

ALPINE WUNDERKAMMER

CHAMBRE DES MERVEILLES ET
DES MÉMOIRES MATÉRIELLES

*

BA5-MAI - AUTOMNE 2021
ATELIER BRAGHIERI
LAPIS EPFL

CONSTRUIRE DANS LE TERRITOIRE ALPIN ALPINE WUNDERKAMMER À VERCORIN CHAMBRE DES MERVEILLES ET DES MÉMOIRES MATÉRIELLES

Nicola Braghieri, Vasileios Chanis, Adrien Genre, Patrick Giromini,
Thomas Paturet, Bérénice Pinon, Marion Vuachet



CALENDRIER

Semestre d'automne 2021

OBJECTIFS

Laboratoire LAPIS
Culture alpine

PROGRAMME

Alpine Wunderkammer
Enseignement
Données et documents

DÉMARCHE

Attitude analogue et discours logique
Représentation magique et figuration réaliste

SITE

Vercorin
Swisstopo
Parcelles

RÉFÉRENCES

Bibliographie
Images
Textes

CALENDRIER SEMESTRE D'AUTOMNE 2021



Walter Förderer, Hérémence, église Saint-Nicolas, 1968

Week	Date	Time	Place	Theme	Topic	Input
1	21.09	09h15	CM 1 221	introduction	Alpine Wunderkammer programme / site collection Amoudruz	NB NB/MV
2	25.09		workshop	conférences / visites		NB/PG/Ass.
	26.09		workshop	conférences / relevés		NB/PG/Ass.
	27.09		workshop	visites		NB/PG/Ass.
	28.09	09h15	AAC 120	input Méthode	Théorie, technique, poétique Typologie, topologie, tradition, tectonique Allégorie et analogie	NB NB NB
3	4.10		atelier	analyse et relevé		NB/Ass.
	5.10	09h15	AAC 120	input Topologie	Lieu et caractère La maison alpine	NB NB
4	11.10		atelier	critique à la table		NB/Ass.
	12.10	09h15	AAC 120	input Typologie	Forme et figure La Gottardhaus	NB NB
5	18.10		atelier	critique à la table		NB/Ass.
	19.10	09h15	AAC 120	input Tectonique	Expression et construction Raccard, grenier, écurie	NB PG
6	25.10		atelier	critique à la table		NB/Ass.
	26.10	09h15	AAC 120	input Tradition	Traduction et trahison Contre le patrimoine	NB PG
7	1.11	09h15	AAC 106	Critique intermédiaire		
	2.11	09h15	AAC 106	Critique intermédiaire		
8	8.11		atelier	critique à la table		NB/Ass.
	9.11	09h15	AAC 120	input Répertoire	La montagne moderne 4 maîtres : Portaluppi, Albin, Mollino, Gellner	NB PG
9	15.11		atelier	critique à la table		NB/Ass.
	16.11	09h15	AAC 120	input Représentation	Figuration, simulation, représentation	NB
10	22.11		atelier	critique à la table		NB/Ass.
	23.11	10h30	AAC 120	conférence invités	Nickisch Walder Architekten Flims	
11	29.11		atelier	critique à la table		NB/Ass.
	30.11	10h30	AAC 120	conférence invités	Jonger Architekten Zürich	
12	6.12		atelier	critique à la table		NB/Ass.
	7.12	10h30	AAC 120	conférence invités	Pictet Broillet Architectes Genève	
13			atelier	Semaine charrette		
14				Critiques finales		

OBJECTIFS

LABORATOIRE LAPIS

« On nomme ici art [...] la réalisation d'un savoir en action. »

René Daumal, *Le Mont Analogue. Roman d'aventures alpines, non euclidiennes et symboliquement authentiques* (1939), Gallimard, Paris, 1952

Le laboratoire LAPIS s'intéresse aux architectures comme des phénomènes à la fois réels, en tant qu'artéfacts construits, et à la fois vraisemblables, en tant que représentations figurées. Des phénomènes qui portent dans leur forme et dans leur matière la trace des idées, du travail et du bouillonnement de l'humanité. Les bâtiments seront donc principalement abordés, tout au long du semestre, comme des objets qui se manifestent par leur figure et qui contiennent des histoires. C'est à travers ce prisme que l'on essaiera d'apprendre à les lire, à les décrire, à les imaginer et à les représenter par les outils de l'art plastique et figuratif. L'atelier du laboratoire traitera de l'architecture dans son sens littéral et disciplinaire, à savoir que la discipline sera considérée en tant qu'«art de bâtir» et observée comme une action capable de transmettre une signification précise et spécifique à travers son expression formelle. Le projet sera entendu spécifiquement en tant qu'activité consacrée à la composition d'un espace architectural, *ein architektonischer Raum*, et d'une forme bâtie, *eine Gebaute Form*.



Kieswerk, Visp/Viège, photo 2019

OBJECTIFS

CULTURE ALPINE

« Le terme [réalisme magique] fait parfois référence à l'œuvre de peintres utilisant une technique parfaitement réaliste pour rendre plausibles et convaincantes leurs visions improbables, oniriques ou fantastiques. »

Alfred H. Barr Jr., introduction à l'exposition «*American Realists and Magic Realists*», publié dans *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art*, MoMA, New York, 1942

Le cadre du travail nous est offert par le territoire alpin et plus particulièrement par la culture matérielle alpine, qui, façonnée au cours des millénaires par la résistance de l'homme aux difficiles conditions imposées par la nature, est aujourd'hui devenue un objet de consommation bien apprécié par le tourisme de masse et une forme exploitée par le marché global. Pourtant, cette «condition alpine» pose des questions fondamentales à la culture du bâti telles que la cohérence entre forme et structure, l'honnêteté constructive, la mesure de l'expression formelle... Intervenir dans le territoire alpin implique donc nécessairement la résonance d'une conscience critique du patrimoine bâti et culturel, d'une précision constructive et d'une économie de ressources.

Ayant désormais perdu sa condition originelle de lieu maléfique, la montagne est riche en suggestions superficielles et généreuse de lieux communs. La dialectique qui s'instaure entre la dimension locale, entendue ici comme économie de proximité et savoir-faire séculaires, et la dimension globale, entendue ici comme économie néo-libérale, prend dans le contexte alpin le caractère d'un affrontement inégal et démesuré. La montagne est également un oxymore : si elle demeure un sujet fragile nécessitant attention et pragmatisme, elle impose des conditions extrêmes qui exigent une attitude visionnaire. C'est à cette *Stimmung*, à la fois magique et réaliste, que le projet du semestre doit aspirer. L'attention sera ainsi portée sur la potentialité magique des architectures dans l'espace et la société.

L'architecture alpine sera lue comme une extraordinaire aventure d'idées, de protagonistes, de lieux et de grandes questions qui ont caractérisé son parcours à travers les siècles. L'atelier a donc pour objectif l'expérimentation d'une stratégie d'intervention architecturale dans le contexte sensible du territoire alpin. Le bâtiment projeté cherchera à assumer le caractère du lieu au sens positif, à savoir qui ne se limite pas à lire passivement l'histoire et le présent ou à interpréter le contexte et les figures autochtones, mais qui soit à même d'écrire une contribution originale de la spécificité originelle du lieu au travers des formes de l'architecture.



Edoardo Gellner, Villaggio ENI, Borca di Cadore, 1954

PROGRAMME

ALPINE WUNDERKAMMER



Basilius Besler, *Fasciculus rariorum et aspectu dignorum varii generis*, s.l., circa 1616

L'atelier explore le thème de la construction dans le territoire alpin et propose de concevoir un projet d'architecture pour un lieu d'exposition et de conservation de la culture matérielle au sein d'un village de montagne. Le semestre interroge cette condition alpine au travers d'un contexte construit, le village de Vercorin en Valais, et d'un programme particulier, une chambre des merveilles et des mémoires matérielles.

La localité de Vercorin se situe sur la commune de Chalais entre le Val d'Anniviers et la réserve naturelle du Vallon de Réchy. Ses premières constructions, datées du XIII^e siècle, sont installées entre un replat et un éperon rocheux bénéficiant d'une orientation particulière sud-ouest. Au cours du XX^e siècle, Vercorin a connu une grande transformation structurelle, caractéristique du développement de nombreux villages alpins, et a fait face à l'essor des infrastructures et des services de l'industrie touristique. Dans la trame d'origine du village émergent dans les années 1970 et 1980 des résidences de vacances, de type «pavillons» ou grands immeubles, grotesquement appelées «chalets géants», selon une logique d'implantation étrangère à celle du tissu villageois. L'occupation chaotique des zones traditionnellement utilisées par les activités agricoles a également accompagné cette expansion, pour progressivement conduire à une transformation du village en petit centre urbain alpestre.

La parcelle d'étude illustre parfaitement ces observations et est particulièrement pertinente pour l'exercice d'un projet didactique. Le périmètre d'intervention est situé en bordure du tissu historique. Différents échantillons du village s'y rencontrent, le château de Chastonay, des maisons d'habitation traditionnelles, de nombreux bâtiments vernaculaires et quelques grands condominiums surplombant directement le site. Cette dernière présence, aliénante et encombrante, doit être considérée comme une opportunité d'étude. Le projet devra tenir compte de cette situation de coexistence difficile et proposer une charnière entre le village historique et les extensions des années du boom touristique. C'est dans cette fonction dialectique que le projet sera partie intégrante et stable de l'agglomération villageoise, selon une perspective de développement à long terme qui n'envisage pas des mutations



*Rosamond Purcell, All Things Strange And Beautiful, inspired by Ole Worm's Museum Wormianu
photographed by Jens Astrup, 2015, Natural History Museum of Denmark*

radicales au sens réducteur, mais qui assume toute transformation au sens évolutif. Le projet devra également clarifier et expliciter cette nature hybride dans sa forme construite à travers un usage cohérent et conséquent d'éléments assemblés (légers, flexibles, transformables, interchangeables, modulaires...) et construits (massifs, durables, solides...). Il est demandé une structure à la fois solide mais flexible, durable mais modifiable, projetée avec des éléments simples, des détails ordinaires et des matériaux traditionnels et économiques.

En tant que village de montagne, Vercorin accueille de fait une population touristique. Il ne s'agit pas de proposer une nouvelle attraction à consommation rapide ou une activité destinée à générer un lourd impact économique. A contrario, le projet consiste en une opération culturelle dont l'objectif premier est la préservation de la mémoire par la collecte de témoignages matériels. Il est plus particulièrement question d'une structure d'exposition pour les objets collectés par l'anthropologue-ingénieur George Amoudruz dans le village et les alpages de Vercorin des années trente et actuellement conservés au Musée d'Ethnographie de Genève. Rassemblés et déposés à l'origine dans le fameux «grenier enchanté» de sa maison de Genève, les objets de la collection d'art rustique ont ensuite été transférés au MEG en 1975. En accord avec l'idée de son créateur, celle de composer un véritable atlas de la «vie alpine» plutôt qu'un musée traditionnel, il s'agit de concevoir un lieu ouvert au public dans lequel les fonctions d'exposition sont intégrées à celles de la conservation et de l'initiation. Le programme est donc à la fois un «musée» dans lequel sont exposés des œuvres et des objets, un «dépôt» dans lequel ils sont archivés, un «laboratoire» dans lequel ils sont conservés et un «atelier didactique» dans lequel l'on peut s'essayer à des techniques manuelles. Le modèle de «l'entrepôt» connu sous le nom de *Schaulager* trouvera une symbiose idéale avec celui du «cabinet de curiosités», la *Wunderkammer*. Une partie de la tâche du projet consistera également à définir une séquence d'exposition afin que les objets de la collection puissent être «tour à tour disposés soit d'après un ordre géographique, soit selon les matériaux utilisés, ou encore selon leurs fonctions et usages».

PROGRAMME DONNÉES ET DOCUMENTS

Données quantitatives indicatives (à préciser au cours du travail) :

Salle(s) d'exposition pour la collection permanente (200m²)

Salle pour les expositions temporaires (100m²)

Archive ouverte au public (200m²)

Dépôt de stockage fermé au public (100m²)

Atelier didactique pour jeune public (50m²)

Laboratoire de restauration et entretien (25m²)

Accueil, boutique et café (25m²)

Toilettes et garde-robe vestiaire (15m²)

Bureau administration (15m²)

Local entretien (5m²)

Appartement pour chercheur*s (100m²)

Documents de rendu :

- plan de situation ; 1:500

- maquette volumétrique ; 1:500

- maquette du projet ; échelle à définir

- plans/coupes/façades ; 1:100

- détail constructif en plan et coupe ; 1:20

- maquette d'un détail de la façade ; 1:10 (uniquement MaI)

- images intérieures et extérieures

PROGRAMME ENSEIGNEMENT

Le support théorique au travail pratique du projet comprendra :

* Cours de méthodologie du projet

- Théorie, technique, poétique

- Typologie, topologie, tradition et tectonique

- Allégorie et analogie

* Cours de culture du projet

- Résistance, sauvegarde et abandon

- Culture matérielle et construction vernaculaire

- Condition moderne et architecture alpine

* Cours de figuration du projet

- Figuration, simulation, manipulation

* Conférences

- Bureaux d'architectes contemporains à *la montagne*

Méthode d'évaluation :

La cohérence et la qualité du travail exécuté durant le semestre seront évaluées relativement à la synthèse présentée lors de la critique finale. Il n'est pas exigé de partager les opinions du corps enseignant, mais d'être capable d'évaluer chaque question à travers des arguments constructifs, essentiels à l'évaluation finale. Les projets seront évalués en fonction de leur cohérence constructive, de leur contenu culturel, de l'utilisation équilibrée des ressources intellectuelles et matérielles et de la clarté de leur représentation.

DÉMARCHE

ATTITUDE ANALOGUE ET DISCOURS LOGIQUE

« La pensée logique est la pensée exprimée par les mots et qui s'adresse à l'extérieur en tant que discours. La pensée analogique ou fantastique est sensible, figurée et muette, ce n'est pas un discours mais plutôt un ruminer des matériaux du passé, un acte orienté vers l'intérieur. La pensée logique est « penser par mots ». La pensée analogique est archaïque, inconsciente, non exprimée et pratiquement inexprimable par les mots. »

Carl Gustav Jung, *Lettre à Sigmund Freud*, 2 mars 1910 (trad. Luca Ortelli)

La démarche pédagogique de l'atelier est abordée par une réflexion sur les raisons logiques - celles de la forme construite vernaculaire - parallèlement à l'expérimentation de pratiques analogues. À travers cette méthode, l'enseignement permet de transmettre des fondements théoriques exercés par une capacité d'analyse scientifique, et introduire aux techniques opérationnelles par la pratique de la méthode analogue. Ces connaissances sont jugées nécessaires au développement du projet, dont les ressources se dessinent par « la mémoire, la raison proprement dite, et l'imagination [comme] trois manières différentes dont notre âme opère sur les objets de ses pensées. »

Denis Diderot et Jean Baptiste Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie, Système figuré des connaissances humaines*, Paris, 1750

La méthode analogue de la composition architecturale implique et suppose une comparaison continue avec les références typologiques et formelles du répertoire vernaculaire, et celles du patrimoine architectural historique. Ces deux domaines, le « faire » de l'expérience et le « savoir » de la connaissance, seront agrégées par la composante sensible qu'est l'« imagination ».

L'aptitude logique de l'architecte est consacrée à la fonction argumentative, tandis que la méthode analogue lui permet d'associer mutuellement des entités de nature différente et de résoudre ainsi toutes les affinités électives que le projet peut établir avec les sphères culturelles.

L'atelier s'intéressera à la manière dont les hypothèses immatérielles - idées, intuitions, aspirations - sont traduites de manière cohérente en formes concrètes et en espaces tangibles, pour répondre aux exigences fonctionnelles du programme donné. La résonance dialectique entre connaissance théorique, expérience technique et conscience poétique fondera tout travail critique et toute discussion autour du projet.



606-356. (Valle d'Aosta)
CERVINIA-BREUIL m. 2050

Franco Albini, *Albergo-rifugio per ragazzi Pirovano, Breuil-Cervinia 1948-1952*

DÉMARCHE REPRÉSENTATION MAGIQUE ET FIGURATION RÉALISTE



Ernest Biéler, *La maison du peintre Savièse*, 1901

La figuration ne doit pas être considérée ici comme une activité accessoire à la «présentation» du projet, mais comme discipline dédiée spécifiquement à la «représentation» de l'idée architecturale. En ces termes, les disciplines artistiques assument le rôle de processus et de méthode de composition, et contribuent de plein droit à la définition du caractère de l'architecture. Dessin, Peinture, Photographie, Graphisme, sont autant de méthodes opérationnelles de la conception architecturale, et deviennent des outils pédagogiques pour le développement des travaux.

La représentation est un processus complexe qui commence par une vision idéale, traverse la phase de production matérielle d'une œuvre, pour converger à l'attribution d'une portée symbolique. Cette signification symbolique est liée au fait que la représentation est une allégorie de l'idée, communiquant un sens qui va au-delà de la simple image reproduite sur le support.

La structure didactique de l'atelier considère donc la relation entre le projet et sa représentation comme principale, selon ce lien de continuité entre la conception d'une idée et sa réalisation concrète. L'attention portée à l'expression visuelle et à la construction plastique sera donc essentielle parmi les composantes du projet. Les règles et techniques enseignées dans les cours de ****Figuration et représentation de l'architecture**** trouveront finalement leur application opérationnelle dans le projet architectural.

Une représentation réaliste est exigée pour l'atelier. «Réaliste» dans le sens que la représentation cherchera à se frotter à la figuration objective du territoire et des architectures, en évitant toute abstraction graphique ou extravagance conceptuelle. Les images produites interrogeront la transmission d'une aura « magique » impalpable dans un environnement réaliste imperturbable.

SITE
VERCORIN

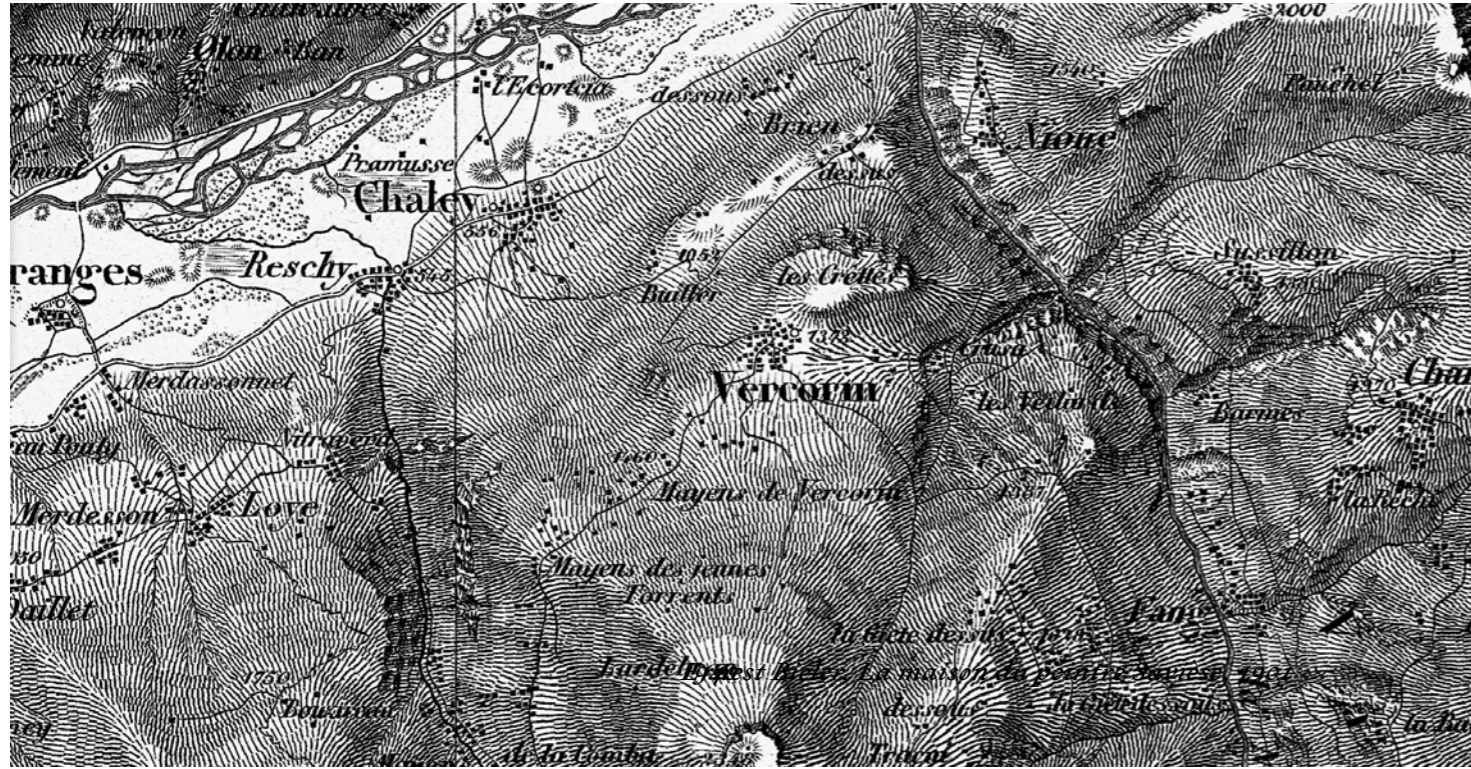


SITE
VERCORIN

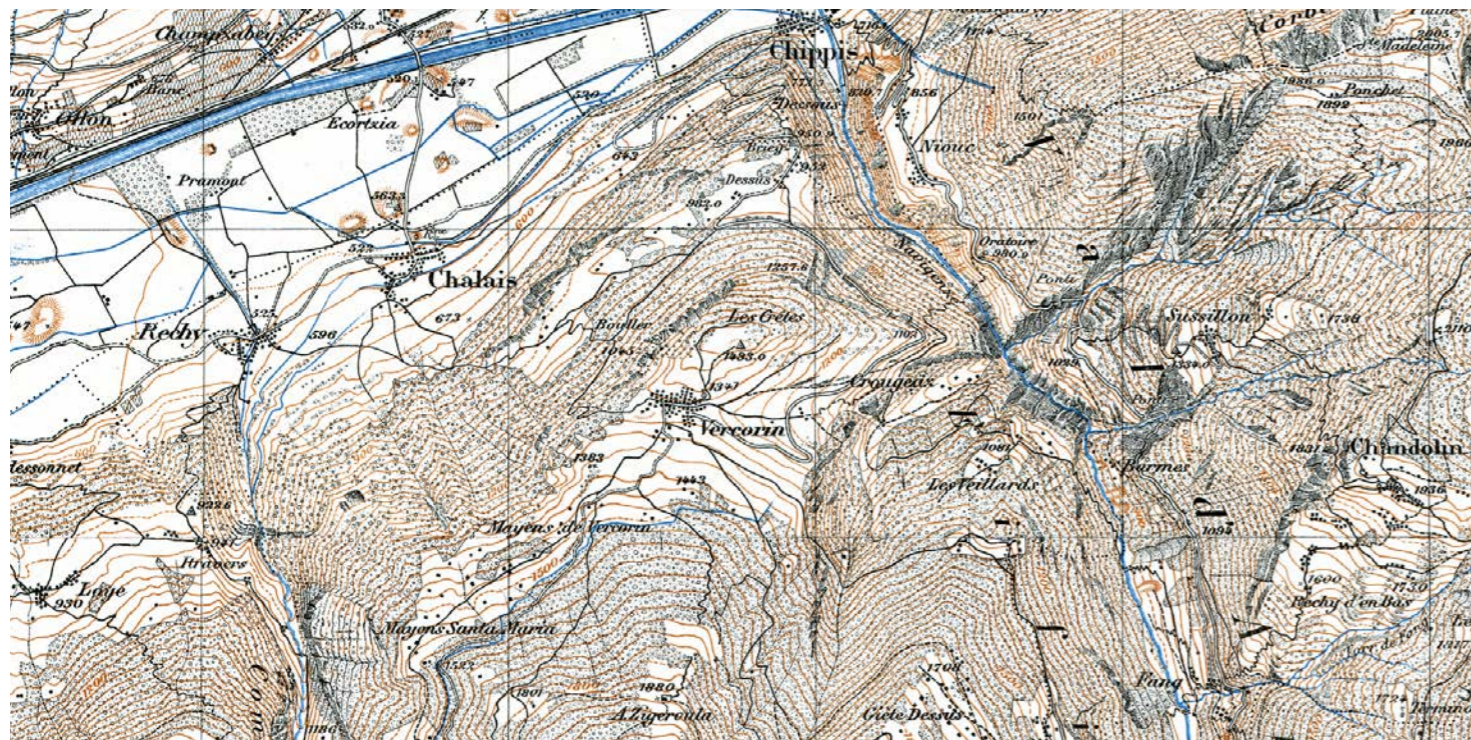


SITE
VERCORIN

SITE
SWISSTOPO

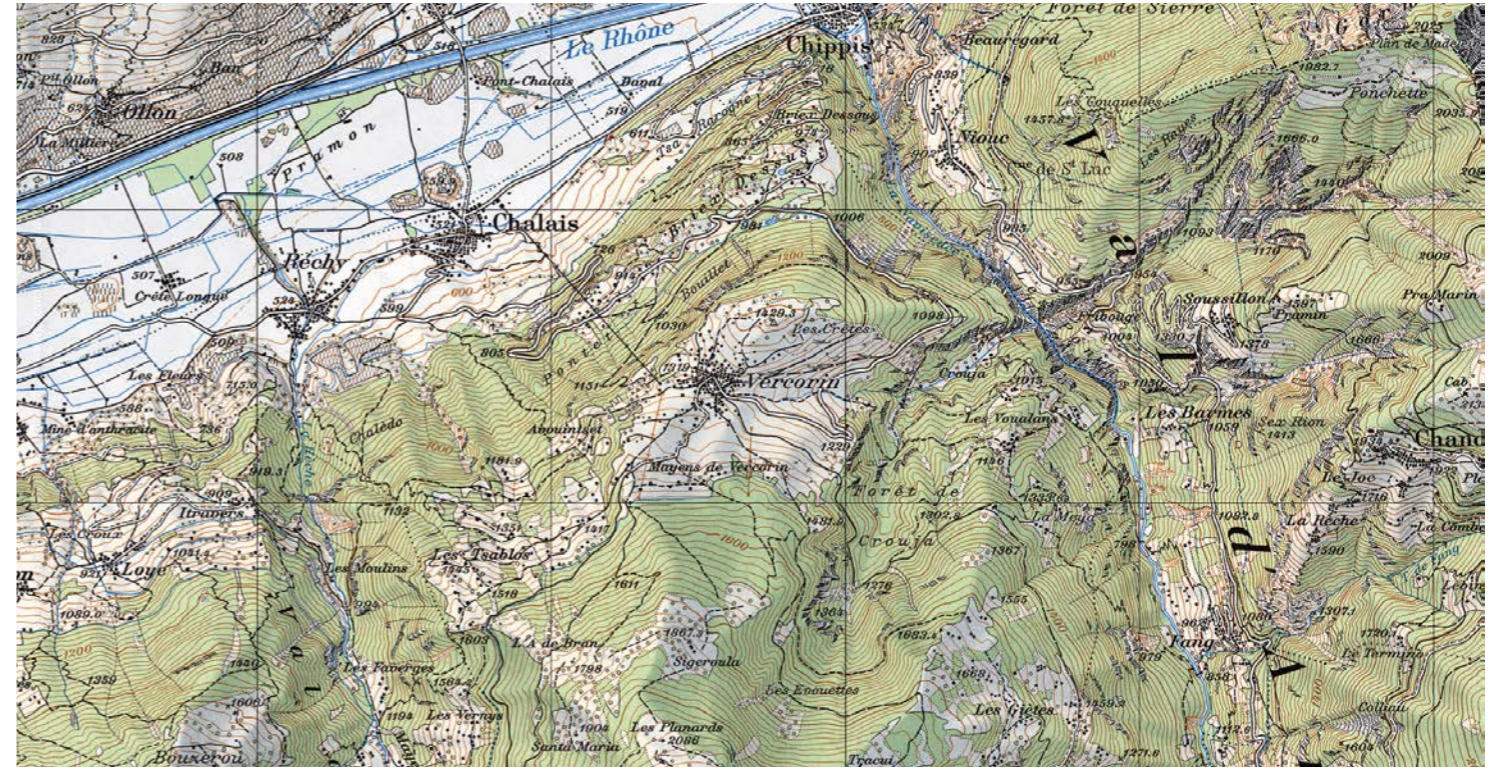


1849

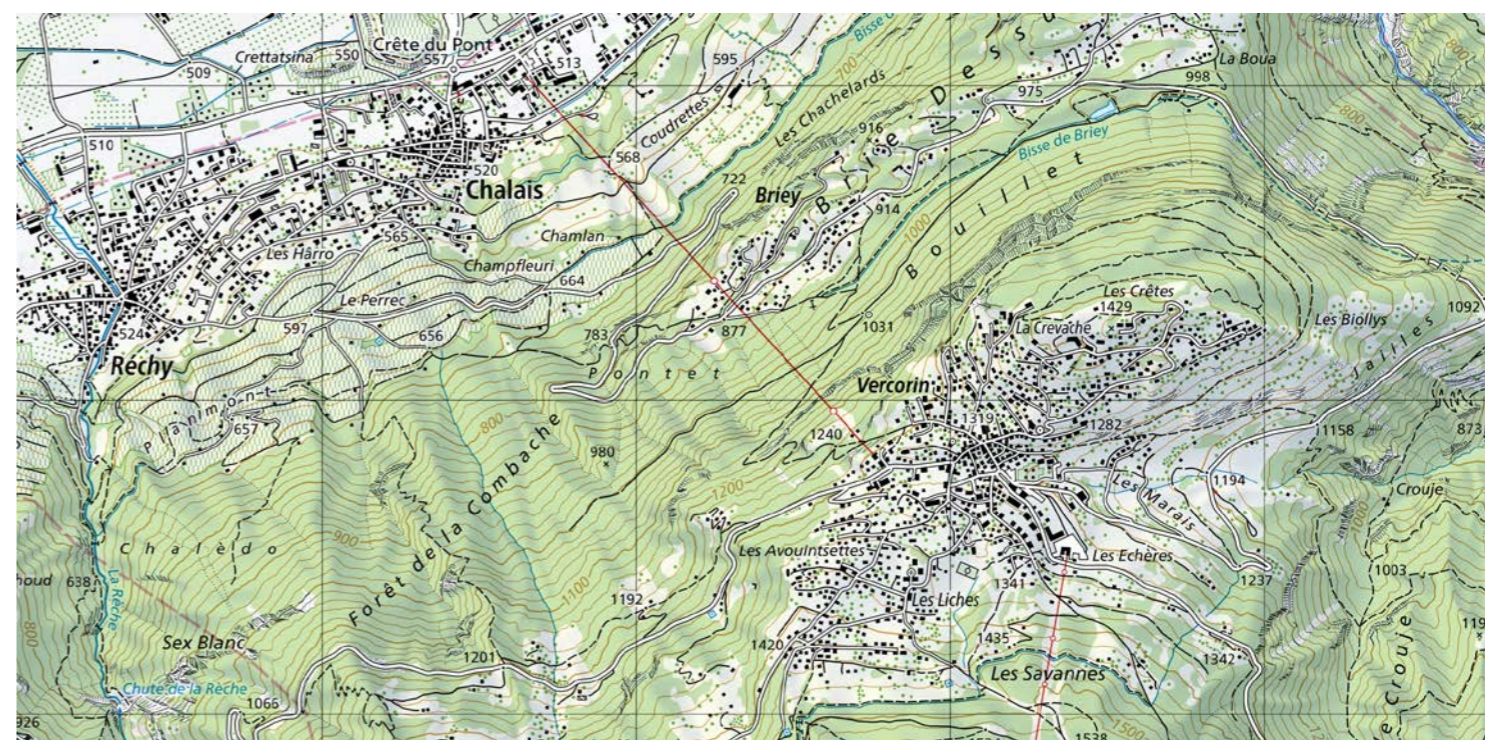


1900

SITE
SWISSTOPO



1960

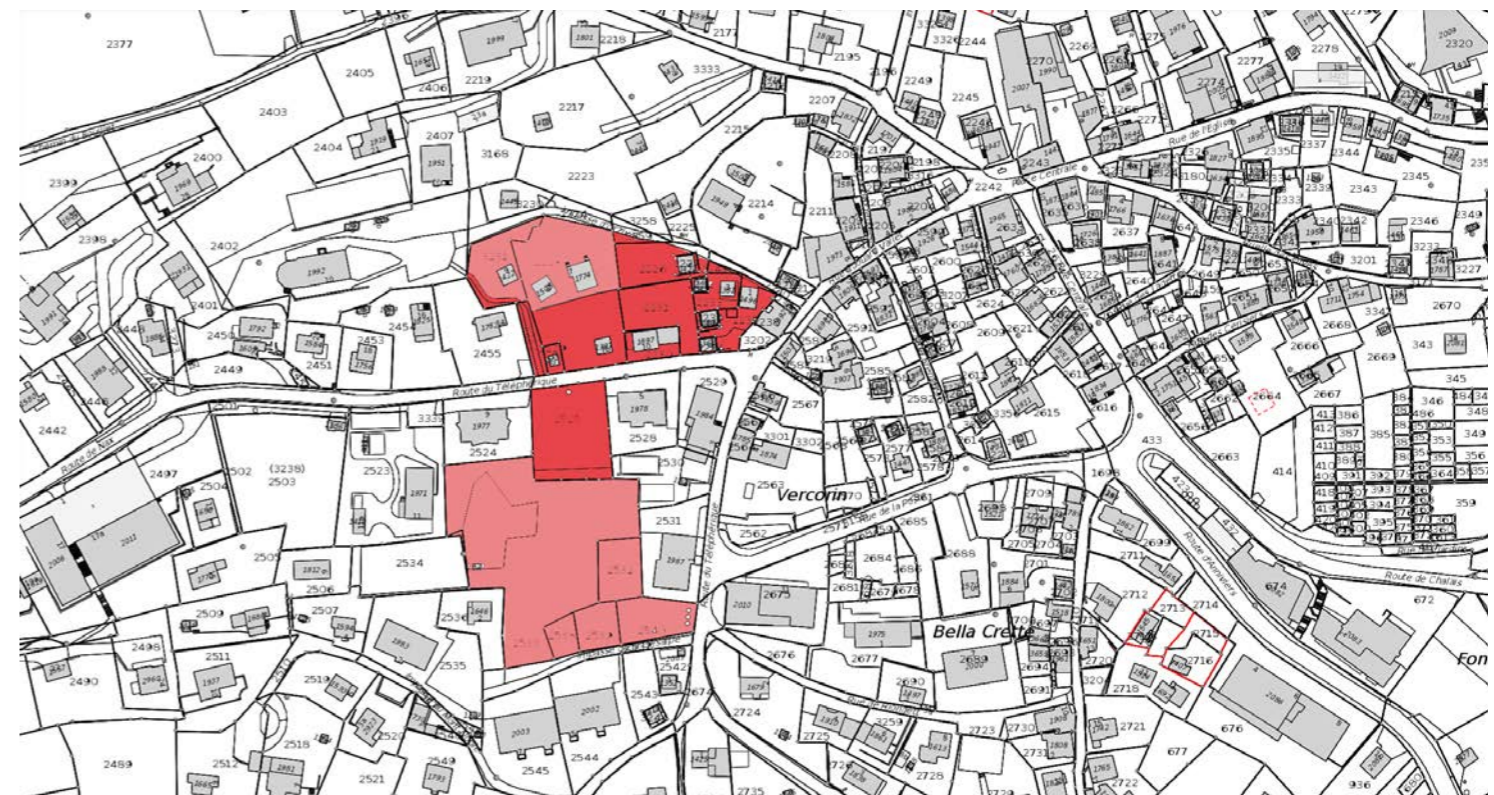
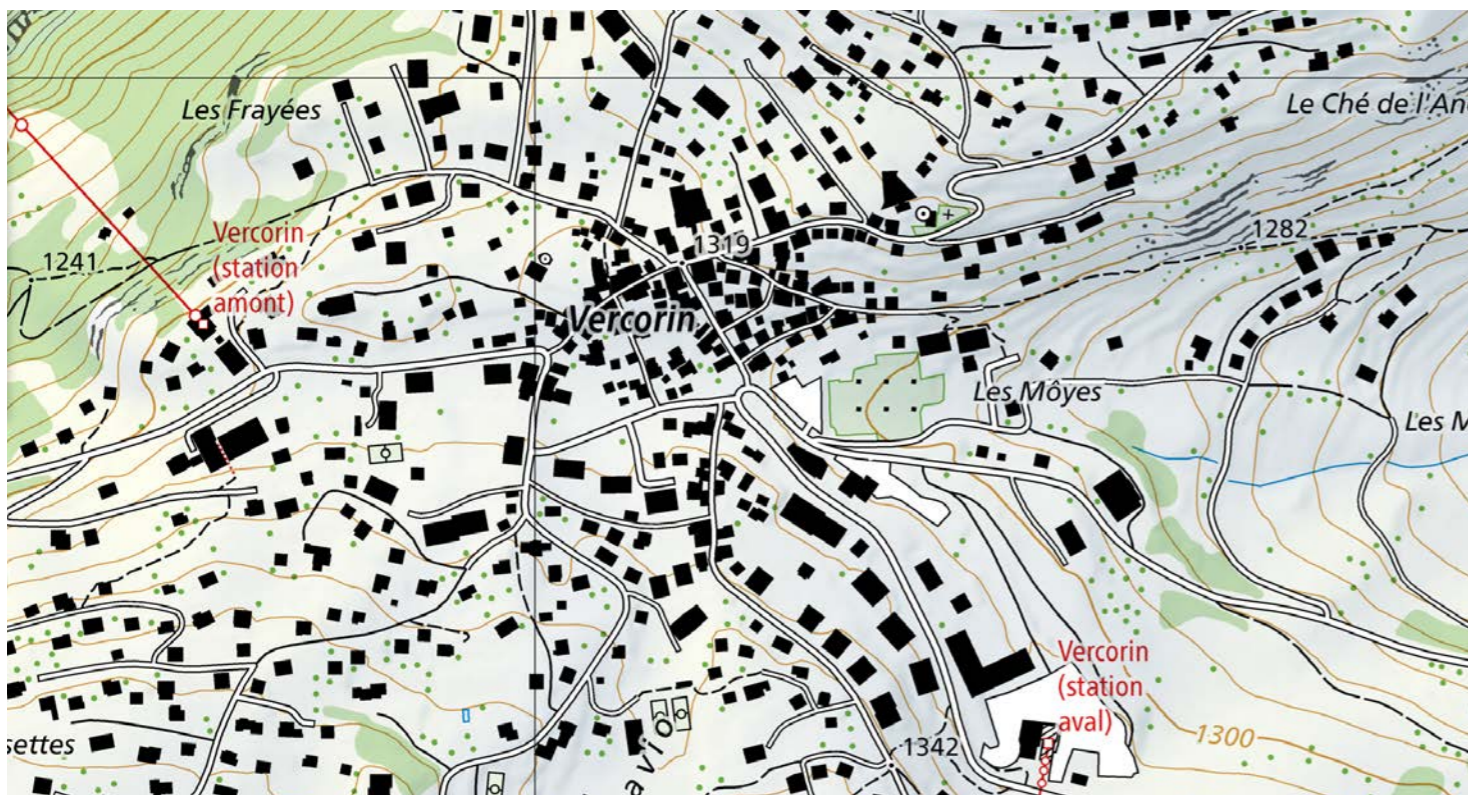
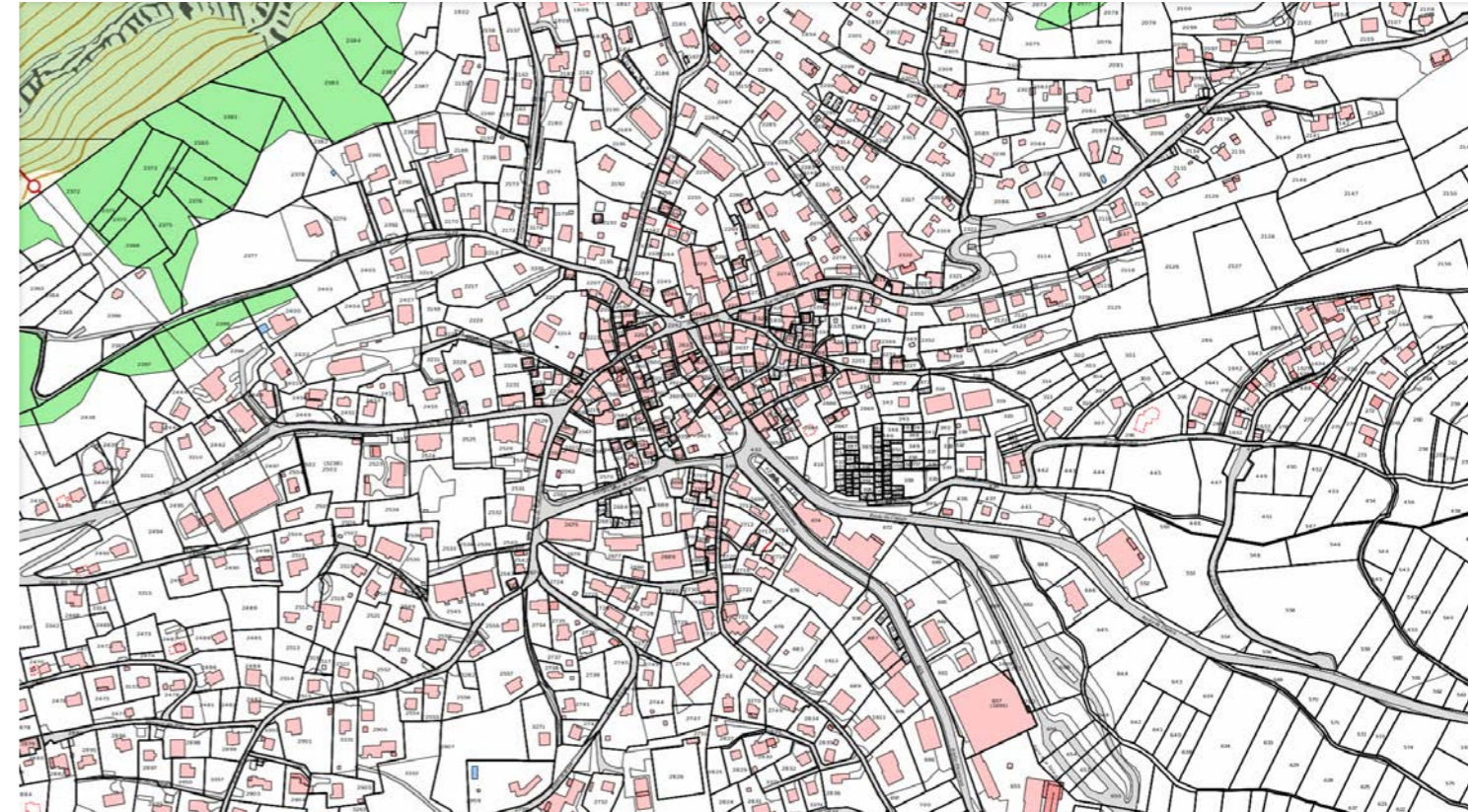


2019

SITE
SWISSTOPO



SITE
PARCELLES



RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIE



Matteaus Plateaurius, *Liber de Simplici medicina*, dessins de Robinet Testard, 1520-1530, Bibliothèque Nationale de Russie, Saint-Petersbourg

Les ouvrages recommandés sont des outils pour mener à bien le projet, ils ne seront pas évalués directement mais leur contenu général sera évoqué lors des phases de critique et d'analyse du projet. Leur connaissance est considérée comme un approfondissement nécessaire à la théorie du projet et comme un outil indispensable à la pratique de la composition architecturale. Les conventions de représentation et de construction qui constituent ces ouvrages ne seront naturellement pas prises comme référence directe pour le projet.

Adolf Loos, *Règles pour celui qui construit en montagne*, in: *Ornement et Crime : et autres textes*, Payot et Rivages, Paris, 2003

Heinrich Tessenow, *Autour de la maison*, PPUR, Lausanne, 2020

Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel, *Architettura rurale italiana*, Quaderni della Triennale, Hoepli, Milano, 1936

Gio Ponti, *In Praise of Architecture*, F. W. Dodge Corporation, New York, 1960

Steen Eiler Rasmussen, *Découvrir l'architecture*, Linteau, Paris, 2002

Bernard Rudofsky, *Architecture Without Architects, A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, MoMA, New York, 1964

Colin Ward, *Alternatives in Architecture, Lecture at Sheffield University Architectural Society*, 11th February 1976, in: *Talking to architects*, Freedom Press, London, 1996

Vittorio Magnago Lampugnani, *Modernity and Durability : Perspectives for the Culture of Design*, DOM, Berlin, 2018

collection Amoudruz: <http://www.ville-ge.ch/meg/amoudruz/index.php>

cartographie: <https://map.geo.admin.ch/>

aérophoto: <https://ba.e-pics.ethz.ch/main/galleryview/qsr=Vercorin>

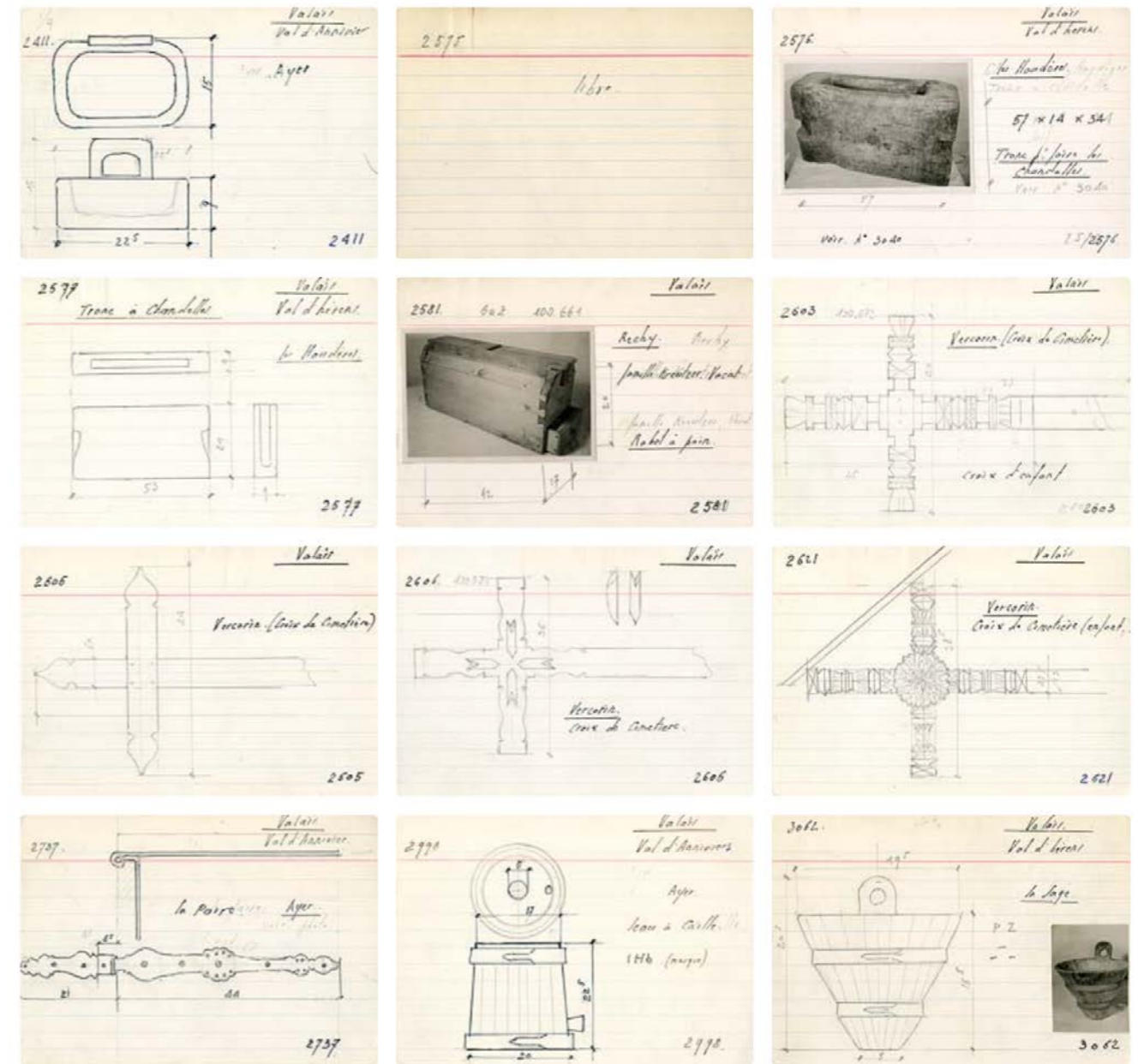
RÉFÉRENCES

Collection Amoudruz, *rue de l'Arquebuse, Genève*



RÉFÉRENCES

Collection Amoudruz, *MEG, Genève*



RÉFÉRENCES

Adolf Loos, *Règles pour celui qui construit en montagne*, in: « *Ornement et Crime : et autres textes* », Payot et Rivages, Paris, 2003

Ne bâtis pas pittoresque. Abandonne ce genre d'effet aux maçons, aux montagnes, au soleil. L'être humain qui s'habille pittoresque n'est pas pittoresque, c'est un Polichinelle. Le paysan ne s'habille pas pittoresque, il l'est.

Construis aussi bien que tu le peux. Pas mieux. Ne sois pas prétentieux. Ni plus mal. Ne te rabaisse pas exprès à un niveau inférieur à celui où t'ont placé ta naissance et ton éducation. Même quand tu t'en vas en montagne. Parle avec les paysans dans ton propre langage. L'avocat viennois qui parle avec le paysan dans le patois de Jean-le-casseur-de-pierres, il faut l'exterminer.

Intéresse-toi aux formes dans lesquelles bâtit le paysan. En effet, elles concentrent la substance de la sagesse ancestrale. Mais recherche la raison de cette forme. Si les progrès de la technique ont rendu possible une amélioration de la forme, c'est toujours à elle qu'il faut avoir recours. Le fléau est relayé par la batteuse.

La plaine demande une articulation verticale de la construction ; la montagne, une horizontale. L'œuvre humaine n'a pas à entrer en compétition avec l'œuvre divine. La tour des Habsbourg dépare la chaîne de la Wienerwald, mais le temple des Hussards s'insère harmonieusement.

Ne pense pas au toit, mais pense à la pluie et à la neige. C'est ainsi que pense le paysan et c'est pourquoi, en montagne, il construit son toit le plus plat possible en fonction de son savoir technique. En montagne, la neige ne doit pas glisser du toit quand elle veut, mais quand le paysan le veut. Le paysan doit donc pouvoir monter sur le toit sans risquer sa vie pour enlever la neige. Nous devons nous aussi construire le toit le plus plat possible en fonction de nos expériences techniques.

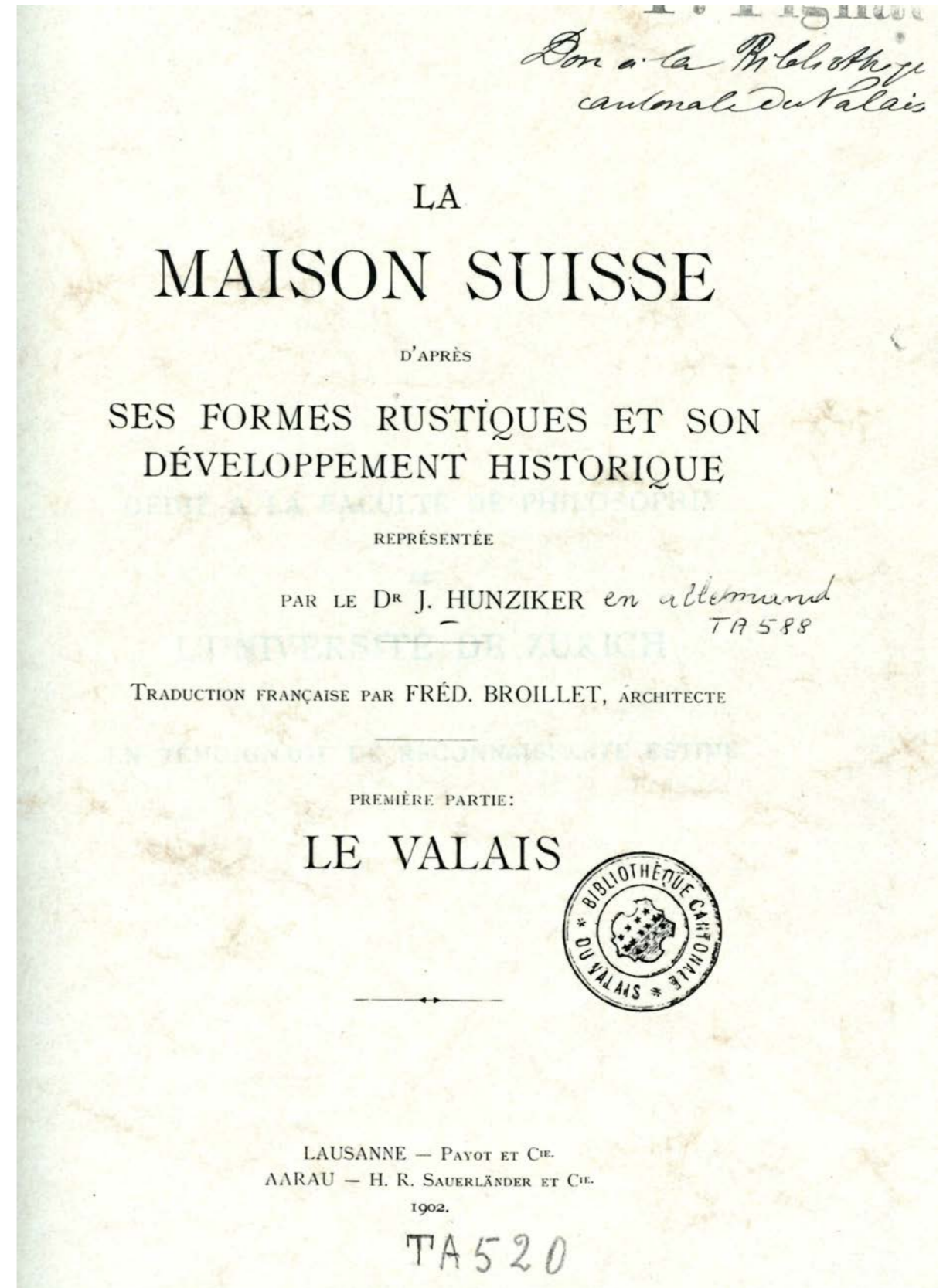
Sois vrai ! La nature n'apprécie que la vérité. Elle supporte bien les ponts métalliques à grilles, quant aux ponts à arches gothiques surmontés de tours et de créneaux, elle les rejette.

Ne crains pas d'être traité de non-moderne. Les transformations dans l'ancien mode de bâtir ne sont permises que lorsqu'elles représentent une amélioration ; sinon, demeure dans l'ancien. Car la vérité, fût-elle vieille de plusieurs siècles, a plus de relation intime avec nous que le mensonge qui marche à nos côtés.

¹ Steinklopferhan(n!)sdialekt, de «Ludwig Anzengruber, Die Märchen des Steinklopferhanns, Schauenburg, Lahr 1880», en français : Van Ambach, Jean Le casseur de pierres, Editions Casterman, Paris Tournai s.d. /² Habsburgwarte /³ Husarentempel

RÉFÉRENCES

Dr J. Hunziker, « *La Maison suisse, d'après ses formes rustiques et son développement historique, première partie: Le Valais* », Payot, Lausanne, 1902



Depuis Sion, nous allons visiter le village voisin de **Bramois**, distant seulement d'une demi lieue. Ici, comme à Sion, on parle les deux langues; les plus anciens habitants parlent l'allemand. L'élément romand s'est implanté plus tard en achetant des biens dans le pays. Il y a une école française et une école allemande qui sont subdivisées pour chaque sexe; chacune des quatre écoles compte environ 40 enfants. La construction des maisons rappelle celle d'Evolène (Fig. 65).

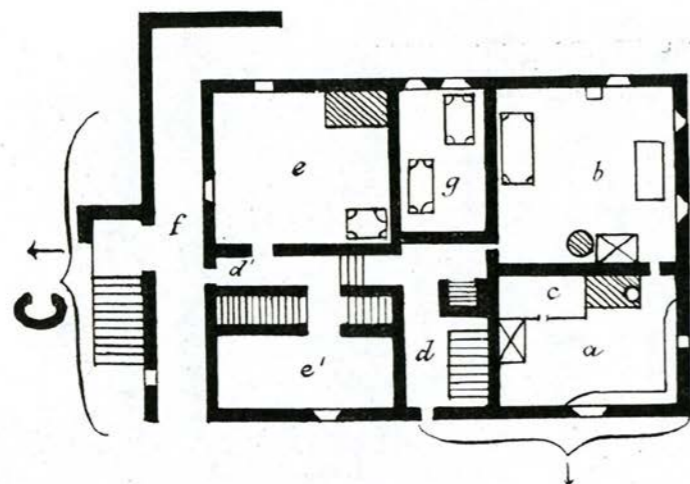


Fig. 67.

a Cuisine (*mīzō*); b Chambre de ménage (*pīlō*); c cabinet; d d' corridor (*ayō*); e e' *šāla*; f galerie (*lōyē*); g chambrette (*tsābra*).

La première maison à gauche est probablement plus récente. Les assemblages des portes des deux constructions, dans les parties mitoyennes des façades, ne sont pas même reliés. Au-dessus de la porte voûtée de la seconde maison on lit la date de 1609, et à côté se trouve un encadrement de fenêtre gothique.

Les termes de construction sont les mêmes que dans le Haut-Valais.

Nous visitons d'abord **St-Léonard** qui se trouve encore sur la rive droite du Rhône. Sous les greniers à blé se remarquent de hauts piliers en pierre, qui rappellent les colonnes des entrées de maisons à Sembrancher; une cour (*kūr*) est aménagée sous la partie de la construction qui est en maçonnerie.

Nous nous rendons de St-Léonard à **Vercorins**, par Granges, Grône, Reschy et Chaley. La couverture des maisons est partout mixte, partie ardoises, partie bardeaux.

A **Granges** nous trouvons le plan du château (Fig. 66 et 67). Le plan (Fig. 67) indique une disposition analogue à celle des maisons appenzelloises, la ligne de faitage du corps de bâtiment principal coupant à angle droit celle du corps de bâtiment en annexe. Le corps principal, ou partie de devant, renferme la chambre de ménage avec la cuisine derrière; le corridor (*ayō*) se trouve à côté, et une chambrette en occupe le fond.

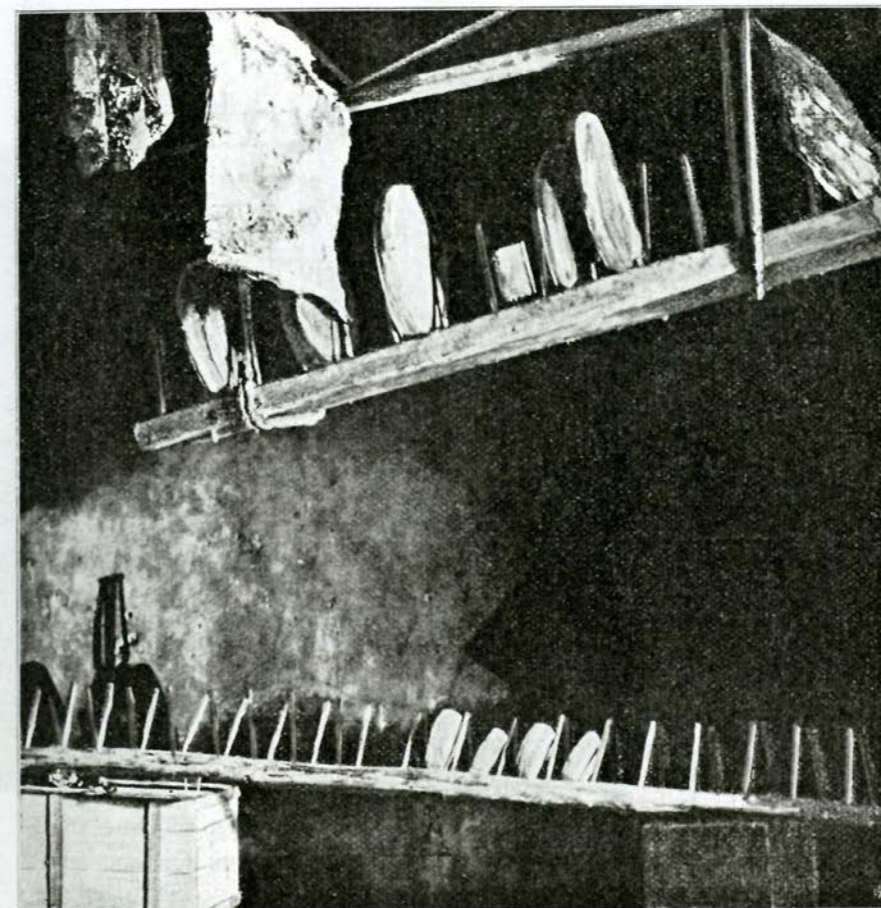


Fig. 68. Salle à provisions du château de Granges.

La partie de derrière avec une galerie en maçonnerie (*lōyē*), sous laquelle se trouve une petite chapelle, est considérée comme annexe, vu la direction de la ligne de faite. Elle renferme deux *šāla*, séparées par un corridor. Elles servent de chambres aux provisions, miches de pain, fromages, qui sont fixés à une sorte de râtelier (Fig. 68).

L'étage supérieur est subdivisé comme le rez-de-chaussée. Sur le pignon se trouve la date de construction 1736.

La forme des consoles de support des pannes maitresses, rappelle celle d'Hérémece. Les plus récentes et, parmi celles-ci, celles du siècle dernier, sont peintes ainsi que les chevrons de l'avant toit. Quelques décorations de montants de fenêtres représentent des sarments de vigne et feuillages et, sur le cordon, apparaissent des denticules. Le *raza* a des supports en maçonnerie; le toit de la grange a une saillie de près de deux mètres, sans supports.

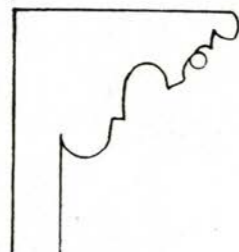


Fig. 68 a.

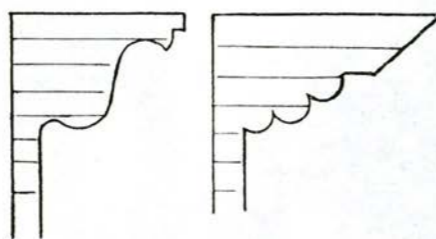


Fig. 68 c.



Fig. 68 b.

Le village voisin de **Grône** a également des consoles de support avec peinture et avec des profils semblables à ceux de Reschy et d'Hérémece (Fig. 68 c).

Très souvent, adossée à l'habitation, se trouve l'écurie, au niveau de la *sala*, et l'aire à fourrages, au niveau du logement.

De **Chaley**, incendié depuis, nous donnons d'abord (Fig. 69) une vue intéressante d'une des rues, en partie composée de gerbiers reposant sur des piliers, avec une écurie ou une remise au-dessous. Devant le gerbier se trouve une espèce de plateforme (*sali*), qui a la même saillie que l'étage supérieur au-dessus du rez-de-chaussée. Devant l'étage supérieur et dans le pignon apparaît l'étendage (appelé ici *loye*, galerie). On remarque à la maison de droite, les doubles encoches des têtes de poutres, les délicates frises cubiformes des bancs et linteaux de fenêtres, les têtes saillantes et découpées des poutres maitresses, servant aussi bien comme

motif décoratif que comme support des galeries d'étendage. Les consoles de support de pannes ont des entailles ovales et convexes, en forme de quart de rond (Fig. 69).

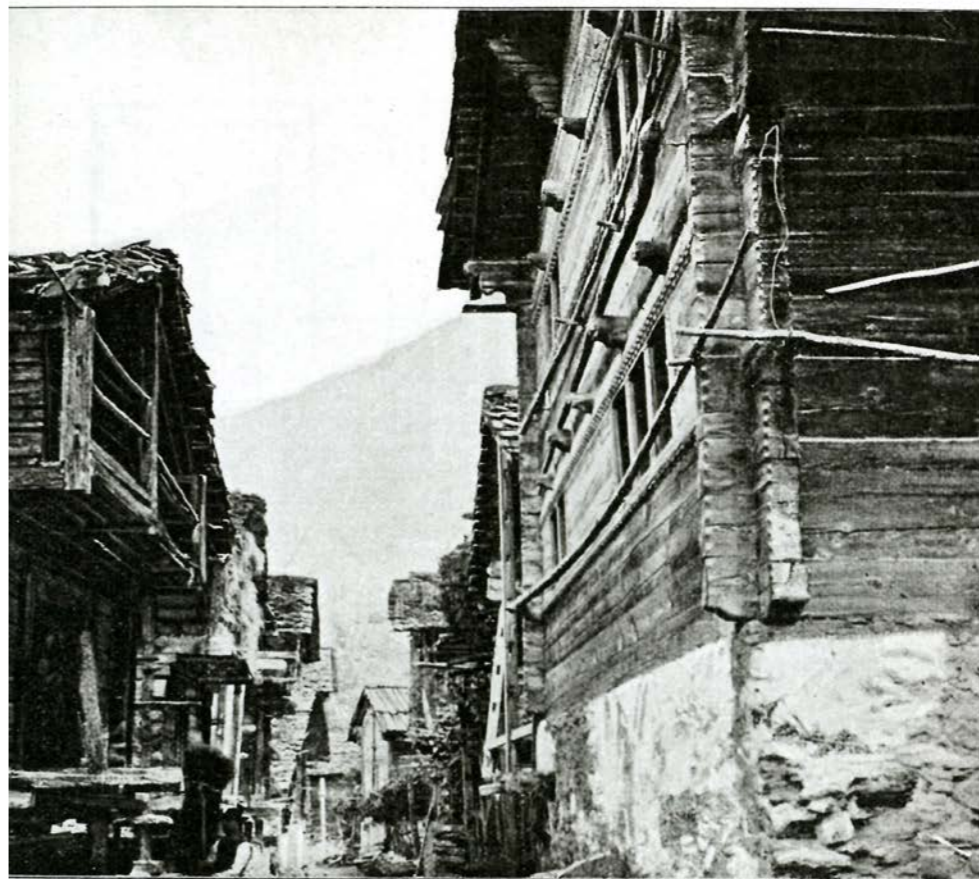


Fig. 69. Rue à Chaley.

Une maison de 1752 a, au rez-de-chaussée, l'entrée latérale, avec le corridor au milieu et sur toute la longueur de la ligne de faite, et le corridor transversal sur la demi longueur seulement, rappelant ainsi la disposition du château de Granges. La moitié de l'aile postérieure de la maison renferme la cage d'escalier intérieure, au lieu de la tourelle extérieure avec escaliers en limaçon de Vissoye, Orsières, etc. Le cabinet, à côté de la chambre de ménage ou chambre commune, a remplacé l'ancienne *āye* (Fig. 70 a, b).

Une deuxième maison (Fig. 71), probablement très ancienne (la date 17... qui se trouve sur le pignon en maçonnerie ne peut se rapporter qu'à une réparation), avec les cinq étages habituels, montre d'après la distribution de la chambre de ménage et de la cuisine (et de la salle), une grande analogie avec les plans Fig. 11 et 12 de Vérossaz et de la maison Fig. 142, à Zermatt.

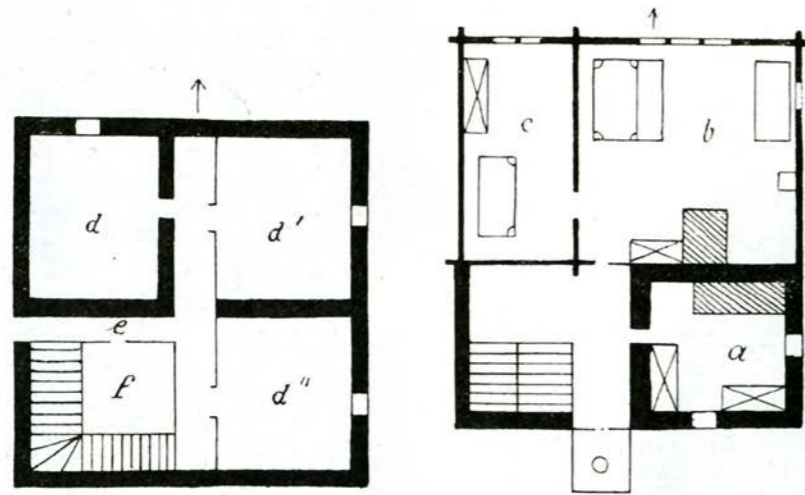


Fig. 70 a. Rez-de-chaussée, et au-dessous la cave. Fig. 70 b. Etage habité (logement).
a Cuisine (*měšō*); b Chambre de ménage (*pilō*); c Cabinet; d d' d'' *sālē*; f buffet.

De plus nous avons ici, à côté de la cave (*sellī*) et de la *sala*, une cour (*kurtīnē*), de la hauteur des deux étages, avec une grande porte d'entrée voûtée et, au-dessus, dans l'étage habité, une deuxième salle plus petite (*sāla*). L'autre maison comprend, dans l'étage de la salle, entre l'entrée et la cage d'escalier, un corridor (*ayē*) étroit, parallèle à la salle, et à l'étage habité se trouve la cuisine, placée à côté de la chambre de ménage. La maison est construite en maçonnerie, sauf la chambre de ménage et toute la partie située au-dessus de cette pièce (Fig. 71 a, 71 b et 71 c).

Sur les consoles de support des pannes, se remarquent des sculptures représentant des petits chevaux. Dans une autre construction, nous trouvons des décorations cubiformes reliées par des lignes ondulées (Fig. 72).

Une dernière petite maison d'habitation à l'extrémité du village (Fig. 73), a une inscription allemande que j'avais déjà lue précédemment (Neue Zürcher Zeitung, du 12 septembre 1896):

PADO HAT DIS HVS BW IM IAR J4001

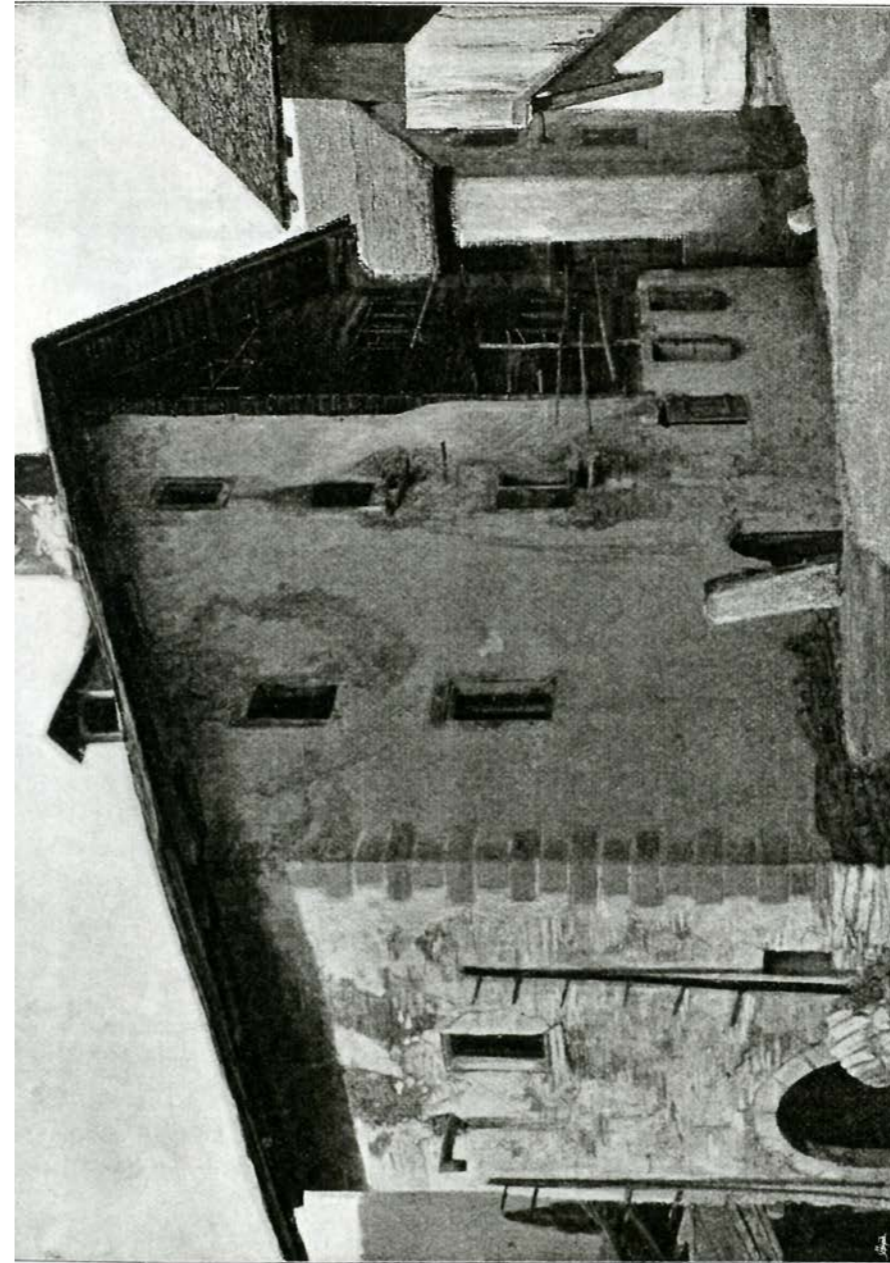


Fig. 71. Maison à Chaley.

Depuis, j'ai pu me convaincre, à plusieurs reprises, par un examen approfondi des lieux que le trait transversal du chiffre 4, était une fente du bois et qu'il indiquait bien un 7. La maison n'en est pas moins intéressante, elle a les cinq étages habituels. Au-dessous de l'étage habité se trouve la *šāla* subdivisée en deux parties et sous la plus grande est située la cave, qui a 1 m 75 de hauteur, et sous la plus petite se trouve la cour (*kūr*), qui a 2 m 70 de hauteur. L'étage habité, avec entrée depuis

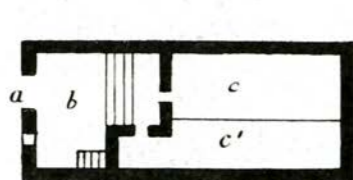


Fig. 71 a. Sous sol.

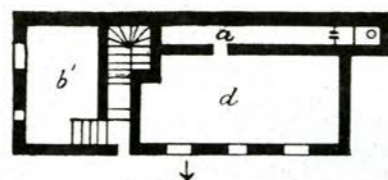


Fig. 71 b. Rez-de-chaussée.

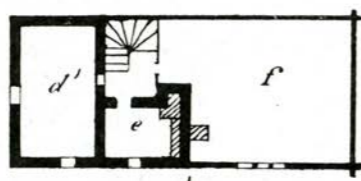


Fig. 71 c. Etage habité (Echelle 1 : 300).

a Porte voûtée; b b' Cour (*kurtīne*); c c' Cave (*selli*); d d' sala;
e Cuisine (*kūzqna*); f Chambre de ménage ou commune.

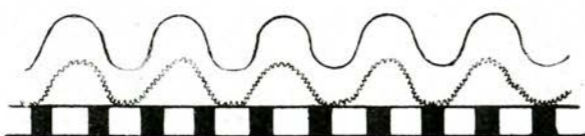


Fig. 72.

le pignon de derrière, indique, à côté de la cuisine, une petite galerie qui s'arrête à la chambre de ménage, celle-ci faisant ici saillie sur toute sa longueur de la largeur de la galerie, tandis qu'au contraire, à l'étage supérieur, cette galerie existe au-dessus de la chambre de ménage et devant la chambre de l'étage, et ne se prolonge pas devant la cuisine supérieure (Fig. 73 a, b, c, d).

A Chaley j'avais trouvé à loger chez le curé du village. Le matin, à 4 heures, je partis avec un porteur pour **Vercorins**. La montée est très raide.

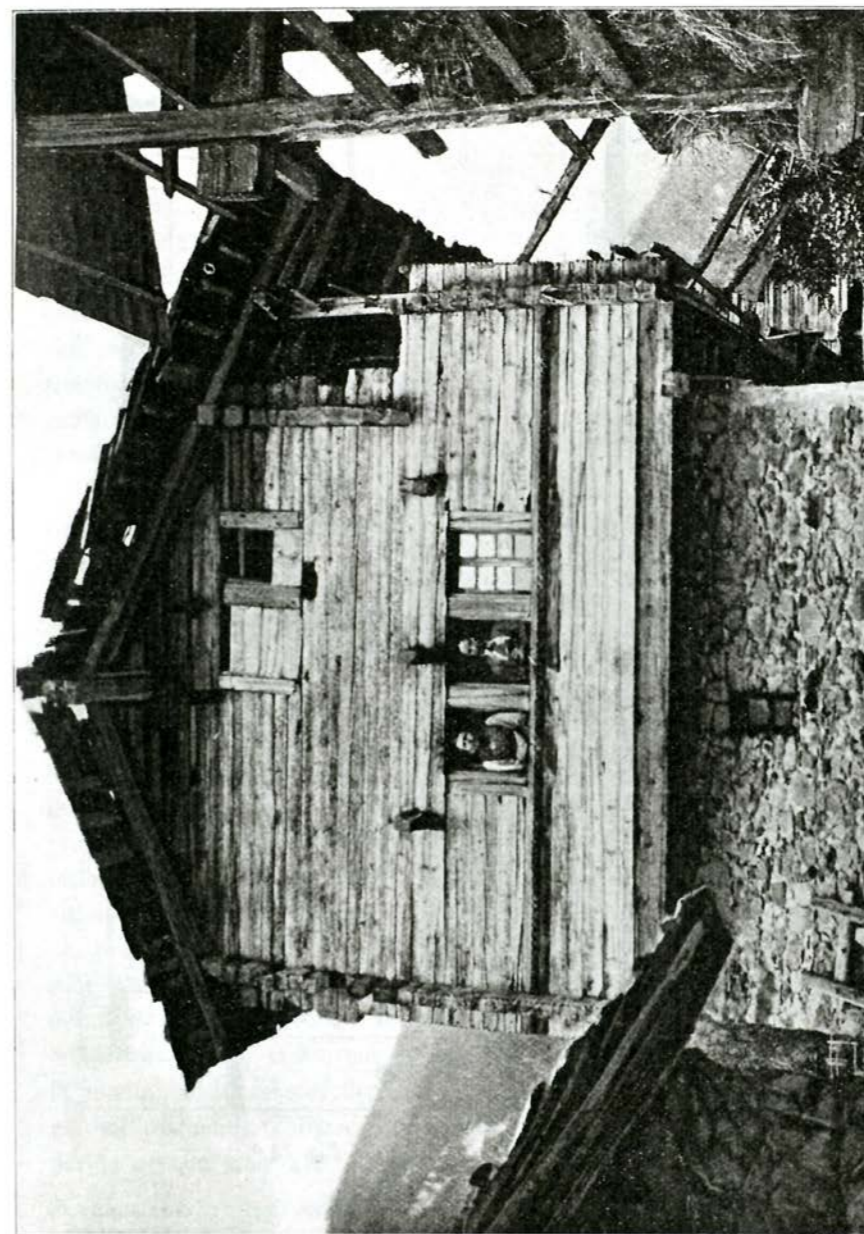


Fig. 73. Maison de 1701 à Chaley.

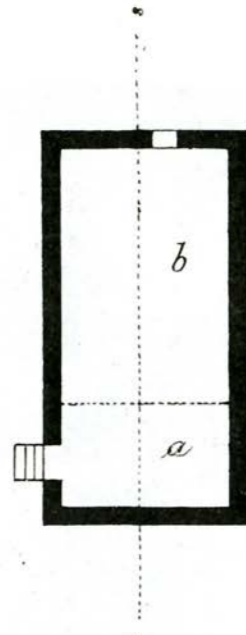


Fig. 73 a.

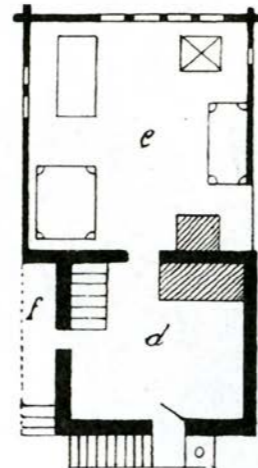


Fig. 73 b. Etage habité.

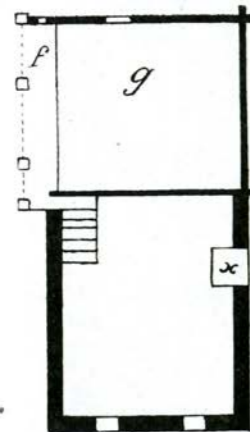


Fig. 73 c. Etage supérieur.

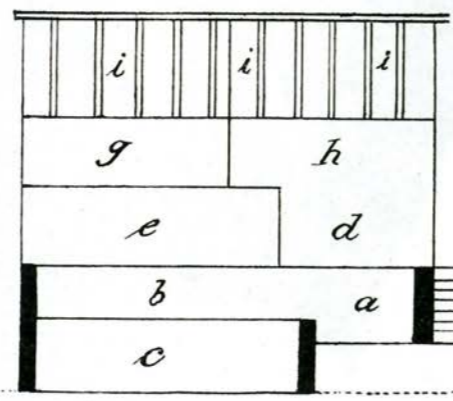


Fig. 73 d.

a Vestibule d'entrée (*kūr*); b *šāla*; c *kavē*; d Cuisine (*mīzō*); e Chambre de ménage (*pīlō*, hauteur de vide 1,78; f Galerie (*loyē*); g Chambrette supérieure (*pīlō dešū*, hauteur de vide 1,76 m); h Espace vide; i i Galetas (*galata*, 2,33 m de hauteur jusqu'au faite).

Nous n'arrivâmes qu'après 8 heures sur le haut plateau. Un excellent déjeuner chez le vieux curé du village, auquel j'avais été recommandé, nous réconforta. Comme remerciement je le photographiai à côté d'une grande croix de bois qui se trouvait dans le cimetière (Fig. 74), et dont la partie supérieure était délicatement sculptée avec les instruments de supplice du crucifiement.

Sur cette croix, aussi bien que dans plusieurs petits cimetières aux environs de Vercorins et de Chaley, se retrouvent les denticules décoratifs que nous avons déjà remarqué précédemment.

La population de Vercorins est en général brune. Le plan du village n'offre pas une forme rectiligne, mais indique une agglomération irrégulière de constructions. Les granges et les gerbiers (*raha*), avec la cave en maçonnerie, ne diffèrent pas des formes que nous avons remarquées jusqu'ici. Les maisons d'habitation, en partie couvertes en ardoises, en partie en bardeaux de petites dimensions, sont simples ou doubles, les dernières subdivisées d'après la ligne de faitage, et souvent la moitié de la construction est en maçonnerie. Dans d'autres, la moitié de la maison est occupée par la grange (voir Fig. 75^{a, b}).



Fig. 74. Croix au cimetière de Vercorins.

Le rez-de-chaussée se compose d'une entrée couverte, a (*šōha*), au-dessus de laquelle se trouve la chambre de ménage b (*pīlō*) supportée par deux colonnes en maçonnerie. A côté du *šōha* se trouve l'écurie c (*boū*) et devant celle-ci une place couverte d au-dessous de la galerie e

(*lōyē*); derrière le *šōha* est placée la *sāla* *f* qui est construite en maçonnerie, et au-dessous de celle-ci se trouve la cave. Un escalier conduit dans l'étage habité; celui-ci se compose de la chambre de ménage *b* (*pīlō*), au-dessus du *šōha* et d'un corridor *h* (*ayō*) qui nous y conduit, puis au-dessus de la *sala*, d'une cuisine *i* (*mīzō* ou *kō'zēna*) construite entièrement en maçonnerie; enfin l'aire à fourrages *k* (*grādze*) au-dessus de l'écurie et, devant celle-ci une galerie. Au-dessus de la chambre de ménage, s'étend le galetas ou combles (*galata*). La cuisine est complètement ouverte jusqu'au toit qui lui sert de couverture; la Fig. 76^I repré-

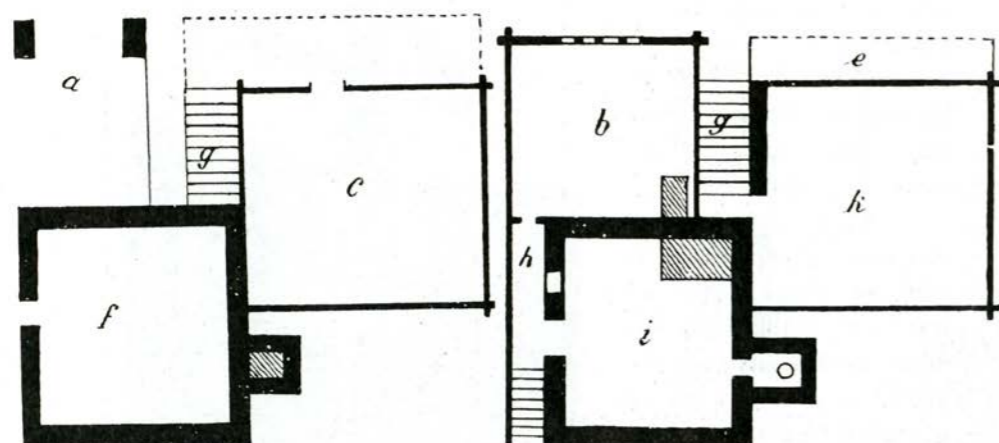


Fig. 75 a. Rez-de-chaussée.

Fig. 75 b. Etage habité.

sente cette maison, et à côté un gerbier avec une cave (*selli*) en dessous.

Au milieu du village se trouve la bergerie (*park di fayē*) (voir Fig. 76^{II}). Les piliers en maçonnerie qui soutiennent la panne faitière, remplacent les montants en bois des charpentes ordinaires.

La Fig. 77 donne le plan d'une maison de 1565, sans grange adossée et à la place de l'*ayō* nous avons une cage d'escalier avec marches tournantes, comme nous en retrouverons à Vissoye. Ici la *sāla* se trouve au-dessous de la cuisine et la cave au-dessous de la *sāla*. On remarque la ressemblance qui existe entre cette construction et celle de la maison de Chaley, en supprimant dans cette dernière la *sāla* et changeant la direction de la ligne de faite de 90°. Nous donnons à côté (Fig. 78) le profil d'une console de support de panne.

En descendant de Vercorins nous visitons les mayennes de Brien qui sont de construction plus récente. Elles se divisent en deux parties d'après

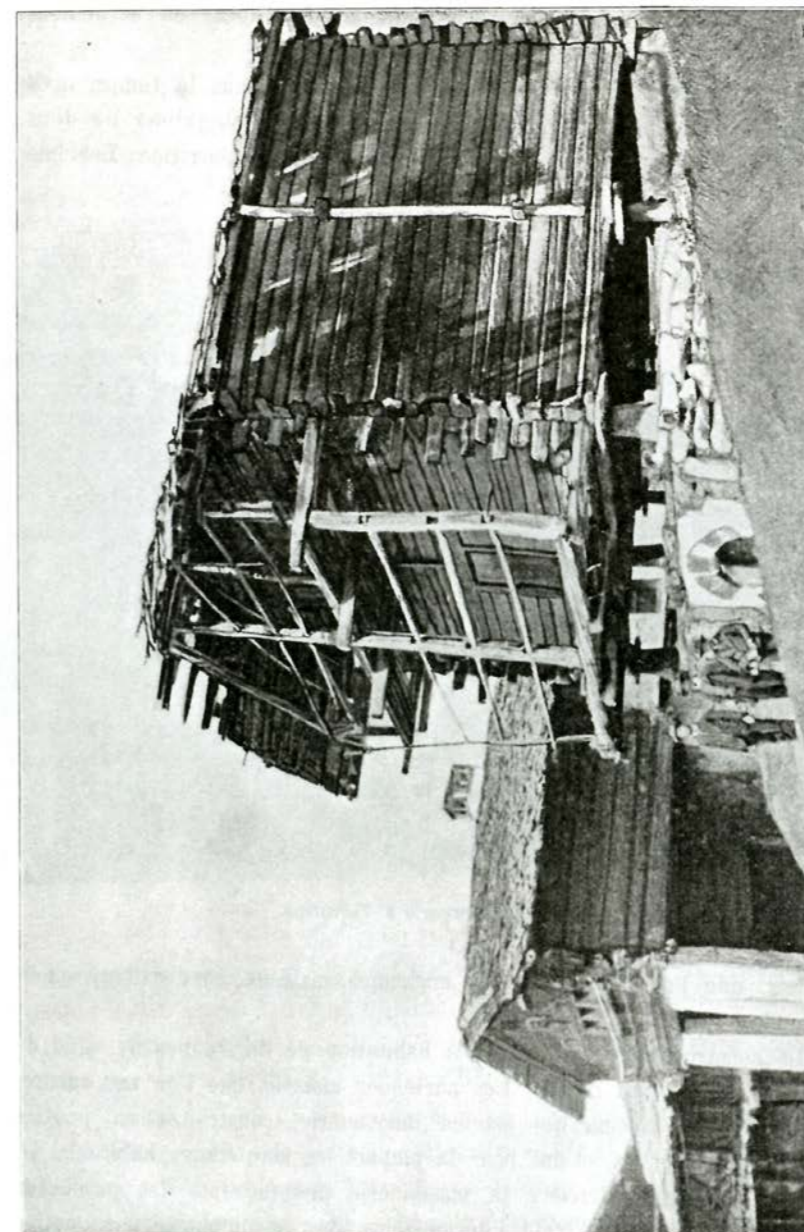


Fig. 76 I. Maison d'habitation et gerbier à Vercorins.

le faitage. L'une des moitié est en maçonnerie et renferme la cuisine, et derrière la chambre à lait; la deuxième moitié est construite en poutres assemblées en coches et comprend l'aire à fourrages, et au-dessous l'écurie.

Nous arrivons à **Sierre** où l'allemand dominait dans le temps, mais diminue actuellement de telle façon que l'on pense à supprimer les deux écoles allemandes qui existent encore, vu la faible fréquentation. Les ins-

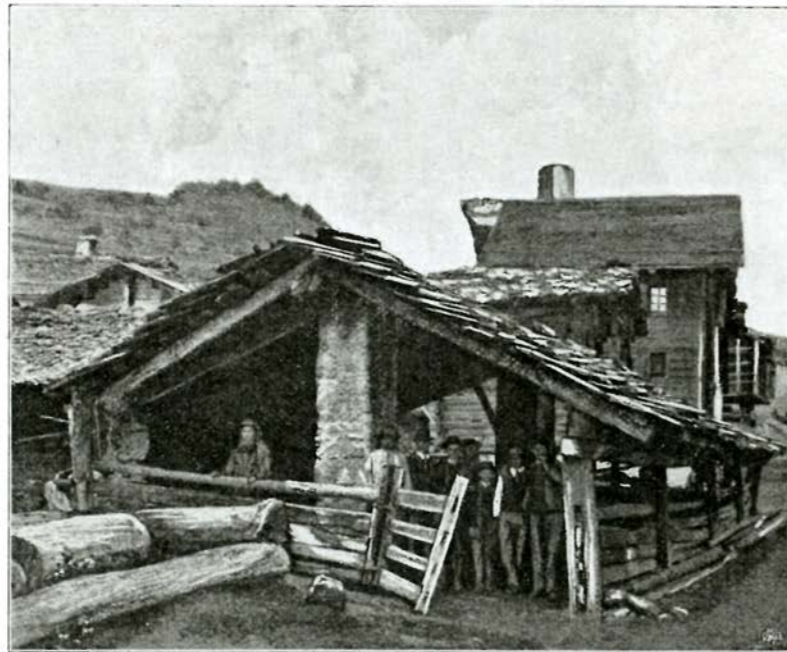


Fig. 76 II. Bergerie à Vercorins.

criptions, que l'on trouve sur les anciennes maisons, sont exclusivement allemandes ou latines.

La construction de la maison d'habitation ne diffère pas de celle de la partie romande du canton. Les anciennes maisons que l'on voit encore, sont, à part la cuisine qui est en maçonnerie, construites en poutres assemblées en coches, et ont pour la plupart les cinq étages habituels. Ici et là on rencontre, derrière la maçonnerie des façades, des parois en poutres assemblées, sans vide intermédiaire. Les assemblages des poutres se font toujours sur la façade équerrie; elles ont 11 cm de largeur, et les inférieures 14 cm.

La cave a en général, une entrée voûtée avec une petite place, sorte de vestibule, devant celle-ci; il n'y a pas d'expression spéciale pour cette pièce. Un vestibule, également sans dénomination spéciale, se remarque ici et là à côté de la salle (*sala*). L'étage habité qui est saillant, est soutenu par une colonne, et souvent il est supporté par le prolongement des poutres de la salle, qui se terminent par un profil de forme caractéristique.

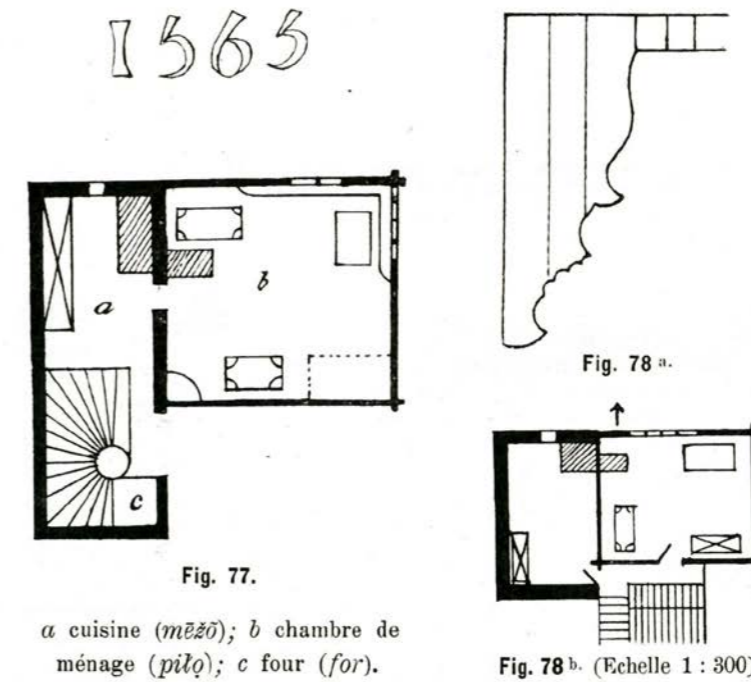


Fig. 77.

a cuisine (*mēzō*); b chambre de ménage (*pīlō*); c four (*for*).

Fig. 78 a.

Fig. 78 b. (Echelle 1 : 300).

Dans une autre construction, l'étage habité est dans le même alignement que la cave et la salle; l'étage supérieur est saillant d'environ 1 m 50 sur un des pignons, et sur une façade latérale et à côté de la cuisine de l'étage se prolonge une galerie de même largeur. Une des plus anciennes maisons (Fig. 78^b), a la cuisine à côté de la chambre de ménage comme dans la Fig. 71, au lieu de l'avoir derrière celle-ci.

Sur les tablettes et linteaux de fenêtres se remarquent les motifs de décorations si variés, de denticules reliés avec des arcatures et des colliers de perles (Fig. 78^c).

Les plus anciennes consoles de support des pannes sont à profils étagés; plus tard, elles rappellent celles d'Hérémence (Fig. 78^d. I. II. III. IV). Les têtes saillantes des poutres montrent des profils simples (Fig. 78^e).

RÉFÉRENCES

Heinrich Brockmann-Jerosch, *La terre helvétique*,
Edition de la Balconnière, Neuchâtel 1931



120. La « Maison de Païens » à Zervraïla. Comme la maison du Gothard, la cuisine maçonnée sur le derrière, et le devant tout bois. Datée de 1563. L'étable à gauche est une annexe récente.



29. Forme bourgeoise de la maison du type Gothard à Buchholz de Silenen, bâtie en 1589. (Photo Karl Gialler)

RÉFÉRENCES

La Maison bourgeoise en Suisse, vol. 27 : Le canton du Valais, Zurich, 1935

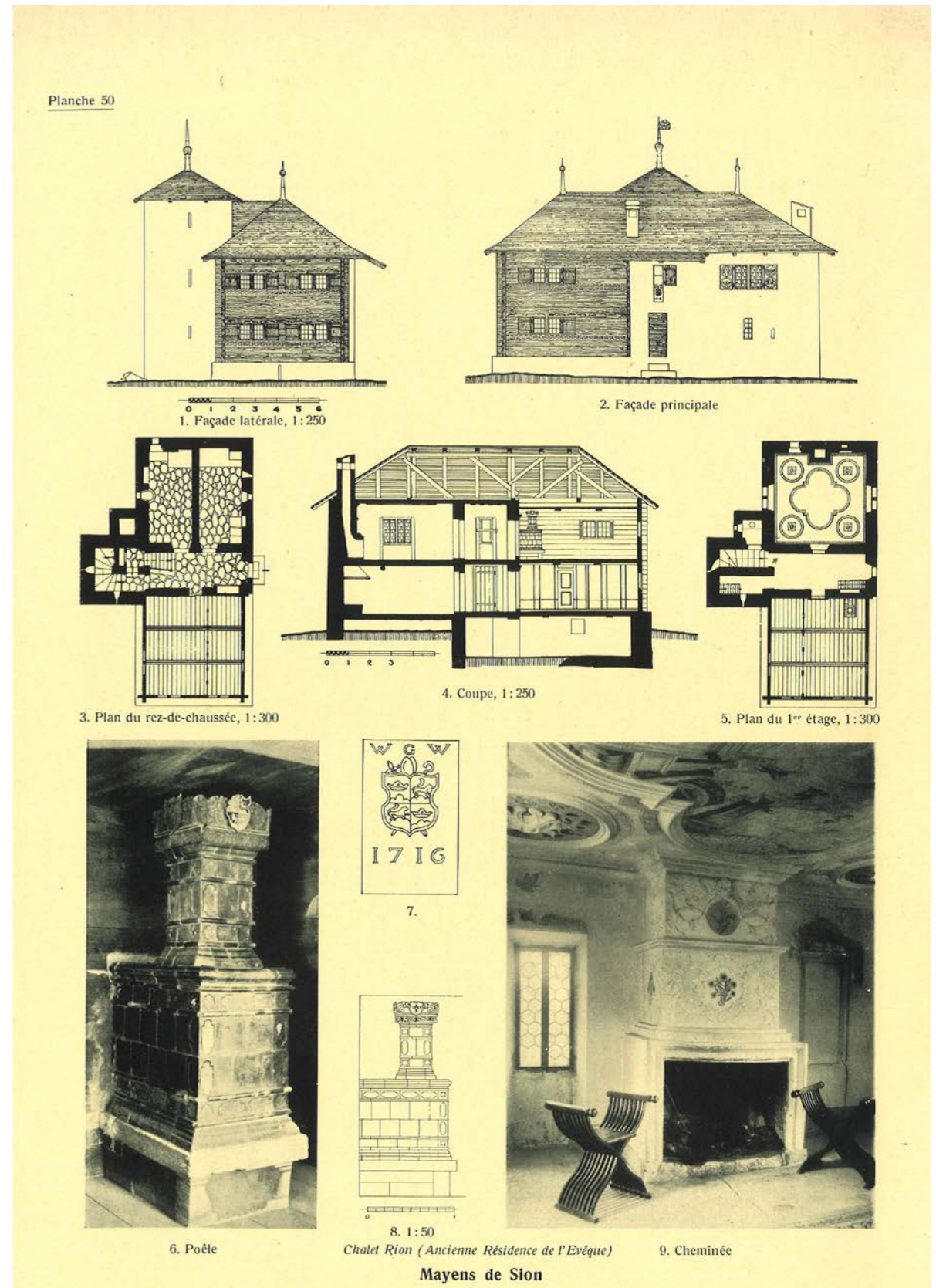


Planche 51

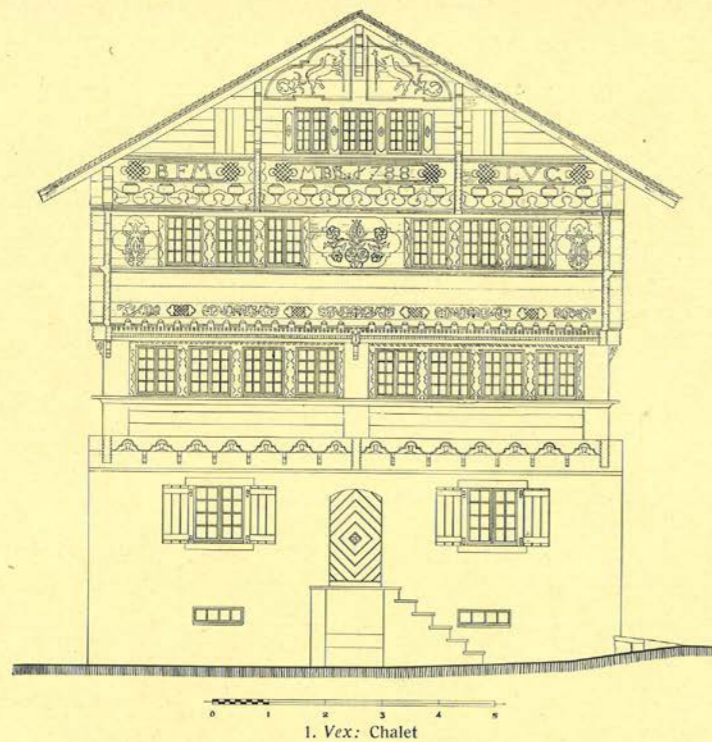
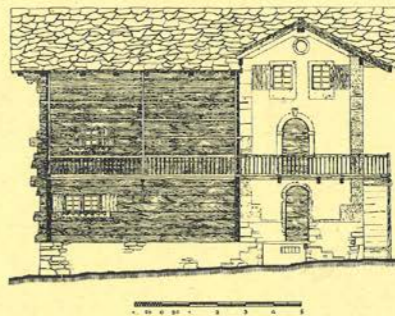


Planche 52





1. Ayent: Maison de Commune



2. St-Romain



3. Wass: Maison peinte

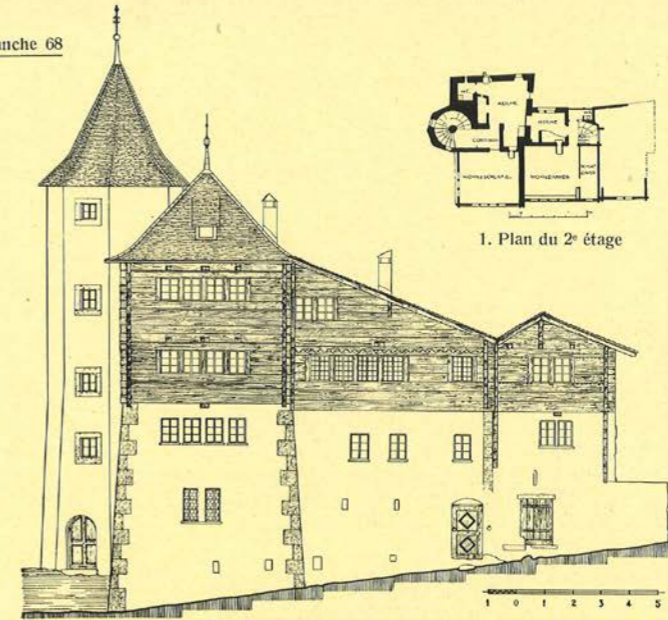


4.

Wass: Maison peinte
Ayent — Wass — St-Romain



5.



1. Plan du 2^e étage

2. Maison Juliet-Gillet, 1:200



3. Maison Juliet-Gillet



4. Maison Juliet-Gillet

Vissoye



5. Une rue



6. Grimentz

Vissoye — Grimentz



7. Grimentz

Doossier 1

Dario Gamboni

Musée, maison, monument : l'actualité intempesive des musées d'artistes et de collectionneurs

Les musées créés par des artistes et des collectionneurs sont à la fois populaires et jugés rétifs au progrès dont les grands musées seraient le lieu. La Suisse, riche en musées de ce genre, doit réfléchir à leur raison d'être et aux conditions de leur contribution à l'expérience de l'art.

On sait la Suisse abondamment pourvue de musées en tous genres, notamment dans le domaine des arts visuels, et les musées d'artistes et de collectionneurs n'y manquent pas. Il s'agit souvent de maisons-musées, dont le type remonte à la maison d'artiste, de « musées personnels » et de monuments dans la mesure où ils doivent leur existence à une personnalité. L'important est en conserver la mémoire¹. Quand cette origine a déterminé non seulement le principe du musée, mais aussi sa forme et la disposition des objets qu'il contient, on peut parler de « musée d'auteur », comme on parle de cinéma d'auteur à propos de films résultant d'un travail collectif mais privilégiant le rôle créatif de leur réalisateur².

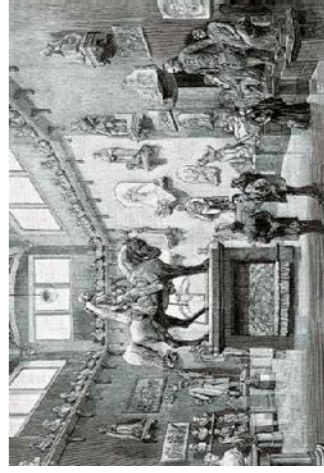
Ces musées sont apparus en Suisse dès le XIX^e siècle, avec la Villa Vela édifiée en 1862-1865 à Ligornetto pour le sculpteur tessinois Vincenzo Vela sur des plans de l'architecte italien Cipriano Ajmetti (fig. 1). Et il continue d'en apparaître de

nouveaux, sous des formes souvent originales, comme La Congiunta (« la conjointe »), récapité de béton brut construit en 1992 à Giomio pour un ensemble d'œuvres du sculpteur zurichois Hans Josephsohn (arch. Peter Märkli) ou encore le Schaulager (« dépôt pour regarder ») abritant depuis 2003 la collection de la fondation Emanuel Hoffmann à Bâle (arch. Herzog & de Meuron).

La qualité architecturale des bâtiments, tant intérieure qu'extérieure, est généralement élevée, notamment du point de vue de la fonction de monstration des objets et œuvres d'art qu'ils contiennent; cette qualité n'est pas due seulement aux architectes, mais aussi au degré d'implication des maîtres de l'ouvrage, car ceux-ci savaient ce qu'ils voulaient et avaient les moyens de l'obtenir. C'est ainsi que Vela, qui désirait une résidence, un atelier et un lieu d'exposition, a collaboré étroitement avec son architecte. Une intervention analogue du commanditaire explique probablement la réussite architecturale de la Fondation Beyer à Kleben près de Bâle (1992-1997), laquelle contraste avec le Zentrum Paul Klee à Berne (1999-2005), signé lui aussi par le Renzo Piano Building Workshop.

La Villa Vela, commandée par un artiste devenu célèbre dans l'Italie du Risorgimento, devait faire rayonner sa gloire sur son village natal et exhausser le statut de celui-ci; de façon analogue, les musées d'artistes et de collectionneurs sont liés intrinsèquement au lieu où ils se trouvent et s'opposent aux institutions – comme la fondation Guggenheim – qui font de leur nom une marque et multiplient aujourd'hui les succursales. On trouve des musées d'artistes dans les lieux plus ou moins écartés où ceux-ci se retiraient pour créer dans la nature tout en collaborant avec leurs marchands urbains, tel Giovanni Segantini en Engadine; à défaut de pouvoir restaurer le

Fig. 1 Museo Vela, Ligornetto, salle octogonale. Croquis d'Antonio Bonini en 1863. Musée national suisse à Zurich. © Museo Vincenzo Vela



4 K + A 4/2017



Fig. 2 Museo Vela, Ligornetto, salle octogonale après l'intervention de Mario Botta en 1997. 2001. © Museo Vincenzo Vela, Mauro Zeri

L'ouverture de tels édifices au public et la durabilité de ces musées ne vont pas sans difficultés. Ouvert en 1990 à la suite d'un don à la Villa de la villa, de son contenu et du parc par le dernier fils des collectionneurs, le musée Langmat a ainsi peiné à convaincre les habitants de Baden que le domaine des patrons était désormais leur, et à y attirer les amateurs d'art d'une région déjà comblée de trésors. Une autre difficulté plus fréquente, qui touche notamment les musées de création plus ancienne, tient à l'environnement de type domestique dans lequel ils sont nés ou qu'ils ont voulu évoquer, et à son incompatibilité croissante avec les normes d'accès et de sécurité, les équipements et les prestations associés à l'évolution des musées. C'est ainsi qu'en 2008, lorsque le voi de quatre tableaux de la Fondation Emil G. Bührle dans la villa datant de 1886 qu'elle occupait à Zurich a défrayé la chronique, on a pu conclure de l'incident que la place d'une collec-

tionnaire, sous des formes souvent originales, comme La Congiunta (« la conjointe »), récapité de béton brut construit en 1992 à Giomio pour un ensemble d'œuvres du sculpteur zurichois Hans Josephsohn (arch. Peter Märkli) ou encore le Schaulager (« dépôt pour regarder ») abritant depuis 2003 la collection de la fondation Emanuel Hoffmann à Bâle (arch. Herzog & de Meuron).

La qualité architecturale des bâtiments, tant intérieure qu'extérieure, est généralement élevée, notamment du point de vue de la fonction de monstration des objets et œuvres d'art qu'ils contiennent; cette qualité n'est pas due seulement aux architectes, mais aussi au degré d'implication des maîtres de l'ouvrage, car ceux-ci savaient ce qu'ils voulaient et avaient les moyens de l'obtenir. C'est ainsi que Vela, qui désirait une résidence, un atelier et un lieu d'exposition, a collaboré étroitement avec son architecte. Une intervention analogue du commanditaire explique probablement la réussite architecturale de la Fondation Beyer à Kleben près de Bâle (1992-1997), laquelle contraste avec le Zentrum Paul Klee à Berne (1999-2005), signé lui aussi par le Renzo Piano Building Workshop.

La Villa Vela, commandée par un artiste devenu célèbre dans l'Italie du Risorgimento, devait faire rayonner sa gloire sur son village natal et exhausser le statut de celui-ci; de façon analogue, les musées d'artistes et de collectionneurs sont liés intrinsèquement au lieu où ils se trouvent et s'opposent aux institutions – comme la fondation Guggenheim – qui font de leur nom une marque et multiplient aujourd'hui les succursales. On trouve des musées d'artistes dans les lieux plus ou moins écartés où ceux-ci se retiraient pour créer dans la nature tout en collaborant avec leurs marchands urbains, tel Giovanni Segantini en Engadine; à défaut de pouvoir restaurer le

RÉFÉRENCES

Dario Gamboni, « Musée, maison, monument : l'actualité intempesive des musées d'artistes et de collectionneurs », Art + Architecture en Suisse 68, 2017, 4, pp. 30-35

K + A 4/2017 5



Fig. 3 Musée Gustave Moreau, Paris, vue de la salle F, réouverte en 2015 © Mairie de Paris / Mairie de Paris / Mairie de Paris

Fig. 4 Bernese-Fundation, Lower Merion, Pennsylvanie, vue intérieure en contexte. Photo D. Madoe

Fig. 5 Bernese-Fundation, bâtiment de Tod Williams et Billie Tsien à Philadelphie, vue intérieure avec reconstruction de l'acrotiche de Merion. Photo Dario Gamboni

tion de ce calibre était désormais dans un grand musée public, tel que le Kunsthaus Zürich – que la Fondation a décidé depuis de rejoindre⁶. Malheureusement, il ne s'est pas trouvé de voix pour rap-
 présenter les raisons historiques d'un tel contexte de présentation et pour mettre en évidence la spécificité de l'expérience de l'art recherchée et permise par les musées d'artistes et de collectionneurs.

Le lien constitutif de ces musées à un site, une situation, une personne et un moment signifi-
 que leur conservation réclame une approche identique à celle des monuments historiques et que leur adaptation aux besoins changeants des musées doit être abordée avec une prudence par-
 ticulière. Ce n'est hélas pas toujours le cas, même lorsque les instances de décision disposent des informations et compétences nécessaires. Vela avant légué – par l'intermédiaire de son fils Spar-
 taco – sa maison avec le jardin et les collections à la Confédération, à condition que celle-ci « ne vende ni ne déplace en quelque lieu ou musée que

ce soit les sculptures, les dessins, la bibliothèque et les autres objets d'art qui pourraient intéresser le public », et le Museo Vela fut inauguré en 1898, la même année que le Musée national de Zurich⁷.

En 1995, le Département fédéral des finances de la Confédération confia une rénovation de l'édifice à l'architecte tessinois Mario Botta, mieux connu pour son affirmation d'un style personnel que pour sa retenue face au bâti existant⁸. Son intervention (1997-2001) a entraîné la disparition d'éléments essentiels de la substance originale, tels que sols et ouvertures, jusque dans le cœur physique et symbolique de l'édifice, l'octogone central et sa lanterne (fig. 2).

Pour ces musées, l'aménagement intérieur, y compris celui des objets et œuvres d'art, est aussi important que l'architecture proprement dite, tant du point de vue de l'effet esthétique que de celui de l'intérêt historique. Dès la loi adoptée en 1833 par le Parlement britannique pour conser-
 ver la maison londonienne de John Soane sans



aucune « modification à l'arrangement » laissé par l'architecte au moment de sa mort, artistes et collectionneurs ont attribué un statut d'œuvre à ce qu'on appelle aussi disposition, accrochage ou installation. Marcel Duchamp l'a exprimé le plus clairement en affirmant en 1949 que le « vrai collectionneur » est « un artiste – au car-
 ré⁹. Hors de Suisse, grâce à des tutelles efficaces et à la perspicacité de conservateurs et adminis-
 trateurs dévoués, il est arrivé que l'on conserve ou reconstitue des ensembles authentiques, per-
 mettant aux visiteurs comme aux historiens d'en faire l'expérience sensible et immédiate. C'est le cas du musée national Gustave Moreau à Paris, ouvert en 1993, lequel a pu à peu près retrouver la totalité des arrangements conçus par le peintre et réalisés par ses élèves et collaborateurs (fig. 3)¹⁰. La aussi, une telle réussite ne va pas sans difficultés ni conflits. Aux États-Unis, la Fondation Barnes, après des décennies de mauvaise gestion et une campagne visant à démanteler la collection de la



Fig. 6a/b Reinhart Museum, Winterthur, salle des Foliores blanches de Riggen de Caspar David Friedrich avec la restauration. © Museum Oskar Reinhart

commune suburbaine de Lower Merion (fig. 4) au centre de Philadelphie en échange d'un renouveau, n'a obtenu l'autorisation de le faire qu'à la condition que les accrochages d'Albert C. Barnes soient reconstitués à l'identique au sein du nouveau bâtiment (fig. 5). La perte de l'harmonie qui les unissait à l'édifice original et à son envi-
 ronnement végétal est ainsi compensée en partie par une conscience nouvelle du fait que les « en-
 sembles » du Dr Barnes, loin de résulter des lubies d'un collectionneur atablaire, étaient destinés à éduquer le regard et ajouter leur valeur à celle

(dir.), Mark Dion, Judy Pfaff, Fred Wilson, *The Order of Things*, Philadelphia, Barnes Foundation, 2015.

11 Stefan Lauper, « L'expression d'une collection. Oskar Reinhart et l'acrotiche », mémoire de master en histoire de l'art, Université de Genève, juin 2013.

L'auteur

Dario Gamboni est professeur d'histoire de l'art à l'université de Genève.

Contact: Dario.Gamboni@unige.ch

Zusammenfassung

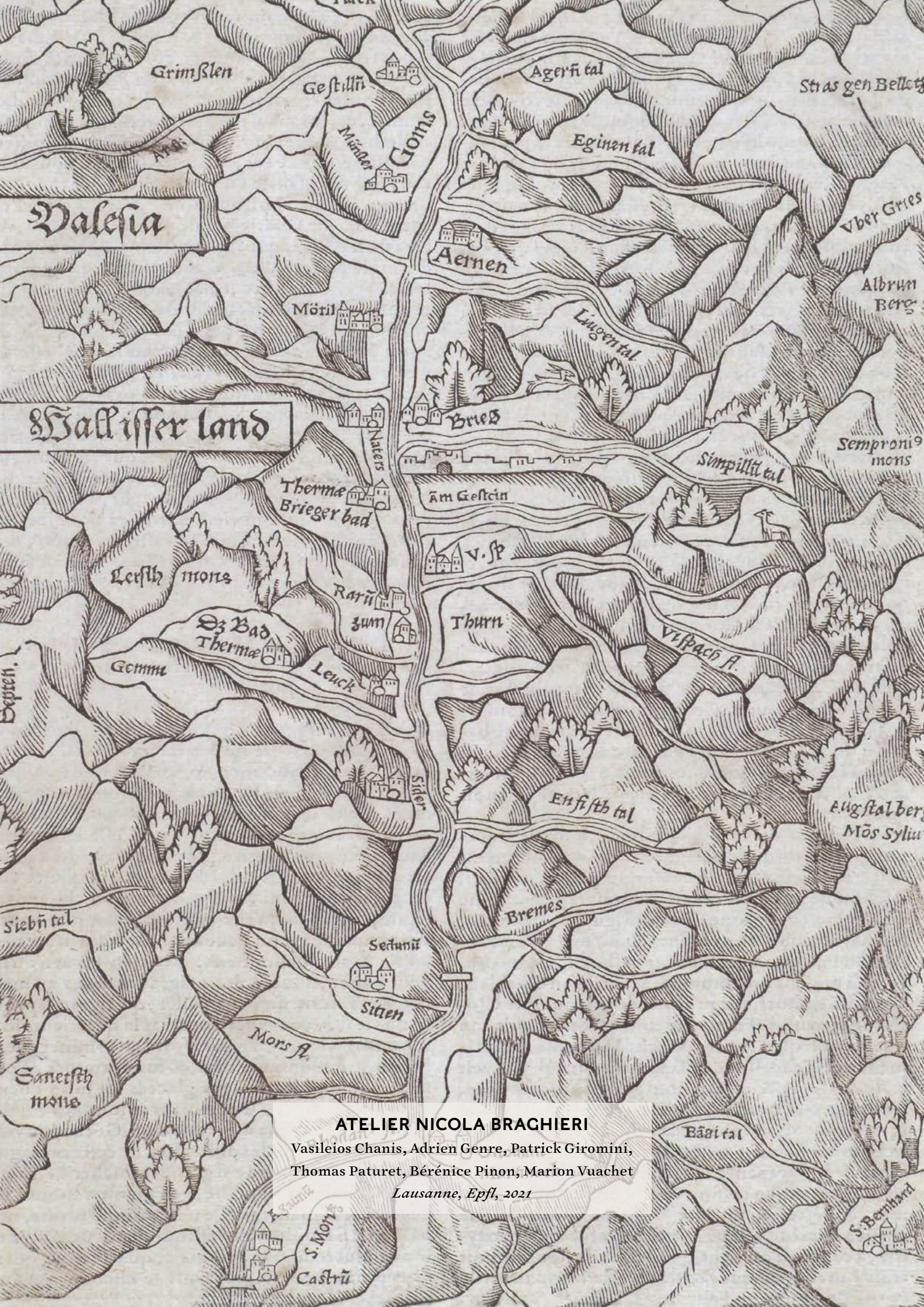
Museum, Bauwerk, Denkmal: die Herausforderung der Künstler- und Sammlermuseen

Die Schweiz ist reich an Museen, die von Künstlern oder Sammlern geschaffen wur-
 den. Diese Museen stehen in einer starken Beziehung zu einer Person, einem Ort und einem Augenblick. Sie weisen dadurch die Eigenschaft eines Denkmals auf und ihre moderner Museen erfordern deshalb viel Umsicht. Neben ihrer architektonischen Qualität, die zum Teil auf die Bauherrschaf zurückzuführen ist, haben sie gelegentlich die originale Anordnung der Kunstwerke bewahren können und bringen so ihre histo-
 rischen, ästhetischen und inhaltlichen Werte

optimal zur Geltung. Trotz der Bedingungen, welche die Stiftungsgemeinden mit ihren Schenkern und Kuratoren stellen, ist dies Beitrag nicht nur ein Fall, sondern ein Beispiel, das auf die Besonderheiten und den Stellenwert dieser Museen hinweist.

Riassunto Museo, casa, monumento: l'attualità intempestiva dei musei d'artista e di collezionisti

La Svizzera vanta un numero notevole di musei creati da artisti e collezionisti. Legati a una persona, a un luogo e a un'occasione, questi musei hanno un carattere di monu-
 mento e richiedono grande prudenza quan-
 do ci si propone di adattarli alle esigenze quan-
 do delle istituzioni museali. Oltre a conser-
 vare la qualità architettonica, riconducibile in parte all'investimento dei loro commit-
 ti, i musei d'artista e di collezionisti hanno l'opportunità di custodire la disposizione originaria delle opere, valorizzandone le virtù storiche, estetiche e cognitive. Di fatto, tali prerogative vengono rispettate solo in rari casi, nonostante le premesse a cui i fondatori hanno vincolato le proprie donazioni. Questo contributo invita a una maggiore consape-
 volezza della specificità e del valore di tali musei.



Walesia

Wallisser land

ATELIER NICOLA BRACHIERI

Vasileios Chanis, Adrien Genre, Patrick Giromini,
Thomas Paturet, Bérénice Pinon, Marion Vuachet

Lausanne, Epfl, 2021