraits de cette illustre famille protestante, notamment celui de Philippe Duplessis-Mornay, le «pape des huguenots», ou encore celui de Charles de Chandieu, à qui l'on doit la construction en 1696 du «Petit Versailles», le château de L'Isle.

On note une sensibilité toute particulière à l'idée de la jouissance publique d'un patrimoine privé dans les familles ayant compté des artistes, des collectionneurs ou des mécènes. Particulièrement représentative à cet égard est la donation de Louise David-Mercier et Marie Bovet-David. Louise David se trouve être la fille du grand industriel et mécène lausannois Jean-Jacques Mercier et aussi l'épouse du peintre Emile David. En 1903, année de la mort de son père, elle décide de faire don au Musée d'un ensemble de quatre-vingt œuvres de son époux, le peintre Emile David, décédé en 1891. Cette donation se fait aussi au nom de la co-héritière du fonds d'atelier, sa fille Marie

Albert Marquet (Bordeaux, 1875 - Paris, 1947), *Les deux pêcheurs à Naples*, 1911. Huile sur toile, 38,5 x 48,5 cm. Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts. Collection Gaston et Suzanne Frey. Don Odette Frey-Besson, 2004.



Bovet, très active dans la valorisation de l'œuvre de son père (avec notamment la publication du catalogue raisonné de ses peintures) et connue aussi pour son soutien à l'Hospice orthopédique de Lausanne et sa participation au Mouvement pour le suffrage féminin. A cette donation est jointe une somme d'argent importante, dont les intérêts, mais aussi le capital, sont destinés à l'acquisition d'œuvres d'Emile David; prévoyante, Louise Mercier précise que si «*il n'y avait plus d'œuvres d'Emile David à acheter [...], le reliquat de cette somme serait affecté avant tout à l'entretien de la collection Emile David, et le surplus aux Beaux-Arts en général*».

Dans le même esprit, Joséphine Chavannes, petite-fille de Daniel-Alexandre Chavannes (auquel on a vu qu'on devait le rachat du fonds Ducros), multiplie les libéralités au bénéfice non seulement du Musée cantonal de géologie (auquel elle offre de son vivant les collections de son frère Sylvius Chavannes), mais aussi du Musée des Beaux-Arts auquel elle lègue en 1918 une somme d'argent ainsi que douze œuvres d'art ancien et moderne, parmi lesquelles sept tableaux de son autre frère, le peintre Alfred Chavannes.

En 2004, Odette Frey-Besson poursuit cette tradition avec la donation de quarante-sept œuvres modernes d'artistes suisses et français, parmi lesquels Renoir, Vallotton, Borgeaud, Roussel, Denis ou encore Marquet (ill.). Symptomatiquement le don est accompagné de la mention «Collection Gaston et Suzanne Frey. Don Odette Frey-Besson, 2004» qui lie à travers les âges le nom de la donatrice à ceux du couple alsacien établi à Lausanne qui rassembla la collection dans les années 1930.

Entre la donation Louise David et Marie Bovet, en 1903, et la donation Odette Frey-Besson, en 2004, cent ans se sont écoulés. On n'exige plus au XXI^e siècle, comme le firent encore Louise David en 1903 ou Joséphine Chavannes en 1918, la présentation permanente des œuvres offertes dans une salle spéciale, portant le nom de l'artiste ou du donateur.

Collections privées de première main

L'inauguration d'un nouveau musée des beaux-arts suscite toujours l'émulation enthousiaste de généreux donateurs et en particulier de personnes, non pas soucieuses d'assurer le devenir de leurs collections après leur mort, mais désireuses de participer de leur vivant à une grande aventure culturelle. C'est le cas à Lausanne au lendemain de l'ouverture du Musée Arlaud, c'est-à-dire entre 1841 et 1845, avec une grande affluence de dons de privés actifs dans l'industrie, le commerce ou la politique, tels Alexandre-François-Vincent Perdonnet, alors agent de change à Paris, Jean-Louis Rivier ou encore Fernand de Loys, jeune promoteur dans l'industrie textile.

Cet élan vital peut suivre l'ouverture ou l'agrandissement d'un musée, mais il peut aussi les précéder dans le but de les encourager. Ce sera le cas de la donation la plus importante de l'histoire du Musée des Beaux-Arts à ce jour. En 1924, ayant enregistré avec jubilation la promesse du don d'une des plus prestigieuses collections d'art du Canton, la collection du Dr Henri-Auguste Widmer, le conservateur Emile Bonjour écrit que cet événement impose l'examen immédiat d'un transfert dans un bâtiment indépendant. Cette sortie du Palais de Rumine où il occupe quelques salles



Edgar Degas (Paris, 1834 - 1917), *Blanchisseuses et chevaux*, vers 1904. Pastel et fusain sur papier-calque, 84 x 107 cm. Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts. Legs Henri-Auguste Widmer, 1936.

depuis 1906 «apporterait au Musée les moyens de travail qui lui manquent: salles de dépôts et de manutention; salle de photographies; salles de restauration; cabinets d'archives (...); bibliothèque spéciale; salles d'expositions temporaires, etc.; tout enfin ce que l'on trouve réuni dans un musée d'un canton ou d'une ville ayant le souci de ses collections publiques.» Comme on le sait, il faudra attendre 1991 pour que le Conseil d'Etat vaudois transforme ce rêve en réalité et décide le transfert du Musée des Beaux-Arts dans sa troisième localisation historique, un bâtiment indépendant, projeté initialement au bord du lac Léman, à Bellerive, puis aujourd'hui aux Halles de la gare CFF, avec une inauguration agendée pour 2017. Outre les plaintes réitérées de la population n'ayant pas accès aux trésors «publics» de son musée, le rôle des collections privées dans la relance de ce projet sera une fois

encore essentiel, puisque c'est la promesse du dépôt de trois collections prestigieuses de la région qui, en 1991, accélère le processus décisionnel.

La donation Widmer, malgré les attermoiements décrits, se réalise en 1936 et en 1939 sous une forme anticipant l'adoption en 2006 d'une «loi sur la dation en paiement d'impôts sur les successions et donations», puisqu'elle s'accompagne d'un arrangement financier au profit de la veuve du médecin. La collection privée du médecin modifiera profondément le profil de la collection publique lausannoise, jusqu'alors vouée essentiellement à l'art vaudois et suisse. Personnalité enthousiaste et altruiste, amateur d'art enragé, Henri-Auguste Widmer campe à coup sûr une figure d'exception dans les premières décennies du XX^e siècle. L'ampleur de sa collection (près de 600 œuvres), l'importance sans précédent de



Claude Monet (Paris, 1840 - Giverny, 1926), *Voiliers en mer*, 1868. Huile sur toile, 50 x 61 cm. Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts. Legs d'Edwige Guyot, 2006.

sa donation (328 peintures, sculptures et dessins) et la diversité des périodes couvertes (de l'art égyptien au post-impressionnisme) suffisent à dire sa singularité. En peinture, Widmer achète des œuvres des maîtres de la modernité: Courbet, Degas (ill.), Renoir, Cézanne et Matisse. Ami de Vuillard, il collectionne Bonnard, Denis, Roussel et Vallotton. Il acquiert aussi les œuvres d'artistes représentatifs de l'art figuratif des années 1920 et 1930: Marquet, Manguin, Vlaminck et Utrillo. On note aussi la présence dans sa collection d'artistes suisses à la renommée internationale, comme Vallotton, Biéler, Giovanni Giacometti ou Hodler, ou de maîtres de la peinture vaudoise, comme Bociou ou Bosshard. La passion que le médecin voue à la sculpture est remarquable, rares étant les Suisses

romands de l'époque à s'aventurer dans cette voie et timides les efforts du Musée dans cette direction. Le naturalisme de Degas, l'expressionnisme romantique de Rodin et le retour au classicisme incarné par Maillol et Bartholomé ont formé l'œil de Widmer. C'est à ces figures tutélaires d'une certaine modernité et à leurs héritiers qu'il s'intéresse en priorité. Grâce à la donation Widmer, le Musée s'ouvre à la contemporanéité française et étrangère inaugurant une nouvelle politique d'acquisition: c'est l'art vivant européen qui est désormais pris en considération.

Si le Dr Widmer vient à point nommé pour élargir les horizons vaudois, le Musée et l'*establishment* local dans sa grande majorité poursuivront dans la première moitié du XX^e siècle une forme d'imperméabilité



Félix Vallotton (Lausanne, 1865 - Paris, 1925), *Femme nue lutinant un Silène*, 1907. Huile sur toile, 88 x 83 cm. Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts. Dépôt à long terme de la Collection du Dr M. Bahro, 2009.

aux innovations des avant-gardes internationales. Concentré sur l'art figuratif, le Musée et la majorité des amateurs vaudois demeurent fermés aux grands courants de l'abstraction, et au surréalisme. Quelques rares collectionneurs suisses romands s'engageront dans la défense du modernisme. Le Vaudois Jean Planque rassemble une collection qui poursuit la passion d'un Widmer pour Cézanne, Degas, Bonnard, qui traduit son estime pour les artistes vaudois collectionnés aussi par le Musée, Auberjonois, Soutter ou Aloïse, mais qui, surtout, s'attache à la génération cubiste avec des œuvres de Picasso, Braque, Gris, Léger, ou encore Dubuffet. De telles collections, rassemblées par des privés avisés, sont désormais hors de prix et impossibles à reconstituer pour un musée. Aussi est-il souhaitable, afin de représenter ces pages essentielles de l'histoire de l'art du XX^e siècle, mais aussi afin de garder la mémoire de ces précurseurs vaudois, qu'elles puissent rejoindre un jour les collections publiques du Canton.

C'est animés de cette conviction et dans la conscience des réalités d'un marché hors de portée des budgets d'une institution publique que la Vaudoise Edwige Guyot lègue au Musée en 2011 son premier Monet (ill.) et son premier Pissarro; ou encore, que le Zurichois Marcel Bahro, héritier de l'esprit du Dr Widmer, dépose à long terme, entre 2007 et 2012, seize œuvres, entre autres de Vallotton (ill.), Giovanni Giacometti, Alberto Giacometti et Picasso (pour ces deux derniers artistes, les premières à entrer dans les collections lausannoises).

Les activités d'exposition du Musée lorsqu'elles sont tournées vers la découverte de formes d'expression contemporaine et de talents émergents trouvent fréquemment une forme de connivence auprès des collectionneurs privés, dont les dons et les dépôts suppléent la difficulté rencontrée par les conservateurs à mener une politique d'acquisition exploratoire, donc comportant une prise de risque. Le conservateur René Berger en fait l'expérience lorsqu'il lance l'aventure du *Salon international de galeries-pilotes*, manifesta-



Jean-Baptiste Corot (Paris, 1796 - 1875), *Lausanne et le lac Léman*, entre 1840 et 1850. Huile sur toile, 25 x 36 cm. Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts. Don d'Alfred Strölin, 1955.

tion exemplaire d'une nouvelle ouverture à l'art actuel et international. Les trois éditions de ce Salon (1963, 1966, 1970) accueillent l'abstraction géométrique, l'art constructiviste, minimal, environnemental, conceptuel, cinétique, le Pop Art, le Nouveau Réalisme, le Land Art. Les retombées de l'événement dans la presse internationale sont sans précédent. Mais la réception locale, mitigée, est révélatrice du conservatisme ambiant et Berger est rappelé à l'ordre par ses hiérarchies administrative et politique. Les budgets à disposition du Musée ne lui permettent pas d'acquérir les œuvres majeures exposées à Lausanne lors des Salons. Dans ce contexte, le don en 1968 par les Fabriques de tabac réunies, affiliées à la société américaine Philip Morris, de trois portefeuilles d'estampes signées des plus grands noms de l'art Pop est révélateur du soutien essentiel qu'une entreprise locale peut apporter à un musée. Ce don s'accompagne d'une lettre qui précise: «Nous suivons avec beaucoup d'intérêt et d'admiration les efforts de votre Musée cantonal des Beaux-Arts. Les Salons des

Galleries Pilotes [...] lui ont valu, aussi bien sur le plan international que national, un prestige et une notoriété qui honorent notre canton et notre pays.» Les trois portefeuilles furent offerts aussi par Philip Morris au MoMA de New York, et au Smithsonian American Art Museum de Washington.

Apport des résidents étrangers

Les problèmes posés à l'aube du XX^e siècle par l'étroitesse et la dispersion des locaux attribués aux Beaux-Arts au Musée Arlaud seront résolus temporairement grâce à la générosité d'un privé, le prince russe Gabriel de Rumine, qui lègue une somme de 1'500'000 francs destinée à la construction d'un édifice d'utilité publique, le futur Palais de Rumine, où le Musée est logé dès 1906.

L'attachement des étrangers et des Suisses allemands à un canton qui les accueille à l'heure de l'exil ou en villégiature est l'occasion de liens tissés entre le Musée et des collections privées. C'est ce qu'exprime



Paul Klee (Münchenbuchsee, 1879 - Orselina, 1940), *Am Nil*, 1939. Peinture à la colle sur papier marouflé sur jute, 75 x 125 cm. Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts. Don, 2011.

clairement le libellé des dernières volontés du comte Guido Sforza Cesarini, de nationalité italienne, qui déclare en 1960 à son notaire «*qu'il désire témoigner au Conseil d'Etat du Canton de Vaud sa vive reconnaissance pour l'hospitalité qui lui a été accordée pendant de nombreuses années par les Autorités*» et qu'il entend de ce fait léguer vingt-trois œuvres de sa collection au Musée.

Liens avec les autorités politiques, ou liens avec les conservateurs du Musée trouvent souvent leur aboutissement dans des donations qui ont ceci d'exceptionnel qu'elles enrichissent les collections vaudoises d'œuvres importantes d'écoles étrangères anciennes, modernes et contemporaines. La forte présence de la communauté russe blanche à Lausanne après la Révolution de 1917 prolonge la tradition inaugurée par Gabriel de Rumine. En 1936 et 1939, la princesse Marie Wladimirowna Wolkonsky, peintre et mécène, qui séjourne à Bex et à Lausanne, offre au Musée trois sculptures de Paul Troubetzkoy et une sculpture de Rembrandt Bugatti. Les exécuteurs testamentaires de Francesc de Asís Cambó, politicien catalan qui séjourne régulièrement en Suisse après 1936, offrent au Musée une extraordinaire *Naissance de la Vierge* du peintre Francesco da Rimini pour remercier l'institution d'avoir hébergé sa presti-

gieuse collection de peinture de la Renaissance de 1941 à 1950. En 1955, le *Portrait de la duchesse de Nemours* de Hyacinthe Rigaud issu de la collection du prince Mavrocordato est donné par Germaine Sevastopoulo, épouse d'un diplomate russe. Alfred Strölin, marchand d'art et éditeur né à Stuttgart, établi à Lausanne dès 1922, lègue la même année une œuvre de Corot, *Lausanne et le lac Léman* (ill.) et un portrait de Renoir. Nous mentionnions en introduction le don par Max Bangerter d'une œuvre de Géricault. Ce haut fonctionnaire bernois, qui réside une partie de l'année à l'Hôtel Lorius à Montreux, dépose dans un premier temps, puis donne au Musée en 1966 sept œuvres, parmi lesquelles des peintures d'Utrillo et de Derain.

Les motivations de ces dons sont toutes différentes, mais elles sont inspirées du même esprit de reconnaissance pour l'hospitalité reçue, ou pour des relations étroites entretenues avec le Musée.

Reconnaissance publique

Les collections privées et les fonds d'atelier sont à l'origine de tous les grands musées historiques européens: les collections royales au Louvre, la collection Arlaud à Lausanne. D'autres collections –pour toutes les raisons énumérées– viennent ensuite rejoindre ces

«fonds primitifs», qui se voient complétés progressivement par des acquisitions ciblées et par des dons, des legs et des dépôts suscités par le Musée. Il arrive aussi parfois que le Musée se découvre l'heureux bénéficiaire d'une œuvre offerte par une personne de lui inconnue. La perspective du nouveau potentiel qui sera celui de l'institution lausannoise après son installation sur le site de la gare CFF incite en 2011 un collectionneur désireux de conserver l'anonymat à faire don au Musée d'une peinture exceptionnelle de Paul Klee (ill. 10), la première de cet artiste à entrer dans les collections; cette œuvre entre en résonance avec les dessins au doigt de Louis Soutter et avec les œuvres orientalistes (Charles Gleyre, Horace Vernet) des collections. Des motifs fiscaux peuvent aussi expliquer le transfert d'un bien privé dans le patrimoine public. La «loi sur la dation en paiement d'impôts» qui, depuis 2006, permet au contribuable de s'acquitter des droits de succession au moyen d'œuvres d'art est à ce titre un outil de première importance, encore largement méconnu et sous-utilisé dans notre Canton.

Pour être intéressante aux yeux d'un musée, une collection privée doit présenter des interfaces avec la collection patrimoniale existante, et tisser des rapports avec celle-ci, par le biais d'artistes, d'écoles ou de tendances identiques ou complémentaires, mais aussi de la personnalité du collectionneur. Quel destin exceptionnel que celui de Jean Planque par exemple, employé de commerce devenu collectionneur, peintre autodidacte et marchand d'art dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, puis conseiller d'Ernst Beyeler, lien privilégié entre le galeriste bâlois et Picasso ! La collection de la Fondation Jean et Suzanne Planque, prêtée au Musée Granet à Aix-en-Provence jusqu'en 2025 serait, pour le futur Musée, un témoignage extraordinaire de l'«œil» averti d'un Vaudois qui a grandi et passé la fin de sa vie à La Sarraz, et de sa vision très personnelle de l'art international. De même, on ne peut que rêver de l'apport que constituerait pour le Musée les dons ou les dépôts d'un des nombreux grands collectionneurs établis en terre vaudoise qui reçoivent ou ont reçu la

visite des directeurs des plus grands musées du monde. Déjà, ces dernières années, les collections lausannoises ont bénéficié du don d'œuvres d'artistes à la réputation internationale: une sculpture monumentale de Frank Stella (*Radeau de la Méduse*, 1990), dépôt à long terme du collectionneur américain Asher Edelman, ou encore une installation de Thomas Hirschhorn (*Swiss Army Knife*, 1998), provenant de la collection de la famille d'industriels zurichois Bechtler. Voilà qui montre combien le projet de nouveau Musée enthousiasme au-delà des frontières cantonales.

Dans l'attente de l'ouverture du nouveau Musée aux halles CFF, le Musée actuel suit avec attention l'évolution des collections de personnalités vaudoises qui ont d'ores et déjà exprimé leur volonté de faire bénéficier les visiteurs du futur bâtiment de la jouissance de leurs œuvres. La perspective de transformer ces passions privées en trésors publics inaliénables et préservés à long terme signifie pour ces mécènes la participation à un projet de récolte de témoignages artistiques pour la constitution d'une collection vivante et tournée vers l'avenir, et la collaboration à une mission essentielle du Musée. Que ce soit face à une collection privée, un fonds d'atelier ou une œuvre isolée, le Musée quant à lui doit se livrer, avec un sens aigu de ses responsabilités, à un travail de *reconnaissance* avant de faire accéder ces œuvres à un patrimoine ayant valeur de référence. Le passage d'œuvres d'art de la propriété privée à la collection publique doit être, pour toutes les parties impliquées, un acte réfléchi et responsable, mais aussi empreint de fierté et d'enthousiasme, susceptible de tisser des liens historiques entre une personne ou une famille et une institution pérenne. C'est, alors, une aventure «gagnant/gagnant». ■

Bernard Fibicher, directeur du Musée cantonal des
Beaux-Arts
Catherine Lepdor, conservatrice principale au Musée
cantonal des Beaux-Arts

Bibliographie

- Nicole MÉTROZ, *La politique artistique à Lausanne, 1803-1848*, mémoire de licence en histoire de l'art, Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne, 1975.
- Marie-Christine VALLON, *Aspects de la vie artistique à Lausanne, 1848-1906*, mémoire de licence en histoire de l'art, Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne, 1976.
- Chantal MICHETTI-PROD'HOM, «Les origines du Musée cantonal des beaux-arts de Lausanne. Le Musée Arlaud 1841-1904», in: *Chefs-d'œuvre du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne*, 1989, p. 10-19.
- Bernard WYDER, «Le Musée cantonal des Beaux-Arts au Palais de Rumine», in: *Chefs-d'œuvre du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne*, 1989, p. 20-36.
- François WALTER, *Histoire du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, 1906-1926*, mémoire de licence, Université de Genève, 1990.
- Laurence BARGHOUTH, *Préliminaire à l'étude des collections privées vaudoises entre 1750 et 1850*, 2 vol., mémoire de licence en histoire de l'art, Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne, 1994.
- Mauro NATALE (dir.), *Peintures et sculptures italiennes et espagnoles: collections de Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne*, Les Cahiers du Musée des Beaux-Arts de Lausanne; 7, 1998.
- Jörg ZUTTER et Catherine LEPDOR (dir.), *La collection du Dr Henri-Auguste Widmer au Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne*, cat. exp., Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, Milan, Skira, 1998.
- Catherine LEPDOR, «La Collection du Dr Henri-Auguste Widmer», in: *L'art de collectionner. Collections d'art en Suisse depuis 1848*, Zurich, SIK, 1998, p. 405-412.
- Bernard CEYSSON, *Un musée pour demain? L'art contemporain dans des collections privées vaudoises*, Les Cahiers du Musée des Beaux-Arts de Lausanne; 8, 1999.
- Catherine LEPDOR (dir.), *Concours international d'architecture pour le nouveau Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne*, 2005.
- Catherine LEPDOR (dir.), *1906 - 2006. Cent ans d'expositions au Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne*. Les Cahiers du Musée des Beaux-Arts de Lausanne; 15, 2006.
- Frédéric ELSIG, *Peintures des écoles du Nord (XVI^e-XVIII^e siècles)*. Collections du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, Les Cahiers du Musée des Beaux-Arts de Lausanne; 16, 2007.
- Pamela CORVALAN, *Le Musée kaléidoscope, ou les enjeux de dix-sept cas de donation, legs et dépôt au Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne*, mémoire de master en études muséales, Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, 2011.
- Paul-André JACCARD et Sébastien GUEX (dir.), *Le marché de l'art en Suisse du XIX^e siècle à nos jours*, Zurich, Institut suisse pour l'étude l'art, 2011.
- Frédéric ELSIG (dir.), *De la Renaissance au Romantisme. Peintures françaises et anglaises du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne*, Les Cahiers du Musée des Beaux-Arts de Lausanne; 18, 2013.

La collection d'art verrier du mudac à Lausanne

par Bettina Tschumi et Chantal Prod'Hom

Les relations entre collections particulières et collections publiques sont un thème récurrent dans les médias de notre région, où elles sont présentées à juste titre comme une question d'actualité. La perspective de la construction, sur le site de l'ancien dépôt CFF de la gare, d'un Pôle muséal, qui réunira le nouveau Musée cantonal des Beaux-Arts, le Musée cantonal de la photographie de l'Elysée et le Musée de design et d'arts appliqués contemporains (mudac), en est bien sûr la principale raison.

Si le cas le plus fréquent est celui d'un musée public accueillant une ou plusieurs collections particulières qui viennent enrichir son fonds, la situation de la collection d'art verrier contemporain du mudac est différente. En effet, cet ensemble a été, dès son origine en 1970, pensé par ses mécènes en tant que projet destiné au public.

Historique

- Convention signée en 1970 entre les mécènes et la Ville de Lausanne
- Première donation en 1970: 36 œuvres de la *Fucina degli angeli* et 28 éditions Daum
- Principe: tous les achats des mécènes sont automatiquement cédés à la Ville de Lausanne
- Le Musée des arts décoratifs (précurseur du mudac) les conserve et valorise le fonds
- Techniques représentées: soufflage, moulage, taille, gravure
- Pièces uniques et éditions design
- Provenance des œuvres: Europe, Etats-Unis, Australie, Japon
- A ce jour, 510 pièces au total
- La collection croît régulièrement

La collection, loin d'être une entité offerte au musée sous forme de legs ou de donation, a bien au contraire été constituée au fur et à mesure sous le signe d'une étroite collaboration entre le couple de ses mécènes et le Musée des arts décoratifs –entre privé et public. La convention signée entre les parties en 1971 stipule en outre que les œuvres acquises par Peter et Traudl Engelhorn sont offertes automatiquement et sans délai à la Ville de Lausanne, propriétaire du musée. Tout objet versé à l'inventaire depuis les débuts de ce

projet exceptionnel est donc aussitôt cédé, passant de fait du statut d'achat privé à celui de bien public. Aux conservateurs revient la tâche de faire connaître la jeune discipline de l'art verrier contemporain au moyen d'expositions, de publications et de toute autre démarche visant le partage de ces connaissances. Aujourd'hui encore, après 44 ans d'existence de la collection du mudac, cet accord se poursuit selon les mêmes termes, ce qui mérite d'être salué.

La collection d'art verrier, composée de quelque 510 œuvres à ce jour, est la plus importante dont le mudac soit propriétaire, tant sur le plan numérique que sur celui de sa valeur. C'est cet ensemble patrimonial qui, historiquement, a confirmé l'institution en tant que musée, au contraire d'un centre d'art, dévolu essentiellement aux expositions. Par la suite, les ensembles consacrés à la céramique, au design et au bijou contemporain ont eu le riche développement qu'on leur connaît à ce jour. La collection d'antiquités Jacques-Edouard Berger, quant à elle, est un dépôt à long terme et un ensemble fini auquel ne peut être ajouté de nouvel objet, son légataire étant décédé.

A la générosité remarquable de Peter et Traudl Engelhorn, il faut ajouter une enveloppe octroyée annuellement par la Ville de Lausanne pour l'enrichissement des collections du musée. Ce montant est réparti équitablement entre les responsables de collections et permet à la Ville de soutenir concrètement le développement du fonds du mudac. Par nature, il est destiné aux créateurs suisses ou actifs en Suisse, en particulier les jeunes, et remplit un rôle important pour une institution dédiée à la création contemporaine. Notre pays, qui ne possède pas de tradition verrière à proprement parler et qui n'offre pas à ce jour de formation professionnelle spécifique, ne compte que peu d'artistes verriers. De plus, les galeries où sont montrées des œuvres contemporaines en verre ne sont pas très nombreuses en terre helvétique. Il n'est donc pas toujours aisé d'identifier les créateurs que nous souhaitons soutenir.

Quoiqu'il en soit, la vitalité de cet ensemble mérite d'être soulignée, partie de trois groupes d'œuvres dont les 36 petites sculptures de *La Fucina degli angeli* ou Forge des anges, comme les avait nommées Jean Cocteau de son vivant, pour suivre une croissance extrêmement soutenue qui ne se dément pas aujourd'hui.

La Fucina degli angeli ou Forge des anges

- Nom donné par Jean Cocteau au projet d'Egidio Costantini, souffleur de Murano et de Peggy Guggenheim, mécène à Venise
- Groupe de 36 sculptures de taille réduite
- Chaque sculpture est une édition de 3 exemplaires
- Première acquisition d'un ensemble d'œuvres en verre par les époux Engelhorn
- Parmi les artistes impliqués : Jean Cocteau, Pablo Picasso, Max Ernst et Jean Arp
- Véritable signal de lancement de l'art verrier en Europe au 20^e siècle
- Pierre angulaire de la collection d'art verrier du mudac

Les acquisitions, expositions (se référer à l'encart p. 19), publications, animations, conférences et articles sur la collection d'art verrier montrent à quel point l'équipe de conservation prend sa mission au sérieux tant sur le plan de l'accroissement de la collection, que de sa documentation et de sa promotion. Une activité aussi intense et dédiée n'est d'ailleurs

envisageable que dans le climat de parfaite confiance et d'estime réciproque, qui a toujours prévalu entre ses mécènes et le mudac.

Dans le cas particulier du mudac, quels sont donc les enjeux en présence et quel est le rôle de notre collection, d'origine privée, au sein du musée et dans son environnement culturel ?

Critères de prospection et évolution

- Trois orientations principales: sculpture en verre (artistes confirmés), art verrier contemporain (jeunes créateurs avant tout) et art verrier réalisé par des Suisses ou en Suisse
- Suite à la création du mudac, inauguré en 2000, la prospection accorde une place croissante au design, principalement en petites éditions.
- Les trois orientations initiales perdurent en parallèle

Notre ensemble d'art verrier, présenté au 2^e étage du musée, assume plusieurs rôles intéressants. Tout d'abord, il possède un rythme d'activités différent de celui des deux niveaux essentiellement réservés aux expositions temporaires. D'autre part cohabitent harmonieusement deux logiques complémentaires: celle de la présentation permanente, qui montre des œuvres maîtresses, ambassadrices de la notion de sculpture en verre, et celle de petites expositions temporaires, qui sont organisées une à deux fois par an



Jean Cocteau et Egidio Costantini, *Sogno*, 1964, verre soufflé et thermoformé, éd. 1/3. Collection du mudac. Photo: Atelier de numérisation-Ville de Lausanne/ Claude Bornand.



Jean Cocteau et Egidio Costantini, *Alabardia*, 1960, verre soufflé et thermoformé, éd. 1/3. Collection du mudac. Photo: Atelier de numérisation-Ville de Lausanne/ Claude Bornand.



Pablo Picasso et Egidio Costantini, *Toro*, 1966, verre moulé et thermoformé, éd. 1/3. Collection du mudac. Photo: Atelier de numérisation-Ville de Lausanne/ Claude Bornand.

Expositions

Musée des arts décoratifs :

- 1986: *Expressions en Verre I* (cat.)
- 1987-1988: *Nouveaux dons*
- 1989: *Expressions en Verre II* (cat.)
- 1990: *Acquisitions et dons - Reflet de 20 ans d'expositions*
- 1992: *Ode à la Coupe*
- 1992: *Sculptures de verre contemporaines d'artistes européens, américains, canadiens, australiens*
- 1993: *Sélection de la collection Verre du Musée des arts décoratifs*
- 1997: *Artistes verriers contemporains - Europe, Etats-Unis* (cat.)

Dès 2000, ouverture du mudac :

- Présentation permanente de quelque 120 pièces de la Collection au 2^e étage et dans une vitrine à l'entrée.
- 2002: *Coupes, vases et calices*
- 2003: *Têtes à Têtes: figures humaines*
- 2004: *Le verre dans tous ses états*
- 2004: *Cirque de sphères. Philip Baldwin et Monica Guggisberg* (carte blanche; cat.)
- Dès le 18 octobre 2007: *L'art du verre contemporain. Nouvelle présentation de la collection du mudac* (cat.).
- 2009: *Post mortem. Dix créateurs repensent l'urne funéraire* (un projet de Matteo Gonet)
- 2010: *In vino veritas. Un projet de Matali Crasset*
- 2010-2011: *Le Goût du verre. Evolution de la notion du beau dans l'art verrier contemporain au travers de la collection du mudac*
- 2011: *Sauvés des eaux* (collections du mudac; cat.)
- 2011-2012: *Ettore Sottsass et Pierre Charpin: en verre et contre tout* (cat.)
- 2012-2013: *De l'outil à l'établi. ECAL/Hot Tools et Patricia Urquiola: All' Ambic*

- 2013: *La Forge des anges et Patricia Urquiola: All' Ambic* (prolongée)
- 2013: *Le verre vivant. Acquisitions récentes de la collection du mudac* (cat.), exposition extra muros, Salon des Antiquaires et des Arts du XX^e siècle, Palais de Beaulieu, Lausanne
- 2013-2014: *Le verre vivant. Acquisitions récentes de la collection du mudac* (cat.)

Publications

- *EXPRESSIONS EN VERRE I. 200 sculptures contemporaines, Europe, USA, Japon.* Collection du Musée des arts décoratifs de la Ville de Lausanne, 1986 (Acquisitions 1971-1986)
- *EXPRESSIONS EN VERRE II. 140 sculptures d'artistes européens, américains, japonais, australiens.* Collection du Musée des arts décoratifs de la Ville de Lausanne, 1989 (Acquisitions 1987-1989)
- *EXPRESSIONS EN VERRE III. Sculptures d'artistes européens, américains, canadiens, australiens.* Collection du Musée des arts décoratifs de la Ville de Lausanne, 2000 (Acquisitions 1989-2000)
- *Têtes à Têtes: Figures humaines* (dépliant contenant 9 illustrations), mudac, Musée de design et d'arts appliqués contemporains, 2003
- *L'art du verre contemporain, Contemporary Glass Art, Zeitgenössische Glaskunst*, éd. Bettina Tschumi et Chantal Prod'Hom; textes de Susanne K. Frantz, Jean-Luc Olivié, Catherine Vaudour, Helmut Ricke et Catherine Montouchet-Zoritchak, mudac et La Bibliothèque des arts, Lausanne, 2006 (édition trilingue)
- *Ettore Sottsass et Pierre Charpin: en verre et contre tout*, mudac, Lausanne, 2011
- *Le verre vivant, Living Glass, Lebendiges Glas*, éd. Bettina Tschumi et Chantal Prod'Hom; textes de Adriano Berengo et Francesca Gubilei, Matali Crasset, Susanne Jøker Johnsen, mudac et La Bibliothèque des arts, Lausanne, 2013 (édition trilingue)

en moyenne. Dès l'inauguration des lieux en juin 2000 en effet, la décision a été prise de monter régulièrement des présentations thématiques sur la base du fonds du musée. Puis, dès 2009, ces «accrochages» ont alterné avec des expositions invitant des artistes et designers suisses et étrangers, dont le travail n'était pas encore présent dans notre collection. *Post mortem. Dix créateurs repensent l'urne funéraire* (2009), un projet du verrier suisse Matteo Gonet, a ouvert les feux, suivi par *In vino veritas* (2010), d'après une idée de la designer française Matali Crasset autour du vin et de la carafe. *Ettore Sottsass et Pierre Charpin: en verre et contre tout* (2011-2012) et enfin *Patricia Urquiola: All' Ambic et ECAL/Hot Tools* (2012-2013) ont été présentés en alternance avec nos accrochages thématiques, ouvrant le champ de l'art verrier au design.

En tant que présentation permanente d'un thème aussi rare et spécifique, la collection offre aussi un contrepoint au renouvellement des expositions des deux

étages inférieurs. Espace plus intime, placé sous les charpentes de l'ancienne Maison Gaudard à l'écart de l'agitation, il se découvre et se visite presque en secret. Le matériau verre étant profondément associé à la fragilité et au risque de dommage, les classes d'élèves y sont aussi moins nombreuses, plutôt composées de futurs enseignants, d'étudiants ou de groupes d'adultes. Si certains, visiteurs et professionnels, pensent qu'il n'y a pas beaucoup de changement à l'étage de la collection, ils ont en partie raison car ce n'est pas la vocation d'une présentation permanente de se renouveler rapidement. Tout au contraire, c'est l'idée du patrimoine et de la permanence qui y règnent. Pourtant, grâce à l'accroissement régulier du fonds, même cette disposition connaît des modifications, mais cela se fait sans effet d'annonce et dans une perspective à long terme.

En tant qu'objet d'étude muséologique, la visite commentée de la collection permet justement de mettre en lumière la collaboration en tous points exceptionnelle



Salvador Dalí, *La Fleur du mal*, 1968, pâte de verre moulée, éd. 136/150 Daum. Collection du mudac. Photo: Atelier de numérisation-Ville de Lausanne.



Jean-Pierre Demarchi, *Tête de faune*, 1968, pâte de verre moulée, éd. 100/250 Daum. Collection du mudac. Photo: Atelier de numérisation-Ville de Lausanne.



Kimiko Kogure, *Tsutsumi*, 1986, verre thermoformé, pierre et chanvre. Collection du mudac. Photo: Atelier de numérisation-Ville de Lausanne.

entre le mécénat et l'institution publique qu'est le mudac. Combien de grands musées, en Suisse et ailleurs, ne disposent plus d'aucun budget pour enrichir leur fonds ? Combien parmi eux, s'ils en ont un,



Bert Frijns, *Coupe*, 1990, verre thermoformé et dépoli au jet de sable, achat du mudac. Collection du mudac. Photo: Atelier de numérisation-Ville de Lausanne.

sont tributaires de mécanismes d'acquisition lourds et complexes dont les résultats ont parfois un arrière-goût de compromis ? Ces fonctionnements ne seraient en aucun cas adaptés à la constitution d'un ensemble comme le nôtre, qui a vu l'acquisition de plusieurs centaines d'objets en l'espace d'une quarantaine d'années.

Combien d'institutions mondialement connues consacrent l'essentiel de leur budget, provenant de fonds publics, à l'entretien de leurs bâtiments et à leurs charges fixes et sont dès lors fortement dépendantes



Dale Chihuly, *Opaline and Oxblood Persian Set*, 1988. Collection du mudac, Lausanne. Photo: Atelier de numérisation-Ville de Lausanne.

de financements extérieurs pour mettre sur pied leur programmation ? Ici aussi, la collection d'art verrier et le mudac forment une heureuse exception, précisément grâce aux conditions cadres offertes tant par la Ville de Lausanne que par notre mécène. Sur le plan structurel, la commission d'achats est restreinte et unie, dépourvue des rivalités existant nécessairement dans la situation où plusieurs départements, par exemple, se partagent un seul budget. Son fonctionnement est on ne peut plus simple et transparent.

Cela ne tient pas uniquement à ce que la collection d'art verrier bénéficie du soutien privé d'un mécénat de famille, à la différence d'un mécénat d'entreprise ou d'un sponsoring. C'est bien davantage le fait d'une confiance et d'une générosité d'âme, au-delà de l'aspect financier, qui caractérisent Madame Engelhorn, veuve de Peter Engelhorn, et sa fille Alissa Gerlich.

L'engagement de cette famille envers l'institution publique qu'est le mudac est infiniment précieux à la notion même de collection. En effet, cet ensemble a valeur d'exemple par la qualité évoquée de son projet et par son implication dans le présent voire le futur, notamment par le soutien à de jeunes artistes, et son vœu de contemporanéité jamais démenti. Documenter et promouvoir dans un esprit aussi désintéressé ce champ créatif récent, à l'échelle de l'histoire de l'art, montre en effet que faire collection est un acte moderne et synonyme d'action; que la collection s'intègre dans une vision généreuse et encyclopédique du partage des connaissances et de la transmission d'un



Stanislav Libensky et Jaroslava Brychtova, *Arcus II*, 1991. Collection du mudac, Lausanne. Photo: Atelier de numérisation-Ville de Lausanne/ Ekta, Neil Labrador.



Stanislav Libensky et Jaroslava Brychtova, *Red Pyramid*, 1993, verre moulé. Collection du mudac. Photo: Atelier de numérisation-Ville de Lausanne/ Ekta, Neil Labrador.

patrimoine; qu'elle contribue enfin et avec panache à un retour en grâce de l'idée de permanence et du caractère inaliénable de l'ensemble muséal tel qu'il est défini dans le Code de déontologie du Conseil international des musées (ICOM, *Code de déontologie*, adopté à Buenos Aires en 1986 et révisé en 2006).



Studio Job, *Mae West*, 2010. Collection du mudac, Lausanne. Photo: Atelier de numérisation-Ville de Lausanne/ Arnaud Conne.



Bethan Laura Wood, Pietro Viero (auteur technique), lampe *Totem 5*, 2011, verre soufflé, ampoules à incandescence, cordon en tissu. Collection du mudac. Photo: Atelier de numérisation-Ville de Lausanne/ Marie Humair.



Alexis Georgacopoulos, lampe suspension *Bell*, verre soufflé, 2010, corde marine et ampoule. Collection du mudac. Photo: Atelier de numérisation-Ville de Lausanne/ Arnaud Conne.



Bertil Vallien, *Cheop's Travel* (détail), 2011, verre moulé et poli, inclusions, feuille d'or. Collection du mudac. Photo: Atelier de numérisation-Ville de Lausanne/ Arnaud Conne.

A l'époque où règne en maîtresse absolue l'exposition temporaire, l'événementiel appliqué à la culture –et où on a pu visiter cette année en marge de la Biennale d'art de Venise, la «réactivation» (ou la muséification?) de l'exposition légendaire de Harald Szeemann *Quand les attitudes deviennent forme* (*When attitudes become form: live in your head*, Kunsthalle Berne, 1969) avec un étrange sentiment de vertige–, la notion de collection est appelée à revenir sur les devants de la scène culturelle.

Pour déjouer les écueils de la fuite en avant, de la saturation et de la lassitude ressenties par un public et des médias constamment sollicités par une agitation de plus en plus frénétique et de moins en moins



Jaromir Rybak, *Coral Ray*, 2012, verre moulé et émaillé à chaud. Collection du mudac. Photo: Atelier de numérisation-Ville de Lausanne/ Marie Humair

favorable à la recherche, la revalorisation de l'acte de collection, en tant que projet de société à long terme, est bienvenue. Souhaitons que les collections patrimoniales déjà déposées ou en passe de l'être dans les réserves de nos institutions publiques trouvent la place et le rayonnement qui leur reviennent dans les projets et la pratique des musées de Suisse romande, actuels et à venir. ■

Bettina Tschumi, conservatrice de la collection
d'art verrier contemporain au mudac
Chantal Prod'Hom, directrice du mudac

Les collections de photographie: l'ère des mutations

par Sam Stourdzé et Jean-Christophe Blaser

Comment la photographie s'est-elle constituée en objet de collection ? Quel est le rôle de l'art dans cette transformation ? Quels recours s'offrent aux collections publiques, à l'heure où les prix explosent sur le marché de l'art ? Peuvent-elles remédier à cette situation en intensifiant leurs relations avec les particuliers ? Voici quelques questions que nous nous proposons d'aborder dans les lignes qui suivent.

Filières artistiques

Dans les musées d'art, le statut de la photographie comme objet de collection n'a pas toujours été bien défini. En Europe, ce n'est que très récemment, à partir des années 1980, qu'il s'est précisé et affirmé. Auparavant la photographie était surtout conservée par les bibliothèques et les archives, à titre de documentation pouvant fournir des informations sur la nature, le paysage, la société et leurs transformations. En elle-même, pour elle-même, elle n'avait pas vraiment de valeur, même si elle présentait un intérêt pour l'histoire des sciences et des techniques. Sa situation, en tant qu'objet de collection dans les musées d'art, évoluait lentement, en tout cas plus lentement en Europe qu'aux États-Unis. Dans ce pays, les préjugés à l'encontre des images produites en séries, au moyen de techniques industrielles, ne pesaient que d'un poids très relatif. Les portes des musées avaient commencé à s'ouvrir à elles dès le milieu des années 1930, si on en juge par l'exemple du MoMA à New York. La compréhension que l'on avait du modernisme et de sa révolution était, dans une institution-phare comme celle de la 53^e Rue, bien moins restreinte qu'en Europe. De «jeunes» médiums artistiques comme la photographie, clairement identifiés aux expériences des avant-gardes, y jouirent donc très tôt d'un accueil favorable (inauguration du MoMA en 1929, création d'un département de photographie en 1935, six ans plus tard).

Divers facteurs, au premier rang desquels la pratique artistique, devaient favoriser la reconnaissance de la photographie en tant qu'objet précieux, digne de figurer dans les collections des musées, et permettre à

l'Europe de combler son retard. Dès le début du XX^e siècle, et en particulier dès les années 1920, s'étaient progressivement mis en place de nouveaux paradigmes esthétiques influencés par la photographie –et le cinéma. En témoignent certains mouvements majeurs comme le Bauhaus ou le constructivisme. Ce renouveau devait produire des effets positifs en Amérique puis, avec un certain décalage, en Europe. Ce n'est toutefois qu'après 1970 que le mouvement de reconnaissance s'accéléra partout, sous la pression d'une génération de jeunes artistes radicaux décidés à se servir de la photographie soit pour documenter leurs interventions, soit pour explorer les potentialités de style documentaire, soit encore pour miner le prestige de l'image. Leurs propositions se vouèrent résolument anti-esthétiques et se révélèrent difficilement identifiables comme art: pour Robert Smithson, par exemple, une photographie n'a pas d'intérêt, si elle n'est pas médiocre, voire moche. Alors que se déchaîne l'iconoclasme, le beau tirage de belle facture est décrié par les jeunes artistes qui attendent de la photographie qu'elle conserve les traces de leurs recherches, un point c'est tout. Il y a donc quelque chose de paradoxal, du moins en apparence, à cette étape du processus de légitimation de la photographie: le renforcement de ses positions dans le champ de l'art passe, non par la sophistication, le raffinement de l'image, mais par sa pauvreté, sa rusticité.

Dans les dernières décennies du XX^e siècle, le point de vue de Duchamp –c'est le regard qui fait l'œuvre !– acquiert une influence de plus en plus grande et la pratique du *ready made* se généralise. C'est une chance pour la photographie. Il lui devient soudain très facile de franchir la frontière de l'art –et du musée. L'imagerie la plus utilitaire (publicité, documentation industrielle...) est récupérée et recyclée telle quelle par une génération d'artistes préoccupée de se positionner contre l'institution artistique. C'est ainsi que des photographies n'ayant à l'origine pas vocation à être de l'art se voient d'un coup promues au rang d'objets d'exposition et de collection, sous l'effet d'une simple décision: il suffit qu'un artiste décrète que telle vignette sur une boîte de soupe est une œuvre pour qu'elle le devienne. La publicité, le com-

merce et l'industrie font leur entrée par la grande porte dans le monde de l'art, qui avait toujours bruyamment dénoncé leur vulgarité, et cette ouverture, initiée par Warhol dans les années 1960, profite en premier à la photographie.

Dans les années 1980, la présence de la photographie ne cesse de se renforcer sur la scène artistique, quoique les voies menant à la consécration ne soient toujours pas celles que l'on attendrait. Si les premiers tirages contemporains font leur apparition dans les expositions et les foires, ils surprennent en effet les visiteurs par leur caractère neutre, impersonnel, inexpressif. Les artistes qui les ont conçus se méfient de la subjectivité, de l'émotion, dans une époque de relative dissolution ou, du moins, de redéfinition du statut de l'auteur. A l'instar de Bernd et Hilla Becher, ils entendent exploiter le potentiel d'image mécanique de la photographie, à qui il n'est rien demandé de plus que d'enregistrer la réalité. Sans aucun état d'âme ! Ils s'intéressent aussi aux possibilités qu'elle offre, en tant que médium de l'âge de l'industrie, dans le domaine de la fabrication en série. Leurs œuvres se déclinent sous la forme de séquences plus ou moins longues d'images très peu différentes les unes des autres. Dorénavant l'homogénéité, la cohérence, priment sur la variété et l'originalité.

Toutes ces tendances vont s'approfondir et s'amplifier dans les décennies suivantes, et, sous l'impulsion de Martin Parr, on verra un genre comme le vernaculaire (la photographie amateur, la photographie de vacances, la carte postale...) être à son tour happé dans l'engrenage de l'art. Ce dernier a donc joué un rôle déterminant dans la requalification de la photographie comme objet de collection, même si cette évolution n'est pas dépourvue d'une certaine ironie. Car c'est d'abord grâce aux images banales, indéfinissables, versatiles et fondamentalement problématiques qu'elle permettait d'introduire dans le champ artistique que la photographie a fini par s'imposer. En revanche, les images aux connotations esthétiques trop évidentes ne sont pour rien dans l'accueil toujours plus favorable qui lui a été réservé depuis 1980. Ces photographies, dites «d'art», sont loin d'avoir rencontré le succès que certains leur prêtent aujourd'hui, considérées qu'elles sont comme kitsch ou *arty* (adjectif anglais signalant des prétentions artistiques). Leur légitimité est fortement sujette à caution dans les milieux artistiques.

L'impact du marché de l'art

Le marché de l'art a énormément contribué à mettre la photographie en valeur aux yeux des collectionneurs. Il y a quelque trente ans, il existait encore un marché de la photographie indépendant mais celui-ci a progressivement été absorbé par le marché de l'art, jusqu'à pratiquement disparaître aujourd'hui. Avec le temps, le marché de l'art s'est révélé être un ogre, capable de digérer les propositions les plus improbables –comme il s'en trouve quantité à l'heure du triomphe du *ready made*– et également les plus critiques à son égard ! Il ne pouvait donc que se ruer sur un nouveau débouché comme la photographie qui présentait le double avantage d'être une image, donc une valeur connue des collectionneurs, familière, s'inscrivant dans la très ancienne tradition des arts graphiques et, en même temps, un objet relativement nouveau, différent et excitant pour ceux que tentaient le jeu, les paris...

Parallèlement, dès 1989, à l'occasion des cent cinquante ans de la divulgation de l'invention de Daguerre à Paris, un vif engouement voyait le jour un peu partout pour la photographie, et des institutions spécialisées comme le Musée de l'Élysée étaient créées. Leurs missions ? Réunir des collections de phototypes représentatifs qui permettraient aux chercheurs de jeter les bases d'une discipline en gestation: l'histoire de la photographie. Dans la foulée, les traditionnels musées d'histoire, d'ethnographie, des beaux-arts, de sciences et techniques, les bibliothèques, etc., prenaient conscience qu'ils étaient détenteurs de richesses dont ils avaient sous-estimé l'importance. Certains fonds leur appartenant, jusqu'alors considérés uniquement comme de la documentation, se trouvaient susceptibles d'être élevés au rang de collections, c'est-à-dire de patrimoine de première classe, digne d'être étudié et exposé pour lui-même, et de faire l'objet de publications. La réhabilitation de la photographie profitait à l'ensemble des collections publiques: ces dernières ne bénéficiaient-elles pas d'un accroissement de leur volume par le seul biais de mouvements internes ?

Il s'est trouvé très tôt des institutions pour réunir d'importants ensembles de photographies. La Bibliothèque nationale de Paris a d'emblée marqué son intérêt pour le nouveau procédé de fabrication d'images, en acquérant un maximum de spécimens par le biais du Dépôt légal. Le V&A de Londres a été l'un des premiers musées –sinon le premier– à organiser une exposition de photographies, en 1858. Quant

aux particuliers, l'histoire abonde d'exemples de collectionneurs de toutes sortes, depuis le cas bien connu du pasteur Paul Vionnet (1830-1914), jusqu'à celui, « moins connu », de Marcel Proust (1871-1922), dont on sait grâce à Brassai qu'il couvait amoureusement une impressionnante collection de photographies. Pourtant, pendant longtemps, ils ont été privés d'une vraie reconnaissance, contrairement aux collectionneurs d'art. Formant une communauté assez marginale, ces amateurs et connaisseurs ne se rencontraient guère que chez les libraires antiquaires et les brocanteurs, ou sur les marchés aux puces. Charles-Henri Favrod, l'ancien directeur du Musée de l'Élysée, appartient sans doute à la dernière génération de cette famille. Alors qu'il était jeune journaliste, sa première initiative a consisté à sauver de la destruction

les photographies abandonnées dans les salles de rédaction. Puis il s'est mis à rechercher plus activement, plus méthodiquement des tirages, en fonction de leur auteur, de leur époque. Tous les collectionneurs de sa génération n'ont bien sûr pas son goût, sa culture, sa vision et son prestige. La plupart d'entre eux ont fait un travail de fourmi, en restant dans l'ombre. Avec la création de musées de photographies, certains de ces pionniers ont vu leurs efforts reconnus et les plus doués d'entre eux leurs collections exposées. Toutefois le phénomène était sans commune mesure avec ce qu'on peut observer aujourd'hui. Le monde des traditionnels collectionneurs de photographie s'est profondément transformé sous l'action du marché de l'art. Ce dernier a engendré une espèce de collectionneur très différente, fortunée,



Charlot et son double (Lloyd Baron), Charlot chef de rayon (*The Floorwalker*), 1916.
From the Archives of the Roy Export Company Establishment, courtesy Musée de l'Élysée, Lausanne.

soucieuse de son image et tournée vers une création contemporaine volontiers spectaculaire davantage que vers une production historique, par définition assez discrète.

En presque trente ans, nous avons donc connu une révolution. La photographie se négocie maintenant au gré de l'offre –de plus en plus rare– et de la demande –en forte augmentation. Elle peut tirer le meilleur parti de son intégration au marché de l'art, tout en conservant des galeries spécialisées et des collectionneurs fidèles qui ne jurent que par elle. A suivre leur évolution, les prix donnent le vertige. Dans les années 1990, on s'étonnait qu'une photographie franchisse le seuil des 100'000 dollars, privilège réservé à quelques valeurs sûres: Tina Modotti, Man Ray... Vingt ans plus tard, les noms ont un peu changé –Man Ray, Edward Steichen...–, la photographie contemporaine a fait son apparition dans ce palmarès –Richard Prince, Cindy Sherman...–, et les montants ont été décuplés. En 2011, il aura fallu plus de quatre millions de dollars pour acheter la photographie la plus chère du monde (*Rhein II*, 1999, par Andreas Gursky) !

Quelles solutions ?

Mais la médaille a aussi son revers. Les collections publiques n'ont pas réussi à suivre la croissance exponentielle des prix de la photographie. Rapidement les budgets d'acquisition se sont révélés insuffisants, mettant les institutions dans l'incapacité de rivaliser sur le marché de l'art et de faire jeu égal avec la classe des grands collectionneurs privés. Sauveurs il y a quelques années encore de fonds où les images se comptaient par milliers, les musées sont désormais victimes d'un système où la photographie se vend à l'unité et s'achète au prix fort, devenant toujours plus inaccessible. Devant les menaces qui pèsent sur son pouvoir d'achat, le Musée de l'Elysée ne pouvait rester sans réaction. Il se devait d'être inventif, de redéfinir les priorités, de mettre en place de nouvelles stratégies. Il en allait de sa mission de service public, de son devoir de sauvegarde, de conservation, d'étude et de diffusion du patrimoine. Les stratégies qui sont dorénavant privilégiées peuvent se résumer de la manière suivante: le Musée de l'Elysée poursuit sa politique d'achats au gré des opportunités qui se présentent sur la marché, dans le but de renforcer et compléter sa collection; il approche les figures marquantes de la photographie suisse avec qui il s'efforce d'instaurer des relations de confiance; il poursuit, par des aides à la production, des commandes ou des achats, une politique d'en-

couragement à la création contemporaine nationale et internationale.

Dans ses relations avec les collectionneurs privés, le Musée de l'Elysée tente de trouver des solutions originales, lui permettant d'accueillir, pour une durée plus ou moins limitée, des œuvres dont il n'est pas en mesure de financer l'acquisition sur la base de son seul budget. Pour lui, cela signifie se donner les moyens de séduire les collectionneurs, mais aussi les photographes et les représentants des *estate* de photographes, de les persuader que le musée est un véritable centre de compétence et pôle d'excellence. Plus précisément, le pari qui est tenté aujourd'hui est qu'en modernisant ses réserves et en renforçant l'équipe de ses collections, le musée aura des arguments pour convaincre ses interlocuteurs qu'il est de leur intérêt de lui confier leur patrimoine, qu'ils ne sauraient faire de meilleur choix pour un lieu d'accueil de leur collection.

Il n'a guère fallu attendre pour vérifier que ce pari se révèle gagnant. En 2010, la Fondation Gilles Caron a désigné le Musée de l'Elysée comme récipiendaire d'une donation de cent quarante-quatre photographies et, en 2011, la famille Chaplin a déposé une collection de plus de dix-neuf mille phototypes, dont certains très précieux. Ce dernier exemple est particulièrement éclairant car, s'il n'avait pu négocier un dépôt à long terme, le Musée ne se serait jamais retrouvé en possession d'un ensemble d'une telle valeur. L'annonce de l'arrivée de cette collection exceptionnelle a permis de trouver des ressources pour assurer sa conservation et sa valorisation et de financer un nouveau poste de conservateur. La réflexion en matière de conservation a aussi bénéficié de l'opération: de nouveaux principes ont été élaborés qui prévoient dorénavant que le Musée n'héberge plus de fonds ou de collection s'il n'a pas trouvé les moyens financiers pour les mettre en valeur.

La perspective d'accueillir en 2013 les archives de René Burri a placé le Musée de l'Elysée devant la nécessité d'inventer un modèle. Pour répondre au défi consistant à conserver le fonds d'une figure aussi importante du photojournalisme –un membre historique de l'Agence Magnum !–, le besoin s'est fait sentir d'assurer un cadre élargi, adapté au bon fonctionnement du dépôt. Une structure a donc été créée, qui a pris la forme d'une fondation –la première de ce genre à être intégrée dans le dispositif du Musée. Le constat, qui a été fait par la direction de ce dernier et qui a présidé à la décision d'héberger le Fonds René



René Burri. *Brazil, Rio de Janeiro*, 1960 © René Burri, Magnum Photos.

Burri était que mieux valait un dépôt à long terme (en l'occurrence vingt-cinq ans) avec des ressources financières pour le valoriser qu'un achat qui laisserait ensuite le Musée démuni et dans l'incapacité d'archiver, restaurer et conserver le patrimoine qu'il venait d'acquérir. Dans le cas de la Fondation René Burri, le dépôt n'ira donc pas sans être accompagné d'un budget de fonctionnement, permettant notamment la création d'un poste supplémentaire de conservateur ou de collaborateur scientifique.

Le Musée de l'Elysée abrite depuis ses débuts des fonds importants (ceux de Gertrud Fehr, Hans Steiner, Ella Maillart, Nicolas Bouvier, Lehnert & Landrock...). Cependant, depuis quatre ans, il lie de plus en plus étroitement sa politique en matière de dépôts à la recherche préalable de financement, et il cherche à étendre ce principe à d'autres domaines comme les

donations, lesquelles relèvent pourtant d'un statut moins contraignant du point de vue du calendrier (traitement du patrimoine confié à longue échéance): des exemples comme les fonds de Jean Mohr et de Marcel Imsand, récemment remis au Musée, montrent que le temps est révolu où l'on pouvait accepter des donations sans concevoir de politique d'accompagnement. Une méthodologie rigoureuse se révèle indispensable dans l'approche que les musées doivent développer, s'ils veulent, pour accroître leurs collections, sélectionner chez les particuliers ce qui leur paraît être digne d'une collection publique. ■

Sam Stourdzé, directeur du Musée de l'Elysée
Jean-Christophe Blaser, conservateur
au Musée de l'Elysée

Des Flandres à Lausanne, via Coinsins. Les pérégrinations de deux collections textiles

par Giselle Eberhard Cotton

La question de l'importance des collections privées est au cœur même de la Fondation Toms Pauli créée en 2000 par l'Etat de Vaud dans le but spécifique de gérer deux collections particulières d'art textile qu'il a accepté de recevoir en donation.

Le legs de Mary Toms et la collection de tapisseries anciennes

L'histoire de la collection de tapisseries anciennes débute en février 1993 lorsque Mary Toms (1901-1993) décède en léguant à l'Etat de Vaud les bâtiments –avec tout le mobilier qu'ils contiennent– et le vignoble dont elle est propriétaire à Coinsins, un village près de Nyon. Les autorités cantonales découvrent alors avec surprise que le château de Coinsins, résidence de Mary Toms et de son époux Reginald, décédé en 1978, abrite, entre autres mobilier et tableaux, une incroyable collection de tapisseries, totalement méconnue du public comme des spécialistes.

Après avoir fait fortune en Grande-Bretagne et en Afrique du Sud principalement dans le domaine immobilier, Reginald Toms (1892-1978) achète le domaine de Coinsins pour s'y établir avec son épouse Mary en 1958. L'ayant entièrement réaménagé, les époux Toms constituent en une dizaine d'années une impressionnante collection de tapisseries, riche d'une centaine de pièces souvent monumentales, représentatives des plus grands ateliers de tissage flamands, français, italiens et anglais du XVI^e au XIX^e siècle. Il s'agit là d'une des plus grandes collections privées de tapisseries, en dehors des collections de familles royales ou nobles, acquise majoritairement sur le marché de l'art londonien entre 1958 et 1969. A côté des tapisseries, Reginald et Mary Toms réunissent également des meubles, des bibelots, des broderies et un très bel ensemble de tapis d'Orient¹.

Un legs aussi inaccoutumé ne pouvant être accepté d'emblée par le Conseil d'Etat, ce dernier met sur pied un groupe de travail ad hoc, chargé d'une première appréciation de l'héritage proposé. L'ancien Conseiller d'Etat André Gavillet, à la tête du groupe de travail, propose le principe d'une «opération blanche» pour l'Etat: les valeurs réalisables des composantes immo-

bilières et mobilières de l'héritage Toms étant suffisantes pour assurer les futures conservations, mise en valeur et gestion des tapisseries, sans impliquer un investissement supplémentaire. Sous de tels augures, le château et son contenu, tapisseries comprises, font leur entrée dans le patrimoine cantonal².

Appelés par l'Etat pour faire une première expertise, deux spécialistes de tapisserie ancienne, Guy Delmarcel, professeur à l'Université catholique de Louvain, et Nicole de Reyniès, conservateur général du patrimoine à Paris, soulignent immédiatement la grande valeur de la collection. Après avoir établi l'inventaire général du contenu du château, le groupe de travail³ soumet la liste des meubles et des textiles, dont plusieurs broderies des XVII^e et XVIII^e siècles, qui doivent en toute logique scientifique être conservés avec les tapisseries. Le testament rédigé trois ans avant le décès de Mary Toms précise uniquement que la collection de tapisseries ne doit pas être dispersée; le reste du mobilier, des tableaux, des bibelots ainsi que la collection de tapis d'Orient peuvent donc être vendus.

En 1995, dès la remise du rapport du groupe de travail, le Conseil d'Etat prend l'option de vendre le domaine de Coinsins, le château et son contenu, et d'affecter le produit de la vente des biens à la mise en valeur des tapisseries. L'indispensable restauration du château aurait été trop coûteuse et son utilisation par l'Etat ou sa location à des tiers insuffisante à amortir ces frais. Quant au réaménagement du bâti-

¹Deux textes détaillent l'histoire des époux Toms et de leur collection dans l'ouvrage publié en 2010 par la Fondation Toms Pauli et les éditions Niggli, sous la direction de Giselle Eberhard Cotton, «La Collection Toms. Tapisseries du XVI^e au XIX^e siècle», 340 p., 300 ill. couleur et n/b.

²Archives, écrits, livres, partitions musicales, photographies, plans, soit 24 mètres linéaires d'archives, ont été inventoriés par les Archives cantonales vaudoises et sont consultables en ligne, sous la cote PP 530 de la base données DAVEL, <http://www.davel.vd.ch/detail.aspx?ID=45502>.

³Composé d'André Gavillet, ancien Conseiller d'Etat, Pierre Payot, ancien Chancelier d'Etat, Denis Weidmann, Archéologue cantonal et Pierrine Cornu-Mroczeck, juriste, le groupe de travail, renforcé par Brigitte Waridel, Cheffe du Service des affaires culturelles de l'Etat de Vaud, a assuré la gestion de la collection jusqu'à la création de la Fondation Toms Pauli en 2000 sous le contrôle financier de Me Yves Noël, Secrétaire général du Département des finances. Philippe Lüscher, historien de l'art, a été chargé du suivi des inventaires et de l'organisation des premières expositions.



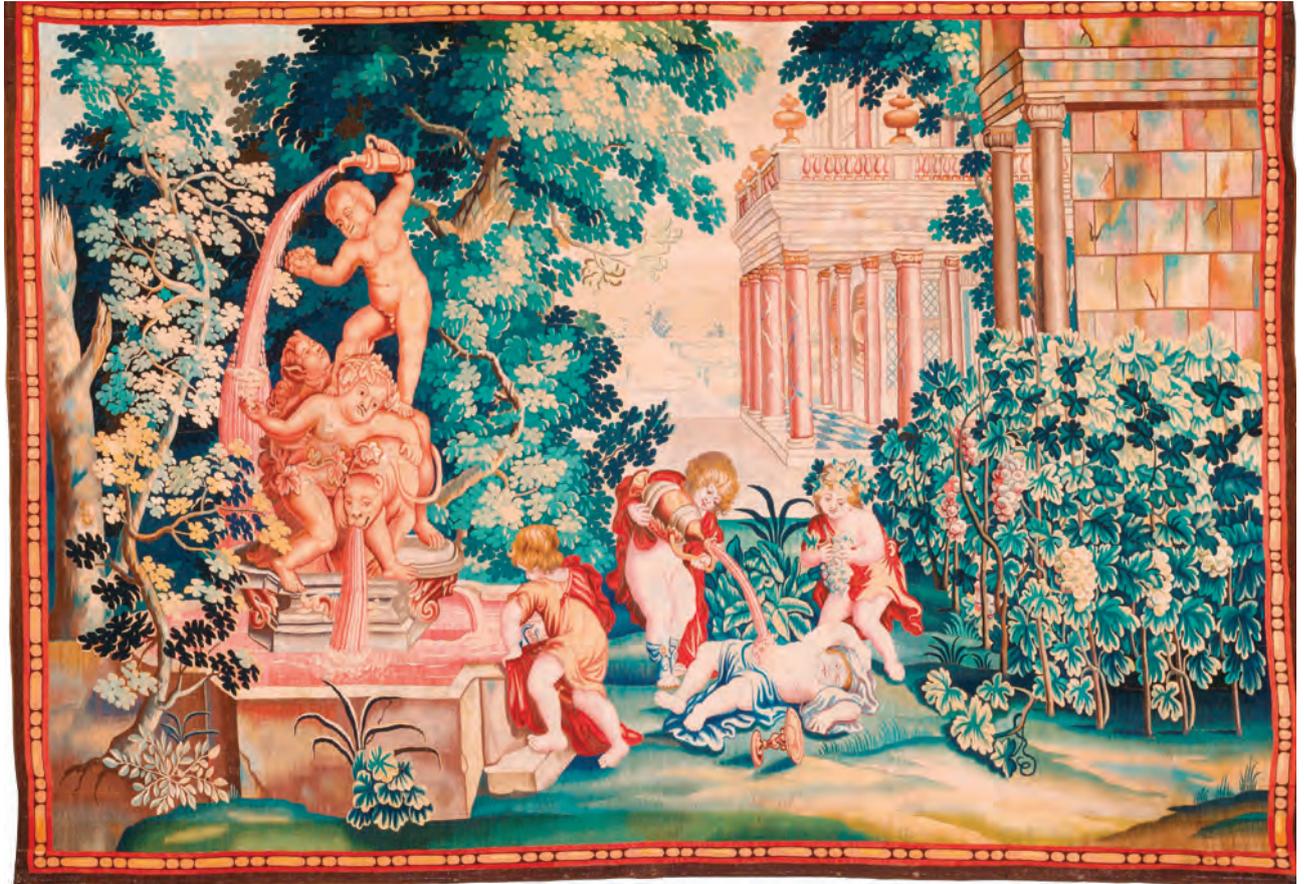
Château de Coinsins. L'étage supérieur de la grange sud, aménagée par R. Toms pour y exposer les tapisseries (état 1994).
Photo Fibbi-Aeppli, Grandson.

ment en lieu de présentation permanent de la collection, il aurait lui aussi nécessité un grand investissement que son implantation loin des centres culturels du canton rendait problématique.

Le travail de nettoyage et de conservation préventive des tapisseries, exposées pendant une trentaine d'années au château, est confié à la Manufacture royale De Wit à Malines en Belgique et s'effectue sur une période de dix ans. La vente aux enchères à Londres et à Coinsins du mobilier et des collections non conservés fournit la première partie des fonds nécessaires à cette entreprise.

La collection d'art textile contemporain de l'Association Pierre Pauli

Au legs de Mary Toms s'ajoute au printemps 1994 la proposition du Dr Pierre Magnenat de donner à l'Etat de Vaud la collection d'art textile et de tapisseries modernes constituée par l'Association Pierre Pauli, dont il est le président. Initiateur avec le peintre français Jean Lurçat du Centre international de la Tapisserie Ancienne et Moderne (CITAM) et moteur des premières Biennales internationales de la Tapisserie de Lausanne, Pierre Pauli laisse un grand vide à sa disparition soudaine en 1970. Un nombre important d'artistes souhaitent alors commémorer son engagement et créent en 1978 une association à laquelle ils font chacun don d'une œuvre. Quarante-six œuvres textiles sont ainsi offertes à l'association



La Fontaine à vin, tapisserie, Londres 1680-1700, laine et soie, 232 x 332 cm.
Fondation Toms Pauli, photo Cédric Bregnard, Lausanne.

par des artistes ayant participé à une ou plusieurs biennales. C'est cet ensemble qui est proposé à l'Etat pour le pérenniser.

La création de la Fondation Toms Pauli

L'Etat accepte la donation de la collection d'art textile contemporain en 1996 et l'intègre à l'étude de la valorisation du legs Toms. D'emblée, il imagine une fondation de droit privé consacrée aux collections d'art textile cantonales, étant donné qu'aucun musée cantonal ne dispose d'un département consacré aux arts appliqués et que le directeur alors à la tête du Musée des Beaux-Arts ne montre pas d'intérêt pour la donation. La Fondation Mary Toms - Pierre Pauli voit le jour en 2000; le produit du capital constitué par la vente du château de Coinsins s'ajoute à celui de la vente du mobilier pour être affecté à son fonctionnement. Les missions confiées par le canton à la nouvelle fondation s'apparentent à celles d'un musée: conservation, recherche, valorisation, publication.

«Documents» de RÉSEAU PATRIMOINES, Association pour le patrimoine naturel et culturel du canton de Vaud, n° 14, 2014.

La mémoire des Biennales internationales de la Tapisserie (1962-1995)

Les Biennales internationales de la Tapisserie marquent une page importante de l'histoire culturelle lausannoise. Souhaitant offrir à la tapisserie contemporaine une nouvelle aura, le CITAM⁴ a organisé, de 1962 à 1995, seize manifestations qui ont profondément changé le paysage de l'art textile international. Au fil des éditions, plus que de simples expositions, les biennales de Lausanne sont devenues –et demeurent aujourd'hui encore pour les artistes et les nombreux visiteurs internationaux ayant parcouru les salles du Musée des Beaux-Arts– des événements incontournables, témoignant de l'extraordinaire évolution d'un médium qui se libère rapidement de la tradition et explore de nouvelles voies artistiques. En 1996, la Municipalité de Lausanne décide toutefois de mettre fin aux biennales et aux activités du CITAM qu'elle

⁴La création du CITAM en 1961 a été rendue possible par l'enthousiasme de plusieurs personnalités du monde culturel et politique: l'artiste français Jean Lurçat, initiateur du renouveau de la tapisserie, Pierre Pauli, futur conservateur du Musée des arts décoratifs de la Ville, Paul-Henri Jaccard, directeur de l'Association des Intérêts de Lausanne et Georges-André Chevallaz, syndic de la Ville de Lausanne.



Magdalena Abakanowicz, *Back I et II*, 1976-1982, toile à sac collée, 73 x 64 x 61 cm, donation Pierre et Marguerite Magnenat. Fondation Toms Pauli, photo Arnaud Conne, Lausanne.

avait financées jusque-là. La Fondation Toms Pauli est chargée en 2002 de poursuivre les buts généraux du CITAM, soit de développer et promouvoir sur le plan international la tapisserie ancienne et moderne, de poursuivre l'enrichissement de la bibliothèque et la mise en valeur des archives⁵. Par la même occasion, la Fondation prend en charge les œuvres textiles propriété du CITAM et de la Ville de Lausanne tombées en déshérence.

Un musée pour la tapisserie ?

Dans son testament, Mary Toms imagine que ses tapisseries vont pouvoir être exposées dans les différents bâtiments de l'Etat de Vaud, mais la taille de la collection, des œuvres elles-mêmes ainsi que leur fragilité posent un vrai problème d'hébergement. En acceptant le legs Toms et la donation de l'Association Pierre Pauli, l'Etat de Vaud accepte la charge de conservation et de mise en valeur des deux collections, désormais inaccessibles.

«Documents» de RÉSEAU PATRIMOINES, Association pour le patrimoine naturel et culturel du canton de Vaud, n° 14, 2014.

La Maison des Moines à Romainmôtier est tout d'abord envisagée comme lieu de présentation des tapisseries, mais assez vite écartée. La décision prise par l'Etat en 1991 de déplacer le Musée des Beaux-Arts hors du Palais de Rumine aurait permis de libérer ses salles pour les affecter aux tapisseries, mais le dossier n'aboutit pas. Le groupe de travail fait le tour de tous les bâtiments cantonaux susceptibles de présenter les volumes et les structures nécessaires pour la présentation des tapisseries, en vain. Une fois établie, la Fondation commande en 2001 une étude de faisabilité d'un musée de la tapisserie qui pourrait être construit au-dessus du bâtiment des télécommunications, propriété de la Ville sise à la promenade Schnetzler. Pour des raisons économiques, ce projet sera lui aussi abandonné⁶. Les collections sont alors mises en réserve au Dépôt et Abri des Biens Culturels du Canton à Lucens, alors que la Fondation installe son administration dans des bureaux à Lausanne.

⁵Les archives du CITAM sont actuellement conservées par les Archives de la Ville de Lausanne pour les documents administratifs (règlements, correspondance, presse) et la Fondation Toms Pauli pour l'ensemble des dossiers d'artistes et la bibliothèque spécialisée. www.lausanne.ch/citam

⁶La crise boursière des années 2001-2002 a sérieusement entamé le capital à disposition de la Fondation.



Elsi Giaque, *Les Féministes*, fibres artificielles, coton et soie, 220 x 70 cm (chaque élément), 8^e Biennale internationale de la Tapisserie, Lausanne, 1977. Photo Archives du CITAM. La Fondation Toms Pauli conserve deux de ces éléments dans sa collection moderne.



Mariette Rousseau-Vermette,
Automne québécois III, 1978, laine, coton,
 barres en bois. Donation Alice Pauli.
 Fondation Toms Pauli, photo Cédric Bregnard,
 Lausanne.

L'enrichissement des collections

En passant du privé au public, une collection change automatiquement de statut. Si une collection privée est la plupart du temps constituée sur des coups de cœur et les opportunités du marché selon une logique qui n'est souvent connue que de son seul propriétaire, le regard change dès qu'il s'agit d'un ensemble

public. Typiquement, Reginald et Mary Toms n'ont laissé aucun document et, malgré les recherches faites lors de la publication du catalogue de la collection⁷, il a été impossible de retrouver les critères qui présidaient à l'achat de tapisseries. Quoiqu'unique en Suisse et présentant de nombreuses œuvres de tout premier plan, leur collection n'en est pas moins disparate et de qualité inégale.

«Documents» de RÉSEAU PATRIMOINES, Association pour le patrimoine naturel et culturel du canton de Vaud, n° 14, 2014.

⁷«La Collection Toms. Tapisseries du XVI^e au XIX^e siècle», ibid.

Toutefois, en acceptant que les collections deviennent publiques et soient gérées de manière professionnelle, la question de l'avenir des collections et donc des acquisitions devait être analysée.

Dans ses statuts, l'Etat a laissé la possibilité à la Fondation Toms Pauli d'acquérir de nouvelles œuvres, sans mettre pour autant ce volet au rang des missions ni prévoir une part de budget à y consacrer. Il ne s'agissait là clairement pas d'une priorité. Très rapidement cependant, la problématique de l'enrichissement s'est posée à l'occasion d'un projet de donation d'une importante collection de tentures murales d'Asie centrale. La fondation devait-elle accepter des collections dès lors qu'elles étaient textiles, ou était-il nécessaire de chercher une cohérence interne ? Et quelle cohérence trouver entre deux collections fort éloignées l'une de l'autre ? D'emblée, la tentation de vouloir combler le fossé chronologique de près d'un siècle et demi entre les tapisseries les plus tardives de la Collection Toms et la collection moderne a été écartée.

Curieusement, alors même que Lausanne était devenue la capitale mondiale de la Nouvelle Tapisserie grâce au succès des biennales, aucune institution municipale ou cantonale ne s'est donnée pour mission de constituer une collection représentative de ce mouvement⁸. En revanche, plusieurs collectionneurs locaux ont réuni des ensembles d'art textile, parfois impressionnants de qualité et de quantité⁹. En 2005, la donation de la collection privée de 78 pièces textiles modernes constituée pendant plus de trente ans par Pierre et Marguerite Magnenat est venue enrichir de manière conséquente le fonds géré par la Fondation Toms Pauli. D'autres généreux donateurs, telle Alice Pauli, ont offert à la Fondation, et donc à l'Etat, des œuvres d'artistes majeurs.

Les possibilités d'acquisition sont nombreuses dans le domaine de la tapisserie moderne, car tant les héritiers des collectionneurs que ceux des artistes eux-mêmes cherchent à se défaire d'œuvres qui n'ont pour le moment qu'une faible valeur commerciale¹⁰. Il devenait urgent que la fondation se dote d'une politique d'acquisition, ce qui a été fait en 2006 après de nombreuses discussions au sein du Conseil de Fondation. Ainsi sont prioritaires pour la collection moderne les œuvres d'artistes ayant marqué les Biennales de la Tapisserie de Lausanne. Il n'est pas prévu à ce jour de faire l'acquisition de créations contemporaines.

La situation est très différente pour les tapisseries anciennes, puisque les plus belles pièces ont gardé une cote assez élevée sur le marché et celles de qualité moindre n'auraient pas leur place à côté de celles de Reginald et Mary Toms. Toutefois, la tapisserie ancienne étant un art sériel, il est parfois possible de trouver une pièce faisant partie d'une tenture existante dans la collection. Ce fut par exemple le cas avec l'acquisition, en 2010, de la tapisserie «Apollon en Dieu solaire» faisant partie d'une tenture de 1660 dont trois autres pièces étaient déjà conservées par la Fondation.

Perspectives d'avenir

Une fois abandonné le projet d'un musée de la tapisserie¹¹, la Fondation a cherché à se faire mieux connaître en Suisse et à l'étranger par des expositions et des prêts. Le manque d'espaces d'exposition disponibles sur le territoire cantonal a néanmoins considérablement freiné la mise en valeur des collections auprès du public local. Très rapidement, la Fondation a pris conscience que seul un rapprochement avec une institution déjà existante allait permettre la pérennité de ses activités. En toute logique, et parce que celui-ci avait abrité les Biennales de la Tapisserie pendant plus de 30 ans, le Musée cantonal des Beaux-Arts était le partenaire idéal. Le projet plate-forme pôle muséal permet aujourd'hui de renouer le dialogue entre les deux institutions et a abouti à la décision prise par l'Etat d'installer la Fondation (personnel, bureaux, archives, bibliothèque et collections) dans le futur bâtiment du Musée cantonal des Beaux-Arts sur le site des anciennes halles aux locomotives à Lausanne. Cette synergie permettra à la Fondation d'organiser à un rythme régulier des expositions temporaires autour de l'art textile et de ses collections ancienne et moderne. ■

Giselle Eberhard Cotton, directrice et conservatrice de la Fondation Toms Pauli, Lausanne

⁸Cela a par contre été fait au Museum Bellerive à Zurich. Le CITAM avait pour mission d'organiser les Biennales de la Tapisserie, mais en aucun cas de constituer une collection.

⁹Grâce à l'activité de la Galerie Alice Pauli, ouverte en 1962 par l'épouse de Pierre Pauli.

¹⁰C'est ainsi que la collection moderne a passé de 46 pièces en 2000 à 193 en 2014.

¹¹Pour rappel, un projet initial de musée de la tapisserie avait déjà été imaginé dans les années 1960 sur l'esplanade de Montbenon.

Le Musée Jenisch Vevey: rhizomes et tables gigognes

par Julie Enckell Julliard

Le 9 janvier 1880, la veuve d'un sénateur hambourgeois Fanny Jenisch signe par ces lignes testamentaires la naissance du musée de Vevey portant aujourd'hui son nom: «En souvenir de mes séjours réitérés en Suisse, pays que je considère comme ma seconde patrie et notamment à Vevey, ville qui m'est particulièrement chère, je destine à cette dernière un capital de deux cent mille francs, pour la construction d'un petit musée dans lequel pourront trouver place des objets d'arts tels que: tableaux, antiquités et la bibliothèque assez considérable de la ville¹». Selon les vœux de la mécène et conformément à la tradition encyclopédique des Lumières, l'édifice adoptera la configuration d'un temple de la connaissance «destiné à recevoir les collections scientifiques et artistiques et la bibliothèque publique²». Dès l'origine, ses espaces sont ainsi consacrés aux sciences naturelles, aux collections historiques et à la bibliothèque municipale, tandis que dans l'aile occidentale, trois sections présentent les beaux-arts. A cela s'ajoutent, enfin, plusieurs salles d'enseignement pour le dessin, la chimie et la physique (ill.).

Construit par les architectes Louis Maillard et Robert Convert dans un style néo-classique, le bâtiment sis à proximité de la gare est inauguré seize ans après le début du chantier, en 1897 (ill.). À l'instar du Musée Arlaud qui s'est ouvert quelques décennies auparavant, ou encore du Musée Rath, fruit du mécénat des sœurs du même nom, le Musée Jenisch est dès le départ identifié par le patronyme de la personne à l'origine de sa création et de son financement. La raison d'être de l'institution est, de fait et *ab origine*, intimement liée à une initiative privée, que la Municipalité a concrétisée, dans le respect des derniers souhaits de la bienfaitrice. Mais en regard des autres musées nés d'une entreprise comparable de mécénat, le Jenisch constitue un cas exceptionnel en ce qu'il se destine à accueillir des objets artistiques ne provenant d'aucune collection existante. C'est, nous semble-t-il, à partir de cette marque d'originalité qu'il devient possible de mesurer et de comprendre l'ampleur des implications d'ordre privé dans un musée tel que celui-ci. Auteure d'un mémoire sur l'histoire du musée, Ludmilla Cnudde conclut son étude en affir-



Martin Rehder (1858-?). *Portrait de Fanny Henriette Jenisch*, 1897. Huile sur toile, 60,5 x 48 cm. Musée Jenisch Vevey. © Musée Jenisch Vevey, cliché Claude Bornand, Lausanne.

mant que «l'initiative privée s'est révélée l'élément indispensable pour le développement des collections municipales et pour l'organisation d'expositions temporaires³».

Conçu comme un écrin autant qu'un terrain à fertiliser, le Jenisch voit ainsi, très tôt, converger de nombreuses collections privées par l'entremise d'un petit groupe de notables réunis au sein de différents organismes locaux. Dès l'inauguration du musée, la Société des Beaux-arts de Vevey (SBAV) s'implique pour que le dessin y soit enseigné, tout en œuvrant activement à la réalisation des expositions temporaires et à la constitution d'une collection, par le biais

¹Feuille d'avis de Vevey, 13, 15 et 16 mars 1897, reproduite *in extenso* dans Ludmilla Cnudde, *Le Musée Jenisch 1897-1997, cent ans d'histoire*, mémoire de l'Université de Lausanne sous la direction de Michel Thévoz, 1997, vol. II: annexe 14.

²Ibidem.

³Ludmilla Cnudde, *Le Musée Jenisch 1897-1997, cent ans d'histoire*, vol. II: p. 100.



Carte postale du musée vers 1900. © Archives Musée Jenisch Vevey.

d'acquisitions données ou déposées au musée. Bénéficiant de ressources financières plus importantes que celles de l'institution, la SBAV joue, de fait, un rôle clé dans la constitution des collections du Jenisch. Celles-ci se développent aussi à cette époque grâce au Fonds Henri Burnat –constitué en 1895 par Ernest Burnat en mémoire de son fils décédé prématurément– dont le rendement du capital doit permettre d'effectuer un achat d'œuvre tous les deux ans.

Le mécénat privé constitue donc, dans les premières décennies de l'histoire du Jenisch, sa source d'enri-

chissement la plus significative, sur le plan qualitatif aussi bien que quantitatif. Plus rarement, celui-ci se fait par souscription publique (ill.)⁴. Quant aux ressources propres au musée, elles sont modestes et sa bonne marche est en grande partie fondée sur les actions bénévoles: pendant plus de cinquante ans, l'institution finance ainsi son fonctionnement avec seulement CHF 150.- par mois. En conséquence, les achats sont rares et ce sont les dons qui contribuent naturellement plus largement au rayonnement du musée. Il suffit pour s'en convaincre de citer le geste



François Bocion (1828-1890), *Le Port d'Ouchy*, 1885. Huile sur toile, 28,5 x 42,7 cm. Musée Jenisch Vevey.
© Musée Jenisch Vevey, cliché Claude Bornand, Lausanne.

«Documents» de RÉSEAU PATRIMOINES, Association pour le patrimoine naturel et culturel du canton de Vaud, n° 14, 2014.

⁴Le premier tableau acquis par souscription publique par le Musée est *Le port d'Ouchy* de François Bocion, en 1893, alors que le musée n'était pas encore construit.



Gustave Courbet (1819-1877). *Portrait de Max Buchon*, vers 1855. Huile sur toile, 214 x 131 cm. Musée Jenisch Vevey, Don Edouard Baer-Monnet. © Musée Jenisch Vevey, cliché Claude Bornand, Lausanne.

de l'ancien syndic de Vevey Guy Baer offrant, en 1896, le fameux *Portrait de Max Buchon* de Gustave Courbet (1845-55) (ill.).

Les collections se développent, dès lors, sur deux plans: d'une part, l'institution fondée par le mécénat privé génère le don ou le dépôt de collections ou d'œuvres de rayonnement international: pour la peinture, Natoire, Greuze, Courbet, Corot, Hodler, Picasso, Giacometti, Balthus, Vallotton, ou encore les artistes du mouvement CoBra et, pour le dessin, l'exceptionnel legs René de Cérenville survenu en 1968, réunissant quelques 196 dessins anciens (ill.). D'autre part, le musée acquiert, avec ses propres moyens, des pièces d'artistes locaux ou ayant trait à l'histoire de la



Domenico Tiepolo (1727-1804). *Tête de bélier mort*. Musée Jenisch Vevey. Legs René de Cérenville. © Musée Jenisch Vevey, cliché Claude Bornand, Lausanne.

région. Directeur du musée de 1962 à 1981, Fernand Favre dispose au début de son mandat d'un budget annuel de CHF 2000.- pour les acquisitions, concentrant ses achats sur les artistes régionaux encore peu reconnus comme Jacques Berger ou Charles Cottet. Cinq ans plus tard, la présentation régulière de l'art contemporain régional conduit à l'augmentation du budget de CHF 2000.- à CHF 10'000.-.

Dans ces années-là, l'organisation des expositions temporaires est elle aussi le fruit d'un engagement privé. Fondée par des artistes dans le but de développer dans la région le goût et la pratique des arts et du dessin, la Société des Arts de Vevey, rebaptisée en 1931 la section Arts et Lettres de l'Association des intérêts de Vevey et de ses environs, offre une visibilité à ses membres par l'entremise de manifestations qu'elle organise au Musée Jenisch. A partir des années 1950, l'association propose aussi un cycle d'expositions d'envergure internationale, centré sur les grandes figures du Réalisme ou de l'Impressionnisme: Courbet, Renoir, Utrillo, Monet, etc. Ces projets remportent un franc succès –l'exposition Renoir ayant drainé à elle seule 40'000 visiteurs. Leur réalisation est confiée à François Daulte, futur conservateur de la Fondation de l'Hermitage.

Les apports extérieurs au fonctionnement communal culminent sous la direction de Bernard Blatter, devenu directeur en 1982. L'homme fera converger de nom-



Oskar Kokoschka (1886-1980). *Autoportrait - Fiesole*, 1948. Huile sur toile, 65,5 x 55 cm. © Fondation Oskar Kokoschka, Vevey.

breux fonds d'artistes au musée par l'entremise de fondations qui établissent leur siège à Vevey. La prestigieuse Fondation pour les Arts et les Lettres fait ainsi son entrée au musée en 1983, ouvrant la voie à la Fondation Léo Fiaux (1984), Wilhelm Gimmi (1991) et Jacques Pajak (1995). Mais l'arrivée, en 1987, de la Fondation Oskar Kokoschka, regroupant alors près de 1000 œuvres du peintre (près de 4000 objets aujourd'hui) constitue l'exemple le plus éloquent de cette période de l'histoire (ill.). Proche de Bernard Blatter, la veuve de l'artiste dépose les œuvres à Vevey pour commémorer la présence de son mari dans la région et son établissement à Villeneuve en 1953. Préalablement constitué au Musée de l'Elysée alors dirigé par Florian Rodari, le Cabinet cantonal des estampes déménage en 1989 à Vevey. L'événement suscite, à différents niveaux, un apport fondamental pour l'institution: la qualité des collections qui convergent alors vers le musée en fait un lieu d'exception pour la découverte de la gravure; le musée acquiert une visibilité et une renommée importante; l'Etat de Vaud verse, enfin, annuellement une subvention pour les acquisitions et le fonctionnement du Cabinet, placé sous la responsabilité d'un conservateur (ill.). Hébergé par un établissement communal, le Cabinet cantonal fédère lui-même plusieurs fonds importants dont celui de l'Etat de Vaud (1988), ainsi que d'autres de droit privé –la Fondation William Cuendet & Atelier de St-Prex (1984), le Fonds Pierre Decker (1989), la Fondation Pierre Aubert (1997), le Musée Alexis Forel (1988). (ill.)

Tout juste rénové, le Musée Jenisch revêt ainsi en 1989 une certaine richesse due à son hybridité. La première ne ressortit pas seulement aux contenus s'y concentrant, mais encore aux statuts des entités publiques et privées qui s'y retrouvent. Dans une institution de fonctionnement public, dont la création est due à l'initiative privée de Fanny Jenisch, se trouvent, dès la fin des années 1980, plusieurs collections déposées par des fondations, ainsi qu'une structure cantonale, regroupant elle-même plusieurs fonds privés. A cette période de son histoire, le Jenisch se structure donc à la manière de tables gigognes, sa mission consistant à valoriser chaque entité patrimoniale, tout en travaillant toujours à les regrouper sous une sensibilité commune.

Afin d'assurer le rayonnement du musée et de ses collections et de les enrichir, la direction d'alors établit en outre un *public private partnership* en 1993 avec Nestlé S.A., dont le siège central est à Vevey. Helmut O. Maucher, président directeur général de Nestlé S.A., signe un contrat avec Bernard Blatter, afin de



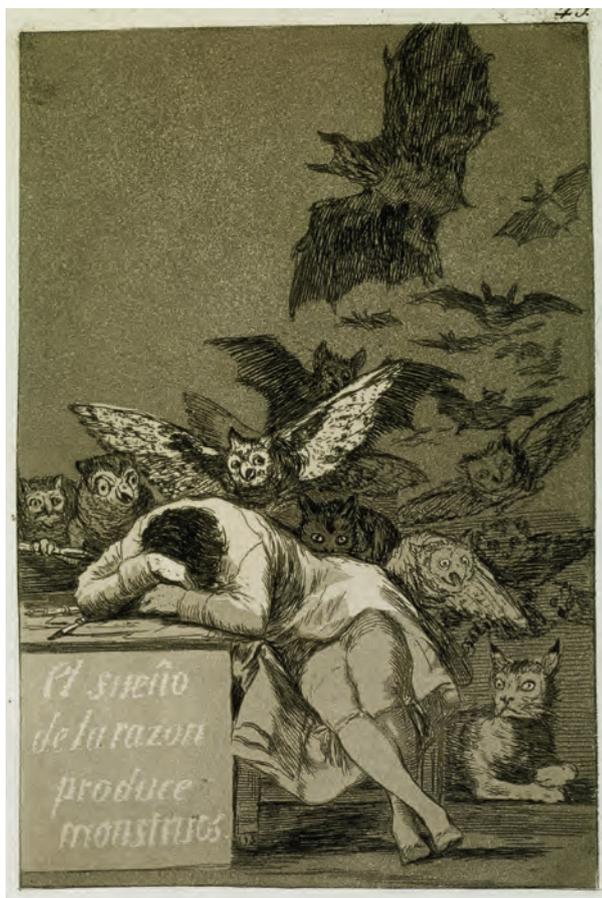
Giovanni-Battista Bracelli (1616 -1649). *Carreleur et couturière*, 1624. Eau-forte sur vergé, 84 x 109 mm. Musée Jenisch Vevey - Cabinet cantonal des estampes, collection de l'Etat de Vaud. © Musée Jenisch Vevey - Cabinet cantonal des estampes, collection de l'Etat de Vaud, cliché Claude Bornand, Lausanne.

constituer une Collection d'art Nestlé déposée au Jenisch. Pour son siège, Nestlé procède déjà dans ces mêmes années à des acquisitions d'exception d'œuvres d'artistes internationalement reconnus: Alexandre Calder, Sol LeWitt, Alighiero Boetti, Christo, Jasper Johns, etc. L'entreprise voit grand et acquiert des pièces à l'image de son rayonnement mondial sur le marché de l'alimentation. Le document scellant l'alliance du Jenisch et de la société précise que ses acquisitions sont décidées sur propositions de la direction du musée. Un montant annuel cumulable est versé à l'institution à cet effet. Demeurant propriété du géant agro-alimentaire, ce patrimoine enrichit considérablement les collections du musée, les achats venant le plus souvent compléter un ensemble d'œuvres d'un artiste ou d'une période. La constitution du fonds déposé au Jenisch démontre, quant à lui, l'importance de l'attachement de l'entreprise à son lieu d'origine. Et si la collection du siège n'est pas visible du public sauf pour les collaborateurs, celle du musée s'inscrit, en revanche, dans la perspective d'un partage avec la population⁶.

Tout au long de son histoire, le Musée Jenisch a ainsi vu ses richesses et son dynamisme encouragés et garantis par les apports privés, ceux-ci constituant encore aujourd'hui l'un des moteurs de l'accroissement de son patrimoine. A ce jour, le musée réunit une vingtaine de dépôts différents, hormis les collections de la Ville de Vevey et de l'Etat de Vaud. Dans une telle

⁵Nicole Minder a été la première conservatrice nommée en 1989. Lauren Laz lui a succédé en 2007, avant de laisser la place à Laurence Schmidlin en 2013.

⁶«Tout en restant acquises au patrimoine de la Société, elles sont accessibles à la population de la région ainsi qu'aux touristes»: citation tirée de la préface de Peter Brabeck-Letmathe in *Collection d'art Nestlé 1990-2000*, Vevey 2001, p. 7.



Francisco José de Goya y Lucientes (1746 - 1828). *Le songe de la raison enfante des monstres* (*Les Caprices, planche 43*), 1797-1789. Eau-forte et aquatinte, 215 x 150 mm. Musée Jenisch Vevey - Cabinet cantonal des estampes, Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex, Collection P. © Musée Jenisch Vevey - Cabinet cantonal des estampes, Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex, collection P, cliché Claude Bornand, Lausanne.

configuration, le défi aura toujours consisté à rendre cohérente la réunion des différents fonds privés associés au sein de l'institution. Afin de garantir une certaine unité, la direction du musée joue ainsi d'un équilibre délicat entre les diverses instances de la Ville, du Canton et des différents déposants. Dépasser la complexité structurelle de l'institution, travailler à partir des éléments caractéristiques des fonds susceptibles d'entrer en résonance les uns avec les autres,



Albrecht Dürer (1471 - 1528). *La Vierge au singe*, [vers 1498]. Burin sur vergé, 191 x 122 mm. Musée Jenisch Vevey - Cabinet cantonal des estampes, Fonds Pierre Decker. © Musée Jenisch Vevey - Cabinet cantonal des estampes, Fonds Pierre Decker.

construire des projets à la fois fédérateurs et spécifiques: le Musée Jenisch se nourrit de son articulation en rhizomes pour construire son histoire à venir. ■

Julie Enckell Julliard, directrice
du Musée Jenisch Vevey
Remerciements: Emmanuelle Neukomm

Les Musées de Pully, deux regards différents sur les collections privées

par Delphine Rivier

Les Musées de Pully regroupent sous une même entité juridique et administrative le Musée d'art de Pully (MAP) et la Villa romaine de Pully. Les deux institutions, dotées d'une direction unique, sont placées sous l'autorité de la Ville de Pully. Le rôle du mécénat privé, l'apport des collections privées pour les collections publiques revêtent évidemment une grande importance pour le Musée d'art. Mais la question se pose également pour la Villa romaine, bien qu'en termes différents, et nous avons ainsi choisi d'aborder la problématique en fonction des spécificités des deux institutions.

Dans le cadre du Musée d'art, l'apport des donations privées est conséquent, et cela depuis sa création en 1949. L'identité définie dès 2009 par la nouvelle direction et les autorités politiques pullièrannes a suscité en outre une nette augmentation des dons, legs et dépôts. La visibilité renforcée, la ligne artistique clairement définie et la pertinence de l'activité muséale figurent parmi les facteurs décisifs évoqués par les mécènes et donateurs qui nous approchent. Les trois critères évoqués sont également garants d'une adéquation réussie entre les attentes légitimes des collectionneurs, des artistes, de l'Association des amis des musées, des fondations et des associations, et les prestations proposées par le MAP.

Pour une institution de taille moyenne comme la nôtre, la synergie entre privé et public est fondamentale. La Ville de Pully soutient l'institution muséale, le programme de recherche pour les expositions et les collections, la médiation culturelle, la communication, et dans la mesure du possible l'acquisition d'œuvres qui viennent compléter les fonds. Le musée a ainsi développé ces cinq dernières années une structure professionnelle qui possède les compétences requises pour protéger, préserver, présenter et valoriser le patrimoine artistique dont il a la responsabilité. Ce patrimoine est quant à lui remarquablement doté grâce aux dons, legs et dépôts, qui enrichissent les collections plus que ne peut le faire la collectivité publique. C'est cet équilibre précieux, cette belle réciprocity, qu'il faut absolument préserver et respecter dans les années à venir.

La question des collections de la Villa romaine de Pully, classée A dans l'Inventaire suisse des biens culturels d'importance nationale, se pose très différemment. En effet, dans le Canton de Vaud, les ensembles archéologiques sont soumis à un cadre législatif très strict. Tout d'abord, au niveau fédéral, le Code civil définit les restrictions de propriété concernant les objets archéologiques. La protection est encore renforcée par la Convention de l'Unesco en 1970, qui édicte les mesures à prendre pour empêcher l'acquisition illégale d'objets archéologiques, en Suisse et à l'étranger, et fournit un cadre éthique très précis.

Ainsi, la Villa romaine n'a aucune politique d'acquisition d'objets provenant de fouilles, qu'elles soient légales ou issues du pillage. La répartition des responsabilités entre l'Etat de Vaud et la Ville de Pully en matière d'objets archéologiques, mobiliers et immobiliers, permet d'assurer leur conservation dans de bonnes conditions.

Cependant, les collections archéologiques privées existent, et suscitent controverses et polémiques quant à la possibilité ou non de les étudier et les présenter au public. Ce point, ainsi que ceux évoqués ci-dessus, vont à présent être brièvement développés dans les lignes qui suivent.

Les collections du Musée d'art de Pully

La création même du Musée d'art de Pully en 1949, originellement Musée du Vieux-Pully, est due à l'enthousiasme de passionnés; la relation étroite entre la Municipalité de l'époque et les privés constitue donc dès le départ l'un des piliers de fonctionnement et de développement de l'institution. En 1940, M. et Mme Lührs-Patterson font don de leur maison vigneronne à la Commune de Pully sous condition qu'y soit créé un «Musée du Vieux-Pully»; ce musée recevra les œuvres et objets d'art déjà propriétés de la Commune de Pully et ceux qui pourraient lui advenir par la suite. «Une partie des locaux pourra être affectée aux archives communales et à une bibliothèque» (Acte de donation, 18 août 1942). D'origine étrangère –allemande pour lui, américaine pour elle– le couple est sans descendant, et dans le contexte de la Seconde Guerre,

leur patrimoine risquerait éventuellement d'être menacé. Au-delà de leur passion pour la culture et sa transmission (ils possèdent une imposante bibliothèque qu'ils ouvrent au public), leur don les garantit notamment d'une saisie de leurs biens en cas de défaite allemande et les fait en même temps bénéficier de certaines exonérations du paiement du droit de mutation, puisqu'il s'agit d'une donation d'utilité publique. La maison devient propriété de la Commune en 1945, à la mort des époux.

Dès 1946, un groupe de Pulliérans, animé par la volonté de préserver un certain patrimoine et de créer un espace protégé qui permette la sauvegarde des objets du passé, constitue l'Association du Vieux-Pully et définit pour but de «*rechercher et recueillir tout ce qui concerne Pully, au point de vue historique, archéologique et artistique, en vue de contribuer à la création et au développement d'un musée, propriété de la Commune, administré par la Municipalité ou par des personnes que celle-ci désignera à cet effet*» (Statuts de l'Association, mars 1946). A nouveau, il s'agit d'une initiative privée; le Musée du Vieux-Pully est propriété de la Commune de Pully et est organisé et administré par le Comité de l'Association, composé de neuf membres dont deux sont nommés par la Municipalité. Le Musée du Vieux-Pully ouvre ses portes en novembre 1949 et se démarque des grandes institutions des villes alentour en présentant des objets de la vigne et des objets usuels tombés dans l'oubli ainsi que des artistes liés à Pully.

L'élaboration de la collection se fait à l'époque en grande partie par les dons des habitants du village. Les débuts de la collection du musée ne connaissent pas de véritable ligne de conduite. L'intérêt pour l'histoire, l'archéologie et l'art fait que le musée est apte à accepter toutes les donations sans discrimination. En réalité, la collection du musée au tout début se résume surtout à une énumération de meubles, d'outils de la vigne, puisque Pully est un village de vigneron, ainsi que d'objets usuels auxquels viendront se

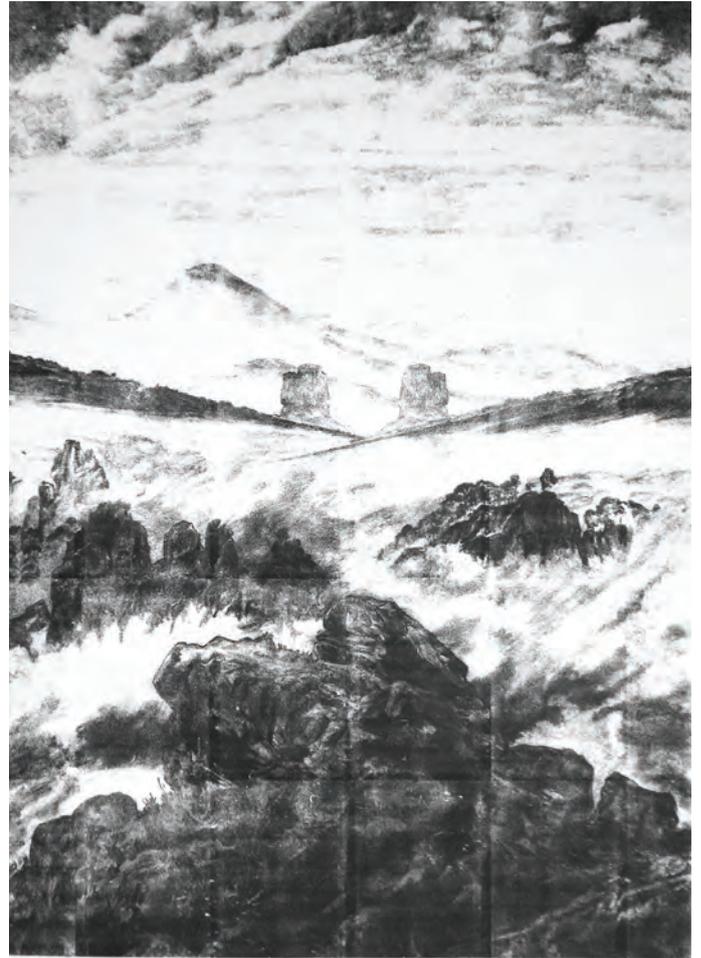
joindre des documents déposés par la Paroisse de Pully. Mais très rapidement, des œuvres picturales entrent également dans les collections, notamment grâce à l'engagement du premier conservateur, Maxime Vallotton, administrateur de la Galerie Paul Vallotton à Lausanne. En 1950, une première acquisition est prise en charge par la Municipalité et l'Association: il s'agit du *Port de Pully* de Félix Vallotton. Rares sont cependant les objets achetés: les acquisitions procèdent avant tout de dons.

Suzanne Pilet, membre du Comité du Musée dès 1963, entre en fonction en tant que conservateur bénévole en 1968. Durant 18 ans, elle s'attelle à constituer des ensembles d'œuvres d'artistes locaux. Les collections s'enrichissent peu à peu sur le plan artistique; Pully reste le dénominateur commun, puisque seuls sont pris en compte les créateurs qui y ont leurs racines et ceux qui ont choisi d'y vivre et d'y travailler. C'est ainsi que le philosophe Arnold Reymond, les peintres Marius Borgeaud, Raoul Domenjoz, Jaques Berger, Jean Lecoultre, les sculpteurs Casimir Reymond et Marco Pellegrini, tous liés d'une manière ou d'une autre à Pully, apparaissent dans les collections du musée au fil des ans. Le Musée du Vieux-Pully alors orienté vers la conservation du patrimoine villageois devient alors le Musée de Pully, de plus en plus tourné vers l'art pictural.

Les ressources financières de l'Association proviennent des cotisations des membres et permettent quelques acquisitions. Il arrive parfois que la Commune soutienne l'achat d'une œuvre par une subvention spécifique. Suzanne Pilet privilégie une politique d'achat cohérente, n'hésitant pas à refuser certaines offres «*faites par des artistes pulliérans*» (Rapport du conservateur, assemblée générale de l'Association du Musée de Pully, 1971) si ceux-ci ne présentent pas d'intérêt marquant pour le Musée. Les achats de la fin des années 1970 privilégient ainsi deux artistes: Marius Borgeaud et Jaques Berger. La constitution d'un ensemble de ce dernier prend encore plus d'ampleur avec, en 1983, un



Robert Ireland, *Gisant*, peinture acrylique sur planche mélaminée, 2008. ©Musée d'art de Pully, photo David Gagnebin-de Bons.



Didier Rittener, *Doubles pitons rocheux*, transfert sur papier, 2006, ©Musée d'art de Pully, photo DR.

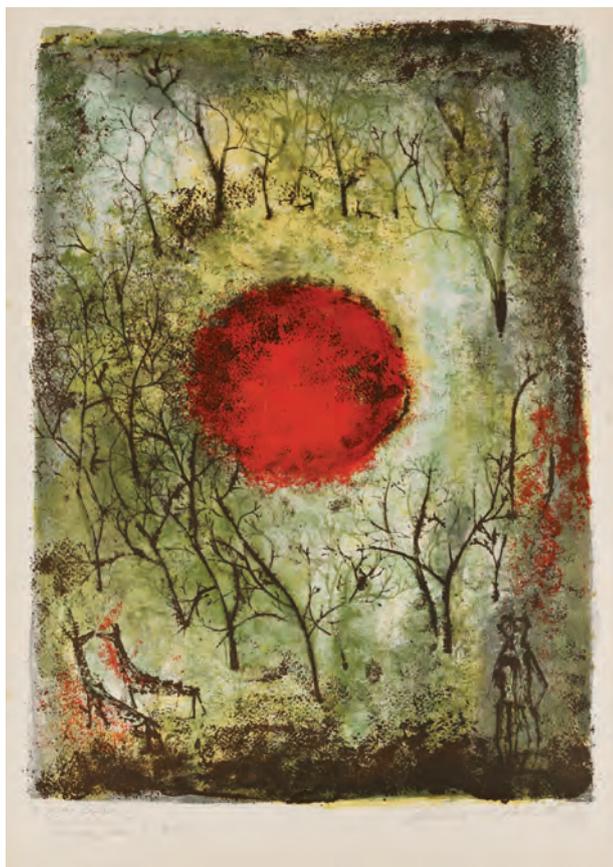
don de Madame Berger de trente-trois dessins, quatre lavis et onze aquarelles, de même qu'une série de documents d'archives. Le troisième ensemble qui tend à se former est celui consacré à Raoul Domenjoz. En 1979, Madame Domenjoz fait don au Musée de neuf peintures de son mari et de cinq lithographies. La collection est donc en partie acquise par le Musée, mais de nombreuses œuvres sont toujours offertes par des donateurs privés.

Claire-Lise Bouaïche-Margot entre en fonction en 1985 et succède à Suzanne Pilet. Elle oriente les expositions du musée vers des collaborations régionales et internationales, dans une vision éclectique. L'accent est mis à la fois sur l'ouverture à des artistes nationaux et internationaux, sur la découverte de jeunes artistes de la région, ainsi que sur la volonté d'atteindre un public plus large. En résultent une programmation et une politique d'acquisition relativement hétérogènes qui s'éloignent de la ligne mise en place par Suzanne Pilet.

Afin de renforcer les possibilités d'achat du musée et pour adapter ses moyens aux prix pratiqués sur le marché des œuvres et des objets d'art, un Club des 100 est créé en 1991. Ce Club (directement inspiré du Club des 1000 du Kunsthau de Zurich) est constitué à ses débuts par les 100 premières personnes qui se sont déclarées disposées à verser au musée une cotisation annuelle de CHF 100.-. Les versements de ces membres sont intégralement versés à l'Association.

Delphine Rivier devient directrice fin 2008. Après avoir observé les atouts de la collection, la nouvelle direction décide de préciser et d'optimiser trois grands axes d'acquisition:

- l'enrichissement des fonds existants, notamment des grands ensembles d'artistes constitués dans les années 1970 et 1980 (tels Marius Borgeaud, Jaques Berger, Raoul Domenjoz, etc.)
- l'acquisition d'artistes exposés au Musée d'art, à savoir des artistes d'origine ou travaillant en Suisse romande



Zao Wou-Ki, *Soleil rouge*, lithographie couleur sur papier arches, 1950. ©Musée d'art de Pully, photo David Gagnebin-de Bons.

- l'enrichissement de la bibliothèque de livres d'art et livres d'artistes autour du fonds patrimonial existant de Charles-Ferdinand Ramuz

Depuis 2008, le Musée continue de s'appuyer sur l'Association, dénommée aujourd'hui Association des Amis des musées de Pully. Cette dernière met à disposition les montants nécessaires aux acquisitions, et révèle l'engagement des privés pour l'institution communale. La collaboration entre l'Association et le Musée est étroite. Les œuvres sont acquises sur proposition de la direction, renforçant ainsi la cohérence des achats dont voici quelques exemples récents: en 2009, l'Association achète une œuvre de Didier Rittener; en 2010 c'est une photographie d'Emmanuelle Antille, suivie en 2011 de deux œuvres de Robert Ireland; en 2012, trois dessins de Marc Bauer entrent dans la collection – il s'agit dans tous les cas d'artistes ayant été exposés au Musée d'art.

Très souvent, une exposition fait l'objet d'un don ou d'un achat, ou vice et versa. Pour exemple, l'impor-

tant fonds Cailler donné au musée en 2011 et son exposition *De Cuno Amiet à Zao Wou-Ki*; le fonds d'estampes Cailler en 2013. Fille de l'éditeur d'art Pierre Cailler, Nane Cailler ouvre sa galerie d'art à Pully en 1958. Elle y expose de nombreux artistes, régionaux et internationaux, privilégiant les estampes et les œuvres sur papier. Afin d'assurer, dans les meilleures conditions, la conservation durable et la présentation au public des œuvres, Nane Cailler fait don en 2011 au Musée d'art de Pully de 800 estampes de la Guilde internationale de la Gravure éditées par son père Pierre Cailler entre 1949 et 1971. Par le biais de cette donation, le Musée d'art de Pully a ainsi l'opportunité de valoriser son patrimoine et d'enrichir de manière spectaculaire sa collection.

Les donations privées restent donc pour le Musée d'art de Pully la voie la plus régulière d'enrichissement de la collection. Elles reflètent le dynamisme du réseau du Musée et la confiance établie avec les collectionneurs privés de la région. La visibilité grandissante du Musée, le professionnalisme de l'équipe, le soin apporté à la conservation et à la collection sont autant de facteurs d'émulation qui induisent depuis 2008 un afflux constant de dons, de legs et de dépôts, dans la logique des axes d'acquisition définis: 14 donations en 2008; 44 donations et un dépôt d'ensemble d'œuvres en 2009; 7 donations en 2010; 3 achats en 2011 et la donation Cailler; 7 donations, 1 legs et le dépôt d'une collection en 2012 et 2013. Ces donations privées représentent ainsi plus de 1500 œuvres entrées dans la collection depuis 2008.

Les collections de la Villa romaine

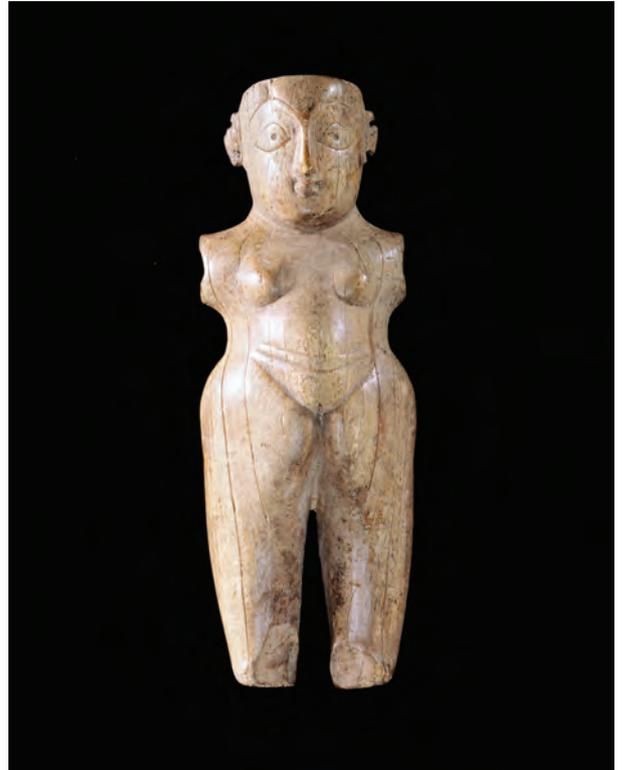
La Villa romaine de Pully est un musée dédié au site archéologique de la villa du Prieuré, découvert au cœur du vieux-bourg. Ce luxueux palais, occupé par une riche famille de l'élite locale romanisée, a été construit dans la seconde moitié du 1^{er} siècle après J.-C. avant d'être agrandi sous le règne de l'empereur Hadrien. Si le plan du bâtiment n'est pas entièrement connu en raison de travaux menés dans les années 1950, détruisant toute trace de l'extension nord-ouest de l'établissement, les éléments mis au jour permettent d'identifier une villa à péristyle dotée de nombreuses pièces d'habitation, de thermes et d'un ensemble de salons en hémicycle aménagés en terrasse, évoquant une architecture méridionale. Les découvertes majeures du site sont liées aux fouilles archéologiques conduites dès 1971 sous la direction de Denis Weidmann. Ces dernières, menées pendant près de dix ans, révèlent d'importants vestiges monu-

mentaux et de spectaculaires ensembles de peintures murales, dont une fresque longue de 15m représentant une course de char. De nouvelles fouilles sont menées en 2001 à la suite de l'incendie criminel de l'église du Prieuré. Elles permettent de préciser le secteur des thermes et l'évolution du site d'habitat vers une zone funéraire puis religieuse.

Au vu de l'importance des découvertes, la *villa* et ses fresques sont classées comme biens culturels d'importance nationale. En 1972, un arrêté de classement fixe les mesures à prendre pour assurer leur conservation et les autorités décident d'aménager une structure permettant de protéger et de présenter ces vestiges au public. Le bâtiment prend tout d'abord la forme d'un abri-musée, connu sous le nom de Villa romaine de Pully. Le lieu sera officiellement reconnu comme musée par l'AMS en 2011, en raison de la diversification de ses missions et de ses activités.

La Villa romaine abrite actuellement les vestiges d'un pavillon en hémicycle (murs, canalisation, etc.) et expose les objets et les panneaux de fresque les plus remarquables mis au jour sur le site. La collection se compose d'une quinzaine de pièces archéologiques reflétant la vie quotidienne des habitants de la *villa*, notamment un nécessaire de toilette en bronze, des épingles à cheveux en os ainsi que de la vaisselle de table. Plusieurs trouvailles renseignent également sur les décors architecturaux du palais, sculptures, stucs ou mosaïques. L'exceptionnelle fresque à l'aurige, la plus longue peinture murale conservée en Suisse, est mise en valeur *in situ* sur le mur en hémicycle du pavillon abrité par le musée. Quelques objets plus tardifs, dont une remarquable boucle de ceinture de fer damasquiné d'argent, issus des nécropoles du Bas-Empire, illustrent le devenir du site après l'abandon de la *villa* au IV^e siècle de notre ère.

Selon le Code civil suisse (art. 723 et 724), le mobilier archéologique découvert sur le site de la *villa* du Prieuré est la propriété de l'Etat de Vaud. En tant que collection d'une entité publique, il appartient à la collectivité. Le mobilier découvert lors des fouilles récentes est conservé et placé sous la responsabilité du Musée cantonal d'archéologie et d'histoire (MCAH). Ce dernier est en charge de l'ensemble des trouvailles archéologiques du canton de Vaud et a pour mission de les conserver, les restaurer, les inventorier, les étudier et les présenter au public. Le mobilier et les panneaux de fresques exposés à la Villa romaine sont donc mis à disposition par le MCAH et font l'objet d'un contrat de prêt de longue durée entre



Poupée en ivoire de provenance et de datation incertaine, appartenant à la collection archéologique de René Dussaud. Photo Fibbi-Aeppli, Musée cantonal d'archéologie et d'histoire.

les deux institutions. Ces objets sont assurés clou à clou par la Ville de Pully, et la Villa romaine se doit de garantir leur sécurité ainsi qu'un environnement offrant des conditions climatiques adéquates. En revanche, les vestiges maçonnés de la *villa*, considérés comme biens immobiliers, sont de la responsabilité de son propriétaire, à savoir la Ville de Pully, selon la Loi sur la protection de la Nature, des Monuments et des Sites du 10 décembre 1969 (LPNMS art. 29 à 32, et art. 55) et son Règlement d'application du 23 mars 1989 (art. 33). Quant aux découvertes faites sur le site avant le XX^e siècle (trésor monétaire, statuette de Jupiter, éléments de maçonnerie, etc.), elles ont malheureusement disparu, ne laissant de traces que dans les archives de la Ville. Si on ne peut exclure que certains de ces objets ou d'autres trouvailles faites accidentellement par la suite ont rejoint des collections privées, nous n'en avons pas connaissance à l'heure actuelle.

La Villa romaine de Pully ne présente donc dans son exposition permanente que des objets appartenant aux collections publiques de l'Etat de Vaud. Elle n'a pas de politique d'acquisition propre et adopte une position catégorique face à la problématique des col-

lectionneurs privés et du trafic illégal d'objets archéologiques selon la Convention de 1970 de l'Unesco, concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites des biens culturels. En tant que musée, la Villa romaine est cependant confrontée à des cas de figures ambigus comme récemment lors d'un projet d'exposition temporaire. En 2013, le MCAH propose ainsi à la Villa romaine d'organiser conjointement une exposition consacrée à un fonds d'objets archéologiques du Proche-Orient, conservé dans ses collections mais réuni à l'origine par deux collectionneurs privés, René Dussaud et son épouse Marie Bergier. Orientaliste éminent et conservateur du département des Antiquités orientales du Musée du Louvre, René Dussaud réunit au cours de ses nombreux voyages et chantiers de fouilles une collection comprenant plus de 180 objets archéologiques qu'il lègue en 1958, par attachement pour Lausanne – la ville d'origine de son épouse – au Musée des arts décoratifs (voir p. 74).

La réintégration de cette collection dans le domaine public a rendu possible l'exposition de quelques pièces remarquables au Palais de Rumine et leur étude récente par Patrick Michel, chercheur de l'Université de Genève. L'exposition de l'ensemble de la collection à la Villa romaine en 2014, sous le titre *Fragments du Proche-Orient: la collection archéologique de René Dussaud*, et la publication d'un catalogue, représente l'aboutissement de ce travail scientifique. Grâce à l'étude du mobilier, l'exposition permet de tenir un discours sur les modes de vie et les croyances des anciens peuples du Proche-Orient, comme les Babyloniens ou les Assyriens, et met en évidence l'apport de ces cultures disparues aux sociétés actuelles. Les vitrines accueillent des objets variés comme des parures et des récipients de cosmétique, de nombreuses lampes à huiles, des tablettes cunéiformes ainsi que des objets liés aux religions orientales, *ex-voto*, statuettes de divinité, *instrumentum cultuel* et amulettes.

Cette collection offerte au Musée industriel revêt par ailleurs une valeur historique pour la constitution des collections du MCAH, un aspect qui sera également mis en avant dans l'exposition de la Villa romaine. La distance chronologique qui nous sépare de René Dussaud, et la grande différence de contexte entre l'archéologie du début du XX^e siècle et la situation actuelle de la discipline rend par ailleurs possible une distance critique et une liberté de discours sur le fonds Dussaud-Bergier indispensable à la Villa romaine.

Cependant, même si ce mobilier fait désormais partie intégrante des collections du Musée cantonal, son exposition n'est pas sans poser un certain nombre de problèmes d'ordre scientifique et éthique dont nous nous contenterons de donner quelques exemples. Premièrement, le fait que René Dussaud n'a pas laissé de renseignements sur le contexte de découverte des pièces de sa collection, si lui-même en a eu connaissance, rend très difficiles l'identification et la datation des objets. Malgré les recherches poussées de Patrick Michel, en l'absence de données comme le lieu de découverte, la nature du site (religieux, militaire, habitat, funéraire, etc.), la position stratigraphique de l'objet ou les éléments associés à ce dernier, il reste très difficile de faire parler ces pièces archéologiques. Ces précieuses informations sont malheureusement à tout jamais perdues et la précision du discours scientifique de l'exposition en souffre inévitablement.

Par ailleurs, si on peut souligner l'apport de René Dussaud à la connaissance des civilisations du Proche-Orient ancien, voire se réjouir que sa collection ait permis de préserver des pièces exceptionnelles comme les têtes en calcaire du sanctuaire d'Amrit, aujourd'hui menacé par le conflit syrien, la Villa romaine ne saurait soutenir les collections privées d'objets archéologiques. Cette pratique, profitant du pillage de sites qui avait cours dans les milieux intellectuels du début du siècle dernier, reste malheureusement encore d'actualité, malgré le caractère illégal qu'elle revêt désormais et les mesures prises par l'Unesco pour lutter contre ce marché noir aux mains de réseaux criminels organisés.

Face aux collections archéologiques privées, il importe donc que les musées, dont le rôle est à la fois d'acquérir, de conserver, d'étudier, d'exposer et de transmettre le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité, adoptent une position claire et s'emploient à restituer ces objets au domaine public. Que ce soit le temps d'une exposition ou définitivement, ils pourront ainsi présenter à la collectivité ces pièces archéologiques souvent méconnues, contribuer à leur étude par des scientifiques et sensibiliser le public – les collectionneurs en premier lieu au problème du trafic des biens culturels et à ses conséquences désastreuses pour la connaissance des civilisations du passé. ■

Delphine Rivier, directrice
des Musées de Pully

La collection d'art de la Banque Cantonale Vaudoise: une implication patrimoniale et une position prospective

par Catherine Othenin-Girard

Tant les professionnels que les amateurs considèrent la collection d'art BCV comme la plus grande concentration d'art vaudois de la seconde moitié du XX^e siècle à aujourd'hui¹.

Pourquoi et comment cet ensemble privé riche de plus de 2000 pièces a-t-il à la fois rempli ce rôle et acquis ce statut ? C'est d'une part grâce à la relation particulière que la banque a réussi à nouer, au fil des ans, avec les artistes ayant un lien professionnel avec le canton de Vaud, et d'autre part en raison des interactions régulières avec les différents acteurs culturels, commerciaux et institutionnels.

Ainsi, sans se substituer à l'indispensable soutien des instances publiques, la collection s'est développée en toute liberté avec un certain goût du risque et la volonté affichée de favoriser les jeunes artistes, et surtout avec l'intention de suivre l'évolution de leur carrière par le biais d'achats réguliers. Elle y est parvenue alors que l'art contemporain n'a pas toujours été bien accueilli en pays de Vaud, comme le rappellent les nombreuses polémiques déclenchées dès les années 1960 autour des expositions organisées notamment par le Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne².

Avoir collectionné «vaudois» malgré un contexte où l'appartenance à une région ne pouvait plus définir les spécificités révélatrices de courants, de tendances, ni même être générateur d'une créativité autonome, participe précisément à donner sa richesse et son originalité à cette entité. Dans le passé, nombre d'artistes parvenaient à l'étranger soit pour se former, soit pour trouver un environnement favorable à leur pratique. Aujourd'hui, on aborde la création contemporaine sous l'angle de la richesse des échanges, dans un contexte où l'art apparaît désormais comme un phénomène mondialisé résultant de tissages complexes qui s'affranchissent des catégories habituelles du local et du national. On constate donc qu'en ce début de XXI^e siècle, les artistes sont considérés par la critique comme des «global commuters»³. Pour la plupart, ils fonctionnent entre l'ici et l'ailleurs: l'ici correspond à leur lieu de vie, voire leur atelier, et l'ailleurs devient leur terrain d'investigation et d'exposition. Ce postulat posé, il n'en reste pas

moins que le focus porté sur la scène vaudoise s'est avéré être un pari gagné et, par conséquent, il garde toute sa pertinence aujourd'hui.

Ces quelques propos introductifs invitent à visiter brièvement le corpus d'œuvres de la collection d'art BCV, afin d'explorer les diverses composantes qui lui ont permis de devenir un des partenaires de la création contemporaine locale, ceci en parallèle au soutien des instances publiques.

L'ancrage historique

Les œuvres des classiques vaudois ont été judicieusement rassemblées durant les années 1970-80, période durant laquelle il était encore possible pour une collection d'entreprise d'acquérir de telles pièces. Peu nombreuses, mais d'une qualité rare, ces créations font partie des œuvres clés dans la production de chaque artiste. Parmi celles-ci, on peut citer les études pré-impressionnistes de François Bocion, qui rappellent l'importance décisive de la pratique du plein air pour l'évolution de son œuvre. Autre rareté, un tableau atypique d'Abraham Hermanjat dont les teintes à tendance antinaturaliste relèvent du fauvisme.

Les œuvres de Félix Vallotton illustrent ses recherches sur une nouvelle conception de l'espace, que cela soit dans le genre de la nature morte ou dans celui du paysage. Dans *La Seine près Les Andelys, soleil pâle* (1916), l'artiste parvient véritablement au seuil de l'abstraction et fait preuve d'une modernité de cadrage et d'un raffinement dans le jeu de lumière qui rappellent les débuts de la photographie (ill.).

L'influence des avant-gardes parisiennes du début du XX^e siècle sur la production vaudoise est visible notamment dans *La Fantaisie équestre de la Dame Rose I* (1913) d'Alice Bailly (ill.), considérée comme un chef-d'œuvre de sa période futuriste, et dans *Grand nu blanc* (1930) de Gustave Buchet qui est une synthèse toute personnelle des recherches avant-gardistes auxquelles il s'est confronté. Enfin, *New York* (1924)

¹Françoise Jaunin, *La confiance enfin trouvée, les arts plastiques à Lausanne*, Lausanne, Editions Payot, 2002, p. 114.

²Nicole Schweizer, « Looking back to the future », in *9 = 10, Dix ans d'Accrochage [Vaud]*, Coll. Les Cahiers du Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, no 17, 2012, p. 9-10.

³Nicolas Bourriaud, « Topocritique: l'art contemporain et l'investigation géographique », in *GNS (Global Navigation System)*, Paris: Palais de Tokyo, 2003.



Félix Vallotton (Lausanne 1865 - Neuilly 1925). *La Seine près Les Andelys, soleil pâle*, 1916. Huile sur toile, 39,2 x 57,2 cm. Acquisition: 1976.

de Rodolphe-Théophile Bosshard se rattache, tant par la composition que par la palette de couleurs, à sa production cubiste la plus pertinente. Mentionnons encore le parcours du post-cubisme au purisme de Georges Aubert qui rencontra une résistance notoire sur la scène locale encore très conservatrice. Quant à René Auberjonois, dont la pratique singulière se positionne à contre-courant de celle de ses contemporains, son tableau *Le char de foin* (1924) traduit à la fois la complexité de ses compositions et la particularité de ses masses colorées.

Deux représentants majeurs de l'art brut complètent l'assise patrimoniale: Louis Soutter avec des dessins à la plume de sa période maniériste qui s'apparentent à une mythologie noire et un portrait de la dernière période d'une troublante modernité. Quant aux travaux d'Aloïse, on y retrouve ses thèmes de prédilection: des couples d'amoureux sur fond de fête, le tout générant un univers foisonnant et jubilatoire.

Des artistes confirmés à la scène contemporaine ou comment aborder la simultanéité des tendances artistiques

Dès les années 1970, les acquisitions ont été faites de façon traditionnelle dans des galeries. Mais peu à peu, grâce à la fréquentation directe des artistes, les achats se sont effectués en atelier, puis dans les espaces d'art ouverts, voire gérés par les artistes eux-mêmes, alors qu'ils n'étaient pas encore accueillis dans des lieux institutionnels. Ces opportunités ont permis l'acquisition des premiers travaux de plusieurs artistes, puis par la suite de suivre leur parcours sur le long terme. Cette dimension prospective a favorisé la rencontre avec des approches artistiques qui, d'ordinaire, n'auraient pas pu entrer si tôt dans une collection d'entreprise.

Ainsi, au fil des ans, les générations se côtoient, et au mélange des âges se conjugue forcément celui des styles: de la figuration à l'abstraction, de l'art conceptuel aux pratiques issues du *ready-made*, de la réappropriation à la vidéo et à la photographie; en résumé,



Alice Bailly (Genève 1872 - Lausanne 1938). *La fantaisie équestre de la Dame Rose I*, 1913. Huile sur toile, 130 x 150 cm. Acquisition: 1968.

ce corpus rassemble ce que la critique a réuni, dès les années 1970, sous l'appellation de «simultanéité des tendances». Au risque d'une simplification, mais dans le souci d'une approche documentaire de la collection, essayons d'en retracer les grandes lignes.

Au croisement de la figuration et de l'abstraction

Les artistes interrogent, au gré des «images» qui leur servent de motifs, les fondements de la peinture comme la diversité et la finalité de ses différents styles. Et si certains appartiennent en théorie au camp des abstraits, ils n'ont pas forcément abandonné la représentation de la figure humaine, ni celle des espaces naturels ou construits. Par exemple, Pietro

Sarto et Jean Lecoultre (ill.), tous deux influencés par le surréalisme et passionnés par l'esthétique et la pensée critique du cinéma, ont mené une recherche autour de la problématique de l'image en mouvement. Le premier par le biais de la perspective curviligne qu'il déploie dans ses fameux paysages lémaniques comme dans ses natures mortes; le second dans une production picturale composite à l'ardeur subversive dans laquelle il associe des techniques et des matériaux divers et fausse les codes de la représentation classique par des effets de trompe-l'œil.

D'autres se réfèrent à la gestuelle, comme Francine Simonin qui magnifie le rapport entre le geste, la calligraphie et le support papier, que cela soit dans ses



Jean Lecoultre (Lausanne 1930 - vit à Lausanne). *Territoires greffés*, 1976. Crayons de couleur sur papier, 139,5 x 100 cm. Acquisition: 1977.

variations sur le thème des Vénus callipyges ou dans ses graphies qui témoignent de son attachement particulier au signe archaïque (ill.). Une liberté du geste qui n'est pas sans rappeler les ondulations déliées des compositions de Charles Rollier où fond et forme viennent à se fondre et se briser l'un dans l'autre et par l'autre.

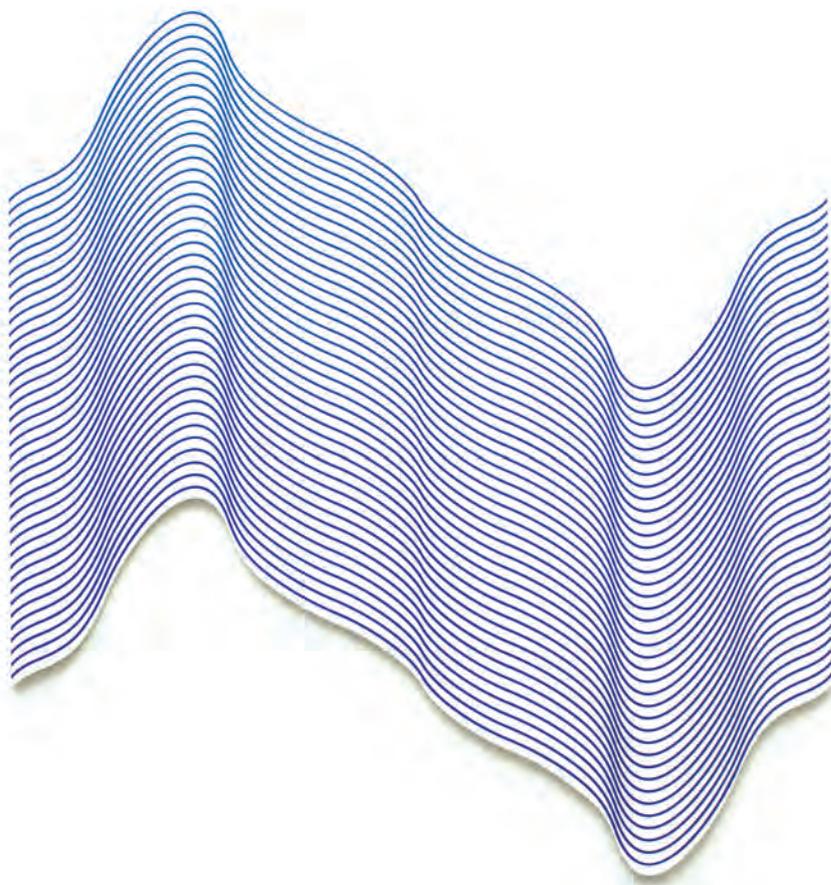
Chez certains artistes, on trouve une préoccupation récurrente et inépuisable qui consiste à remettre en cause les constituants matériels du tableau: le châssis, la toile et la peinture. C'est le cas de Maya Andersson qui recourt à toutes sortes de techniques d'assemblage afin d'obtenir des effets de relief hétérogènes où chaque matériau acquiert son propre langage. Toujours dans ce registre «matérieliste», on retrouve les explorations d'Olivier Saudan qui adopte une facture tourmentée du «faire et défaire», travaillant par strates et effets de coulures et d'accumulations, brouillant ainsi la lecture linéaire de son œuvre. De même, Silvana Solivella travaille ses supports toilés avec de subtils agencements de textures où la notion de trace a une fonction procédurale.



Francine Simonin (Lausanne 1936 - vit à Evian et Montréal). *Corps écrits*, 1998. Encre de Chine sur papier, 150 x 85 cm. Acquisition: 1999.

Aux toiles chargées de matière font écho des postures qui explorent les limites de l'image peinte dans un registre du *less is more*. Ainsi Anne Peverelli, dans une variation sur le trait et sur une surface monochrome, tisse une trame à la fois dense et suspendue qui semble sortir du châssis et investir le mur. D'autres encore, comme Luc Andrié, Valérie Favre et Claudia Renna, privilégient les couleurs fabriquées et les fonds dilués qui génèrent une ambiance chromatique sensible, voire tactile, où les sujets tirés du quotidien sont traités avec peu d'effets et participent d'une sorte de poésie de l'ordinaire. Quant aux images de synthèse conçues par Michel Huelin, elles sont recouvertes de résine synthétique et induisent une vision flottante et réflexive à la fois, entre réel et virtuel.

Philippe Decrauzat (Lausanne 1974 - vit à Lausanne). *Mas o Menos*, 2008. Acrylique sur toile, 274 x 252 cm. Acquisition: 2009.



Chez Stéphane Zaech et Philippe Fretz, c'est la référence à l'histoire de l'art qui est le moyen privilégié pour interroger les procédés et les sujets des maîtres anciens, en revisitant leurs composantes historiques et leurs techniques.

Dans cette même veine, Athene Galiciadis décline une série de portraits de femmes qui se réfèrent à la tradition des icônes, tant par la radicalité de leur traitement pictural que par leur puissance symbolique.

Autour de l'abstraction géométrique

Ludique et diversifiée, tels pourraient être les qualificatifs de l'abstraction géométrique représentée dans la collection. Depuis les années 1960 et à l'instar de ce qui se pratique aux niveaux national et international, plusieurs artistes actifs sur la scène vaudoise ont revisité, si ce n'est réinterprété, les questions de vision, de perception, de mouvement, de forme, de couleur et d'espace propres à ce courant. Et par le biais de ces expériences formelles entre tradition et indépendance, on découvre qu'il existe une abstraction autre que minimale, qui inclut des paramètres liés à la vie quoti-

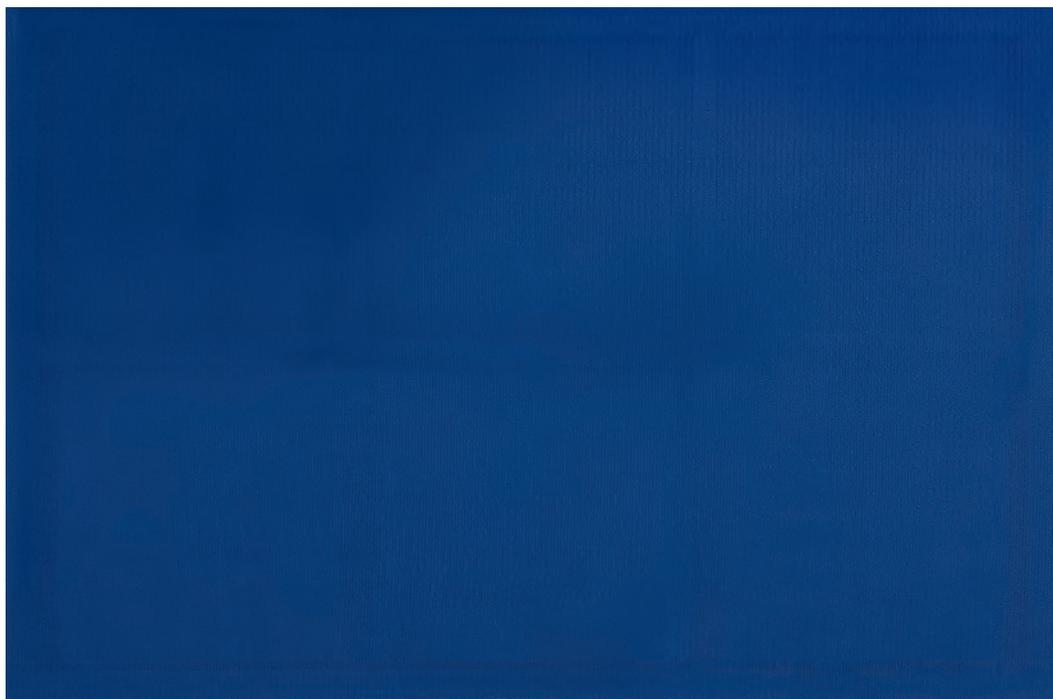
dienne, voire issus de la culture publicitaire comme de la scène musicale. Celle-ci a d'ailleurs été récemment définie par la critique sous l'appellation d'«abstraction étendue»⁴. L'image abstraite n'est ainsi pas seulement synonyme de suppression de la représentation, mais elle est aussi le résultat de recherches visuelles qui réintroduisent la matérialité, voire la corporalité au cœur même de la pureté optique dont elle se réclame, car «si une peinture figurative offre une image de la manière dont se présente le monde, alors n'est-ce pas à l'abstraction de nous offrir une image de la façon dont il se ressent ?»⁵.

On peut trouver des connexions entre les démarches de Pierre Chevalley, Jean Scheurer et Katherine Müller autour d'une préférence pour le tracé imprécis et pour la transparence des plages de couleurs qui ne sont pas là uniquement pour formaliser la composition, mais pour atteindre une exaltation chromatique.

D'autres parentés sont à repérer dans les recherches d'effets d'optique réalisées par Pierre Keller dans ses peintures des années 1970 et qui s'inscrivent dans la

⁴Christian Besson, Julien Fonsacq, Samuel Gross, *Abstraction étendue – une scène romande et ses connexions*, Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux et Fondation Salomon, Annecy, 2008.

⁵Robert Nickas, *Painting Abstraction: New Elements in Abstract Painting*, Londres, Phaidon Press, 2009, p. 7.

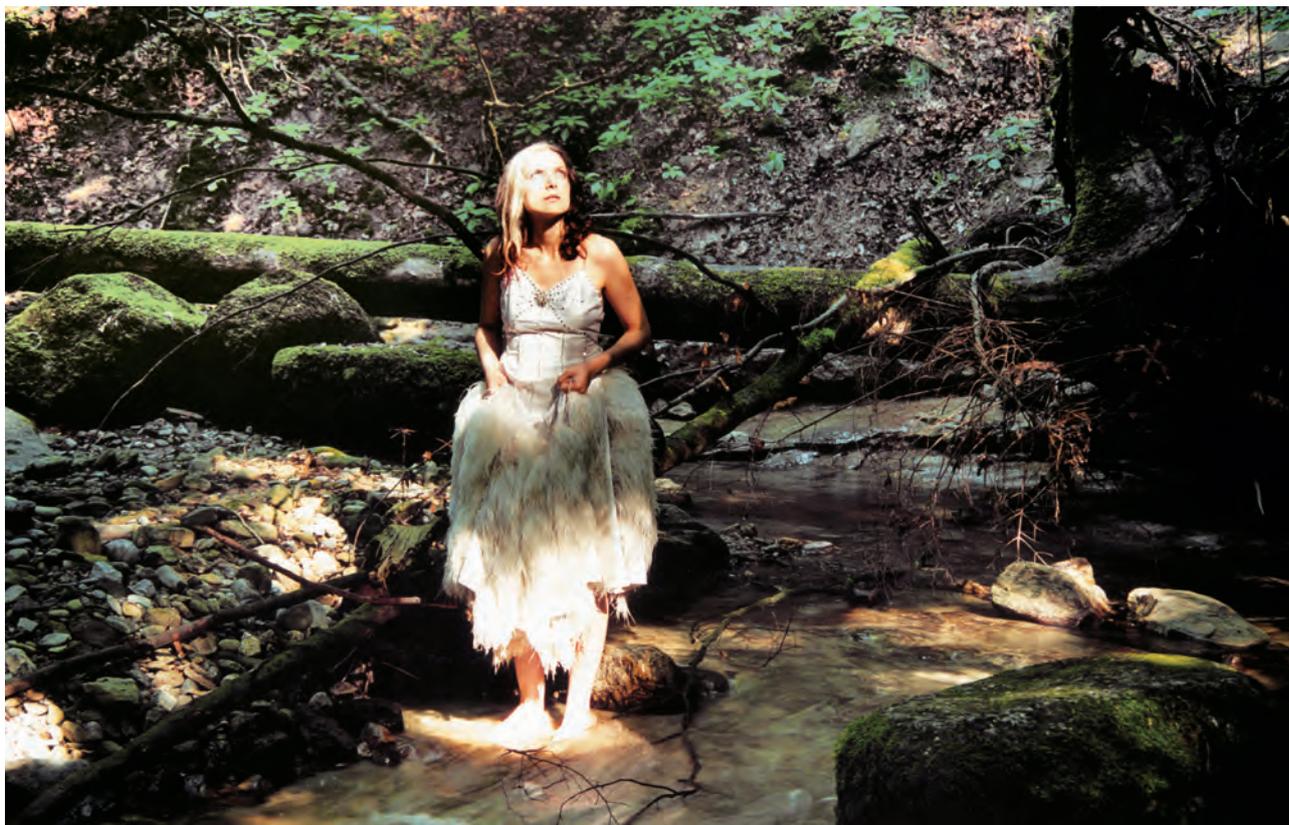


Francis Baudevin, *Cheap Imitation 2007*, Caoutchouc tendu sur châssis et impression offset, 140 x 210 et 24 x 18 cm.
BCV 2233 – Acquisition: 2007.



Jean-Luc Manz (Neuchâtel 1952 - vit à Lausanne). *Imbiss 6*, 2007.
Acrylique sur toile, 223 x 168 cm. Acquisition: 2010.

radicalité de l'art concret zurichois par la déclinaison d'un motif et la réduction chromatique absolue du noir et du blanc. Dans la même veine, plusieurs artistes, parfois d'anciens élèves devenus par la suite professeurs à l'Ecole cantonale d'art de Lausanne, ont réinvesti, entre autres, le vocabulaire formel issu de l'Op art. A l'instar de Philippe Decrauzat, qui joue sur les oppositions chromatiques et les structures linéaires répétitives, que cela soit sur des toiles aux contours découpés ou dans le registre de la peinture murale (ill.). Certains choisissent des dispositifs plus proches du design industriel et de la publicité, comme Francis Baudevin, qui peint une sorte de lexique des marques dont il élimine toute référence linguistique, ne retenant que les composantes formelles et chromatiques d'origine (ill.). Par son travail sur la question de la transposition du motif selon un protocole fixé en amont, il s'inscrit également dans le champ de l'art conceptuel. Stéphane Dafflon, Denis Pernet et Stéphane Ducret évoquent quant à eux le répertoire décoratif et parfois stéréotypé des années 1950 en travaillant leurs motifs par le biais de logiciels informatiques sur de multiples supports. D'autres s'approprient des pratiques issues soit du Pop art comme François Kohler, soit de l'expressionnisme abstrait comme Ignazio Bettua, et c'est ainsi qu'ils manipulent ces références et les recyclent pour en faire une citation décalée.



Emmanuelle Antille (Lausanne 1972 - vit à Lausanne). *The River Girl*, 2002. Tirage lambda sur papier, éd. 1/3, 83 x 125 cm. Acquisition: 2002.

D'autres encore développent des stratégies pour se soustraire à une identité trop restrictive de peintre de l'abstraction: Jean-Luc Manz (ill.) et Jacques Bonnard déploient des systématiques qui ont le plus souvent un lien avec la réalité et dans lesquelles l'«appropriation» ainsi que le *ready-made* jouent un rôle déterminant. Quant à Pierre Schwerzmann, il se focalise sur les pouvoirs de l'image et sur le rôle essentiel du regard, jouant sur l'ambiguïté de l'occultation et du dévoilement.

De la photographie à la vidéo

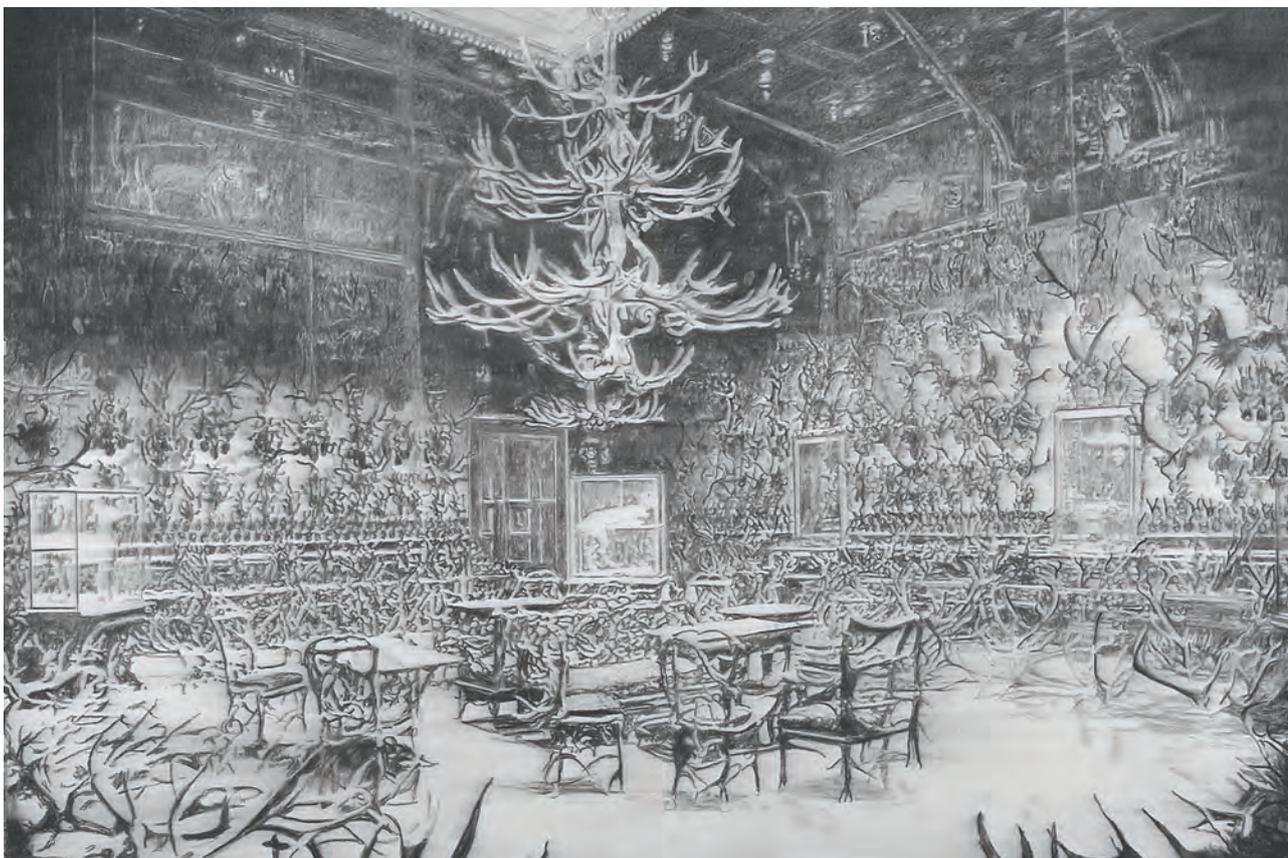
La collection s'est intéressée au domaine de la photographie, considérant que cette pratique se confond et interfère avec la production contemporaine au point d'être aujourd'hui l'un des domaines où sont abordées les problématiques artistiques les plus pertinentes. On retrouve dans la collection plusieurs tendances qui ont revisité l'art photographique depuis les années 1970. Avec le polaroïd, Pierre Keller développe une esthétique affranchie des codes traditionnels de la technicité, jouissant par là-même d'une grande liberté de composition. Certains artistes comme Joël Tettamanti, Yann Gross et Cyril Porchet s'ins-

crivent dans la mouvance du «réalisme photographique»; entre recherches formelles et préoccupations documentaires, ils photographient des paysages comme des sites urbains, voire des églises baroques, et leurs représentations souvent monumentales se situent à la frontière ténue et mouvante entre réalité et fiction. Jean Otth et Emmanuelle Antille (ill.) utilisent quant à eux la photographie comme un prolongement narratif et expérimental de leurs recherches dans le domaine de la vidéo. Enfin Annaïk Lou Pitteloud (ill.), Bernard Voïta et Yves Zbinden questionnent le statut du médium à l'ère du tout virtuel et jouent avec les composantes de l'image comme dans une œuvre picturale.

La vidéo a été introduite dans la collection en 1995 dans l'idée que l'image en mouvement faisait intrinsèquement partie du mode opératoire de plusieurs artistes vaudois. Ainsi d'Anne-Julie Raccoursier qui interroge notre société sous un angle à la fois sociologique, politique et esthétique; elle choisit des sujets qui se rattachent à la «société du spectacle» et les met en scène grâce à un subtil effet de décalage qui s'apparente à une performance.



Annaïk Lou Pitteloup (Lausanne 1980 - vit à Anvers et Lausanne). *Prototype (N.E.02)*, 2008. Tirage lambda sur papier, éd. 1/5, 79 x 117 cm. Acquisition: 2008.



Alain Huck (Vevey 1957 - vit à Lausanne). *Le salon I*, 2006. Fusain sur papier, 140 x 213 cm. Acquisition: 2007.

De l'archive numérisée au dessin

Nombre d'artistes référencent leurs sources iconographiques via leur ordinateur et établissent des banques de données qu'ils exploitent par la suite en multipliant les procédés de reproduction, voire d'appropriation. Ainsi Robert Ireland s'intéresse aux codes de transmission des images comme des idées, et s'inspire de schémas scientifiques ou d'archives historiques dont il ne garde souvent que la trace ou le pourtour, considérant que l'image se révèle davantage par son absence que par sa représentation propre.

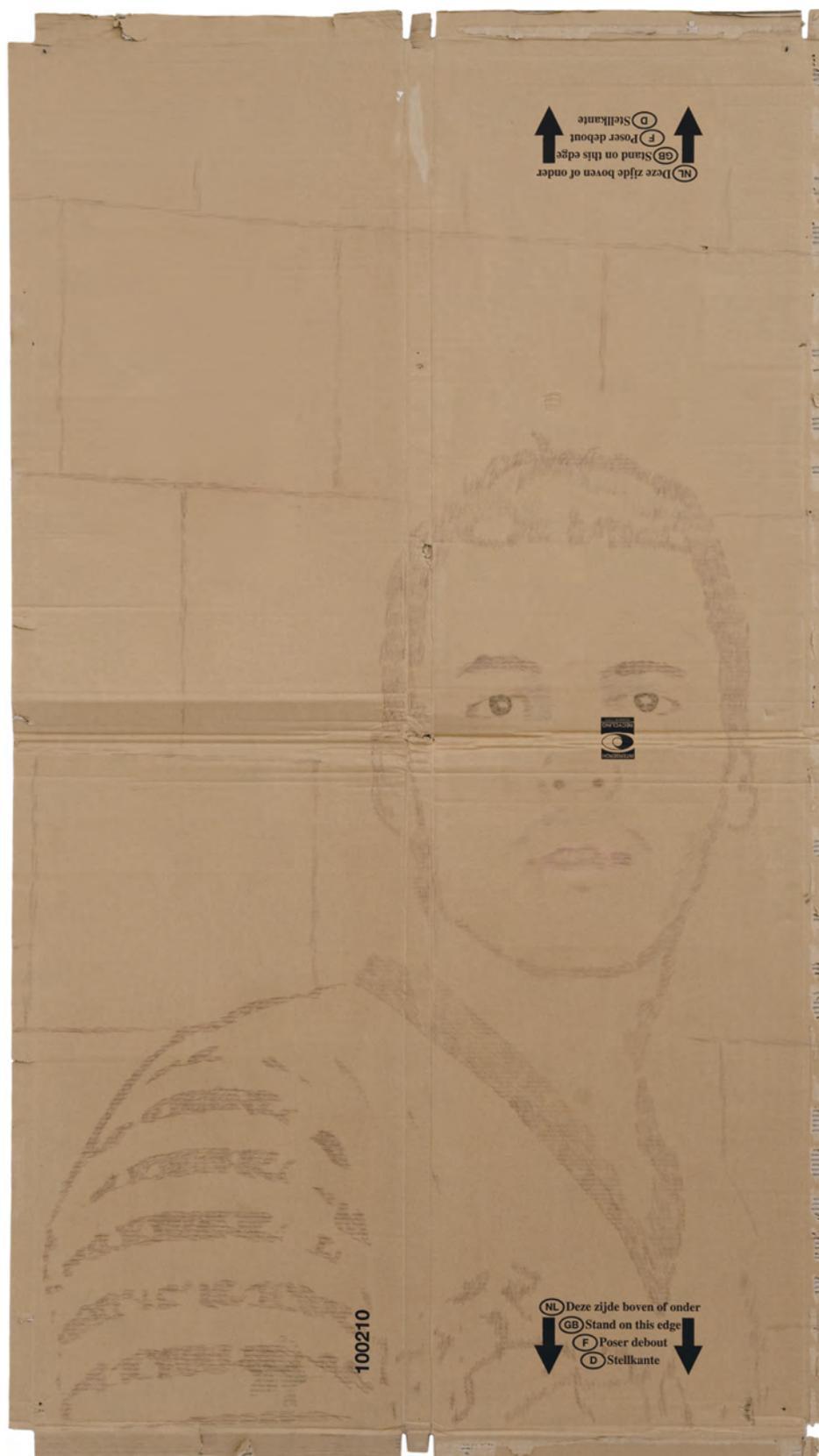
Relevons que depuis les années 1990, on assiste à une revalorisation du dessin dans le champ artistique contemporain et vaudois en particulier⁶. A travers ce médium, chaque artiste semble se recentrer sur le processus qui va de l'ébauche à la réalisation de l'œuvre. C'est le cas d'Alain Huck qui, entre 1993 et 2007, a constitué une série de 269 dessins intitulés *Vite soyons heureux, il le faut je le veux (VSH)*. Cet ensemble, qui correspond à un travail d'archivage au quotidien de ses recherches plastiques, a servi et sert toujours de matrice à sa production actuelle et notamment à des dessins monumentaux évoquant des paysages recomposés, semblables à un palimpseste de

son histoire, si ce n'est de la nôtre. Ces derniers sont réalisés au fusain dans une vision floutée par les jeux d'ombre et de lumière que le spectateur déchiffre à mesure qu'il s'immerge dans la dimension physique de l'œuvre (ill.).

Il en va de même chez Didier Rittener qui a constitué un répertoire intitulé *Libre de droits, dessins 2001-2010* à partir de visuels issus de la culture populaire comme de la culture savante, auquel il se réfère constamment. Ses «sujets» parfois retravaillés sont réalisés soit au crayon gris, soit reproduits selon un procédé chimique singulier de transfert sur des lais de papier. Son univers graphique s'apparente à un rituel mémoriel de «déjà vu» tout en restant ouvert à une dynamique interprétative personnelle inscrite dans le présent (ill.). Quant aux dessins de Jean Crotti –essentiellement des portraits de jeunes hommes captés sur Internet–, ils sont esquissés au crayon de couleur sur des supports récupérés dans un rendu discret mais d'une troublante intensité. Ce traitement qui rappelle que le genre du portrait peut tout à la fois évoquer l'être aimé, le désir de celui-ci, son absence comme sa mort, à l'instar des effigies funéraires égyptiennes auxquelles l'artiste se réfère de manière récurrente (ill.).



Didier Rittener (Lausanne 1969 - vit à Lausanne). *Pour toujours est-ce assez ?* 2011. Mine de plomb sur papier, 135,5 x 224,5 cm. Acquisition: 2011.



Jean Crotti (Lausanne 1954 - vit à Lausanne). *Sans titre*, 2007.
Crayons de couleur sur carton, 230 x 120 cm. Acquisition: 2008.

Des relations entre design et arts visuels

Aujourd'hui, il n'y a plus de clivage entre ce que l'on nommait arts appliqués et arts visuels: on ne considère plus les pratiques artistiques au nom de la seule hiérarchie des genres. Dès lors, ce que l'on dénomme design a résolument acquis son autonomie et son champ d'investigation ne cesse de s'étendre. La jeune génération a non seulement intégré ce paramètre, mais elle l'utilise dans un va-et-vient constant et efficace entre les stratégies de la communication visuelle et celles de l'art contemporain. Il en est ainsi du collectif Körner Union (Sami Benhadj, Tarik Hayward, Guy Meldem) qui réinterprète le triangle signalétique de mise en garde avec astuce sous la forme de trois haches en bois enchâssées les unes dans les autres; cela pourrait être une habile évocation de la figure hautement symbolique, voire identitaire, du bûcheron dans l'œuvre de Ferdinand Hodler, mais si l'on considère le titre de l'œuvre, il s'agit également d'une interrogation sur les dérives de notre société: *Défoncé aux urgences*, 2007. Sandrine Pelletier quant à elle inscrit sa pratique dans la récupération de supports usuels –comme d'anciens miroirs– dont elle enlève une part de matière afin d'y inscrire des textes issus de la culture musicale underground, comme si «le propre de ces objets serait, peut-être, d'ouvrir un espace entre les catégories: entre l'art et le design, entre la pratique picturale et l'histoire de l'art»⁷.

De l'atelier de l'artiste au salon BCV; de la banque aux expositions dans les musées: ou comment dynamiser la présentation des œuvres intra et extra muros

Cet ensemble a été constitué pour être mobile, et l'exercice de l'accrochage devait dépasser la fonction courante de décorer les locaux. Dès lors, il ne s'agissait pas d'acheter pour entreposer, mais au contraire de veiller à ce qu'une majorité de pièces puisse être montrée alternativement dans l'ensemble du réseau.

Jusqu'à la fin des années 1990, l'exercice s'avère aisé en termes de surface à investir, car l'espace bancaire, dans son acception première, était alors confortable. D'ailleurs, les commandes directes aux artistes en relation avec l'architecture n'étaient pas rares –par exemple lors de la construction du centre administratif bancaire de Prilly en 1994 avec des réalisations *in situ* de Jean-Luc Manz, Oliver Estoppey et Jean Scheurer, pour ne citer qu'eux. Cependant, au fil du temps l'entité bancaire s'est condensée, la modélisation des services est apparue, et la communication institutionnelle a davantage occupé les zones com-

merciales. Ainsi dès 1998, une nouvelle manière de valoriser la collection s'est développée, et le concept intitulé *un salon - un artiste*, où chaque espace de réception porte le nom d'un artiste, a été décliné dans l'ensemble des succursales. L'intention était de créer une plateforme dynamique afin de générer une interface entre les clients et la jeune scène vaudoise. De plus, les acquisitions récentes étaient exposées en priorité au siège de la BCV sous forme d'exposition temporaire –d'ailleurs régulièrement ouverte à des visites commentées–, puis les œuvres rejoignaient les autres agences. Ce protocole, toujours d'actualité, est le garant d'une visibilité des œuvres sur le long terme.

Concernant les manifestations extra muros, la collection a bénéficié à quatre reprises d'expositions d'envergure dans le canton. La première, intitulée *L'œil du Musée sur une collection*, a eu lieu au Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne en 1985. En 1989-1991, la banque a mis sur pied un cycle d'expositions itinérantes qui présentait un dialogue entre des artistes consacrés et émergents. Cette série s'est terminée au Musée Jenisch à Vevey en 1991 avec une exposition qui portait sur *La peinture vaudoise de 1960 à 1990 dans la collection de la BCV*; et dix ans plus tard, à nouveau dans le même lieu: *BCV-ART, Acquisitions 91-01 (sélection)*.

La participation à la Nuit des Musées de Lausanne entre 2005 et 2011 a marqué un tournant important dans la visibilité de la collection, lui donnant l'occasion de s'inscrire comme acteur dans le paysage muséal local à l'occasion d'une manifestation très populaire. Des expositions à caractère historique, thématique et expérimental ont été organisées dès 2006 dans le cadre d'un bâtiment ancien fort apprécié des Vaudois. Et rappelons que parallèlement à cette action dans la cité, la banque est également mécène depuis 2002 d'une manifestation qui rejoint son implication dans le champ de l'art contemporain, à savoir l'exposition annuelle consacrée aux artistes vaudois *Accrochage [Vaud]* organisée par le Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne.

En 2012, une importante exposition a eu lieu à la Fondation de l'Hermitage à Lausanne⁸ dans un cadre hautement professionnel qui a conduit à porter un regard rétrospectif et critique sur l'acquis. La sélection de 130 pièces de 54 artistes, toutes générations confondues, a été un exercice extrêmement stimulant et productif, tant pour les commanditaires que pour les artistes; les nombreux échos et retombées non seulement médiatiques, mais également profession-

«Documents» de RÉSEAU PATRIMOINES, Association pour le patrimoine naturel et culturel du canton de Vaud, n° 14, 2014.

⁷Lionel Bovier, *Across/Art/Suisse/1975-2000*, Milan et Genève, Skira Editeur 2001, p. 82.

⁸*Contemporain...ou bien ?* La collection d'art BCV, Fondation de l'Hermitage, Lausanne, 2012.

nels ont confirmé le statut de la collection dans le contexte artistique suisse. De plus, depuis 2013 des œuvres de la collection sont également présentes dans les espaces de la Banque Piguet Galland & Cie, filiale du Groupe BCV. Ce partenariat accroît la visibilité de la scène vaudoise hors des frontières cantonales et dans un contexte d'affaires.

Ce bref aperçu de la collection d'art BCV dévoile non seulement la diversité de celle-ci, mais révèle aussi la visibilité croissante de la scène locale depuis le début des années 1990. En effet, les artistes vaudois attirent aujourd'hui de nombreux collectionneurs privés comme des acteurs du marché de l'art; on les retrouve dans d'importantes galeries suisses et étrangères,

ainsi que dans les foires d'art. Par ailleurs, de nouvelles synergies se mettent en place sur le plan local grâce à la multiplication et le succès de lieux d'exposition dévolus à la jeune scène. De plus, le développement de nouvelles plateformes d'échange via les réseaux sociaux comme le retour à des revues d'art en tant que vecteur de promotion participent au renouvellement, si besoin était, des enjeux et des pratiques des artistes d'ici. Gageons que ce sont autant de signes prometteurs pour l'avenir. ■

Catherine Othenin-Girard, historienne de l'art,
conservatrice de la collection d'art BCV

La Société vaudoise des beaux-arts: privé/public, un mélange des genres

par Magali Junet

Constitution et apport d'une société d'art à Lausanne

En 1841, le Musée Arlaud et la nouvelle Ecole de dessin ouvrent leurs portes à Lausanne. Les deux institutions partagent un bâtiment sur la place de la Riponne¹, mais surtout le même objectif d'offrir des structures de formation et d'exposition devant permettre la naissance d'une Ecole de peinture vaudoise. Alors que Bâle, Berne, Genève ou Zurich sont déjà engagés dans une politique de développement des beaux-arts, le jeune canton de Vaud ne dispose pas à cette époque de véritable tradition artistique et voit généralement ses artistes s'expatrier faute de trouver dans la capitale les moyens de leurs ambitions.

Dans le but de promouvoir la culture et de démocratiser son accès au plus grand nombre, plusieurs sociétés d'art se succèdent à Lausanne durant la seconde moitié du XIX^e siècle. La Section de peinture, rattachée lors de sa constitution en 1850 à la Société artistique et littéraire de Lausanne, devient en 1855 la Société des Amis des Arts de Lausanne. Le comité de l'association et les responsables du Musée Arlaud souhaitent alors former de concert une collection d'œuvres de peintres suisses modernes afin de donner des modèles de référence aux élèves et futurs professionnels de la discipline. Suite à des conflits internes, la Société des Amis des Arts est dissoute en 1862.

Avec l'appui du Conseiller d'Etat Louis Ruchonnet, Léon de La Cressonnière regroupe, en 1868, artistes et amis des arts pour créer une nouvelle société². Son comité provisoire³ se consacre très vite à l'organisation d'une *Exposition vaudoise de peintures, dessins, sculptures, émaux, etc.* qui présente, en juin 1869, 250 œuvres dans les salles du Musée Arlaud. Lors de la première assemblée générale de la Société vaudoise des beaux-arts (svb-a), en juillet 1869, est votée à l'unanimité la création d'un fonds de réserve dévolu à l'acquisition d'œuvres et à la construction d'un espace d'exposition⁴.

La svb-a entre au sein de la Société suisse des Beaux-Arts (SSBA) en 1872. En tant que section de l'organe faîtière, elle accueille désormais le *Turnus*⁵ et bénéficie d'une subvention fédérale⁶. De 1872 à 1886, l'exposi-

tion itinérante fait halte à Lausanne tous les deux ans dans les salles du Musée Arlaud, puis, à partir de 1888, à la Grenette sur la place de la Riponne.

Si le Département de l'Instruction publique félicite généralement la svb-a pour son dévouement et son action en faveur du musée et du développement des arts dans le canton, il déplore, en 1888, son désintérêt pour l'institution: «*La Société vaudoise des beaux-arts, qui autrefois complétait si heureusement les insuffisantes ressources de nos budgets, semble vouloir se retirer de plus en plus dans l'inaction. Comparé à la marche des autres musées, celui des beaux-arts va d'une petite allure*»⁷.

Les nombreuses expositions proposées ou accueillies par la svb-a jusqu'au milieu des années 1930 favorisent sans nul doute le genre et le nombre d'œuvres qui entrent grâce à elle dans les collections du Musée cantonal des Beaux-Arts (mcb-a)⁸.

Soutien aux artistes et au musée par la constitution d'une collection

Dès sa constitution, la svb-a crée un fonds de réserve dans le but de «faire l'acquisition de quelques tableaux de prix ou bien d'en faciliter l'achat par le gouvernement»⁹. *Le Nouveau-né* d'Albert Anker et *Souvenir des Plans* de Jean-Samson Guignard sont offerts à l'Etat en 1869 en témoignage des liens étroits qui unissent la société au musée, ainsi que pour

¹La construction de l'édifice, réalisée par l'architecte vaudois Louis Wenger, est financée par un important don de Marc-Louis Arlaud –alors directeur de l'Ecole cantonale de dessin– et par les autorités (Ville et Canton).

²De La Cressonnière est nommé la même année conservateur du Musée Arlaud.

³Composé de Léon de La Cressonnière, Henri Rouge, Jean Bryner, Jean-Samson Guignard et François Bocion.

⁴Un franc est prélevé sur la cotisation annuelle de frs 5.-. La svb-a compte à sa fondation 276 membres.

⁵Exposition itinérante organisée depuis 1840 par la Société suisse des beaux-arts.

⁶Le subside fédéral est de frs 2500.-, dès 1874 de frs 6000.-. Il est accordé à tour de rôle –entièrement ou en partie– aux sections de la SSBA recevant le *Turnus*.

⁷Eugène Ruffy, chef du Département de l'Instruction publique, in ACV, dossier K III, 253.

⁸Emile Bonjour, conservateur du musée de 1894 à 1935, ne met sur pied aucune manifestation temporaire durant son mandat.

⁹Archives svb-a, PV AG 1869.



Albert Anker, *Le Nouveau-né*, 1867. Huile sur toile, 104 x 115 cm. Don de la Société vaudoise des beaux-arts, 1869. Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, inv 690. Photo Nora Rupp.

remercier les autorités du soutien pratique (prêt de salles du musée) et financier (subside de frs 500.-) apporté aux activités de la jeune association.

Lorsque quatre ans plus tard, la svb-a exprime le souhait de constituer une collection qui lui soit propre, ses intentions sont toujours d'encourager les artistes locaux par l'achat d'œuvres et de valoriser le musée en le dotant de ses acquisitions. On peut percevoir ici cependant la revendication d'une certaine indépendance vis-à-vis de l'Etat. En effet, le Département de l'Instruction publique accorde un subside aux expositions présentées à Arlaud, à condition qu'il lui soit restitué sous forme d'un tableau en cas de bénéfice. A aucun moment, la svb-a ne semble néanmoins vouloir composer une collection personnelle au détriment de celle du canton; la réflexion est commune et tient compte des besoins ou des opportunités de chaque partie. Les œuvres sont traditionnellement déposées au musée «attendu que c'est au Musée que le public en général et tous les membres de la société peuvent le mieux en jouir»¹⁰. De fait, il s'avère difficile de distinguer les raisons motivant la conservation d'une toile comme propriété de la Société ou de l'Etat.

Fonds propres et subventions fédérales permettent l'acquisition de tableaux de peintres majeurs, tels la *Baignade de chevaux* de Rudolf Koller ou *Le Portrait d'Anna Amiet* par Cuno Amiet. Ils autorisent aussi, lors des *Turnus* ou des Expositions nationales des Beaux-Arts¹¹, l'achat d'un nombre conséquent d'œu-

vres (Emile David, David Estoppey, Julien Renevier, Hans Sandreuter, Emil Schill, Louis Gallet, Jean Hellé, Frédéric Schmied, Jakob Wagner, Pietro Chiesa, Augusto Sartori ou Pierre-Eugène Vibert). L'association se procure également à prix modéré quelques études d'artistes de renom ou en voie de devenir (Théophile Bischoff, Rodolphe-Théophile Bosshard, Abraham Hermanjat) qui ne figurent pas comme prioritaires au budget du musée.

A plusieurs reprises, la svb-a soutient le Département de l'Instruction publique et les responsables du musée lorsque les crédits de l'Etat sont insuffisants ou déjà épuisés pour acquérir des œuvres prestigieuses proposées sur le marché. Elle intervient alors en tant que mécène par des contributions financières ou en organisant sous ses auspices des souscriptions publiques. C'est ainsi en partie grâce à la svb-a que des œuvres phare ont pu entrer dans les collections cantonales: *Le Taureau dans les Alpes* d'Eugène Burnand (en 1885), *La Reine Berthe et les fileuses* d'Albert Anker (en 1888), *Dans l'Atelier* d'Auguste Baud-Bovy (en 1890), *Le Déluge* (en 1899) et *Minerve et les trois Grâces* (en 1906) de Charles Gleyre, *Portrait du Docteur Auguste Tissot* d'Angelika Kaufmann (en 1927), *Le Grand Nuage* (ou *Nuage à Romanel*), *Les Saules* (ou *Les Colchiques*) et cinq gravures sur bois de Félix Vallotton (en 1952 et 1954).

La svb-a achète par ailleurs à l'occasion de chacune de ses expositions des toiles qu'elle met ensuite en loterie. Plusieurs entrent par ce biais dans les collections cantonales, à moindre coût pour l'Etat.



Rudolf Koller, *Baignade de chevaux*, 1873. Huile sur toile, 210 x 270 cm. Don de la Société vaudoise des beaux-arts, 1880-1881. Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, inv 1210. Photo: Jean-Claude Ducret.

¹⁰Archives svb-a, PV séance de comité, 27 juillet 1876.

¹¹1876, 1880, 1892, 1898, 1904, 1922 et 1927.



François Bocion, *Départ des pêcheurs à la Grande Rive*, ou *Pêcheurs sur la côte française*, 1876-1886. Huile sur toile, 43 x 70 cm. Dépôt de la Société vaudoise des beaux-arts, 1959. Musée du Léman, Nyon, inv 760. Photo: Aurelio Moccia.

Suite à l'arrêté fédéral de 1887 qui promulgue une politique de soutien et de protection des beaux-arts en Suisse, le Canton de Vaud et son musée peuvent compter sur des dépôts à long terme de la Confédération et, à partir de 1891, de la Fondation Gottfried Keller, auxquels s'ajoutent ponctuellement des dons, legs et dépôts de particuliers.

Dès 1930, les très rares achats effectués par l'association dépendent de situations particulières. La crise n'encourage pas les manifestations de beaux-arts, les expositions n'attirent plus le public et les ventes se font au ralenti. En outre, la nomination de Jean Descoullayes à la tête du mcb-a en 1936¹² contribue à la réorganisation de l'institution. Le nouveau conservateur entreprend un réaménagement complet des collections et privilégie un allègement des salles d'exposition. Il est aussi tenu à la même période de présenter de façon permanente la première moitié de la collection du Dr Henri-Auguste Widmer, léguée à l'Etat. En 1938, la société participe encore au financement de la décoration du Foyer du Théâtre par Alice Bailly. Les années 1940, qui correspondent à la création du Fonds cantonal des Arts et des Lettres et le développement des galeries, amènent ensuite la

svb-a à repenser globalement sa politique de soutien. L'aide octroyée aux expositions et aux publications est dès lors préférée à l'achat d'œuvres d'art.

De manière globale, la politique d'acquisition de la svb-a ne diffère pas sensiblement entre 1869 et 1929 de celle des responsables du Musée cantonal¹³. Les comités successifs privilégient des artistes formés à Genève, Paris, Milan ou Munich, ayant déjà obtenu une certaine notoriété et/ou des médailles lors de Salons internationaux. Les œuvres retenues attestent généralement d'un goût pour une peinture de tradition classique invitant à une contemplation sereine. S'accordant une totale liberté de choix, la société se permet même de refuser des œuvres de peintres éminents¹⁴.

Durant la deuxième moitié du XX^e siècle, des vues de Lausanne (Pierre Lacaze, Louis Gaulis) sont déposées au Musée historique, ainsi qu'est confié au Musée du Léman à Nyon un tableau attribué à François Bocion représentant le *Départ des pêcheurs à la Grande Rive*. A titre exceptionnel, afin de marquer par un geste fort son appui à la construction d'un nouveau Musée can-

¹²Le musée est installé depuis 1906 au cœur du Palais de Rumine.

¹³Souvent eux-mêmes membres de la svb-a.

¹⁴Tel est le cas en 1914 pour une vue de Lausanne et du Léman de Camille Corot que le comité juge médiocre; archives svb-a, PV séance de comité, 15 juin 1914.



Alain Huck, *Kuroi Ame II*, 2008. Fusain sur papier, 250 x 368 cm. Don de la Société vaudoise des beaux-arts, 2008. Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, inv 2008-371. Photo: Nora Rupp.

tonal des beaux-arts à Lausanne, la svb-a offre en 2008 au mcb-a *Kuroi Ame II*, fusain magistral et monumental d'Alain Huck¹⁵. Elle participe en outre, en 2010, à l'entrée de deux toiles de Louis-Auguste Brun, dit Brun de Versoix, dans les collections du Musée national suisse Château de Prangins.

La Société vaudoise des beaux-arts subventionne aujourd'hui des rétrospectives et catalogues consacrés aux figures de la peinture vaudoise, soutient les artistes contemporains (Sophie Bouvier Ausländer, Olivier Estoppey, Magali Koenig et Pierre Neumann, Elodie Pong, Stéphane Zaech, Nikola Zaric, Matthieu Gafsou, Jean-Claude Schauenberg, etc.) et veille à la relève en accordant depuis 2010 un *Prix d'arts visuels svb-a* aux gymnasiens vaudois les plus prometteurs.

Dès 1869, l'association a permis d'inscrire les peintres de la région et le musée cantonal dans la cartographie artistique fédérale, tout en prenant part à la constitu-

tion des collections publiques vaudoises, par le don ou le dépôt, d'une quarantaine d'œuvres¹⁶. Elle a surtout facilité l'acquisition d'œuvres majeures – on pense à Albert Anker, Charles Gleyre ou Félix Vallotton – bientôt présentées de manière permanente dans les salles du nouveau Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne au cœur d'un quartier des musées, rêvé depuis 145 ans par les membres de la svb-a. ■

Magali Junet, historienne de l'art

«Documents» de RÉSEAU PATRIMOINES, Association pour le patrimoine naturel et culturel du canton de Vaud, n° 14, 2014.

¹⁵L'artiste a reçu en 2013 le Prix ProLitteris et le Grand Prix de la Fondation vaudoise pour la culture.

¹⁶Catalogue de la collection svb-a, Magali Junet, *Mécène et collectionneur: la Société vaudoise des beaux-arts*, Lausanne, éd. svb-a, 2011, 152 p., 50 ill.

La collection du CHUV et la scène artistique vaudoise

par Caroline de Watteville

Plus de 1000 œuvres d'art constituent la collection du CHUV. On y compte des œuvres en lien avec le pourcent culturel des nouvelles constructions des bâtiments de l'Etat de Vaud, des commandes ponctuelles, des achats, dont notamment, parmi les acquisitions récentes, les vidéos de Silvie Defraoui (ill.), Fischli/Weiss, David Lamelas, Pipilotti Rist, Sophy Rickett, Georges Schwizgebel, Patrick Tschudi et Paul Viaccoz, les photographies de Matthieu Gafsou (ill.), Magali Koenig, Loan Nguyen (ill.), Virginie Otth et Nicolas Savary, les peintures murales de Francis Baudevin, Stéphane Dafflon et Philippe Decrauzat ainsi que de Luc Aubort et Daniel Ruggiero.

En phase avec le soutien de l'UNESCO pour la présence de l'art à l'hôpital, et sur le modèle d'autres hôpitaux de Suisse, en particulier du Kantonsspital d'Aarau et de l'Inselspital à Berne, la Commission culturelle du CHUV crée depuis les années 1990 une collection d'art contemporain, grâce principalement aux dons des artistes suite à leurs expositions à l'Espace CHUV¹.

Sont ainsi présentes dans les Services hospitaliers du CHUV des œuvres de Luc Andrié, Luc Aubort, Claude Augsburger, Micha Bar-Am, Francis Baudevin, Sophie Bouvier Ausländer, Fatma Charfi, Frédéric Clot, Denis Corminboeuf, Jean Crotti, Carlos Cruz Diez, Yong Jin Cui, Cristina Da Silva, Stéphane Dafflon, Philippe Decrauzat, Antoine Delarue, Peggy Donatsch, Charles Duboux, Patrick Dutoit, Pascale Favre, Daniel Frank, David Gagnebin-de Bons, Michel Gentil, David Harris, Haydé, Gottfried Honegger, Michel Huelin, Robert Ireland, Monique Jacot, Florian Javet, Suzanne Kasser, Magali Koenig, François Kohler, Hervé Koleczko, Lillirange le chat (Caroline Bernard & Damien Guichard), Elisabeth Llach, Jean-Luc Manz, Sylvie Mermoud, Clément-Olivier Meylan, Katherine Müller, Muma, Jean Nazelle, Aurélie Nemours, Jean Otth, Sandrine Pelletier, Anne Peverelli, Reussner, Didier Rittener, Camille Sauthier, Jean-Claude Schauenberg, Jean Scheurer, Lalie Schewadron, Daniel Schlaepfer, Isabelle Tanner, Mathilde Tinturier, Michiko Tsuda, Marie-Thérèse Vacossin, Laurent Veuve, Philippe Visson, François Weidmann, Deva Wolfram, Zaric.



Silvie Defraoui (St-Gall 1935 – vit à Vufflens-le-Château), *La Rivière*, 2009, 10'. © Videostill, *La Rivière*, S.D. Acquisition, 2011.



Salle d'attente du Service de radio-oncologie, CHUV.



Matthieu Gafsou (Aubonne 1981 – vit à Lausanne), *De la série Surfaces, III*, 2008, photographie, 80 x 100 cm. Acquisition, 2011.

«Documents» de RÉSEAU PATRIMOINES, Association pour le patrimoine naturel et culturel du canton de Vaud, n° 14, 2014.

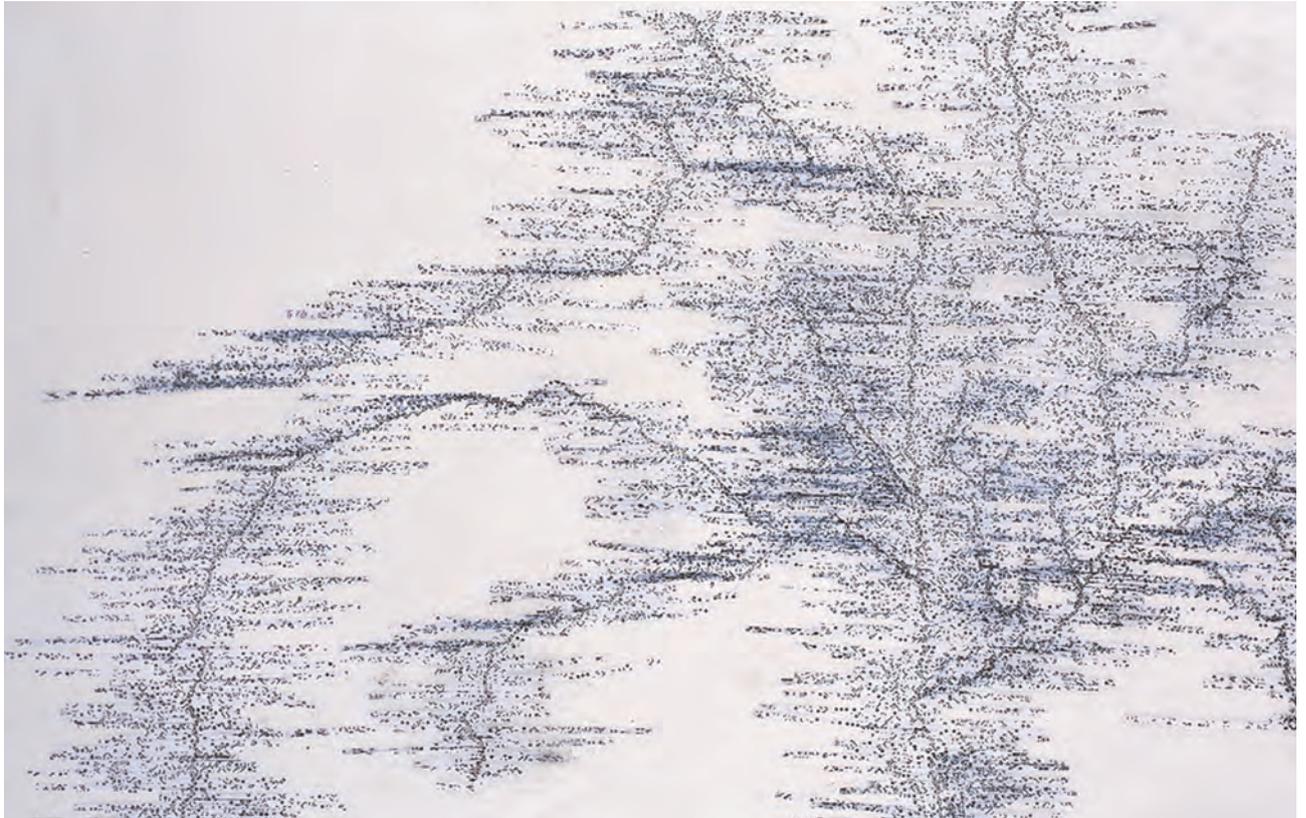
¹Voir Caroline de Watteville, *L'art et la culture au CHUV, 25 ans d'une activité pionnière*, Lausanne, 2009, pp. 129-165.



Loan Nguyen (Lausanne 1977 – vit à Lausanne), *Lanternes*, de la série *Mobile*, 2010, photographie, 128 x 160 cm. Acquisition, 2011.



Frédéric Clot (St-Loup 1973 – vit à Ependes et Lisbonne), *Sans titre*, 2001, huile sur toile, 114 x 145 cm. Don de l'artiste, 2002.



Sophie Bouvier Ausländer (1970 Lausanne – vit à Lausanne), *Ausland*, 2004, impression jet d'encre et papier japon paraffinés, 98 x 180 cm. Don de l'artiste, 2004.

Suite aux expositions réalisées par la Chargée des activités culturelles du CHUV à la Fondation Claude Verdan, la collection compte entre autres des œuvres de Valérie Favre et Francine Simonin.

Les nombreux dons permettent une présence plus affirmée de l'art contemporain dans les Services, principalement dans les lieux en contact avec les patients. Ils humanisent l'hôpital. Ils donnent aussi un aperçu de la création artistique contemporaine vaudoise et à ce titre représentent un enrichissement essentiel du patrimoine artistique de l'institution. Enfin, ces dons documentent l'activité menée par la Commission culturelle du CHUV et soulignent son engagement pour les artistes de la scène artistique vaudoise, parfois même dès leurs débuts. A ce propos, trois jeunes artistes ayant exposé à l'Espace CHUV, et qui sont représentés dans la collection par des œuvres significatives, ont eu des *soloshows* à ArtGenève en 2014. Il s'agit de Frédéric Clot (ill.) présenté par la Galerie Ditesheim, artiste dont nous avons réalisé une importante exposition déjà en 2002, Sophie Bouvier Ausländer (ill.) présentée par la Galerie Heinzler Reszler, qui a exposé au CHUV en 2004 et en 2013, et

Sandrine Pelletier, artiste du *soloshow* de la Galerie Rosa Turetsky, qui a exposé au CHUV en automne 2013 en tant que lauréate de la Bourse Alice Bailly.

Les hôpitaux publics s'inscrivent dans l'histoire d'une région et, outre leur patrimoine immobilier et mobilier, ils possèdent un patrimoine artistique révélateur de l'histoire de l'institution et vecteur d'identité. Plusieurs hôpitaux publics sont ainsi représentés dans la nouvelle Association des Curatrices/teurs de Collections d'art institutionnelles de Suisse KIK//CCI aux côtés de collections cantonales, d'administrations publiques, de sociétés, de banques, de compagnies d'assurance.

Un engagement est en effet nécessaire pour gérer ce patrimoine artistique et lui offrir des conditions conformes aux mesures de conservation et de sécurité requises. Sur l'initiative de la Chargée des activités culturelles du CHUV, un inventaire² a été réalisé avec la collaboration des stagiaires Philippe Decrauzat, Anne-Sylvie Diezi et, plus récemment, Yves Guignard. Si nous faisons en sorte d'offrir des conditions adéquates de conservation, il est parfois inévitable que celles-ci ne puissent plus être réunies et qu'il faille

«Documents» de RÉSEAU PATRIMOINES, Association pour le patrimoine naturel et culturel du canton de Vaud, n° 14, 2014.

²Caroline de Watteville, *Un inventaire du patrimoine artistique des Hospices cantonaux*, in *Documents*, Association pour le patrimoine naturel et culturel du canton de Vaud, n° 4, 2001, pp. 57-60.

alors s'adresser à d'autres instances dont c'est l'objectif premier. Pour cette raison, en plus du fonds important de dessins d'Aloïse confié en 1976 à la Collection de l'Art Brut, les derniers dessins d'Aloïse encore à Cery et à Gimel ont été remis en 2012 au Musée Cantonal des Beaux-Arts à Lausanne, où nous avons déposé également une œuvre d'Eugène Burnand, *L'Apparition du Christ au tombeau*, alors placée dans la chapelle mortuaire du CHUV, ainsi qu'une œuvre de Wölfli, un don semble-t-il de la Waldau au Professeur Hans Steck (1891-1980), alors directeur de l'Hôpital psychiatrique de Cery³.

Des dons de collectionneurs renommés comme le Professeur Pierre Decker et plus récemment le Professeur Hans-Jürg Leisinger, membre de la Commission culturelle pendant plusieurs années, enrichissent aussi la collection. En l'occurrence, la

donation du Professeur et Madame Hans-Jürg Leisinger faite au CHUV en 2012 compte 24 œuvres d'art, notamment des œuvres d'Yves Dana, Paolo Iacchetti, Thomas Müllenbach, Fred Reichman, Paul Rotterdam, et Joy Steve.

Dans le cadre de sa valorisation, la collection fait l'objet d'expositions ponctuelles à l'Espace CHUV et de publications qui en offrent une meilleure connaissance. Cet article permet en premier lieu de rendre hommage à nos donateurs, en particulier aux artistes qui ont bien souvent honoré notre politique culturelle de façon inespérée et dont la générosité a modifié la cité hospitalière. ■

Caroline de Watteville, historienne de l'art,
chargée des activités culturelles du CHUV

³Voir *Collections. Acquisitions, dépôts et dons*, in *Bulletin du Musée cantonal des Beaux-arts 2011*, Lausanne, 2011, pp. 34, 38, 48.

Les collections du Musée cantonal d'archéologie et d'histoire: du privé au tout public

par Gilbert Kaenel

Les collections archéologiques

Il convient tout d'abord de distinguer les collections qui, dans les limites territoriales du canton de Vaud, sont issues «normalement» d'une démarche d'exploration du sous-sol et auxquelles s'ajoutent quelques trouvailles fortuites¹, des collections d'archéologie non vaudoise et bien sûr des collections historiques dont il sera question plus bas, qui font partie des missions de l'actuel Musée cantonal d'archéologie et d'histoire.

Le statut des découvertes archéologiques a évolué du XVIII^e siècle à nos jours, au gré des développements d'une discipline scientifique qui s'est constituée dès le milieu du XIX^e siècle. Le changement se traduit d'ailleurs par les termes mêmes utilisés: on passe des «antiquaires» aux «archéologues» (ces derniers se reconnaîtront par la suite comme préhistoriens, proto-historiens, romanistes, médiévistes...).

En plus des collections cantonales dont le statut a été formalisé au plan légal par l'entrée en vigueur, le 1^{er} janvier 1912², du Code civil suisse de 1907, les collections du Musée provenant d'autres pays, en particulier du pourtour méditerranéen (Rome, Grèce, Proche-Orient, Egypte...), élargissent la perspective dans l'espace. Et gardons-nous d'oublier celles d'Amérique ou d'Asie au sein desquelles se mêlent archéologie et ethnographie. La constitution de telles collections «exotiques» est liée à des pratiques administratives et légales, qui évoluent d'un pays à l'autre depuis deux siècles.

Le patrimoine archéologique vaudois

Disons-le d'emblée, l'enjeu des collections privées pour l'archéologie vaudoise est nul, quasi nul pour être plus nuancé: en effet, selon l'article 724 du Code civil suisse «*Les curiosités naturelles et les antiquités qui n'appartiennent à personne et qui offrent un intérêt scientifique sont la propriété du canton sur le territoire duquel elles ont été trouvées.*»

Donc en principe, à partir de 1912, ne devrait plus exister de collection privée d'archéologie vaudoise (ni dans les autres cantons de Suisse). Cela n'est en fait

que partiellement vrai: d'une part des découvertes fortuites effectuées avant cette date dans le canton, issues par exemples des célèbres «stations lacustres», se trouvent encore chez des particuliers en toute légalité. Et même si nul n'est censé ignorer la loi, certaines trouvailles fortuites postérieures à 1912 d'autre part, n'ont pas été systématiquement transmises au Musée, les découvreurs croyant en être les propriétaires, a fortiori si ces objets ont été recueillis sur leur bien-fonds ! Ces cas de figure sont heureusement rares.

Il faut bien avouer que les anciennes récoltes, «lacustres» par exemple, présentent un intérêt moindre aujourd'hui, compte tenu de l'évolution de la discipline archéologique et de ses méthodes: en effet, le rôle déterminant du contexte des découvertes s'est affirmé au cours du XX^e siècle et son observation est une condition sine qua non de la signification historique au sens le plus large des objets mis au jour³. De tels reliquats de collections «du XIX^e siècle», qui ont donc une «existence», un propriétaire légal qui n'est pas l'Etat, se transmettent par héritage au sein des familles. Elles peuvent être dispersées, voire mises en vente (de moins en moins fréquemment, ce que la

¹Nous nous concentrons ici sur les collections du Musée cantonal d'archéologie et d'histoire, quand bien même d'autres institutions participent de cette mission de conservation et de mise en valeur du patrimoine vaudois: le Musée romain d'Avenches, musée cantonal (pour le passé gallo-romain d'*Aventicum*), le Musée romain de Lausanne-Vidy (pour *Lousonna*), la Basilique et Musée romains de Nyon (pour la *colonia equestris*), institutions au statut communal, ou encore le Musée d'Yverdon et région (pour l'archéologie et l'histoire régionale au sens le plus large) géré par une fondation. Ajoutons le Musée monétaire cantonal (le «cabinet des médailles») pour les trouvailles de monnaies issues de la démarche archéologique évoquée.

²Les collections conservées par les institutions mentionnées à la note 1, cantonales à partir de 1912, leur sont donc confiées selon un arrêté du Conseil d'Etat de 1959. Le périmètre de cette «reconnaissance», dans le temps et dans l'espace, sera révisé dans le cadre de la Loi sur le patrimoine mobilier et immatériel (LPMI) adoptée par le Grand Conseil le 8 avril 2014.

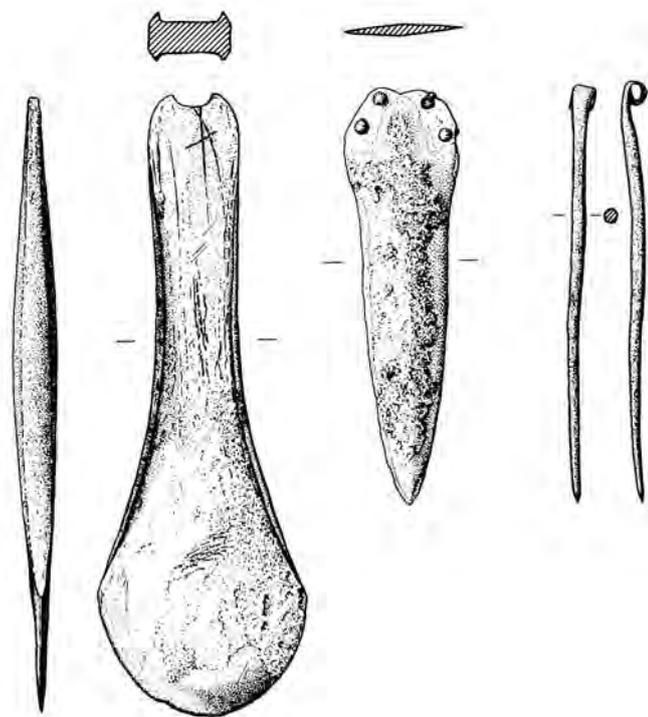
³Nous n'insistons pas ici sur la notion fondamentale du contexte, en renvoyant le lecteur à l'ouvrage de Laurent FLUTSCH et Didier FONTANNAZ (2010), *Le pillage du patrimoine archéologique. Des razzias coloniales au marché de l'art, un désastre culturel*, Lausanne: Favre, 212 p., et à un article de Marc-Antoine KAESER (2013), «L'Archéologie et la généalogie des collections. Lorsque la surdécontextualisation muséale permet la réinterprétation des ensembles originaux», in *Kulturgut in Bewegung. Über Ortsgebundenheit und Ortswechsel / Patrimoine culturel en mouvement; immobile, mobile ou déplacé*, Schwabe, pp. 46-49.

consultation des catalogues de ventes aux enchères permet de vérifier), dans l'idéal évidemment remises au Musée, en général suite à un décès... Ce dernier cas de figure concerne fréquemment des objets de provenance méditerranéenne (comme on le verra ci-dessous).

Le Musée peut concéder dans certaines circonstances un prêt d'objets à long terme à son découvreur, en raison d'un intérêt personnel affirmé ou pour des motifs affectifs, contrat assorti de conditions contraignantes.

Un exemple: les trouvailles recueillies dans une tombe de l'âge du Bronze ancien, bouleversée lors de la construction d'une villa en 1971 à Saint-Triphon (Ollon), ne sont rentrées dans les collections du Musée pour figurer dans l'exposition permanente qu'en 1999, après un dépôt de plus d'un quart de siècle chez le propriétaire de la villa (ill.)⁴.

Une copie pourra également être réalisée par les conservateurs-restaurateurs du Laboratoire du Musée et remise au découvreur, s'agissant d'une trouvaille fortuite, dûment annoncée à la Section de l'archéologie cantonale et transmise selon la procédure réglementaire au Musée.



Lame de hache à rebords, de poignard et épinge à tête enroulée en bronze, issues d'une sépulture mise au jour en 1971 à l'occasion de la construction d'une villa à Saint-Triphon (Ollon). Age du Bronze moyen, vers 1500 av. J.-C. Ech. 1:2. (MCAH, dessin M. Klausener).

«Documents» de RÉSEAU PATRIMOINES, Association pour le patrimoine naturel et culturel du canton de Vaud, n° 14, 2014.

Les récoltes clandestines

On recense certes des cas de fouilles clandestines, soit non commanditées ou non autorisées par l'Archéologie cantonale. Elles s'apparentent de fait à une destruction de patrimoine archéologique, assortie du pillage d'objets qui vont alimenter des collections illicites. L'intérêt pour la recherche actuelle de ces trouvailles, issues de sites répertoriés voire inconnus, s'avère parfois malgré tout important (contrairement à ce que nous disions des anciennes collections lacustres). Une saisie sera donc demandée par la Section de l'archéologie cantonale, suivie de la remise des objets au Musée, démarche assortie d'une forte amende pour le contrevenant !

Un exemple: la découverte dans les environs de Baulmes en 2012, à l'occasion de prospections au détecteur à métaux non autorisées, de trois bracelets en argent plaqué or (ill.)⁵. Datant de la fin du III^e siècle, période troublée dans cette partie de l'Empire de Rome en lutte aux «invasions barbares», ces parures féminines prestigieuses avaient probablement été enfouies dans une «cachette» d'où elles n'ont pu être récupérées...

Les collections archéologiques non vaudoises

Venons-en aux collections d'archéologie «classique», gréco-romaine, proche-orientale ou d'égyptologie principalement. Leur constitution répond à la quête d'universalité du XIX^e siècle, au souci de constituer un «référentiel» de l'ensemble des connaissances du monde et des civilisations passées. C'est ainsi que des amateurs passionnés ont réuni des antiquités, autant de collections privées qui seront fréquemment à l'origine de nombreux musées au XIX^e siècle, institutions qui deviendront publiques pour la plupart.

Les temps ont changé, on n'est plus au XIX^e siècle et la quête de l'objet n'est depuis longtemps plus une

⁴Chronique des fouilles archéologiques 1972-1978, in *Revue historique vaudoise*, 1979, p. 235.

⁵Anne KAPPELLER (2013), «Trois bracelets en argent plaqué or», in *aVD-Archéologie vaudoise, Chroniques*, 2012, pp.18-19.

A cet égard, la délicate prise en compte par une institution d'objets provenant de prospections non autorisées, voire de pillages avérés, mériterait d'être discutée. A propos de monnaies, voir Anne GEISER (2007), «Le faciès monétaire des oppida de Sermuz et du Bois de Châtel (VD) et la filiation typologique des quinaires à la légende VATICO», in *Bulletin de l'Association des amis du Musée monétaire cantonal* 20, 2007, pp. 7-29. Concernant le contexte de découverte, on en est réduit à croire ce qu'affirme le découvreur, qui se traduit par «selon ses sources» ou «selon son propriétaire», fort loin d'une démarche scientifique malgré l'intérêt éminent des trouvailles. Un dilemme difficile à résoudre... Et si une institution officielle entrait en matière pour acheter de tels objets archéologiques (monnaies comprises), cela reviendrait à payer pour acquérir ce qui appartient de facto à l'Etat, et donc en quelque sorte à valider de telles pratiques répréhensibles en assimilant les contrevenants à des «collectionneurs»...



Bracelets en argent plaqué or, provenant de prospections clandestines en 2012 dans les environs de Baulmes. Époque romaine, fin du III^e siècle. (MCAH, photo Fibbi-Aeppli).

obsession des archéologues. Ils ne rechignent évidemment pas à découvrir de beaux objets, mais dans le cadre d'une recherche archéologique conduite selon des objectifs et les méthodes actuelles qui garantissent l'observation du contexte duquel proviennent ces trouvailles.

Une remarque en passant: nous évoquons ci-dessus les «beaux» objets, qui sont naturellement privilégiés par les collectionneurs en fonction de critères au sein desquels la qualité esthétique, l'émotion suscitée jouent un rôle déterminant. Il faut bien avouer que dans ce cas, l'«art» va à l'encontre de la «science», archéologique en l'espèce, puisque la quasi-totalité des collections ainsi constituées dans différents pays, méditerranéens notamment, le furent au détriment des contextes qui seuls donnent du sens aux objets. S'ils ne sont que «beaux», sans pedigree, sans histoire, ils n'ont guère d'intérêt pour les archéologues et les historiens. Autant de «trous de mémoire», un véritable «désastre culturel»⁶.

Les législations se sont heureusement durcies dans de nombreux pays au cours du XX^e siècle: l'UNESCO s'est inquiétée de la destruction de pans entiers de patrimoines, l'ICOM (le Conseil International des Musées) a rédigé son code de déontologie, et même la Suisse, considérée comme la plaque tournante du trafic illicite d'objets archéologiques, s'est dotée d'une «Loi sur le transfert des biens culturels» (LTBC). Entrée en vigueur en 2005, elle accompagne la ratification en 2003 de la «Convention de l'UNESCO de 1970» qui vise à lutter contre le trafic illicite de biens culturels. Cette loi réglemente le commerce d'antiquités, requiert la traçabilité des objets et des collections, la preuve qu'elles ne proviennent pas de fouilles illicites. En effet dans ce cas, nous l'avons vu, l'équation «commerce d'antiquités = pillage de sites archéologiques» n'est que trop souvent confirmée ! Evidemment les fouilles clandestines ne sont pas seules responsables de la destruction de patrimoine archéologique et historique, il y a les guerres assor-

⁶Selon les termes martelés par Laurent FLUTSCH et Didier FONTANNAZ (note 3).

ties de pillages en tous genres, à but lucratif souvent (et dans un sens «Sud-Nord» pour simplifier), sans oublier les catastrophes naturelles⁷.

Les collections d'antiquités méditerranéennes du Musée cantonal d'archéologie et d'histoire de Lausanne s'inscrivent dans l'histoire, dans celle de pratiques héritées du XIX^e siècle. Ces collections sont donc «mortes», le Musée n'acquérant plus depuis belle lurette d'objets de cette catégorie. Et bien évidemment il n'entre pas en matière lorsqu'on lui demande d'expertiser (donc de donner une valeur... en francs et non scientifique) à de tels objets, quand bien même ils proviennent d'un héritage ou ont été acquis en toute légalité. Mais trop de collections résultent de procédures illicites. Tout au plus arrive-t-il au Musée d'accepter le don d'objets conservés chez des privés qui veulent s'en débarrasser, avant tout pour éviter que ces objets n'alimentent le «marché de l'art» !

Un exemple du XX^e siècle, la collection du grand orientaliste René Dussaud, qui sera conservateur du département des Antiquités orientales au Musée du Louvre. Il avait épousé Marie Bergier, une Lausannoise. Le couple cédera cette collection en 1958 (année de la mort de Dussaud) à l'ancien Musée des arts décoratifs. Le Musée historique de Lausanne la déposera au Musée cantonal d'archéologie et d'histoire en 1988. Forte de quelque 180 objets, la collection Dussaud fait l'objet d'une exposition et d'une publication en 2014 (ill.)⁸.

Les collections d'histoire

Nous évoquons brièvement le patrimoine historique vaudois, les objets matériels qui le constituent et qui ne sont donc pas issus d'une procédure de fouille archéologique: meubles, objets liturgiques, vaiselles, étains, outils et témoins en tout genre de la vie quotidienne... Ces collections peuvent être la propriété de l'Etat, de communes, de fondations ou d'associations, et bien sûr de privés. Celles du Musée ont été constituées, et le sont toujours, de manière aléatoire pourrait-on dire sans connotation péjorative, soit en fonction de legs, donations, ou d'occasions d'acquisition qui se présentent.

Un exemple: le «dépôt» d'une septantaine de chaussures en cuir, de la fin du XVIII^e /début du XIX^e siècle, découvert dans les combles d'une maison de maître d'un domaine viticole à Villars-Dessous (ill.)⁹.

Autre cas d'espèce emblématique, le patrimoine scolaire: une collection thématique, constituée par des enseignants et historiens sur un mode associatif



Tête souriante en calcaire de la collection Dussaud. Sanctuaire d'Amrith (Syrie), VI^e siècle av. J.-C. Haut. 18,5 cm. (MCAH, photo Fibbi-Aeppli).

depuis 1982, dont la gestion à partir de 2000 est confiée à la Fondation vaudoise du patrimoine scolaire. Un inventaire a été établi grâce à des récoltes de fonds, avec l'aide du Musée et des Archives cantonales vaudoises (dont les directeurs sont membres du Conseil de fondation). Les quelque 6000 objets et lots d'objets sont déposés dans de bonnes conditions dans les locaux de la Protection civile à Moudon (ill.)¹⁰. Le comité de la Fondation a proposé en octobre 2012 de céder à l'Etat de Vaud cette collection du

⁷Un des arguments souvent avancé par les amateurs-collectionneurs et les commerçants du «marché de l'art» est que ce patrimoine appartient à l'humanité toute entière, à tous donc à eux aussi... C'est oublier le «désastre» culturel que cette activité entraîne ! (note 3).

⁸Exposition dans la Villa romaine de Pully (9.04 – 28.09.2014). Patrick Maxime MICHEL (2014), *Lumières du Proche-Orient. La collection archéologique de René Dussaud, Lausanne*, Documents du Musée cantonal d'archéologie et d'histoire, 162 p. (voir p. 50)

⁹Jérôme BULLINGER, Pierre CROTTI, Claire HUGUENIN, Gilbert KAENEL (2014), *15'000 ans d'histoire. 20 regards sur les collections du Musée*, Lausanne, Documents du Musée cantonal d'archéologie et d'histoire, 71 p.

¹⁰*Nos classes au galetas. Collection de la Fondation vaudoise du patrimoine scolaire* (2003). Lausanne, Documents du Musée cantonal d'archéologie et d'histoire, 112 p. *L'école entre rêves et réalités. A l'occasion du 100^e anniversaire de l'école Pestalozzi* (2012). Yverdon-les-Bains, Cornaz, 64 p.



Cachette de chaussures en cuir de Villars-Dessous (Bougy-Villars). Fin du XVIII^e/début du XIX^e siècle. (MCAH, photo Y. André).

patrimoine scolaire, témoin unique (et cohérent de par sa thématique) d'un pan entier de l'histoire vaudoise resté hors du périmètre de collecte du Musée cantonal d'archéologie et d'histoire. La démarche est en cours, visant une gestion qui serait reprise en commun, par les Archives cantonales vaudoises pour le patrimoine écrit, iconographique et sonore, par la Haute Ecole pédagogique du canton de Vaud, rattachée récemment à la Bibliothèque cantonale et universitaire, pour la bibliothèque scolaire et par le Musée pour le patrimoine mobilier.



La collection du patrimoine scolaire. Document du Musée cantonal d'archéologie et d'histoire, 2003.

Si la propriété des découvertes archéologiques est réglée en Suisse depuis un siècle, ce dernier exemple illustre une tendance dans le domaine des collections d'histoire vaudoise, allant dans le sens privé – public. Pour autant bien sûr que la conscience patrimoniale prime sur celle de la valeur des objets en termes pécuniers... Et dans cette optique il est clair qu'un réseau, auquel participent les musées historiques communaux, régionaux ou locaux, se doit d'être consolidé à l'avenir. ■

Gilbert Kaenel, directeur du Musée cantonal d'archéologie et d'histoire

Musée historique de Lausanne - Association Mémoire de Lausanne: des noces d'eau

par Laurent Golay

Autant qu'un musée d'histoire, le MHL est un musée de ville: miroir de ses métamorphoses, relais de débats passés et présents et mémoire de ses habitants. A l'origine de sa naissance, il y eut des bouleversements inédits, sans commune mesure avec ce que la ville avait connu depuis 2000 ans, et la mobilisation d'une poignée de notables lausannois.

Sauver, documenter

Au XIII^e siècle, le pèlerinage à Notre-Dame de Lausanne draine des milliers de fidèles de toute l'Europe et contribue à l'expansion économique d'une ville qui compte dans les 9000 habitants. Franciscains et Dominicains érigent d'importants couvents à l'intérieur de l'enceinte. Point d'orgue de cet âge d'or, la consécration de la cathédrale en 1275 en présence du pape Grégoire X et de l'empereur Rodolphe de Habsbourg.

Six siècles plus tard, le tissu urbain n'a subi que peu de modifications. La ville est à l'étroit dans ses murs. Le port d'Ouchy n'a pu se développer qu'après le départ des Bernois, en 1798. Axe de transit important, Lausanne est traversée chaque jour par des centaines de véhicules (1131 en moyenne journalière à fin octobre 1836)¹, avec toujours plus de difficultés parmi des rues étroites et escarpées, d'une colline à l'autre, entre le Flon et la Louve. Le chef-lieu du jeune canton de Vaud, soucieux d'être à la hauteur de son statut, doit se transformer en profondeur pour s'adapter aux mutations économiques et techniques.

En une quinzaine d'années, deux chantiers marquent le début de la métamorphose: la construction du Grand-Pont dès 1839 et l'implantation, en 1856, de la première gare de chemin de fer, entre Saint-François et Ouchy. Suivront le funiculaire Lausanne-Ouchy, les premiers tramways, l'aménagement de places, le percement d'avenues, le comblement du Flon, sans compter les campagnes d'assainissement menées au nom des théories hygiénistes². La modernisation de la ville ne se fait pas sans dégâts: destruction des bâtiments conventuels de Saint-François, démolition de la porte Saint-Maire, menaces sur la tour de l'Ale,



Adrien Constant de Rebecque, *Vue depuis le Grand-Pont*, photographie, vers 1855. ©MHL.

l'église Saint-François et l'ancien Evêché... Des citoyens s'en émeuvent et se mobilisent pour assurer la sauvegarde du patrimoine lausannois. Sous l'impulsion du peintre Charles Vuillemer (1849-1918), une *Commission du Vieux-Lausanne* est créée, avec l'appui de la Municipalité. Forte de sept membres –politiciens influents, historiens, professeurs, architectes...–, elle se réunit dès le 24 février 1898 sous la présidence du syndic Louis Gagnaux³.

Elle ne se contentera pas d'un rôle de «chien de garde» du patrimoine. Avec pertinence, elle est aussi soucieuse de *documenter*, anticipant les transformations et les démolitions, organisant et finançant des

¹D'après un comptage effectué du 24 au 31 octobre 1836 par l'ingénieur Adrien Pichard aux principales portes de la ville.

²Geneviève HELLER, *Propre en ordre. Habitation et vie domestique 1850-1930: l'exemple vaudois*, Lausanne: Editions d'En bas, 1979.

³Olivier PAVILLON, «Association du Vieux-Lausanne. Des pionniers à la création du Musée», *Mémoire Vive. Pages d'histoire lausannoise*, 7, 1998, p. 9-53.



Mayor & Co., *Vestiges de l'ancien couvent des Cordeliers à Saint-François*, photographie, 1895. ©MHL.

campagnes photographiques aussi bien que des fouilles archéologiques⁴. Paul Vionnet, membre depuis 1899, est ainsi chargé de «photographier toutes les parties de Lausanne destinées à disparaître dans un avenir plus ou moins éloigné [...]»⁵. L'exceptionnel intérêt documentaire de ce médium relativement jeune est bien compris par la Commission, qui entreprend par exemple des démarches pour localiser les œuvres de Constant-Delessert ou acquérir des photographies d'André Schmid.

La genèse d'un musée

Les documents et objets récoltés constituent plus qu'un embryon de collection puisque, début 1902, ils comprennent «327 photographies, 171 gravures, 182 vues peintes [...] et dessinées, 46 portraits, cartes et plans, 69 armes, armoiries, sceaux, monnaies et objets concernant l'administration de la ville et de la justice, 20 poids et mesures, 138 meubles et ustensiles en métal [...], 39 objets d'église [...], 22 insignes [...], 95 poteries, terres cuites et verreries, 52 fragments d'architecture et 93 documents.»⁶

«Documents» de RÉSEAU PATRIMOINES, Association pour le patrimoine naturel et culturel du canton de Vaud, n° 14, 2014.

L'autre objectif de Charles Vuillermet –la constitution d'une collection– est atteint⁷. Avant même la création de la Commission du Vieux-Lausanne, le peintre avait effectivement en ligne de mire la fondation d'un musée historique, idée qui avait reçu les encouragements d'Albert de Montet, cofondateur en 1897 du Musée du Vieux-Vevey: «Je vous félicite, cher ami, [...] de votre projet d'un Musée historique»⁸. La commission n'est pas en reste: on évoque en janvier 1900 déjà l'idée d'un «Musée du Vieux-Lausanne». Le site suggéré? L'ancien Evêché, en passe d'être classé à l'inventaire des monuments.... Si la gestation va se révéler longue (18 ans), la collection est exposée à quelques reprises: notamment à la Grenette, du 7 au 29 juin 1902 (ill) et au palais de Rumine, en juin-juillet 1908 (ill.).

La collection comme miroir

Lieux, personnalités, productions: les objets récoltés le sont avant tout dans un but documentaire. Peintures, dessins et estampes sont envisagés pour les informations qu'ils sont susceptibles de renfermer et de délivrer, (surtout) pas pour leurs qualités plastiques. De surcroît, exception faite des notables, documentés par le biais du portrait ou de l'autoportrait, c'est la ville qui intéresse les membres de la Commission, pas ses habitants. L'exceptionnelle collection du photographe André Schmid partira ainsi provisoirement à Genève en 1907, «le comité étant peu sensible aux scènes de la vie quotidienne»⁹. Le mode de représentation de l'espace urbain et son évolution à travers les siècles n'est à ce titre pas un critère de choix et il est raisonnable d'imaginer, par exemple, qu'une aquarelle de Turner montrant Lausanne n'aurait pas retenu l'attention de la Commission¹⁰. Il est vrai aussi que, depuis 1841, le Musée Arlaud est com-

⁴Des éléments de décor sont cependant parfois récupérés des années après la démolition d'un bâtiment, comme lorsqu'en mars 1898 est enregistrée l'entrée de catelles de poêle et d'un décor de cheminée en marbre provenant de la maison Clavel de Brenles. Celle-ci, adossée à l'église Saint-François, avait été démolie du 28 janvier au 8 mars 1895 pour faire place au nouvel hôtel des Postes.

⁵O. PAVILLON, art. cit., p. 23

⁶MHL, *Archives AVL 1.1*, Circulaire de convocation, 9 janvier 1902.

⁷Lettre de Charles Vuillermet à Louis Gagnaux, 10 janvier 1898: «Le premier but à atteindre serait de faire entrer dans [sic] la propriété de la ville beaucoup de dessins, gravures, photographies, etc., etc. qui risquent d'être dispersés ou de disparaître...». O. PAVILLON, art. cit., p. 9.

⁸Lettre du 14 janvier 1898. MHL, Fonds Bridel.

⁹O. PAVILLON, art. cit., p. 44. Voir Daniel GIRARDIN et Anne LERESCHE, *André Schmid (1836-1914)*, Lausanne: Musée historique, Musée de l'Elysée, 1998, p. 3-4.

¹⁰Celle-ci donne naissance à l'Association du Vieux-Lausanne (AVL) le 6 février 1902. Elle deviendra Association Mémoire de Lausanne (AML) en 2002.



Paul Vionnet, Exposition du Vieux-Lausanne à la Grenette, photographie, 1902. ©MHL.

pètent pour ce qui ressortit aux beaux-arts et le musée industriel, fondé en 1862 (dont les collections ne sont pas «lausannoises»), aux arts appliqués¹¹. Cela étant, les choix effectués par la commission puis par l'association n'ont, pour longtemps, pas résulté d'une politique d'acquisitions clairement définie. Si le contenu de la «feuille de route» établie en 1898 («...s'intéresser à la conservation de tout ce qui peut concerner l'histoire du Vieux Lausanne...»¹²) est pour le moins sujet à interprétation, il est en revanche tout à fait explicite quant à la marge de manœuvre que ses auteurs entendaient légitimement se réserver. Attendu que le MHL n'a disposé d'un budget d'acquisition qu'en 2007 (89 ans après sa création), le comité de l'AVL a exercé une influence prépondérante sur la politique des collections. Parce que les conservateurs étaient rarement en mesure de décliner des achats et/ou des dons; parce

qu'ils se voyaient parfois refuser par le comité l'acquisition de pièces pourtant jugées par eux intéressantes pour le musée; parce que des domaines considérés comme peu dignes d'intérêt le sont restés; parce que le statut socioculturel des membres du comité s'est toujours en quelque sorte reflété dans la nature des objets privilégiés; parce que ce sont ces mêmes membres qui décidaient de l'usage des sommes dont disposait l'association.

Pour ces raisons, les collections du MHL sont donc lacunaires dans certains domaines –à l'instar probablement de la grande majorité des musées d'histoire, principalement pour le XX^e siècle et, *grosso modo*, pour tout ce qui ressortit à la culture «populaire» (spectacles, fêtes, sports, tourisme, ...) et concerne les objets d'usage quotidien.

«Documents» de RÉSEAU PATRIMOINES, Association pour le patrimoine naturel et culturel du canton de Vaud, n° 14, 2014.

¹¹Voir Catherine KULLING, *Musée historique de Lausanne. Département des objets. Catalogue des collections du musée industriel* (Catalogue des collections du MHL, 4), Lausanne: Musée historique, 2014.

¹²O. PAVILLON, art. cit., p. 20.



Paul Vionnet, Exposition du Vieux-Lausanne au palais de Rumine, photographie, 1908. ©MHL.

Cela étant, le musée a vu entrer dans ses collections des pièces qu'il n'aurait jamais pu s'offrir s'il n'avait disposé sur son budget propre que d'un modeste montant destiné aux achats. Des œuvres de prix ont pu être rapidement acquises grâce aux possibilités de l'AVL et, le cas échéant, à la mobilisation de ses membres. Par ailleurs, des personnalités fortunées, liées de près ou de loin à l'association –comme le banquier Arnold Morel, à la fin des années 1930– ont fait des achats ou des legs particulièrement importants.

Un «vieux couple»

Les premiers statuts de l'AVL, en 1902, prévoyaient clairement le cas des collections, tout ce qui était acheté pour le musée devenant propriété de la Ville. Une modification intervenue en 1948 changeait la donne et, dès lors, les objets de l'AVL furent considérés comme des dépôts. Mais le sens de l'article modi-

fié a occasionnellement été remis en question au sein même de l'AVL. En 1974, c'est le comité qui s'interroge: «Qui est propriétaire [...] ? Les statuts modifiés en 1948 ne sont pas suffisamment explicites»¹³. En 1992, suite au vol d'un tableau dans une des salles du musée, il s'avère «qu'il existe un certain flou quant à la propriété des collections»¹⁴. Six ans plus tard, le président de l'AVL déclare dans *24heures*: «Problème important ! On ne sait pas très bien qui est propriétaire de quoi...»¹⁵. L'état sommaire et lacunaire des anciens inventaires ne permet pas de déterminer précisément quelles sont les œuvres entrées avant ou après 1948, d'où les incertitudes engendrées par la modification des statuts. Entre 2000 et 2003, le projet lausannois d'une mise en fondation des musées communaux a (r)allumé la polémique, un troisième acteur (la fondation) étant susceptible de devenir le nouveau détenteur des collections du musée !

«Documents» de RÉSEAU PATRIMOINES, Association pour le patrimoine naturel et culturel du canton de Vaud, n° 14, 2014.

¹³Séance du 27 mars 1974.

¹⁴Séance du 17 novembre 1992.

¹⁵Interview de Maurice Meylan, 26-27 septembre 1998.



Jean-François Poulet, Bouilloire de table avec réchaud, argent, Lausanne, vers 1730. Legs Arnold Morel, 1941. ©MHL.



Porte-documents du banquier lausannois Charles-Juste Bugnion (1811-1897). Don de Michel Bugnion, 2003. ©MHL.

Seule garante de la pérennité du patrimoine, la Ville devrait pour certains être considérée comme propriétaire de l'ensemble des collections. Pionnière de la conservation du patrimoine lausannois et infatigable pourvoyeuse d'objets, l'AVL ne pourrait, pour d'autres, être spoliée de son bien. Quoi qu'il en soit, le sujet risque de revenir d'actualité et devrait à terme être réglé par une convention-cadre. En effet, si le scénario qui a conduit à la naissance du MHL n'était pas

rare au début du XX^e siècle, la situation actuelle l'est en revanche beaucoup plus et apparaît comme la survivance d'une époque révolue où le partage des responsabilités entre privé et public avait aussi pour cause l'amateurisme des jeunes musées. ■

Laurent Golay, directeur
du Musée historique de Lausanne

La porcelaine de Nyon, objet de luxe devenu objet de collection privée, puis objet muséal

par Vincent Lieber

Nyon, petite ville des bords du Léman, comptait, il y a encore quelques décennies, pas plus de 5000 habitants (ill.). Elle partage pourtant avec Zurich le privilège d'avoir hébergé en ses murs, de 1781 à 1813, l'une des deux seules manufactures de porcelaine sur sol helvétique au XVIII^e siècle.

Sans nous étendre sur les hypothèses qui expliqueraient la création de celle-ci dans cette petite ville, au bord du Léman et alors sous l'autorité de la riche République bernoise, nous allons tenter de retracer l'importance qu'elle a eu, à partir de 1947, dans l'identité du Musée de Nyon (devenu depuis Musée historique et des porcelaines, château de Nyon) et du rôle que des particuliers jouèrent dans la création de cette identité, notamment dans la seconde moitié du XX^e siècle et au tout début de ce siècle.

La manufacture de porcelaine de Nyon et le Musée de Nyon devenu Musée historique et des porcelaines, château de Nyon

La manufacture de porcelaine eut à Nyon, tout comme à Zurich, une existence courte si on la compare à celle de grandes manufactures telles que Sèvres, Capodimonte ou Meissen, Herend ou Vienne. Il est certain que tant à Zurich (1763-1790) qu'à Nyon (1781-1813),

le fait que les commanditaires aient été des patriciens ou des notables, et non de grands seigneurs ou des souverains aux moyens autrement plus importants, a joué un rôle dans la fermeture rapide de ces manufactures. Zurich, pourrait-on résumer, n'eut pas la possibilité de s'adapter à la nouvelle mode néo-classique et ses formes rocaille perdirent de leur attrait auprès du public; Nyon, qui commença sa production en s'inspirant largement du nouveau goût parisien, rencontra, à partir de 1798 notamment, de grandes difficultés liées à la chute du régime bernois et aux suites de la Révolution française et des blocus napoléoniens. Ainsi, ces objets qui relevaient d'un luxe certain au moment de leur création, se trouvèrent-ils bientôt relégués au fond de quelques placards, des porcelaines étrangères ou des faïences les remplaçant au fil de l'évolution des goûts.

L'on sait, en ce qui concerne la porcelaine de Zurich, que ce n'est qu'à la fin du XIX^e siècle, sous l'impulsion d'Heinrich Angst, futur directeur du Musée national, que les anciennes porcelaines de Zurich acquirent un statut d'objets de collection privée autant que d'objets d'intérêt muséal¹.

La situation à Nyon fut un peu différente. C'est apparemment en 1841 qu'un groupe d'amateurs émit le



Anonyme, «Nyon», avec le commentaire «Vue prise depuis le lac le 18e May 1800. J'étois avec Elie, -le jour de départ de ma mère pour paris», mine de plomb, plume et encre, aquarelle et gouache. MHN. Cliché Aurelio Moccia, Musées de Nyon, 2010.

¹Voir le texte de Rudolf Schnyder, in *Au fil des saisons. Les porcelaines de Zurich d'une collection privée*, catalogue d'exposition, Musée historique et des porcelaines, château de Nyon, Nyon, 2 novembre 2012 au 5 mai 2013, pp. 13-16.

désir de créer une Société du Musée; ce n'est cependant qu'en 1860 que celle-ci fut fondée. Plusieurs commissions furent établies, chacune ayant son domaine, objets palafittes ou numismatique, par exemple. En 1888, la Société du Musée cessant ses activités, les collections furent remises à la Ville de Nyon et déplacées du collège au château, où elles préfiguraient ce qui allait devenir le Musée de Nyon². Un document fort intéressant³, imprimé en 1900, nous donne le contenu des vitrines du Musée à cette époque (aucune image n'en est parvenue), donnant une idée du savoir encyclopédique que le Musée tentait aussi bien d'embrasser que de présenter dans quatre salles, apparemment: portraits de notables réalisés pour la Société du Musée, antiquités romaines et du Moyen Âge «intéressant la localité», ouvrages se référant à l'héraldique, cachets de cire, 200 volumes contenant des brevets d'invention, minéraux et collections d'histoire naturelle avec des animaux empaillés, monnaies et aiguilles du XVI^e siècle, catelles de fourneaux, crânes de l'époque burgonde et «quelques échantillons de l'ancienne porcelaine de Nyon», échantillons rapidement suivis de drapeaux de quelques sociétés locales, d'armes et de carabines. Il est bien spécifié que c'est «grâce aux très nombreux dons en nature et en espèce, qui affluaient de tous côtés», que cet ensemble avait pu être constitué.

Le musée ne va guère évoluer avant 1947, date à laquelle la porcelaine, puis d'autres objets céramiques, vont prendre une place tellement importante que l'institution sera baptisée «Musée historique et des porcelaines», ce qui lui conférait une identité plus spécifique.

Les premières expositions, les collectionneurs et leurs publications

On l'a vu plus haut, Heinrich Angst à Zurich fut aussi bien collectionneur que directeur du Musée national; à Nyon, Edgar Pelichet, nommé au Musée dès 1939, allait jouer un rôle semblable plus d'un demi-siècle plus tard. L'intérêt nouveau pour la porcelaine de Nyon n'est donc pas né de son initiative, même s'il allait grandement y contribuer, mais est le fait de collectionneurs privés, généralement résidant à Genève (ce qui peut paraître étonnant, même si la ville du bout du lac est géographiquement plus proche de Nyon que Lausanne). Si le premier article connu traitant de la porcelaine de Nyon parut en 1893 dans le *Journal de Nyon*, c'est ensuite à Genève que celle-ci sera présentée pour la première fois, semble-t-il, comme objet de collection, lors de l'Exposition natio-

nale suisse de 1896. Un article de neuf pages de Girod relate l'événement, suivi, en 1902, d'une vingtaine de pages dues à la plume de Blondel à propos de l'*Exposition de céramique suisse ancienne*, où la porcelaine de Nyon était mise à l'honneur, avec des exemples provenant principalement de collections genevoises⁴.

Si à l'époque quelques pièces font déjà partie des collections du Musée de Nyon, tout comme de celles du Musée cantonal, à Lausanne (dont la majeure partie a été déposée à Nyon dans les années 1950), c'est dès ce moment que les quelques grandes collections de porcelaine de Nyon privées commencent à se constituer. La plus ancienne est sans doute celle de Roger de Cérenville (1881-1960) qui acheta sa première pièce en 1895 (collection dont la moitié fut léguée par sa fille, Mme Anne Bischoff, au Musée de Nyon, et qui est entrée en 2007 dans les collections); il faut ensuite mentionner celle de Jacques Salmanowitz (1884-1966), dont une partie fut vendue après sa mort, mais dont une autre partie fut mise aux enchères à Genève en 2008, où le Musée put acquérir d'importantes pièces, grâce notamment au soutien de mécènes privés. La troisième collection fut celle de l'antiquaire genevois Aimé Martinet, dont une partie fut léguée par sa veuve au Musée Ariana, à Genève, tandis que le reste est conservé, encore à l'heure actuelle, par ses descendants, tout près de Nyon. Une quatrième collection était celle du Genevois Jean-Albert Mottu, aujourd'hui répartie entre ses descendants, mais dont certaines pièces splendides ont été présentées au Musée de Nyon dans une exposition temporaire en 2009-2010 et dont certaines autres, plus courantes, ont pu être acquises depuis.

Et ce sont ces collectionneurs qui, les premiers, vont publier leurs connaissances sur la manufacture de Nyon, citant parfois des sources aujourd'hui inconnues (Aloys de Molin dans sa *Porcelainerie de Nyon* de 1904, par exemple). Aimé Martinet poursuivra le travail avec son *Guide de l'amateur de porcelaine de Nyon*, publié en 1911, tout comme Jean-Albert Mottu, en 1940, ou Waldemar Deonna, alors directeur du Musée d'art et d'histoire de Genève, qui publiera plusieurs articles concernant la porcelaine commandée à Nyon à la fin du XVIII^e siècle par le baron de Wrangel,

²Voir Vincent Lieber, *Histoire/s du château de Nyon*, Musée historique et des porcelaines, château de Nyon, Nyon, 2011, pp. 70-71.

³Description tirée de *Nyon à travers les siècles* publié en 1900 chez Ch. Eggimann & Cie, à Genève, reproduite in extenso in Vincent Lieber, *Histoire/s du château de Nyon*, Musée historique et des porcelaines, château de Nyon, Nyon, 2011, p. 72.

⁴Vincent Lieber et Natalie Rilliet ont publié une bibliographie chronologique des manuscrits et publications traitant de la porcelaine de Nyon dans *Helvetica. Porcelaine de Nyon à Mariemont*, catalogue d'exposition, Musée royal de Mariemont, 29 octobre 2011 au 12 février 2012, pp. 104-107.

diplomate suédois. Un des grands intérêts de ces publications réside souvent, à notre sens, dans l'icongraphie. Dans la plupart de ces publications, le nom du propriétaire des objets illustrés est cité, ce que l'on ne fait plus guère à notre époque, ce qui permet d'établir un pedigree pour nombre de pièces au fil des publications et des décennies: la jatte au paysage qui se trouve dans les collections du Musée appartenait ainsi en 1904 à Mme Châtelanat-Bonnard, à Nyon (descendante du principal commanditaire de la manufacture au XVIII^e siècle, Moïse Bonnard), alors que la théière issue du même service, également présentée au Musée actuellement, appartenait à la même époque à l'érudit, amateur d'art et avocat genevois Frédéric Raisin (ill.).

La relève par le Musée et son conservateur, Edgar Pelichet

1939 marque les débuts d'Edgar Pelichet en qualité de conservateur du Musée de Nyon, poste qu'il occupera pendant près de quarante ans; c'est aussi l'année durant laquelle la veuve du docteur Monastier de Nyon lègue au Musée un extraordinaire service en porcelaine de Nyon, acheté par son mari à Naples en 1907, un legs qui contribua assurément à l'essor du Musée en tant que Musée historique et de la porcelaine (ill.). La production nyonnaise était enfin mise à l'honneur dans la ville où elle avait été créée. En 1947, Edgar Pelichet présentera, pendant un bref mois, une exposition intitulée *Exposition nationale. Porcelaines de Nyon* et qui réunissait quelque 700 pièces provenant de 120 collections environ, la plupart privées⁵. Le catalogue qui accompagne cette exposition donne des descriptifs relativement précis des objets exposés et, surtout, le nom des propriétaires de l'époque. Ces précisions permettent souvent de reconstituer le parcours d'une pièce depuis cette date jusqu'à nos jours. Parfois elles permettent même de recomposer des ensembles dispersés au lendemain de l'exposition (notamment l'extraordinaire service à thé orné de paysages dans des cadres ovales roses qui appartenait alors au marchand genevois Rehfous: celui-ci dut vendre pièce après pièce son service à divers collectionneurs; le Musée de Nyon a pu recomposer récemment un petit ensemble composé de trois tasses, de la théière et de la jatte par achats et dons de privés) (ill.).

Edgar Pelichet prendra également la relève dans le domaine des publications consacrées à la porcelaine de Nyon: entre 1940 et 1985, ses notices, catalogues,



Manufacture de porcelaine de Nyon (1781-1813). Théière ornée d'une vue d'un bâtiment qui pourrait représenter la première manufacture de porcelaine, vers 1795. Ancienne collection Frédéric Raisin, Genève, MHN. Photographie de Valérie Belin, Paris, 2005-2006.



Manufacture de porcelaine de Nyon (1781-1813). Service de table au décor dit «napolitain», vers 1785, comme il est actuellement présenté au Musée historique de Nyon, selon les règles du service «à la française». Ancienne collection Monastier, Nyon. MHN. Cliché Nicolas Spuhler, Genève, 2006.

«Documents» de RÉSEAU PATRIMOINES, Association pour le patrimoine naturel et culturel du canton de Vaud, n° 14, 2014.

⁵La liste des expositions temporaires présentées au Musée historique et des porcelaines de 1947 à 2011 se trouvent dans Vincent Lieber, *Histoire/s du château de Nyon*, Musée historique et des porcelaines, château de Nyon, Nyon, 2011, pp. 172-173.



Manufacture de porcelaine de Nyon (1781-1813). Jatte du service aux paysages dans des médaillons ovales roses, vers 1790. Ancienne collection Rehfoos, Genève; ancienne collection de Cérenville, Lausanne; ancienne collection Bischoff, Zurich. MHN. Cliché Aurelio Moccia, Musées de Nyon, 2009.

monographies et rééditions donneront lieu à plus de douze ouvrages (voir la note 4). Si, par la suite, plus aucune exposition temporaire ne sera consacrée à la porcelaine de Nyon par Edgar Pelichet, celle-ci sera présentée désormais de manière permanente au Musée. Au fil du temps Pelichet enrichira le fonds avec des pièces provenant des collections du Musée cantonal, mises en dépôt, et des objets achetés, probablement, parfois échangées, contre d'autres pièces du Musée, comme ce fut le cas avec Alexandre van Berchem⁶, propriétaire du château de Crans, tout proche.

Acquisitions récentes: la fin des grands amateurs, les ventes publiques et le rôle des mécènes

La manufacture de porcelaine de Nyon dut fermer ses portes en 1813 déjà; se succédèrent, sous diverses raisons sociales, des manufactures de faïence jusqu'en 1979. Suite à cette cessation des activités céramiques à Nyon (même s'il subsiste nombre de peintres sur porcelaine qui reproduisent encore de nos jours les «bleuets de Nyon»), quelques personnes s'engagèrent à perpétuer le souvenir de cette industrie avec les *Triennales de la porcelaine contemporaine*, dont les éditions s'échelonnèrent de 1986 à 2001, animées par des bénévoles (un autre cas de figure d'aide de privés au fonctionnement d'un musée). Parallèlement, le Musée organisa de nombreuses expositions temporaires ayant pour sujet la faïence produite à Nyon aux XIX^e et XX^e siècles. La porcelaine, quant à elle, restait dans une certaine léthargie, présentée sur un étage en même temps que les faïences qui furent produites à sa suite. Il en allait sans doute de même chez les



Manufacture de porcelaine de Nyon (1781-1813). Grand vase couvert aux trophées de l'amour et de la chasse, vers 1792. Ancienne collection Salmanowitz, Genève; marché de l'art, Genève. MHN. Cliché Aurelio Moccia, Musées de Nyon, 2009.

particuliers: la part de la collection d'Aimé Martinet, citée plus haut, qui était restée dans sa famille, était exposée dans des vitrines; aujourd'hui, deux générations plus tard, elle est en partie en cartons et ne fait plus partie du quotidien de ses descendants. D'autres collections, une génération après la mort de leur propriétaire-collectionneur (on pense aux chasseurs-cueilleurs de nos origines), ont été en partie léguées au Musée avec l'accord généreux des descendants, comme dans le cas de la collection de Cérenville citée plus haut. Ainsi, des pièces prestigieuses, achetées il y a près de cent ans, illustrées dans les ouvrages de Pelichet, peuvent désormais être admirées par le public, et enrichir de manière évidente les collections du Musée. D'autres pièces, qui avaient été présentées en 1947 lors de la grande exposition de porcelaine sont parfois proposées par les propriétaires actuels au Musée, souvent à des prix extrêmement avanta-

⁶«Documents» de RÉSEAU PATRIMOINES, Association pour le patrimoine naturel et culturel du canton de Vaud, n° 14, 2014.

⁶Pensons ici à sa fille, Gisèle de Marignac (décédée en 2012) qui fut une mécène tant pour le Musée de l'Ariana, à Genève, que pour le Musée historique et des porcelaines de Nyon.

geux. Enfin, des pièces d'exception apparaissent actuellement en vente publique, comme ce fut le cas en 2008 avec la collection Salmanowitz. Et là, outre les fonds d'acquisition annuels du Musée et un apport supplémentaire de la Ville, il existe quelques mécènes privés qui, sollicités (parfois par une simple conversation téléphonique, parfois avec lettre détaillée et dossier en complément), sont prêts à soutenir tel ou tel achat: c'est ainsi que le grand vase aux trophées, réalisé en 1792 sans doute pour le marché russe, si l'on en croit les anciens livres de comptes de la manufacture, a pu entrer dans les collections; sans des dons privés, il est évident que l'achat n'aurait pu être réalisé (ill.).

D'autres exemples de soutiens privés: transports, publications et ventes à prix symboliques

Il en va de même pour l'exposition de porcelaines de Nyon qui eut lieu à Mariemont, en Belgique: c'était sans doute la première fois que la porcelaine de Nyon

était montrée de manière significative hors de Suisse, et là, à nouveau, c'est une mécène privée qui a assumé les frais de transport liés à l'événement, des coûts qu'aucun des deux musées ne pouvait assumer dans leur ensemble.

Un autre cas de figure s'est présenté avec l'exposition consacrée à la porcelaine de Zurich au Musée de Nyon de fin 2012 à début 2013: les propriétaires de la collection ont financé la quasi-totalité des coûts générés par la publication du catalogue, qui reproduit certes l'entier de leur collection, mais qui contribue également au rayonnement de l'institution. Un échange de bons procédés en somme (ill.).

Nous terminerons ce parcours entre collections privées, mécènes et collection publique par l'acquisition d'un extraordinaire service au début de 2013, un ensemble que même Pelichet ne connaissait pas. Il s'agit en l'occurrence d'un service composé de pièces de la Compagnie des Indes, à décor de fleurs or et rouge, auxquelles furent adjointes des porcelaines



Manufacture de porcelaine de Zurich (1763-1790). Bougeoirs et assiettes semblables à ceux du service dit «d'Einsiedeln», vers 1770, tel qu'ils furent présentés dans l'exposition «Au fil des saisons. Les porcelaines de Zurich d'une collection privée» au Musée historique de Nyon du 2 novembre 2012 au 5 mai 2013. Collection privée. Cliché Nicolas Spuhler, Genève, 2013.

commandées en 1784 à Nyon pour réassortir l'ensemble d'origine (des documents manuscrits et datés, précieux pour l'histoire de la manufacture de Nyon, accompagnent ces porcelaines) ainsi que des pièces réalisées à Paris, sans doute vers 1820, pour compléter une nouvelle fois l'ensemble. Ayant appartenu à un membre de la famille Cuénod, ce service était resté entre les mains de ses descendants jusqu'à nos jours; ce sont les changements de goûts, de mode de vie, qui ont poussé les derniers propriétaires à le proposer au Musée plutôt qu'à le mettre en vente aux enchères, et ceci pour un prix presque symbolique: à nouveau

une forme de mécénat, voire d'échange, le Musée étant garant d'une certaine pérennité.

Mais, justement, au vu de ces changements de goût, de mode de vie, qu'en sera-t-il, à l'avenir, des liens entre mécènes et collection de porcelaines anciennes ? Nous assistons à une transformation certaine de ces liens⁷. ■

Vincent Lieber, conservateur du Musée historique et des porcelaines, château de Nyon

⁷Tous nos remerciements à Claude Gaume, à Nyon, Roland Blaettler, à Soleure, ancien conservateur du Musée de l'Ariana à Genève, et Alexia Ryf, assistante au Musée historique et des porcelaines, à Nyon, pour leurs relectures et suggestions.

Les collections privées, un apport de choix dans l'histoire des bibliothèques patrimoniales. L'exemple de la BCU Lausanne

par Silvio Corsini

Avant que l'enjeu se déplace en bonne partie sur le terrain des ressources numériques virtuelles, dans un temps, pas si lointain, où la préoccupation du *ranking* n'avait pas droit de cité, l'excellence d'une bibliothèque patrimoniale telle la BCU Lausanne se mesurait essentiellement à l'aune de la quantité et de la qualité des collections imprimées et des ressources manuscrites conservées et mises à la disposition de ses usagers. Pour parvenir à «engranger» cette documentation écrite indispensable à la construction du savoir, dont la croissance a connu une courbe exponentielle depuis que le livre existe, les bibliothèques d'étude qui plongent leurs racines dans les siècles passés ont adopté, selon les circonstances et l'environnement dans lequel elles se situaient, des stratégies variables. Si quelques grandes bibliothèques placées sous le patronage d'une autorité politique ou religieuse de premier plan ont bénéficié de largesses pécuniaires autorisant une véritable politique d'acquisition (comme par exemple la Bibliothèque royale, puis nationale en France, récipiendaire depuis le règne de François 1^{er} du dépôt obligatoire de tout livre imprimé dans le royaume), de nombreuses autres institutions ont constitué leurs collections principalement à partir de dons ou legs de livres.

Dans le cas de la BCU Lausanne, héritière de la Bibliothèque de l'Académie fondée aux alentours de 1540¹, «nationalisée» et rebaptisée «Bibliothèque cantonale» par les nouvelles autorités vaudoises en 1806, il a fallu attendre la seconde moitié du XIX^e siècle pour que des budgets d'acquisition conséquents permettent à l'institution de répondre à la demande croissante de livres, notamment scientifiques, qui accompagne le développement de la science moderne. Avant cette période, les principaux accroissements des collections proviennent de deux sources distinctes: d'une part l'organisation, à l'initiative des autorités académiques, de loteries dont les gains sont affectés à l'achat de livres, et d'autre part l'intégration de collections particulières ou de livres précieux le plus souvent légués au Canton de Vaud ou à la Bibliothèque, parfois acquis globalement ou partiellement à l'aide de subsides spéciaux accordés par les autorités².

Les fonds documentaires anciens conservés à la BCU Lausanne se sont ainsi constitués, majoritairement, par l'accumulation, au fil du temps, de bibliothèques privées réunies par des savants gravitant dans l'orbite de l'Académie, des érudits ou des personnalités issues du monde culturel ou politique vaudois.

Le fait d'avoir intégré des collections de livres choisis par des passionnés, parfois même par de véritables bibliophiles, constitue au final un apport paradoxalement plus enrichissant que ne l'aurait permis une politique d'acquisition «raisonnée». Cette passion mise à rechercher telle ou telle pièce rarissime, qui anime les amateurs de livres, excède en effet le cadre d'une pratique dirigée principalement vers la satisfaction de l'intérêt immédiat des usagers, pratique qui conduit à l'accumulation, dans la plupart des bibliothèques, des mêmes livres. Qu'on ne me fasse pas dire ce que je ne dis pas: la mise à disposition de ces livres «à la mode», ceux dont tout le monde parle comme ceux qu'on ne saurait ignorer dans un contexte sociétal déterminé, est nécessaire, voire constitutive de la mission d'une institution ouverte à toutes et à tous ! Mais force est de constater que ce ne sont pas tant ces derniers que les ouvrages souvent difficiles à trouver réunis patiemment par des collectionneurs mus par des intérêts personnels qui, en définitive, constituent la spécificité –et peut-être la véritable richesse– d'une bibliothèque patrimoniale...

¹Durant l'année comptable 1544-1545, des dépenses sont consenties à l'Académie pour organiser matériellement une salle en bibliothèque (pupitres, chaises, serrures, fenêtres, etc.) et, depuis l'année comptable 1545-46, une centaine de florins sont alloués annuellement à l'acquisition de livres (Karine CROUSAZ, *L'Académie de Lausanne entre Humanisme et Réforme*, Leiden, Brill, 2012, p. 194-199).

²Dès 1810 un budget est réservé aux acquisitions. Les sommes consacrées aux achats et abonnements restent toutefois modestes (elles oscillent entre 2200 et 5000 francs de 1837 à 1877, avec une pointe à 6200 francs en 1838 et un minimum de 1100 francs en 1850). Dans la dernière décennie du XIX^e siècle, à la faveur peut-être de la transformation de l'Académie en Université, les sommes à disposition augmentent de manière spectaculaire: alors que le budget acquisitions des années 1888-1890 plafonne à 7000 francs, il s'élève dès 1891 à 13'000, puis 15'000, 18'000, enfin 21'000 en 1903. Quant aux dépenses annuelles globales, elles oscillent de 1838 à 1878 entre 7000 et 9000 francs, et de 1879 à 1891 entre 12'000 et 16'000 francs; en 1903, elles sont de 21'000 francs. Dès 1838, le rentier de la Bibliothèque est remis à l'Etat de Vaud, qui gère dès lors de fait l'ensemble des ressources financières affectées à la bibliothèque (Jean-Luc ROULLER, «Bibliothèque cantonale et universitaire, Lausanne», dans: *Répertoire des fonds imprimés anciens de Suisse*, Hildesheim et Zurich, Olms, 2011).

Fort heureusement, et il convient de s'en réjouir, le fait de bénéficier de ressources pécuniaires croissantes depuis un peu plus d'un siècle n'a pas totalement tari les donations de collections particulières. Régulièrement, la BCU Lausanne hérite d'ensembles de livres importants, réunis le plus souvent par des personnalités en relation avec l'Université de Lausanne mais également par des bibliophiles et des collectionneurs. En remettant leur bibliothèque, ces savants et ces passionnés font coup double. D'une part ils prolongent l'existence physique de la collection réunie, qui acquiert alors une dimension historique et vient s'inscrire dans la longue durée, ce que ne permet pas, ou rarement, la transmission d'un tel patrimoine à un ou des héritiers (combien de collections uniques en leur genre dispersées ou partagées ?). Et d'autre part ils assurent la survivance de leur identité et de leur «geste» de collectionneur: dis-moi ce que tu collectionnes, et je te dirai qui tu es...!

Encore faut-il que les techniques bibliothéconomiques mises en œuvres permettent de conserver sinon physiquement au moins virtuellement les ensembles constitués par de telles donations. Jusqu'au début des années 1930, le système de classement des livres en usage à la BCU Lausanne, était organisé autour de cotes thématiques; une vingtaine de grands domaines, histoire et géographie, droit, théologie, etc. se partageaient les lettres de l'alphabet, des séquences étant réservées pour des sous-domaines. Les livres intégrés, dotés d'ex-dono imprimés, étaient dispersés dans les diverses cotes thématiques, ce qui ne permettait pas de conserver à une collection particulière son unité, même virtuelle, excepté dans les cas où un inventaire détaillé avait été dressé lors de l'acquisition. Après l'abandon des cotes thématiques au profit de cotes de gestion neutres, des cotes spécifiques à quelques bibliothèques particulières importantes ont été créées: SVMA/SVMB/ SVMC pour la Société vaudoise de médecine, SAVA/SAVB/SAVC pour les livres d'Eugène Savigny, AVA/AVB/AVC et KPA/KPB/KPC pour ceux du marquis d'Ayala et ceux de Vilfredo Pareto, par exemple. Depuis 1958, un registre est utilisé pour documenter les principaux dons et leur attribuer un numéro. Reporté dans la description catalographique de chaque livre constitutif d'une donation, ce numéro, indexé dans le catalogue informatisé de la BCUL, permet de reconstruire virtuellement les ensembles concernés.

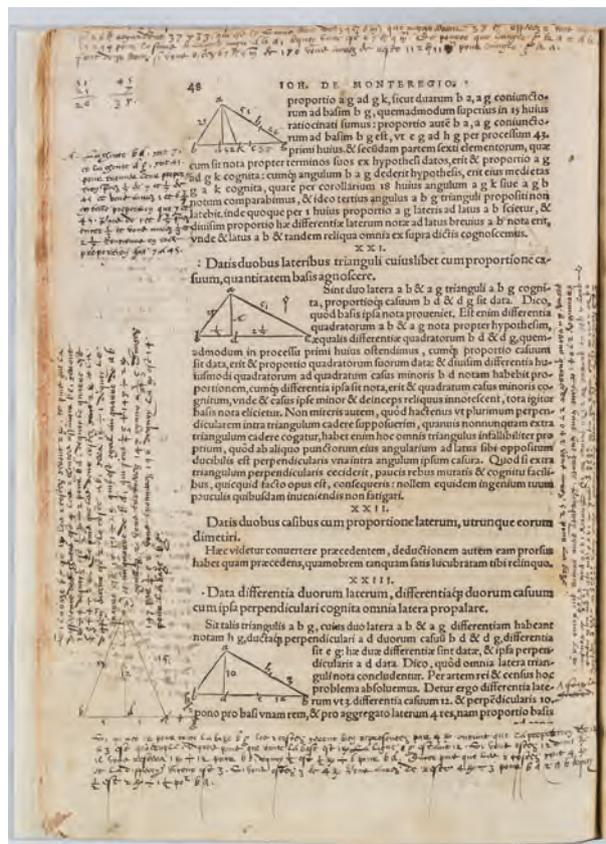
Près de cinq cents ans après sa création, la BCU Lausanne continue à vouer aux collectionneurs de

livres singuliers une attention toute particulière. L'acquisition régulière de documents d'exception, qu'il s'agisse de livres précieux, de manuscrits ou de tout document patrimonial intéressant l'histoire du canton de Vaud, se situe au confluent des deux dimensions fondatrices à partir desquelles l'institution se construit: la dimension documentaire d'un côté, la dimension muséale de l'autre.

Quelques collections privées importantes ou ouvrages isolés précieux conservés à la BCUL

Pierre Jenin

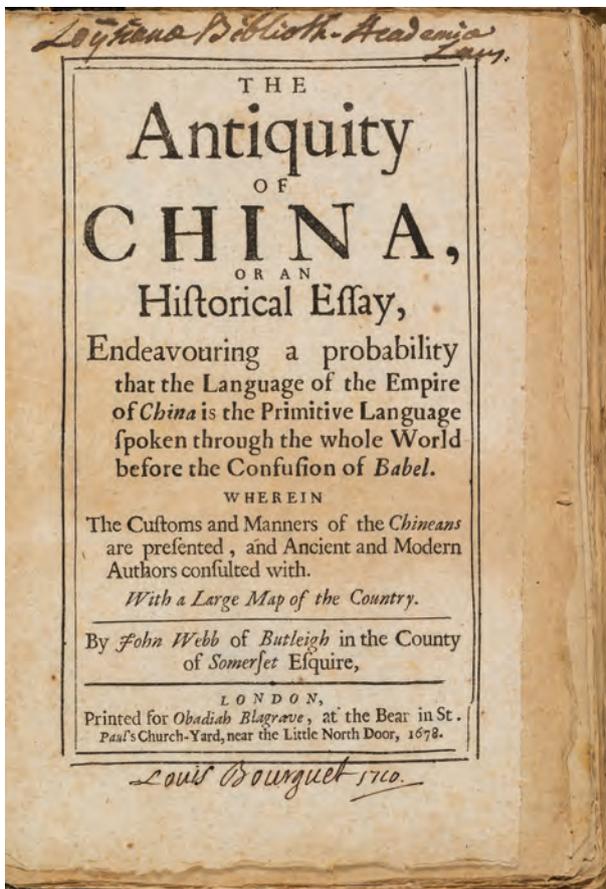
Professeur extraordinaire de mathématiques à Lausanne de 1617 à sa mort, survenue en 1642, Pierre Jenin, dit Jenin de Jametz, a remis quelques-uns de ses livres à la Bibliothèque de l'Académie, à l'instar d'un exemplaire abondamment annoté du traité *De triangulis planis et sphaericis libri quinque* de Regiomontanus, imprimé à Bâle en 1561, donné en décembre 1617.



Regiomontanus, *De triangulis planis et sphaericis libri quinque* (Bâle, 1561). BCUL: 20 281.

Charles-Guillaume de Loys de Bochat

La bibliothèque privée de Charles-Guillaume de Loys de Bochat (1695-1754), ancien professeur de droit, déposée après son décès à l'Académie, a été acquise en 1779 pour la somme de 1000 francs. Les archives de la BCUL conservent (cote VII/1) un inventaire de ces livres probablement établi en 1762 par Bénédict-Philippe Vicat; il comprend 1600 titres (droit, histoire, auteurs latins). Parmi ces livres quelques-uns témoignent des relations d'amitiés nouées avec d'autres savants, tel cet exemplaire de *The Antiquity of China*, de John Webb, qui lui a probablement été transmis par Louis Bourguet, dont l'ex-libris manuscrit figure sur la page de titre.



John Webb, *The Antiquity of China* (Londres, 1678). BCUL: 1K 175.

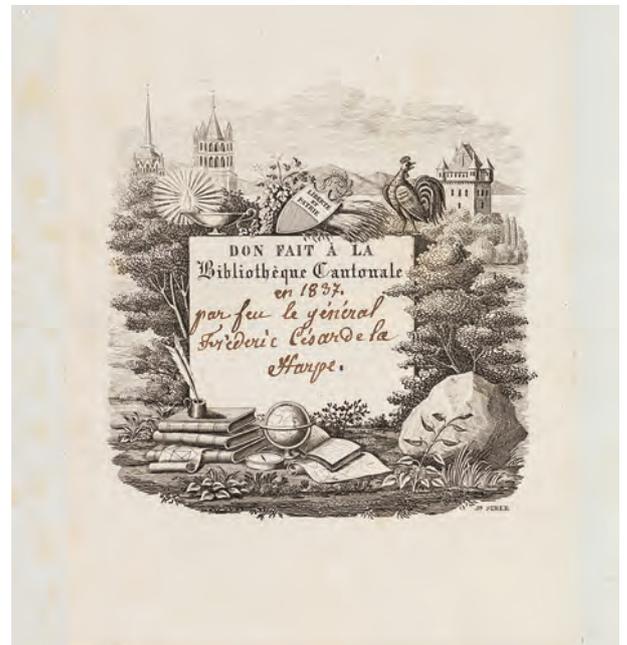
Philippe-Sirice Bridel

Grâce à un subside extraordinaire accordé par l'Etat de Vaud en 1837, une partie importante de la bibliothèque du doyen Bridel (1757-1845), comprenant 1200 volumes et brochures, a pu être acquise pour la somme de 1900 francs.

«Documents» de RÉSEAU PATRIMOINES, Association pour le patrimoine naturel et culturel du canton de Vaud, n° 14, 2014.

Frédéric-César de La Harpe

Les livres composant la bibliothèque de Frédéric-César de La Harpe, légués par testament à la Bibliothèque cantonale, ont été remis à cette institution en 1838, un an après son décès. Selon Louis Dupraz, la collection aurait compté 18'000 volumes. Après examen attentif du catalogue dressé au moment de la réception des livres conservé dans les archives de la BCUL, ce chiffre impressionnant doit être ramené à quelque 3000 volumes. Cette imprécision n'est pas la seule à figurer dans le passage consacré par Dupraz³ à la bibliothèque de La Harpe: à l'en croire, elle aurait été formée de livres «recueillis en Russie, en Suisse et à Paris». Or on sait aujourd'hui



Ex-dono figurant sur les ouvrages provenant de la riche bibliothèque de Frédéric-César de La Harpe.

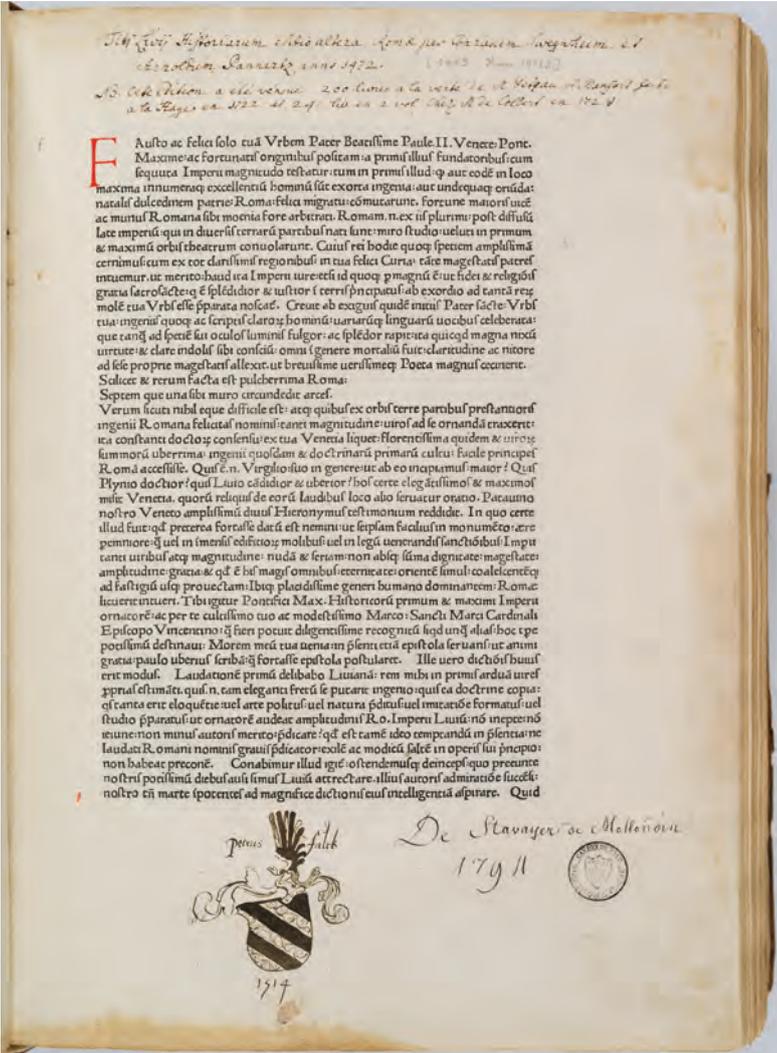
qu'une partie des livres de La Harpe ont été laissés sur place en 1795, au moment de quitter la Russie⁴.

La famille d'Estavayer-Mollondin

La famille d'Estavayer-Mollondin détenait une collection remarquable qui comprenait notamment une partie de la bibliothèque de l'humaniste et bibliophile fribourgeois Pierre Falck (décédé en 1519 de la peste au retour d'un pèlerinage en Terre Sainte), riche de 270 éditions rares. Au décès de la dernière représentante de cette famille, la baronne de Roll-d'Estavayer, en 1844, un lot de livres fut acquis par l'Etat de Vaud.

³Louis DUPRAZ, *La Bibliothèque cantonale et universitaire à Lausanne, notice historique*, Lausanne, 1905, p. 26.

⁴Silvio CORSINI, «La bibliothèque de La Harpe à la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne», in *Frédéric-César de La Harpe, 1754-1838*, sous la dir. d'Olivier Meuwly, Lausanne, Bibliothèque historique vaudoise, 2011 (n° 134), p. 128-132.



Première page de l'édition princeps de l'*Histoire romaine* de Tite-Live (Rome 1469) avec les ex-libris ms. de Pierre Falck et de la famille d'Estavayer-Mollondin. BCUL: INC-I-3.



Ex-libris d'Auguste Pidou (1754-1821), dont une partie des livres est entrée à la BCUL en 1877.

Y figurent notamment le premier livre en caractères romains imprimé à Rome par Arnold Pannartz et Konrad Sweynheim en 1469 (édition princeps de l'*Histoire romaine* de Tite-Live), ou encore un exemplaire de l'*Histoire naturelle* de Plin le Jeune imprimé à Venise en 1472 par Nicolas Jenson ayant appartenu au «prince des bibliophiles», Jean Grolier (1479-1565), qui l'a doté d'une magnifique reliure décorée.

Auguste et François Pidou

A la mort de François Pidou, en 1877, la Bibliothèque cantonale hérite de plus de 4000 volumes (droit et littérature surtout), dont une partie provenant de son père, Auguste, un des «pères de la patrie», notamment une centaine de recueils regroupant des brochures relatives aux affaires politiques et religieuses vaudoises.

Henri Druey

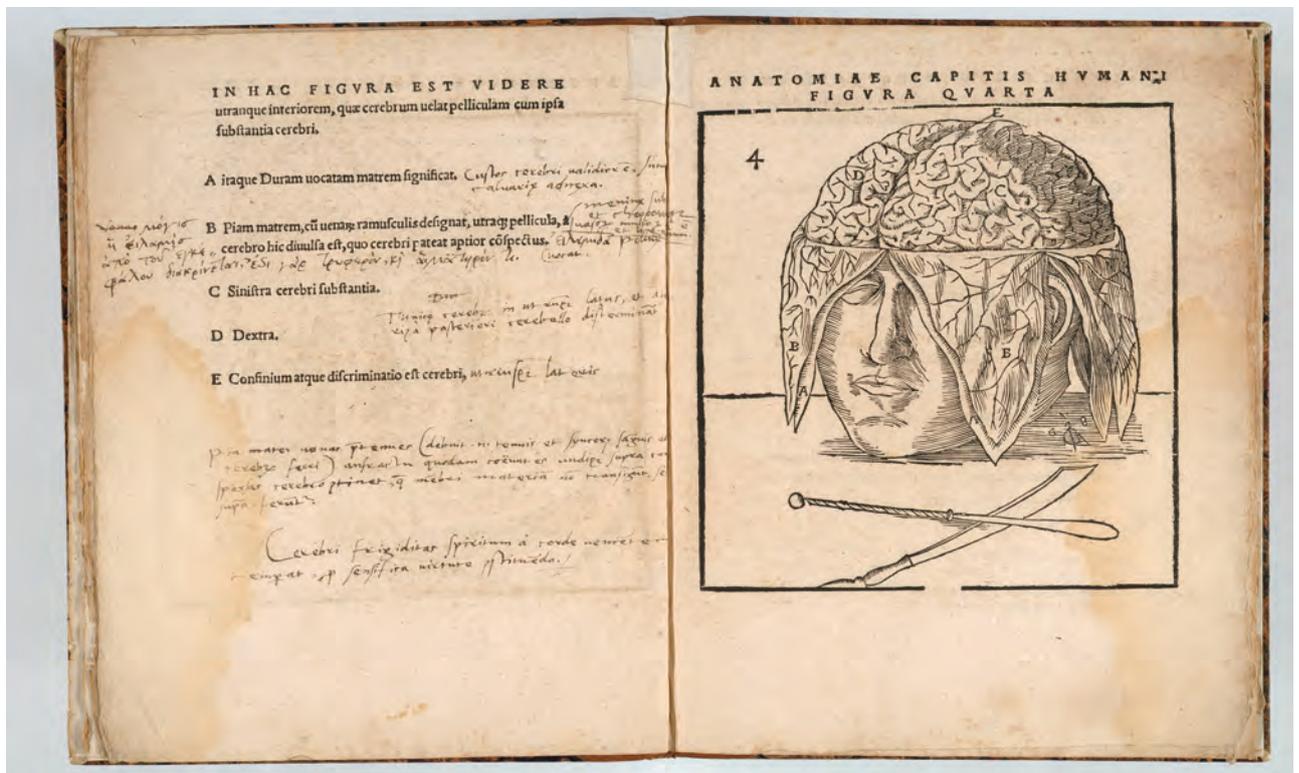
Une partie de la bibliothèque d'Henri Druey, figure de proue du radicalisme vaudois, a été acquise par le Canton et remise à la BCU Lausanne à la fin du XIX^e siècle.

Aimé-Louis Herminjard

Aimé-Louis Herminjard (1817-1900) a consacré de longues années à établir et à publier la *Correspondance des Réformateurs dans les pays de langue française*. Une partie de sa bibliothèque privée, dans laquelle l'histoire du protestantisme et le XVI^e siècle occupent une place de choix, a été acquise par la Bibliothèque de l'Eglise libre vaudoise, dont il était une des figures marquantes, à l'instar des collections réunies par deux autres éminents bibliophiles «libristes», Samuel Chappuis et Auguste Bernus. L'exemplaire du livre reproduit ci-dessous, premier ouvrage jamais consacré à l'anatomie du cerveau humain, paru en 1536, est entièrement annoté de la main du célèbre médecin et helléniste Conrad Gessner, qui enseigna à Lausanne de 1537 à 1541.

Albert de Montet

La BCU Lausanne s'est enrichie en 1919 de la bibliothèque d'étude de l'auteur du *Dictionnaire des Genevois et des Vaudois*, Albert de Montet (1845-1920), membre fondateur et secrétaire de la Société d'histoire de la Suisse romande de 1887 à 1903; elle comprenait 2300 volumes et 1200 brochures.



Johann Dryander, *Anatomia capitis humani* (Marburg, 1536). BCUL: SA 460. Exemplaire personnel de Conrad Gessner, abondamment annoté.

Vilfredo Pareto

Vilfredo Pareto (1848-1923) a succédé en 1893 à Léon Walras au poste de maître de conférence en économie à l'Université de Lausanne. C'est sous son impulsion qu'un diplôme puis une chaire (la première en Suisse) en sciences sociales seront créés. En 1921, il lègue à la BCU Lausanne une partie de sa bibliothèque personnelle (env. 2000 documents); le solde (env. 6350 vol. conservés à la faculté des sciences sociales) rejoindra la BCUL en 1987.

Giuseppe d'Ayala Valva

Bibliophile de haut rang, le marquis d'Ayala (1871-1951) a réuni une collection de 15'000 volumes, dont plusieurs milliers d'ouvrages précieux, anciens et modernes. Lors de son établissement à Lausanne, après une carrière de diplomate, il a promis de remettre sa collection au Canton de Vaud, qui l'a transférée à la BCUL à son décès.

Jean Herbette

Jean Herbette (1878-1960), journaliste et ambassadeur d'origine française, a réuni au cours de multiples voyages, notamment en Russie et en Orient, une importante collection de livres (2500 volumes) et de

manuscrits, dont certains d'un intérêt exceptionnel (manuscrits russes, persans, sanscrits, deux incunables, des livres des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, manuscrits de Catulle Mendès). Cette collection a rejoint la BCU Lausanne en 1972.

Théophile Bringolf

La collection d'éditions originales et de manuscrits de C. F. Ramuz réunie par Théophile Bringolf (400 pièces) a été acquise en 1979 par la BCU Lausanne avec l'aide d'un subside de 75'000 francs du Département fédéral de l'Intérieur obtenu par le professeur Pierre-Olivier Walzer.

Charles-Juste Bugnion

Le Dr Michel Bugnion a remis en 2000 un précieux ensemble d'ouvrages anciens d'entomologie ayant appartenu à son aïeul, le banquier Charles-Juste Bugnion (1811-1897), à qui l'on doit la construction de la maison de l'Hermitage, à Lausanne, qui abrite aujourd'hui la fondation homonyme. ■

Silvio Corsini, conservateur
de la Réserve précieuse BCU Lausanne

Collections privées, patrimoine public: deux origines, une cause commune

par Anne-Catherine Lyon

«Rôle et enjeux des collections privées pour les collections publiques». Le thème est électorique, comme l'ont indiqué d'innombrables débats tenus sous nos latitudes et au-delà.

Or l'argumentaire déployé par les uns et les autres en ce genre d'occasions est immanquablement prévisible, presque indépendamment de la conjoncture et des contextes, et même des interlocuteurs en présence, comme si chacun se référait à des repères dialectiques figés.

On peut pourtant faire bouger la grille. Commençons par atténuer l'idée que le monde des collectionneurs privés et celui des chargés de collections publiques devraient nécessairement s'opposer, souffrir d'antagonismes indépassables ou connaître un état de concurrence fatale. Allons jusqu'à supposer que ces collectionneurs privés n'ont pas pour objectif obsessionnel de biaiser les principes de l'intérêt général inspirant l'action quotidienne de ces chargés de collections publiques. De tels présupposés règnent pourtant volontiers dans la sphère intellectuelle et politique.

Pour raisonner de façon plus libre et plus inventive, je pense intéressant d'envisager le territoire culturel non pas comme un champ pétri d'affrontements inévitables, mais comme un lieu vivant, et doué d'une cohérence dynamique, que deux éléments principaux façonnent.

Le premier, c'est l'ensemble des œuvres artistiques produites ou pratiquées. Et le second, c'est celui des personnes engagées dans la gestion de ces œuvres, dans leur acquisition, dans leur conservation, dans leur analyse, et bien sûr dans leur présentation. Aucune différenciation n'est à faire, à ce stade, entre les acteurs au sein du dispositif. Collectionneurs privés, responsables d'une collection publique ? Pas d'importance.

Dès lors on gagne en vision synthétique. On ne sépare plus dans le microcosme des purs et des impurs qui le seraient par définition, ou des vainqueurs et des victimes qui le seraient nécessairement. On n'y voit plus guère qu'une somme de protagonistes variés, qui placent tous leur action sous le dénominateur commun de l'art dont ils promeuvent le rayonnement.

Le paysage en apparaît aussitôt plus stimulant. On le voit traversé de flux dont l'ampleur et la continuité priment l'action des individus, quels que soient leur compétence et leur allant. On l'aperçoit aussi dans ses mouvements longs, au point d'y repérer des faits simples en apparence et pourtant remarquables. Par exemple, on comprend que les collectionneurs privés faisant circuler leurs tableaux ou leurs sculptures au-delà de leur domicile, pour les donner à contempler à des tiers à la faveur d'une exposition durable ou temporaire, fortifient l'offre culturelle au point d'induire un progrès qui est d'un ordre évidemment public.

Cet élargissement me paraît fondamental. C'est lui qui concourt à l'édification des sociétés humaines, au double sens qu'il les aide à se construire en les éclairant sur elles-mêmes. Les arts et les œuvres comme miroir. Plus ils rayonnent parmi nos repères familiers, plus nous progressons en curiosité sensible et politique, questionnons nos comportements instinctifs, ramifions nos moyens d'expression, fortifions notre vivacité critique, exerçons notre intelligence de la Cité, et finalement nous élevons.

Les collections privées, quand elles sont pensées dans ces termes et regardées dans cette perspective, en deviennent une ressource bénéfique à l'espace public. Très indépendamment de leur provenance et de leur histoire particulières, elles concourent à la redistribution des richesses qui façonnent la Cité culturelle – sans qu'il s'ensuive aucun perdant, et nul otage.

A quoi s'ajoutent les dynamiques de l'originalité. Les passionnés qui constituent les collections privées, ou qui les entretiennent et les développent, s'activent parfois dans les marges. En explorant tel pan méconnu de la production artistique, ou telle démarche inédite en son sein, ils étoffent de leur apport la ligne de curiosité qui détermine également les responsables des collections publiques, chargés de séduire en même temps un public élargi.

A partir de là, bien sûr, des stratégies de précaution s'imposent. Il faut que les acteurs des deux mondes, celui des collectionneurs privés et celui des chargés de collections publiques, se mettent en situation d'harmonie fonctionnelle.

Face aux premiers qui seraient tentés de considérer toute œuvre artistique comme un bien commercial ou comme un placement spéculatif à court terme, les seconds doivent élaborer des conduites extrêmement fines, alliant la résistance à l'ouverture, de manière à répondre à des interrogations délicates.

Jusqu'à quel point faut-il engager les ressources de l'Etat pour acquérir telle œuvre ou tel fonds provenant du domaine privé ? Comment procéder pour que l'audace ou la singularité de cette œuvre ou de ce fonds rejoignent le patrimoine reconnu comme tel ?

Telle est la complexité de notre époque où les arts et les œuvres, comme tout langage et tout signe occupant

les scènes de notre existence quotidienne, ont fort à faire pour rester porteurs d'un pouvoir libérateur pour chacun.

C'est à l'aune de ce contexte-là, et dans la ligne de cette exigence, que j'entrevois le rôle et les enjeux des collections privées pour les collections publiques. Puissent les réflexions déployées en ces pages, et celles qui les prolongeront au-delà, convaincre chacun de leur importance décisive. ■

Anne-Catherine Lyon
Conseillère d'Etat,
Cheffe du Département
de la formation, de la jeunesse et de la culture

© RÉSEAU PATRIMOINES

Association pour le patrimoine naturel et culturel du canton de Vaud, 2014

Reproduction autorisée avec mention de la source

Publications de RÉSEAU PATRIMOINES, Association pour le patrimoine naturel et culturel du canton de Vaud.

Le Patrimoine existe, nous l'avons rencontré. Etats généraux du 6 décembre 1997. Lausanne 1997, 182 p.

Patrimoine et Constitution. «Documents» n° 1. Lausanne 1998, 33 p.

Les acteurs du patrimoine. «Documents» n° 2. Lausanne 1999, 46 p.

Inventaires et recensements. «Documents» n° 3. Lausanne 2000, 64 p.

Propos libres sur le patrimoine. «Documents» n° 4. Lausanne 2001, 69 p.

www.patrimoine-vd.ch. «Documents» n° 5. Lausanne 2002, 62 p.

Fragments pour une histoire du cinéma amateur en Suisse. «Documents» n° 6. Lausanne 2005, 49 p.

Les archives littéraires. «Documents» n° 7. Lausanne 2005, 52 p.

Qu'as-tu fait de tes cent ans? Palais de Rumine 1906-2006. «Documents» n° 8. Lausanne 2006, 96 p.

Les Géotopes. Curiosités méconnues du patrimoine vaudois. De l'inventaire à la mise en valeur. «Documents» n° 9. Lausanne 2007, 50 p.

RéseauPatrimoineS a dix ans. Association pour le patrimoine naturel et culturel du canton de Vaud. «Documents» n° 10. Lausanne 2008, 112 p.

Le patois vaudois, patrimoine culturel immatériel. «Documents» n° 11. Lausanne 2009, 96 p.

La professionnalisation des métiers du patrimoine. «Documents» n° 12. Lausanne 2011, 72 p.

Patrimoine numérique, numérisation du patrimoine. «Documents» n° 13. Lausanne 2012. 143 p.

Avec le soutien de la



Loterie Romande