

Museum

No 167 (Vol XLII, n° 3, 1990)

**Musées et art nouveau : un
patrimoine méconnu, mais
renaissant**

museum

Revue trimestrielle publiée par
l'Organisation des Nations Unies pour
l'éducation, la science et la culture, *Museum*
est une tribune internationale d'information
et de réflexion sur les musées de tous genres.

Les versions anglaise, espagnole et
française sont publiées à Paris; la version
arabe, au Caire; la version russe, à Moscou.

N° 167 (n° 3, 1990)

Quelqu'un l'a vraiment dit

Adressez-vous, dans un pays
occidental, à n'importe quel directeur
de musée « branché » et vous verrez
que vous n'avez nullement affaire à un
antiquaire momifié. Vous parlez à
quelqu'un qui est à la fois rompu aux
relations publiques, expert en
marketing, savant à temps partiel,
vedette de radio et de télévision,
journaliste et chercheur de dot (pour
son musée, s'entend).

Stephen Bayley
Conservateur du Design Museum
Londres

Une chose paraît certaine : en 1990, le
marché de l'art va grimper.

La Repubblica, Florence
31 décembre 1989 - 1^{er} janvier 1990

Directrice : Anne Raidl
Rédacteur en chef : Arthur Gillette
Secrétaire de rédaction : Christine Wilkinson
Conception graphique : George Ducret
Rédacteur : Mahmoud El-Sheneti (version
arabe)
Rédactrice : Irina Pantykina (version russe)

COMITÉ CONSULTATIF

Om Prakash Agrawal, Inde
Azedine Bachaouch, Tunisie
Craig C. Black, États-Unis d'Amérique
Patrick D. Cardon, Secrétaire général
de l'ICOM, *ex officio*
Gaël de Guichen, ICCROM
Yani Herreman, Mexique
Nancy Hushion, Canada
Jean-Pierre Mohen, France
Luis Monreal, Espagne
Syeung-gil Paik, République de Corée
Lise Skjoth, Danemark
Tomislav Sola, Yougoslavie
Vitali Souslov, Union des républiques
socialistes soviétiques
Roberto di Stefano, ICOMOS
Shaje Tshiluilila, Zaïre

Composition
Coupé
44880 Sautron (France)
Impression
Imprimerie Vanmelle
9910 Gent/Mariakerke (Belgique)

© Unesco 1990

Les articles signés expriment l'opinion de
leurs auteurs et non pas nécessairement celle
de l'Unesco ou de la rédaction.

Les appellations employées dans *Museum*
et la présentation des données qui y figurent
n'impliquent de la part du Secrétariat de
l'Unesco aucune prise de position quant au
statut juridique des pays, territoires, villes ou
zones, ou de leurs autorités, ni quant au tracé
de leurs frontières ou limites.

Les textes publiés peuvent être librement
reproduits et traduits (sauf pour les
illustrations et lorsque le droit de
reproduction ou de traduction est réservé et
signalé par la mention « © Auteur(s) » à
condition qu'il soit fait mention de l'auteur et
de la source.

CORRESPONDANCE

Questions d'ordre rédactionnel
Museum
Unesco
7, place de Fontenoy
75700 Paris, France
Tél. : (33) (1) 45.68.43.81
Télécopie : (33) (1) 45.67.16.90

Abonnements
Les Presses de l'Unesco
Service des ventes
7, place de Fontenoy
75700 Paris, France

Prix du numéro : 48 F
Abonnement (4 numéros ou numéros
doubles correspondants) : 156 F

Exemplaires d'articles parus dans Museum
Institute for Scientific Information
Att. of Publication Processing
3501 Market Street
Philadelphia, PA 19104
États-Unis d'Amérique

MUSÉES ET ART NOUVEAU

Un patrimoine méconnu, mais renaissant

Sommaire

Éditorial « *A chaque temps son art...* » 131

DE LA MAISON AU MUSÉE

Cécile Dulière *Le Musée Horta à Bruxelles : une réussite qui pose problème* 134

Kata Martinović Cvijjin *La Villa Raichle : une affaire de chance* 139

Renate Ulmer *La Maison Ernst-Ludwig à Darmstadt : de la colonie d'artistes au musée* 143

Graciela di Iorio *Dans l'immensité du continent sud-américain, une villa transformée en musée* 146

... et au Chili 149

Lidya Petrovna Bykovtseva *Le Musée Gorki est une « maison grotesque »* 150

COLLECTIONS, EN LONG ET EN LARGE

Wolfgang Hennig *L'art nouveau à Berlin : du verre au textile* 154

Jan-Lauritz Opstad *Une salle Van de Velde à 64 degrés de latitude nord* 157

Eva Csenkey *A Budapest : musée ou palais tzigane?* 160

... et aux États-Unis d'Amérique 164

Rebeca Gutiérrez *Échos de Cuba* 165

ARCHITECTURE A L'AFFICHE

Sirkka Valanto *Au Musée de l'architecture finlandaise* 168

Vincent Bradel *Nancy 1900 : un début d'archives* 172

AUTRES PERSPECTIVES

Hiroyasu Fujioka *Quant au Japon...* 176

Maria Brekermans *1572 et la suite... ou « Pourquoi y a-t-il si peu d'art nouveau aux Pays-Bas? »* 179

La Sécession viennoise : 92 ans, bon pied, bon œil! 181

Hans-Dieter Dyroff *« Architecture souriante ». Projet international d'étude et d'action* 182

Rubriques



Une ville, des musées

Pyongyang : « lieu de beauté sous le soleil » 184



Chronique de la FMAM

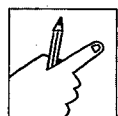
Flash 186

Lilian di Demetrio *Musées et mécénat en Grèce :*
Thouvenin *quatre femmes, une seule passion* 186



Retour et restitution de biens culturels

Le Canada ramène l'art nouveau à la maison 188



En toute franchise

Jane Hutchins et *Séismes, inondations, cyclones :*
Barbara Roberts *« votre musée sera-t-il pris au dépourvu? »* 189

ET QUI PLUS EST

Courrier des lecteurs *A propos de « Un musée inutile »* 191

VOX POPULI

Lidya Kondrachova *« En muséologie, le moindre détail compte »* 192

« A chaque temps son art... »

Sur la porte d'entrée du Pavillon de la Sécession à Vienne, chef-d'œuvre de la version autrichienne/Europe centrale de l'art nouveau du début du siècle, se détache en lettres d'or la devise suivante :



[A chaque temps son art, à l'art sa liberté.]

Marquant une rupture aussi bien qu'un bond en avant sur les plans de l'esthétique, de l'architecture et de la création artistique, l'art nouveau a été avant tout un mouvement de son temps ; voilà que l'esthétique rejetait alors catégoriquement la plupart des œuvres du passé et même les œuvres contemporaines, que les artistes du *Wiener Sezession* (la Sécession viennoise) et autres partisans et créateurs de l'art nouveau qualifiaient de pompeuses et stérilisantes. Pour bien se démarquer du passé, et parce qu'elles étaient considérées par beaucoup comme exotiques, bizarres ou simplement déplacées, plusieurs manifestations de l'art nouveau ont été désignées par des noms évocateurs exprimant d'une manière imagée leur prétendue bizarrerie.

Ce n'est donc pas par hasard que ces noms ont souvent été empruntés à une langue étrangère. Les Finlandais ont abrégé le mot allemand *Jugendstil* en *Jugend*. Les anglophones et les hispanophones (du moins en dehors de l'Espagne), estimant que le français convenait mieux à ce style bizarre, ont adopté l'expression « art nouveau » (tellement bien acceptée aujourd'hui qu'elle ne figure pas en italique dans les versions anglaise et espagnole du présent numéro de *Museum*)¹. Les Français leur ont retourné le compliment – si l'on peut dire – et ont parlé de *modern style*, tandis que les Russes, naturellement déconcertés, ont refrancisé le terme, devenu *stil' moderne*. Les Italiens, quant à eux, ont continué à préférer le terme anglais *Liberty*, tandis que les Tchèques, les Hongrois et les Yougoslaves ont, avec des variantes, gardé le mot viennois *Sezession*.

Ce brassage linguistique est divertissant, mais très révélateur. L'art nouveau a souvent puisé son inspiration aux sources populaires et contribué à la renaissance des mouvements nationaux. Paradoxalement, il a aussi été, du fait des échanges constants et mutuellement enrichissants d'hommes, d'idées et d'objets qu'il a suscités, le premier grand mouvement international de notre siècle en matière d'architecture et d'art décoratif. Ayant acquis, depuis, une véritable dimension internationale, contrairement à une opinion largement répandue, l'art nouveau ne s'est nullement limité à l'Europe et à l'Amérique du Nord. La présence de l'Argentine, du Chili, de Cuba et du Japon dans ce numéro de *Museum* atteste son cosmopolitisme. C'est pour bien montrer à nos lecteurs le rayonnement mondial de ce mouvement que nous avons ouvert ces pages à l'art nouveau.

1. Il convient de signaler que les historiens de l'art en Espagne se réfèrent généralement, lorsqu'ils parlent du mouvement espagnol, au *Modernismo*. Voir par exemple *Barcelona Modernista* de Cristina et Eduardo Mendoza, Barcelone, Editorial Planeta, 1989.



Si nous avons choisi ce thème, c'est aussi pour leur faire partager le plaisir esthétique et intellectuel que l'on ne peut manquer de ressentir en regardant et en découvrant l'art nouveau ou en réfléchissant à la diversité de ses créations, qu'il s'agisse de la taille (allant de la réalisation d'une poignée de tiroir à celle d'un quartier urbain) ou de la forme (architecture, mobilier, céramique, textiles...); il s'en dégage cependant une unité de style qui tient à sa conception vivante de la plasticité et à son approche globale à l'égard de la production (chaque détail d'une maison, et non pas seulement le plan d'ensemble, devait se conformer à ses règles).

La conception et l'approche de ce mouvement n'étaient pas dépourvues d'humour, ce qui n'est pas non plus pour nous déplaire. Devant ce qu'il considérait, chez ses prédécesseurs, comme un maniérisme démodé, le mouvement réagissait en riant. La forme « oméga » largement utilisée pour les portes et les fenêtres justifie pleinement l'appellation d'« architecture souriante » donnée au mouvement lors d'une récente réunion organisée sous les auspices de l'Unesco².

L'horreur de la première guerre mondiale a mis fin à cette fantaisie; l'architecture n'allait pratiquement plus jamais se hasarder à sourire, et nombre d'objets précieux et d'édifices qui ont survécu au premier grand conflit ont été détruits pendant la deuxième guerre mondiale – ces faits pouvaient difficilement être passés sous silence dans un numéro de *Museum* consacré à l'art nouveau et méritent d'être médités par tout lecteur d'une revue de l'Unesco.

La dernière raison, enfin, pour laquelle ce numéro de *Museum* est essentiellement consacré à l'art nouveau est que sa destruction se poursuit. Ses jolis édifices, en particulier, continuent d'être défigurés, et même rasés, généralement pour être remplacés par une architecture rien moins que souriante. L'ignorance est souvent la cause de ces désastres et, comme il n'est de meilleur antidote à l'ignorance que la connaissance, nous avons voulu présenter ici certains des musées les moins connus.

Plus insidieusement peut-être encore que la destruction, l'indifférence menace l'art nouveau. Prenons un exemple : à dix minutes de marche de l'Unesco, dans une petite rue du VII^e arrondissement de Paris, se trouve une haute grille en fer forgé; entre ses barreaux, tordus comme des langues de feu, on peut voir la tour Eiffel; laissée à l'abandon, cette clôture est en train de rouiller. Sa valeur est connue, mais personne ne semble s'en soucier.

Loin de toute prétention didactique, ce numéro de *Museum* entend montrer, exemples à l'appui, comment les musées ont protégé et présenté le patrimoine exceptionnel que représente l'art nouveau et, donc, comment ils peuvent jouer un rôle encore plus grand à l'avenir.

Nous allons d'abord présenter une série d'édifices de style art nouveau qui sont eux-mêmes des musées. Le Pavillon de la Sécession, à Vienne, était et est toujours destiné à abriter et exposer des œuvres d'art. En revanche, la Maison Horta (Bruxelles) et la Villa Raichle (Subotica) étaient à l'origine destinées à servir à la fois d'ateliers et d'appartements à leurs architectes, auxquels elles doivent leur nom. Mais, si la première est aujourd'hui un musée consacré à son créateur – dont le succès mène à la saturation –, la seconde est consacrée à l'art moderne, la « contemporanéité » étant considérée comme le lien entre le contenant et le contenu. La Ernst-Ludwig-Haus, à Darmstadt (République fédérale d'Allemagne), construite à l'origine comme le point central d'une colonie d'artistes, ouvre aujourd'hui ses portes en tant que musée destiné à faire connaître ce groupe de créateurs novateur, mais, hélas, éphémère.

Lorsque Maxime Gorki a vu pour la première fois la maison de style art nouveau de Moscou dans laquelle il allait vivre et travailler, il l'a trouvée

2. Voir l'article de Hans-Dieter Dyroff, p. 182.

ridicule ; mais, une fois installé, il semble s'y être senti très bien. L'histoire de la résidence qui est aujourd'hui un musée municipal à Mar del Plata (Argentine) montre comment l'art nouveau a pénétré en Amérique du Sud à une époque où les riches étaient *très* riches et où il n'y avait pas de problème de dette du tiers monde ni de restrictions monétaires (pour ces gens riches, en tout cas ; on se demande toutefois dans quels types de maison vivaient les ouvriers qui ont construit la Villa Ortiz Basualdo).

Jouant leur rôle traditionnel avec un matériau qui ne l'est guère, les musées collectionnent et exposent aussi des objets art nouveau. Dans plusieurs cas, ce sont, assez logiquement, des musées d'art décoratif ou des sections spéciales à l'intérieur de musées. Si, à Trondheim, un musée a été assez avisé pour commander directement à Henry Van de Velde la décoration et le mobilier d'une pièce entière, d'autres musées mentionnés dans ce numéro (Atlanta et Berlin, Budapest et La Havane) ont eu dans l'ensemble beaucoup de mal à constituer leurs collections, même en les commençant à une époque où l'art nouveau était encore considéré comme de mauvais goût. Outre les collections d'art décoratif, les musées et archives d'architecture (nous mentionnons ici Helsinki et Nancy) contribuent à préserver et à faire connaître les œuvres des créateurs de l'art nouveau.

Pour élargir notre propos, nous expliquons aux visiteurs des musées néerlandais ou à ceux qui s'y intéressent pourquoi l'art nouveau semble avoir été moins fécond aux Pays-Bas que dans nombre d'autres pays européens. Un autre article, qui montre comment l'art nouveau s'est introduit au Japon et s'y est exprimé, nous laisse penser, sinon espérer, qu'un musée d'architecture consacré en partie à l'art nouveau verra le jour dans ce pays. Nous sommes également heureux d'annoncer que le Canada a pu rapatrier un meuble art nouveau illégalement exporté.

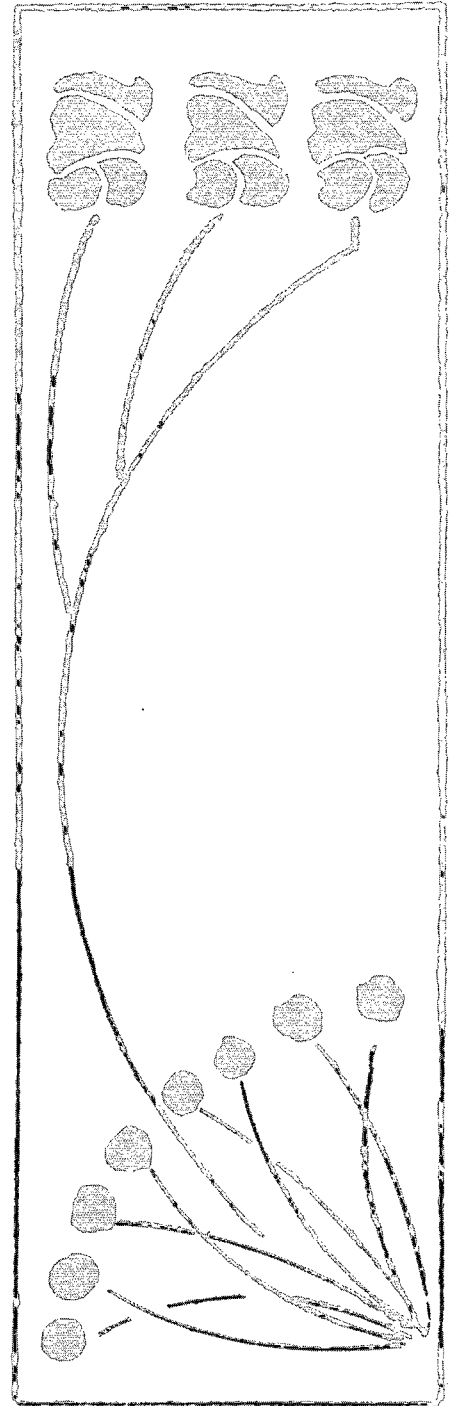
Enfin, nous publions un rapport sur les travaux et les perspectives du Projet international d'études et d'actions, soutenu par l'Unesco, sur l'architecture de style art nouveau (Jugendstil), auquel des historiens de l'art, des muséologues, des architectes et autres spécialistes de dix-huit pays ont participé ; ce sont eux qui ont suggéré à *Museum* de consacrer un numéro à ce thème.

A chaque temps son art...

Comme l'art nouveau était avant tout un phénomène passager, il a été remplacé par d'autres mouvements, en particulier celui de l'art déco : courbes et volutes ont fait place aux angles aigus. Mais l'histoire a montré que l'art nouveau n'était pas seulement le fruit d'un engouement passager, quand bien même il a été boudé pendant plus d'un demi-siècle. Grâce en partie à l'action des musées, il est aujourd'hui réhabilité. S'agit-il d'un phénomène cyclique ? L'art nouveau sera-t-il à nouveau démodé dans dix ou quinze ans, obligeant les musées à remiser leurs Lalique, Tiffany, Van de Velde, Eliel Saarinen, Guimard, Horta, etc. ?

Beaucoup de spécialistes ne le pensent pas et, en tout cas, ne le souhaitent pas. L'imagination, le sens artistique, la fraîcheur, la fantaisie, toutes ces caractéristiques, entre autres, ont aidé l'art nouveau à retrouver ses lettres de noblesse. Conservera-t-il pour autant une valeur et un intérêt durables ?

A chaque temps son art... nouveau ?



Nous avons le plaisir de souhaiter la bienvenue à trois nouveaux membres de notre Comité consultatif de rédaction : Nancy Hushion (Canada), Tomislav Šola (Yougoslavie) et Shaje Tshiluila (Zaire).



Deborah Hayes

Le Musée Horta à Bruxelles : une réussite qui pose problème

Cécile Dulière

Née à Bruxelles. Docteur en philosophie, docteur ès lettres (histoire), licenciée en archéologie et en histoire de l'art. Comme archéologue classique, elle participe aux fouilles belges d'Apamée, République arabe syrienne (1965-1969) et au *corpus* des mosaïques antiques de Tunisie (1970-1974). Conservateur du Musée Horta de 1975 à 1980, elle édite les *Mémoires* de Victor Horta en 1985. Actuellement chargée de mission à l'administration du patrimoine culturel et professeur à l'Académie royale des beaux-arts de la Ville de Bruxelles.

Paradoxalement, le Musée Horta a été créé au moment où, en Belgique, le discrédit qui frappait l'art nouveau avait atteint son point extrême : la démolition en 1965 de la célèbre Maison du peuple édiflée par Horta de 1895 à 1899, venant s'ajouter à d'autres disparitions, suscita enfin l'indignation des spécialistes de l'histoire de l'architecture et provoqua l'amorce d'un salutaire revirement.

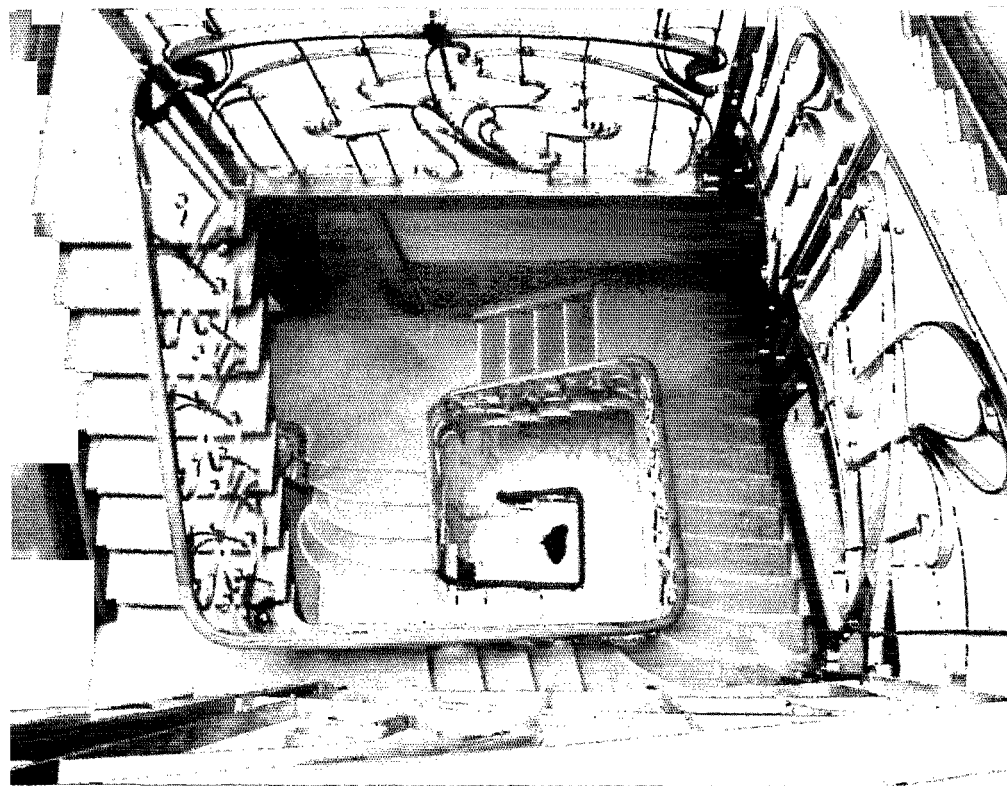
C'est un fidèle et inlassable disciple du maître, l'architecte Jean Delhaye, qui obtint que la maison personnelle de Victor Horta, située à Bruxelles 23-25 rue Américaine, soit acquise par la commune de Saint-Gilles et transformée, en 1969, en un musée accessible au public. L'atelier voisin fut acquis en 1973 et, la même année, une exposition rétrospective de l'ensemble de l'œuvre d'Horta fut organisée dans les deux bâtiments à nouveau réunis. Peu de temps auparavant, en 1970, avait paru la belle monographie de Paolo Portoghesi et de Franco Borsi consacrée à l'œuvre d'Horta et basée sur les archives, dessins, documents et photos installés dans le nouveau musée. Malgré ce remarquable lancement, la fréquentation du musée fut au début fort modeste, limitée à moins d'un millier de visiteurs par an.

Victor Horta (1861-1947) était à l'apogée de sa période créatrice lorsqu'il fit, en 1898, l'acquisition de deux parcelles mitoyennes (en tout 12,50 m de façade sur 40 m de profondeur), rue Américaine, à Saint-Gilles, quartier de Bruxelles alors en cours d'urbanisation. Il décida d'édifier sur ce terrain deux bâtiments distincts. Les façades reflètent bien ce double programme : celle de droite, plus austère et largement vitrée, abritait les locaux professionnels, l'atelier; celle de gauche, légèrement plus large (6,57 m pour 5,93 m à l'atelier), est la demeure d'habitation, plus décorée et plus riante. Le

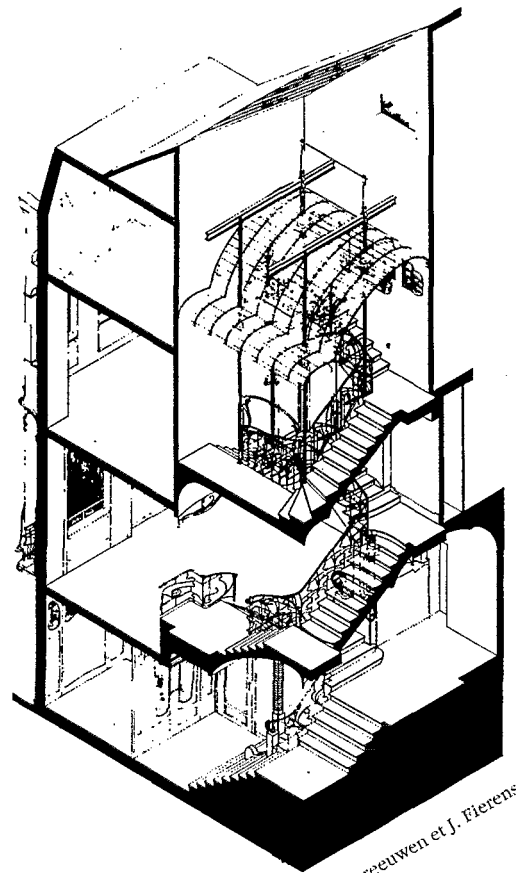


Musée Horta

Musée Horta. Façade :
à gauche, la maison d'habitation ;
à droite, l'atelier.



L'escalier, noyau central.



Coupe axonométrique de la maison d'habitation.

balcon suspendu par des tirants à la loggia du deuxième étage est légèrement décentré vers la droite pour suggérer l'unité des deux habitations. Elles communiquaient entre elles par un sas discret au rez-de-chaussée et par un passage bien marqué au bel étage (salon), ainsi que par un jardin commun.

« Mon apogée »

Construisant cette fois pour son propre compte, Horta est totalement libre de déployer son imagination créatrice. Confronté à l'exiguïté de la superficie et stimulé par cette difficulté (comme le fut H. Guimard pour sa synagogue à Paris), il va faire preuve d'une audace architecturale encore plus grande que celle qu'il vient de déployer dans les résidences plus importantes de ses clients Solvay (1894) et Van Eetvelde (1895). Il fait véritablement éclater l'espace à partir de l'escalier, centre vital et plaque tournante de l'habitation : autour de sa spirale s'articulent les différents niveaux internes selon de subtiles dénivellations ; à travers le lanterneau qui couronne la cage d'escalier, la lumière zénithale, filtrée par une verrière dorée, descend jusqu'au cœur même de la maison. Lorsque, dans ses mémoires écrits à la fin de sa vie, Horta évoque « le plafond courbe

vitré qui jetait en tout temps une note dorée sur le haut de l'escalier dont les murs étaient jaunes avec ornementation or et blanc », il note en marge : « mon apogée ». Nul doute que cette maison reflète l'allégresse qui marquait sa vie en ce temps-là.

En fait, Horta habita peu de temps cette double maison conçue selon ses plans jusque dans le moindre détail. Installé en 1901, il y effectua des agrandissements vers le jardin en 1906, lors de son remariage, et la vendit à son retour d'un séjour de quatre ans aux États-Unis, en 1919. Le mobilier le suivit dans ses résidences successives jusqu'à sa mort en 1947. La maison était donc dépourvue de son mobilier, mais, par bonheur, les propriétaires ultérieurs de la maison d'habitation respectèrent la décoration d'origine (peintures murales, boiseries, vitraux, quincaillerie...). Il n'en alla pas de même pour l'atelier mitoyen, qui passa entre les mains de divers propriétaires et subit de regrettables transformations. Grâce à l'acquisition d'éléments mobiliers et d'appareils d'éclairage par la commune de Saint-Gilles et surtout, plus récemment, grâce à la dynamique association des Amis du Musée Horta (créée en 1980), l'aspect de la double maison ne cesse de s'améliorer et de se rapprocher de son état originel.

Je n'ai pas connu l'installation et les

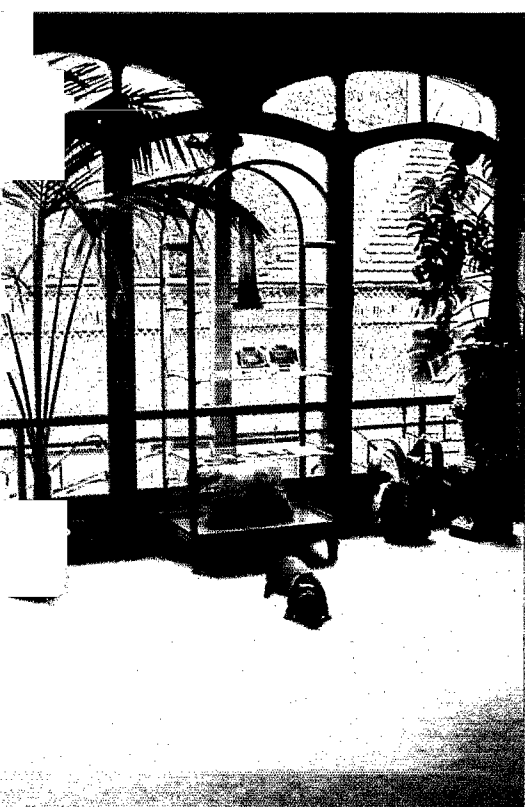
débuts du musée : je n'ai pris mes fonctions de conservateur qu'en 1975. A cette époque, on ne comptait que quelques milliers de visiteurs par an et il n'était pas rare que des visiteurs individuels, parvenus jusqu'à la salle à manger, demandent « où se trouve le musée », tant est encore forte l'idée préconçue qu'un musée est un endroit austère comportant essentiellement des vitrines ! Cela dit, observer les réactions de différentes catégories de visiteurs a été pour moi un plaisir de (presque) tous les jours.

D'une manière générale, les personnes âgées – qui ont dans leur enfance et dans leur jeunesse connu, voire vécu dans des intérieurs art nouveau alors déjà discrédités – ont peine à considérer cela comme un « style » ; tout au plus comme une curiosité évoquant des souvenirs (qui peuvent d'ailleurs être intéressants pour mieux apprécier l'époque). Il n'en va pas de même pour les générations plus jeunes qui, n'ayant pas connu cette époque et ayant été élevées le plus souvent dans des appartements modernes standardisés, y voient un style « historique » intéressant, au même titre que du Napoléon III, du baroque ou du rococo. Peu à peu, donc, les visites d'écoles devenaient plus nombreuses, et les étudiants d'écoles d'art ou d'instituts d'architecture s'enthousiasmaient pour



Salle à manger et buffet polyvalent.

Vitrines et plantes au premier étage de l'atelier.



C. Dulière

les subtilités de la décoration, le plus souvent un carnet de croquis à la main. En revanche, pour les lycéens, l'une des principales curiosités consistait à ouvrir les portes sur lesquelles il est inscrit « passage interdit », contrastant avec les groupes relativement plus rares de jeunes enfants (six à douze ans) qui manifestaient un véritable émerveillement devant tant de recherche pour faire une « vraie maison » personnalisée dans ses moindres détails et si différente des intérieurs stéréotypés auxquels ils sont habitués.

La salle à manger les fascine tout particulièrement, avec le raffinement de son meuble encastré, à la fois buffet-vitrine, passe-plat, chauffe-plat et chauffage d'appoint au gaz. Leur regret : ne pas pouvoir accéder aux cuisines (traditionnellement installées dans le niveau cave et actuellement réaménagées pour servir de logement à la concierge du musée). Une autre déception : les salles de bains. La partie sanitaire d'une habitation élaborée par Horta est en effet très fonctionnelle, mais peu spectaculaire et discrètement intégrée dans des boiseries.

Les visites systématiquement organisées pour des groupes de jeunes gens aveugles ont été une expérience particulièrement intéressante. Explorant de leurs doigts sensibles l'escalier et sa rampe du haut en bas de la maison, ils traduisent en termes de texture et de chaleur le contraste des matériaux mis en œuvre : marbre, fer, bois divers, dont l'acajou, le sycamore... Ils apprécient dans les moindres détails les variations de la ferronnerie, la modification du rythme, qui s'y accélère de palier en palier, la continuité des courbes et des contre-courbes galvanisées par le célèbre « coup de fouet ». Cette transposition sensorielle, ces « correspondances » viennent approfondir ce que la vue révèle déjà de tout ce qu'il y a de sensuel dans l'art d'Horta, dans sa façon d'utiliser et d'associer les matières.

Disparition de poignées de portes

Horta n'aurait jamais imaginé ni apprécié de voir sa demeure personnelle (et encore moins son atelier!) envahie par une foule de visiteurs. Bien sûr, il avait prévu d'impressionner favorablement ses futurs clients en créant au niveau du bel étage un passage reliant directement son bureau-atelier et le salon de réception où l'on pouvait poursuivre les négociations plus confortablement. L'originalité extrême des briques

émaillées blanches qui revêtent les parois de la salle à manger, cette juxtaposition d'un matériau moderne – plus approprié à une cuisine ou à une salle de bains – avec des structures métalliques non seulement apparentes, mais encore peintes en jaune et or, quoique compensée par d'admirables boiseries couleur miel, n'était acceptable par aucun client. Il semble bien qu'Horta ait voulu ici – en rajouter – un peu dans la combinaison de matériaux apparents, afin que sa demeure personnelle serve en quelque sorte de réclame, d'affiche à sa réputation de novateur moderniste.

Il prévoyait donc la venue d'invités, mais il n'a pas géré son espace en fonction du cheminement de groupes ni des problèmes de surveillance que cela implique. Plus tard, lorsqu'il élaborera les plans du musée des Beaux-Arts de Tournai (qu'il modifiera en 1911 après la sensation causée par le vol de la Joconde au Louvre), il s'inspirera du modèle des prisons de l'époque et travaillera son plan en étoile, sur un seul niveau. Un unique gardien/surveillant, tant qu'il reste dans l'espace délimité par le dessin de la mosaïque centrale, suffit à contrôler l'ensemble des salles d'exposition.

Le programme était évidemment différent dans sa demeure de la rue Américaine. Cependant, au niveau du rez-de-chaussée/bel étage, la fluidité des espaces et la continuité optique sont telles que l'on peut, d'un point central, embrasser tout l'espace de la salle à manger du côté jardin, et l'ensemble du salon surélevé du côté rue, ainsi que le débouché de l'escalier venant de l'entrée et son départ vers les étages supérieurs. C'est là que l'on a, stratégiquement, installé le bureau d'accueil (billets d'entrée) et le surveillant principal. Les choses se compliquent lorsqu'on aborde les étages où les espaces s'articulent autour de la cage d'escalier, plus cloisonnés et plus intimes : chambre à coucher, petit salon, salle de bains, chambre d'enfant ou jardin d'hiver (l'étage des mansardes n'est pas accessible au public).

La multiplication des locaux et leurs dimensions très différentes n'est guère favorable à l'installation d'un système de surveillance par caméra. La difficulté de contrôler ces espaces privés a eu pour conséquence de devoir faire disparaître tous les bibelots et petits objets facilement escamotables qui encombraient traditionnellement meubles et cheminées à l'époque. A en juger par les photos anciennes, la mai-

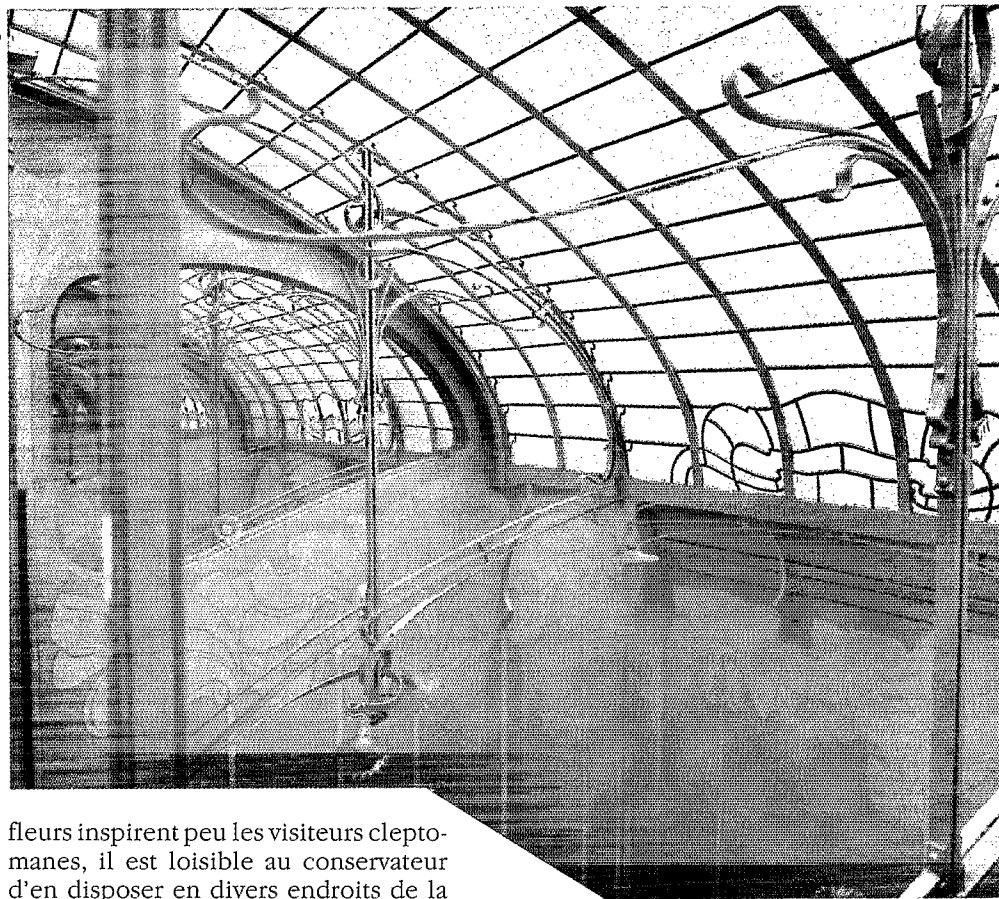
C. Dulière

son d'Horta ne faisait pas exception à la règle. L'espace y gagne en netteté, il est épuré et plus conforme à notre goût actuel. Ce dépouillement valorise les trouvailles décoratives et les raffinements qui font partie intégrante de la maison et qui tous ont été voulus par Horta : boiseries et meubles encastrés, appareils d'éclairage, peintures murales, vitraux... Dans une demeure où chaque détail a été dessiné et réalisé comme une œuvre originale, il est apparu indispensable de revoir la fixation des charnières, des crémones et surtout des poignées de porte, dont certaines ont malheureusement disparu, dévissées par d'indésirables visiteurs. Une présentation plus didactique d'objets et de documents, cette fois à l'abri de vitrines (dessinées par Horta pour les anciens magasins Wolfers), se situe dans la maison-atelier.

« Garder la tige, jeter la feuille »

Une difficulté pour accueillir les groupes du troisième âge, qui viennent de plus en plus nombreux, est celle des sièges d'appoint. Circuler et monter des escaliers, si bien conçus soient-ils, est fatigant et donne envie de s'asseoir pour reprendre haleine, admirer un détail, jouir d'un point de vue. Il est impossible évidemment d'autoriser le public à s'asseoir dans les canapés et fauteuils délicats créés par Horta, bien qu'ils tendent littéralement les bras : l'interdiction est cruelle, mais indispensable à leur conservation. Ajouter des banquettes d'appoint ? Il apparaît exclu d'intégrer des sièges fonctionnels, aussi sobres et discrets soient-ils, sans qu'ils jurent avec le décor, tant est grande la cohérence de celui-ci. Horta raconte dans ses mémoires comment Armand Solvay, exaspéré par la lenteur de l'avancement des travaux de finition de son nouvel hôtel, avait voulu, pour gagner du temps, acheter du mobilier dans des magasins à la mode : rien n'allait, et force lui fut de prendre patience, d'attendre la finition des travaux d'ameublement par Horta lui-même.

Le seul élément non créé par Horta qui s'intègre parfaitement dans ce décor, ce sont les plantes. Elles s'allient, soulignent la ligne d'ensemble, dont elles apparaissent comme un nouveau contrepoint. « Dans la plante, je garde la tige et je jette les feuilles », aurait eu coutume de dire Horta, qui fit installer tout en haut de sa demeure un charmant petit jardin d'hiver. Comme les plantes vertes et les bouquets de



fleurs inspirent peu les visiteurs cleptomane, il est loisible au conservateur d'en disposer en divers endroits de la demeure, comme l'aurait fait la maîtresse de maison d'autrefois. En réalité, un conservateur féminin me semble plus indiqué pour gérer une maison-musée comme celle d'Horta. Un homme imagine mal, en effet, les proportions considérables que prennent le nettoyage et l'entretien quotidien d'une demeure de ce genre (même sans bibelots), conçue à une époque où le personnel de maison se recrutait avec facilité et en abondance et où l'on ne prévoyait pas de recevoir, comme nous le faisons chaque jour, des quantités de visiteurs qui se promènent du haut en bas de la maison. Tapis à aspirer, boiseries à cirer, vitrages, ferronneries, marbre, parquet, mosaïque... tout cela requiert un entretien journalier exigeant.

Le nombre des visiteurs ne cessant d'augmenter d'année en année (plus de 35000 en 1988), il est difficile d'apporter une solution au problème fondamental qui se pose : celui de la saturation de l'espace.

L'encombrement matériel de cet espace sublimé en détruit les possibilités d'appréciation. Ainsi l'admirable point de vue qu'Horta a ménagé au sommet de l'escalier – le jeu des miroirs réfléchissant à l'infini le décor doré de la verrière – est un minuscule palier, prévu pour une ou deux personnes à la fois, trois au maximum.

Une verrière courbe surplombe la cage de l'escalier.

Contingenter l'accès ?

Une solution simple consistait à utiliser toutes les surfaces existantes pour assurer la meilleure circulation possible du public. La municipalité de Saint-Gilles s'y est résignée devant l'afflux sans cesse grandissant des visiteurs (et la rentabilité accrue qui en découle) : elle a renoncé à utiliser le rez-de-chaussée de la maison-atelier qu'elle s'était réservé pour l'organisation d'expositions temporaires d'artistes locaux. Depuis deux ans, ce rez-de-chaussée est affecté au musée, et l'on trouve dans ce grand espace, immédiatement accessible à droite de l'entrée, une librairie bien achalandée, ainsi qu'une information complémentaire sur l'œuvre d'Horta (ferronneries, moulages, documents). Cela permet en cas d'affluence de dégorger l'espace de la maison d'habitation. Le plus grave problème est posé par l'escalier : tout le monde s'assemble dans ce lieu de passage obligé qui constitue le noyau même de l'habitation. Or, Horta a suspendu cet escalier par quatre pilastres de métal doré



G. de Keyser / Amis du Musée Horta

qui s'arriment à deux poutres horizontales, invisibles derrière la courbe vitrée du lanterneau, obtenant ainsi un extraordinaire effet de légèreté. On peut légitimement s'interroger sur les limites de la résistance de ce dispositif en regard d'une charge non prévue et en constante augmentation.

En conclusion, l'expérience du Musée Horta pose de façon aiguë le problème de la transformation d'une demeure privée en musée ouvert à un public que l'on souhaite de plus en plus nombreux. Espace architectural incomparable, la maison est surtout appréciée lorsqu'on y circule à l'intérieur. Mais elle n'a pas, hélas, les proportions d'une cathédrale, d'un temple ou d'un espace muséal étudié pour recevoir et laisser circuler un grand nombre de personnes.

Le salon.

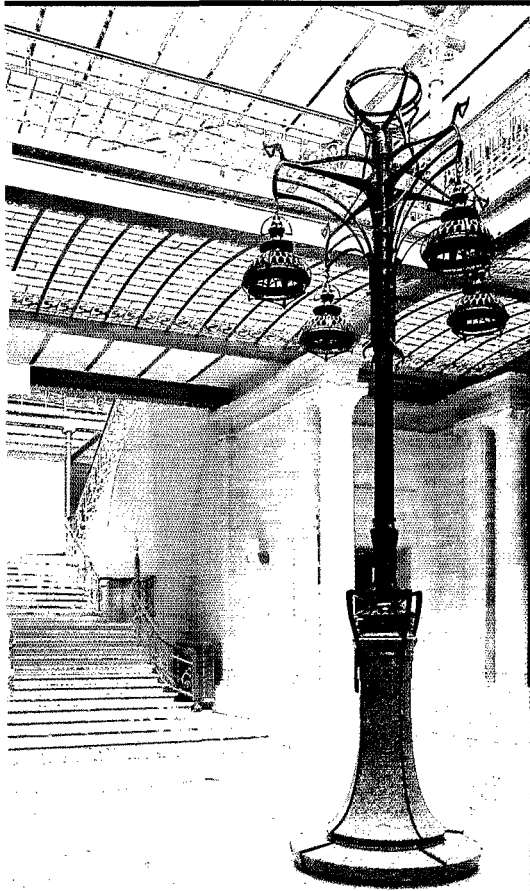
L'affluence des visiteurs dans notre musée ne peut toutefois m'empêcher de convier les lecteurs de *Museum* à venir y faire un tour : Musée Horta, 23-25, rue Américaine, 1050 Bruxelles. Le musée est ouvert tous les jours (sauf le lundi) de 14 h à 17 h 30. ■

QUELQUES OUVRAGES UTILES

- PORTOGHESI, P.; BORSI, F. *Victor Horta*. Florence-Bruxelles, Vokaer, 1970.
 DIERKENS, F. *Musée Horta. Guide du visiteur*. Bruxelles, 1981.
 HORTA, V. *Mémoires, présentés par Cécile Dulière*. Bruxelles, Ministère de la Communauté française, 1985.

Poignée de porte dans la salle à manger.

ACL



Sindukas Architect

Bande dessinée et art nouveau

Les anciens magasins Waucquez, édifiés à Bruxelles en 1905 par Victor Horta, ont été restaurés et inaugurés en octobre 1989 en tant que Centre belge de la bande dessinée, qui, parmi d'autres, a des fonctions muséales. C'est un très vaste espace (4000 m²) créé par le maître belge de l'art nouveau qui est ainsi ouvert au public.

Charles Waucquez était négociant en gros de draperies et de tissus, et c'est sur un grand terrain bien situé au centre de la ville qu'il demanda à Horta d'ériger sur deux niveaux un magasin destiné surtout à entreposer des marchandises. Si la pierre est utilisée en façade et dans l'entrée monumentale destinée à impressionner les clients, toute la construction intérieure consiste en de minces piliers métalliques supportant de lumineuses verrières.

Pour transformer ces anciens magasins en un centre de la bande dessinée, une restauration très respectueuse a été accomplie. La bande dessinée (nommée le « neuvième art ») est un domaine très dynamique et très spécifique de l'édition en Belgique. Elle est ainsi venue au secours du dernier édifice commercial survivant d'Horta. En effet, après la fermeture des magasins en 1970, le bâtiment s'était gravement détérioré. Son renouveau n'est pas illogique, car le « neuvième art » moderne partage avec l'art nouveau le goût du graphisme et de l'imagination parfois délirante. ■

La Villa Raichle : une affaire de chance



L'œil du passant est attiré, provoqué, séduit... La Villa Raichle, à Subotica, a été construite avec de l'amour autant qu'avec de l'argent.

Toutes photos aimablement fournies par l'auteur

Kata Martinović Cvijin

Spécialiste d'architecture et d'art contemporain, elle travaille à la Galerie moderne de Subotica, dans la Villa Raichle, et participe au Projet international d'étude et d'action sur l'architecture du style art nouveau (Jugendstil), dont Hans-Dieter Dyroff fait état dans ce numéro (voir p. 182).

Subotica, ville de 150000 habitants, située dans la région septentrionale de la Yougoslavie, doit son nom de « Ville de la Sécession » à sa contribution à la variante hongroise de la version viennoise de l'architecture de style art nouveau.

Vous quittez la gare et dépassez des platanes centenaires. De façon aussi soudaine qu'inattendue, l'attention est attirée – puis captivée, interpellée – par les formes osées et les couleurs inhabituelles d'un édifice remarquable situé dans l'axe du parc Lénine. Impossible de laisser le regard s'attarder sur le profil de l'édifice ; il est immédiatement attiré par le portail monumental qui s'élève à un mètre de la façade à deux étages et représente un cœur stylisé – symbole tout à fait approprié quand on sait que la maison a été construite avec de l'amour autant qu'avec de l'argent.

Les dimensions monumentales de ce portail (à l'évidence, ce n'est pas une simple « porte ») évoquent, comme par magie, s'agissant d'une bâtisse relativement modeste, les hautes portes des châteaux et des manoirs baroques. Dans la partie inférieure, arrondie du « cœur », ornée d'une bordure en céramique, des fleurs entrelacées sont insérées dans une clôture en fer forgé. La large voûte du portail monumental suit une ligne de fleurs en céramique. Il s'agit plus précisément d'un entrelacs de cœurs et de pétales de tulipe. La porte extérieure, la plus proche de la rue, à laquelle on accède par des marches de marbre rose, a elle aussi la forme d'un cœur de grandes dimensions en fer forgé, décoré d'un entrelacs de fleurs aux lignes tortueuses et tourmentées. Le portail d'entrée principal est flanqué de colonnes de style toscan, qui supportent une loggia

fermée au premier étage et des balcons disposés de part et d'autre de celle-ci. La décoration de la grille de fer du balcon est somptueuse, le motif dominant étant une fois encore un cœur stylisé. Les parois des balcons, ainsi que les nombreux détails floraux de la façade, sont constitués d'une mosaïque de verre précieux de Murano, or et bleu cobalt.

À droite et à gauche du portail principal s'ouvrent, au rez-de-chaussée et à l'étage supérieur, des fenêtres de forme insolite. Bordées de céramique, elles ont une forme cintrée segmentaire. Une ligne de fleurs en céramique est insérée entre elles.

Étrange développement de l'histoire de l'art européen, le style urbain de la Sécession viennoise se caractérise ici par le même type de décoration qui a été utilisé pour agrémenter le cadre de vie des paysans hongrois pendant de nombreux siècles. Étant ainsi profondément engagé dans l'évolution de l'avant-garde hongroise, et travaillant pour lui-même, selon son cœur (cette maison a été sa demeure), l'architecte a rejeté d'entrée de jeu toutes les contraintes et tous les stéréotypes imposés par les différents ordres architecturaux et, dès 1903, a créé ces formes embarrassantes et bouleversantes qui défient l'essence même des matériaux de construction et des règles de la construction. Qui était donc cet homme ?

Par chance, un permis refusé

Le nom du concepteur de cet édifice exceptionnel et la date d'achèvement des travaux ont été longtemps recouverts du voile de l'oubli ou, à tout le moins, de



celui de l'ignorance. Ce n'est que tout récemment que des recherches ont abouti à cette découverte étonnante : ce bâtiment, qui, par sa forme, ses couleurs et sa décoration, fait davantage penser à une sculpture qu'à une création architecturale, est l'œuvre relativement ancienne de l'architecte Ferenc J. Raichl, de Subotica. Bien qu'il ait été attribué à de nombreux et éminents architectes de la Sécession hongroise, cet édifice, qui abrite aujourd'hui notre Musée d'art moderne, est sans conteste l'œuvre de cet architecte local. Celui-ci l'avait conçu pour son propre usage, pour être sa demeure en même temps que son bureau.

Ferenc J. Raichl est né en 1869 à Apatin, bourgade proche du Danube. Il obtint son diplôme d'architecte à la faculté d'architecture de Budapest. Après plusieurs voyages d'étude en Europe, il s'établit en 1896 à Subotica : il avait épousé la fille d'un marchand, membre du conseil municipal de la ville. Les bâtiments construits à Subotica par ses soins à cette époque étaient soit de style baroque luxuriant et comportaient beaucoup de détails non fonctionnels (semi-colonnes, cartouches ou dômes), soit conformes aux normes du classicisme avec, toutefois, des décorations dans le style de la Sécession viennoise. Il devint si célèbre et si riche qu'il estima être désormais en mesure de construire pour lui-même et sa famille un hôtel particulier qui corresponde à ses goûts et réponde à ses besoins.

En 1903, il soumit à cet effet aux services compétents de la mairie une demande de permis de construire, en même temps que les plans du futur édifice. Bien que les plans proposés fussent acceptables (ce sont pratiquement ceux de l'édifice que nous connaissons

aujourd'hui), les façades relativement classiques qu'il avait dessinées furent jugées non conformes à la réglementation municipale en vigueur, et le permis fut refusé. Raichl était furieux ; son dépit lui donna l'idée, heureusement pour nous, de concevoir un nouveau projet, audacieusement original celui-là, tant sur le plan de la conception d'ensemble et de l'aspect général que sur celui des finitions de la façade et des matériaux de construction, au demeurant fort inhabituels. Bien que cette optique nouvelle, largement inspirée du mouvement de la Sécession, eût inspiré la construction d'une synagogue l'année précédente, elle n'avait encore jamais marqué celle de résidences privées à Subotica.

La nouvelle demande se conformait cette fois scrupuleusement à la réglementation municipale et ne pouvait être rejetée. En fait, un fonctionnaire clairvoyant du bureau d'ingénierie alla même jusqu'à remarquer non seulement (je le cite) « que l'on ne peut rien trouver à redire aux plans soumis », mais encore qu'au contraire, *ils sont même nécessaires du point de vue esthétique...* » (c'est nous qui soulignons). On ne perdit pas de temps et, à peine un mois après que la première demande eut été soumise et rejetée, les travaux commençaient sur l'emplacement de ce qui allait devenir la Villa Raichle.

Raichl était très influencé par le créateur de la variante hongroise de la Sécession viennoise, Odön Lechner, qui lui fit connaître l'avant-garde hongroise. Celle-ci, luttant pour la fin de la domination politique autrichienne, s'efforçait d'articuler son identité nationale dans le domaine artistique – par le choix des couleurs, des formes et des matériaux – sur les

traditions populaires. Les couleurs de la Sécession (bleu, jaune et rouge), disposées selon d'étranges combinaisons, et les matériaux inhabituels employés (verre, bois, céramique) ont été identifiés avec les couleurs et les matériaux utilisés pour décorer les maisons des villages de Transylvanie. Pour les artistes hongrois, la Transylvanie était une région encore épargnée par la civilisation européenne, où le temps s'était comme figé à l'époque gothique. Elle constituait donc à leurs yeux une sorte de trésor anonyme inépuisable pour qui voulait connaître l'origine des objets artisanaux et des constructions traditionnelles, les œuvres en bois ayant la place d'honneur.

Mais revenons à la question de la façade de la villa. Ce qui attire d'emblée l'attention, lorsque l'on considère son premier étage, ce sont les loggias trapézoïdales en bois, peintes en vert, qui flanquent le portail principal. L'influence de la Transylvanie et de la variante hongroise de la Sécession est manifeste dans ces loggias décorées d'ajours conçus sur le modèle de ceux qui ornent les portes rustiques des maisons de Transylvanie, variations sur le thème du cœur, qui revient comme un leitmotiv (les lecteurs l'auront compris!) dans tout l'édifice.

Bois, marbre, verre coloré, albâtre

L'intérieur de la Villa Raichle a été somptueusement aménagé et meublé. La fille de l'architecte, Ilma, qui vit encore aujourd'hui à Budapest, se souvient de son père comme d'un homme choyé par la vie. Il ne courait ni après l'argent ni après la renommée, mais, passablement bohème et bon vivant, voulait profiter des moindres détails de l'espace où il vivait avec sa famille. Il ne ménagea pas ses efforts pour agrémenter leur foyer de Subotica d'une collection inestimable d'objets d'art et de peintures. Quand, après des hauts et des bas, il finit par abandonner l'architecture (il avait alors quatre-vingt-six ans), ce fut pour revenir

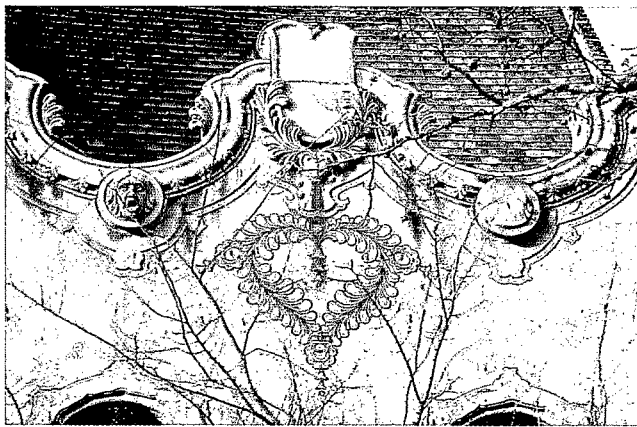
aussitôt à... la peinture! Ses aquarelles et ses dessins sont conservés par la famille.

La place me manque pour procéder à un inventaire détaillé de ce que l'on peut reconstituer de l'intérieur de la villa telle qu'elle était à l'apogée de sa gloire. On peut cependant s'en faire une idée à partir d'un échantillonnage. Au rez-de-chaussée, on trouvait notamment : une salle réservée au téléphone, un monte-plats permettant de monter les repas dans les appartements du maître de maison; un vestibule décoré de cintres paraboliques massifs et, sur les murs plâtrés, d'entrelacs en forme de cœur. Sans oublier les fenêtres de verre coloré aux nuances rouges, bleues et vertes. Un escalier de marbre conduisant à l'étage supérieur et une grande salle à manger pouvant faire office de salle de bal, décorée d'un haut lambris de bois sculpté de motifs populaires hongrois, et meublée de banquettes en bois sculpté recouvertes d'un tissu orné de motifs floraux, motifs que l'on trouve encore aujourd'hui sur les manteaux des bergers hongrois.

Parmi les trésors que cette pièce contient, il y a les deux cheminées ouvertes, avec des portes de métal martelé et des plaques d'albâtre violettes, vertes et bleues insérées dans les ajours en forme de fleurs. Le soir, le jeu des flammes dansantes devait créer une ambiance particulière, presque mystérieuse, dans cette pièce, avec la lumière réfléchiée et diffusée par le jardin d'hiver vitré situé à l'une des extrémités de la pièce et, à l'autre, à l'extrémité absidale, par les rangées prismatiques verticales de panneaux de verre.

Toujours à l'étage supérieur, il y avait le fumoir, meublé dans le style turc, la salle de billard aux murs tapissés de brocart, un salon de musique intime (combinant des boiseries sombres et des tentures murales vert foncé), et la pièce réservée aux femmes, avec une fenêtre de verre dépoli donnant sur l'escalier, par laquelle la maîtresse de maison pouvait observer discrètement les allées et venues de ses visiteurs. Enfin, et ce n'était pas la pièce la moins intéressante,





la chambre à coucher du maître de maison. Ilma Raichl se souvient que cette pièce était assez spacieuse pour contenir deux grands lits surmontés de baldaquins, un canapé, des fauteuils profonds et une immense armoire.

La famille Raichl n'allait pas profiter longtemps de ce luxe : l'architecte avait investi beaucoup d'argent dans la villa, un grand propriétaire terrien qui lui avait commandé les plans d'un château ne lui avait pas réglé ses honoraires, et il avait un penchant pour le jeu. La faillite devenait inévitable. En 1908, tous ses biens furent confisqués et vendus aux enchères. Une banque, qui possédait des actions de sa briqueterie, prit possession de la maison. Raichl n'avait pas le choix : il rassembla les biens qui lui restaient et partit, pour se retrouver finalement à Budapest où il refit fortune, continua de collectionner les objets d'art et de jouer. Il mourut en 1960.

« Un homme sans tête »

Tempête et confusion – tel devait être le destin de la Villa Raichle après le départ de son constructeur-propiétaire en 1908. Cette année-là déjà, les journalistes commencèrent à faire campagne pour que la ville achète la maison et la transforme en musée ou en galerie. « Cela ferait un merveilleux palais de la culture et pourrait devenir un ornement éternel et la fierté de la ville », écrivait l'un d'entre eux. Un autre disait de la villa qu'elle était « sans conteste l'édifice majeur, et le plus beau, de Subotica »; il demandait que « la ville achète ce palais créé par un architecte à l'âme d'artiste dans un moment d'inspiration [...] et pose les fondations d'un palais de la culture, [...] parce que, sans culture, même la ville la plus pittoresque et la plus riche est semblable à un homme sans tête ».

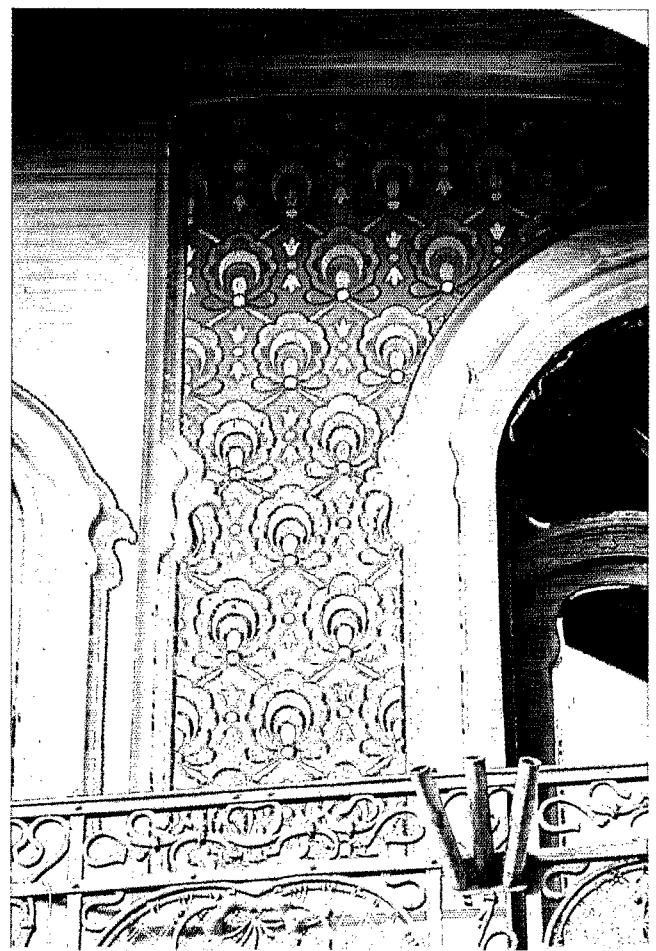
Mais la Villa Raichle ne devait pas devenir un musée – du moins, pas encore. La riche propriétaire d'un abattoir, Thérèse Hartmann, fit l'acquisition de la villa, pour voir finalement son fils Joseph la perdre au jeu (oui, encore une fois!). Sur ces entrefaites, elle échut à un pharmacien, Émile Schossberger, qui en demeura propriétaire jusqu'en 1949, date à laquelle il fut exproprié. Il fut alors décidé d'en faire un musée municipal (l'homme avait retrouvé sa tête).

Après des réparations et des travaux de reconversion considérables, le musée municipal installa sa collection de sciences naturelles au rez-de-chaussée et organisa au premier étage une salle d'exposition pour ses collections archéologiques et ethnologiques. Le

musée municipal se développa rapidement, ses collections s'enrichissant et ses activités devenant toujours plus importantes. En 1968, l'édifice se révéla trop petit, et le musée municipal s'installa dans la mairie, elle aussi construite (en 1908-1910) dans le style de la variante hongroise de la Sécession. La même année, la Villa Raichle fut déclarée monument historique et, en 1969, confiée à la Galerie moderne, qui en assumait la charge.

Les années suivantes, il apparut qu'il était impossible d'arrêter la dégradation du bâtiment, à cause de problèmes incessants de chauffage, d'humidité et d'isolation. La rénovation fut effectuée au début de 1984 et, dans la mesure du possible, les décorations originales furent restaurées ou reconstituées, notamment les motifs en forme de cœur, avec l'aide de l'Institut intermunicipal pour la protection des monuments historiques, qui se trouve à Subotica. La disposition initiale des différentes pièces ne subit aucune modification notable, mais certains aspects intérieurs ne purent être restaurés, des éléments d'origine ayant été irrémédiablement perdus. Dans un souci d'efficacité, les salles furent adaptées aux besoins et aux activités de la galerie d'art moderne, dorénavant installée dans la villa.

Est-ce là une contradiction? A première vue, la nature moderne du contenu peut sembler ne pas s'accorder avec le style début de siècle du contenant. Pourtant, l'un et l'autre témoignent de la notion et de l'élan de contemporanéité qui est, en fait, le lien entre la Villa Raichle et les peintures, les dessins, les sculptures et les œuvres de céramique qui y sont aujourd'hui exposés. Cela, en tout cas, est notre « pari » – le dernier, nous l'espérons, à influencer pour longtemps sur le destin de ce merveilleux édifice. ■



La Maison Ernst-Ludwig à Darmstadt : de la colonie d'artistes au musée

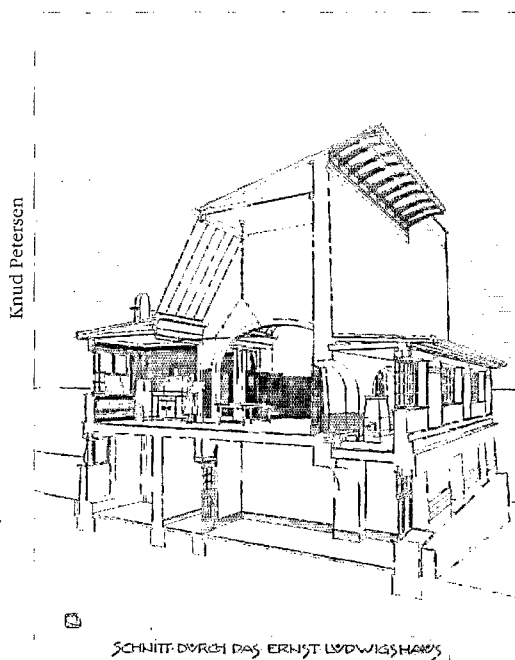
Renate Ulmer

Née en 1957 à Tübingen. A étudié l'histoire de l'art, l'archéologie et la littérature allemande à Karlsruhe et Heidelberg; a présenté et passé sa thèse de maîtrise : « Patriz Huber, membre de la colonie d'artistes de Darmstadt ». En 1987, a soutenu sa thèse de doctorat : « Thèmes bibliques dans l'art de l'expressionnisme ». Depuis 1989, conservateur à la Städtische Kunstsammlung Darmstadt-Museum der Darmstädter Künstlerkolonie (Musée de la colonie d'artistes de Darmstadt).

En 1899, le grand-duc de Hesse, Ernst-Ludwig, établit une colonie d'artistes dans sa capitale, Darmstadt. Venu au pouvoir en 1892, à l'âge de vingt-trois ans, le jeune régent avait des goûts plutôt cosmopolites et modernes. Enfant, il passait souvent l'été chez sa grand-mère, la reine Victoria. C'est sans doute pendant ses séjours en Grande-Bretagne qu'il a découvert les idées et l'œuvre contemporaines de William Morris et le mouvement *Arts and Crafts* et qu'il a pris goût aux intérieurs anglais de l'époque. En 1897, il confia à C. R. Ashbee et à M. K. Baillie Scott, deux décorateurs britanniques en vogue, la décoration de certaines pièces de sa résidence de Darmstadt.

Toutefois, le grand-duc nourrissait des projets beaucoup plus ambitieux. Il voulait faire de sa capitale un centre culturel et artistique, et surtout un centre d'art et de création artistique afin de réhabiliter les arts décoratifs dans sa principauté. Les considérations économiques n'étaient pas non plus absentes de ses préoccupations : Ernst-Ludwig voulait améliorer la qualité de l'art et de l'artisanat et les mettre au goût du jour, afin de stimuler la demande. C'est ainsi qu'à Darmstadt, en particulier, l'ébénisterie a été singulièrement florissante avant la première guerre mondiale.

Pour toutes ces raisons, le grand-duc décida de transformer en une colonie d'artistes la Mathildenhöhe, ancien parc princier situé sur une petite colline à l'est du centre de la ville. Cette colonie de Darmstadt a été officiellement créée en juillet 1899. Ernst-Ludwig engagea alors sept artistes : le sculpteur Rudolf Bosselt, le peintre Hans Christiansen, le peintre décorateur Paul Bürck, l'architecte d'intérieur Patriz Huber, le sculpteur Ludwig Habich, le peintre et architecte d'intérieur Peter Behrens et l'architecte



Coupe transversale de la Ernst-Ludwig-Haus [Kunstabibliothek mit Museum für Architektur, Modelbild und Grafik-Design, Berlin (Ouest)].

Joseph Maria Olbrich. Les sept membres (qui, par la suite et jusqu'à la disparition de la colonie en 1914, devaient changer fréquemment) avaient entre vingt et trente-trois ans; ils percevaient un petit salaire.

1901 : « Manifeste de l'art allemand »

En novembre 1899 furent annoncés les plans de la première grande exposition de la colonie, qui devait se tenir en 1901 sous le titre *Manifeste de l'art allemand*. Ernst-Ludwig vendit huit concessions de la Mathildenhöhe à quelques artistes et personnes privées pour leur permettre de construire leurs maisons. Celles-ci, dont les plans avaient été étudiés jusque dans les moindres détails, seraient les principales pièces de l'exposition. Pour mettre à bien cette entreprise et dessiner les plans des bâtiments et de la

Travaux de reconstruction en cours en 1989 en vue de rouvrir le bâtiment qui sera désormais le Musée de la colonie des artistes de Darmstadt, en 1990.

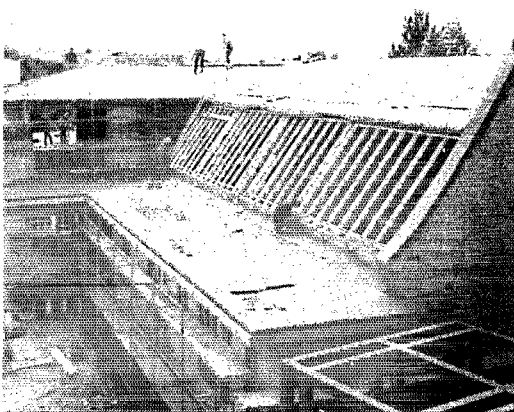


Photo aimablement fournie par l'auteur

plupart des pièces intérieures, le grand-duc fit venir de Vienne Joseph Maria Olbrich. La relation amicale qui très vite s'établit entre les deux hommes fit bientôt d'Olbrich le chef de la colonie d'artistes de Darmstadt. Il était aussi le seul architecte, parmi les premiers membres de la colonie, à avoir déjà derrière lui une magnifique carrière à Vienne comme brillant élève d'Otto Wagner et comme architecte du Pavillon de la Sécession à Vienne (voir p. 181). Olbrich était connu non seulement comme architecte, mais aussi pour ses graphismes et créations d'objets divers. Il devint bientôt le conseiller principal du grand-duc pour les questions artistiques et reçut en prime plusieurs commandes privées. Il dessina les plans de la plupart des maisons de la Mathildenhöhe, notamment la célèbre « tour des mariages ». Il mourut subitement à l'âge de quarante ans, en 1908.

Dans son essai intitulé *Notre prochaine entreprise*, Olbrich expose ses idées sur l'organisation de la Mathildenhöhe : « Enfin, nous avons une petite communauté enthousiaste, travailleuse, dans une ville qui a la double chance de n'avoir ni Crystal Palace ni Académie et de ne pas être soumise aux normes et critères étriqués de nos beaux-arts. Indépendante à l'égard de toutes associations, dégagée de toute soumission ou obligation envers les Ministères des arts, à l'écart de la querelle entre anciens et modernes, mettant sa foi en des gens qui professent des idées simples mais dont la force vient de ce que ces idées tournent le dos à la mode, vont bien au-delà et

embrassent l'avenir, la colonie doit trouver sa finalité et son accomplissement dans la création d'œuvres d'art indépendantes qui, avec le maximum d'intensité et de simplicité, expriment un « art de vivre ». La Mathildenhöhe du grand-duc, vaste espace couvert d'arbres et de fleurs, sera le cadre extérieur. Le bâtiment abritant les ateliers des artistes sera édifié au lieu le plus élevé, comme une sorte de temple où le travail sera prière. Huit grands ateliers dotés de petits appartements, un petit théâtre, une salle de gymnastique et d'escrime, des chambres d'amis, de douches et de bains seront situés dans un long édifice. En contrebas de la colline, les maisons des artistes seront des havres de paix où, quittant leur temple pour rejoindre les autres, les artistes viendront se reposer après une rude journée de labeur. Toutes les maisons seront regroupées autour d'un patio avec des allées, des jardins, des lampes, des fontaines et des parterres de fleurs spécialement aménagés et composant un tout. La réalisation et la création de cet ensemble seront l'œuvre de ces hommes courageux et audacieux que nous avons la chance de voir s'exprimer maintenant dans la colonie. Mener à bien cette tâche gratifiante et salutaire sera notre « prochaine entreprise ».

Les ateliers impressionnants dont parle Olbrich ont été construits les premiers. La première pierre a été posée en mars 1900. Ce point central de la Mathildenhöhe devait être appelé « Ernst-Ludwig-Haus », en hommage au grand-duc qui en avait financé le coût. Ce n'est qu'un an plus tard, après des

préparatifs et des travaux accélérés, que l'exposition publique *Manifeste de l'art allemand* a été inaugurée le 15 mai par un festival solennel organisé devant la Ernst-Ludwig-Haus. Construit sur le flanc sud de la Mathildenhöhe, c'était un bâtiment tout en longueur. Un escalier de briques rouges et bleues conduit au grand porche d'entrée du bâtiment central, tout blanc, dont la façade sud était impressionnante. Pour renforcer l'impression monumentale, tous les murs extérieurs présentaient des angles différents.

La forme particulière en « oméga » de l'entrée principale devait être une caractéristique des maisons de la Mathildenhöhe d'Olbrich. Ce porche était flanqué de deux énormes statues de pierre symbolisant *Kraft und Schönheit* (la Force et la Beauté) représentées par un homme et sa femme sculptées par un membre de la colonie Ludwig Habich. Deux autres statues représentant la Victoire, réalisées en bronze, en fer et en cuivre par Rudolf Bosselt, étaient placées à l'intérieur du porche au-dessus de la porte. Le fronton du porche portait une citation du poète autrichien Hermann Bahr : *Sein Welt Zeige der Künstler, die niemals war, noch jemals sein wird* [L'artiste nous montre son monde, un monde qui n'a jamais existé et n'existera jamais]. Dans l'entrée, Olbrich avait dessiné des triangles et des cercles d'ornement en stuc doré. Tout en haut du mur de la façade courait une frise décorative au pochoir et, de l'autre côté, une frise de guirlandes de lierre en stuc. A l'intérieur, au-delà du porche, les murs du hall central étaient recouverts de pein-

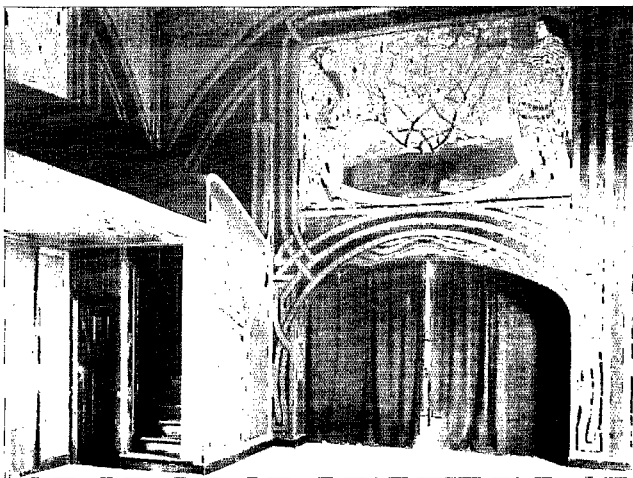


Photo aimablement fournie par l'auteur

Hall central avec les peintures murales de Paul Bürck en 1901 : celles-ci ont été entièrement détruites.



Entrée principale avec les statues de la Force (à gauche) et de son épouse, la Beauté, après la reconstruction d'après guerre en 1950.

tures allégoriques exécutées par Paul Bürck.

Depuis l'entrée, les couloirs qui s'étiraient sur toute la longueur de la Ernst-Ludwig-Haus étaient éclairés par une suite de portes-fenêtres horizontales, ce qui permettait d'accéder séparément aux huit ateliers situés à l'étage principal. A l'étage inférieur se trouvaient les bureaux administratifs et les salles de détente (escrime et gymnastique), ainsi que les appartements destinés aux deux plus jeunes membres de la colonie, Paul Bürck et Patriz Huber. Pour la deuxième exposition de la colonie, en 1904, deux ateliers de sculpture ont été ajoutés derrière la Ernst-Ludwig-Haus.

L'architecture du bâtiment, baptisé « temple du travail » par Olbrich, était remarquablement en avance sur son temps. Si les critiques contemporains en ont apprécié la façade impressionnante, ils ont jugé que, sur l'aile nord, les vitrages fonctionnels des ateliers manquaient d'allure.

Bombardements, reconstructions

Pendant la deuxième guerre mondiale, la ville de Darmstadt a été presque entièrement détruite. En septembre 1944, les bombardements ont terriblement endommagé les bâtiments de la Mathildenhöhe. Seuls le rez-de-chaussée et les murs extérieurs de l'étage supérieur de la Ernst-Ludwig-Haus sont restés. La charpente de bois du toit, ainsi que les appartements et le hall d'entrée ont brûlé. En septembre 1950, le parlement de Darmstadt (propriétaire de la concession, après le décès du grand-duc en 1936) a décidé de reconstruire la Ernst-Ludwig-Haus pour la rattacher à l'Académie allemande de littérature. Pour des raisons financières, mais aussi en raison de l'image négative que l'art nouveau inspirait vers les années 50 (il était considéré comme une manifestation de mauvais goût), le bâtiment des ateliers d'Olbrich a été reconstruit, avec certaines modifications importantes par rapport à la structure originale. Les murs ont été reconstruits plus simplement, c'est-à-dire sans les détails tels que les décorations et moulures peintes ou en stuc. Seuls le porche et l'entrée principale, avec leurs décorations art nouveau caractéristiques restées intactes, ont été restaurés. A l'intérieur, les ateliers en duplex ont été séparés sur deux étages. L'arrière a été totalement modifié par l'installation d'appartements et l'agrandissement ou la réduction de la taille des fenêtres.

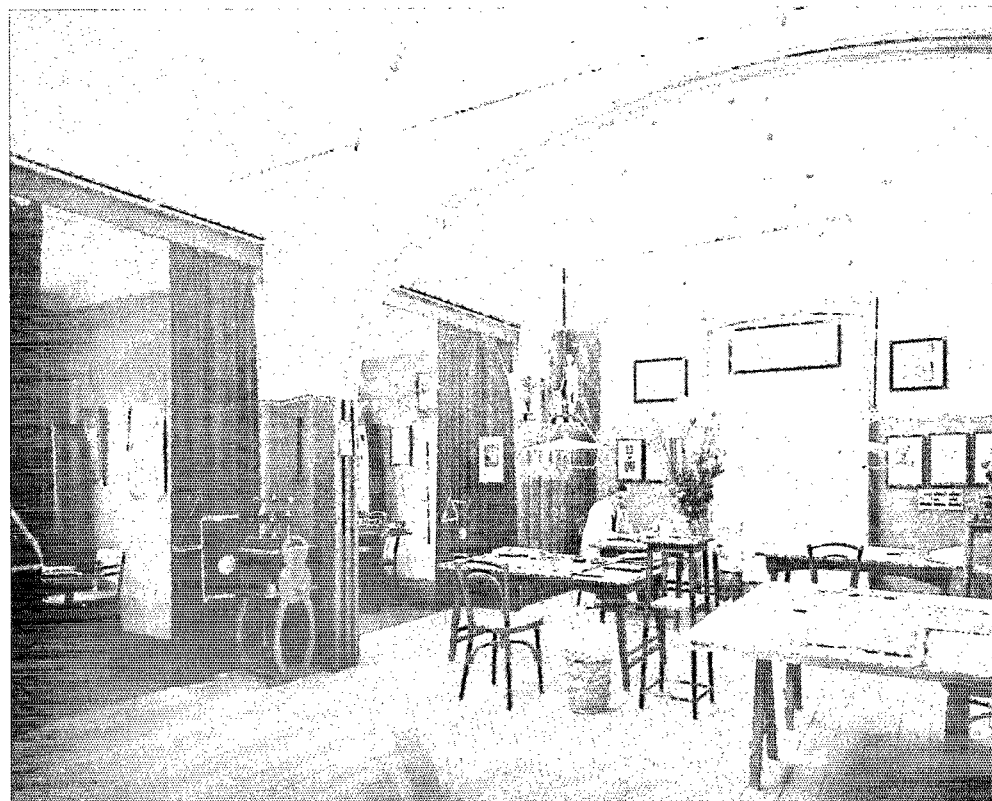


Photo aimablement fournie par l'auteur

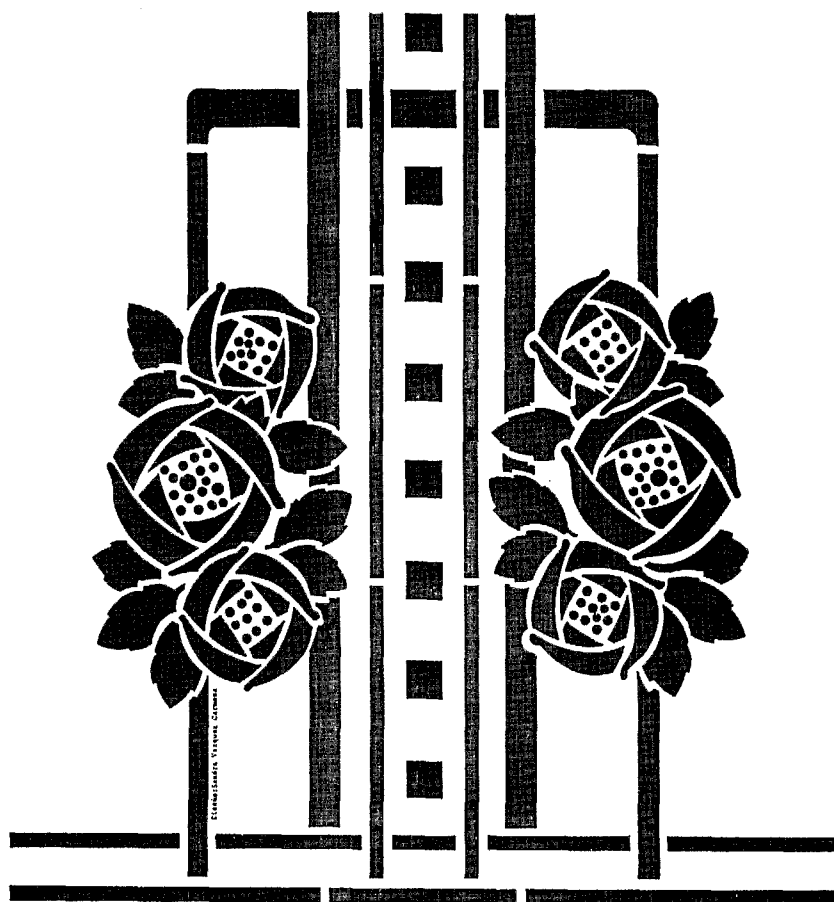
Des institutions comme le Werkbund allemand se sont installées dans la Ernst-Ludwig-Haus.

Après trente-cinq années d'utilisation intensive après la guerre, un réaménagement complet du bâtiment est devenu nécessaire. D'ailleurs, le projet avait déjà été formé de créer un musée consacré à l'œuvre et à l'histoire de la colonie d'artistes. Il a donc été décidé de reconstruire le bâtiment dans sa forme originale, avec tous ses détails authentiques. Cette décision a été annoncée en 1986. Le plan original du rez-de-chaussée, avec le hall central et les ateliers latéraux, serait conservé pour abriter les expositions. D'emblée, il était clair que l'entreprise serait longue et difficile. C'est ainsi que les anciennes fondations en pierres de taille et l'isolation se sont révélées défectueuses, tandis que d'autres aspects de la construction ne répondaient pas aux normes actuelles. Les détails des murs extérieurs ont été reconstruits d'après les photographies, dessins et documents originaux. Il a été très difficile de déterminer la couleur exacte des frises au pochoir. Pour remplacer les peintures murales du hall central réalisées par Paul Bürck, qui étaient définitivement perdues, les murs ont été recouverts d'un lambris réalisé par Olbrich (pour un autre des bâtiments de la Mathildenhöhe).

Après trois ans de travaux, la Ernst-Ludwig-Haus sera ouverte comme

Atelier d'artiste avec petit appartement contigu en 1901.

musée de la colonie des artistes de Darmstadt le 6 mai 1990, quatre-vingt-dix ans moins une semaine après sa première inauguration. Des objets, sculptures, peintures et graphismes réalisés par les vingt-trois artistes qui ont fait partie de la colonie de 1899 à 1914 y seront présentés; ils témoignent d'une variété intéressante de styles et de matériaux. L'attention est centrée sur tous les types de décoration intérieure : meubles, verrerie, céramique, métaux, textiles, etc. Des commentaires écrits, des illustrations et des documents historiques rappellent l'histoire et l'importance de la colonie des artistes de Darmstadt en tant que centre du mouvement art nouveau en Europe. ■



Dans l'immensité du continent sud-américain, une villa transformée en musée

Graciela di Iorio

Née à Buenos Aires en 1951. Architecte, spécialiste de l'histoire de l'art et de la conservation des monuments historiques. Secrétaire générale d'ICOMOS Argentine. Directrice adjointe du Musée municipal d'art de Mar del Plata, installé dans la Villa Ortiz Basualdo.

Un peu d'histoire pour commencer. Mar del Plata, sur la côte Atlantique de la province de Buenos Aires, est devenue la cité balnéaire argentine par excellence.

Le développement de la localité a pris un tournant décisif en 1886 avec l'arrivée du chemin de fer. En effet, son climat en fait un lieu de villégiature estivale particulièrement agréable et, à partir de 1905, les gens de la bonne société de Buenos Aires entreprirent d'y construire des résidences pour y passer l'été en famille. La multiplication des villas, tant dans la campagne que sur la côte, allait créer un complexe balnéaire semblable à ceux que les Argentins fortunés avaient pu apprécier en Europe. Ainsi s'est constitué, avec la complicité active d'architectes, surtout anglais et français, un fascinant mélange de styles architecturaux qui forme l'ensemble pittoresque le plus important du pays.

En 1909, doña Ana Elia de Ortiz Basualdo confie le projet de sa résidence de Mar del Plata aux architectes français Louis Dubois et Paul Pater et la direction du chantier à l'Italien Leandro Bianchini. L'extérieur princier de la villa est celui d'un manoir français inspiré des châteaux de la Loire. Son emplacement sur l'une des collines qui

dominent la ville en fait l'un des lieux phares du paysage local.

En 1919, la villa est rénovée, à la fois pour gagner de la place (car la famille ne cesse de s'accroître) et pour moderniser son aspect dans le goût élégant qui est devenu celui de l'endroit. Ces rénovations portent la marque de l'architecte G. Camus et du décorateur à la mode, Alula Baldassarini. L'aspect extérieur est désormais plus massif : c'est celui d'un chalet anglo-normand, conçu pour mieux résister aux violentes rafales du vent marin.

La décoration intérieure, dans le style d'avant-garde de l'époque, est entièrement confiée à l'architecte et décorateur belge Gustave Serrurier-Bovy.

En 1914, la grande bourgeoisie de Buenos Aires doit renoncer à ses fréquents voyages en Europe, devenus plus difficiles et périlleux du fait de la guerre. C'est alors que la ville de Mar del Plata acquiert son vrai visage, avec un aspect « européen » très marqué.

A la fin du conflit, les croisières reprennent, et bon nombre de résidences de Mar del Plata restent désormais fermées toute l'année. Tel ne fut pas le cas de la Villa Ortiz Basualdo, occupée en permanence par la famille des propriétaires jusque dans les années 60.

Gustave Serrurier-Bovy

Quand on parle d'art nouveau en Belgique, on pense évidemment à Victor Horta et à Henry Van de Velde. C'est précisément ce dernier qui a apporté la consécration aux idées créatrices de Gustave Serrurier et souligné l'excellence d'un style qui, dès 1910, annonçait 1925 et l'art déco. L'abandon progressif de la courbe au profit de la ligne droite qui s'amorce dans les années précédant la première guerre mondiale est déjà prévisible en effet dans l'œuvre de Serrurier.

Cet architecte liégeois avait des idées très personnelles en matière de décoration. A partir de son mariage avec Marie Bovy à l'âge de trente-six ans, sa carrière, jusqu'alors uniquement commerciale, va prendre une orientation nouvelle. Il ouvre un centre de décoration où il crée et fabrique ses propres meubles, influencé par Morris, Ruskin et Viollet-le-Duc.

Il participe à de nombreuses expositions où l'originalité de ses œuvres et de ses conceptions fait sensation. La clarté et la rationalité de sa vision, le caractère architectonique de ses œuvres, son souci de simplicité et son refus de la surcharge en font un très grand styliste dont on a pu dire : « Cet homme cultivé a su garder les qualités des artisans liégeois; intelligence et maîtrise technique, mais aussi courtoisie, rigueur et probité. »

C'est l'époque où Van de Velde affirme avec véhémence que les arts décoratifs ne sont pas des arts mineurs. C'est dans ce climat que Serrurier émet, en 1895, l'idée que l'art n'est pas seulement au service des riches et que les masses doivent participer à la vie artistique.

Ses recherches ont un grand retentissement. Ses créations vont connaître la consécration à Londres, Berlin et Paris, tant et si bien que les organisateurs de l'Exposition universelle de Bruxelles (1887) lui demandent d'y représenter l'art nouveau belge, en compagnie d'Henry Van de Velde, Paul Hankar et Georges Hobé.

Ses multiples activités à Paris l'amènent à ouvrir dans cette ville une succursale qu'il appelle « L'art dans l'habitation ». Les commandes affluent de France comme de l'étranger. Enthousiasmé par la maison que Serrurier s'était fait construire sur les hauteurs de Liège, un Argentin le charge d'en réaliser une reproduction exacte et complète, y compris le décor intérieur et le mobilier, pour sa résidence familiale de Mar del Plata, la Villa Ortiz



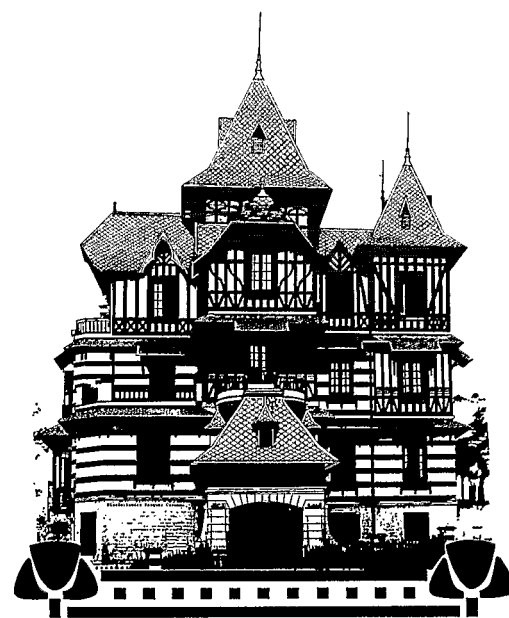
Basualdo. Le défilé impressionnant des caisses partant de Liège pour l'Argentine devient une sorte d'attraction locale. Telle est l'origine de la collection de meubles réalisés pour la Villa Ortiz Basualdo, dont l'intérieur est un véritable monument à la mémoire de Serrurier-Bovy. Mais le plus surprenant est peut-être que cet ensemble soit resté intact pendant quatre-vingts ans, restant préservé en dehors de son contexte. Salle à manger, chambres à coucher avec tous leurs accessoires, salon, avec sa loge de musicien, rideaux, tentures décoratives, il subsiste probablement peu d'ensembles décoratifs aussi complets. Au fond, c'est ici que Serrurier-Bovy a pu réaliser son rêve de décoration totale, à des milliers de kilomètres de ses ateliers, dans cette modeste villa perdue au-delà des océans, dans l'immensité du continent sud-américain.

La villa-musée

L'intérêt principal de la villa telle qu'elle est aménagée est de préserver l'atmosphère de l'époque à Mar del Plata. Elle attire à cet égard beaucoup de visiteurs.

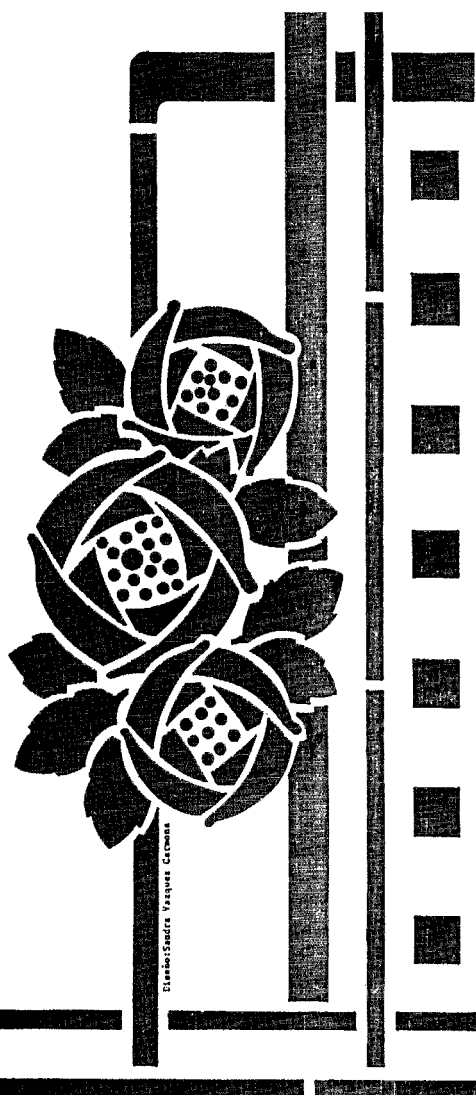
Il faut bien avouer que l'on connaît très mal le nom de Serrurier-Bovy et

La salle à manger, actuellement en cours d'aménagement et de rénovation.



MUSEO MUNICIPAL DE ARTE JUAN CARLOS CASTAGNINO
VILLA ORTIZ BASUALDO
MAR DEL PLATA - ARGENTINA
SECRETARIA DE EDUCACION Y CULTURA PRESIDENCIAL DE MAR DEL PLATA

Dynamique de l'espace : le magnifique escalier, thème favori des maîtres de l'art nouveau.



L'affiche du musée. Détails de décoration. (Dessin de Sandra Vázquez Carmona.)

l'importance de son œuvre, même en Argentine, et si l'intérêt unique de cet ensemble est enfin reconnu, c'est grâce aux efforts de spécialistes comme Stephan Tschudi-Madsen ou Grégoire Watelet. C'est pourquoi le musée a une mission bien particulière, qui est de favoriser et d'encourager par tous les moyens la découverte de Serrurier-Bovy et de son œuvre. Ces efforts se conjuguent avec le souci d'initier les visiteurs aux coutumes et à la culture des habitants de Mar del Plata et de sa population estivale dans toute leur diversité.

Compte tenu des caractéristiques de la communauté où cette action s'insère, il est apparu nécessaire d'accorder une attention particulière à l'affirmation de son identité et à la défense de son patrimoine. Nous avons mis au point une formule qui permet de concilier ces impératifs et a reçu un accueil favorable du public; le musée fait périodiquement appel à la population de la ville pour lui demander de lui prêter des objets et des documents d'époque pour illustrer certains thèmes. Cela crée un courant d'échanges intensifs qui permettent aux habitants et aux touristes de partici-

per à la vie du musée et de faire de nombreuses suggestions qui seront examinées par les techniciens.

Il est donc nécessaire de prévoir des programmes d'activité importants et diversifiés qui tiennent compte des exigences de la conservation et de la sécurité du bâtiment, en fonction desquelles sont planifiés les programmes d'animation.

La collection Serrurier-Bovy fera partie d'une exposition sur l'art nouveau belge, qui se prépare actuellement en Argentine avec le concours du gouvernement belge, d'ICOM et d'ICOMOS. Mais la villa abrite aussi un fonds d'œuvres d'art qui font partie du patrimoine de la commune de Mar del Plata et qui sont exposées dans les parties du bâtiment aménagées à cet effet.

Le programme éducatif

Le musée exerce simultanément une action éducative à plusieurs niveaux :

Niveau de l'enseignement primaire et secondaire : découverte du patrimoine, présentation de la ville, de la villa et de son histoire. Cette action prend la forme de visites au sens traditionnel, d'ateliers pour les élèves, de

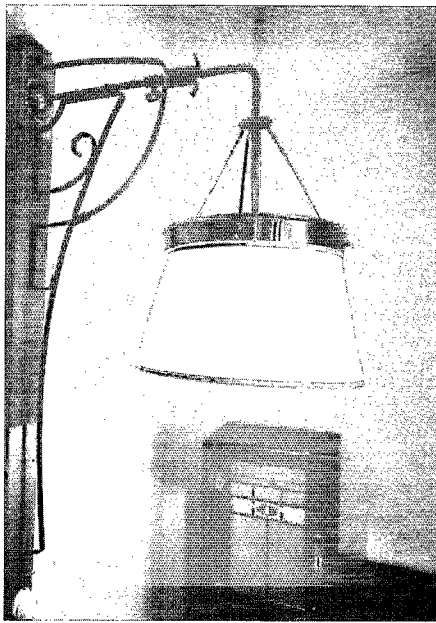
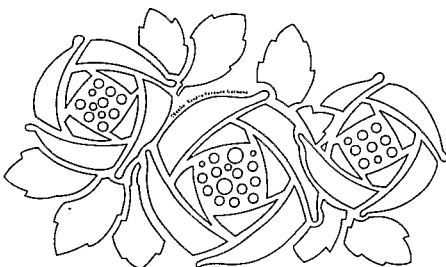
programmes spéciaux pour les enseignants venus au musée rafraîchir leurs connaissances. Le musée s'efforce également de prolonger son action à l'extérieur et de faire connaître ses collections et ses expositions en produisant du matériel audiovisuel et des programmes vidéo (cycle intitulé : *Le musée visite la ville*).

Niveau universitaire : facilités particulières offertes aux étudiants d'architecture et d'animation touristique de l'université locale.

Le musée organise enfin des cours et des séminaires interdisciplinaires de licence et de troisième cycle, avec le concours de spécialistes et d'organisations nationales ou internationales comme ICOM et ICOMOS, sur les thèmes très spécialisés de son ressort : ateliers techniques sur la construction traditionnelle artisanale, problèmes de conservation des monuments historiques du littoral Atlantique, etc. ; attirant des chercheurs éminents, le musée devient un centre de formation où sont abordés à différents niveaux des domaines négligés par d'autres institutions.

Les activités d'animation de la villa prennent parfois des formes assez inhabituelles dans ce contexte : manifestations gastronomiques, présentations de mode, expositions de jouets et d'objets de la vie quotidienne, etc., qui associent la défense du patrimoine et l'illustration du passé ou qui servent de prétexte pour mieux présenter ou expliquer certains aspects de la villa et de son histoire, à partir de divers points de vue pour faciliter la compréhension. De même, le travail de restauration de certaines parties de la villa ou au laboratoire du musée fournit l'occasion d'associer le public à des expériences qui contribuent à le sensibiliser aux problèmes spécifiques de la conservation.

Pour l'assister dans cette tâche, le musée bénéficie de l'aide de l'association des Amis de la villa et d'autres sources d'aide nationale et internationale.



Éclairage d'une des chambres à coucher (détail).

BIBLIOGRAPHIE

- COVA, Roberto ; GOMEZ CRESPO, Raúl. *Arquitectura marplatense, el pintoresquismo*. Resistencia, 1982.
- FRATEUR, Ludo. *Art nouveau, Jugendstil*. Anvers, Lestekst, 1980.
- GOMEZ CRESPO, Raúl. *La Villa Ortiz Basualdo, hoy museo de la ciudad*. Mar del Plata, 1980.
- TSCHUDI-MADSEN, Stephan. *The sources of art nouveau*. Oslo, 1956.
- WATELET, J. Grégoire. Le décorateur liégeois Gustave Serrurier-Bovy. *Cahiers Henry Van de Velde*, n° 19, 1970.
- *Gustave Serrurier-Bovy : architecte et décorateur 1858-1910*. Bruxelles, 1974.
- *Serrurier-Bovy : de l'art nouveau à l'art déco*. Bruxelles, 1986.

... ET AU CHILI



Ignacio Rodríguez

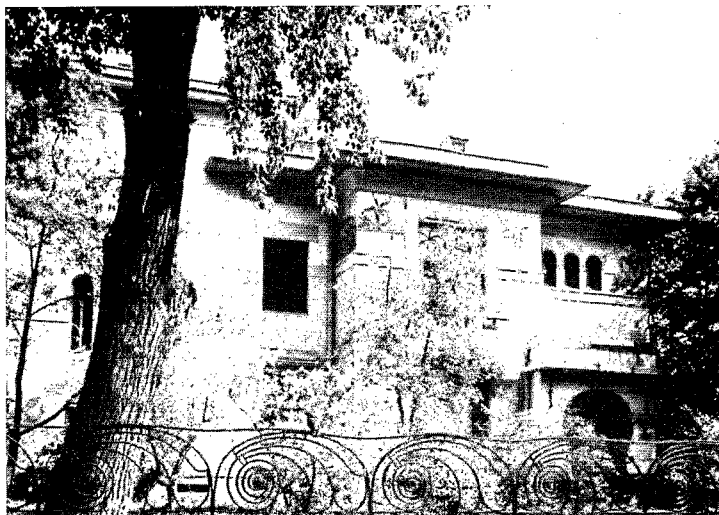
Cette maison, commandée par une famille italienne qui s'était installée à Valparaíso, les Zanelli, fut construite en 1916 par les architectes Renato Schiavon et Arnaldo Barison. Tous deux originaires de Trieste, ils étaient arrivés au Chili en 1907, apportant pour ainsi dire l'art nouveau avec eux, pour aider à reconstruire la ville, dévastée par le tremblement de terre de 1906.

La résidence fut ensuite acquise par un riche marchand, philanthrope et collectionneur d'art d'origine yougoslave, Pascual Barburizza. Connue sous le nom de Palais Barburizza, elle fut reprise par la municipalité et c'est le 8 juillet 1971 qu'eut lieu son inauguration en tant que nouveau siège du Musée et de l'École des beaux-arts de la ville¹.



1. Voir l'article sur les musées de Valparaíso dans le n° 166 de *Museum*. (Ndlr.)

Le Musée Gorki



est une « maison grotesque »

Lidya Petrovna Bykovtseva

Directeur du Musée Gorki, et rattaché à l'Académie des sciences de l'URSS. Docteur en philosophie et spécialiste émérite de la RSFSR dans le domaine de la culture, elle travaille au musée depuis 1953. Auteur de livres et d'articles consacrés à la vie et à l'œuvre de Maxime Gorki et aux problèmes de la littérature soviétique.

Toutes photos : Alexandre Zakhartchenko

Dans un quartier calme et peu peuplé du centre historique de Moscou s'élève une maison inhabituelle. Son architecture tranche radicalement sur les bâtiments qui l'entourent et attire l'attention de tous les passants.

De 1931 à 1936, le grand écrivain soviétique Maxime Gorki¹ y a vécu, et elle est aujourd'hui transformée en musée.

Le bâtiment qui abrite l'appartement-musée de A. M. Gorki² a été construit en 1902 par l'architecte moscovite Fedor Chekhtel³, pour le compte de S. P. Ryabouchinsky – gros entrepreneur, commerçant et millionnaire – dans le style art nouveau, qui était très en vogue à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle – et pas seulement en Europe, ce numéro de *Museum* le prouve.

Chekhtel a été un grand maître de l'art nouveau russe. La Villa Ryabouchinsky (c'est sous cette appellation que sa demeure est entrée dans l'histoire de l'art et de l'architecture) est considérée par les spécialistes comme le joyau de ce style à Moscou.

Construite en largeur, cette maison a été faite pour être vue sous tous les angles, comme une sculpture. Elle se caractérise par l'asymétrie, la diversité des volumes, le pittoresque des formes et la fluidité des lignes. Elle est entourée d'un petit jardin planté de lilas, de tilleuls, d'érables et de fleurs. L'intérieur est marqué par un foisonnement décoratif : moulures au plafond, incrustations des portes, vitraux de couleurs, fresques... Les vitraux et une foule de petits détails – poignées de porte, espagnolettes, grilles du balcon intérieur – ont tous été réalisés selon les croquis de Chekhtel.

Malgré l'opulence du décor, l'en-

semble ne donne pas du tout l'impression d'un amoncellement d'objets hétéroclites, qui seraient en contradiction les uns avec les autres ou avec l'architecture. La demeure de Ryabouchinsky a une logique, un fini, une harmonie, une beauté qui lui sont propres. L'architecte a su planifier de façon rationnelle l'espace intérieur et rendre la maison commode et confortable.

Un locataire inattendu

Quand Gorki est revenu dans son pays, après avoir passé près de dix ans à l'étranger, il a choisi de résider à Moscou. Il a été séduit par les projets d'édition grandioses de plusieurs séries d'ouvrages (*Histoire des villes; La bibliothèque du poète. Grande et petite séries; Histoire de la guerre civile; Histoire d'un jeune homme*) et de revues (*Nachi Dostijeniya; Kolkhoznik; Za roubefom; Literatournaya outcheba*), il a participé activement à l'élaboration de ces projets. Son logement a été choisi par d'autres : on a tenu compte de son âge et de son état de santé, de son intense travail de création, et surtout du fait que c'était précisément chez lui qu'il devait fournir l'essentiel de son travail d'organisateur et de son activité sociale. Le choix s'est porté sur la spacieuse Villa Ryabouchinsky, située dans un quartier calme et qui, semble-t-il, répondait à toutes les exigences.

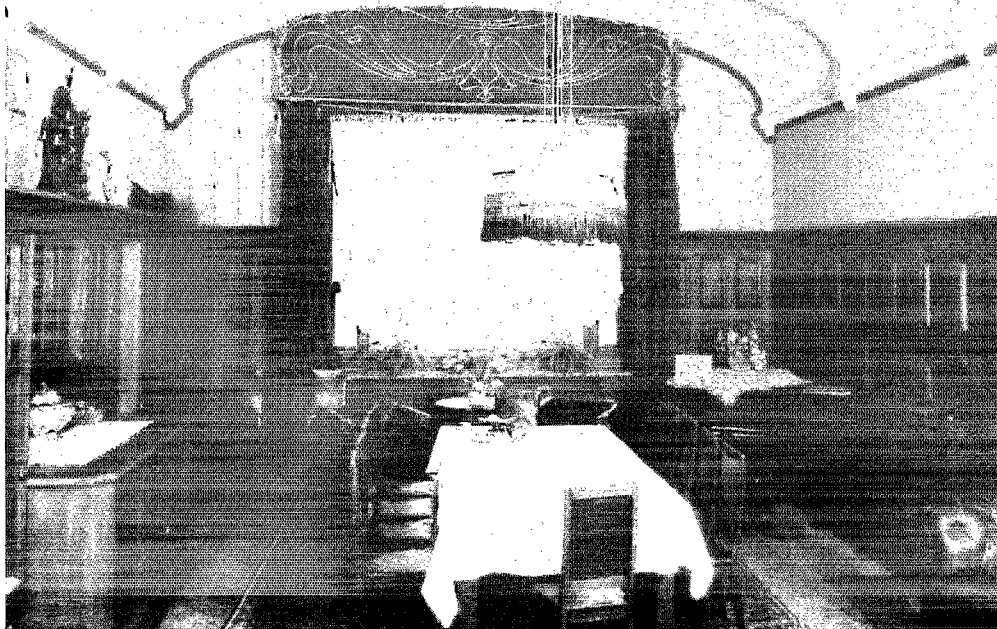
L'écrivain n'avait émis aucun vœu concernant son futur lieu de résidence. Mais, le 14 mai 1931, quand on alla le chercher à la gare pour l'y conduire, il en avait à peine franchi le seuil qu'il s'exclama : « Quelle maison grotesque! »

1. Les prénom et nom véritables de l'écrivain sont Alexei Maximovitch Pechkov (1868-1936).

2. L'appartement-musée de Gorki relève du Musée littéraire Maxime Gorki près de l'Institut de littérature mondiale de l'Académie des sciences de l'URSS, qui se trouve à proximité. Il y a des musées consacrés à l'écrivain dans les villes de Gorki (anciennement Nijni-Novgorod), Kazan, Kouïbychev (anciennement Samara) et dans le village de Manouïlovka, en Ukraine.

3. F. O. Chekhtel (1859-1925) n'a pas exécuté que des commandes privées, il a érigé aussi des bâtiments publics. Outre la Villa Ryabouchinsky, la Villa Z. Morozova (qui sert actuellement aux réceptions du Ministère des affaires étrangères de l'URSS), le Théâtre d'art (1902) et la gare de Iaroslavl (1902-1904), figurent parmi ses principaux travaux réalisés à Moscou. L'aménagement intérieur de la Villa Ryabouchinsky s'est poursuivi jusqu'en 1906, avec le concours de l'architecte I. A. Fomine (1872-1936).

Le Musée Gorki vu de la rue A. Tolstoï. Les fenêtres de tailles différentes, avec les entrelacs raffinés de leurs cadres (elles donnent l'impression de branches d'arbres entrecroisées), espacées à intervalles irréguliers et placées à différents niveaux, de sorte qu'il est difficile de situer les étages, produisent un effet des plus inhabituels. La vaste frise de mosaïque, qui représente les fameuses orchidées chères à l'art nouveau, a été exécutée d'après les dessins de Chekhtel.



Romain Rolland, qui rendit visite à Gorki le 29 juin 1935, remarqua immédiatement la discordance entre l'élégance de la demeure et la mise modeste de l'écrivain. Son journal moscovite contient les impressions à chaud de cette rencontre, consignées le soir même : « La grande maison où vit Gorki ne lui appartient pas; elle a été construite par le riche marchand Ryabouchinsky, avec un luxe barbare qui le [Gorki] rebute. »

Après la révolution d'octobre, cette maison abrita divers organismes et institutions : le Gosizdat [Éditions d'État], la Société nationale des relations culturelles avec l'étranger et un internat pour enfants. Le bâtiment fut restauré et meublé pour l'arrivée de Gorki. A sa demande, seuls des changements mineurs furent apportés. Dans la salle à manger, par exemple, on enleva l'imposante cheminée qui ressemblait, au dire de l'écrivain, à une énorme gueule béante. La porte d'entrée principale fut fermée, l'entrée sur cour, où se trouvait le garage, utilisée à sa place, ce qui mettait l'écrivain à l'abri des curieux.

Avec le temps, Gorki finit par s'habituer à sa maison : « On peut y travailler », répétait-il, et c'était pour lui l'essentiel.

Les pièces réservées à l'écrivain – cabinet de travail, bibliothèque et chambre – étaient au rez-de-chaussée. Au premier vivaient les membres de sa famille : son fils Maxime et sa femme Nadejda, avec leurs filles Marfa et Darya, ainsi que l'ami intime de Gorki, le peintre Ivan Rakitsky, et Olimpiada Tchertkova, qui tenait la maison et fit longtemps office d'infirmière auprès de l'écrivain malade. L'ancienne chapelle des Ryabouchinsky (ils étaient

vieux-croyants), installée au deuxième étage dans la mansarde, servait d'atelier de peinture au fils de Gorki et à sa bru.

Dans la plus grande pièce de la maison – la salle à manger –, les membres de la famille de Gorki se réunissaient tous les jours pour le petit déjeuner, le déjeuner et le thé du soir; ils y recevaient des amis, se reposaient, écoutaient de la musique, célébraient les fêtes de famille. C'est là aussi que se déroulaient les réunions d'écrivains, très suivies, les réunions de travail avec les éditeurs, les journalistes, les représentants des professions les plus diverses qui rendaient visite à Gorki.

La maison de Gorki est pratiquement devenue une sorte d'institution et l'un des centres culturels de Moscou.

Après sa mort (le 18 juin 1936, dans sa datcha qui se trouve aujourd'hui à Gorki), les membres de sa famille continuèrent d'y vivre, sans rien changer aux pièces réservées à l'écrivain. Grâce à la sollicitude de sa bru, tout y était pieusement conservé comme du vivant du maître de maison.

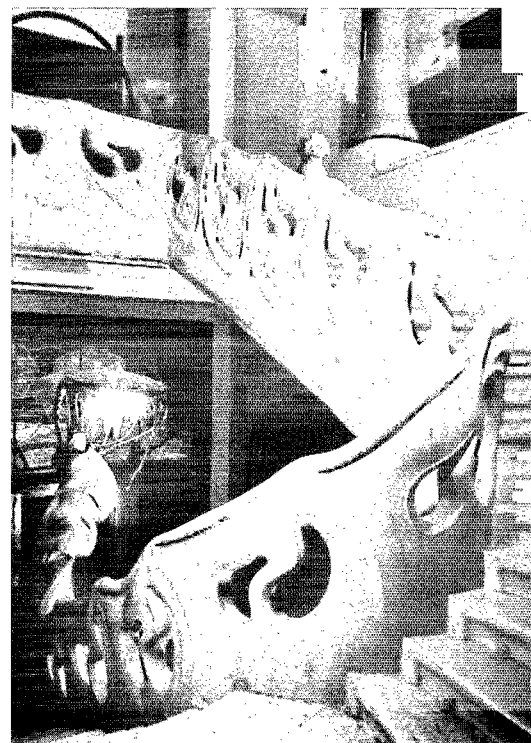
Rénovation : les problèmes commencent

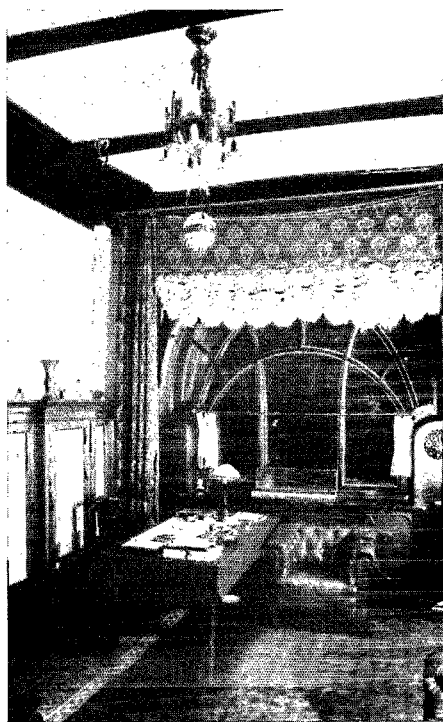
Le 28 mai 1965 eut lieu l'inauguration du musée. Il s'ajoutait à la liste des musées commémorant les grands écrivains russes, tels la Maison Pouchkine de la Moïka (Leningrad), le Musée Tolstoï à Khamovniki (Moscou), les Musées Tchekhov à Yalta et à Moscou.

Mais, contrairement à ces musées, où, les objets originaux ayant disparu pour diverses raisons, il fallut se livrer à un travail considérable de restauration et de reproduction, le Musée Gorki était unique par son authenticité.

La salle à manger. Les murs ont conservé leurs lambris de chêne, caractéristiques de l'aménagement intérieur des bâtiments art nouveau. Une partie des meubles de Ryabouchinsky a été conservée : le grand et le petit buffet en chêne fumé, adossés au mur, la grande table à rallonges et les chaises. La place habituelle de Gorki à table est indiquée par son couvert. (La première en partant de la fenêtre, tournant le dos au grand buffet.)

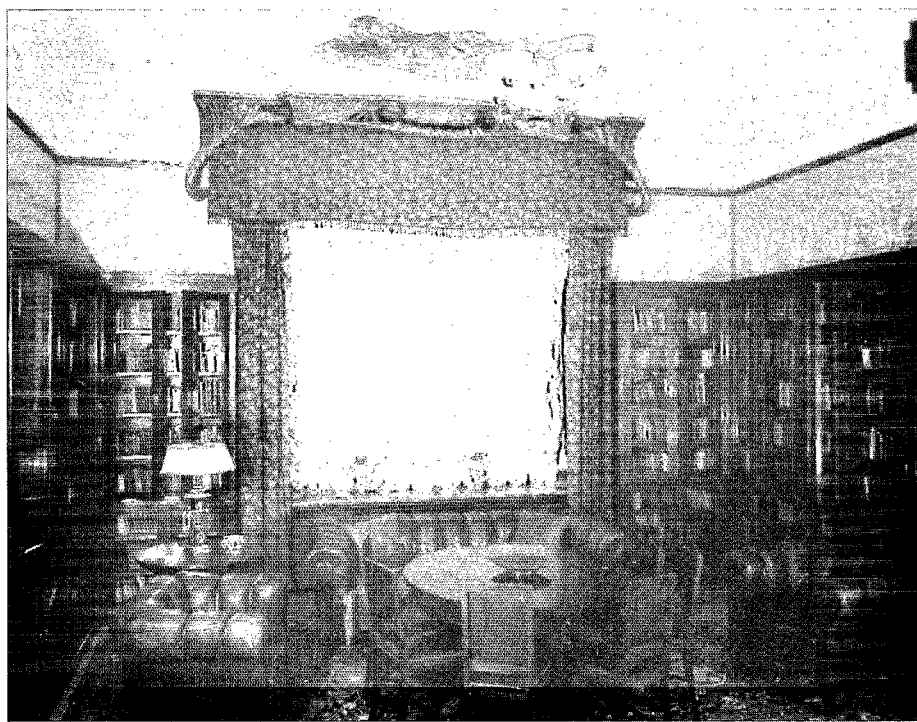
L'escalier de marbre menant au premier étage s'élance, telle une vague déferlante, avec, à sa crête, un lustre en forme de méduse figée.





Le cabinet de travail de Maxime Gorki.
Le coin bureau.

La bibliothèque.



En mars 1977, on dut fermer l'appartement-musée, à cause de la dégradation des lieux. Il fallut six ans de travail acharné aux ingénieurs, architectes, restaurateurs et spécialistes des musées pour réparer cette maison de fond en comble en remplaçant tous les points de communication, pour la restaurer et restituer la diversité et la complexité de son décor.

C'est là que surgirent les problèmes.

Les premiers temps, on avait l'impression que l'objectif principal du musée – qui était de conserver l'ameublement authentique du dernier appartement de l'écrivain et l'ambiance de l'époque – entraînait en conflit avec une loi immuable en architecture, qui consiste à faire disparaître les couches les plus récentes pour rendre à l'endroit son aspect initial.

Ainsi, par exemple, on découvrit dans la bibliothèque, sous la couche de plâtre, un superbe plafond peint qui, une fois nettoyé, révéla une surprenante unité et une subordination des détails décoratifs – moulures du plafond, gravures des boiseries du plafond – au projet architectural général. On vit apparaître une frise élégante aux couleurs tendres et chaudes, qui ornait le palier du premier étage. Le chapiteau de la colonne placée au même endroit retrouva sa couleur argentée initiale après restauration. Au deuxième étage, dans l'ancienne chapelle, on restaura entièrement les fresques murales et l'on découvrit une petite lucarne.

Ce serait sans doute beaucoup demander aux restaurateurs que de

blanchir et recouvrir d'un crépi les peintures mises au jour, uniquement parce que Gorki ne les a pas vues.

En s'acquittant de leur tâche, les architectes-restaurateurs et les personnels des musées ne cherchèrent pas à tirer la couverture à eux, mais ils travaillèrent ensemble. Ainsi, dans la partie commémorative, le rez-de-chaussée, ils jugèrent qu'on pouvait enlever la cloison posée dans les années 30, qui masquait un petit espace sous l'escalier, à usage de salle de bains. Ils décidèrent qu'il s'agissait d'une pièce rapportée, provisoire, dictée par les nécessités de l'époque, à éliminer. Ainsi fut fait, et c'est alors qu'apparut dans toute sa beauté le vitrail en couleurs et que l'escalier, alourdi jusque-là par la cloison, retrouva sa légèreté d'antan, son élan.

On enleva aussi la haute palissade de planches qui masquait la maison et le jardin, et les passants purent apercevoir, comme dans l'ancien temps, la grille en fer forgé de la clôture, en forme de volutes grimpantes exécutée d'après les dessins de Chekhtel, dont une partie s'était conservée, le reste devant être restauré.

Le musée connaît de nouveau une vie intense

Le 23 mars 1983, le musée put de nouveau accueillir les visiteurs. Toutes les pièces du rez-de-chaussée – cabinet de travail, bibliothèque, chambre à coucher de l'écrivain, ainsi que la salle à manger et le secrétariat – furent



La colonne du premier étage est en porphyre. Elle est couronnée d'un chapiteau orné d'une composition sculptée représentant des nénuphars et des lézards.

ouvertes à la visite. Au premier et au deuxième étage se trouvent les réserves et les bureaux.

Ce sont le cabinet de travail et la bibliothèque qui donnent l'idée la plus complète de la personnalité de Maxime Gorki.

Dans son cabinet de travail, l'élément le plus remarquable est le bureau. Il n'est pas d'un modèle courant, n'a pas de corps de tiroirs; massif, de haute taille, il a été exécuté à la demande, sur le modèle de la table de cuisine, devenue le premier bureau du jeune écrivain débutant, quand il était encore à Nijni-Novgorod. Où qu'il ait vécu ensuite – à Sorrente (Italie), à Tessel (Crimée), à Gorki (près de Moscou) –, il commandait toujours le même modèle.

Tous les objets ont été mis en place et disposés avec soin par la main de Gorki. C'est un lieu de travail organisé avec précision, où l'ordre extérieur reflète une détermination et une concentration intérieures. La journée de travail de l'écrivain durait de dix à douze heures, sans jour de repos ou de fête. D'où sa fécondité. On édite aujourd'hui ses œuvres complètes. Trente-cinq tomes d'œuvres littéraires, comprenant des versions différentes, ont déjà paru; les vingt-cinq tomes de lettres sont prêts à paraître; l'étape suivante – les articles politiques et sociaux – devrait représenter aussi vingt-cinq tomes, soit plus de quatre-vingts tomes au total. Tel est l'exploit littéraire de Gorki. Sur le mur d'en face, Gorki avait lui-même accroché la *Vue générale de Sorrente*, du

peintre Pavel Korine. Au-dessus du paysage se trouve une copie de la *Madone Litta* de Léonard de Vinci, exécutée par Alexandre Korine. C'est ainsi que Gorki exprima son amour pour l'Italie, pays dont l'hospitalité lui fut si longuement offerte. On trouve aussi un petit portrait de Stendhal, que Gorki aimait beaucoup; il emportait toujours avec lui ses livres, qu'il relisait régulièrement.

À côté du cabinet de travail se trouve la bibliothèque. Du premier aménagement intérieur ne subsistent que le damas vert tendu sur les murs et le plafond peint. Des bibliothèques spécialement aménagées encadrent toute la pièce. Comme elles ne pouvaient contenir tous les livres, on en a aussi installé dans le vestibule et dans l'escalier conduisant au premier étage. La bibliothèque personnelle de Gorki compte 12 000 ouvrages couvrant divers domaines: philosophie, histoire, ethnographie, médecine, sciences naturelles, art, religion; la littérature russe

et étrangère y occupe, bien sûr, une place de choix.

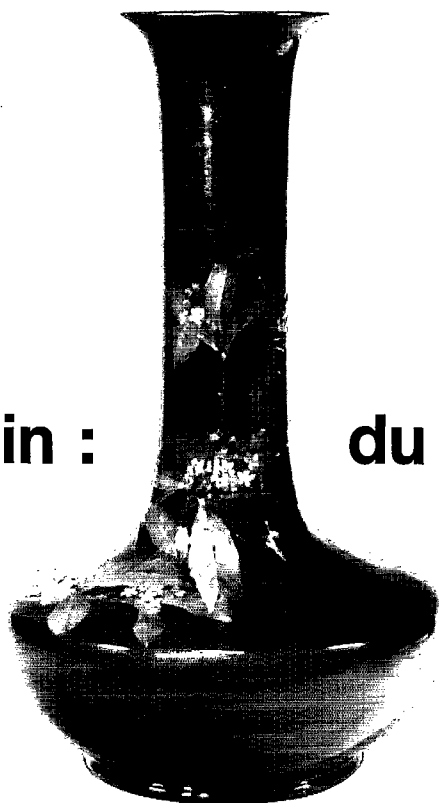
Aujourd'hui, le musée connaît une vie intense. Il accueille un grand nombre de visiteurs individuels et de groupes. Des soirées musicales y sont organisées, comme du vivant de l'écrivain. On y rencontre des gens que Gorki recevait autrefois. En mai 1990, l'appartement-musée de Maxime Gorki fêtera ses vingt-cinq ans. Ce centre culturel unique – un monument d'architecture doublé d'un musée – impressionne toujours les visiteurs, quels que soient leur âge, leur condition sociale, leur culture et leurs centres d'intérêt. ■

L'entrée principale. Des motifs de l'ornementation grecque ont été repris pour la mosaïque qui recouvre le sol du vestibule.



L'art nouveau

à Berlin : du verre au textile



Vase. Rockwood Pottery Company, Cincinnati, Ohio, 1889.

Wolfgang Hennig

Né en 1947. A étudié la pédagogie, la muséologie et l'histoire de l'art à Leipzig et à Halle. Depuis 1971, travaille au Musée d'artisanat de Berlin, où il est responsable de la collection d'art nouveau, qu'il a considérablement développée. C'est un expert de réputation internationale dans le domaine du verre (Moyen Age-xx^e siècle), ainsi que des objets art nouveau et art déco en différents matériaux.

En République démocratique allemande, les inventaires d'un grand nombre de musées comportent des objets 1900, grâce aux efforts déployés pendant des décennies pour constituer les collections. Il s'agit notamment de peintures, dessins, travaux d'art graphique et sculptures, ainsi que d'objets d'artisanat. Des collections importantes de ces objets se trouvent à Dresde, Karl-Marx-Stadt, Leipzig et Berlin. Mais c'est incontestablement le Musée d'artisanat de Berlin qui possède la plus vaste collection nationale d'objets de la période art nouveau, dont les photos qui accompagnent cet article ne donnent qu'une idée partielle.

L'histoire de la collection art nouveau de Berlin remonte au xix^e siècle, époque à laquelle le musée, sous l'impulsion de son directeur, Julius Lessing (1872-1908), devint une institution d'importance internationale. L'un de ses grands objectifs était bien sûr de posséder des témoignages des siècles passés, et également d'acquérir des objets d'art contemporain et d'acheter à des entreprises des produits pouvant servir de modèles aux artisans, fabricants et artistes.

Le nombre croissant d'expositions

nationales et internationales organisées au cours de cette période permit aux experts d'être au courant des dernières tendances. Le musée procéda, par exemple, à des achats importants lors d'expositions mondiales, telle celle qui s'est tenue à Paris en 1900, où il se procura 130 pièces importantes provenant d'Europe et d'ailleurs, pour un montant de 35000 marks d'or, destinées au département d'art contemporain du musée. En outre, pour ses achats, le musée se fit conseiller par Samuel Bing, à Paris, l'un des plus célèbres adeptes de l'art moderne, qui joua aussi le rôle d'intermédiaire. On s'attacha à monter des expositions exclusives axées sur tel ou tel aspect de l'œuvre d'un artiste ou d'un atelier. C'est ainsi qu'à cette époque fut constituée une collection d'art contemporain de niveau international.

Après la première guerre mondiale, les goûts ayant changé et la préférence se portant sur les pièces anciennes, la collection d'art nouveau fut retirée des salles d'exposition pour être placée dans les réserves, après le transfert du Musée de l'artisanat au Palais municipal de Berlin en 1920-1921.

Objets précieux et production de masse

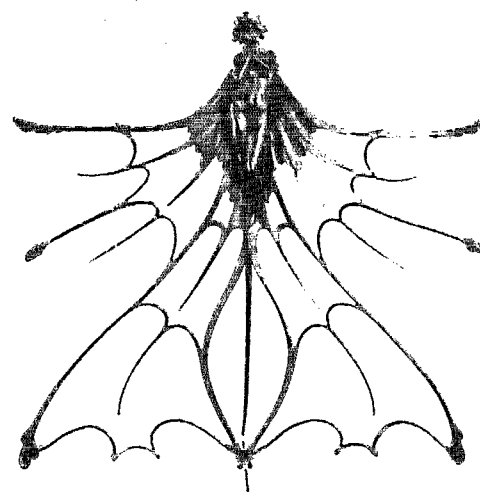
Pendant la deuxième guerre mondiale, les objets de style art nouveau ont connu le sort des autres collections du musée : de nombreuses pièces furent emballées, transportées ailleurs et furent détruites. Après la guerre, la collection ne comptait plus que sept pièces du lot d'acquisitions importantes concernant la période art nouveau ; 327 objets d'art restés intacts ne furent jamais rendus au Musée d'artisanat, leur lieu d'origine. Par la suite, ils furent envoyés à Berlin-Ouest et intégrés à la Fondation de la propriété culturelle prussienne.

L'histoire de la collection commence dans les années 60, quand le Musée d'artisanat fut installé dans le Palais Köpenick, en 1963, le Palais municipal de Berlin ayant été détruit pendant la guerre. Des achats occasionnels furent d'abord effectués au cours des premières années passées au Musée Köpenick. En 1966, le collectionneur Georg Brühl, de Karl-Marx-Stadt, fit au Musée d'artisanat une généreuse donation de 686 pièces très diverses. Elle constitua le noyau de la collection. Quand il devint possible, en 1971, d'engager un spécialiste, de gros efforts furent faits pour étoffer la collection d'art nouveau. On ne voulait pas se limiter à l'achat de pièces majeures : il s'agissait d'acquérir la plus grande variété possible d'objets faits de matériaux très divers. Toutes sortes d'objets d'artisanat et de produits industriels de cette période furent intégrés à la collection, afin de montrer l'influence exercée par le style nouveau en exposant des œuvres originales de valeur et des articles industriels produits en série.

Petit à petit, la collection s'est considérablement étoffée. L'acquisition la plus importante des années 80 fut celle de la collection d'Alfred Daus. En 1982, grâce à un financement fourni par le Fonds culturel de la République démocratique allemande, le musée s'est enrichi de 428 pièces de la succession de ce collectionneur berlinois, qui avait maintenu des liens étroits avec le musée pendant de nombreuses années. En 1986, Georg Brühl, à l'occasion du vingtième anniversaire de sa première donation, marqué par une exposition, a décidé de faire un don supplémentaire de 327 objets illustrant tous les domaines des arts appliqués tels qu'ils se présentaient vers 1900.

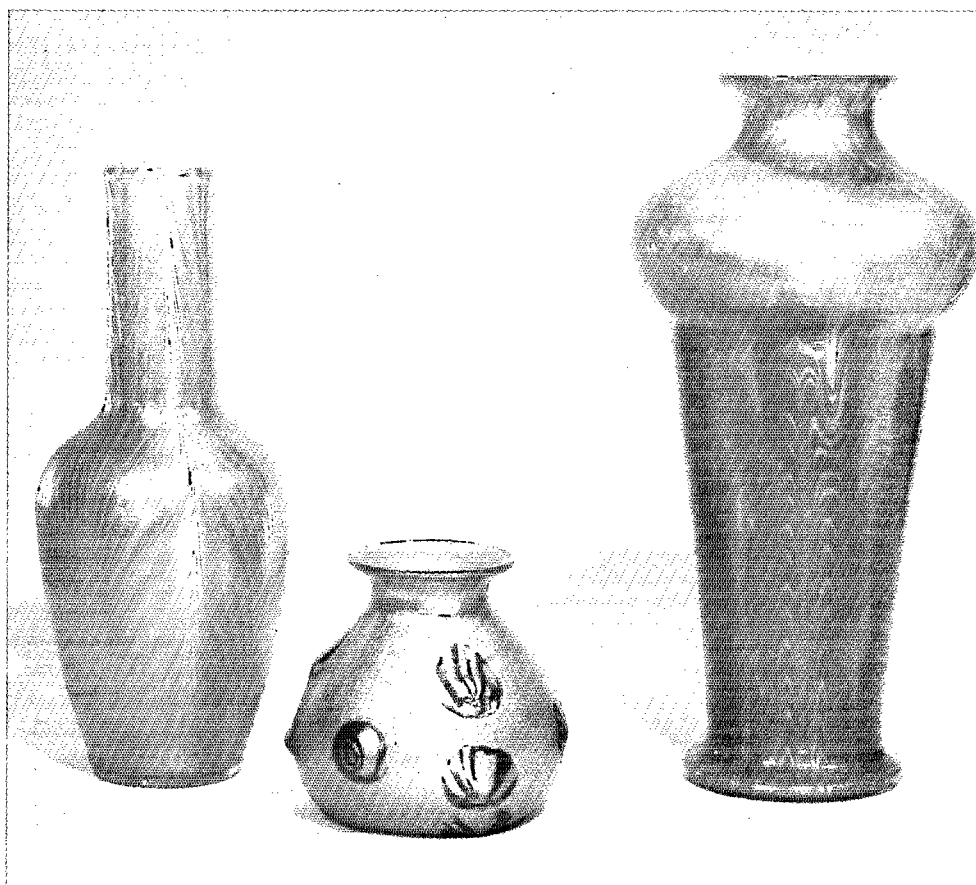
Gallé, Tiffany, Van de Velde

Actuellement, la collection d'art nouveau comprend quelque 5000 pièces, réparties entre les sections verre, porcelaine, terre cuite, faïence, vaisselle de table, grès et mobilier, métaux et textiles. Avec environ 1300 articles, la collection de verre est la plus importante. La grande variété de verres, de techniques de traitement et d'ateliers d'origine offre un large éventail de la production de verre au début du siècle. Presque tous les artistes importants qui alors travaillaient cette matière y sont représentés. Les Français couvraient le verre de surfaces taillées, polies et gravées, ainsi que d'amalgames et de peinture sur émail, ce qui a donné une forte impulsion à l'essor du travail sur verre de l'art nouveau. Une sélection de 75 verres permet de se familiariser avec l'œuvre du plus célèbre artiste sur verre de l'époque, Émile Gallé, de Nancy, et 36 spécimens du travail des frères Daum illustrent la fabrication d'une autre importante verrerie, située aussi à Nancy. En fait, la plupart des verreries de ce qui était alors la France et l'Alsace-Lorraine sont représentées dans la collection.



Grille décorative. René Lalique, Paris, 1900.

Trois vases. Émile Gallé, Nancy, 1895-1900.



Art folklorique et inspiration japonaise

Le début du siècle a été marqué par une production très diversifiée de terre cuite, faïence, grès et vaisselle de table. Dans presque tous les pays européens et en Amérique, on fabriquait des objets de céramique aux formes et aux décors les plus variés, à la glaçure brillante très attrayante. Dans ce domaine également, le Musée d'artisanat de Berlin est riche d'exemplaires très divers. Les Français, qui se plaisaient tout particulièrement à faire des expériences nouvelles, firent œuvre de pionniers à cet égard. Il suffit de mentionner Alexandre Bigot, avec ses pièces de grès coloré, Albert-Louis Damouse, avec ses applications de plâtre coloré sur grès et Clément Massier, expert des céramiques lustrées.

Il existe de nombreuses poteries hollandaises de grande qualité, dont la quasi-porcelaine coquille d'œuf d'une manufacture de La Haye – la Aardewerkerfabriek Rozenburg – est un exemple typique, particulièrement fascinant du fait de ses parois fines comme du papier et de son ornementation de couleur vive et délicate à la fois, qui représente des oiseaux, des fleurs et qui évoque le batik de Java. A cette époque, la poterie allemande est aussi très variée. Max Laeuger a créé des terres cuites décorées d'applications de motifs floraux, nettement influencées par le folklore. On trouve une perspec-



Trois vases. Johann Lötz Witwe, Klostermühle, 1898-1908.

Malheureusement, le travail de l'Américain Louis C. Tiffany n'est illustré que par une vitrine et trois récipients. Mais les verres de Bohême, qui ont été considérablement influencés par la création de Tiffany, occupent un vaste espace, notamment avec les produits de la verrerie de Johann Lötz Witwe, de Klostermühle, Bohême du Sud, qui sont réalisés d'après les dessins d'artistes viennois remarquables tels Josef Hoffmann, Dagobert Peche et Michael Powolny, ainsi que les œuvres de Marie Kirschner, peintre originaire de Prague qui travaillait à Berlin.

Quant à la production de verre allemande, elle est également représentée.

La collection de porcelaine reflète la diversité des productions, en particulier en Allemagne. Certains objets de la collection reflètent les efforts d'innovation accomplis par l'industrie de la porcelaine au début du siècle, comme le démontrent les premiers essais de glaçure cristalline et les services réalisés selon les dessins d'Henry Van de Velde, Richard Riemerschmid et Konrad et Rudolf Hentschel, à Meissen. Mais on découvrait aussi de nouvelles possibilités dans le domaine de la sculpture de la porcelaine; le musée possède un milieu de table intitulé *Procession de mariage*, qui a été fabriqué à Berlin selon le modèle conçu par Adolph Amberg et qui est composé de vingt personnages, une jardinière, deux girandoles et deux coupes de fruits; cette pièce est considérée comme l'un des chefs-d'œuvre de la sculpture art nouveau en porcelaine.

Ce sont les manufactures suédoises

et danoises qui accomplirent vraiment un travail de pionnier dans le domaine de la porcelaine art nouveau; elles mirent au point de nouveaux procédés de peinture sur verre, utilisant des couleurs douces et toujours fondues et prenant pour thèmes la flore et la faune locales. Les créations scandinaves sont représentées par des œuvres de la Manufacture royale de porcelaine de Copenhague (Bing et Grøndahl) et de la fabrique de porcelaine de Rörstrand.



tive toute différente avec Richard Mutz, dont les récipients en grès doivent leur attrait à une intéressante glaçure aux teintes délicates, inspirées par la poterie japonaise.

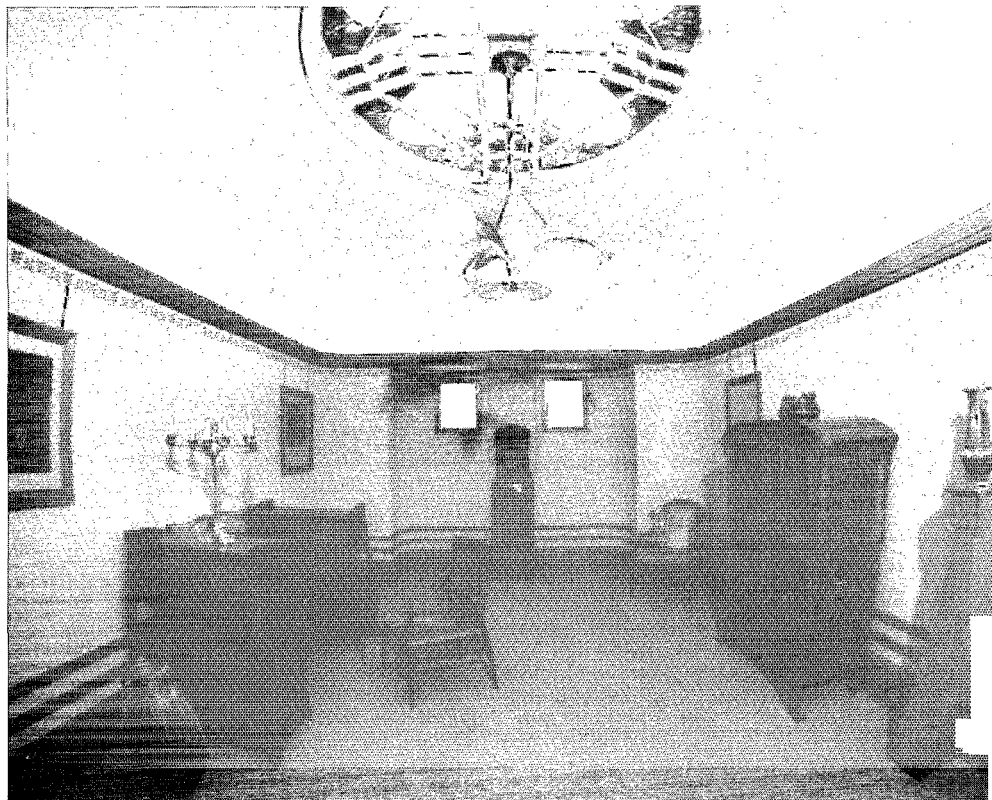
L'inventaire de pièces en métal de caractère ornemental atteste aussi la variété de l'artisanat au début du siècle, comme dans les autres sections de la collection. Les œuvres d'Henry Van de Velde, Heinrich Vogeler et Peter Behrens, entre autres, illustrent, du point de vue de la forme et de l'ornementation, des conceptions diverses. Plus de cent cinquante pièces d'« étain Kayser », conçues par Engelbert Kayser, Hugo Leven, Karl Geyer, entre autres, témoignent de la place importante qu'occupait l'entreprise J. O. Kayser et fils à Krefeld-Bockum et à Cologne. Le style des pièces d'étain de chez Kayser se caractérise par un relief floral, très apprécié au-delà des frontières nationales, qui a influencé les autres fabricants en Allemagne. Des pièces en cuivre, en bronze et en fer reflètent abondamment la grande créativité des artistes et des ateliers européens.

Il existe aussi une large sélection de vêtements, de textiles pour la décoration intérieure, de broderies et de motifs de tissus. On peut se faire une idée claire des différentes tendances artistiques aux environs de 1900 en comparant les tissus britanniques, autrichiens, français et allemands. La collection de meubles est axée sur les créations allemandes, d'après Henry Van de Velde, Richard Riemerschmid, Bruno Paul, Albin Müller, Otto Eckmann et d'autres. Par ailleurs, le mobilier conçu par Émile Gallé, Louis Majorelle et Tony Selmersheim, avec Charles Plumet, reflète diverses tendances françaises.

Faute d'espace, il est impossible de révéler au visiteur de l'exposition permanente toute la richesse de la production d'art nouveau qui reflète la collection du Musée d'artisanat de Berlin. C'est pourquoi, d'emblée, la plupart des pièces de l'inventaire ont été entreposées dans un hall où les spécialistes et les personnes intéressées peuvent voir, sur rendez-vous, les pièces qui ne sont pas exposées. ■

Éléments du milieu de table intitulé *Procession de mariage*, Königliche Porzellanmanufaktur, Berlin, conçu par Adolphe Amberg.

Une salle Van de Velde à 64 degrés de latitude nord



La salle Van de Velde.

Jan-Lauritz Opstad

Directeur du Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum.

Bien des visiteurs du Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum (Musée des arts appliqués, à Trondheim, au centre de la Norvège) sont surpris d'y découvrir une salle spécialement conçue en 1907-1908 par l'architecte belge Henry Van de Velde. Le musée possède une vaste collection d'art nouveau, réunie dans les années 1890 et juste après le tournant du siècle, dont la salle Van de Velde constitue l'une des pièces maîtresses.

Un peu d'histoire est nécessaire pour comprendre pourquoi le musée recèle une collection d'art nouveau aussi importante. Fondé en 1893, il eut pour premier directeur l'historien Jens Thiis, qui devait, en 1909, prendre la direction du Musée des beaux-arts d'Oslo. Il n'avait que vingt-cinq ans lorsqu'il commença à monter le Musée des arts appliqués de Trondheim. C'était un vrai Européen et, bien que directeur du musée, c'est de Florence et de Paris – où il vécut plusieurs années – qu'il le dirigea. Cela fut possible parce que le président du conseil d'administration croyait en lui et en ses idées, à savoir que le musée devait surtout se vouer à l'art appliqué contemporain.

Toutes photos : Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum

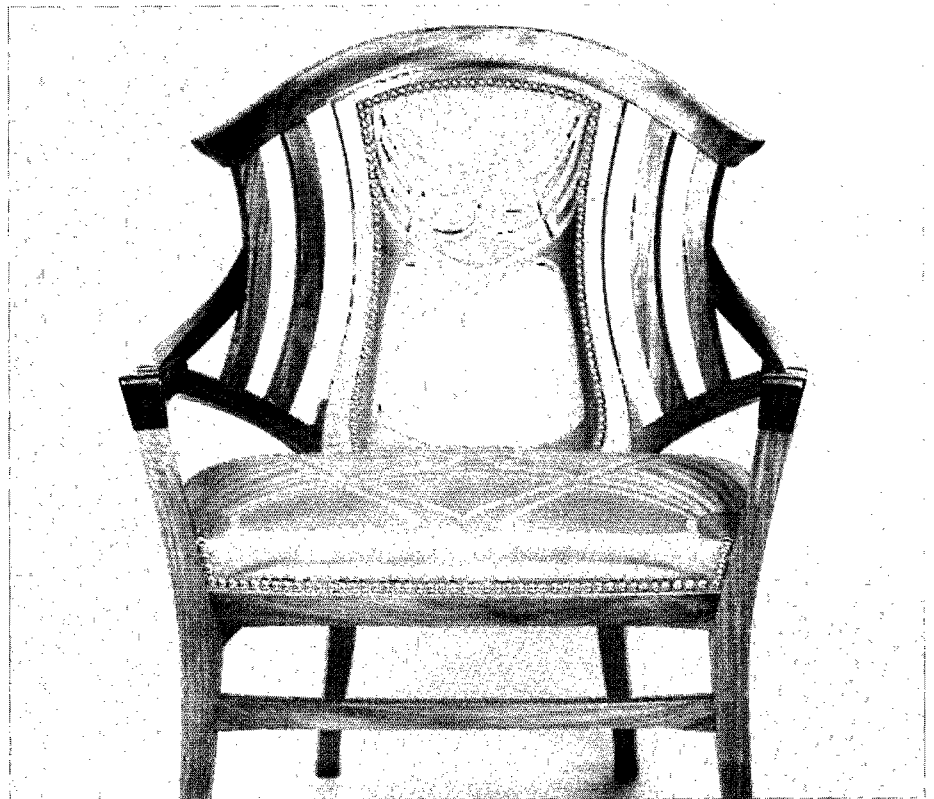
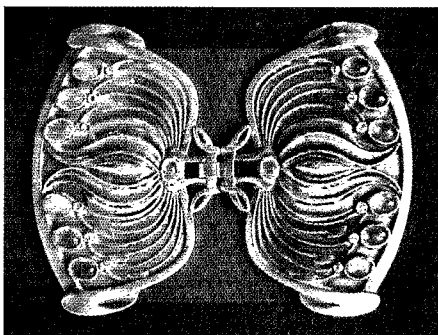
Ayez toujours des dettes !

Les moyens limités dévolus à l'achat de pièces pour la collection furent, de fait, essentiellement utilisés pour des œuvres contemporaines. Jens Thiis dépensait souvent plus d'argent qu'il ne lui en était alloué, mais ses acquisitions furent toujours défendues par le président du conseil, mais il devait, bien entendu, fournir des explications et justifier l'importance de tels achats. C'est ce qu'il fit dans des lettres privées adressées au président du conseil ou dans des rapports plus officiels destinés à ses membres. Ces lettres et rapports sont toujours conservés dans les fichiers du musée et ils sont une source très appréciable pour se forger une image des coulisses de l'art nouveau. On y trouve des descriptions très fidèles d'expositions et d'ateliers, ainsi que des appréciations sur diverses œuvres d'art. Par exemple, le rapport sur l'exposition de Paris en 1900 est d'une extrême importance.

Dans une lettre, Jens Thiis parle de sa visite à William Morris et raconte ce qui se produisit lorsqu'il révéla à ce dernier qu'il était directeur de musée : Morris refusa de lui vendre quoi que ce fût parce qu'il craignait que ses œuvres ne fussent copiées si elles étaient exposées dans un musée. Ainsi Jens Thiis dut-il acheter ailleurs la plupart des pièces de Morris dont il fit l'acquisition par la suite, à Berlin, à Hambourg ou à Paris, par exemple.

Jens Thiis était l'ami de Samuel Bing et fréquentait assidûment son magasin Art nouveau, à Paris. Le musée acquit également des œuvres d'art japonaises pour montrer l'influence du style art nouveau. Dans un rapport adressé au conseil d'administration du musée, Thiis donne une description intéres-

La collection d'œuvres d'Henry Van de Velde du musée comporte également des pièces plus petites, telle cette boucle de ceinture en argent ornée de diamants et de pierres de lune achetée à Berlin (Hirschwald) en 1902.



Chaise créée par Henry Van de Velde.
Tapisserie en batik de Johan
Thorn-Prikker. Achetée à Paris
(Exposition universelle de 1900).

sante de la vente aux enchères – à laquelle il assista – des pièces japonaises de la collection personnelle de Bing, en 1906. Il voulait avoir plus d'argent pour ses achats et il demanda au conseil de gestion s'il pouvait contracter un emprunt. Pour soutenir sa demande, le directeur du Musée des arts appliqués de Hambourg, Justus Brinckmann, envoya un télégramme au président du conseil du musée de Trondheim : *« Ein Museumdirektor muss immer Schulden haben. Wer nicht Schuld macht, der taugt nicht. »* (Un directeur de musée doit toujours avoir des dettes. Celui qui n'en fait pas ne vaut rien.)

La chambre des borreurs ?

En 1900, le musée déménagea. Dans le nouveau bâtiment furent installés deux intérieurs consacrés à deux des artistes contemporains les plus importants : William Morris et Henry Van de Velde. Dans ces mêmes intérieurs, on trouvait aussi les œuvres d'autres artistes, mais Morris et Van de Velde dominaient largement. La salle Morris était décorée par des rideaux et un carrelage mural imprimés par lui-même, tandis que la salle Van de Velde était couverte d'un revêtement mural japonais en soie.

En 1908, le musée s'agrandit d'un nouvel étage, et Jens Thiis demanda à Henry Van de Velde de concevoir un intérieur pour y placer des meubles et autres œuvres d'art qui lui avaient été achetés. Cet intérieur devint une part importante de la collection contemporaine. Le plafond était fait de verre teinté selon une technique mise en œuvre spécialement pour cette pièce, et le lustre aussi était une création de Van de Velde. Il y avait, à l'une des extrémités de la salle, deux fenêtres de verre teinté de Louis C. Tiffany; entre elles, on trouvait une urne de bronze de Gustav Vigeland et, sur les murs, trois gravures sur bois d'Edvard Munch. Le reste des objets était d'Henry Van de Velde. Deux nouvelles salles étaient également installées à ce nouvel étage, l'une dédiée à William Morris, l'autre à l'art nouveau français. Dans les deux salles, des œuvres d'art japonaises étaient présentées en même temps que d'autres, européennes.

En 1968, on construisit un bâtiment nouveau, de facture moderne. Seule la salle Van de Velde y fut transférée. La salle Morris, ainsi que la salle française, qui avaient été « seulement » conçues par Jens Thiis, ne furent pas déplacées; une galerie consacrée à l'art nouveau en général y fut toutefois installée.

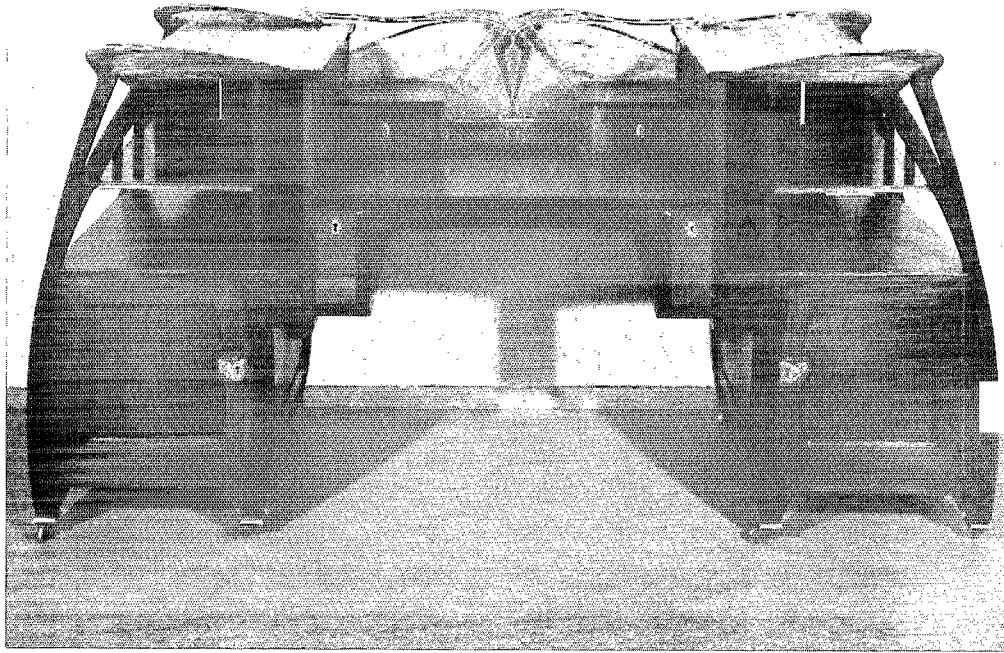
De nos jours, l'intérieur de Van de Velde suscite un grand attrait, tant de la part du grand public que des scolaires. Il donne une bonne idée du style d'Henry Van de Velde et du concept de *Gesamtkunstwerk* – de création totale. Tout au long de plus de quatre-vingts ans d'existence, cet intérieur a provoqué des réactions diverses, à la fois du public et des historiens de l'art.

En 1908, on le tenait pour très hardi dans une ville bourgeoise telle que Trondheim. D'un autre côté, il eut une grande influence sur les architectes. Cet intérieur, ainsi que les nombreuses expositions sur l'architecture et les arts contemporains, conduisirent à l'édification de nombreux bâtiments intéressants et avancés dans le style art nouveau, à Trondheim. Des personnes qui s'occupent de musées, principalement en Scandinavie, trouvèrent que la présentation des collections modernes, à Trondheim, était un modèle du genre. Par la suite, dans les années 1920 et 1930, le public considéra cet intérieur comme plutôt bizarre, comme une curiosité. Il fut même quasiment décrit comme une chambre des horreurs.

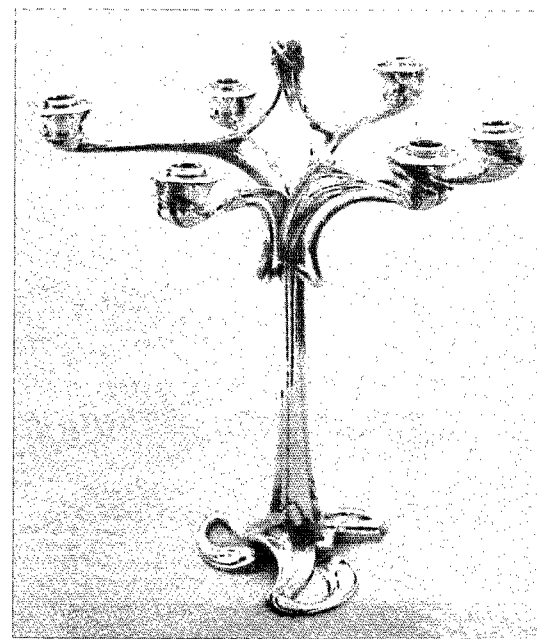
Dans les années 1950 et 1960, avec le regain de considération pour l'art nouveau, la salle regagna en estime. Le fait qu'en 1968 elle ait été déménagée dans le nouveau bâtiment montre qu'elle était considérée comme une partie importante des collections et comme une œuvre d'art à part entière, alors que les deux autres intérieurs de style art nouveau, n'ont pas été transférés en tant qu'entités propres.

Aujourd'hui, le musée est réputé pour ses collections d'art nouveau, et nombreux sont les visiteurs qui viennent les voir. Elles sont une part importante du matériel de l'exposition permanente offerte au public. Il faut remarquer que c'est la jeune génération qui se montre la plus enthousiaste vis-à-vis de l'art nouveau présenté dans le musée.

Reste, toutefois, un problème majeur : le dilemme opposant conservation et exposition dans la salle Van de Velde. Il y a encore deux ans, la salle était ouverte au public. Il était alors nécessaire de la protéger par des cordes, de sorte que le public ne pouvait la regarder que de loin. Ce n'est guère une façon agréable de la voir, mais si l'on doit préserver la salle pour les générations futures, il est malheureusement important de limiter le contact du public avec elle. ■



Bureau créé par Henry Van de Velde. Acheté à Paris (Exposition universelle de 1900).



Candélabre en métal argenté dessiné par Henry Van de Velde. Acheté à Berlin (Hirschwald) en 1902.



Musée des arts décoratifs.

Affiche de l'Exposition de 1898 du Musée des arts décoratifs. Les sources de l'art du xx^e siècle en Hongrie.

*A Budapest :
musée ou
palais tzigane?*

Eva Csenkey

Responsable du département des céramiques du Musée des arts décoratifs de Budapest.

Le bâtiment conçu par Odön Lechner pour le Musée hongrois des arts décoratifs, l'action du musée en faveur de l'art nouveau et les efforts persistants de ses animateurs pour constituer des collections représentatives prouvent que l'intérêt soutenu dont témoignent les spécialistes et le public pour ce mouvement ne date pas d'hier. Mais si les collections du musée sont éminemment représentatives de l'art nouveau, elles symbolisent également un état d'esprit particulièrement actuel aujourd'hui – et singulièrement au moment où j'écris ces lignes. Les auteurs de ces œuvres ont vibré à l'unisson de ce qu'il y avait de meilleur dans la révolution artistique paneuropéenne du début du siècle tout en puisant leur inspiration aux sources des traditions nationales. Leur renommée n'a guère dépassé nos frontières de l'époque, mais ils ont aidé la culture hongroise à devenir une partie organique et un élément de l'intégration internationale au lieu de se contenter d'accueillir passivement les innovations culturelles.

Créé entre 1872 et 1878, le Musée hongrois des arts décoratifs est le symbole de cette transition entre le passé et l'avenir et du dialogue culturel au plus haut niveau entre les cultures européennes et la culture hongroise, aussi bien par les objectifs de l'institution que par la qualité artistique du bâtiment construit pour l'accueillir entre 1891 et 1896. Le musée était l'aboutissement d'une réflexion approfondie, hardie et ambitieuse. Ses créateurs avaient décidé de s'informer personnellement des valeurs du passé, de se les approprier et de s'associer à la tendance rétro du courant historiciste. Leur ambition était de créer un art authentique qui soit à la fois moderne et national, tout en se situant à l'avant-garde de l'innovation artistique. Ce rêve est devenu réalité à la fin du xix^e siècle, période particulièrement faste de l'histoire hongroise où le pays a connu un essor économique considérable, et il a laissé un magnifique héritage aux générations à venir.

Inspiré de l'exemple des musées des arts décoratifs

de Londres et de Vienne, celui de Budapest est le troisième à avoir été créé en Europe. Son existence répondait aussi à la volonté expressément pédagogique de former des artistes et des stylistes industriels et de promouvoir l'éducation artistique du public. Un groupe dit « Comité des 100 » s'était formé pour remédier à « l'état déplorable des arts industriels en Hongrie » en créant un musée spécialisé. Ayant obtenu l'appui du Parlement national et de la municipalité de Budapest, le comité put procéder en 1873 à d'importantes acquisitions à l'Exposition universelle de Vienne pour le futur musée, dont la première exposition s'ouvrit en 1874 ; officiellement placé en 1878 sous la tutelle du Ministère de la religion et de l'éducation publique, celui-ci put dès lors bénéficier de subventions.

Les personnalités représentatives de la culture hongroise qui militaient en faveur du musée citaient les précédents exemplaires de la Société industrielle et de la Société pour la protection des industries (*Iparegylet* et *Védegylet*) dans les années 1840, pendant ce que l'on a appelé l'« ère des réformes ». L'encouragement donné aux arts industriels nationaux apparaissait alors comme un moyen de promouvoir l'économie et l'indépendance nationale. Mais après l'échec de la révolution bourgeoise de 1848-1849 et de la lutte pour l'indépendance nationale, il faudra attendre le compromis (*Ausgleich*) de 1867 instaurant la double monarchie austro-hongroise pour écartier enfin les forces réactionnaires et permettre à la bourgeoisie de prendre son essor. Dès lors, les choses vont aller très vite, et l'on voit se multiplier les sociétés d'amateurs éclairés, de nouvelles organisations de sauvegarde de certains intérêts et associations professionnelles ayant toutes pour vocation d'encourager l'industrie à peine libérée du poids du corporatisme, et l'art industriel en particulier. En 1885 était créée la Société pour les arts industriels (*Iparművészeti Tarsulat*), qui se voulait résolument progressiste et dont le journal spécialisé fondé la même année, *L'art industriel (Művészi Ipar)*, parut d'abord irrégulièrement ; à partir de 1897, le journal devient mensuel sous le titre *L'art industriel hongrois (Magyar Iparművészet)*. Organe de réflexion historique et théorique, cette publication constituait aussi une véritable chronique et illustration des efforts des créateurs contemporains.

Le quartier général du développement des arts industriels

Jenő Radisics (1856-1917) était entré au Musée des arts décoratifs en 1881. Devenu directeur de l'institution en 1886, il y occupa de 1896 à sa mort les fonctions de directeur général. Grâce à l'heureuse rencontre d'une personnalité exceptionnelle et de circonstances éminemment favorables, le musée va connaître, sous son impulsion inlassable, un véritable âge d'or.

Le musée conserve dans ses archives le rapport rédigé par Radisics à l'intention de son ministère à son retour de l'Exposition des arts décoratifs à Paris.

Ce document constitue un avant-projet de toutes ses activités ultérieures, à partir d'une approche qui prépare la relève de l'éclectisme : « Il est impossible d'obtenir des résultats satisfaisants si l'individu et sa personnalité s'estompent. Nous ne retrouverons la

spontanéité et la fraîcheur que nous admirons dans l'art ancien que si nous parvenons à rétablir l'individu dans ses droits avec toutes ses caractéristiques. Il faut d'abord créer des artistes. Cela suppose de visiter les studios, les musées et les expositions, [...] mais la seule solution durable passe par la formation. »

Le Musée et l'École des arts décoratifs étaient appelés à coopérer étroitement dans le nouveau bâtiment, qu'ils partagèrent à partir de 1896, qui allait devenir le siège de tout ce qui se faisait de nouveau à l'époque dans les arts appliqués : il accueillait non seulement le musée, mais également les bureaux, le journal et les expositions de la Société des arts industriels.

Jenő Radisics avait su discerner dans la transition entre l'éclectisme et les débuts de l'art nouveau l'annonce d'une ère au cours de laquelle les élèves du passé deviendraient les maîtres de l'avenir. Voici le jugement à la fois enthousiaste et lucide qu'il portait en 1889 sur l'Exposition universelle de Paris dans les colonnes de *L'art industriel* : « L'Exposition universelle de Paris [...] marque une date extrêmement importante dans l'histoire de l'art industriel moderne, car elle annonce et symbolise des événements qui vont marquer l'époque. Nous ne sommes ici qu'une poignée à partager cette opinion, mais j'espère que l'avenir nous donnera raison. »

Sous l'impulsion de Radisics, les collections du Musée des arts appliqués s'enrichissent non seulement des trésors du passé, mais aussi d'œuvres éminentes d'artistes *contemporains*, grâce à ses bons offices, grâce aussi à ses relations personnelles. Les acquisitions comportent, entre autres, des pièces de la manufacture de Sèvres ; d'autres portent les signatures de Théodore Deck, d'Émile Gallé, d'Auguste Delaherche, de Clément Massier, qui révolutionnaient alors l'art de la céramique, tant du point de vue technique qu'esthétique.

La sensationnelle et très représentative exposition intitulée *L'art moderne*, qui ouvrit ses portes en avril 1898, visait incontestablement à marquer le début d'une ère nouvelle. D'après le texte de présentation du catalogue, il s'agissait de familiariser le public avec « les nouvelles tendances illustrées par Van de Velde et ses associés », qui marquaient l'aube de l'art du *xx^e* siècle. Radisics avait personnellement dressé la liste des invités de cette grande manifestation internationale. Louis Comfort Tiffany, par exemple, proposait un ensemble inédit d'une cinquantaine de pièces. A la même époque, le musée s'enrichit d'œuvres importantes provenant de la Manufacture de porcelaine royale de Copenhague, de la Manufacture de porcelaine de Rörstadt et de l'atelier de tissage de Scherrebeck ; il acquiert des statuettes d'Alexandre Charpentier, des tissages de Fritz Hansen et la collection de Samuel Bing. En novembre de la même année (deux ans avant la fin du siècle), le musée consacrait une exposition aux objets primés au concours national britannique. C'est probablement l'influence de cette exposition qui permit aux stylistes hongrois d'être distingués à leur tour à l'Exposition universelle de Paris 1900 pour leurs envois imprégnés de l'esprit nouveau.

En 1901, Jenő Radisics invita le public à venir contempler ses acquisitions de l'Exposition universelle de Paris – 128 pièces en tout. (Pour commémorer cette

date qui consacrait le triomphe de l'art nouveau en Hongrie, le Musée des arts appliqués a exposé à nouveau cet ensemble en 1975.) Parallèlement, le musée consacrait régulièrement ses expositions de Noël et du printemps à l'art contemporain hongrois, en association avec la Société nationale pour les arts industriels. Les achats systématiques auxquels ces expositions donnaient lieu allaient lui permettre de se doter d'une collection d'art nouveau d'une importance internationale tant par le nombre que par la qualité des pièces. Cette collection a continué de s'enrichir depuis au gré des donations, des legs de collections privées et des achats.

Ni français ni belge

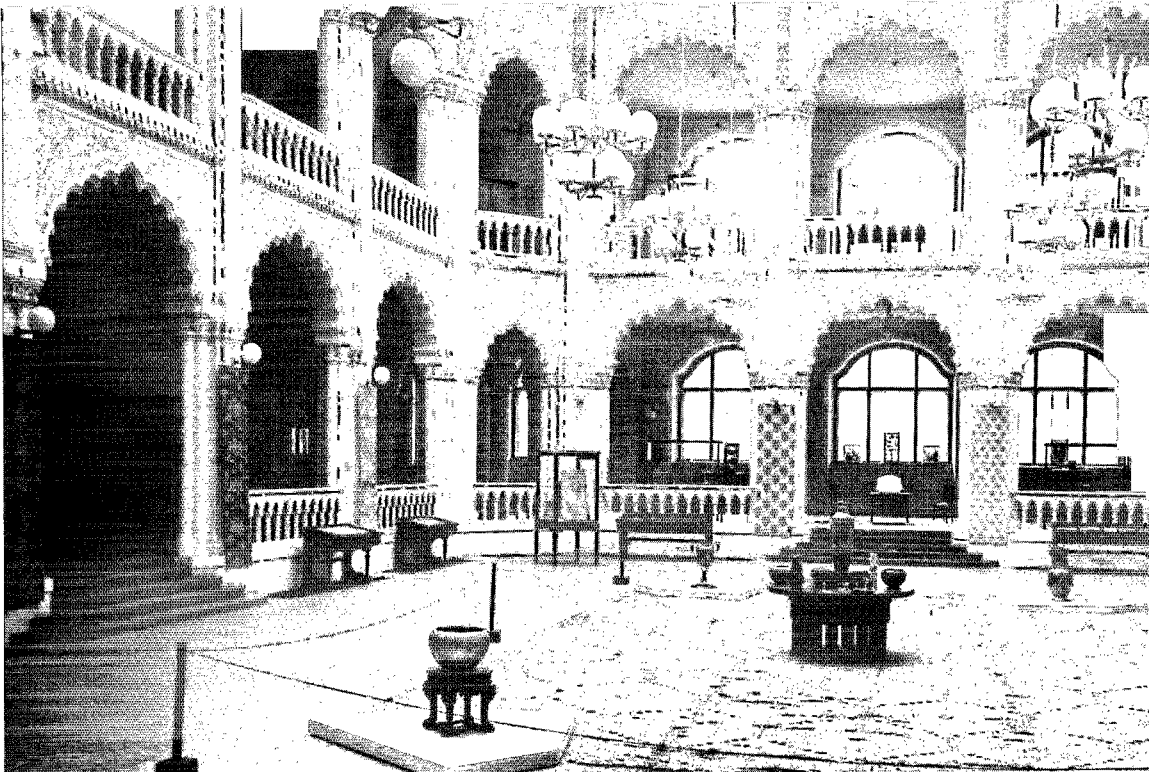
Le palais abritant le Musée hongrois et l'École nationale des arts décoratifs fut inauguré le 25 octobre 1896 par François-Joseph, empereur d'Autriche et roi de Hongrie, à l'occasion des fêtes du millénaire de la conquête hongroise. Ce bâtiment était l'œuvre d'un architecte à la personnalité extraordinaire, Odön Lechner (1845-1914). Dans l'autobiographie qu'il publia en 1911, à la fin de sa vie, Lechner évoque en ces termes les aspirations de sa jeunesse : « J'étais de plus en plus convaincu que nous parviendrions à créer quelque chose qui ne devrait rien à ceux qui nous avaient précédés. Après tout, aucun style n'a existé de temps immémorial, et chacun a forcément dû commencer un jour. Nous sommes donc peut-être en train d'assister à la naissance d'une nouvelle tendance, d'un style national hongrois... » Très vite, Lechner avait rejeté la routine d'une carrière d'architecte académique qui s'annonçait pourtant sous d'heureux auspices. Dès lors, s'il s'intéresse à ses devanciers, c'est uniquement pour apprendre d'eux comment un nouveau style peut naître et s'épanouir en une culture florissante. En 1875, selon ses propres mots, il s'enfuit « presque en courant » à Paris, afin d'étudier l'architecture française qui « continuait à se développer en se renouvelant sans arrêt, à l'image de la vie ». Rentré en Hongrie dans les années 80, il s'efforcera dans toutes ses œuvres de commande de rompre avec l'éclectisme et l'allégorie alors en vogue. Laissant parler sa subjectivité et ses émotions, il aboutit à une synthèse intériorisée et comme irréelle de ses inspirateurs du passé. Cette approche « libre et extrêmement personnelle » lui vaudra de remporter, avec son confrère Gyula Partos, le concours lancé pour la construction du Musée des arts décoratifs.

Le projet de Lechner évoque très clairement et de façon poétique les origines orientales du peuple hongrois par l'emploi exubérant des formes et de la décoration nouvelles. Certes, on peut penser qu'il a davantage réussi à harmoniser les réminiscences de l'architecture indienne et mauresque et les motifs folkloriques hongrois dans ses œuvres ultérieures. Lechner lui-même a d'ailleurs reconnu après coup que le musée – plus exactement son entrée – était trop « indien », d'accord en cela avec ses contemporains qui l'avaient baptisé par dérision « le palais bohémien ». Ce bâtiment n'en est pas moins considéré aujourd'hui comme le premier exemple authentique de l'art nouveau hongrois, dont Lechner peut revendiquer la paternité.

Le plan du bâtiment révèle un attachement profond et viscéral à la tradition, mais aussi deux caractéristiques fondamentales de la personnalité de Lechner : la sérénité et l'équilibre. L'architecte a résolu de manière inattendue le problème qui consistait à implanter un bâtiment quasi symétrique dans l'espace rectangulaire irrégulier où devait s'inscrire le musée. Les ailes latérales du bâtiment prolongent la verrière du grand hall central comme deux bras étendus renforçant l'impression générale de symétrie. Autre « trouvaille », liée à la pauvreté du sous-sol hongrois en pierres de qualité, Lechner a fait choix d'un décor en céramique pour la façade (autre connotation orientale). Le musée est entièrement recouvert de carreaux de céramique multicolores délicatement travaillés, avec ou sans glaçure, représentant des motifs floraux. Le toit est également recouvert de tuiles vernies et colorées. Les décorations des parties hautes : tuiles faïtières, frises en céramique et cheminées décorées, ceignent l'édifice d'une couronne poétique et aérienne qui renforce l'impression romantique de l'ensemble.

On accède à l'entrée principale par un profond portique bordé de colonnes, qui s'enfonce au centre de la façade et aspire littéralement le visiteur charmé par l'exubérance des couleurs, d'où toute idée de réserve ou de modération est absente. Sous un plafond fleuri aux motifs capricieux, une balustrade jaune vif serpente le long des escaliers, entre les murs recouverts de carreaux rouges aux reflets métalliques. Là, tout semble à la fois délibéré et empreint d'une énergie sauvage, un peu comme si l'on cheminait vers le cœur obscur d'un temple oriental de l'amour. Passé la porte principale, le visiteur est accueilli par une enfilade, imposante et légère à la fois, d'espaces qui sont autant de halls qui s'ouvrent l'un après l'autre sans rompre l'impression d'unité fondamentale. Le hall central donne le même sentiment d'espace, que le regard du visiteur soit attiré par les couleurs du toit vernissé, par la légèreté aérienne de la verrière du dôme, qui repose sur une structure en acier, ou par les galeries circulaires. Après l'impression de sensualité barbare de l'entrée, c'est un sentiment de recueillement qui se dégage ici de l'ensemble de l'édifice. On en sort exalté, dilaté, purifié.

Paradoxalement, on trouverait difficilement dans toute la construction un seul motif, une seule forme permettant d'assimiler l'œuvre d'Odön Lechner à l'art nouveau dans la tradition belge ou française. Profondément éclectique, résolument romantique, cette œuvre n'en fait pas moins appel aux techniques de pointe de l'époque en matière de structure et d'aménagement fonctionnel. Mais l'originalité essentielle de Lechner est d'avoir rejeté l'héritage du classicisme bourgeois pour chercher son inspiration dans les traditions nationales de l'art populaire hongrois, suivant là encore son penchant romantique. Et s'il a sacrifié à l'influence « exotique » de l'Orient, ce n'est pas en faveur du japonisme à la mode chez les tenants de l'art nouveau, mais pour s'inspirer de l'art des Sassanides, qu'il considérait comme de mythiques ancêtres. En 1918, déjà, Laïos Fülep pouvait porter ce jugement lapidaire sur l'art d'Odön Lechner : « C'est en cherchant à être national qu'il s'est montré international, en imitant l'Asie qu'il a trouvé l'Europe, en faisant preuve d'individualisme qu'il a accédé à



1959. L'art nouveau revit dans le décor mauresque du musée.

l'universel et en se tournant vers le passé qu'il est devenu l'avant-garde. »

Une Europe pas encore « désunie »

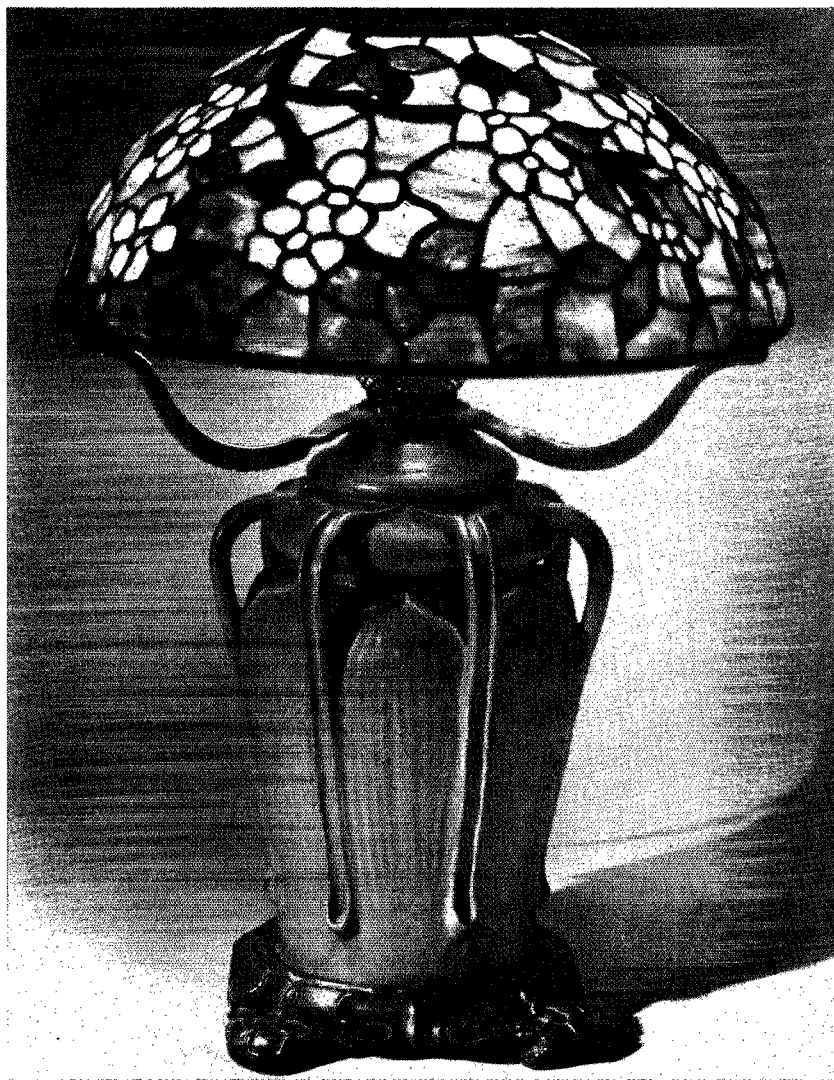
L'engouement que suscite aujourd'hui l'art nouveau en Hongrie est indissociable de l'action du Musée des arts décoratifs, qui, dès 1959, a organisé la première exposition d'art et d'art appliqué comportant plus de quatre cents numéros de catalogue en vue de susciter et d'encourager une approche scientifique de la période. Ces efforts de réhabilitation historique et esthétique se heurtaient à bien des circonstances défavorables. Déjà, à la veille de la première guerre mondiale, l'art hongrois emporté par les tourbillons de l'avant-garde s'était résolument détourné de l'art nouveau, en faveur de l'art déco et du fonctionnalisme à leurs débuts. Et, au lendemain du conflit, l'atmosphère qui prévalait en Hongrie, pays mutilé et ruiné, n'était guère favorable à l'intellectualisme esthétisant d'une bourgeoisie libérale ou radicale.

Par la suite, l'équilibre social sur lequel reposait le système de valeurs de la culture bourgeoise allait être profondément ébranlé. La dictature prolétarienne sur le modèle soviétique, qui s'empara du pouvoir en 1948, était résolue à supprimer tout ce qu'elle associait à des traditions bourgeoises abhorrées.

Dans la phase dite de consolidation des années 60, l'art des débuts du siècle et l'art nouveau vont bénéficier d'un préjugé favorable, grâce à de nouvelles recherches, aux publications et expositions des musées, aux travaux scientifiques du Centre de documentation d'histoire de l'art, puis du Groupe de recherches sur l'histoire de l'art de l'Académie hongroise des sciences. Les prêts des collections des musées hongrois aux expositions d'art nouveau organisées à l'étranger ont joué en l'occurrence un rôle très important. En effet, c'était le seul moyen qu'avaient les spécialistes magyars de se faire entendre sur la scène internationale et d'affirmer en même temps leur appartenance à l'Europe.

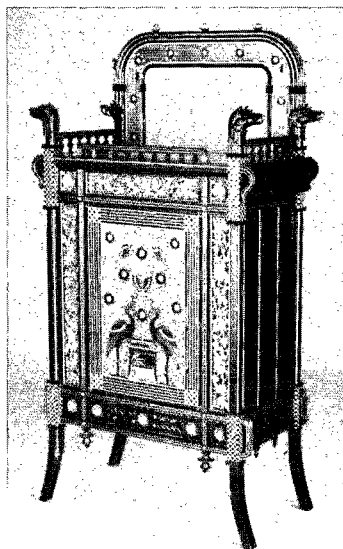
Pendant trop longtemps, les études magyares sur l'art nouveau sont restées cantonnées dans le cadre national, comme ce fut d'ailleurs le cas en

Tchécoslovaquie, en Pologne ou en Yougoslavie, même si nos réalisations soutiennent la comparaison avec les réussites de l'art nouveau de Grande-Bretagne, de France, d'Allemagne ou même de Vienne. Le moment est donc venu de réexaminer la culture du début du siècle et son expression stylistique privilégiée, l'art nouveau, dans leur véritable contexte multinational, celui de la monarchie austro-hongroise. Sous l'égide de Vienne, les échanges mutuellement enrichissants au sein de cet ensemble multinational, et même au-delà de ses frontières, sont à l'origine d'une réussite culturelle dont l'impact et la signification dépassent de beaucoup ce que laissaient supposer jusqu'ici nos expositions et publications. Au-delà des phénomènes et des particularismes nationaux sur lesquels on met l'accent aujourd'hui, il reste à découvrir ou à redécouvrir ce qui fait l'unité de cet ensemble géographique. Si l'on garde cette réalité présente à l'esprit, l'intérêt croissant pour l'art nouveau, tant chez les spécialistes que dans le grand public, pourrait bien être autre chose qu'une mode passagère. En effet, l'art nouveau nous renvoie l'image de ce que fut l'Europe jadis, lorsqu'elle n'était pas encore « désunie ». Il se peut que cet art n'ait plus rien à nous offrir en termes de stimulation ou d'inspiration créatrice, mais nous n'avons certainement pas fini de mesurer les implications d'une réalité culturelle aussi riche et de l'unité profonde dont elle témoigne. ■



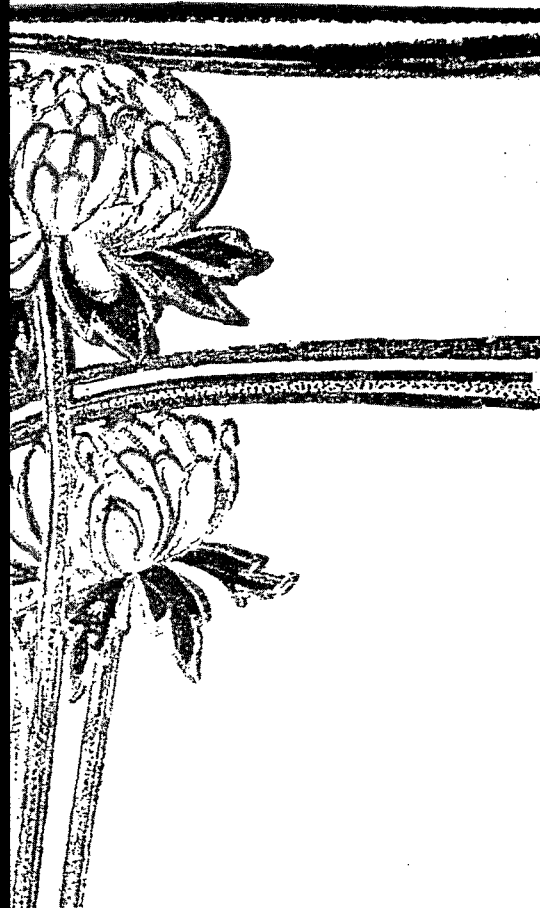
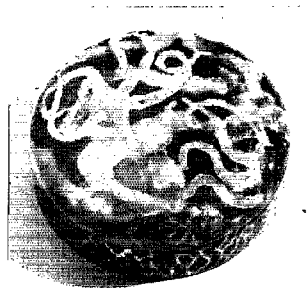
Lampe produite, après 1902, par les Boston Tiffany Studios pour la Grueby Faïence Company.

Le High Museum of Art d'Atlanta, Géorgie, possède ces trois pièces exceptionnelles, acquises en 1984, qui font partie de la collection Virginia Carroll Crawford, partie intégrante, à son tour, de sa collection permanente. Il a aimablement autorisé *Museum* à reproduire ici ces photos.



Commode. Création des Herter Brothers, New York, N.Y., vers 1880.

Boîte à couvercle fabriquée, entre 1898 et 1902, par la Tiffany Glass and Decorating Company, Corona, N.Y.



Rebeca Gutiérrez

Née à La Havane (Cuba) en 1943. Titulaire d'une licence en histoire de l'art obtenue à la Faculté des arts et des lettres de l'Université de La Havane. En 1966, elle travaille comme technicienne au Musée national des beaux-arts. De 1967 à 1974, elle occupe le poste de chef du département des arts visuels à la Bibliothèque nationale José Martí. En 1974, elle commence à travailler comme technicienne au Musée des arts décoratifs. Depuis 1980, elle est directrice de ce musée. Rebeca Gutiérrez est membre du Comité cubain de l'ICOM.

Toutes photos aimablement fournies par l'auteur

1. Vivién Acosta, *De Europa a Cuba : art nouveau*, Faculté des arts et des lettres, La Havane, 1987.

2. Ernesto Cardet, *Panorama del mueble cubano*. (A paraître.)

Échos de Cuba

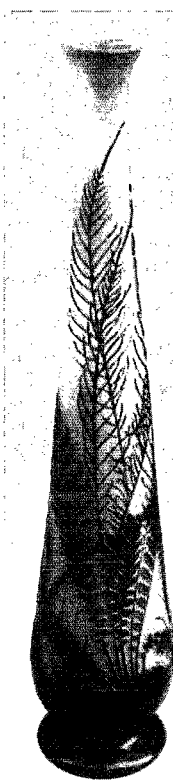
L'art nouveau, né du mélange et des influences des formes artistiques de divers peuples, de leur conceptualisation et de leur extériorisation postérieure, a marqué définitivement une époque de la culture cubaine, qu'il s'agisse des biens meubles ou immeubles.

L'art nouveau, à Cuba, atteint son apogée pendant la première décennie du xx^e siècle. On en trouve surtout la marque dans les édifices des principales avenues de cette époque, dans la typographie des publications périodiques et dans les annonces publicitaires. Certes, le goût pour ce nouveau style s'est répandu dans l'île entière, mais il n'y eut pas d'apports originaux. Dans son application à tous les modes d'expression cubains, on retrouve la composition asymétrique, les lignes ondulantes et sinueuses, les figures féminines, les éléments floraux et végétaux, parfois aussi le souffle de l'art oriental.

En architecture, l'influence de l'art nouveau s'est limitée à l'utilisation des éléments décoratifs à l'extérieur, sans que soit modifié l'aspect d'ensemble des édifices. En effet, il est difficile, sinon impossible, de trouver une œuvre cubaine qui présente un plan ou un traitement interne de l'espace qui puisse être qualifié d'art nouveau : la plupart du temps, il s'agit de constructions néo-classiques authentiques qui se sont revêtues de la coquetterie ornementale du moment¹. Malgré cela, les architectes cubains n'échapperont pas à l'influence de l'art nouveau qui rapidement imprègne les façades, les portes, les grilles et les balcons. Du fait du « purisme » de leurs œuvres, les architectes cubains Mario Rotllant et Eugenio Dedió sont considérés par divers spécialistes comme les figures majeures de cette époque.

Arts graphiques et décoratifs; céramique

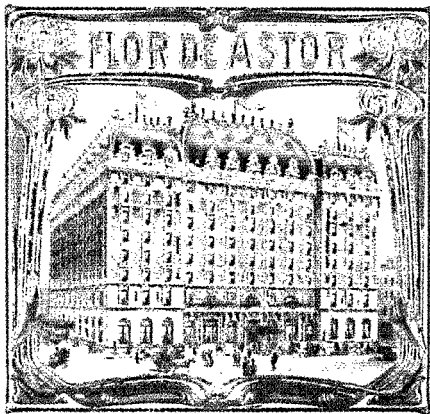
Dans les arts graphiques, l'art nouveau s'est largement répandu, comme en témoignent notamment les lithographies destinées aux boîtes à tabac et à cigares, où il exhale une certaine saveur tropicale correspondant aux fameux havanes produits par le pays. Les périodiques reflètent également cette nouvelle forme d'art à travers leur typographie, leurs vignettes et leurs annonces commerciales, par l'utilisation d'éléments floraux et végétaux stylisés. Il faut mentionner à cet égard le caricaturiste cubain Conrado W. Masaguer qui, dans la revue *Social*, a maintenu l'esprit de ce style dans le travail typographique de cette publication, tout comme dans l'inspiration de son œuvre, ainsi que Jaime Valls qui, dans la revue *El Figaro*, a adopté les lignes caractéristiques de l'art nouveau dans les annonces commerciales. Ce courant, qui prend naissance au début du siècle, atteindra son point culminant, dans certaines formes des arts décoratifs, vers les années 1920. C'est ainsi que le mobilier cubain s'est combiné dans les premières années du siècle avec un autre qui, bien que son enracinement dans le pays ait été relatif, a constitué par sa conception et son caractère contemporain un premier pas vers une modernisation des intérieurs cubains : l'art nouveau. Connue à l'époque sous le nom d'« art-nou », ou de *modernista* (ce qui dénote sa provenance catalane), c'est un style dans lequel ont été réalisées à Cuba des pièces importantes². Bien entendu, les importations ne cessèrent pas, et c'est dans le mobilier que seront conservées une grande quantité de pièces parmi les meubles variés dits de Vienne : fauteuils Thonet, chaises de



Vase décoratif
d'Émile Gallé,
France,
xx^e siècle.
Collection du
Musée des arts
décoratifs, La
Havane.



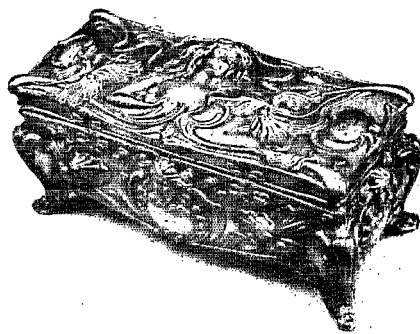
Lithographies pour boîtes à cigares de la fabrique La Flor de Astor.



différents modèles, porte-parapluies, tables en fer, etc.

Alors que la céramique s'était limitée jusque-là à la production de quelques fours de potier, les premières décennies du *xx^e* siècle marqueront le début du développement de la céramique artistique, qui culminera des années plus tard. C'est pourquoi la majeure partie des pièces en porcelaine et en grès viendront de diverses manufactures européennes : Sèvres, Royal Dux Bohemia, Vienne, de divers ateliers espagnols ou autres. Dans les collections du Musée des arts décoratifs de La Havane, on trouve un seul objet de céramique cubaine décoré de motifs art nouveau. Il n'apporte rien de neuf au style ; le motif consiste seulement en orchidées cubaines stylisées : les feuilles ondulées et sinueuses ornent une forme classique de vase à fleurs dans une atmosphère art nouveau.

Beaucoup d'autres formes d'expression des arts décoratifs cubains reflètent l'assimilation de ce style, notamment des vitraux ou vitrages armés de plomb, des éventails et des éléments vestimentaires, où l'on retrouve toujours les goûts et les modèles européens. Nous l'avons vu, le style art nouveau s'est répandu à Cuba parmi toutes les couches sociales. Il a profondément influencé le goût de notre peuple, d'où l'existence jusqu'à nos jours d'une grande quantité d'objets.



Coffret signé J.B., France, *xx^e* siècle. Collection du Musée des arts décoratifs, La Havane.

Sculpture décorative de la manufacture Royal Dux Bohemia, Tchécoslovaquie, *xx^e* siècle. Collection du Musée des arts décoratifs, La Havane.



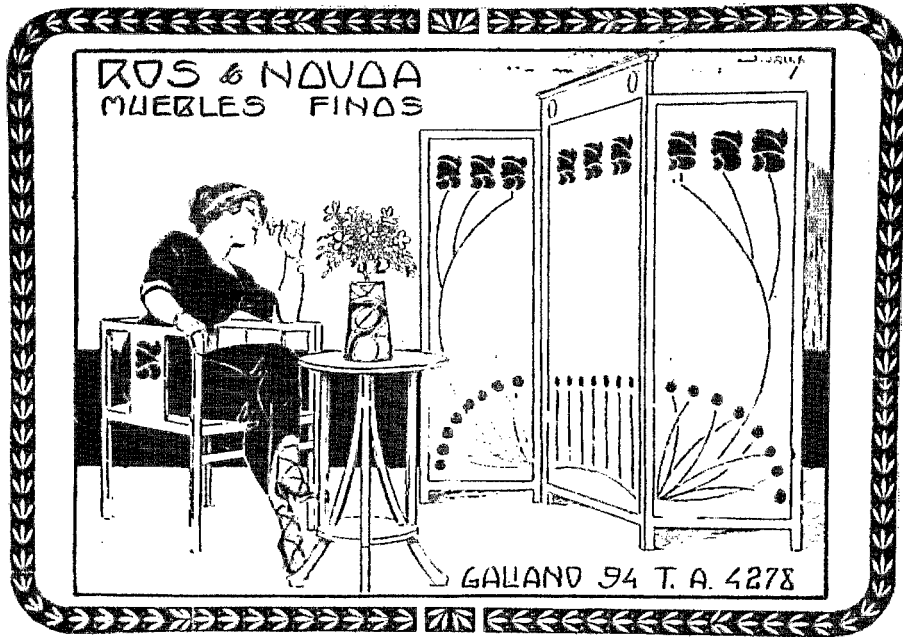
Vase en céramique cubaine de Jaime Xart et Castor González Darna, 1930. Collection du Musée des arts décoratifs, La Havane.

Dans le musée : pièces de luxe, pièces populaires

En 1964, pour l'inauguration du Musée des arts décoratifs, a été organisée la première exposition des collections art nouveau. En 1978, l'expérience a été renouvelée en utilisant toutes les salles d'exposition temporaire du musée et en incluant des pièces de collectionneurs privés. Depuis, on s'est efforcé d'acquérir des objets, d'étoffer les collections.

La collection art nouveau du Musée des arts décoratifs reflète l'influence étrangère dont nous avons parlé, depuis le début. Les objets de porcelaine européenne, venus de nombreuses manufactures, reflètent aussi divers courants : art nouveau, modern style, Jugendstil, Sezessionstil. Des pièces exceptionnelles, comme un pot à fleurs de la manufacture de Zsolnay-Pécs, témoignent de la diversité de la collection. En ce qui concerne la collection de cristaux, on remarque des œuvres de l'école de Nancy – en premier lieu, celles d'Émile Gallé –, ainsi que des pièces de Louis C. Tiffany, témoignages de ce style aux États-Unis.

La section de l'orfèvrerie d'argent, qui comprend des objets d'ateliers nord-américains – parmi lesquels ceux de Tiffany and Co –, présente toute une série de modèles de services à thé, d'assortiments de couverts et de vases



Annonce dessinée par Jaime Valls pour les meubles Ros & Novoa, parue dans *Bohemia* du 28 décembre 1913.

décoratifs; la section des lampes comporte des pièces de Gallé, de Richard et de Tiffany; la section des bijoux contient des curiosités telles que des broches, des boutons et des épingles à cravate; la section des cartes postales présente une vaste collection de cartes postales des continents européen et américain; la section des éventails va des pièces de luxe jusqu'aux objets en papier les plus populaires; on trouve également des pendules françaises, américaines et suisses.

Un travail de collecte permanent est organisé dans tout le pays. Ainsi s'accumulent dans les divers musées de précieuses pièces qui viennent enrichir le patrimoine culturel cubain. ■

Vase décoratif de Louis C. Tiffany, États-Unis d'Amérique, xx^e siècle. Collection du Musée des arts décoratifs, La Havane.

BIBLIOGRAPHIE

- ACOSTA, Vivién. *De Europa a Cuba : art nouveau*. La Havane, Faculté des arts et des lettres, 1987. (Arte Cuba Republica, recueil de conférences.)
- ARROYO, Anita. *Las artes industriales en Cuba. Su historia y evolución desde las culturas precolombinas hasta nuestros días*. La Habana cultural, 1943.
- CARDET, Ernesto. *Panorama del mueble cubano*. (A paraître.)
- El Fígaro. Revista universal*. La Havane, 1905-1915, *passim*.
- MÉRINO, Luz. *La vanguardia plástica en Cuba*. La Havane, Faculté des arts et des lettres, 1987. (Arte Cuba Republica, recueil de conférences.)
- RIGOL, Jorge. *Apuntes sobre el grabado y la pintura en Cuba*. La Havane, Direction nationale de la culture, 1972.
- WEISS, Joaquín. *Medio siglo de arquitectura cubana*. Faculté d'architecture de l'Université de La Havane.



Au Musée de l'architecture finlandaise



N. E. Wickbert / Musée de l'architecture finlandaise

Moderne dans les années 1940, moderne encore aujourd'hui : la gare centrale d'Helsinki, construite en 1904 sur les plans d'Elie Saarinen.

Sirkka Valanto

Chef du département des archives, Musée de l'architecture finlandaise.

A parcourir l'histoire du Musée de l'architecture finlandaise, on mesure la place importante qu'a occupée d'emblée dans ses activités l'architecture de style art nouveau. La première exposition du musée, organisée en 1955, avant même sa création officielle, avait pour thème les réalisations architecturales d'Elie Saarinen à Helsinki. Et voici qu'aujourd'hui la deuxième exposition Elie Saarinen, inaugurée dans la capitale finlandaise en 1984, vient tout juste d'achever une grande tournée internationale qui l'a conduite dans toute l'Europe et en Amérique. Entre ces deux expositions, de grandes rétrospectives et des publications ont été consacrées à deux autres grands architectes finlandais représentatifs de l'art nouveau : Lars Sonck et Armas Lind-

gren. Le Musée de l'architecture finlandaise s'est donc employé activement à faire connaître l'architecture d'inspiration Art nouveau.

Dans le présent article, nous parlerons aussi bien d'art nouveau que de romantisme national sans nous interroger sur ce qui distingue les deux courants : ils se sont étroitement mêlés en Finlande, où l'on trouve parfois dans un même bâtiment des traits appartenant à l'un et à l'autre. D'aucuns ont voulu voir dans le romantisme national un aspect de l'art nouveau, mais il est plus juste d'utiliser séparément les deux expressions.

Notre musée est, après le Musée Chtchoussév de Moscou, le plus ancien musée d'architecture du monde. L'idée de créer un tel musée en Finlande a été



lancée à plusieurs reprises dès le début du siècle. Le premier acte concret fut la fondation en 1949, par l'Association des architectes finlandais, des Archives de l'image, qui ont préfiguré le musée et dont la vocation était avant tout de collecter des documents photographiques, principalement sur l'architecture moderne. Ses fondateurs ne nourrissaient encore aucune ambition muséologique : il s'agissait seulement de sauver de la destruction les œuvres laissées par quelques pionniers de talent ; il n'était pas question d'entreprendre une collection de dessins. Le projet d'ouvrir un véritable musée ne prit tournure qu'en 1954 et aboutit, en 1956, à la création officielle de l'établissement que nous connaissons aujourd'hui. Les Archives de l'image constituèrent le « capital » initial de la nouvelle institution, qui put commencer à fonctionner grâce aux 8066 photographies léguées par cet organisme et à la collection de dessins d'Elie Saarienen, dont la veuve, Loja Saarienen, avait fait don en 1951, afin qu'ils aillent au futur musée d'architecture.

Notre musée s'efforce de promouvoir l'intérêt pour l'architecture et de contribuer à la faire mieux connaître et comprendre. Il dispose pour cela d'un fonds d'archives et de collections de dessins, de photographies et de documents, d'une bibliothèque et d'un département de recherche ; il organise des expositions d'architecture, assure l'édition de plusieurs publications et offre des services d'information. Expositions et publications constituent la partie la plus visible de ses activités, qui s'appuient sur ses documents d'archives et ses collections.

Aucune grande figure de l'architecture finlandaise n'a été oubliée

L'architecture de style art nouveau est richement représentée dans nos archives, sans toutefois y occuper une place particulière, si ce n'est par son volume considérable. Le fonds photographique contient quelque 70000 clichés en noir et blanc, consacrés à des œuvres architecturales anciennes et récentes, et une vaste collection de

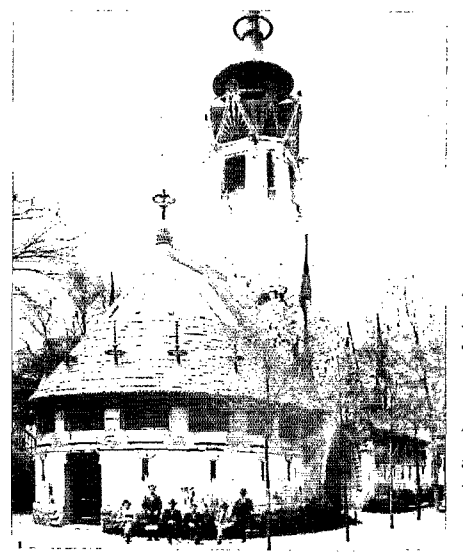
diapositives. Il comprend en outre tous les documents réunis à l'occasion des concours d'architecture, le compte rendu des délibérations des jurys et des photographies des projets. Dans une autre section sont conservés les plans d'aménagement des grandes villes de Finlande qui nous ont été cédés par différents fonds d'archives. Les collections d'objets comprennent des meubles conçus par des architectes comme Eliel Saarienen et leurs outils de travail. La bibliothèque détient un fonds important constitué par la correspondance et les notes de divers architectes.

Le fonds de dessins offre un reflet assez fidèle de l'architecture finlandaise, bien que le xx^e siècle y occupe une place prépondérante. Toutes les grandes figures ou presque sont représentées. Les documents les plus anciens sont des dessins de Carl Ludwig Engel datant des années 1820. Les plus récents sont ceux de la collection Viljo Revell : elle nous a été gracieusement cédée par son cabinet et contient peu ou prou l'intégralité de son œuvre. Le fonds de dessins a pu être enrichi essentiellement grâce à des donations, et tous les legs et autres grandes collections concernent des architectes du xx^e siècle. Les dessins d'Alvar Aalto sont conservés par une fondation spéciale qui porte son nom, mais ceux de tous les autres architectes importants qui ont cessé leurs activités se trouvent au musée même.

Un petit nombre de dessins remontent au xix^e siècle, mais le gros de la collection commence à partir des années 1890. Pour en comprendre tout l'intérêt, il faut savoir que l'architecture finlandaise a une histoire relativement courte. Il n'existe pratiquement aucun dessin ou plan antérieurs au xix^e siècle : la Finlande alors ne possédait guère d'architectes de métier. Les quelques architectes que comptait le pays au début du xix^e siècle travaillaient pour la plupart au Conseil supérieur des travaux publics d'Helsinki. Il faut attendre la fin du siècle pour que la profession se développe de manière notable et c'est à partir de cette époque qu'il devient possible d'étudier l'architecture. Auparavant, on devait s'ex-

Les représentants de l'art nouveau ont semé d'étranges signes de piste dans les rues d'Helsinki.

Une église de campagne ? Cet édifice aurait pu l'être, mais ne l'était pas. Il s'agit en fait du pavillon de Finlande à l'Exposition universelle de Paris de 1900, conçu par la *troïka* Herman Gesellius, Armas Lindgren et Eliel Saarienen.



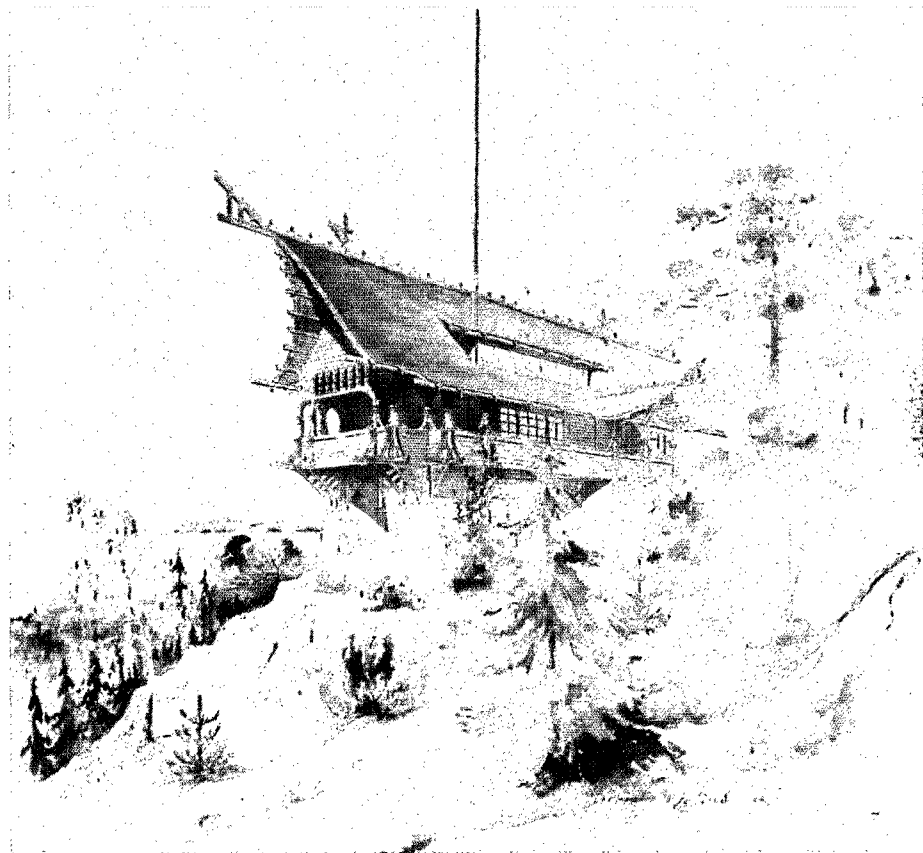
patrier pour apprendre le métier, et tous les grands architectes étaient des étrangers.

A partir du début du ^{xx} siècle, les documents concernant les principaux architectes sont de plus en plus abondants. Les projets du cabinet Gesellius-Lindgren-Saarinen témoignent de l'abandon de l'historicisme et des débuts du romantisme national. Après la dissolution de ce groupe, on peut suivre la carrière de chacun de ses membres grâce aux très nombreux dessins et plans d'Elieel Saarinen et d'Armas Lindgren que renferment nos archives : plus de cinq cents pour le premier ; un millier au bas mot pour le second. Autre grand architecte de l'époque, Lars Sonck est l'un des mieux représentés : on peut consulter la plupart de ses travaux se rattachant au courant du romantisme national et l'intégralité de son œuvre ultérieure jusque dans les années 40, soit une période de plus de cinquante ans.

Le concours organisé pour la réalisation de la gare centrale d'Helsinki marque un tournant dans l'architecture finlandaise : on peut considérer que ce concours et la violente polémique qui s'ensuivit autour des principes dont se réclamait l'architecture moderne ont sonné le glas du romantisme national. Le musée ne possède les plans que de deux projets, importants mais non retenus, ceux de Frosterus et de Strengeli, mais il détient en outre plusieurs dessins d'Elieel Saarinen datant des dernières phases de la longue gestation de la gare centrale. En ce qui concerne Sigurd Frosterus, c'est toute sa carrière d'architecte qui se trouve illustrée dans nos archives. Si Saarinen et Sonck furent les parangons du romantisme national, l'œuvre de Selim A. Lindqvist trahit les influences du rationalisme et de l'art nouveau viennois. La collection de dessins de Lindqvist est, elle aussi, très riche.

Un intérêt jamais démenti

A mon sens – il en va peut-être différemment dans d'autres pays –, l'intérêt porté aujourd'hui à l'art nouveau en Finlande n'est ni plus ni moins vif qu'autrefois : il n'a pas varié. Pour un spécialiste de l'histoire de l'art comme moi, l'importance de l'art nouveau et du romantisme national dans l'architecture finlandaise est une chose qui va de soi. Si cela fait déjà longtemps que l'on admire ce style d'architecture, on ne sait plus très bien à quels objectifs il répondait et quel est son sens véritable. Nul ne songerait aujourd'hui à contes-



Musée de l'architecture finlandaise

ter que le manoir Hvitträsk, construit et habité par le trio Gesellius-Lindgren-Saarinen, est un monument national, tout comme la cathédrale de Tampere ou la gare centrale d'Helsinki. Les bâtiments représentatifs de cette école sont pieusement restaurés, par exemple l'Hôtel d'État construit à Imatra par Usko Nyström. Il fut un temps où l'on démolissait les immeubles de style art nouveau, mais il est, semble-t-il, de moins en moins nécessaire de se mobiliser pour les sauver. Le problème aujourd'hui est plutôt d'empêcher les rénovations et les transformations malvenues et mal inspirées qui ont défiguré certaines œuvres relevant de ce style et d'importants monuments historiques.

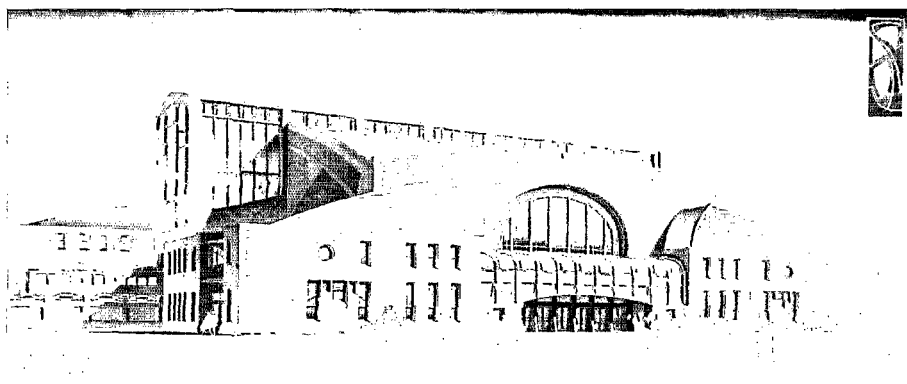
La grande popularité dont l'architecture de style art nouveau jouit en Finlande peut s'expliquer par bien des raisons. On rattache traditionnellement l'apparition du romantisme national, vers la fin du siècle dernier, à la situation politique de notre pays, en lutte pour son identité. Il est certain que le phénomène n'est pas sans rapport avec les menaces qui pesaient sur l'existence même de notre nation et que l'architecture fut, au même titre que les autres arts, utilisée à des fins politiques pour affirmer le génie finlandais sous l'oppression russe. Le pavillon finlandais, conçu en 1900 par Gesellius, Lindgren et Saarinen pour l'Exposition universelle de Paris, fut l'une des plus belles réussites architecturales du romantisme national :

c'était la première fois que la Finlande participait à une exposition avec un pavillon distinct de celui de la Russie. Les beaux-arts, la musique, la littérature, les arts industriels n'étaient pas moins florissants. Le succès de l'architecture de tendance art nouveau ou romantisme national était tel que, dans nombre de villes, des quartiers entiers étaient construits dans ce style, qui avait la faveur d'architectes de métier comme d'entrepreneurs. Les traits caractéristiques du romantisme national – formes massives, pierre nue et moellons carrés, figures mythologiques – furent toutefois progressivement abandonnés après le concours organisé en 1904 en vue de la construction de la gare centrale d'Helsinki, tandis que l'art nouveau continuait de subir des influences étrangères.

On a longtemps vu dans le romantisme national le produit d'une inspiration purement finlandaise, alors que l'on ne craignait pas d'avouer au début du siècle des influences extérieures, comme celle de l'architecture américaine. Ces influences avaient été en quelque sorte oubliées lorsque, dans les années 50, une nouvelle génération d'historiens de l'art jeta un regard neuf sur l'architecture finlandaise. Les recherches prirent un tour nouveau : des travaux universitaires furent consacrés, dans les années 50 et 60, à Lars Sonck, Selim A. Lindqvist, Sigurd Frosterus et Elieel Saarinen. Ces recherches permirent de redécouvrir les rapports entre l'art nouveau et l'architecture

Projet imaginé pour la Villa Hällberg, sur l'île d'Aland, par Lars Sonck en 1897.

Proposition de Sigurd Frosterus et Gustaf Strengell pour le concours réalisé en 1904 en vue de la construction de la gare de Vipuri.



Musée de l'architecture finlandaise

internationale, redécouverte qui fit alors quelque sensation.

En dehors même de l'université, les années 50 furent une période importante pour la reconnaissance de l'art nouveau. Des dessins d'Eliel Saarinen furent cédés à la Finlande et firent l'objet d'une exposition montrée d'abord à Helsinki, puis à Moscou. Notre musée ouvrit ses portes et accueillit les grandes collections de Lars Sonck, Sigurd Frosterus et Armas Lindgren. Une grande exposition sur le thème *La Finlande 1900*, organisée en 1972 par le Musée de l'architecture finlandaise, l'Académie des arts finlandaise et l'Association finlandaise de l'artisanat et du design, permit à un public très nombreux de prendre conscience de la place du romantisme national et de l'art nouveau dans l'art finlandais, en particulier dans l'architecture et les arts appliqués. Fait intéressant, c'est à peu près à la même époque que le Hvitträsk fut transformé en musée après des années d'oubli presque total. Il n'avait été occupé que par intermittence depuis qu'Eliel Saarinen avait émigré aux États-Unis en 1922 et avait changé de propriétaire à la mort de l'architecte.

La popularité jamais démentie dans notre pays du romantisme national et de l'art nouveau tient sans doute à ce qu'il s'agissait là des premiers courants architecturaux proprement finlandais. Ritva Wäre a analysé les raisons qui

dans les années 1890, ont poussé à créer un style propre à la Finlande. Jusque-là, exception faite des constructions traditionnelles, l'architecture finlandaise n'avait fait que copier le reste du monde, donnant tour à tour dans l'historicisme éclectique, le néo-classicisme et le style empire – toutes écoles d'inspiration étrangère.

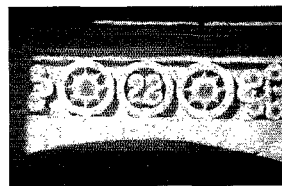
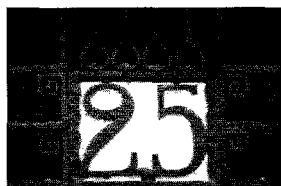
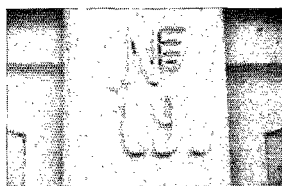
Même si le message politique originel échappe au public contemporain, il est clair que quelque chose dans l'architecture de style romantisme national nous touche au plus profond et au plus vif de nous-mêmes, quelque chose qui l'impose comme une évidence et une nécessité, même dans la Finlande d'aujourd'hui. Peut-être est-ce la tradition amorcée avec les murs en pierre de nos églises médiévales ou les rondins de nos chalets en bois qui, par-delà les influences étrangères, nous la rend familière et explique pourquoi elle est beaucoup mieux acceptée que, par exemple, les réalisations de l'école fonctionnaliste.

Que ferons-nous demain ?

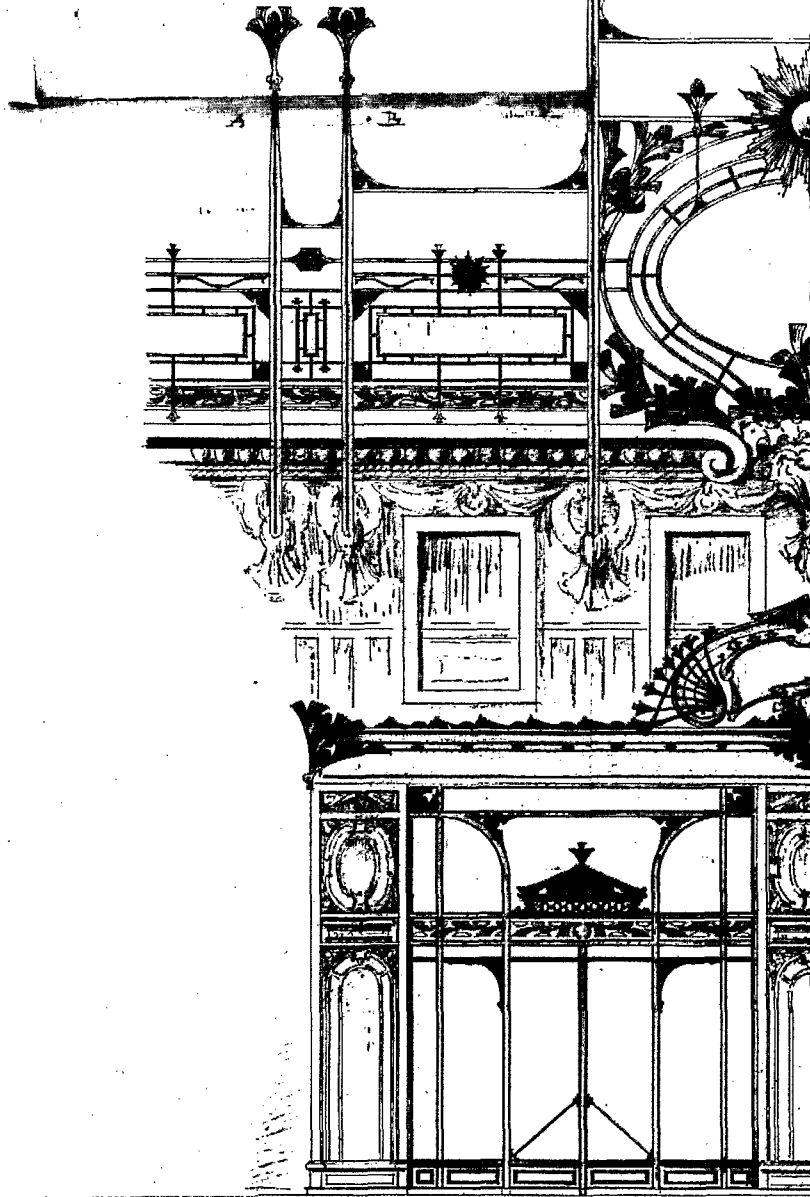
L'architecture de style art nouveau jouissant désormais en Finlande d'une réputation solidement établie, il est peu probable que l'attitude générale du public se modifie notablement dans l'avenir. Plus personne n'irait contester l'importance de la gare centrale d'Helsinki ou de la cathédrale de Tampere.

Ce à quoi l'on peut s'attendre, c'est que la publication de nouveaux travaux vienne approfondir notre connaissance de ce courant architectural.

Il est probable que le musée détienne déjà dans ses collections tous les documents que l'on puisse trouver en Finlande sur l'art nouveau et qui ne soient pas déjà en possession d'autres fonds d'archives. L'avenir peut naturellement nous réserver encore des surprises. Certains documents auraient néanmoins besoin d'être répertoriés avec plus de soin qu'ils ne l'ont été jusqu'à présent. Cela sera fait tôt ou tard, n'en doutons pas; pour l'heure, toutefois, cette tâche paraît d'un intérêt mineur par rapport à d'autres aspects de la vie architecturale. Il nous reste à élargir le champ de notre connaissance de l'art nouveau. Jusqu'ici, les recherches ont porté essentiellement sur les « grands noms », laissant dans l'ombre l'œuvre anonyme et plus modeste de tous les architectes et entrepreneurs qui ont contribué à en faire une école florissante dans toute la Finlande. ■



Nancy 1900 :



un début d'archives

Depuis son inauguration en 1976, l'exposition *Nancy Architecture 1900. Les architectes et leurs commanditaires*, organisée par l'Inventaire de Lorraine en collaboration avec l'École d'architecture et l'École nationale des beaux-arts et des arts appliqués de Nancy, n'a cessé de voyager de par le monde, assurant une reconnaissance internationale à un patrimoine longtemps méconnu des Nancéiens eux-mêmes. Désormais, il semble naturel d'associer la production d'architectes comme Émile André (1871-1933), Lucien Weissenburger (1860-1929) et quelques autres, à celle des Gallé, Prouvé, Daum, Majorelle, Vallin ou Gruber. Pourtant, le Musée de l'école de Nancy n'a toujours pas ouvert ses portes à l'architecture. Affaire de place, sans aucun doute; mais il ne faut pas oublier que cette absence a des fondements historiques : le rôle secondaire joué par les architectes nancéiens dans la genèse de l'école de Nancy, par exemple, mais aussi, et surtout, le retard accumulé par l'histoire de l'architecture vis-à-vis de l'histoire de l'art. La constitution d'un début d'archives devrait permettre, à plus ou moins long terme, de situer à sa juste place la production art nouveau des architectes nancéiens.

Toutes photos : Inventaire de Lorraine/SPADEM

Épinal. Les Magasins réunis. Détail de la façade latérale. Projet non réalisé.

Vincent Bradel

Architecte de formation; chercheur au Laboratoire d'histoire de l'architecture contemporaine. Diplômé en 1981, il travaille à l'Institut français d'architecture. De 1983 à 1986, il collabore en tant que commissaire adjoint au montage de l'exposition *Un canal, des canaux*, organisée par la Caisse nationale des monuments historiques et des sites et le Ministère de l'équipement. En 1987, les Archives modernes de l'architecture lorraine le chargent de monter une exposition consacrée à l'œuvre de l'architecte nancéien Joseph Hornecker. Il prépare actuellement une thèse sur les processus d'urbanisation à Nancy depuis le milieu du XIX^e siècle.

1. Bien plus qu'un catalogue, il s'agit effectivement d'un véritable guide à l'intention des promeneurs, innovation intéressante en matière de documentation destinée à accompagner une exposition. (Ndlr.)

La genèse d'un patrimoine et de ses archives

A feuilletter le guide *Nancy Architecture 1900*¹, il apparaît très vite qu'aucune des réalisations présentées, ou peu s'en faut, n'est sortie de terre avant cette date... comme si, jusqu'en 1899, les architectes nancéiens étaient restés insensibles à l'influence d'Émile Gallé (1846-1904). Cette hypothèse semble

confirmée par le choix de Louis Majorelle (1859-1926). Ce dernier ne fait-il pas appel à un jeune architecte parisien pour concevoir sa résidence à Nancy? Tel un camouflet, la Villa Jika, signée par Henri Sauvage (1873-1932), va dessiller les yeux des uns et des autres, tant et si bien que, durant la première décennie du siècle, Nancy connaît une floraison tardive de villas, d'hôtels particuliers, d'immeubles d'habitation et de commerce, qui, d'une manière ou d'une autre, se réclament de l'art nouveau.

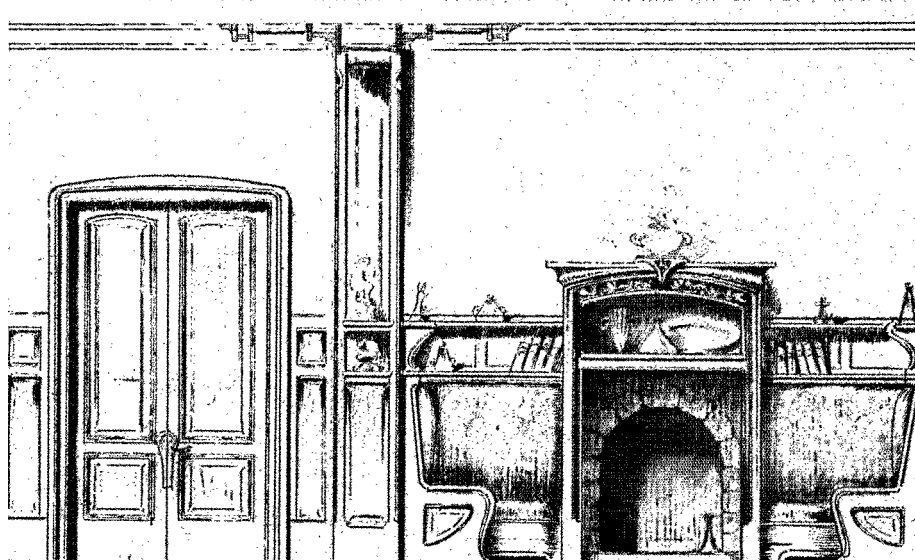
Cela dit, il est certain que la plupart des commanditaires de ces réalisations n'ont pas les moyens financiers de leurs homologues bruxellois ou parisiens. Ainsi, les compositions de façades les plus caractéristiques dissimulent souvent des intérieurs tout à fait traditionnels, tandis que des ensembles mobiliers à l'heure du jour prennent place dans des murs d'un autre âge. Leur réunion ponctuelle ne signifie pas pour autant l'existence d'œuvres totales, typiques – ailleurs – de l'art nouveau. En effet, l'architecture semble être ici davantage le support d'une collaboration, où chacun des intervenants garde son autonomie, que le lieu privilégié d'une fusion de l'ensemble des arts décoratifs. De là à y voir un mode d'expression mineur de l'école de Nancy, il n'y a qu'un pas que certains n'ont pas hésité à franchir.

Une telle interprétation n'est peut-être pas étrangère à la reconnaissance tardive de ce patrimoine. Mais que dire de l'amnésie et de la cécité qui ont régné jusqu'au début des années 1970? De ce point de vue, l'ouverture du Musée de l'école de Nancy, en 1963, n'a eu aucun effet sur la vague de démolitions - inaugurée - en 1968 par la très belle maison Paul Luc, conçue et réalisée entre 1902 et 1906 par Henri Gutton (1851-1933) et Joseph Hornecker (1873-1942). Plusieurs réalisations de cette période, et non des moindres, ont pu être sauvées *in extremis*, en 1974, par une mesure d'inscription à l'inventaire supplémentaire des Monuments historiques. Mais le véritable salut viendra du succès remporté, deux ans plus tard, par l'exposition *Nancy Architecture 1900* auprès du grand public nancéien. La vague de démolitions a fait alors place à une première campagne de réhabilitation. Restait à sauvegarder la seconde mémoire de ce nouveau patrimoine, cette mémoire de papier qui retrace, en deçà de l'œuvre, le travail de projet. Plusieurs fonds d'archives ont été repérés; en revanche, la structure susceptible de les recueillir et

de les valoriser fait tout simplement défaut. A Nancy, comme ailleurs en France, l'histoire de l'architecture contemporaine et de ses acteurs n'en est encore qu'à ses balbutiements. Il a fallu attendre ainsi une dizaine d'années pour que cette idée mûrisse et s'impose à l'épreuve des faits. C'est l'ampleur des problèmes posés par le versement des archives de Jean Prouvé (1901-1984), l'un des héritiers les plus connus de la génération de l'école de Nancy, qui a suscité la création, en février 1987, des Archives modernes de l'architecture lorraine, à l'initiative de l'École d'architecture de Nancy et de l'Inventaire de Lorraine, avec le soutien de la ville de Nancy et la collaboration des Archives municipales et départementales. La chance a voulu qu'à ce moment même les archives de l'un des architectes révélés par l'exposition *Nancy Architecture 1900* surgissent des profondeurs d'une cave.

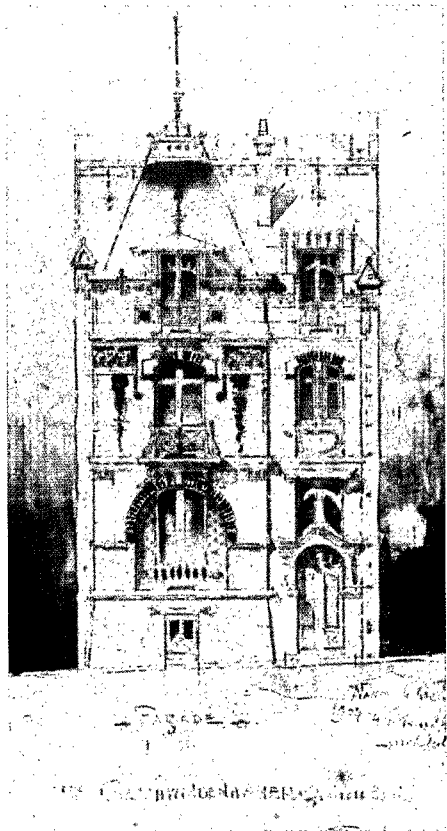
Un premier échantillon : le fonds Hornecker

L'histoire de Joseph Hornecker est avant tout celle d'une réussite sociale et



professionnelle relativement exceptionnelle. Arrivé à Nancy en 1901, ce fils d'entrepreneur de condition modeste se retrouve sous les feux de la rampe dès 1907. Non content de remporter le concours lancé pour la reconstruction du Grand Théâtre sur la célèbre place Stanislas, Joseph Hornecker devient, cette année-là, l'architecte en titre de la plus importante des banques régionales et se voit confier dans le même temps la construction de toute une cité minière par l'un des patrons les plus

Nancy. Maison Paul Luc (1902-1906; détruite en 1968). Projet de décoration intérieure pour le hall. Dessin attribué aux ateliers Majorelle.



Nancy. Maison Geschwindenhamer (1903-1904). Projet de façade.

La baie du rez-de-chaussée.

La porte d'entrée.

éclairés de l'industrie lorraine. Cette réussite sans égale tient, pour une part, à la maîtrise d'un réel savoir-faire, acquis plutôt brillamment à l'École nationale des beaux-arts; pour l'autre, à une rencontre décisive. Ingénieur polytechnicien, architecte à ses heures, conseiller municipal, membre de la Société industrielle de l'Est comme de la Société des architectes de l'Est, Henri Gutton va d'emblée introduire son futur successeur dans la société nancéienne et l'initier à cet art nouveau qu'il vient lui-même de découvrir depuis peu. Autant dire qu'il s'agit là d'un apprentissage contraint et forcé, même si les résultats ne manquent pas d'intérêt, à l'image de la maison Geschwindenhamer. Si la vision éclectique de l'art nouveau qui s'en dégage est encore présente en 1908 dans le projet de décoration de façade pour les Magasins réunis d'Épinal, Joseph Hornecker sera l'un des premiers architectes nancéiens à abandonner cette référence, au profit d'un néo-classicisme tempéré dont il ne se départira plus jusqu'à la fin de sa carrière, en 1930. De ce point de vue, son œuvre n'est assurément pas la plus représentative de l'influence de l'école de Nancy; elle n'en témoigne pas moins des grands débats de

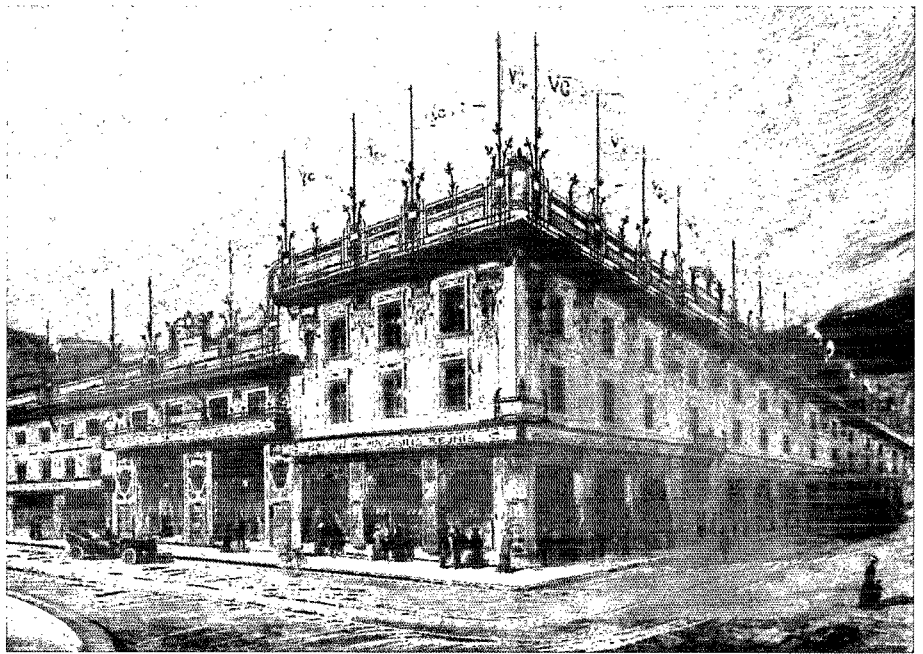
l'époque. Alors que le pastiche du Grand Théâtre de Nancy désigne son auteur comme un tenant de l'académisme, la structure en béton armé, que révèlent les photographies du chantier, en fait un précurseur local en la matière. Là comme ailleurs, Joseph Hornecker affirme sa fidélité au pragmatisme doctrinal prôné par son professeur de théorie à l'École des beaux-arts, Julien Guadet.

Les Archives modernes de l'architecture lorraine

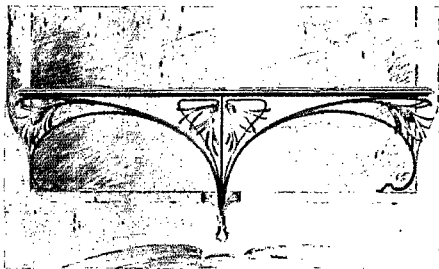
Comme le souligne le communiqué de presse diffusé à l'occasion de la création des Archives modernes de l'architecture lorraine, la sauvegarde et la mise en valeur des archives des architectes révélés par l'exposition *Nancy Architecture 1900* demeure une priorité. Cependant, l'évolution extensive de la connaissance du patrimoine et de l'histoire de l'architecture contemporaine a tout naturellement conduit les membres fondateurs des Archives modernes à ouvrir le champ d'action de leur association à l'ensemble des architectes ayant œuvré en Lorraine au XIX^e et au XX^e siècle. Il ne s'agit d'ailleurs pas d'une tentative isolée : la mise en



Épinal. Les Magasins réunis
(1908-1909; détruits en 1945).
Perspective d'ensemble.
Projet partiellement réalisé.



Nancy. Maison Paul Luc. Projet de barre
d'appui. Tirage au bleu, non daté, non
signé. Attribué à Edgar Brandt.



place de ce programme s'inscrit dans le cadre d'une coopération entre les Archives de France, la Direction de l'architecture et l'Institut français d'architecture, qui a été concrétisée en 1988 par la création d'un centre des archives d'architecture du xx^e siècle. Il va de soi que les ambitions (et les moyens) ne sont pas les mêmes. En l'occurrence, l'activité de l'association s'appuie sur la complémentarité des compétences de chacune des institutions qui la composent. En d'autres termes, cela signifie que la mise en œuvre des actions programmées s'effectue sur la base d'une collaboration entre les chercheurs de l'École d'architecture et, notamment, le Laboratoire de l'histoire de l'architecture contemporaine, les services photographiques et documentaires de l'Inventaire et les collections des archives locales.

Repérer, préserver, mettre en valeur, tels sont les objectifs que l'association s'est fixés. S'il est encore trop tôt pour évoquer le sort des fonds repérés qui illustrent ou non la période art nouveau, il n'est pas prématuré, en revanche, d'évoquer la mise en valeur des fonds déjà versés, tel le fonds

Hornecker dont l'exploitation scientifique a été confiée au Laboratoire d'histoire de l'architecture contemporaine. Le travail de recherche entrepris à partir du fonds recueilli et des fonds annexes, publics et privés, a débouché, au printemps de 1989, sur l'organisation d'une exposition de dessins originaux, doublée d'une exposition itinérante et d'un catalogue coédité localement. Treize ans après le succès de l'exposition *Nancy Architecture 1900*, cette « première » a reçu de toutes parts un accueil très favorable, preuve, s'il en est, que l'art nouveau séduit un public de plus en plus large.

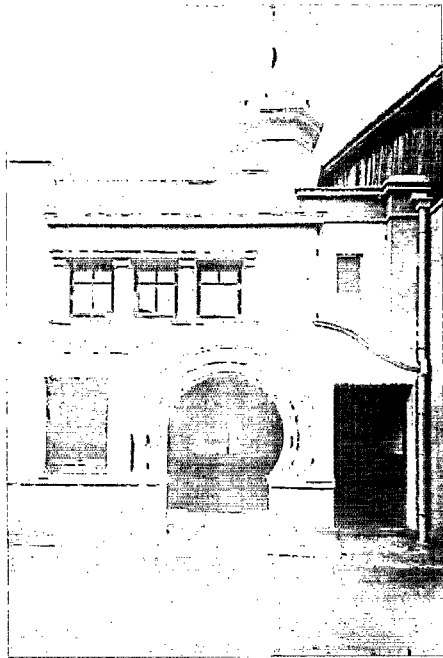
Par ailleurs, le travail du laboratoire a également généré toute une documentation que l'on peut d'ores et déjà consulter au centre de documentation de l'Inventaire de Lorraine. Quant aux dessins, après avoir été préinventoriés, photographiés, étudiés, voire exposés ou publiés, ils ont été rendus à leurs propriétaires respectifs et à leurs lieux de conservation. Certains regretteront peut-être que l'association ne se soit pas donné les moyens de constituer une collection, mais il s'agit là d'un choix réaliste. Cela dit, il n'est pas interdit de rêver à l'ouverture d'une salle consacrée à l'architecture au Musée de l'école de Nancy, rêve somme toute modeste. D'ailleurs, pourquoi pas la création d'une galerie d'exposition consacrée à l'architecture contemporaine en Lorraine, sur le modèle de celle des Archives de l'architecture moderne à Bruxelles? ■

BIBLIOGRAPHIE

- APTEL, C.; CLAUDE, H.; COLEY, C.; DAUM, N.; PELTRE, C.; PEIFFER, J.; ROBAUX, P.; ROUSSEL, F.; VIGATO, J.-C. *Nancy 1900. Rayonnement de l'art nouveau*. Thionville, Gérard Klopp, 1989.
- BRADEL, V.; DIEUDONNÉ, P.; SADDY, P. *Joseph Hornecker (1873-1942), architecte à Nancy*. Nancy, Presses universitaires de Nancy/Archives modernes de l'architecture lorraine, 1989.
- CHARPENTIER, F. T.; COLEY, C.; GROUSSARD, J.-C.; LOYER, F.; ROUSSEL, F. *Nancy Architecture 1900*. Nancy, Office du tourisme de la ville de Nancy, 1976.
- DEBIZE, C. *L'école de Nancy. Guide*. Nancy/Metz, Presses universitaires de Nancy/Serpenoise, 1989.

Quant au Japon...

Toutes photos aimablement fournies par l'auteur



Salon de coiffure Kamimoto à Osaka, construit en 1903 par Yutaka Hidaka. N'existe plus. (Photo extraite du *Bulletin d'architecture*, n° 214, octobre 1904, Institut d'architecture du Japon, Tokyo.)

Hiroyasu Fujioka

L'auteur est titulaire d'un doctorat en ingénierie de l'Institut de technologie de Tokyo, où il a suivi le cursus complet dans ce domaine ; depuis 1984, il est professeur associé au Département d'architecture de cet institut et spécialiste de l'architecture moderne et occidentale. Sous le patronage de la Fondation du Japon, il a donné des conférences en Hongrie, en Irlande et en Espagne et a été invité en tant que chercheur à l'Université de l'État de Washington, à Seattle (États-Unis d'Amérique). Il a écrit des articles concernant notamment l'histoire des musées au Japon, la recherche architecturale dans le Japon des temps modernes et les problèmes que rencontre au Japon le récent mouvement en faveur de la conservation du patrimoine culturel.

Pour l'instant, au Japon, nous n'avons pas d'institution comparable au musée Horta ni au musée d'Orsay, où soient conservées et exposées des œuvres de style art nouveau. D'ailleurs, rien n'a encore été fait pour donner à ce mouvement artistique la place qu'il mérite, ni pour présenter ces œuvres. Je voudrais évoquer brièvement l'histoire et les caractéristiques de l'architecture art nouveau au Japon : je pense que rien n'a été publié sur ce sujet en dehors du pays. Mais, puisqu'il est notoire que l'art japonais (en particulier, l'artisanat et les estampes *ukiyo-e*) a été l'une des sources d'inspiration de l'art nouveau en Europe, il est intéressant d'étudier, par un juste retour des choses, les exemples japonais d'architecture art nouveau.

L'architecture art nouveau arrive au Japon

On estime généralement que l'Exposition universelle de Paris de 1900 a contribué à introduire l'art nouveau au Japon. En effet, à cette époque, beaucoup d'artistes et d'architectes japonais, étudiant à Paris ou en Europe, découvraient et subissaient l'influence de ce mouvement. Ainsi, Yasushi Tsukamoto (1869-1937), professeur-assistant au Département d'architecture de l'Université impériale de Tokyo, qui a étudié pendant trois ans en Europe, a visité trois fois le Pavillon art nouveau (où étaient exposés des objets provenant de la collection Bing) et acheté certaines des œuvres exposées, ainsi que des carnets de dessins.

Juste après l'Exposition de 1900, l'influence de l'art nouveau sur les arts et l'artisanat du Japon a commencé à se faire sentir. Dans le domaine de l'architecture, deux bâtiments construits en 1903 en témoignent. Il s'agit d'abord du salon de coiffure Kamimoto, à Osaka. Bien que, dans l'ensemble, la façade soit remarquablement rectiligne, on y trouve des courbes, une asymétrie et des surfaces planes caractéristiques de ce style. L'autre exemple est l'intérieur de la succursale Kawaguchi de la banque Sumitomo, œuvre de Magoichi Noguchi, Yutaka Hidaka et

Kōzaburō Kigo, aujourd'hui disparue. Les trois hommes qui ont conçu ces deux réalisations appartenaient au Service des bâtiments et de l'entretien de Sumitomo, l'une des plus grandes et des plus prestigieuses institutions financières du pays. La figure dominante est Noguchi (1869-1915), qui avait voyagé en Europe et aux États-Unis d'Amérique en 1899 et 1900 ; on sait qu'il a vécu en Angleterre quelque temps et qu'il s'est rendu également en Écosse. A l'instar de Noguchi, la plupart des architectes qui ont introduit l'art nouveau au Japon étaient allés en Europe vers 1900 ou connaissaient personnellement des gens qui en revenaient.

Pendant les quinze premières années du siècle, l'art nouveau a été en vogue au Japon, non pour les bâtiments officiels ni dans l'architecture monumentale, mais pour des boutiques, des habitations, des pavillons d'exposition.

En 1910, une fois terminés les travaux d'élargissement du boulevard Nihonbashi, une des principales artères de Tokyo, on a construit, de chaque côté, des boutiques dont beaucoup avaient une façade décorée dans le style art nouveau. La première habitation art nouveau a été l'hôtel particulier du comte Chiaki Watanabe, construit sur les plans de Kōzaburō Kigo et achevé en 1905 ; déplacé et conservé, il abrite aujourd'hui le Toyota Memorial Hall à Tateshina, Nagano. Des motifs art nouveau se retrouvent dans les grilles couvrant les canalisations souterraines, les balustrades et l'appareillage électrique, ou dans des détails décoratifs du bureau du second étage.

Les premiers exemples d'art nouveau apparus dans l'architecture des pavillons d'exposition ont été la brasserie Kirin à l'Exposition industrielle de Tokyo en 1907 (cette œuvre d'un architecte inconnu n'existe plus) et le Pavillon des machines de la Dixième exposition de la Fédération préfectorale, en 1908, aujourd'hui détruit (cabinet d'architectes Sone et Chūjō, 1908). A l'exposition Taisho de Tokyo, en 1914, de nombreux pavillons, démolis depuis, montraient une nette influence du mouvement de la Sécession vien-

noise. Les structures avaient été dessinées par Seiichirō Chujō (1868-1936), du cabinet Sone et Chujo. Ce dernier s'était rendu en 1903 en Grande-Bretagne, où il avait passé trois ans et demi.

Le bâtiment le plus célèbre édifié dans le plus pur style art nouveau au Japon est peut-être l'hôtel particulier de Yukinobu Fukushima, construit par Goichi Takeda (1872-1938). Cette résidence est tout entière une illustration de l'art nouveau, depuis le portail d'entrée jusqu'aux vitraux des fenêtres et aux motifs du carrelage. Takeda a étudié en Europe de 1901 à 1903; en 1901, il s'est rendu à Glasgow, où il a beaucoup admiré les œuvres de C. R. Mackintosh, notamment l'École des beaux-arts de Glasgow. Pendant son séjour en Grande-Bretagne, il a présenté à un concours local un dessin où l'influence de Mackintosh est manifeste.

Les caractéristiques de l'architecture art nouveau au Japon

Dans notre pays, ce style se caractérise le plus souvent par *a*) des surfaces planes et rectilignes; *b*) des motifs décoratifs épars. Dans quelques rares bâtiments, les volumes et les surfaces courbes sont aussi abondants que dans les réalisations de Victor Horta ou d'Hector Guimard. Mais, ce qui domine en général, ce sont les surfaces planes et géométriques typiques des styles de Mackintosh et de la Sécession viennoise. Quand la ligne courbe est présente, elle reste assez discrète. Apparemment, d'après les articles des journaux professionnels de l'époque, les architectes japonais se sentaient davantage d'affinités avec les surfaces planes et les lignes droites, qui leur paraissaient proches des traditions de leur architecture vernaculaire. Les motifs décoratifs de l'art nouveau sont souvent empruntés à la flore ou à d'autres formes que l'on trouve dans la nature. La représentation bidimensionnelle de ces formes est très commune au Japon depuis le Moyen Âge, en particulier dans les bâtiments d'habita-

tion; les architectes japonais ont donc naturellement éprouvé pour la décoration art nouveau une attirance qu'ils n'avaient pas pour d'autres styles.

Autre caractéristique de l'art nouveau dans l'architecture japonaise : ce n'est qu'une influence stylistique partielle. A l'exception de l'hôtel particulier de Fukushima, ce style apparaît surtout à certains détails décoratifs. L'idée d'une conception globale, prônée et mise en pratique par William Morris ou illustrée par les œuvres d'Horta et de Mackintosh, qui appliquaient les principes de l'art nouveau à des structures d'ensemble jusqu'aux moindres détails, n'a pas été reprise au Japon, où il ne s'agissait pas d'exprimer une nouvelle vision du monde, mais simplement de se tourner vers un nouveau style décoratif; les architectes japonais voyaient dans l'art nouveau une source de motifs décoratifs qui leur semblaient propres à créer une atmosphère chaleureuse et agréable. Si Goichi Takeda en a fait le plus large usage dans l'hôtel de Fukushima, il a conçu à la même époque des projets dans d'autres styles. Même pour lui, l'art nouveau n'était qu'un style parmi d'autres. La notion de rationalisme structurel d'Eugène Viollet-le-Duc était également connue de quelques architectes au Japon, mais aucun n'a tenté, comme Horta, de l'appliquer à l'architecture art nouveau.

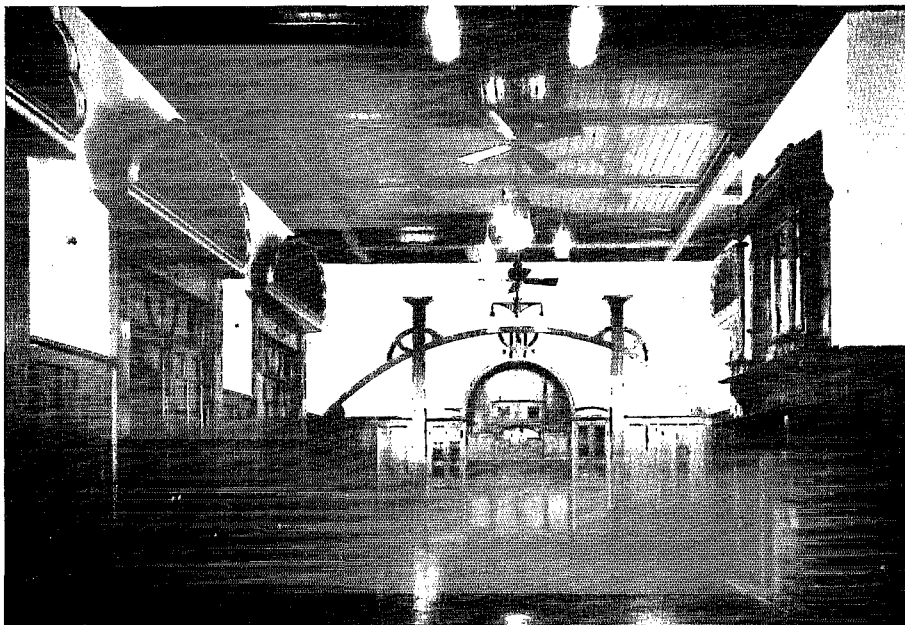
Si l'art nouveau a laissé une trace durable dans l'architecture japonaise, c'est sans doute parce qu'il a facilité le passage d'une architecture historiciste à une architecture moderne. En 1877, le gouvernement japonais a invité l'Anglais Josiah Conder, lauréat du presti-

gieux prix J. Soane, à enseigner au Collège impérial d'ingénierie (devenu l'École d'ingénierie de l'Université impériale de Tokyo), où il devait former les architectes japonais au dessin d'architecture de style occidental. Son enseignement portait sur l'architecture historiciste pratiquée en Europe à cette époque. L'art nouveau a permis aux architectes japonais de reconnaître les qualités esthétiques de l'asymétrie et du dessin bidimensionnel. Il leur a montré également qu'on pouvait concevoir une architecture occidentale qui n'était pas issue du goût européen traditionnel et lancer un style nouveau qui n'était pas simplement un collage de styles d'époques diverses. Les architectes japonais étaient conscients des influences japonaises que l'on pouvait déceler dans l'art nouveau et, s'ils s'intéressaient spontanément à l'architecture occidentale, la perspective introduite par l'art nouveau leur a fait mieux voir les mérites de leurs propres traditions.

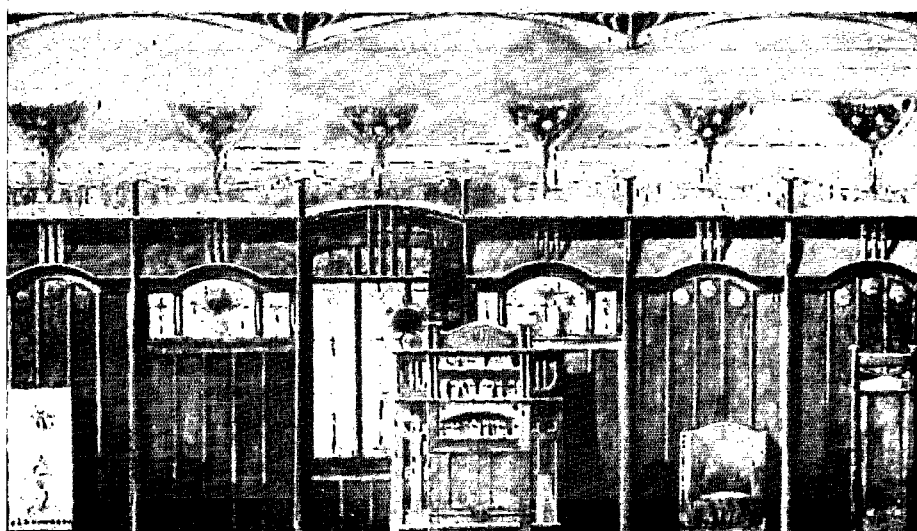
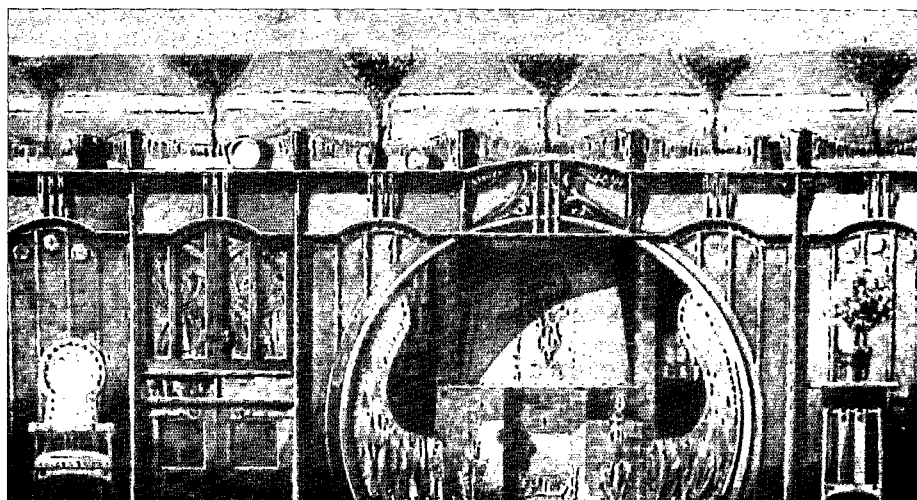
L'architecture art nouveau au Japon aujourd'hui

Il est d'usage au Japon de démolir boutiques et maisons dès qu'elles sont vétustes et de démanteler les pavillons dès la fin des expositions; il reste donc très peu de bâtiments art nouveau, bien qu'un certain nombre comportent des éléments décoratifs et des détails caractéristiques de ce style. Les exemples les plus connus qui ont survécu à ce jour sont l'hôtel particulier de Chiaki Watanabe, que l'on a déjà mentionné, et l'hôtel de style européen de Kenjiro

Salle à manger de l'hôtel particulier de style occidental construit dans la région de Kita-Kyushu pour Kenjiro Matsumoto vers 1912 par le cabinet d'architectes Tatsuno et Kataoka. (Photo reproduite avec l'aimable autorisation d'Akihisa Masuda.)



Hôtel particulier de Yukinobu Fukushima (1907), conçu par Goichi Takeda. N'existe plus. (Photo extraite de *L'œuvre de Goichi Takeda*, Université de Kyoto, 1933.)



Le Pavillon des beaux-arts de l'Exposition Taisho de Tokyo, 1914. Œuvre de Seiichiro Chūjō. N'existe plus. (Photo extraite de *Bulletin d'architecture*, n° 330, juin 1914, Institut d'architecture du Japon, Tokyo.)

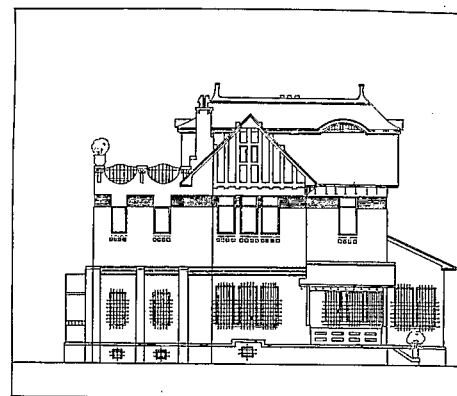
Matsumoto, construit vers 1912 par le cabinet d'architectes Tatsuno et Katoaka. La façade de l'hôtel Matsumoto est à colombages comme celle de l'hôtel Watanabe, mais l'art nouveau transparaît çà et là à l'intérieur. Le bâtiment appartient aujourd'hui au Club Nishi-Nihon Kōgyō, et relève officiellement du patrimoine culturel (c'est-à-dire que l'État finance son entretien et sa conservation); pour l'instant, il n'y a aucun plan de conversion de l'un ou l'autre de ces bâtiments en musée. Toutefois, l'idée se répand au Japon de préserver les bâtiments historiques et de les ouvrir au public, et il n'est pas rare de voir transformés en musées ou en dépôts d'archives des bâtiments publics qui ont été classés. Mais les hôtels de Watanabe et de Matsumoto sont propriété privée; à l'heure actuelle, leurs propriétaires ne tiennent pas à les ouvrir au public et ont les moyens d'en assurer l'entretien. Il semble donc peu probable, malheureusement, qu'un bâtiment typiquement art nouveau soit aménagé en musée dans un proche avenir.

Par ailleurs, le mobilier conçu à l'origine pour ces bâtiments a presque toujours disparu. Les principales références à l'art nouveau figurent aujourd'hui dans les journaux spécialisés de l'époque et dans des collections de dessins et de plans. On peut se procurer tous les numéros du *Kenchiku Zasshi* [Bulletin d'architecture] publiés depuis 1887 par l'Institut d'architecture du Japon; d'autres revues d'architecture ont été elles aussi bien conservées. Dans *Kakushu sboten kenchiku zuanshu* [Exemples de façades de magasins], 1907, de nombreux plans attestent l'influence de l'art nouveau au Japon à cette époque. La collection Kigo, qui comprend environ 11 000 plans de Kōzaburō Kigo ou de

son atelier, dont de nombreux plans grandeur nature faits pour l'hôtel Watanabe, est conservée à la Bibliothèque centrale métropolitaine de Tokyo.

Les recherches sur l'architecture japonaise moderne ont beaucoup progressé depuis une dizaine d'années et les spécialistes savent aujourd'hui assez bien où et comment se documenter. Une documentation pertinente est d'autant plus importante pour la recherche qu'il reste fort peu d'exemples de l'architecture art nouveau. Il serait opportun de constituer des catalogues et de les tenir à jour. Si, comme on l'espère, un musée de l'architecture est créé au Japon, il est très possible et souhaitable qu'il comporte un département art nouveau où seraient exposés ces documents. ■

Projet présenté à un concours de dessin en Grande-Bretagne, 1901. (Photo tirée de *L'œuvre de Goichi Takeda*, Université de Kyoto, 1933.)



1572 et la suite... ou « Pourquoi y a-t-il si peu d'art nouveau aux Pays-Bas ? »

María Brekelmans

Née en 1965 à s'-Hertogenbosch, Pays-Bas. Étudiante en économie et en histoire dans le cadre de la filière gestion du programme d'études culturelles de l'Université d'Amsterdam. Elle a écrit cet article au cours d'un stage qu'elle faisait à *Museum*.

Tandis que nous préparions ensemble ce numéro de *Museum*, je me suis penchée – et documentée – sur le sort de l'art nouveau dans mon pays. A ce propos, quantité de questions me sont venues à l'esprit, les mêmes, sans doute, que peuvent se poser les amateurs d'art nouveau et qui s'intéressent aux musées néerlandais ou s'y rendent en visite. Je voudrais donc faire ici une sorte de lettre ouverte à leur intention.

Une question fondamentale surgit si vous faites une promenade à Amsterdam, par exemple, en pensant à l'art nouveau. Naturellement, il y a l'hôtel américain (Leidesplein), qui est un bon exemple d'art nouveau, dont on trouve l'expression néerlandaise la plus marquante un peu plus loin, avec la Bourse (Beurs), construite par H. P. Berlage. Mais les principaux et les plus intéressants édifices d'Amsterdam n'ont rien à voir avec l'art nouveau. Le Rijksmuseum, par exemple, est construit dans le style Arts and Crafts, comme la gare centrale. En fait, en comparaison avec des villes plus éloignées des métropoles de l'art nouveau, du Jugendstil, de la Sécession viennoise, etc., que les Pays-Bas, par exemple Helsinki, Bucarest ou Saint-Petersbourg (maintenant Leningrad), mon pays semble relativement pauvre en architecture de style art nouveau.

Pourquoi ?

Les artistes et les architectes néerlandais semblent s'y être moins intéressés que ceux des autres pays, et ils étaient un peu en décalage par rapport à l'élan de l'avant-garde novatrice qui fit évoluer les goûts à travers l'Europe aux alentours de 1900. Il n'y eut pas, aux Pays-Bas, de créateurs tels que Horta, Van de Velde, Wagner, Olbrich, Guimard, Gaudi, Lavirotte, Gesellius, Lechner ou Saarinen. De là une autre question : pourquoi cette attitude exceptionnelle à l'égard de l'art nouveau ? Pour trouver des éléments de réponse, il faut aller chercher dans notre histoire religieuse, sociale et culturelle – en fait, jusqu'à la Réforme de 1572.

Pas de révolution

A partir de cette année-là jusqu'en 1795, les Pays-Bas furent nettement divisés entre une partie septentrionale et une partie méridionale. Le Nord, protestant, pratiquait une discrimination sans faille à l'égard des catholiques, rejetait toute forme d'art produite dans leur style et fit d'ailleurs fermer leurs églises et d'autres bâtiments. Les deux parties furent réunies quand les Français occupèrent le pays et, en 1795, créèrent la République batave, mais la liberté religieuse ne fut instituée aux Pays-Bas que par la loi de 1848.

Cette longue oppression entraîna une stagnation et un vide dans la vie culturelle autant que sociale et politique. Pourtant, quand il fut à nouveau possible de construire et de reconstruire les églises, les écoles et les maisons, les catholiques se tournèrent vers la fin du Moyen Age et reprirent d'abord son style gothique. De même, ils semblèrent plus ouverts que d'autres à la renaissance du goût pour les Arts and Crafts vers le milieu du XIX^e siècle.

A cet égard, l'un des ateliers les plus importants a été celui de l'entreprise Cuypers et Stolleberg, dirigée par P. J. H. Cuypers, qui était profondément influencé par les théories et le travail d'Eugène Viollet-le-Duc sur l'architecture gothique. Il suivit aussi un principe qui devint par la suite essentiel dans l'art nouveau, ce que les Allemands appelèrent *Gesamtkunstwerk* – la réalisation d'une œuvre d'art totale, dont l'extérieur et l'intérieur doivent être conçus et décorés par la même main.

Cuypers a beaucoup fait pour le mouvement Arts and Crafts aux Pays-Bas, et il contribua aussi au développement de l'art nouveau en soutenant activement la réforme des arts appliqués dans son enseignement aux écoles de Quellin et du Rijksmuseum, ainsi qu'en formant des créateurs, notamment pour l'utilisation du fer comme élément monumental d'architecture. Le travail qu'il fit

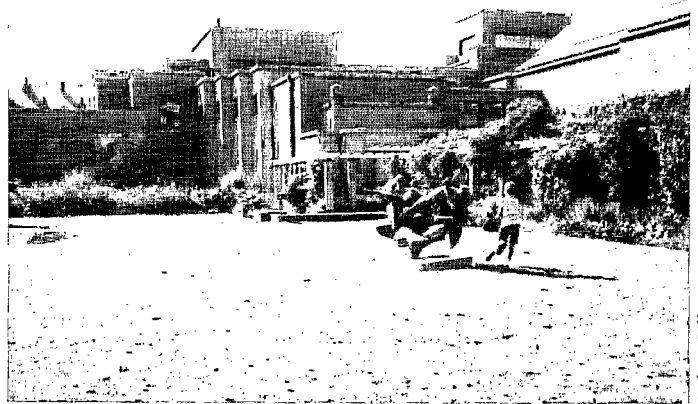
P. J. H. Cuypers,
à l'âge de quatre-vingt-dix ans.



Photo aimablement fournie par l'auteur



Arthur Gillette



Arthur Gillette

La Haye. Le Museon et le Musée municipal : des voisins modernes avec soixante ans d'écart.

au Rijksmuseum et à la gare centrale d'Amsterdam lui amena même quelques difficultés à la fin des années 1870 et au début des années 1880 : la communauté protestante n'appréciait pas que les bâtiments publics soient « gâchés » par ce qu'elle considérait comme une marque du style catholique.

Pourtant, comparé à certains chefs de file des nouveaux mouvements artistiques et architecturaux d'autres pays, Cuypers n'était pas un révolutionnaire. Quand je montrai la photo de Cuypers, posant à l'âge de quatre-vingt-dix ans sur les marches de la mairie de Roermond, au rédacteur en chef de *Museum*, il se mit à rire et me raconta ce que le compositeur français Éric Satie, qui aimait plaisanter, avait dit au sujet d'un autre compositeur français, Maurice Ravel, qui était un vrai rêveur : « Toute sa vie, Ravel a refusé la Légion d'honneur, mais toute sa musique l'a toujours acceptée. »

Lard nouveau

Les Pays-Bas eurent donc leur part d'art nouveau, mais ne plongèrent jamais dans le courant la tête première. J'ai suggéré quelques raisons historiques pour l'expliquer, mais je pense qu'il faut aussi parler d'une espèce de raison anthropologique, d'une caractéristique nationale. Pour parler simplement, nous ne sommes pas un peuple telle-ment « flamboyant ».

Le magazine *Avis aux artistes* introduisit l'expression art nouveau aux Pays-Bas en 1895 dans le compte rendu d'une exposition qui s'était tenue à Paris. Les courbes sinueuses des motifs,

si caractéristiques de ce style, ne furent pas du tout appréciées par les artistes néerlandais. Ils les comparèrent à des spaghettis et trouvèrent qu'elles évoquaient moins les beaux-arts que ce qu'ils appelaient les « marchands de bacon ». Ils proposèrent donc d'appeler le mouvement *Lard nouveau* et, en général, ne voulurent pas entendre parler de sa folie décorative, qui, selon eux, risquait de perturber l'équilibre qu'ils recherchaient dans la décoration et la forme des objets et de nuire à leur utilité pratique, qui était aussi l'un de leurs soucis.

C'est l'ordre et la simplicité qui marquent le travail d'un homme, probablement le principal représentant de l'art nouveau dans notre pays : H. P. Berlage. Il était influencé par les sociaux-démocrates, qui étaient préoccupés par les incidences sociales de l'architecture, et ces derniers, de leur côté, comptaient sur lui pour concrétiser leurs aspirations. Son architecture et ses éléments connexes (tel le mobilier) prenaient en considération trois facteurs : la nécessité d'organiser les villes modernes autour d'une infrastructure claire et ordonnée, par exemple des pâtés de maisons et des rues rectilignes ; l'impossibilité, pour des raisons financières, de prévoir beaucoup d'éléments décoratifs ; enfin, de toute façon, le luxe devient superflu dans une communauté qui s'efforce de construire un système social juste.

C'est pourquoi les structures de Berlage sont simples, avec des lignes droites et pures. Bien que l'on trouve certains motifs sinueux dans ses constructions, ils ne sont pas compliqués et illustrent, à cet égard, sa

conception générale de la décoration. Quand l'art nouveau sombra, Berlage ne lui était pas lié au point de couler avec le navire. En fait, sa préférence pour des formes nettes et bien ordonnées lui permit d'opérer une transition facile vers l'art déco, qui s'annonce, par exemple, avec le Musée municipal de La Haye, lequel semble aujourd'hui encore avoir quelque chose de moderne quand on le compare à son voisin, pourtant de soixante ans plus jeune, le Museon de W. G. Quist.

Donc, s'il vous plaît, ne venez pas aux Pays-Bas en croyant vous repaître d'art nouveau quand vous visiterez les créations de nos architectes ou nos musées. Une consolation pourtant, car, comme disent les Français : « Ce qui est rare est précieux. » Quand vous vous trouverez *vraiment* devant un exemple d'art nouveau dans notre pays, vous l'observerez sans doute plus longuement et plus attentivement que si vous étiez dans l'un des cadres évoqués dans les autres articles du présent numéro de *Museum*. ■

La Sécession viennoise : 92 ans, bon pied, bon œil!

Museum sur place

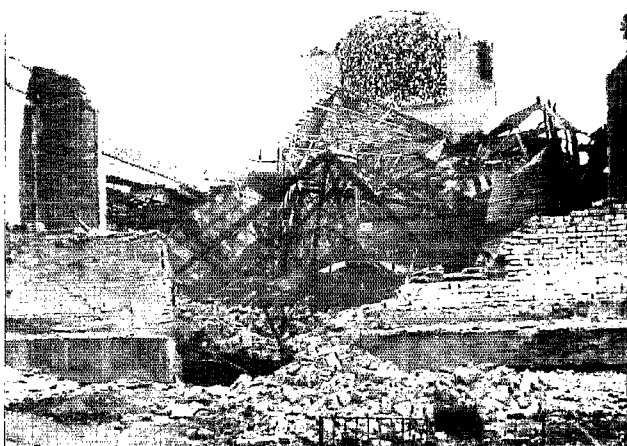
En 1897, un groupe d'artistes viennois novateurs – Gustav Klimt, Kolo Moser et d'autres –, rompant avec la Künstlerhaus (Maison des artistes), société artistique dominante de l'époque, caractérisée par sa tendance historiciste, entreprirent de former leur propre Association des artistes autrichiens pour les arts visuels. Cette association, qui portait le surnom officiel provocateur de *Wiener Sezession* – Sécession viennoise –, eut rapidement besoin d'avoir ses propres locaux, où, comme l'a dit une spécialiste, Sabine Forsthuber, « la suffisance de l'art viennois serait confrontée aux tendances les plus actuelles de l'art contemporain... ».

Grâce à des parrains larges d'esprit, l'année 1898 fut témoin de la construction – d'après les plans établis par le sécessionniste Joseph M. Olbrich, étudiant et collègue du grand architecte Otto Wagner, membre également du mouvement – d'un bâtiment d'exposition simplement appelé le Wiener Sezession. On y tira les premiers feux d'artifice avec des expositions d'Oskar Kokoschka, d'Auguste Rodin et – ce qui était logique – de Charles Rennie Mackintosh, dont le salon de thé art nouveau 1900 (réalisé avec sa femme) allait être une source d'inspiration pour les Wiener Werkstätte, le mouvement des Ateliers viennois lancé trois ans plus tard.

L'empreinte du temps et la politique nazie eurent plus de répercussions défavorables que d'effets positifs. Le mouvement se saborda en 1939 pour réintégrer... la Künstlerhaus!

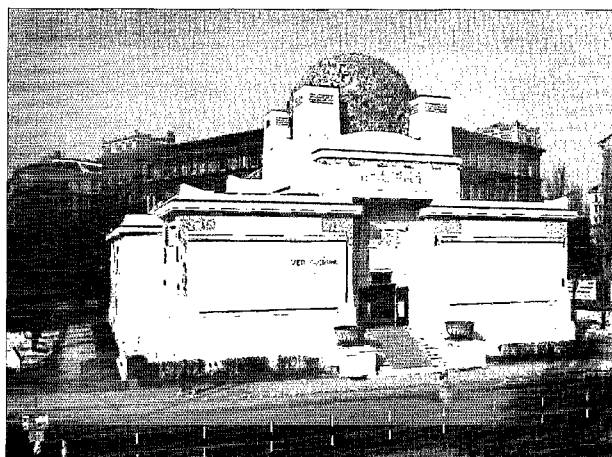
La renaissance survint avec la fin de la deuxième guerre mondiale, de même que la reconstruction : le Wiener Sezession avait été détruit par les bombes. Dans les années 60, 70 et au début des années 80, on retrouva les bals des artistes et les ateliers actifs ouverts au public, et Christo put y donner libre cours à sa fantaisie. Ce ne sont là que quelques exemples de l'engagement renouvelé de la Sécession viennoise dans l'avant-garde.

La Sécession viennoise après la deuxième guerre mondiale.



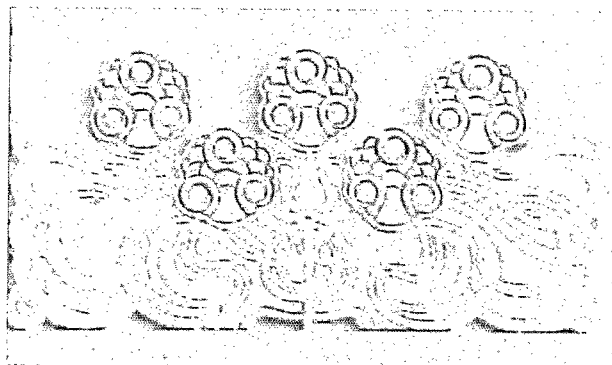
Wiener Sezession/Bruno Reiffenstein

Wiener Sezession/ Margherita Kirschanitz



Sécession viennoise : 92 ans. Le gros pouce est aussi bizarre qu'auparavant, même s'il n'est plus endolori.

Wiener Sezession



Détails – rarement oubliés et plaisamment provocateurs – de l'architecture art nouveau.

En 1985-1986 commença une rénovation. Pour citer Sabine Forsthuber, « on évita intentionnellement de reproduire à l'identique chaque détail architectural et décoratif. L'architecte chargé du projet, Adolf Krischanitz, opta au contraire pour une reconstruction fondée sur la typologie du bâtiment telle qu'elle avait été conçue à l'origine par Olbrich ».

C'est cela que nous voyons aujourd'hui sur le site d'origine, à proximité du célèbre Ring de Vienne – une boîte blanche couverte de végétation et de fioritures gravées en creux dans le plâtre, le tout couronné d'une coupole ronde aérée, sertie de feuilles dorées. Cette coupole fait aujourd'hui partie intégrante du cadre viennois. Mais elle se dresse toujours comme un gros pouce qui, s'il n'est plus endolori, est assurément une bizarrerie durable et bien sympathique. Wiener Sezession : 92 ans et bon pied bon œil!



« Architecture souriante »

Projet international d'étude et d'action

Hans-Dieter Dyroff

Spécialiste d'histoire de l'art, actuellement chef de la section culturelle de la Commission de la République fédérale d'Allemagne pour l'Unesco, Bonn.

Ålesund, Norvège (où se tint l'une des réunions du projet), a été dévasté par le feu en 1904. C'était une catastrophe, mais cela a permis de remplacer les maisons en bois qui avaient été détruites par des bâtiments dont l'architecture était entièrement fondée sur l'art nouveau, comme c'est le cas pour cet édifice.

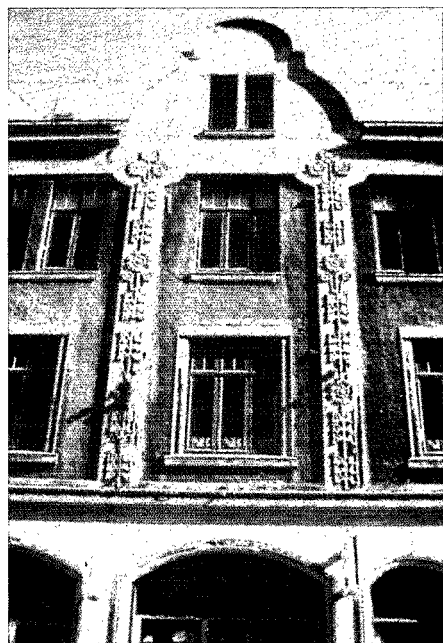


Photo aimablement fournie par l'auteur

L'idée de mettre sur pied un Projet international d'étude et d'action portant sur l'architecture de style art nouveau (Jugendstil) est née il y a environ cinq ans dans la ville hongroise de Kecskemét, connue pour ses magnifiques édifices fin XIX^e et début XX^e, parmi lesquels l'hôtel de ville d'Odön Lechner, qui ressemble plus à un château de contes de fées qu'à un bâtiment officiel. Cette ville isolée de la Grande Plaine, ou Puszta, célèbre pour ses fruits, son vin et son alcool aussi bons que son architecture est belle, a révélé à un groupe de visiteurs de l'Unesco ses splendides édifices, fleurons de l'architecture de style art nouveau (Jugend). Bien que typiquement hongroises, ces œuvres architecturales sont le produit d'un tissu serré d'influences et d'échanges internationaux. Elles témoignent d'un mouvement puissant qui a marqué les cultures et les arts de l'Europe entière à l'aube de ce siècle. La dynamique de ce mouvement s'est propagée sur les autres continents, où elle a donné l'impulsion à la recherche de nouveaux modes d'expression architecturale.

Définition du style

Le dialogue culturel entre les peuples, l'interdépendance culturelle et l'évolution des identités dont les programmes de l'Unesco proclament aujourd'hui la nécessité se concrétisaient déjà à l'époque dans les mutations créatrices en cours, ainsi qu'en témoignait le mouvement art nouveau. Ces tendances se sont manifestées à la fois au plan international et dans un large éventail de créations nationales.

Le Projet art nouveau, soutenu par l'Unesco, est né sous une bonne étoile. Il a en effet – plus tôt que prévu – suscité un vif intérêt et trouvé des amis et des parrainages dans maints pays. La Commission de la République fédérale

d'Allemagne pour l'Unesco (Bonn), coordinateur initial, a élaboré un premier plan qui a recueilli un agrément quasi unanime à la vingt-troisième session de la Conférence générale de l'Unesco (Sofia, 1985) et reçu l'appui, à cette occasion, du président de la Commission pour la culture, qui l'a recommandé chaleureusement à tous les États membres. Plusieurs délégués ont déclaré être disposés à coopérer immédiatement à l'exécution du projet.

Une première réunion d'experts européens, organisée en 1986 dans le cadre du Projet à Heiligkreuztal, en République fédérale d'Allemagne, a défini le mouvement comme étant un style architectural : entreprise difficile, étant donné la grande diversité des créateurs et des méthodes utilisées. Fallait-il cautionner l'optique de l'exclusivisme, selon laquelle le phénomène est dû à une combinaison de talents artistiques exceptionnels, le but étant de créer « une œuvre d'art qui embrasse tout » ? Cette définition assez étroite devait être élargie pour inclure les architectes et les entrepreneurs : on ne peut dire qu'ils ont donné le jour à des œuvres d'art exceptionnelles, mais ils ont joué un rôle important en donnant à des quartiers entiers de telle ou telle ville leur visage, en donnant aussi à ce style son rayonnement international ; grâce à leur travail créateur, inspiré de modèles étrangers qu'ils ont su adapter, ils ont à leur tour exercé leur propre influence.

À cet égard, je ne saurais trop souligner le fort impact que de nombreuses revues de l'époque ont eu sur les architectes, notamment la revue *Jugend*, qui présenta de nombreux documents sur les tendances nouvelles en art, accompagnés de photographies, et exposa les bases théoriques indispensables.

Certains des bâtiments de cette période sont aujourd'hui encore en

danger – quelques-uns sont méconnus – voire promis à la démolition. Les experts représentant plusieurs commissions nationales pour l'Unesco étaient donc prêts à admettre qu'un large éventail d'œuvres architecturales ressortissaient à l'art nouveau, donc au mouvement Jugendstil (à la manière dont une université comprend plusieurs facultés). C'était une question de principe, et cela soulignait l'importance de la coopération internationale et des échanges de données d'expérience, dans la mesure où ceux-ci impliquent un processus d'apprentissage, même pour les experts, processus qui élargit leurs horizons et les incite à accepter de nouveaux critères, jusque-là méconnus.

Recherche et documentation

La diffusion mondiale du style architectural art nouveau a eu pour effet d'élargir le projet qui, depuis 1987, se poursuit sur une base interrégionale. Il figure dans le Programme et budget de l'Unesco pour 1988-1989, essentiellement parce qu'il a été considéré comme un projet pilote pour la conservation de l'architecture du xx^e siècle.

A la vingt-quatrième session de la Conférence générale de l'Unesco (Paris, 1987), où le programme et budget susmentionné a été adopté, la réalisation du Projet art nouveau a éveillé des réactions très favorables, comme le montrent les déclarations des délégués. Les représentants de l'Union soviétique ont notamment souligné que ce projet est une occasion unique de redécouvrir les identités culturelles et de poursuivre le dialogue engagé.

Depuis 1988, les questions relatives à la recherche et à la documentation visant à améliorer la préservation, la restauration et la présentation de l'architecture de style art nouveau sont devenues un élément central du projet. Obtenir autant d'informations que possible sur les édifices, sur les ensembles architecturaux concernés et évaluer ces informations, c'est là une condition *sine qua non* de tout programme de préservation. Ce n'est qu'à partir de ces données qu'un monument peut être sauvé et rénové. Une méthode circonstanciée a été définie point par point. Il est apparu qu'une connaissance approfondie des matériaux et des techniques historiques, ainsi que des échanges internationaux, joue un rôle très important dans ce contexte. L'utilisation expérimentale de matériaux nouveaux au début de ce siècle consti-

tue à cet égard un élément essentiel, parce que, entre autres raisons, les sources (notamment les carrières), les ateliers et les méthodes qui ont produit ces matériaux ont aujourd'hui disparu. Les nombreuses activités concrètes qui seront entreprises par les pays coopérant au projet ont été examinées sous cet angle lorsque le groupe du projet a tenu sa seconde réunion plénière d'experts à Kecskemét, en avril 1988.

Expositions

Il est vite apparu qu'il n'avait été tenu aucun compte dans le projet des activités fondamentales de diffusion internationale et qu'il fallait rassembler les documents photographiques représentatifs, qui pourraient alors être exposés comme autant de témoignages des réalisations architecturales et donner une nouvelle impulsion aux efforts de préservation. Sur la base d'une approche examinée en commun et adoptée, la Commission nationale pour l'Unesco de la République démocratique allemande a organisé une exposition. Celle-ci a déjà été présentée dans son pays d'origine, en Finlande et en République fédérale d'Allemagne. Les autres pays qui coopèrent au projet entendent, eux aussi, présenter de manière similaire leur patrimoine dans le domaine de l'art nouveau, ainsi que les résultats de leurs activités en matière de préservation, peut-être sous la forme d'une grande exposition internationale.

Le groupe du projet, représentant désormais dix-huit pays, peut se prévaloir de nombreuses réalisations. Il a été rendu compte des échanges d'opinions et de données d'expérience dans divers publications, bulletins et communiqués de presse. Les documents publiés comprennent aussi des bibliographies qui reflètent l'état actuel de la recherche en divers pays. Y figurent des listes de monuments, d'experts, de sociétés, de matériaux, et beaucoup d'autres catégories importantes d'information. L'ensemble du projet s'est métamorphosé en entreprise interrégionale majeure. Celle-ci a contribué à mettre au jour et à diffuser, grâce aux efforts mutuels de coopération, des connaissances plus approfondies et plus étendues, ainsi qu'à sauvegarder et préserver les spécimens d'une architecture particulièrement axée sur l'humain.

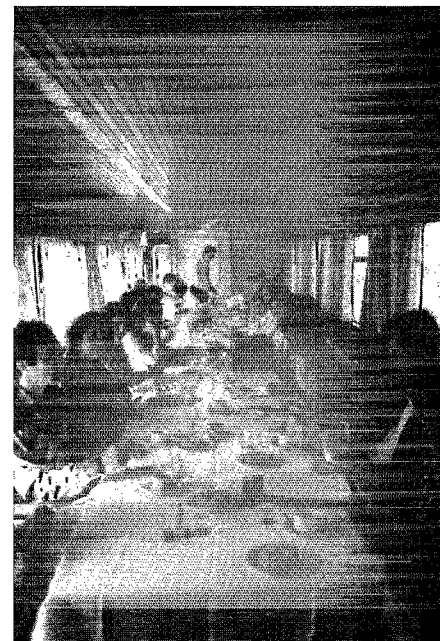
Action future

La troisième réunion plénière d'experts (Helsinki-Imatra, Finlande, mai 1989) a décidé de poursuivre les activités de recherche et de diffusion (elle a recommandé notamment que soit publié ce numéro de *Museum*) et d'utiliser l'expérience accumulée pour la préservation d'un édifice caractéristique de l'art nouveau dans un pays en développement, grâce à une intervention internationale commune. Ce projet, qui entre dans une phase nouvelle, orientée vers l'action, contribuera à la compréhension et à l'amélioration de notre environnement, le nôtre et celui dont hériteront nos enfants, en attirant l'attention sur les expressions diverses de l'art nouveau, ainsi qu'en les protégeant, ce que les participants de la réunion organisée en Finlande en 1989 ont résumé par l'expression : « architecture souriante ».

Les lecteurs de *Museum* désirant en savoir davantage sur ce projet, voire y participer, peuvent entrer en contact avec la Division du patrimoine culturel, Unesco, 1, rue Miollis, 75015 Paris, France.

Tous nos lecteurs voudront certainement se procurer le numéro d'août 1990 du *Courrier de l'Unesco*, également consacré à l'art nouveau.

N'ayant pas une minute à perdre pour sauver le patrimoine architectural art nouveau, les membres du Projet ont, en 1989, adopté le rapport de clôture de leurs travaux dans un train rapide qui, à travers la Finlande, les conduisait d'Imatra, où ils s'étaient réunis, à Helsinki, où ils devaient se séparer.



Deborah Hayes



Arthur Gillette

Pyongyang :

*« lieu de beauté
sous le soleil »*

Pyongyang : la nature au cœur de la ville.

Cet article a été rédigé par la Commission nationale de la République populaire démocratique de Corée auprès de l'Unesco.

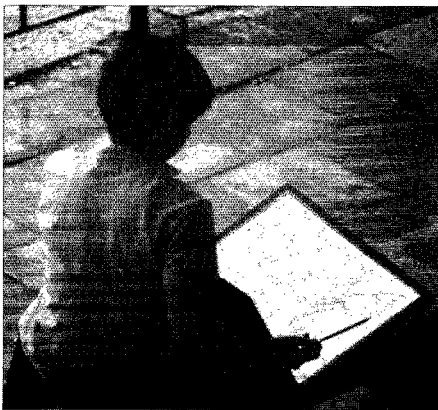
Capitale de la République populaire démocratique de Corée, Pyongyang est fière de son passé; elle est depuis longtemps l'un des foyers de la culture, de la sagesse et du talent du peuple coréen. Située sur une langue de terre entre les fleuves Taedong et Potong, la ville est entourée d'un paysage admirable, et on la désigne depuis des siècles comme « un lieu de beauté sous le soleil ». Elle a commencé à se développer pendant la période du Kochoon, le premier État coréen, créé un peu avant le VIII^e siècle avant J.-C. En 427 après J.-C., elle est devenue une capitale de l'État de Koguryo, quand la nation coréenne était à son apogée.

A cette époque, Pyongyang était une forteresse imprenable entourée d'une enceinte de pierres d'environ 16 km de long, un centre prospère et influent dans le domaine de la politique, du commerce, de la culture et de la communication et une ville connue dans tout l'Orient. Pendant la période suivante, celle de Koryo (918-1392), elle devint la seconde capitale de l'État, et exerçait sa tutelle sur la région occidentale. Ensuite, sous la dynastie des Li (1393-1910), elle abrita le gouvernement de la province de Pyongan.

Aujourd'hui, on retrouve dans toute la ville et dans les régions avoisinantes des vestiges qui témoignent d'une ancienne et brillante culture, par exem-

ple, les fossiles humains du Paléolithique que sont l'homme de Ryokpo et l'homme de Mandal, ainsi que le site de Komunmoru, vieux de 600 000 ans. D'autres vestiges du Paléolithique supérieur et de l'âge du bronze indiquent que la région de Pyongyang était un lieu où les premiers Coréens luttèrent déjà pour domestiquer la nature et édifier une culture peu de temps après la naissance de l'humanité. Ensuite, au Moyen Âge et jusqu'aux temps modernes, les objets et les vestiges prouvent qu'il existait des créateurs diligents et talentueux : édifices divers, châteaux forts, fresques et peintures vivement colorées, cartes du ciel et autres ouvrages de science, de technique et d'artisanat.

Beaucoup de ces ouvrages ont été détruits au cours des siècles par des envahisseurs étrangers qui pillaient et brûlaient ce qu'ils rencontraient. Le Parti des travailleurs et le gouvernement de la République populaire démocratique de Corée ont décidé qu'il fallait systématiquement procéder à des fouilles, et recueillir et protéger le patrimoine culturel, et le mettre en valeur pour le transmettre aux générations futures. La création et le développement des musées figurent en bonne place dans ce programme. Comme il sied à une capitale, Pyongyang en possède de très beaux. Ils sont



Arthur Gillette

Croquis d'un « lieu de beauté sous le soleil ».

placés de telle manière qu'outre leurs collections, leur site même contribue à jouer le rôle éducatif, récréatif et culturel qui est le leur. Par exemple, le Musée de la Révolution est situé sur une hauteur, le Musée central d'histoire et le Musée des beaux-arts se dressent au cœur même de Pyongyang, sur la place Kim Il Sung, tandis que le Musée ethnographique est installé comme il convient dans la zone historique classée où l'on peut voir, par exemple, une ancienne porte et un pavillon du Moyen Age.

Du Paléolithique inférieur au 1^{er} mars 1919

Que montre-t-on dans les musées de Pyongyang? Dans le Musée central d'histoire, des expositions présentent de façon méthodique les activités créatrices et les luttes du peuple coréen depuis le Paléolithique inférieur jusqu'au soulèvement populaire du 1^{er} mars 1919. Dans la salle consacrée à l'époque féodale, par exemple, on a rassemblé des objets datant du début du 1^{er} siècle avant J.-C. jusqu'au milieu du 19^e siècle. Dans une autre salle, le visiteur trouvera des objets et documents relatifs à la lutte antiféodale et anti-impérialiste à l'époque du mouvement national bourgeois, dans la deuxième moitié du 19^e siècle et dans la période qui s'étend jusqu'au soulèvement populaire de 1919. Il faut souligner qu'on cherche à présenter et à expliquer l'histoire du pays non seulement aux travailleurs coréens, mais aussi aux visiteurs étrangers.

Le Musée ethnographique abrite des expositions qui mettent en évidence les facteurs de l'unification de la nation coréenne au cours du développement historique. Quant au Musée des beaux-arts, il est également conçu de manière à illustrer les grandes phases de l'évolution artistique. Il est juste de dire que nos musées font une forte impression sur la sensibilité et les facultés intellectuelles des visiteurs. L'un d'eux a déclaré qu'au Musée central d'histoire on avait veillé à ce que les thèmes abordés fussent « faciles à comprendre », et un autre a fait remarquer que le Musée ethnographique présentait nos coutumes de manière « vivante ».

Tous nos musées s'efforcent de prendre grand soin des vestiges dont ils ont la charge en faisant pour cela les recherches nécessaires et en appliquant des techniques scientifiques. Il reste cependant difficile d'empêcher complètement les objets de s'abîmer. Leur nature et leur composition n'étant

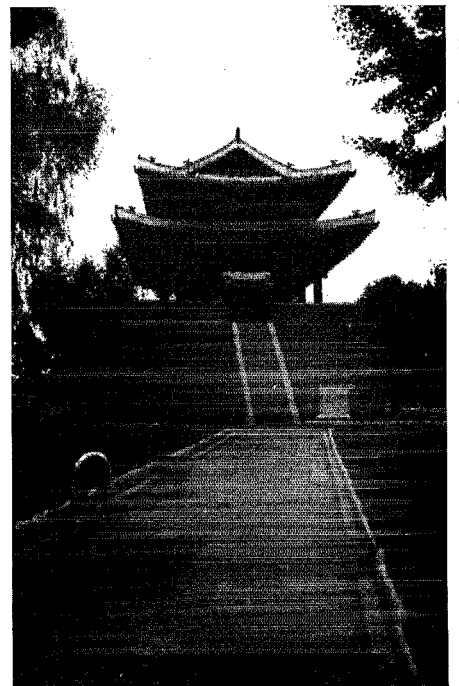


pas la même pour tous, nous devons encore résoudre certains problèmes pour assurer une protection ambiante totale. Nous pensons que les vestiges historiques de chaque pays, tout en étant des trésors de la culture nationale, font aussi partie du patrimoine de toute l'humanité. Il est donc important d'échanger des informations et de coopérer pour faire connaître les dernières techniques utilisées avec succès en vue de conserver les vestiges du passé. Le Conseil international des musées (ICOM) joue un rôle capital à cet égard, et les responsables des musées de Pyongyang espèrent que les échanges d'informations et la coopération se développeront. ■

« Carte » sur tissu de la cité fortifiée de Pyongyang au Moyen Age.

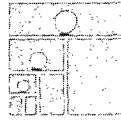
Commission nationale de la République populaire démocratique de Corée auprès de l'Unesco

Sauvegarder le patrimoine : la porte Daidong du Moyen Age.



Arthur Gillette

CHRONIQUE DE LA FMAM



Fédération mondiale des Amis des musées

Adresse postale :

Secrétariat général de la FMAM,
Palais du Louvre, 34, quai du Louvre,
75041 Paris Cedex 01, France
Tél. : (1) 43.06.61.83

Flash

- Lors de sa réunion à Paris, le 19 novembre 1989, le Conseil de la Fédération mondiale des Amis des musées a adopté une recommandation à propos de la décision de la Cour fédérale de justice de première instance d'Indianapolis, États-Unis d'Amérique, concernant quatre mosaïques byzantines du VI^e siècle, en provenance de l'église de Kanakaria, à Chypre. Le Conseil a pris note avec satisfaction : a) du fait que le musée auquel ces mosaïques ont été proposées a refusé de les acheter; et b) de la décision de la Cour fédérale de justice d'Indianapolis, qui a ordonné la restitution de ces mosaïques byzantines à leur propriétaire légitime en République de Chypre. Dans leur action visant la prévention de l'achat par les musées de biens culturels volés, le Conseil a recommandé à ses membres de s'inspirer de cette décision, qui reflète l'esprit de la Convention de l'Unesco du 14 novembre 1970 concernant les transferts de propriété illicites de biens culturels. Le Conseil a en outre recommandé aux fédérations et aux associations qui font partie de la FMAM de communiquer cette recommandation à tous leurs membres.
- Le 20 novembre 1989, au Musée du Louvre, sous la pyramide, fut présentée à la presse, en présence du Directeur des Musées de France, du Directeur du Musée du Louvre, de représentants de l'Unesco, des membres de l'ICOM et de la FMAM, la collection « Musées 2000 », fondée sous les auspices de l'ICOM et de la FMAM. Dans le cadre de cette collection internationale en plusieurs langues consacrée aux musées, ont paru en 1989 les quatre premiers livres sur le Musée des beaux-arts de Gand, Belgique (français/allemand, anglais/flamand); le Musée Condé de Chantilly, France (français/allemand, anglais/japonais); le Musée de La Haye, Pays-Bas (français/néerlandais, allemand/anglais); et sur le premier parcours du Nouveau Louvre, France (français/anglais).
- Une demande d'adhésion à la FMAM a été présentée par la U.S. Foundation for the World Federation of Friends of Museums. Le but de cette fondation à caractère non lucratif est de rechercher des moyens financiers au bénéfice des associations d'Amis de musées américaines et de la Fédération mondiale des Amis des musées. ■

Musées et mécénat en Grèce : quatre femmes, une seule passion

Lilian di Demetrio Thouvenin

Diplômée en histoire de l'art de l'Université de Trieste. Pendant plusieurs années, a suivi, pour un groupe éditorial grec, des campagnes de fouilles archéologiques. Journaliste, a été correspondante à Athènes pour divers journaux européens; est actuellement correspondante à Paris pour des journaux italiens.

Quatre musées parmi les plus originaux, quatre fondations privées parmi les mieux gérées, quatre institutions ayant un souci de recherche et un esprit pédagogique très poussés. Voilà l'œuvre de quatre femmes aux réalisations exceptionnelles.

Dans un pays où l'administration paraît souvent peu maniable et la programmation difficile, des institutions privées ont su, tout en respectant les valeurs culturelles traditionnelles, imposer une vision dynamique de la conception muséographique. Soutenues par l'amour de l'art, ces quatre femmes si différentes ont été guidées par la passion pour leur mission et la volonté de sauvegarder le patrimoine archéologique et historique de leur pays.

Nous voulons parler de la Fondation ethnographique du Péloponnèse de

Ioanna Papantoniou, de la Fondation Basil et Élise Goulandris, à Andros, du Musée d'art cycladique et ancien fondé par Nikolaos et Dolly Goulandris, deux branches d'une même famille d'armateurs, des mécènes internationalement connus, et du Musée d'histoire naturelle créé par Angelos et Nicky Goulandris, qui n'ont avec les premiers qu'une relation d'homonymie.

La Fondation ethnographique du Péloponnèse (FEP)

La FEP a été créée à Nauplie, en 1974, par Ioanna Papantoniou, déjà connue par les lecteurs de *Museum* pour avoir expliqué dans un article paru en 1983 les objectifs de sa fondation qui, en 1981, a reçu le Prix européen du musée de l'année.

L'originalité de la FEP est d'avoir apporté depuis quinze ans déjà une impulsion nouvelle au Musée ethnographique, lui insufflant une dimension dynamique et un concept encore inconnu dans les musées grecs au moment de sa création. « Pour moi, explique Ioanna Papantoniou, le musée ne devait pas être seulement un lieu d'exposition, mais un moyen de recherche, avec des programmes éducatifs. » Elle est parvenue à impliquer les autorités locales, chose rare dans ces provinces qui, comme le chef-lieu de l'Argolide, évoluent hors du bruit et de la pression du monde moderne.

Rien ne laissait prévoir, à la fin du siècle dernier, la destination finale de sa grande demeure familiale. Ses ancêtres, qui avaient l'exclusivité de la fabrication du pain pour les armées, y abritaient un four. Chimiste, son père créa plus tard une industrie de conserves alimentaires, encore aujourd'hui très prospère. C'est de là que la Fondation tire 25% des ressources nécessaires à son fonctionnement, le reste étant assuré par les recettes du musée.

Autour de Ioanna Papantoniou, une solide équipe d'une dizaine de personnes s'est constituée. Nous demandons quelles difficultés elles ont rencontrées, dans leur travail, en tant que femmes : « Notre professionnalisme nous a mises à l'abri de ce genre de problème, affirme Ionna en tant que porte-parole du groupe. »

Le Prix européen du musée de l'année, obtenu en 1981, a évidemment ouvert bien des portes, et l'État grec, qui jusque-là avait pratiquement ignoré la Fondation, lui a attribué une petite subvention.

La FEP oriente son activité sur plusieurs axes : exposition des collections du Musée ethnographique ; recherche de matériel culturel ; danse et musique ; pédagogie ; commercialisation des produits.

Depuis sa création, les collections du musée se sont élargies à 15 000 pièces, toutes répertoriées. « Si l'on expose un costume, explique Ioanna, on ne peut ignorer l'origine naturelle de sa production – laine, coton ou soie –, ni le métier sur lequel il a été tissé. Si ce métier est en bois d'olivier, il faut s'intéresser à la culture de cet arbre. Et cela est vrai pour l'étude de la danse, qui renvoie à la musique et aux instruments. »

La Fondation Basil et Élise Goulandris, à Andros

À l'époque byzantine, Andros avait un grand rayonnement intellectuel,

grâce à une école philosophique qui comptait parmi ses élèves l'empereur de Byzance, Léon VI. Dans les monastères, dont il reste encore des vestiges, la vie spirituelle était très riche. C'est cette tradition culturelle qu'Élise Goulandris et Basil, son mari, ont voulu ressusciter en lançant leur fondation.

Leur action s'est orientée vers plusieurs domaines : la création du Musée archéologique, destiné à recueillir la mémoire historique de l'île ; et la création de la Fondation, qui à son tour a donné jour à deux institutions : le Musée d'art contemporain, réservé aux seuls artistes grecs, et le Musée d'art moderne, conçu pour des expositions temporaires d'artistes de toutes nationalités.

L'ambition de la Fondation a été de créer un foyer permanent d'éducation artistique et esthétique, en vertu des principes muséologiques modernes, qui veulent qu'un musée, grand ou petit, ne soit pas un simple lieu d'exposition, mais un centre culturel à l'intérieur duquel sont transmis des messages artistiques, esthétiques et sociaux.

La construction du musée, de conception sobre et sévère, a été confiée à l'architecte Papadachi, un élève de Niemeyer. Par son concept muséographique, sa présentation pédagogique, ses laboratoires et son système de sécurité, il est parmi les plus homogènes des îles grecques. Mais l'État a estimé que le rôle de gestionnaire lui était dû. De ce fait, le musée est revenu à un fonctionnement statique qui se limite plus à la conservation du patrimoine qu'à la politique d'actions dynamisantes souhaitée par ses fondateurs.

La construction du Musée d'art contemporain a constitué le deuxième volet de la promotion culturelle de l'île entreprise par Élise et Basil Goulandris, qui va aussi dans le sens d'une promotion de la peinture moderne grecque, jusqu'alors circonscrite au périmètre d'Athènes, la capitale. Ce musée, voulu comme une anthologie complète de l'évolution de l'art grec contemporain, a pu être réalisé en trois ans, la Fondation ayant été dégagée de toute tutelle de l'État.

Troisième volet de l'action d'Élise et de Basil Goulandris : le Musée d'art moderne. C'est en pensant à la soif des jeunes générations grecques pour l'art moderne et à l'éducation des artistes n'ayant pas les moyens de se rendre à l'étranger que la Fondation a conçu ce musée comme une galerie d'expositions temporaires. Une fois de plus,

malgré toutes sortes de difficultés bureaucratiques qui en ont retardé la réalisation, Élise Goulandris a eu gain de cause.

Construit en face du Musée d'art contemporain sur un terrain appartenant à la famille, cet édifice en marbre blanc d'une extrême beauté plastique s'articule sur plusieurs niveaux, tout en s'intégrant parfaitement dans les flancs de l'ancienne citadelle vénitienne.

En 1989, le nombre des visiteurs a dépassé celui de la Pinacothèque athénienne. Un pari gagné!

La Fondation Angelos et Nicky Goulandris

Il y a vingt-cinq ans, lors de la création, par la Fondation Angelos et Nicky Goulandris, du Musée d'histoire naturelle, la plus totale indifférence régnait en Grèce au sujet de la nature, qui semblait être un bien acquis. Quand les dangers se sont révélés mortels, une nouvelle conscience a commencé à se développer.

Dans cette époque marquée par une dégradation incessante du patrimoine forestier, due au manque d'une politique adéquate (la Grèce ne consacre pour la sauvegarde de ses forêts que 0,4% de son budget national) et du fait d'une série d'incendies souvent volontaires (la forêt couvre actuellement 18% du sol, se classant ainsi à la dernière place en Europe en la matière), Nicky Goulandris et son mari Angelos ont conçu, avec l'aide d'une solide équipe, l'étude la plus complète sur la forêt grecque. Cela s'est traduit par une exposition au Palais des congrès du Zappeion en 1988, qui, attirant 500 000 visiteurs en trois mois, a certainement contribué à éveiller les consciences.

Comment faut-il combattre sur tous les fronts pour éviter au pays des dégâts irréparables? La Grèce est très riche en zones humides, mais la politique d'assèchement des lacs menée par le gouvernement n'a pas pris en compte la survie de ce capital. Il a fallu une campagne de sensibilisation auprès des autorités régionales pour faire comprendre combien ces zones étaient indispensables à l'échange biologique, combien il était important de maintenir les deltas et les embouchures des plus petites rivières. En effet, chaque année, au cours de leur voyage du nord au sud, plus de 480 espèces d'oiseaux migrants traversent ce territoire pour nidifier précisément dans ces zones. Avec l'appui du World Wildlife Fund, Nicky Goulandris et son équipe ont organisé

une exposition de sensibilisation qui a touché plus de trente provinces.

Le musée d'histoire naturelle est le seul parmi ceux de son type en Grèce à avoir été créé et à être financé et géré par une institution privée. Du fait de ce statut, il n'a pu, dans un premier temps, bénéficier des aides attribuées par les instances de la Communauté européenne. Cette situation, fort heureusement, évolue, ce qui a permis de présenter, en 1989, six programmes de recherche, dont quatre ont été approuvés.

La Grèce est plus riche en espèces botaniques que la Suisse – une donnée encore ignorée de beaucoup. C'est pour cette raison que l'une des premières initiatives de la Fondation a été de constituer l'inventaire de l'herbier national, ainsi que d'établir une cartographie des deux cents espèces d'arbres et d'arbustes qui couvrent la surface du territoire, du niveau de la mer aux sommets du mont Olympe.

Quant aux expositions, le musée, complété en 1983 par l'ouverture d'une galerie ornithologique, présente une collection complète de la vie animale et végétale, ainsi que la formation géologique, minérale et paléontologique. La collection d'insectes, reptiles, oiseaux, coquillages, rochers et minéraux donne donc une image exhaustive des ressources naturelles du pays, un des plus riches du bassin méditerranéen. La très vaste librairie, l'herbier, parmi les plus variés du monde, et le centre de documentation offrent tous les instruments de recherche pour les jeunes lauréats en biologie.

La Fondation Nikolaos Goulandris

C'est au flair de Ioanni Papadimitriou, l'éminent archéologue grec qui, par ses intuitions géniales et par ses découvertes exceptionnelles, a marqué l'archéologie grecque dans les années 1950-1960, que l'on doit d'avoir discerné sous la douceur de la jeune Dolly Goulandris une vraie vocation de collectionneur.

Ce furent pour Dolly Goulandris des années d'initiation, consacrées à des campagnes de fouilles à la suite de Ioanni Papadimitriou, cet émule de H. Schliemann, et d'achat d'objets de l'époque classique, jusqu'au jour où, au cours de ses randonnées dans les îles des Cyclades, elle découvrit d'étranges idoles que les paysans trouvaient dans leurs champs – en fait, des nécropoles encore inexplorées – et dont ils ignoraient la signification. • La pureté de la ligne, la simplicité de la forme me fascinaient par leur modernité, explique Dolly Goulandris. Mon but fut d'empêcher que ces œuvres encore inconnues ne gagnent l'étranger. • Aujourd'hui encore, les mœurs et les coutumes de ce peuple nous sont inconnues, car il n'a légué aucun témoignage écrit. Il est probable qu'il ne parlait pas encore le grec. Dolly Goulandris explique la signification attribuée généralement à ces statuettes : les savants les ont interprétées comme des substituts du sacrifice humain ou comme des figures manifestant de la révérence pour les ancêtres ainsi que pour les esprits qui guidaient les âmes des morts vers l'au-delà.

Jusqu'à nos jours, 3 000 idoles ont été retrouvées. Elles sont réparties dans différents musées du monde, mais la collection Goulandris, avec ses 200 pièces, est de loin la plus riche, la plus complète et, selon les experts, la plus cohérente, car elle présente des idoles possédant des caractéristiques anthropomorphiques semblables.

Parmi les œuvres mondialement connues, on peut citer *Le Joueur de flûte*, *Le Penseur*, *Le Guerrier*, *Le Chasseur*, *L'Homme au verre*.

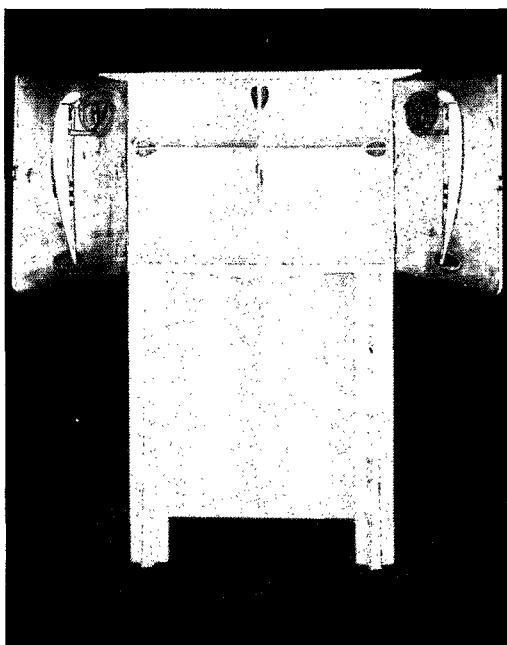
Jusqu'à la constitution de la Fondation Nikolaos Goulandris et la construction, avec sa collaboration, du Musée d'art cycladique et ancien prévu pour abriter définitivement les œuvres, la collection a voyagé de par le monde. • Ces expositions nous ont beaucoup appris sur la muséographie, explique Dolly Goulandris, car le mode d'exposition des Japonais, si fin et plein de sensibilité, est tout à fait à l'opposé de la conception américaine, qui est, au contraire, très dramatique. C'est néanmoins celle-ci que nous avons privilégiée dans la présentation définitive de notre collection. •

L'âme de la Fondation, institution privée entièrement gérée par la famille Goulandris, reste Dolly. Sa fondation n'a pas seulement pour but la conservation et la présentation de la collection, mais aussi la promotion de nouvelles expositions aptes à mieux faire connaître la civilisation cycladique, telle celle d'octobre 1990, la plus complète exposition jamais réalisée jusqu'à nos jours. ■

RETOUR ET
RESTITUTION



DE BIENS CULTURELS



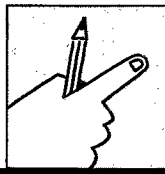
Royal Ontario Museum

Le Canada ramène l'art nouveau à la maison

Ce cabinet de grande taille a été conçu comme élément d'une paire de meubles à tiroirs, pour une certaine Mme Rowat, par le célèbre créateur écossais Charles Rennie Mackintosh. Datant de 1902 et venant du Canada, il s'est retrouvé en 1983 dans une vente aux enchères à Monte-Carlo. Ayant établi que l'étude du commissaire-priseur avait négligé de se procurer un permis à l'exportation et faisant usage de son

pouvoir d'empêcher le transfert à l'étranger de biens culturels d'importance, le gouvernement canadien a pu faire suspendre sa vente, ainsi que celle de quatre autres pièces. Sous couvert du Cultural Property Export and Import Act, le gouvernement a fourni une aide importante dans l'acquisition du cabinet, lequel figure maintenant dans les collections du Royal Ontario Museum, à Toronto.





Séismes, inondations, cyclones : votre musée sera-t-il pris au dépourvu ?

Jane Hutchins

Titulaire d'une licence d'histoire de l'art et d'une maîtrise dans la spécialité des matières textiles. A été conservatrice en chef du Centre de conservation des textiles du Musée américain d'histoire des textiles et est aujourd'hui conservatrice pour les textiles au Musée des beaux-arts de Boston (Massachusetts).

Barbara Roberts

A été successivement attachée au service de conservation du Victoria and Albert Museum de Londres, conservatrice assistante au Metropolitan Museum of Art de New York, et conservatrice pour les arts décoratifs et la sculpture au Musée J. Paul Getty de Los Angeles. Est aujourd'hui consultante à titre indépendant pour les questions de conservation.

Un cyclone peut anéantir un musée situé sous les tropiques en un quart d'heure, et il faudra parfois dix ans pour le reconstruire. Rien que pour établir l'état des collections après le dernier tremblement de terre de Mexico, il a fallu plus d'une semaine. Dans une perspective plus lointaine, êtes-vous conscient du fait que, si la tendance actuelle persiste, la hausse du niveau des mers pourrait provoquer l'inondation d'un grand nombre de villes – et de leurs musées – d'ici à un siècle ?

Votre musée est-il aujourd'hui désireux de favoriser la prévention ou l'atténuation des dommages pouvant être causés par les catastrophes naturelles au patrimoine culturel dont il a la responsabilité, et est-il en mesure de le faire ? La question n'est ni fantaisiste ni alarmiste. Elle découle de l'analyse réaliste de données objectives – le type de données qui a récemment conduit l'Organisation des Nations Unies à prendre des mesures.

En décembre 1987, l'Assemblée générale de l'Organisation des Nations Unies, à sa quarante-deuxième session, a désigné les années 90 comme devant être la Décennie internationale de la prévention des catastrophes naturelles. Dans sa résolution 42/169, l'Assemblée générale stipule :

• L'objectif de cette Décennie est de réduire, grâce à une action internationale concertée, en particulier dans les pays en développement, les pertes en vies humaines, les dégâts matériels et les

perturbations sociales et économiques que causent des catastrophes naturelles [...] ; [ses] buts sont les suivants : a) rendre chaque pays mieux à même d'atténuer rapidement et efficacement les effets des catastrophes naturelles, en veillant particulièrement à aider les pays en développement à se doter, au besoin, de systèmes d'alerte rapide ; b) mettre au point des orientations et stratégies appropriées pour appliquer les connaissances actuelles, en tenant compte des différences culturelles et économiques entre nations ; c) encourager des efforts scientifiques et techniques en vue de parfaire les connaissances et de réduire ainsi les pertes en vies humaines et en biens matériels ; d) diffuser des informations actuelles et nouvelles concernant les mesures à prendre pour évaluer, prévoir et prévenir les catastrophes naturelles et en atténuer les effets ; e) mettre au point des mesures pour évaluer, prévoir, prévenir les catastrophes naturelles et en atténuer les effets au moyen de programmes d'assistance technique et de transfert de technologie, de projets de démonstration et d'activités éducatives et formatrices conçus en fonction de risques majeurs spécifiques et des sites concernés, et évaluer l'efficacité de ces programmes. »

Par cette résolution, l'Assemblée générale a défini les tâches de la Décennie internationale de la prévention des catastrophes naturelles en engageant les gouvernements « à constituer [...] des comités nationaux, en coopération avec les communautés scientifiques et techniques compétentes, afin d'étudier les mécanismes et moyens disponibles pour prévenir des risques naturels majeurs et d'évaluer les besoins particuliers de leurs pays ou de leurs régions en vue de compléter, d'améliorer ou de moderniser les mécanismes et moyens existants et de mettre au point une stratégie qui permette d'atteindre les buts souhaités ».

Il est généralement reconnu que chaque communauté sinistrée éprouve le besoin profond et instinctif de reconstruire et de sauvegarder dans toute la mesure possible son identité culturelle et ses biens. Les communautés ont besoin de reconstituer leurs points de repère en reliant le passé au présent et le présent à l'avenir. Par exemple, nous avons été très intéressés d'apprendre que, dans les pre-

miers jours qui ont suivi le récent séisme de Spitak et de Leninakan (URSS), la collectivité avait entrepris de reconstruire et de sauvegarder la fontaine de la place principale et la cathédrale.

Étant donné cette préoccupation instinctive, et compte tenu du lancement de la Décennie, le Comité international sur la conservation de l'ICOM a constitué un Comité permanent chargé de formuler des recommandations sur les techniques et informations relatives à la prévention des catastrophes naturelles ou provoquées par l'homme dans la mesure où elles touchent le patrimoine culturel. Nous avons envisagé les éléments suivants d'une stratégie possible à cet égard : coordination, financement, objectifs et échelonnement des mesures à prendre.

« Cessez un moment de regarder dans vos microscopes »

Le Bureau du coordonnateur de l'Organisation des Nations Unies pour les secours en cas de catastrophe (UNDRO) est l'institution dont la vocation est de coordonner l'action des divers groupes qui s'occupent des problèmes nombreux et complexes qui se posent à ce sujet. Dans le cadre des Nations Unies, les institutions ont des objectifs différents, mais ces derniers ont tous, d'une façon ou d'une autre, un rapport avec les sites et biens culturels et les musées. Parmi ces institutions, il en est qui s'intéressent directement aux sites, monuments et collections, par exemple l'UNDRO et l'Unesco. La gamme des préoccupations englobe aussi celles d'organisations non gouvernementales telles que l'ICOM et l'ICOMOS.

Ceux d'entre nous qui, par le biais des activités du Comité de conservation, sont rattachés à l'ICOM connaissent bien l'ICROM, l'IIC et d'autres groupes ou associations de musées et de conservation. Nous avons des contacts avec des conservateurs, des historiens de l'art, des bibliothécaires, des spécialistes de la conservation, des administrateurs de musées ou de sites et des archéologues, mais nous nous aventurons rarement sur le territoire des spécialistes de l'atténuation des catastrophes. Cela est très fâcheux, car les

catastrophes, naturelles ou provoquées par l'homme, peuvent détruire des collections entières et des sites en quelques secondes.

Nous devons donc cesser un moment de nous absorber dans nos catalogues, nos microscopes et nos tâches administratives, et nous dire que les cataclysmes n'ont aucun égard pour l'appartenance à telle ou telle association. Elles causent des difficultés indicibles aux spécialistes de toutes les disciplines sans exception. Les questions qui restent sans réponse concernent la survie, la sécurité des biens culturels, ainsi que la préservation et la conservation – et sur tout cela plane le spectre d'une communauté muséale internationale prise au dépourvu. Nous ne sommes ni prêts ni aptes à mobiliser suffisamment d'architectes, d'ingénieurs, de spécialistes de l'atténuation des risques, de recenseurs, d'équipes de secours, de spécialistes de la manipulation des objets d'art ou d'ingénieurs des structures (pour ne citer que quelques spécialités), en un mot les corps de métier dont l'intervention serait nécessaire pour faire face à la demande potentielle (ou faut-il dire probable?). Si un cataclysme majeur, naturel ou causé par l'homme, survenait demain, la communauté muséale ne disposerait d'aucun mécanisme pour assurer elle-même son propre sauvetage sur le plan international ou national. Il n'y a quasiment aucun plan permettant une réaction concertée.

Peu d'entre nous – mais y en a-t-il un seul? – connaissent en détail les activités pourtant si riches d'enseignements des ingénieurs spécialisés dans l'étude du vent, des sismologues, des spécialistes de la prévision par satellite, des évaluateurs et régleurs des compagnies d'assurances, des constructeurs de barrages, des spécialistes des plaines inondables, des équipes de recherche et de secours et de ceux qui savent comment on parvient à soulever les énormes dalles des immeubles effondrés pour pouvoir retrouver les blessés ou, dans le cas qui nous intéresse, les biens culturels endommagés, ainsi que les visiteurs qui sont entrés dans le musée, en supposant qu'ils vont en ressortir vivants!

Restons optimistes et supposons que votre musée a, quant à lui, survécu à un tremblement de terre, une inondation, un cyclone, un tsunami ou un accident nucléaire; avez-vous imaginé qu'il peut très bien figurer sur une liste administrative à titre de refuge pour les blessés ou les sans-abri?

Nous, professionnels des musées, ne possédons aucun dispositif à la fois solide et suffisamment ramifié pour faire savoir à nos collègues, sur le plan national ou international, quels sont les moyens d'assistance, les matériels, le nombre de conservateurs spécialement formés, de

spécialistes des sciences de la conservation ou de membres du personnel de musée expérimentés qui sont indispensables en permanence ou après un sinistre.

Objectifs : caractère pratique, faisabilité, rentabilité

En réfléchissant à ce qui sera en réalité un effort de portée internationale, nous sommes bien conscients du fait que le comité devra s'attacher à des objectifs de caractère pratique, effectivement réalisables et cela dans de bonnes conditions de rentabilité. Nos recommandations doivent permettre d'articuler la prévision et le sauvetage; la préservation à long terme et les activités de relèvement ou de restauration. Dans un premier temps, le comité s'intéressera aux objectifs suivants :

1. Améliorer la coordination à tous les niveaux en ce qui concerne la planification et les réactions face aux catastrophes à l'échelon diplomatique et à l'échelon gouvernemental, ainsi qu'avec ceux qui doivent faire face aux catastrophes sur le terrain.
2. Favoriser la constitution de groupes nationaux de réduction des risques et des conséquences. Ces groupes devraient fournir une information de base sur les réactions suscitées par la catastrophe, organiser des équipes d'intervention et être capables de donner suite aux demandes d'assistance en coopération avec leurs comités nationaux pour la Décennie (s'il en a été créé) et avec le président de leur Comité national ICOM.
3. Faciliter la publication d'une information de base de nature à aider de façon pratique et pertinente ceux qui ont à lutter contre un incendie, une inondation, un séisme, un raz de marée, un cyclone ou d'autres fléaux naturels.
4. Recenser les moyens de financement publics et privés – ou mettre en place de tels moyens –, et faire en sorte que les gouvernements et les administrations prennent plus nettement conscience de la nécessité d'une planification à long terme pour la protection et la conservation des biens culturels.

Que faire dès à présent ?

Nous avons adressé une circulaire aux présidents de tous les comités nationaux de l'ICOM pour solliciter leur appui et leur demander de communiquer les noms des personnes qui, au niveau gouvernemental, institutionnel ou local, s'intéressent tout particulièrement à la préservation des sites culturels, musées,

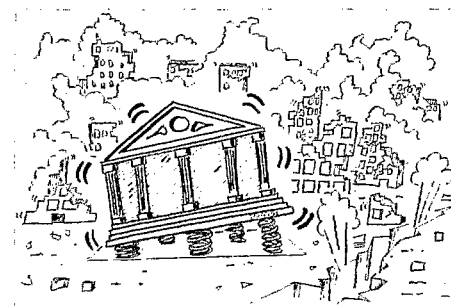
bibliothèques, archives et œuvres d'art et pourraient souhaiter travailler de concert avec nous au comité permanent ou contribuer à la constitution des comités nationaux ou groupes susmentionnés.

Les membres de ces comités devraient être prêts à entrer en contact avec leurs collègues du pays tout entier et à favoriser la coopération entre spécialistes des diverses disciplines concernées par les techniques de réduction des risques, la prévision des sinistres ou les opérations de nettoyage consécutives aux catastrophes naturelles. Les comités nationaux seraient en contact avec le Comité permanent de l'ICOM, mais aussi et surtout avec les autres comités nationaux créés aux fins susmentionnées.

Nous insistons sur le fait qu'il faudra se cantonner à des propositions et à des solutions simples, pratiques et peu coûteuses. Effrayer les directeurs et les administrateurs en leur présentant des demandes budgétaires exorbitantes, c'est le moyen infaillible de perpétuer la situation précaire dans laquelle se trouvent les biens culturels.

Pour conclure, nous souhaitons formuler deux requêtes pratiques. Premièrement, que *Museum* consacre bientôt un numéro aux répercussions des catastrophes sur les musées – et au rôle de ces derniers en matière de prévention et d'atténuation des dégâts causés par les cataclysmes aux biens culturels dont ils sont les dépositaires¹. Et, deuxièmement, que les personnes et organismes intéressés se mettent en rapport avec nous, ne serait-ce que pour obtenir un complément d'information, en s'adressant à :

Ms Barbara Roberts
2413 Fifth Ave. West
Seattle, WA 98119
États-Unis d'Amérique.
Téléphone : (1) (206) 281.9090
Télécopie : (1) (206) 284.8026. ■



« Atténuer les effets. »
Dessin de Julien

1. *Museum* étudie la possibilité de réaliser un tel numéro. (Ndlr.)

ET QUI PLUS EST

Courrier des lecteurs

A propos de « Un musée inutile », paru dans *Museum*, n° 2, 1989

Monsieur le Rédacteur en chef,
Je ne partage pas le point de vue de Kenneth Hudson quand il semble vouloir démontrer, avec quelques exemples à l'appui, qu'en règle générale les grands musées seraient plutôt mauvais que bons et qu'en tout cas leur utilité, tant pour le visiteur individuel que pour la société, est sujette à caution.

Je crois au contraire que les grands musées, convenablement agencés et intelligemment gérés, peuvent constituer de merveilleux instruments de culture personnelle et d'éducation collective.

On peut présumer que si un musée est de grande dimension c'est parce qu'il abrite d'importantes collections et qu'il a donc beaucoup à offrir et à montrer à un public intéressé. Il s'agit par conséquent de l'organiser en fonction de ses richesses, de la diversité de ses collections, de manière que le visiteur soit mis à même de les apprécier pleinement. Il est essentiel à cet égard que soient effectivement utilisés tous les moyens dont on dispose – et ils sont nombreux – pour préparer, orienter et guider le visiteur, afin qu'il puisse retirer de sa visite tout le plaisir et le profit souhaitables.

Ce qu'il faut éviter, c'est qu'il soit tenté de courir d'une salle à l'autre, d'un bout à l'autre d'un vaste établissement, sans autre objectif que celui de pouvoir se dire – et dire aux autres – en sortant qu'il a vu (« fait », comme disent certains) tel ou tel grand musée. On pourrait d'ailleurs envisager, lorsque les structures se prêtent à un compartimentage rationnel, de délivrer les billets d'entrée, non pas pour le musée dans son ensemble, mais pour la visite de tel département ou de telle collection. Dans de grands musées composés de bâtiments distincts, comme par exemple le County Museum de Los Angeles, un tel système serait d'une application facile. Il inciterait le visiteur à faire un choix en fonction de ses goûts personnels et de sa propre curiosité.

Je suis prêt à admettre, avec Kenneth Hudson, que le musée du Louvre, en dépit des chefs-d'œuvre qu'il contient, et peut-être à cause d'eux, « est à de nombreux égards un très mauvais musée », et l'on ne peut qu'espérer qu'il finisse par devenir autre chose qu'un « gigantesque entrepôt ». En revanche, je ne suis pas du tout d'accord pour classer le Metropolitan Museum de New York dans la même catégorie. Ayant suivi depuis une quarantaine d'années le développement de cette institution, je suis plutôt porté à penser qu'il constitue une réussite exemplaire. Grâce à la constante modernisation de ses installations, à l'extension progressive de ses locaux pour mieux présenter les collections existantes et faire place aux nouvelles acquisitions, à ses services d'accueil et d'information et à ses programmes artistiques et éducatifs, le Metropolitan Museum est devenu un véritable centre culturel en continuelle évolution et accessible à tous. Serait-ce donc une tare pour un grand musée que de se transformer en une sorte de « mini-université parallèle » ? Donner à chacun la possibilité de s'instruire en y prenant plaisir ne me paraît nullement un objectif méprisable.

Il y a certes d'admirables petits musées. Mais, à moins qu'ils ne soient spécialisés ou qu'il s'agisse de collections privées richement dotées, ils ne sont trop souvent, faute de moyens matériels adéquats et de ressources financières suffisantes, que des fourre-tout décevants, ne valant guère mieux qu'une encyclopédie universelle de l'art médiocrement illustrée.

Veillez agréer, Monsieur le Rédacteur en chef, l'assurance de ma considération distinguée.

Henri Mazaud

Monsieur le Rédacteur en chef,
L'excellente lettre de M. Henri Mazaud illustre bien l'intérêt que présente votre nouvelle rubrique « En toute franchise ». La création d'une tribune internationale permettant à des êtres civilisés de confronter leurs opinions répondait à un besoin évident et il faut féliciter la rédaction de *Museum* de cette initiative.

Je regrette toutefois que M. Mazaud ait esquivé le problème spécifique de La Villette, car j'aurais bien voulu savoir ce qu'il pense de ce grotesque monument à la vanité humaine. Peut-être ne le considère-t-il pas comme un musée, auquel cas il a toute ma sympathie. Qu'il me soit permis, en tout cas, de faire une ou deux remarques sur les grands musées en général et sur le Metropolitan de New York en particulier. Le fait d'être déprimé par le gigantisme des objets, des manifestations ou des institutions est sans doute affaire de tempérament. Pour ma part, tout ce qui est gigantesque m'accable, me fait rentrer dans ma coquille et non pas m'épanouir. D'instinct, je cherche à m'en protéger, comme si je voyais un camion fou foncer sur moi du haut d'une côte.

J'attache un prix particulier au charme, cette qualité qui crée une passerelle entre moi-même et ce que je connais bien ou peu ; et, à l'exception de certains êtres humains, charme et grand gabarit ne vont pas ensemble. Le Palais de la découverte a du charme, La Villette, non. Le musée fait appel, ou devrait faire appel, aux émotions autant qu'à l'intellect, et le gros reproche que j'adresse aux très grands musées est de toujours trop intellectualiser le processus de la communication. Théoriquement, on pourrait voir dans le grand musée une série de petits musées à visiter l'un après l'autre, mais je crois que, psychologiquement, c'est très difficile. Un grand musée est conçu comme un tout, pas comme un ensemble de petites unités, et le visiteur est toujours conscient des sections du musée qui l'entourent. On n'échappe pas au gros volume, on ne peut en faire abstraction.

Dans le cas du Metropolitan, je me demande à chaque fois si je suis dans un musée nanti d'un centre commercial ou dans un centre commercial flanqué d'un musée. Lequel est le chien, lequel la queue ? Tout bien pesé, je crois que c'est le musée qui est la queue. Évidemment les Américains trouvent que c'est bien ainsi : leur passion des emplettes m'étonnera toujours.

Kenneth Hudson

VOX POPULI

En muséologie, le moindre détail compte

Lidya Kondrachova

Directrice du service de l'information scientifique des musées nationaux du Kremlin de Moscou, elle lit bien sûr aussi avec assiduité le livre d'or.

La nouvelle exposition du Palais des armures du Kremlin¹ a été officiellement inaugurée au printemps de 1986.

Cette présentation entièrement modernisée du plus ancien trésor du pays a été fort appréciée tant de nos collègues que des visiteurs.

Or, un mois environ après l'ouverture, il s'est produit quelque chose de totalement inattendu – le texte des étiquettes a commencé à s'effacer, le revêtement bronzé du papier ayant recouvert les caractères noirs. Les guides du musée ont été les premiers à s'en rendre compte, puis les visiteurs se sont mis à le signaler dans le livre d'or. Voici quelques-unes de leurs observations :

• Nous remercions les collaborateurs du Palais des armures pour le merveilleux

cadeau qu'ils ont offert aux Moscovites. Le somptueux trésor du Kremlin brille de tous ses feux. Merci! Il est toutefois fâcheux qu'il soit pratiquement impossible de lire les étiquettes – la trop petite taille des lettres et l'extrême laconisme des indications amoindrissent l'effet produit par ce que l'on voit. »

• La nouvelle exposition du Palais des armures nous a beaucoup plu. Nous saluons l'art extraordinaire de nos anciens maîtres. Il est regrettable qu'il soit absolument impossible de lire les inscriptions au-dessous des pièces exposées. Il serait souhaitable d'avoir davantage d'éclaircissements historiques. »

« Quelle chance pour toute notre famille que d'avoir pu visiter un musée d'une beauté aussi fabuleuse que le Palais des armures! Nous sommes très reconnaissants à notre guide de son remarquable exposé de l'histoire du musée et de ses excellents commentaires sur l'art des orfèvres. Quel dommage qu'il n'y ait pratiquement pas d'ouvrages sur le musée et que les indications données

dans les salles sur les pièces exposées soient si maigres! Les petites étiquettes ne sont presque pas visibles. »

Les conservateurs et experts et les concepteurs se sont attachés à résoudre ce problème apparemment insignifiant, mais, en réalité, fort important. Leurs recherches ont amené à modifier la taille des lettres et des caractères des étiquettes, à ajouter des compléments d'information et à choisir un nouveau papier mieux adapté, après avoir fait des essais. Toutes les étiquettes du Palais des armures ont été remplacées, des explications en russe et en anglais ont été placées dans chaque salle. Et nous avons plaisir à dire que c'est avec le concours des visiteurs des musées du Kremlin que la présentation de ses trésors a pu être améliorée. ■

1. Voir *Museum*, n° 154, 1987 (M. P. Tsoukanov, - Le Palais des armures du Kremlin de Moscou -).

Vient de paraître :

Répertoire des musées en Afrique



Ce *Répertoire des musées en Afrique* est un guide complet et unique des musées de quarante-sept pays d'Afrique.

L'objectif en est double : tout d'abord, il vise à encourager les communautés locales à utiliser les ressources des musées. Ensuite, il offre aux visiteurs et aux chercheurs des autres régions du monde une vue d'ensemble détaillée de la diversité de la culture africaine.

Le classement est alphabétique par pays, villes et institutions; chaque rubrique, rédigée en anglais et en français, mentionne l'adresse, le responsable principal, les heures d'ouverture et les prix d'entrée, le statut de l'institution, son historique, le type de collections, les publications et les services. Index par villes, institutions et types de collections.

Kegan Paul International (KPI).
International Council of Museums
(ICOM).

208 p. (3 index), 72 illustrations.

Prix public : £ 35,00.

Prix réduit spécial pour les membres de
l'ICOM : £ 22,75.

Pour toute commande,
s'adresser à :
Kegan Paul International, Ltd
P.O. Box 256
London WC1B-3SW
Royaume-Uni.

A venir

• Les périodiques du monde muséal au travail • – tel est le thème du prochain numéro de *Museum*. A notre époque, ce sont les médias audiovisuels qui dominent en matière de communication. Quel rôle peut avoir alors la presse écrite dans la diffusion de l'information concernant l'état et les perspectives des musées? Des réponses du Canada, de la Chine, de la France et d'autres pays encore recèlent plus d'une surprise.

Parmi les rubriques régulières de *Museum*, paraît un compte rendu des activités menées par des ressortissants de la République populaire démocratique de Corée résidant à l'étranger afin d'assurer le retour de biens culturels à leur patrie. Se penchant sur la situation muséale de la station balnéaire bulgare Varna, la section « Une ville, des musées » s'interroge pour savoir si le soleil et le musée seraient des ennemis.

Bonne lecture...

Agents de vente des publications de l'Unesco

- ALBANIE : - Ndermarrja e perhapjes se librit •, TIRANA.
ALGÉRIE : ENALP, 3, bd Zirout-Youcef, ALGER. *Périodiques seulement* : ENAMEP, 20, rue de la Liberté, ALGER.
ALLEMAGNE (Rép. féd. d') : UNO-Verlag, Simrockstrasse 23, D-5300 BONN 1; S. Karger GmbH, Verlag Angerhofstrasse 9, Postfach 2, D-8034 Germering/MÜNCHEN. *Pour-Le Courrier de l'Unesco* (éditions allemande, anglaise, espagnole et française) : M. Herbert Baum, Deutscher Unesco-Kurier Vertrieb, Besalstrasse 57, 5300 BONN 3. *Pour les cartes scientifiques seulement* : GEO Center, Postfach 800830, 7000 STUTTGART 80.
ANGOLA : Distribuidora Livros e Publicações, CP 2848, LUANDA.
AUTRICHE : Gerold an Co., Graben 31, A-1011 WIEN.
BELGIQUE : Jean De Lannoy, 202, avenue du Roi, 1060 BRUXELLES.
BÉNIN : Librairie nationale, B.P. 294, PORTO NOVO; Ets Koudjo G. Joseph, B.P. 1530, COTONOU; Librairie Notre-Dame, B.P. 307, COTONOU.
BRÉSIL : Fundação Getúlio Vargas, Serviço de Publicações, CP 9.052-ZC-05, Praia de Botafogo 188, RIO DE JANEIRO (RJ); Imagem Latinoamericana, Av. Paulista 750, 1 andar, Caixa postal 30455; SÃO PAULO, CEP 01051.
BULGARIE : Hemus, Kantora Literatura, bd Rousky 6, SOFIA.
BURKINA FASO : Librairie Attie, B.P. 64, OUAGADOUGOU; Librairie catholique « Jeunesse d'Afrique », OUAGADOUGOU.
CAMEROUN : Librairie des éditions Clé, B.P. 1501, YAOUNDÉ; Librairie Saint-Paul, B.P. 763, YAOUNDÉ; Commission nationale de la République du Cameroun pour l'Unesco, B.P. 1600, YAOUNDÉ; Centre de diffusion du livre camerounais, Mvog Ada, B.P. 727, YAOUNDÉ; Librairie Hermès Memento, Face CHU Melen, B.P. 2537, YAOUNDÉ.
CANADA : Renouf Publishing Company Ltd./Editions Renouf Ltée, 1294 Algoma Road, OTTAWA, Ont. K1B 3W8. *Magasins* : 661, rue Sparks, OTTAWA, et 211, rue Yonge, TORONTO. *Bureau de vente* : 7575 Trans Canada Hwy Ste. 305, St. Laurent, QUEBEC H4T 1V6.
CAP-VERT : Instituto Caboverdiano do Livro, Caixa postal 158, PRAIA.
CHINE : China National Publications Import and Export Corporation, P.O. Box 88, BEIJING.
COMORES : Librairie Masiva, 4, rue Ahmed-Djoumou, P.B. 124, MORONI.
CONGO : Commission nationale congolaise pour l'Unesco, B.P. 493, BRAZZAVILLE; Librairie Maison de la Presse, B.P. 2150, BRAZZAVILLE; Librairie populaire, B.P. 577, BRAZZAVILLE; Librairie Raoul, B.P. 100, BRAZZAVILLE.
CÔTE D'IVOIRE : Librairie des Presses de l'Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 PARIS; Commission nationale ivoirienne pour l'Unesco, 01 B.P. V297, ABIDJAN 01; Centre d'édition et de diffusion africaines (CEDA), 04 B.P. 541, ABIDJAN 04 Plateau.
ÉGYPTE : Unesco Publications Centre, 1 Talaat Harb Street, CAIRO.
ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE : UNIPUB, 4611-F Assembly Drive, Lanham, MD 20706-4391; United Nations Bookshop, NEW YORK, NY 10017.
FINLANDE : Akateeminen Kirjakauppa, Keskuskatu 1, SF-00101 HELSINKI 10; Suomalainen Kirjakauppa Oy, Koivuvuorankuja 2, 01640 VANTAA 64.
FRANCE : Grandes librairies universitaires; Librairie de l'Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 PARIS.
GABON : Librairie Sogalivre, à LIBREVILLE, PORT-GENITIL et FRANCEVILLE; Librairie Hachette, B.P. 3923, LIBREVILLE.
GRÈCE : Librairie H. Kauffmann, 28, rue du Stade, ATHÈNES; Librairie Eleftheroudakis, Nikkis 4, ATHÈNES; Commission nationale hellénique pour l'Unesco, 3, rue Akadimias, ATHÈNES; John Mihelopoulos and Son, 75 Hermou Street, P.O. Box 73, THESSALONIQUE.
GUINÉE : Commission nationale guinéenne pour l'Unesco, B.P. 964, CONAKRY.
GUINÉE-BISSAU : Instituto Nacional do Livro e do Disco, Conselho Nacional da Cultura, Avenida Domingos Ramos n.º 10A, B.P. 104, BISSAU.
HAÏTI : Librairie « A la Caravelle », 26, rue Roux, B.P. 111, PORTAU-PRINCE.
HONGRIE : Kultura-Buchimport-Abt., P.O.B. 149, H-1389 Budapest 62.
IRAN : Commission nationale iranienne pour l'Unesco, 1188 Enghelab Avenue, Rostam Give Building, P.O. Box 11365-4498, 13158 TÉHÉRAN.
ITALIE : Licos (Libreria Commissionaria Sansoni S.p.A.), Via Benedetto Fortini 120/10, (Ang. Via Chiantigiana), 50125 FIRENZE, et via Bartolini 29, 20155 MILANO; FAO Bookshop, Via delle Terme di Caracalla, 00100 ROMA; ILO Bookshop, Corso Unità d'Italia 125, TORINO.
LIBAN : Librairie Antoine A. Naouf et Frères, B.P. 656, BEYROUTH.
LUXEMBOURG : Librairie Paul Bruck, 22, Grande-Rue, LUXEMBOURG. *Périodiques* : Messageries Paul Kraus, B.P. 1022, LUXEMBOURG.
MADAGASCAR : Commission nationale de la République démocratique de Madagascar pour l'Unesco, B.P. 331, ANTANANARIVO.
MALI : Librairie populaire d Mali, B.P. 28, BAMAKO.
MAROC : Librairie « Aux belles images », 282, av. Mohammed V, RABAT; Librairie des Écoles, 12, av. Hassan-II, CASABLANCA; Société chrétienne de distribution et de presse, SOCHE-PRESS, angle rues de Dinant et St-Saëns, B.P. 13683, CASABLANCA 05.
MAURICE : Malanda Co. Ltd, 30 Bourbon Street, PORT-LOUIS.
MAURITANIE : GRALCOMA, 1, rue du Souk-X, av. Kennedy, NOUAKCHOTT; Société nouvelle de diffusion (SONODI), B.P. 55, NOUAKCHOTT.
MOZAMBIQUE : Instituto Nacional do Disco e do Livro (INDL), Av. 24 de Julho n.º 1927, r/c, e n.º 1921, 1.º andar, MAPUTO.
NIGER : Librairie Mauclert, B.P. 868, NIAMEY.
PAYS-BAS : Keesing Boeken B.V., Hogehilweg 13, P.O. Box 1118, 1000 BC, AMSTERDAM. *Périodiques* : Faxon-Europe, Postbus 197, 1000 AD AMSTERDAM.
PHILIPPINES : National Book Store Inc., 701, Rizal Avenue, MANILA. *Sub-agent* : International Book Center (Philippines), 5th floor, Filipinas Life Building, Ayola Ave., Makati, METO MANILA.
POLOGNE : Ars Polona-Ruch, Krakowskie Przedmiescie 7, 00-068 WARSZAWA; ORPAN-Import, Palac Kultury, 00-901 WARSZAWA.
PORTUGAL : las & Antrade Ltda., Livraria Portugal, rua do Carmo 70-74, 1117 LISBOA.
RÉPUBLIQUE ARABE SYRIENNE : Librairie Sayegh, Immeuble Dib, rue du Parlement, B.P. 704, DAMAS.
RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE ALLEMANDE : Buchexport, Leninstrasse 16, 7010 LEIPZIG.
ROUMANIE : Artexim-Export/Import, Pita Scientiei, no. 1, P.O. Box 33-16, 70005 BUCURESTI.
SÉNÉGAL : Unesco, Bureau régional d'éducation pour l'Afrique (REDA), 12, avenue Roume, B.P. 3311, DAKAR; Librairie Clairafrique, B.P. 2005, DAKAR; Librairie des Quatre-Vents, 91, rue Blanchot, B.P. 1820, DAKAR; Les Nouvelles Éditions africaines, 10, rue Amadou-Hassan Ndoye, B.P. 260, DAKAR.
SUISSE : Librairie Payot à GENÈVE, LAUSANNE, BÂLE, BERNE, VEVEY, MONTREUX, NEUCHÂTEL, ZÜRICH; Europa Verlag, Ramistrasse 5, CH 8024 ZÜRICH. Librairie des Nations Unies, Palais des Nations, CH. 1211 Genève 10.
TCHÉCOSLOVAQUIE : SNTL, Spalena 51, 113-02 Praha 1; Artia, V Smeckach 30, P.O. Box 790, 111-27 PRAHA. *Pour la Slovaquie seulement* : Alfa Verlag, Hurbanovo nam 6, 893-31 BRATISLAVA.
TOGO : Librairie évangélique, B.P. 378, LOMÉ; Librairie du Bon Pasteur, B.P. 1164, LOMÉ; Librairie universitaire, B.P. 3481, LOMÉ; Les Nouvelles Éditions africaines, 239, bd Circulaire, B.P. 4862, LOMÉ.
TUNISIE : Société tunisienne de diffusion, 5, avenue de Carthage, TUNIS.
URSS : Mezhdunarodnaya Kniga, ul. Dimitrova 39, Moskva 113095.
YUGOSLAVIE : Nolit, Terazije 13/VIII, 11000 BEOGRAD; Cancarjeva Založba, Zopitarjeva n.º 2, 61001 LJUBLJANA; Mladost, Illica 50/11, ZAGREB.
ZAÏRE : SOCEDI (Société d'Études et d'Édition), 3440, Avenue du Ring-Joli Parc, B.P. 16569, Kiushasa.

Une liste complète des agents de vente dans tous les pays peut être obtenue en écrivant aux Presses de l'Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 Paris, France.