

Le Musée Romand à la recherche de son modèle

... de muettes nécropoles où dorment,
dans le silence, des choses déracinées¹.

Le musée régional, invention du XIX^e siècle, rassemble et expose des collections qui expriment l'histoire et la culture d'une population dispersée sur une aire géographique de taille moyenne. En Suisse, on parle de région pour désigner un territoire souvent plus petit que le canton, par exemple avec le Musée gruérien de Bulle (1917) ou le Musée du Vieux Pays-d'Enhaut de Château-d'OEx (1922), mais également plus grand comme cela aurait dû être le cas du Musée Romand, puisqu'il s'agissait, selon ses promoteurs, de « moissonner » au-delà des frontières vaudoises pour « déborder sur les pays et cantons limitrophes »². Le musée régional travaille le plus souvent un terreau d'art et d'histoire, de folklore dans le sens où ses collections relèvent de l'ethnographie régionale – aujourd'hui, on parlerait plus volontiers de culture matérielle. Cependant, avant même sa création, le Musée Romand est présenté tantôt comme un musée historique, tantôt comme un musée d'art décoratif d'un genre particulier, car destiné à « conserver au pays et à nos descendants, ce qui peut encore exister chez nous, rappelant de nos ancêtres leur vie domestique ou militaire, citadine ou campagnarde, les travaux artistiques, scientifiques ou autres. »³ Il s'agit en effet de sauvegarder des objets qui ne sauraient trouver leur salut dans des institutions existantes, tels le Musée national suisse, inauguré à Zurich en 1898 et sur lequel on reviendra, le Musée du Vieux-Lausanne, dont la Commission fondée la même année se consacre au patrimoine de la ville (et ce, même s'il ne verra le jour qu'en 1918), ou d'autres musées cantonaux. Est-ce à dire que les objets collectés pour le Musée Romand doivent se situer à mi-chemin entre le local et le national ? S'il est difficile de répondre à cette question, il importe malgré tout de souligner la volonté des promoteurs du Musée Romand de ne pas concurrencer les institutions existantes avec leur nouveau musée, comme si le souvenir de la lutte acharnée que se livrent, dès le printemps 1888, les villes de Genève, Bâle, Berne, Lucerne et Zurich, pour accueillir le futur musée national, devait encore hanter les esprits au début du XX^e siècle⁴.

¹ Georges de Montenach, *Les Musées régionaux. Contribution à l'étude du problème de l'éducation nationale*, Fribourg : Imprimerie de l'œuvre de Saint-Paul, 1915, p. 8.

² Feuillet du 24 novembre 1911. Ce document, comme l'article d'Alexis Forel dont il est fait mention plus bas, m'ont été aimablement communiqués par Myriam Valet que je remercie ici.

³ *Idem*.

⁴ Genève se retire de la compétition entre 1888 et 1890. Sur cette querelle, voir Tommy Sturzenegger, *Der Grosse Streit. Wie das Landesmuseum nach Zürich kam*, Zurich : Hans Rohr, 1999, et Chantal Lafontant-Vallotton, *Entre le musée et le marché. Heinrich Angst : collectionneur, marchand et premier directeur du Musée national suisse*, Berne : Peter Lang, 2007, en particulier pp. 69-74.

L'appel à la création du Musée Romand s'inscrit à la suite de l'inauguration de nombreux musées en Suisse, notamment d'histoire, comme à Bâle et à Berne en 1894. Dans la plupart des cas, ces créations sont le fait de particuliers engagés, de collectivités ou de sociétés savantes. A Genève par exemple, c'est la Société auxiliaire du Musée, créée en 1897, qui a pour tâche de réunir les collections de la Ville et de l'Etat au sein d'un musée d'art et d'histoire. Les motivations des créateurs sont souvent les mêmes : on invoque le pillage du patrimoine, on brandit la menace de la dispersion des antiquités nationales hors des frontières, et l'urgente nécessité de les maintenir sur le territoire de la nation en créant des lieux dans lesquels les conserver et les exposer ; pour un jeune Etat fédéral, le musée d'histoire incarne aussi le sentiment national. Il n'est donc pas surprenant que les promoteurs du Musée Romand le rappellent à leur tour. Pour ceux-là, il s'agit en effet de réunir « les objets anciens de style et artistiques qui, sans cela, pourraient bien, au premier partage, passer chez l'antiquaire et de là à l'étranger. » Ils consacrent leur mission tout entière au « sauvetage [...] des témoins matériels de nos générations passées », sans pour autant être « plus nationalistes qu'on ne l'était dans les siècles passés », « plus chauvins que nos ancêtres »⁵, dans le choix volontairement éclectique des œuvres rassemblées. Car ce qui importe est l'impression générale créée par les ensembles réunis, arrangés ensuite dans des chambres reconstituées : recréer un intérieur à l'identique, restituer l'atmosphère d'une époque, faire revivre les objets dans leur contexte, voilà les maîtres mots qui président à la création du Musée Romand.

Dans leur appel à l'assemblée générale constitutive du 24 novembre 1911, Alexis Forel, Henry de Mandrot et Aloïs de Meuron, réunis en Comité provisoire, font explicitement référence à deux modèles contemporains : le Musée national suisse, dont la « méthode » les inspire, et, pour sa partie historique, le Musée d'art et d'histoire de Genève, qui ouvre ses portes en 1910. Ces deux institutions servent de modèle au futur musée dans le sens où toutes deux proposent un dispositif muséographique perçu comme innovant, dont ils souhaitent s'inspirer : la salle historique. C'est à la lecture d'un article de la *Gazette de Lausanne*, paru le 29 novembre 1911, que l'on peut en apprendre un peu plus sur cet élément capital. Son auteur, Alexis Forel, se montre en effet peu avare en explications et présente en détail, sous la forme d'un dialogue avec un ami détracteur qui s'étonne de la création d'un nouveau musée, l'originalité de la démarche⁶. On apprend ainsi ce qu'est la « méthode » du Musée national, un musée jugé merveilleux, vivant et moderne, qui contraste singulièrement avec les « tombeaux de l'art » que sont devenus les musées *du passé*. Ces derniers alignent des rangées d'œuvres sans se soucier du confort du visiteur : les amas d'objets d'art, « comme une boutique de bric-à-brac », le rebutent et le découragent⁷.

⁵ Feuillet du 24 novembre 1911.

⁶ Alexis Forel, « Le Musée Romand », *Gazette de Lausanne*, 29 novembre 1911.

⁷ Dans son article polémique demeuré célèbre, « Le problème des musées », qui paraît dans *Le Gaulois* du 4 avril 1923, Paul Valéry reviendra aussi sur la fatigue du visiteur, à la fois physique et intellectuelle, induite par la seule visite de musée. Son constat expose un sentiment dénoncé dès la fin du XIX^e siècle, dont Alexis Forel se fait aussi le porte-voix.

Mais pour le nouveau musée, il s'agit au contraire de mettre en avant l'usage d'un dispositif innovant, une muséographie d'ambiance qui propose la reconstitution des demeures d'autrefois afin de provoquer une certaine évocation du passé devant les yeux du spectateur⁸. L'idée est de « meubler petit à petit un vieux château, d'y reconstituer les appartements anciens, en ayant soin surtout de ne pas mélanger les époques ». Comme il s'agit de restituer l'histoire, il importe de faire oublier aux visiteurs qu'ils sont dans un musée, et le emploi d'un « immeuble historique » – le château de Chillon – pour en faire le Musée Romand semble une solution particulièrement adéquate de ce point de vue⁹.

Alexis Forel décrit ainsi la *period room*, qui cherche, de manière illusoire sans doute, à reconstruire une période révolue. Ce dispositif immersif¹⁰ fait la renommée du Musée national suisse dès son inauguration, parce qu'il offre au regard, outre les salles dites de collections dans lesquelles on présente les objets dans un cadre architectural adapté au contenu – une chapelle pour abriter l'art religieux, une salle de trésor pour renfermer l'orfèvrerie, etc. –, une quinzaine d'intérieurs historiques reconstruits *in situ*. Le dispositif muséographique choisi par Heinrich Angst sanctionne l'abandon d'une présentation par techniques et matériaux au profit d'une reconstruction historiciste. Les témoignages contemporains sont élogieux¹¹. Créer un environnement historique convaincant qui soit adapté aux objets n'était cependant pas propre au Musée national : le phénomène « trouve son origine dans les méthodes muséographiques développées par l'Hôtel de Cluny à Paris, à sa création tout au moins [en 1832], et dans celles mises en œuvre par le Musée germanique de Nuremberg [dès 1852]. [Il] s'inscrit aussi dans un contexte général d'engouement pour les dispositifs privilégiant les points de vue historique et culturel, un phénomène qui, dans les dernières années du XIX^e siècle, a pour pendant une remise en question des principes de classement par matériaux et techniques où les objets se trouvent entassés dans de grandes vitrines. »¹²

⁸ Cette muséographie, synthèse entre architecture, décor et objets comme le rappelle Chantal Lafontant-Vallotton, s'oppose résolument à l'entassement de séries typologiques dans des vitrines, responsable de la fatigue du visiteur ; voir également Chantal Georgel, « Montrer, éclairer, présenter », in Chantal Georgel, *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, Paris : Réunion des musées nationaux, 1994, pp. 188-206.

⁹ La possibilité de loger le Musée Romand dans le château de Chillon, proposée par l'Etat de Vaud, s'accompagna de conditions qui imposaient aux fondateurs de léguer leur collection à l'Etat. Si Henry de Mandrot y consentit, ce ne fut pas le cas d'Alexis Forel, qui démissionna du Comité en 1916. Il légua ses collections à la Société du Vieux-Morges, créée en 1915, avec une maison de style gothique tardif du milieu du XVI^e siècle – autre « immeuble historique » – où est inauguré, en 1920, le musée qui porte son nom depuis 1943. Henry de Mandrot légua quant à lui son château de La Sarraz à la Société du Musée Romand, dans lequel il disposa ses collections ; en 1922, les deux salles dans lesquelles il avait déposé ses collections, la salle des chevaliers et la salle à manger, seront ouvertes au public. Les musées que tous deux imaginèrent et réalisèrent sont donc des demeures historiques, seuls écrins dignes d'accueillir leurs collections.

¹⁰ Voir à ce sujet Raymond Monpetit, « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », *Publics & Musées*, 9 (1996), pp. 55-103.

¹¹ Sur cette question, voir en dernier C. Lafontant-Vallotton, *Entre le musée et le marché...*, en particulier pp. 297-318.

¹² C. Lafontant-Vallotton, *Entre le musée et le marché...*, p. 315.

Mais ce qui était perçu comme une innovation à la fin du XIX^e siècle ne l'est plus au moment où les promoteurs du Musée Romand lancent leur appel. En 1911, les pratiques muséographiques du Musée national sont, un peu partout en Europe, remises en cause : étonnamment, les érudits romands ne semblent pas s'en être rendus compte, tandis que, dans les mêmes années, l'apôtre fribourgeois du musée régional, Georges de Montenach, qui défend lui aussi l'idée d'un musée qui ne soit pas une nécropole¹³, peine face à l'enveloppe du musée et condamne par là toute forme d'historicisme : « Le Musée national suisse de Zurich est magnifique, admirablement installé, et je ne me lasse jamais de le visiter, tout en réprochant l'architecture truquée et l'archaïsme facice du monument qui l'hospitalise. »¹⁴ Les admirateurs du premier jour se sont depuis mués en défenseurs de l'authentique : peut-on restituer le caractère d'une époque révolue par l'assemblage d'objets en unités « historiques » sans se passer de substituts, de copies ? Les pratiques muséographiques héritées du XIX^e siècle sont fortement remises en question au sein même du Musée national suisse par le nouveau directeur Hans Lehmann, qui constate sévèrement que les salles de styles, au sein desquelles les points de vue esthétique, historique, culturel et stylistique étaient valorisés tout uniment, ne parviennent pas à immerger le spectateur dans l'atmosphère des périodes révolues.

Ainsi, le modèle auquel se référaient, enthousiastes, Henry de Mandrot, Alexis Forel et Aloïs de Meuron n'avait déjà plus cours dans la muséographie contemporaine. Il inscrivait définitivement le musée dans un discours passéiste, il vouait la démarche à l'échec.

Pierre Alain Mariaux

Université de Neuchâtel

¹³. G. de Montenach, *Les Musées régionaux...* (cité note 1). Les échos de Quatremère de Quincy résonnent à la lecture de quelques-unes des pages de de Montenach ; par exemple : « Chacun de nos petits coins de terre perd singulièrement en voyant disparaître, pour s'engouffrer dans d'immenses réservoirs, des choses qui, éparées, constituaient une véritable épargne artistique, tous les souvenirs qui demeuraient pour la contrée, une richesse et une leçon, tout ce qui peuplait les villes, les villages, les églises, les abbayes, les maisons et était leur parure et leur gloire » (p. 14) ; ou : « Une chose dont devraient se persuader davantage les amis des Musées, c'est que, avant de fonder des établissements artificiels pour en faire le conservatoire de la Beauté, il conviendrait de ne pas dévaster nos villes et nos villages qui sont des Musées naturels sont les rues, les monuments et les maisons méritent des égards qu'on voue trop exclusivement aux statues, aux tableaux et bibelots précieux » (p. 16).

¹⁴ *Idem*, p. 14. Et l'auteur poursuit : « Malgré l'intérêt qu'il présente, je me demande si on a bien été inspiré en le créant [...] »