

Zeitschrift:	Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera
Herausgeber:	Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte
Band:	44 (1993)
Heft:	4
Artikel:	La modernisation du musée comme mise en perspective d'un patrimoine : destins comparés de la Villa Planta à Coire et du Palais de Rumine à Lausanne
Autor:	Malfroy, Sylvain
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-393938

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

SYLVAIN MALFROY

La modernisation du musée comme mise en perspective d'un patrimoine

Destins comparés de la Villa Planta à Coire et du Palais de Rumine à Lausanne

«L'image du grand a un tel empire sur nos sens qu'en la supposant horrible elle excite toujours en nous un sentiment d'admiration. Un volcan vomissant la flamme et la mort est une image horriblement belle!»

ETIENNE-LOUIS BOULLÉE,
Architecture – Essai sur l'Art^{16, 17}

Le caractère est sans doute la composante d'un édifice la plus exposée au passage du temps. Mais si le musée doit être un instrument de remémoration, comment s'accommoder de l'évanescence de son ambiance originale? La restauration de la Villa Planta, achevée en 1990, s'est appliquée à retrouver le double caractère d'élégance urbaine et d'aménité primitivement visé pour cette résidence entourée de jardins aux portes de la ville, ultérieurement convertie en musée. A Lausanne, la campagne de rénovation en cours du Palais de Rumine devrait en rafraîchir à long terme la grandeur dont l'effet esthétique est devenu un objet de musée au même titre que les collections encyclopédiques qu'il abrite.

Aperçu de la dynamique interne du musée

S'interroger sur l'actualité problématique des musées d'hier revient à se demander de quelle manière le musée donne prise au passage du temps. Qu'est-ce qui s'effectue au cours du temps au sein du musée et au sein des relations que celui-ci entretient avec son contexte au point de nous obliger à remédier périodiquement à son obsolescence partielle? Les rapports d'expertise qui se multiplient depuis la fin des années 1970 relèvent généralement l'exiguïté chronique des locaux, l'impossibilité d'exposer intégralement, voire de stocker convenablement des collections considérablement accrues au fil des acquisitions, des legs et des dépôts, la difficulté d'accueillir et d'informer de façon satisfaisante un public décuplé qui articule des demandes de consommation culturelle de plus en plus variées et muséologiquement exigeantes; on note encore l'inadaptation technique des locaux du point de vue sanitaire, de l'éclairage et des installations électriques, de la climatisation, des circulations verticales, de l'accueil des personnes à mobilité réduite, de la sécurité en cas de vol ou d'incendie. A l'appui de leurs demandes de crédits, les conservateurs font valoir en outre l'insuffisance des collections constituées et l'inadéquation de leur mode de présentation par rapport aux acquis de la connaissance et aux nouvelles orientations de l'activité artistique et scientifique; l'opinion publique s'indigne pour sa part de la

vétusté du cadre architectural et décoratif, ne parvenant plus à s'identifier avec son symbolisme et ses valeurs représentatives.

Les facteurs qui poussent le musée au changement sont donc très nombreux et enchevêtrés et leur maîtrise requiert un travail considérable, au sein d'un processus de prise de décision souvent extrêmement conflictuel. A Lausanne, un groupe de travail a entrepris le diagnostic des problèmes de fonctionnement du Palais de Rumine et jeté les bases d'un programme de restructuration en 1976 déjà; la poursuite des études mobilise depuis 1987 une commission d'une vingtaine de membres coordonnée par une agence spécialisée de programmation des équipements et ce n'est qu'en 1991 qu'un parti d'intervention a pu être arrêté¹. A Coire, le processus politique qui a été nécessaire pour résoudre la question du réaménagement du musée cantonal des Beaux-arts a débuté en 1972 pour conduire à l'ouverture du chantier en 1987². Les études préparatoires alimentent de volumineux (et passionnants) dossiers³ dont il est cependant impossible de rendre compte dans ce cadre.

Le musée tire sa relativité historique du fait qu'il résulte de l'interaction permanente de trois composantes principales, dont chacune subit en outre l'influence du contexte: le musée doit sans cesse veiller à l'adaptation réciproque d'un contenu (des collections, des corpus documentaires), d'une forme institutionnelle (statut et mode de fonctionnement juridico-administratif, concept muséologique, visée culturelle) et d'une forme construite (cadre spatial et distributif, infrastructure technique, expression architecturale du caractère de l'ouvrage).

Tous les problèmes qui découlent de ces nécessités d'ajustement ont leur légitimité, mais ceux que je voudrais examiner plus en détail sont ceux dont la solution ne dépend pas tellement de critères quantitatifs (plus d'argent, plus d'espace), techniques (plus de performance) ou organisationnels (plus d'autonomie) que d'un changement de point de vue (prise de conscience historique) et d'une innovation conceptuelle (reconnaissance de problématiques nouvelles)⁴. Si l'on admet que toute codification typologique du musée⁵ est constitutivement précaire puisque fondée sur une multiplicité de facteurs en interaction dynamique, on peut cesser de chercher celle qui d'un coup de dés abolira le hasard pour mettre à profit, au contraire, la dialectique de la forme et du contenu dans un but de connaissance⁶. Je voudrais soutenir l'hypothèse que tout effort de modernisation des musées d'hier ne peut atteindre véritablement à cet effet qu'en mettant en perspective les aspects par lesquels ceux-ci nous re-présentent le passé, sont une représentation datée (mais reconnaissable comme telle) du passé.

Les contraintes idéales qui pèsent sur la liberté de restructurer le musée

Si le musée était une entreprise comme une autre, les problèmes qui résultent de son expansion pourraient être maîtrisés dans le cadre des stratégies déjà expérimentées pour la restructuration des entre-



prises industrielles et de service: fragmentation de l'organisme original et relocalisation des différents secteurs de la production, de la gestion, du stockage, de la vente et de la recherche sur des sites plus ou moins décentralisés (centre ville, frange suburbaine, grande périphérie, espace rural) qui permettent d'optimiser la relation de chaque composante avec ses facteurs spécifiques de fonctionnement⁷. Mais cette rationalité sèche est difficilement applicable à la modernisation de musées déjà constitués en raison de la vocation même du musée. En effet, avec le passage du temps, sa forme construite (et partiellement sa configuration institutionnelle primitive) tendent à se métamorphoser en éléments du contenu qu'il a pour mission de conserver et d'interpréter.

Ainsi, par exemple, dans le cas du Palais de Rumine, le programme soumis aux participants du concours de projets ouvert en 1889 demandait de loger sous un seul toit une partie des services, auditoires et laboratoires de l'Université, la bibliothèque cantonale, les collections savantes de zoologie, botanique, géologie, paléontologie et minéralogie, les collections artistiques, les antiquités et médailles, le musée industriel, une salle de gymnastique et d'escrime, les locaux des sociétés savantes et les appartements du personnel de surveillance⁸. Outre qu'il était surdéterminé par une volonté d'économie, ce choix illustre la double intention de perpétuer un idéal d'humanisme universel inspiré de la Renaissance et d'exalter sous la forme d'un tableau architectural raisonné l'ampleur de l'encyclopédie moderne⁹. Même si ce parti de systématiser en une seule et grande maison les éléments épars de la cité des arts et des sciences

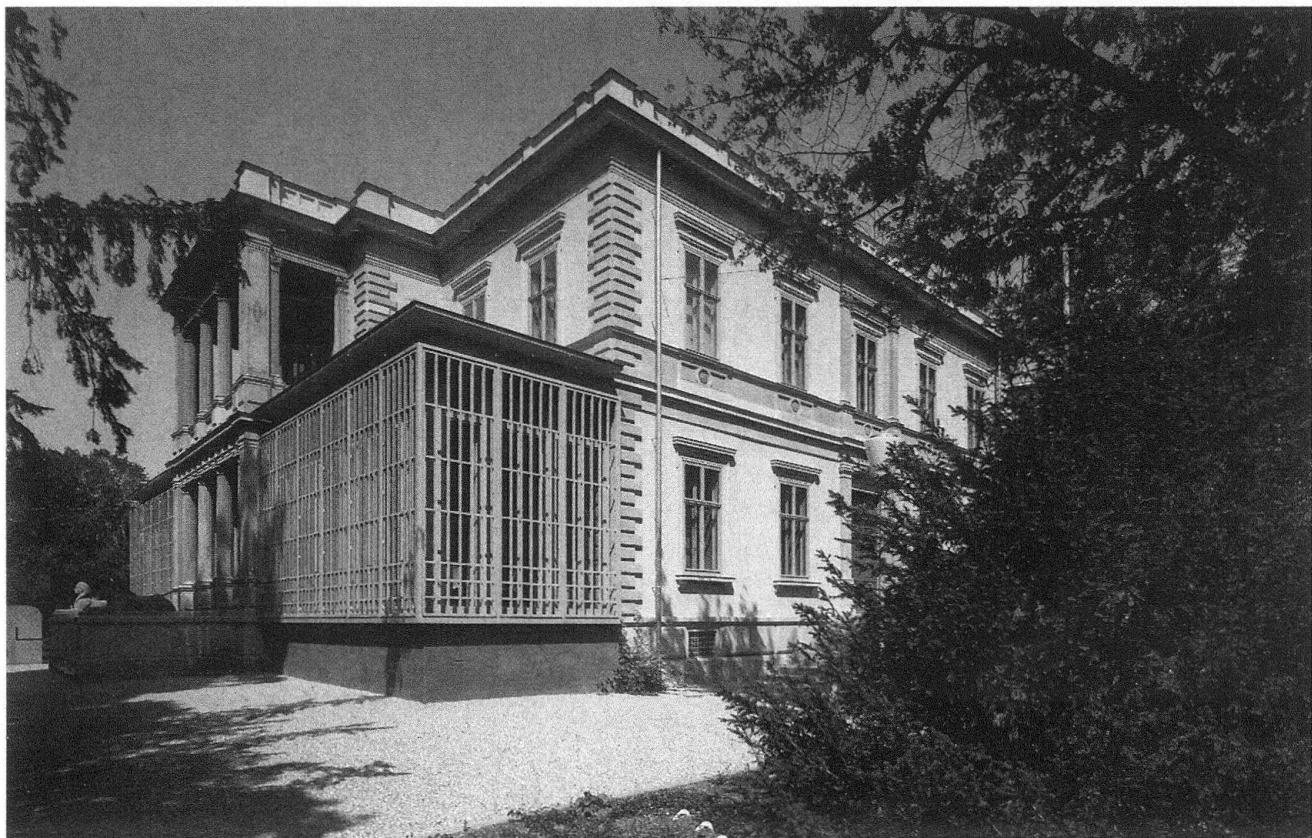
¹ Lausanne, Palais de Rumine, 1898–1906, Gaspard André, architecte. – Cette carte postale ancienne exprime bien le voisinage symbolique recherché entre la Cathédrale, transposition architecturale de la somme théologique, et l'Université, palais de l'encyclopédie laïque, dont la commune grandeur doit être évocatrice de perfection.

s'est avéré inadéquat dès l'inauguration du Palais, il est impossible d'ignorer la signification idéologique et culturelle extrêmement datée de cette disposition dans une étude de restructuration. C'est d'ailleurs ce qu'a bien vu en 1976 René Berger, alors conservateur du Musée des Beaux-arts et initiateur du premier groupe de réflexion évoqué précédemment. A cette époque, la migration de l'Université sur le site suburbain de Dorigny, entraînant avec elle une partie de la bibliothèque cantonale et des collections savantes, libérait un certain nombre de locaux dont la réaffectation devait être planifiée. Plutôt que de consentir à l'éclatement du concept origininaire du Palais de Rumine comme unité d'une pluralité et d'envisager sa reconversion monofonctionnelle au profit soit des besoins d'expansion des disciplines historiques et artistiques soit de ceux des sciences naturelles, René Berger esquissa le concept d'un «poly-musée» hybrideant les collections pour documenter des thèmes de préoccupation contemporains. Cette idée ultérieurement conduite jusqu'au seuil de sa concrétisation muséographique par les partenaires du musée, réunis en commission sous la direction du muséologue parisien Claude Pecquet, connu pour ses succès de programmation à Beaubourg et au Musée de la Gare d'Orsay, n'a finalement pas rallié le consensus politique. Certes, le concept de poly-musée portait lui aussi la marque de son époque (vogue de l'interdisciplinarité et du décloisonnement des pratiques, intérêt de l'art pour les mass media et leur mise en œuvre au service de problématiques conceptuelles et politiques) et il n'aurait pas tardé à faire date. Il avait cependant l'avantage à la fois d'être en prise sur l'actualité et en même temps de mettre en perspective la forme historique du musée de la Riponne, donc d'opérer une innovation qualitative en faisant levier sur la tradition même de ce musée¹⁰.

Toute la difficulté de la modernisation des musées d'hier tient en ceci qu'il s'agit de faire acte créateur dans l'ordre du «même» par opération de «reprise»¹¹. En effet, si la nouvelle mise en forme du musée ne tient aucun compte de la forme datée à laquelle elle se substitue, c'est à un «autre» musée qu'elle donne naissance et elle saute à pieds joints sur sa mission de mise en perspective du présent par remémoration du passé. Par ailleurs, si l'on refuse dogmatiquement de prendre acte du caractère inactuel de la disposition dont on hérite malgré l'évidence de réajustements nécessaires, on risque également de laisser déchoir le musée dans le statut d'altérité d'un passé qui n'est plus que passé au lieu de rester présent comme contenu d'une interprétation nouvelle¹².

La genèse du musée comme sédimentation d'un patrimoine

La dynamique du musée dans le temps que nous avons cherché à comprendre comme processus de recomposition périodique d'une unité toujours précaire peut être perçue négativement comme inadéquation chronique d'un contenant et de son contenu. Mais cet aspect possède une contrepartie positive: en effet, dans la mesure où il alimente le corpus des formes passées, ce processus régénère les



sources mêmes où puise le musée. Cette idée d'un musée qui s'enrichit de ce qui le sape cesse d'être paradoxale si l'on a présenté à l'esprit que la forme qui passe perd, avec son actualité, son statut de forme unifiante (donc dispensatrice de sens) pour basculer dans la multiplicité désarticulée des faits bruts et devenir le matériau potentiel d'une nouvelle forme concrète (une nouvelle interprétation). En d'autres termes, les formes qui passent font surgir de nouveaux questionnements et c'est en se saisissant de ces questions que le musée maintient son actualité, qu'il élucide le présent. La modernisation des musées d'hier passe ainsi aujourd'hui inévitablement par une confrontation avec les exigences de la conservation du patrimoine architectural et urbain.

La réhabilitation de la Villa Planta à Coire est exemplaire sur ce point. Celle-ci n'a pas été construite d'emblée pour accueillir un musée des Beaux-arts. Comme son nom l'indique, elle a servi primitive-ment de résidence suburbaine au riche négociant en textiles Jacques Ambrosius von Planta, qui en passa commande, de retour en Suisse après un long séjour à Alexandrie, à l'architecte Johannes Ludwig en 1874. En 1898, le maître de l'ouvrage vend son immeuble à la Compagnie des chemins de fer rhétiques, qui y loge provisoirement son administration avant de faire élever, en 1907, son propre siège représentatif dans les jardins qui bordent la villa au nord-ouest. Dès 1919, la Compagnie cède la villa en location à l'Etat des Grisons qui l'aménage pour y placer ses collections scientifiques et les quelques soixante-quatre tableaux qu'il a la charge de conserver depuis une convention passée en 1913 avec le *Bündner Kunstverein*. La Villa

2 Coire, Villa Planta, Bündner Kunstmuseum, 1874–1876, Ernst Ludwig, architecte. – Vue sur l'angle des élévations donnant à l'ouest sur la Bahnhofstrasse et au sud sur la Grabenstrasse après achèvement des travaux de 1987–1989. Les structures à claires-voies qui encadrent le portique d'accès au jardin (aujourd'hui accès principal) sont une interprétation libre par les architectes associés pour cette campagne de restauration (Peter Calonder, Hansjörg Ruch et Urs Hüslér, et Peter Zumthor) des serres qui faisaient originairement office de jardin d'hiver à cet endroit jusqu'à leur démolition dans les premières décennies de ce siècle.



3 Coire, Villa Planta. – Vue depuis le sud de la passerelle de liaison créée en 1987–1989 entre la villa et le pavillon de l'ancien «Musée d'histoire naturelle et du parc national», 1929, Sulser Frères, architecte, transformé pour accueillir des expositions temporaires.

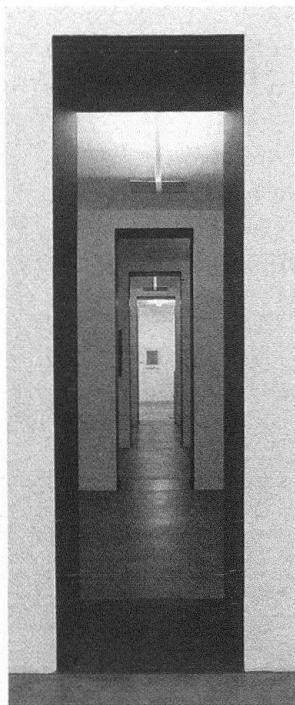
▷

4 Coire, Villa Planta. – Vue intérieure de la passerelle. Le caractère pittoresque traditionnellement associé au jeu de la lumière pénétrant à travers le treillage d'une fabrique de jardin est transposé par les architectes sur le plan des effets aléatoires et cinétiques explorés par l'op art

Planta devient propriété de l'Etat en 1957¹³. Lorsqu'en 1981, les autorités rédigent le programme du concours de projets pour la restauration du musée, elles laissent la question du maintien de la Villa Planta à la libre appréciation des participants; cependant, les surfaces de planchers exigées en vue de réunir sous un même toit la bibliothèque cantonale et les locaux du musée (dans un esprit d'économie qui rappelle curieusement celui observé lors de la création du Palais de Rumine) enlèvent toute plausibilité à la conservation du monument. La résistance conjuguée du Service cantonal de protection du patrimoine, de la Municipalité de Coire, des Fondation et Société des amis du musée réussit cependant à modifier l'attitude du Grand Conseil grison, qui entérine en 1984 à l'unanimité le parti d'une rénovation douce du musée.

La genèse du *Bündner Kunstmuseum* illustre ainsi un cas de remploi pragmatique, d'adaptation progressive puis de mise en valeur par restauration minutieuse d'un édifice de prestige conçu à l'origine pour d'autres usages. Ce processus est typiques d'une institution qui débute sous les auspices de l'initiative privée comme collection nomade, se sédentarise laborieusement dans des locaux d'emprunt avec l'appui partiel de pouvoirs cantonaux d'abord politiquement et





5 Coire, Villa Planta. – Enfilade des salles d'exposition aménagées dans les anciennes caves de la villa. Le résidu d'obscurité maintenu dans l'embrasure des étroits perçements ménagés dans les maçonneries du soubassement en souligne le caractère massif et restitué, conjuguée à la résonnance sourde des seuils de tôle posés sur vide, une part du mystère qui était propre à cet étage enterré.

financièrement trop faibles pour conférer à l'entreprise émergente tous les attributs de la reconnaissance publique (un édifice *ad hoc*, des crédits d'acquisition, etc.), pour finalement recevoir la consécration d'un cadre représentatif, une fois atteinte la taille critique laissant augurer de retombées collectives (sous forme de prestige, d'identité culturelle, d'attrait touristique, etc.) suffisamment rémunératrices des sacrifices publics consentis à son égard.

Le succès tout particulier de cette réhabilitation tient à la sensibilité avec laquelle les architectes mandatés ont su traiter le *caractère* d'origine de l'édifice, ainsi décrit lors de la publication du projet, en 1882: «Die Lage des Bauplatzes bedingte, dem Bauwerk einen Charakter zu ertheilen, welcher das Gleichgewicht hält zwischen dem Ernst und der Gediegenheit eines städtischen Wohngebäudes und der Anmuth und Freiheit einer Villa.»¹⁴ Leurs interventions (rétablissement des jardins d'hiver de la villa, création d'une passerelle légère en bois entre la villa et son annexe de 1929) incitent à une lecture renouvelée du type de cette résidence suburbaine, surgie autrefois dans la ceinture de jardins et de vergers qui cernaient la ville fortifiée. Le choix des matériaux et leur mise en œuvre (aérienne dans les éléments de transition avec l'environnement de verdure, puissante et mystérieuse dans les aménagements du soubassement), de même que le travail sur la polychromie des espaces intérieurs valent comme autant de commentaires de l'électisme du XIX^e siècle et de sa culture domestique. On peut considérer désormais que la Villa Planta est l'objet d'exposition principal du *Bündner Kunstmuseum*, sans l'action culturelle duquel elle aurait vraisemblablement disparu.

Un potentiel analogue existe dans le caractère de l'architecture du Palais de Rumine et il faut espérer que la restructuration par étapes qui a maintenant été décidée saura en tirer parti. Ce qu'il s'agit de ré-interpréter ici n'est pas le double caractère d'*élégance urbaine* et d'*aménité* primitivement visé pour la Villa Planta, mais la *grandeur alliant noblesse et simplicité*¹⁵ que les concepteurs du Palais de Rumine voulaient suggestive des proportions de l'esprit humain. Le choix du «caractère» de l'édifice fait partie intégrante de l'étude du parti dans la tradition académique du projet architectural¹⁶. Il s'agit de déterminer la tonalité affective qui devra se dégager de l'ensemble, en accord avec ce qu'il représente et les attentes psychologiques de ceux qui le fréquenteront. Le caractère de grandeur du Palais de Rumine commande non seulement le dimensionnement des espaces, la longueur des enfilades et le parti décoratif; il dicte jusqu'à la disposition des vitrines dans la «grande galerie» et des rayonnages dans la «grande salle» de la bibliothèque (lamentablement tronquée en 1955), d'où se dégage(ait) un effet de sublime¹⁷. Si cet effet trahit aujourd'hui – certainement plus qu'il y a seulement quelques décennies encore, quoique résiduellement – son enracinement dans l'esthétique classique relayée par le romantisme, on mesure l'ampleur du paradoxe qu'il y aurait à le laisser perdre dans une campagne de travaux destinée justement à rendre plus performant ce lieu de la remémoration. On ne peut que recommander aux instances responsables d'y prêter la plus vive attention.



6 Lausanne, Palais de Rumine. – Vue intérieure de la «grande salle» de la bibliothèque (état des lieux lors de l'inauguration en 1906, altéré en 1955, date à laquelle une dalle intermédiaire est venue tronquer cet espace au niveau de la première galerie). La disposition panoptique primitive, permettant d'embrasser d'un seul regard les rayonnages de livres et les collections numismatiques et sigillaires, était surdéterminée par la recherche d'un effet de sublime, de vertige face à une multiplicité innombrable.

Pour conclure: du méga-musée au méta-musée

L'examen des aspects qualitatifs de la modernisation des musées d'hier permet de critiquer les limites de propositions fondées uniquement sur des considérations quantitatives et fonctionnelles. Nous avons constaté que lorsque le musée en tant que forme construite perd son actualité, il déchoit au même statut que les matériaux qu'il abrite et nous confronte à la rude tâche de le remettre en forme (s'il reste physiquement le «contenant» des collections qu'il abrite, il figure désormais logiquement au rang des matériaux en attente d'une nouvelle forme à inventer). Quelle que soit son ancienneté, le patrimoine que conserve le musée appartient toujours au passé. Ainsi, ce n'est pas en étalant, sélectivement et dans une présentation arbitrai-



7 Lausanne, Palais de Rumine. – L'«animation» (récente) de la galerie ouverte sur l'atrium au moyen d'animaux naturalisés est certes plaisante, mais perturbe la perception de ce qui situe précisément cet espace muséal dans le XIX^e siècle: la passion du rangement.

Zusammenfassung

rement mise au goût du jour, les pans de ce patrimoine qui «plaisent» le plus que le musée peut tenter de revendiquer quelqu'actualité, mais en révélant au contraire à notre grande surprise combien nous méconnaîtrions ce qui a été (et partant qui nous sommes) si le temps et le hasard des découvertes ne plaçaient pas sans cesse devant nous des faits nouveaux, comme cette villa élégante et amène à la fois, en bordure de la Bahnhofstrasse à Coire, ou ce musée «horriblement beau» qui attend de renaître au pied de la cité lausannoise.

Der *Charakter* eines Baus ist dem Wandel der Zeit zweifellos am stärksten ausgesetzt. Wie soll nun ein Museum als Mittel zur Erinnerung dem allmählichen Verschwinden seiner ursprünglichen Stim-

mung begegnen? Bei der im Jahre 1990 abgeschlossenen Restaurierung der Villa Planta war man bestrebt, den doppelten Charakter, den das nun in ein Museum umgewandelte Haus einst kennzeichnete, wiederzuerlangen: nämlich die Verbindung von *Eleganz und Ungezwungenheit*, welche für die von Gärten umgebene, am Strand gelegene Residenz bestimmt war. Bei der Renovierung des Palais de Rumine in Lausanne, die derzeit im Gange ist, wäre es wünschenswert, könnte man auf lange Sicht wieder die Grösse erreichen, deren ästhetische Wirkung gleich den enzyklopädischen Sammlungen mittlerweile selbst zum musealen Objekt geworden ist.

Il carattere è senza dubbio la componente di un edificio più esposta allo scorrere del tempo. Ma se il museo deve essere uno strumento di «rimembranza», come comportarsi di fronte all'evanescenza della sua atmosfera originale? Il restauro di Villa Planta a Coira, terminato nel 1990, ha voluto ridare il duplice carattere originario di *eleganza urbana* e di *luogo ameno* a questa residenza circondata da giardini alle porte della città, in seguito adibita a museo. A Losanna, la campagna di rinnovamento in corso al Palais de Rumine dovrebbe col tempo ridare la *grandiosità* all'edificio il cui effetto estetico è diventato esso stesso oggetto da museo, allo stesso titolo delle encyclopédie collezioni che racchiude.

Riassunto

Notes

¹ Les études de programmation du Palais de Rumine sont archivées au sein du Département de l'Instruction publique et des Cultes de l'Etat de Vaud, maître de l'ouvrage. Les documents nécessaires au travail de la Commission de construction sont actuellement déposés au Palais lui-même. Je remercie Messieurs Jean-Pierre Dresco, architecte cantonal et président de la dite commission, Claude Pecquet, muséologue, responsable de l'agence de Coordination de l'architecture, du fonctionnement et des équipements C.A.F.E. à Paris, et Ivan Kolecek, architecte mandataire, pour l'histoire qu'ils ont bien voulu me dresser de l'opération en cours. Je remercie également Madame Sophie Donche Gay pour sa précieuse assistance dans la consultation des sources.

² Cf. le compte rendu du maître de l'ouvrage, le Conseiller d'Etat Joachim Caluori, chef du Département de l'Instruction publique, de la Culture et de l'Environnement, président de la Commission de construction, celui de Beat Stutzer, directeur du Musée des Beaux-arts du Canton des Grisons, ainsi que celui de l'association des architectes mandatés, Calonder, Ruch & Hüslar, Zumthor, dans le supplément à la *Bündner Zeitung* du 26 janvier 1990, p. 17-19. Les archives du Département des Travaux publics du Canton des Grisons conservent non seulement les actes administratifs usuels mais également l'important dossier des projets de concours avec les rapports de jury ainsi qu'un suivi photographique complet du chantier.

³ Cf. notamment le rapport d'étude en 3 tomes *Document de présentation du complexe poly-musée à Rumine Riponne Dorigny* de novembre 1989, dont l'intérêt muséologique va bien au-delà d'un simple document interne d'aide à la décision.

⁴ Les études récentes en matière d'innovation et de découverte démontrent que notre capacité à résoudre des problèmes dépend beaucoup plus de l'imagination méthodologique que nous réussissons à déployer dans la réorganisation des données que de l'augmentation de la puissance de calcul des ordinateurs. Voir à ce sujet DAVID LAMB, *Discovery, Creativity and Problem-Solving* (Avebury Series in Philosophy), Aldershot 1991. En forçant un peu l'analogie, on pourrait dire qu'une certaine inertie de la capacité d'expansion quantitative des musées peut être un profond stimulant à la créative muséologique: la nécessité rend ingénieux. FRANÇOIS DAGOGNET a montré combien les mesures de «compactage» [concentration et organisation des corpus, transfiguration des messages] activent la perpétuation de la Mémoire culturelle, cf. *Mémoire pour l'avenir. Vers une méthodologie de l'informatique*, Paris Vrin, 1979 (chap.IV: La connaissance et la reconnaissance. La muséographie).

⁵ Pour une présentation synthétique de la genèse du musée moderne, cf. NIKOLAUS PEVSNER, *A History of Building Types* (A.W.Mellon lectures in the fine arts 19), Princeton 1976, chap.8.

⁶ Cette idée, développée par la suite, que la connaissance (et donc l'efficacité culturelle du musée) s'alimente de la recomposition sans cesse recommandée du multiple, de la reprise des faits, et de la transformation des formes déchues en nouveaux objets d'interrogation s'appuie sur de nombreuses lectures de théoriciens de la méthode dialectique. Pour une présentation générale des traits distinctifs de cette orientation philosophique et de sa fortune critique, cf: KURT WUCHTERL, *Methoden der Gegenwartsphilosophie*, Berne, Stuttgart, Haupt, 1987 (partie B, chap. 5-6: «Die dialektische Methode» et «Kritische Stimmen zur Dialektik»); WOLFGANG RÖD, *Dialektische Philosophie der Neuzeit*, Munich, Beck, 1986; ERROL E. HARRIS, *Pensée formelle transcendante et dialectique* (traduction française par PHILIPPE MÜLLER et ERIC VIAL), Lausanne, L'Age d'Homme, 1989. Les pages dans lesquelles GIOVANNI GENTILE expose son interprétation de la dialectique du sujet et de l'objet, de la pensée en acte et des actions passées, du concret et de l'abstrait restent très éclairantes et connaissent un regain d'intérêt au sein du débat philosophique italien; cf. de cet auteur, notamment *La filosofia dell'arte*, Florence, Sansoni, 1950, et SALVATORE NATOLI, *Giovanni Gentile, filosofo europeo*, Turin, Boringhieri, 1989, AUGUSTO DEL NOCE, *Giovanni Gentile. Per una interpretazione filosofica della storia contemporanea*, Bologne, Il Mulino, 1990, ANTIMO NEGRI, *Giovanni Gentile, 1/Costruzione e senso dell'attualismo, 2/Sviluppi e incidenza dell'attualismo*, Florence, La Nuova Italia, 1975.

⁷ Pour une analyse des processus de différenciation interne et de migration sélective des entreprises dans l'espace urbain au gré de leur expansion et de la croissance de l'agglomération elle-même, cf. WOLF GAEBE, *Verdichtungsräume. Strukturen und Prozesse in weltweiten Vergleichen*, Stuttgart, Teubner, 1987. GIANFRANCO CANIGGIA, *Composizione architettonica e tipologia edilizia 1. Lettura dell'edilizia di base*, Venise, Marsilio, 1979, p. 192.

⁸ Pour l'historique de la construction du Palais de Rumine, cf. les sources conservées aux Archives de la Ville de Lausanne (cote AVL 225.6.5), le résumé du mémoire de licence de FRANÇOIS CHANSON, Le Palais de Rumine à Lausanne: un édifice moderne, in: *Revue suisse d'Art et d'Archéologie* 40, 1983, 1, p.40-59 et la brève notice contenue dans SYLVAIN MALFROY, *Lausanne 1900 - Lausanne en chantier* (Guides de Monuments suisses), Bâle 1977.

⁹ REMO BODEI analyse remarquablement, au chapitre «L'effetto Condorcet», les avatars modernes du tableau (systématique) comme mode d'intelligibilité de l'événementiel historique et d'anticipation du «savoir absolu»; cf. de cet auteur, *Scomposizioni. Forme dell'individuo moderno*, Turin, Einaudi, 1987.

¹⁰ La solution finalement arrêtée par le Conseil d'Etat préconise à long terme le déménagement du Musée des Beaux-arts sur un site autonome, cf. CONSEIL D'ETAT DU CANTON DE VAUD, *Exposé des motifs et projet de décret présentant le décompte de la troisième phase et accordant un crédit pour la quatrième phase des études de réaménagement du Palais de Rumine à Lausanne*, printemps 1991, 110 (P.D. 2-3/91). Si ce «splitting» s'inscrit bien dans la logique de migration sélective qui paraît régir toute entreprise en expansion (cf. note 7), il blesse la contrainte idéale de conserver un «tableau» extrêmement significatif de l'ascension universitaire de la province vaudoise. La variante abandonnée du «poly-musée» imaginait le maintien de la partie publique des six musées au Palais de Rumine et la décentralisation de la seule partie logistique de ceux-ci; une galerie d'art contemporain serait en outre venue compléter les équipements maintenus à la place de la Riponne. La disponibilité toute récente du Musée Arlaud (berceau du Musée cantonal des Beaux-arts), suite à un échange de propriétés entre le Canton et la Ville, vient encore modifier les données du problème...

¹¹ Pour l'explicitation de ces concepts, cf. SØREN KIERKEGAARD, *La reprise*, traduction, introduction, dossier et notes par NELLY VIALLANEIX, Paris, Flammarion, 1990; GILLES DELEUZE, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968.

¹² Outre les ouvrages cités à la note 6, le chapitre intitulé «Vers une herméneutique de la conscience historique» contenu dans l'ouvrage de PAUL RICŒUR, *Temps et récit III: Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, élucide remarquablement la situation du présent historique entre un horizon d'attente et un espace d'expérience: «le présent est tout entier crise quand l'attente se réfugie dans l'utopie et quand la tradition se mue en dépôt mort» (p.339).

¹³ Pour l'historique de la Villa Planta, cf. LUZI DOSCH, *Villa Planta / Bündner Kunstmuseum Chur* (Guides de Monuments suisses), Bern 1991; BEAT STUTZER, Zur Geschichte des Bündner Kunstmuseums und seiner Sammlung, in: *Bündner Kunstmuseum Chur. Gemälde und Skulpturen* (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Kataloge Schweizer Museen und Sammlungen 12), Chur, Stiftung Bündner Kunstsammlung, 1989.

¹⁴ Villa Planta in Chur, in: *Die Eisenbahn, Schweizerische Zeitschrift für Bau- und Verkehrs-wesen*, vol. XVI, 7 janvier 1882, p. 1.

¹⁵ GASPARD ANDRÉ, architecte lauréat du concours de 1889, déclare dans les *Notes explicatives* (AVL cote 225.6.5) accompagnant son rendu avoir cherché à «concilier la dignité d'aspect indispensable pour un édifice de ce genre avec les nécessités d'économie», être

«resté dans la simplicité exigée par l'économie et voulue aussi par le caractère des lieux» et avoir «renoncé à l'emploi des grands ordres architecturaux utiles bien souvent pour donner de la fermeté et de l'unité à des façades de cette étendue mais qui exigent [...] la mise en œuvre d'un grand cube de pierres de taille et donnent, lorsque cet emploi s'étend trop, une physionomie trop pompeuse à l'édifice». Ces précautions n'empêchent pas le jury de noter dans son rapport que le Palais «est un peu riche, une faculté des sciences demand[ant] plus de simplicité» et d'exiger de l'auteur qu'il réduise le volume de l'édifice en vue de l'exécution. A la conclusion du chantier, CHARLES MELLEY, l'un des architectes lausannois mandatés pour la conduite des travaux, exprime sa déception au vu du résultat obtenu: «Ce qui frappait surtout dans la conception d'André, c'était l'ampleur et l'harmonie de ses proportions, la logique de son plan, si sincèrement interprété en façade, la simplicité et la noblesse de ses grandes lignes, comme aussi la parfaite entente et la sobriété de sa décoration sculptée. [...] Certes nous en admirons comme tout le monde la superbe ordonnance et les beautés incontestables, mais sans pouvoir nous empêcher de regretter l'élégante simplicité, l'unité harmonieuse et la noblesse du style qui faisaient le caractère et le charme de la première étude et que nous ne retrouvons pas au même degré dans le projet définitif.» (Le Palais de Rumine à Lausanne, in: *Bulletin technique de la Suisse romande*, 10 décembre 1906). On perçoit comme un écho de cette frustration dans la question de CHARLES FERDINAND RAMUZ (néanmoins hostile au Palais de Rumine pour d'autres raisons) «Un petit pays est-il condamné par sa petitesse même à ne pas connaître la grandeur?» (*Besoin de grandeur*, Paris, Grasset, 1938).

¹⁶ Voir à ce sujet WERNER SZAMBIEN, *Symétrie, goût, caractère: théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550–1800*, Paris, Picard, 1986. ETIENNE-LOUIS BOULLÉE marque durablement la tradition académique du projet d'architecture par la conception précise du *caractère* qu'il développe dans son enseignement à l'Académie dès 1762. Celle-ci est au cœur de l'œuvre posthume *Architecture – Essai sur l'art*, publiée pour la première fois en 1953 (nouvelle édition présentée par JEAN-MARIE PÉROUSE DE MONT-CLOS, Paris, Hermann, 1968). «Mettre du caractère dans un ouvrage, explique Boullée, c'est employer avec justesse tous les moyens propres à ne nous faire éprouver d'autres sensations que celles qui doivent résulter du sujet». La variété des caractères architecturaux s'exprime ainsi dans la même terminologie que celle qui s'applique à l'analyse du sentiment esthétique: le beau, le noble, le grandiose, le sublime, le gracieux, le pittoresque, etc. Dès la fin du XVIII^e siècle, le système de ces catégories alimente des spéculations philosophiques aussi nombreuses que la détermination du cadran des couleurs. Cf. ROBERT BLANCHÉ, *Des catégories esthétiques*, préface par YVON BELAVAL, Paris, Vrin, 1979, ainsi que les rubriques concernées dans le *Vocabulaire d'esthétique*, d'ETIENNE SOURIAU, publié sous la direction d'ANNE SOURIAU, Paris, Presses universitaires de France, 1990.

¹⁷ Pour une interprétation iconographique du motif de la *grande galerie*, cf. ANDRÉ CORBOZ, *Peinture militante et architecture révolutionnaire. A propos du thème du tunnel chez Hubert Robert* (Schriftenreihe des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur an der ETH-Zürich 20), Bâle, Birkhäuser, 1978. BOULLÉE lui-même recommande: «Qui de nous n'a pas été jouir, sur une montagne, du plaisir de découvrir tout ce que notre vue peut embrasser? Là, qu'apercevons-nous? Une étendue vaste et dans laquelle est contenue une quantité d'objets que leur multiplicité rend incalculable. Or, veut-on en architecture présenter l'image du grand? On doit dans un grand ensemble mettre en usage les moyens de l'art ingénieux dont nous avons parlé, afin de multiplier les objets autant qu'il sera possible, mais dans un juste rapport avec le tout, dans ce juste rapport que nous remarquons dans les temples des Grecs, en sorte que ces objets ne soient ni multipliés à l'excès comme dans nos églises gothiques, ni d'une proportion colossale et propre à n'offrir que le gigantesque, comme à Saint-Pierre de Rome» (cité d'après l'anthologie éditée par FRANÇOISE FICHET, *La théorie architecturale à l'âge classique*, Bruxelles/Liège, Mardaga, 1979, p. 485; italiques S.M.). Pour une interprétation dans le medium de la peinture de la grandeur du Muséum d'histoire naturelle, cf. JÜRG KREIENBÜHL, *Le monde merveilleux de la galerie de zoologie / Die wunderbare Welt der zoologischen Galerie in Paris*, Bâle, Galerie Specht, 1988.

1: Carte postale, E. Steiner, photographe éditeur, Lausanne. Document conservé au Musée historique de Lausanne, Collections de l'Association du Vieux-Lausanne, reproduction Sylviane Pittet, photographe. – 2–5: Kurt Hofmann, Bündner Kunstmuseum, Coire. – 6: Viret-Genton photographe, Musée de l'Elysée, Lausanne, reproduction S.M. – 7: Cathy Karatchian, photographe auteur, Vevey.

Sylvain Malfroy, lic. ès lettres, Historien d'Art, Rue des Glaciers 7, 1004 Lausanne

Sources des illustrations

Adresse de l'auteur