



HAL
open science

Ceci n'est pas un musée : les fondations d'art contemporain en Europe dans les années soixante

Julie Verlaine

► To cite this version:

Julie Verlaine. Ceci n'est pas un musée : les fondations d'art contemporain en Europe dans les années soixante. Anne-Solène Rolland et Hanna Murauskaya (dir.),. De nouveaux modèles de musées ? Formes et enjeux des créations et rénovations des musées en Europe, XIXe-XXIe siècles, L'Harmattan, p. 85-97., 2008. hal-03614262

HAL Id: hal-03614262

<https://paris1.hal.science/hal-03614262>

Submitted on 12 Jul 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Julie Verlaine, « Ceci n'est pas un musée : les fondations d'art contemporain en Europe dans les années soixante », dans Anne-Solène Rolland et Hanna Murauskaya (dir.), *De nouveaux modèles de musées ? Formes et enjeux des créations et rénovations des musées en Europe, XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 85-97.

**« CECI N'EST PAS UN MUSÉE » :
LE DÉVELOPPEMENT DES FONDATIONS
PRIVÉES D'ART CONTEMPORAIN EN EUROPE
DANS LES ANNÉES SOIXANTE**

Julie Verlaine
Université Paris I-Sorbonne
Université de Caen

Dès le milieu des années 1950 apparaissent en Europe, de manière simultanée, plusieurs projets individuels visant à créer des lieux privés dédiés à la présentation d'œuvres récentes et encore faiblement légitimées par les institutions artistiques. Passé le temps de la gestation du projet, et de sa mise en œuvre, souvent ralentie par des obstacles juridiques ou matériels, ces fondations sont inaugurées entre le début des années soixante et le milieu des années soixante-dix. Le terme lui-même n'est pas nouveau. Les milieux artistiques ont alors bien en tête le modèle de la *foundation* nord-américaine ; les grands collectionneurs-mécènes nord-américains, du docteur Barnes à Duncan Phillips, sont célèbres, voire légendaires. On pourrait étudier ces fondations européennes sous l'angle de leur rapport à ces institutions d'outre-atlantique et se demander si elles n'en sont pas que de pâles copies, une simple imitation, sous forme d'exportation, très tardive d'ailleurs, par la vieille Europe. Dans le cadre d'une réflexion sur les notions de réinvention et de transposition appliquées au musée, nous nous proposons d'analyser la naissance et le développement de ces structures dans le contexte social et culturel européen des années 1960. Dès 1961 en effet, sont créées les Fondations Sonja Henie et Niels Onstad en Norvège, dont les statuts prévoient la

construction d'un centre d'art, ouvert en 1968 à Høvikodden. En juillet 1964 a lieu l'inauguration en grande pompe par André Malraux, à Saint-Paul de Vence, de la Fondation Marguerite et Aimé Maeght. En 1974 enfin, est organisé le premier vernissage, à Kruishoutem, en Belgique, de la Fondation Veranneman imaginée et patronnée par un célèbre architecte, *designer*, et marchand d'art de Bruxelles.

Il existe en Europe une grande hétérogénéité des statuts et des formes de collaboration entre domaine public et domaine privé ; elle est renforcée par la diversité des cadres juridiques nationaux¹. Néanmoins, des tendances communes se dessinent dans le paysage politique et social européen, qui invitent à considérer le phénomène des fondations à l'échelle européenne. Dans le vaste domaine du patrimoine, l'intervention privée est de plus en plus sensible, et est le corollaire d'une évolution de la conception du rôle de l'État : ce dernier n'a plus le monopole de la défense de l'intérêt général, il associe de plus en plus les particuliers à son action. Les fondations précèdent l'État dans l'exercice de missions nouvelles, notamment culturelles, dans les années 1960 et 1970. Une autre évolution concerne les créateurs de fondations : pour des personnes physiques, puis plus tard des entreprises, la création d'une structure légale autonome, dotée par eux de ressources assignées à une mission, présentée comme relevant de l'intérêt public, devient une des formes d'exercice du mécénat, qui s'en trouve ainsi redéfini. La décision en outre de bâtir un lieu d'exposition, qui prend souvent lui aussi le nom de Fondation – provoquant d'ailleurs une confusion, délibérée, entre la collection, le lieu et l'institution – traduit une volonté de manifester physiquement, aux yeux du monde, la puissance du mécène, sa bienfaisance et sa générosité, dans une démarche de « publicité » au sens large qui contraste avec la traditionnelle discrétion des amateurs d'art européens.

Mesurer la portée et le rayonnement de ces nouvelles fondations, en termes d'innovations structurelles et

1. Sur ce sujet, voir notamment Charles Debbasch & Pierre Langeron, *Les Fondations*, Paris, PUF, 1992, et Élie Alfandari (dir.), *Associations et fondations en Europe. Régime juridique et fiscal*, Lyon, Éditions Juris, 1994.

architecturales, de propositions muséographiques, et de médiation artistique, soulève bien évidemment la question des « modèles » qui inspirent les fondateurs : la fondation américaine, le musée d'art, la galerie d'art aussi, ou plus exactement l'idée que l'on s'en fait en Europe dans les années soixante, sont autant d'horizons du « possible » qui influencent ces réalisations. La problématique de la réinvention du modèle conduit à s'interroger sur l'importance à attribuer à ces fondations privées dans les rénovations muséales des années 1970-1980, ce que Raymonde Moulin a appelé « l'aggiornamento » des musées d'art européens¹.

Créer des maisons pour l'art vivant

« Plus qu'un musée », « pas seulement un musée », « tout sauf un musée » : autant d'expressions que l'on trouve fréquemment dans la bouche ou sous la plume des créateurs de fondations. Ces fondations d'art contemporain ont en effet en commun cette caractéristique paradoxale de se définir par rapport au Musée, entité vague mais fortement normative, tout en ayant l'ambition de devenir ce que selon elles le musée ne parvient pas à être : des « maisons de l'art vivant ».

L'idée de Musée fonctionne comme un repoussoir pour les fondateurs. La critique déjà ancienne du musée comme lieu de mort et de déréliction pour les œuvres et pour l'art est largement prégnante dans le milieu de l'art européen des années soixante. Puisant largement dans les métaphores romantiques, à l'instar de celle des « cimetières de l'art » évoqués par Alphonse de Lamartine, les phénoménologues développent alors un discours radical sur le caractère mortifère de l'entrée au musée : Husserl, Merleau-Ponty, Maldiney, mais aussi Adorno, qui écrit en 1953 que « les musées sont les caveaux de famille des œuvres d'art, ils témoignent de la neutralisation de la culture, on y accumule des trésors d'art². »

1. Raymonde Moulin, « L'art contemporain et le marché », *Cahiers du MNAM*, numéro hors-série 1989, p. 19.

2. « Valéry Proust Musée », 1953. Article cité par Catherine Balle et Dominique Poulot (dir.) *Musées en Europe. Une mutation inachevée*, Paris, La Documentation française, 2004, p. 64.

Bien plus innovante que ces propos ressassés contre les musées est la construction par ces mêmes auteurs d'une opposition terme à terme entre d'une part le musée et d'autre part la fondation ou *Stiftung* – le vocable germanique étant souvent préféré par les essayistes à son équivalent d'origine latine¹. La *Stiftung* est un lieu qui héberge les œuvres là où le musée les enterre, un lieu qui leur permet l'entrée dans une seconde, voire une troisième vie là où le musée les voue à une perte d'âme et de force, à une momification.

Aussi, en choisissant et en revendiquant l'appellation de « fondation », de « Stichting », ou encore de « Stiftelser », les créateurs de fondation présentent-ils leurs réalisations, plus ou moins explicitement, avec plus ou moins de virulence, comme des « anti-musées ». André Malraux, le 28 juillet 1964, jour de l'inauguration de la Fondation Maeght à Saint-Paul de Vence, fit un discours célèbre dans lequel on trouve plusieurs éléments essentiels à la compréhension de l'état d'esprit présidant à ces différentes fondations d'art contemporain². L'opposition au musée est explicite – « Ceci n'est pas un palais, ceci n'est pas un décor et disons-le tout de suite, ceci n'est pas un musée ! » – et elle se nourrit de considérations sur l'articulation entre un lieu et l'esprit du lieu, ou « arrière-monde », propice selon Malraux à la création : c'est l'idée d'une nécessaire et fructueuse association entre d'un côté une vocation à présenter des œuvres (sculptures de Miró, salle Chagall, cour Giacometti) et de l'autre côté une invitation à en créer de nouvelles, dans une vision toute exaltée de l'inspiration créatrice stimulée par la vue des réalisations d'autres artistes. D'autre part, Malraux fait référence dans son discours à la fondation Barnes et lui refuse le nom, et, partant, la dignité de fondation : « Toute admirable qu'elle soit, la fondation Barnes est un « musée » ». Tout anti-américanisme, toute mauvaise foi,

1. On peut y voir un signe de la prégnance des idées phénoménologiques dans les milieux intellectuels européens et notamment latins. Le terme de *Stiftung*, utilisé par Husserl, est repris par des Italiens et des Français, notamment Michel Seuphor (cf. *Le style et le cri. Quatorze essais sur l'art de ce siècle*, Paris, Seuil, 1965).

2. Une partie de ce discours a été filmée par les Actualités et est consultable sur le site de l'Institut National de l'Audiovisuel, dans la rubrique « Archives » : <http://www.ina.fr/archivespour tous/index.php?notice=I00013135>

toute exagération circonstancielle mis à part, il affirme ici le projet, également énoncé par le Belge Émile Veranneman, de faire mieux que le docteur Barnes : créer une « vraie » fondation, qui ne tombe pas dans la malédiction qui guette, dans le danger qui presse toute fondation, à savoir sa « perversion » en musée¹.

Une architecture de la synthèse

De ces conceptions très abstraites, découlent des décisions et des réalisations, bien concrètes quant à elles, qui en sont en quelque sorte les traductions dans la pierre, par l'architecture, et au quotidien, par la programmation.

Sur le plan architectural, les fondateurs entendent créer des lieux qui soient exemplaires de modernité et d'audace, en accord avec leur projet de dépassement du modèle muséal fermé et labyrinthique. Aussi ont-ils fait appel à des architectes plus ou moins renommés, tous audacieux, et leur ont-ils donné un cahier des charges qui se résume finalement à trois exigences, trois priorités : la lumière, le dépouillement, et la sérénité du lieu. Si l'on compare les plans des trois fondations Maeght, Henie Onstad et Veranneman, on ne peut qu'être frappé par un important effet de similitude. Les architectes sont différents, par leur nationalité, leur génération, leur formation², et pourtant les partis pris architecturaux sont très proches.

Concernant la lumière tout d'abord, tous ont voulu ériger la « galerie idéale » pour reprendre l'expression du marchand parisien³, celle-ci étant définie comme un lieu d'exposition où

1. Philippe Cruysmans, « La Fondation Veranneman », *L'œil*, n° 348-349, juillet – août 1984, p. 58.

2. Il s'agit de Josep-Lluís Sert à Saint-Paul, Christiaan Vander Plaetse à Krouishoutem, Jon Eikvar et Svein-Erik Engebretsen à Høvikodden.

3. « Pouvoir réaliser mon rêve, c'est faire la galerie idéale avec des lumières étudiées pour bien voir la peinture, des grands espaces extérieurs pour montrer la sculpture en plein air dans la nature. Et en même temps créer une sorte de cénacle, de phalanstère, pour pouvoir réunir les poètes, l'architecte, le musicien, le sculpteur, le graveur, un ensemble international pour que ces jeunes puissent travailler ensemble pour faciliter la réalisation d'un style de mon temps. » (Entretien d'Aimé Maeght avec Pierre Dumayet, *Du côté de chez les Maeght*, 1973, ORTF et Maeght).

la lumière est parfaite car égale, neutre et naturelle. À Saint-Paul de Vence, l'architecte Josep Lluís Sert installe sur les toits plats des « pièges à lumière », demi-voûtes en béton vitrées sur la tranche qui captent la lumière pour la renvoyer sur les murs des salles à une hauteur d'un mètre cinquante. Il s'agit d'éviter que l'angle formé par le rayon lumineux et la ligne du regard humain atteigne 45°, chiffre autour duquel se créent les reflets. Ainsi, sans que le soleil ne pénètre dans les salles, celles-ci sont éclairées d'une lumière blanche et égale, variant peu au cours de la journée¹. À Kruishoutem, la source de lumière est zénithale et filtrée par des verrières légèrement opaques, ancrées dans une charpente apparente².

En ce qui concerne la distribution des espaces, la préoccupation commune a été d'ériger un « *white cube* » parfait, ample et lumineux, mais surtout géométrique et dépouillé. La réalisation la plus marquante de ce point de vue est celle de Veranneman : les surfaces d'expositions se répartissent en six grandes cellules hexagonales, inspirées par la crypte romane de l'église de Gand, qui sont reliées entre elles par des triangles où se distribuent les 2400 mètres de cimaise. Renouvelant l'approche de la circulation dans l'exposition en brisant toute possibilité de linéarité de parcours, ces cellules offrent selon le critique d'art Émile Langui « un nouveau lieu de méditation sereine³ ».

En effet, dernier élément, la sérénité est recherchée par différents moyens, à commencer par le choix des sites et l'organisation topographique des constructions. Toutes sont situées dans un espace rural, en marge, à la frange de la ville ou du village : la distance est suffisamment grande pour qu'un calme imposant y règne ; suffisamment faible aussi pour attirer les visiteurs de passage. En outre, les Fondations, en tant que lieux, sont de vastes ensembles qui ne se résument pas au bâti : les jardins ou terrasses de sculptures, qui entourent les constructions, contribuent à donner l'impression d'un vaste

1. Sur ce sujet, voir Jan K. Birksted, *Modernism and the Mediterranean. The Maeght Foundation*, Hants / Burlington, Ashgate Publishing, 2004.

2. *Fondation Veranneman*, 1974, n. p.

3. Emilio Langui, Préface au catalogue de présentation de la Fondation Veranneman (*Fondation Veranneman*, 1974, n. p.)

espace de méditation ; de même la décision commune de différer l'entrée du visiteur au moyen d'un chemin ou d'une route, et dans le cas de la fondation Maeght, la découverte progressive des bâtiments cachés d'abord par la végétation, est une façon de créer un rituel initiatique, une entrée dans l'esprit du lieu. On peut à ce titre dire qu'il y a un fort horizon « monastique » dans ces constructions des années 1960.

L'austérité que porte en elle cette dimension monastique est contrebalancée par une dimension que l'on pourrait qualifier, quant à elle, de « phalanstérienne ». C'est un point commun que partagent tous les fondateurs et qui inscrit directement leurs réalisations dans la sphère du « mécénat » : tous souhaitent que les fondations soient des « maisons de l'art vivant ». Ce « lieu » ne sera pas qu'un lieu d'exposition, ce sera aussi un lieu de vie. Une politique de résidence d'artistes est mise en place dans chacune, afin que, selon l'expression d'Aimé Maeght, « ces jeunes puissent travailler ensemble pour faciliter la réalisation d'un style [de mon] temps¹ ». Les plans incluent des espaces conçus pour la rencontre, la lecture, le dialogue, la création. Chez Henie Onstad, sont présents un théâtre, des salles de concert et de conférence, une bibliothèque, des salles d'études, ainsi que des logements pour les employés des Fondations et pour des artistes ou étudiants en arts de passage.² » Émile Veranneman explique que les différents espaces de socialisation de sa fondation répondent à sa philosophie d'inspiration chinoise : « Tout est en tout³ » : on ne saurait séparer l'exposition de la création.

Ces projets de phalanstère ou de cénacle ne sont pas restreints aux arts plastiques, mais devraient selon l'expression d'Aimé Maeght « pouvoir réunir les poètes, l'architecte, le musicien, le sculpteur, le graveur, un ensemble international »⁴. À ce titre les fondations ont été des lieux de création collective et « pluri- ou trans-disciplinaire » ; la musique contemporaine, notamment, y joue un rôle important. Pour l'inauguration du

1. Entretien d'Aimé Maeght avec Pierre Dumayet, *Du côté de chez les Maeght*, 1973, ORTF et Maeght.

2. *Høvikodden, Fondations Sonja Henie et Niels Onstad*, 1964, n. p.

3. *Fondation Veranneman*, 1974, n. p.

4. Entretien avec Pierre Dumayet, *op. cit.*

Centre d'art Henie Onstad en Norvège, Arne Nordheim compose et exécute une œuvre de musique électronique « Solitaire », inspirée d'un texte français, « Les Bijoux » de Baudelaire. À la Fondation Maeght sont mises en place dès 1965 les « Nuits de la fondation », où des concerts sont donnés dans la Cour Giacometti, sous la direction de Francis Miroglio : autant de manifestations qui complètent les politiques de résidence et entendent stimuler la créativité artistique.

Un mécénat intéressé ?

Lorsque l'on se penche non plus sur les projets, mais sur les statuts et les activités de ces différentes fondations, que l'on essaie de déterminer leur portée et d'en dresser un bilan critique, il apparaît que l'enjeu principal auquel ont été confrontées ces fondations est celui de la conciliation problématique entre d'une part une volonté de lien permanent avec l'art contemporain et d'ouverture à la création vivante, et d'autre part, un intérêt, dans tous les sens du terme, à participer de la légitimation de cette même création.

La première source de contradiction se trouve dans la signification et la pertinence de la notion problématique d'« utilité publique », très franco-française, ou celle, plus universelle, « d'intérêt général », qui, presque partout en Europe, définit la fondation en l'opposant à l'entreprise. En effet, ces fondations privées ne sont-elles pas avant toute chose des entreprises individuelles et des indicateurs de prestige social ? Cette question renvoie à l'existence, dans toute fondation, de deux facettes. Un aspect libéral d'abord : l'initiative privée décide de créer une institution et de lui affecter les moyens nécessaires à son fonctionnement ; un aspect public, ensuite : seul un geste de la puissance étatique – à l'échelle nationale ou régionale – peut permettre à une fondation d'exister « publiquement » dans la majorité des pays européens. Contrairement aux structures nord-américaines, la seule volonté des fondateurs est insuffisante pour faire naître une fondation¹.

1. En France par exemple, la « fondation » comme institution n'est définie par la

Or ce n'est pas *stricto sensu* l'utilité publique qui motive la reconnaissance de ces fondations, mais plutôt l'opportunité de combler des lacunes officielles par une activité privée de promotion de l'art vivant. Aussi en France, le rapport Pomey de janvier 1966, commandé par André Malraux, qui porte sur le mécénat et les fondations, est présenté le plus souvent, à tort semble-t-il, comme l'indice d'une ouverture de la puissance publique à l'initiative privée et l'amorce d'une politique de soutien au mécénat des particuliers, conçue comme délégation par l'État d'un certain nombre d'attributions régaliennes. En réalité, Michel Pomey, s'il souligne bien la nécessité de prendre des mesures incitatives à l'égard des « nouveaux mécènes », n'envisage leur action qu'« aux marges et frontières du progrès social¹ » ; de même, s'il recommande de ne pas appliquer strictement la réglementation des musées aux Fondations, c'est parce que ce n'est pas nécessaire pour les contrôler. L'État ne peut que se réjouir de voir des individus se charger – à sa place ? – des domaines risqués, marginaux, à commencer par celui de la création artistique : « L'initiative du mouvement doit venir des « experts », c'est-à-dire d'animateurs, spécialement avertis des choses de l'art vivant, qui sachent lui ouvrir les voies et puissent prendre à son égard, en liaison avec les artistes eux-mêmes, toutes leurs responsabilités esthétiques et financières² ». Les fondateurs eux-mêmes servent tout à la fois leur propre intérêt et celui d'un public aussi bien artiste que profane.

Pour les marchands d'art, la question de l'intérêt est particulièrement pertinente : n'y a-t-il pas un évident intérêt, voire un conflit d'intérêt, à créer une Maison de l'art abritant et exposant des artistes que, par ailleurs, la galerie commerciale propose à la vente ? Lors de l'inauguration de la Fondation Veranneman, Jean Dypréau insiste beaucoup sur la page qui se tourne par rapport à l'activité de marchand d'art : il s'agit avec

loi qu'en 1987. Avant cette date, le Conseil d'État, grand ordonnateur de la reconnaissance de l'utilité publique, se fonde sur une jurisprudence au demeurant assez floue. Sur ce sujet, voir Charles Debbasch & Pierre Langeron, *op. cit.*

1. Michel Pomey, Rapport établi à la demande de M. André Malraux, ministre d'État chargé des Affaires culturelles, document dactylographié, janvier 1966, n. p.

2. *Ibid.*

la Fondation d'une prise de distance par rapport au lucre – Dypréau y oppose la « pureté des intentions » qui guident le projet de fondation¹. Il s'agit également d'une prise de distance par rapport à l'éphémère et à l'assujettissement à la mode propres à l'exposition commerciale ; mais il s'agit aussi, cela n'est pas nié, d'en faire le couronnement d'efforts méritoires dont sont attendus un bénéfice certain et des retombées positives en terme d'image de marque et de prestige social². Les deux collectionneurs norvégiens, Sonja Henie et Niels Onstad, mettent en avant l'immense « plaisir égoïste » qu'ils ont ressenti à former leur collection et à jouir de leurs œuvres, ainsi que leur volonté d'en faire désormais profiter les autres³. Il est évident cependant que ce projet d'Høvikodden est une forme d'autocélébration, dont le paroxysme est la tournée mondiale de leur collection entre 1961 et 1964 : le centre d'art est conçu comme l'écrin qui abritera leurs plus beaux bijoux.

Dès lors, la multiplication des fondations ne serait-elle donc qu'un « nouvel exercice de collectionnisme », pour reprendre l'expression de Dominique Poulot⁴ ? On touche ici à une seconde tension, celle inhérente au contenu des programmes d'exposition : que montrent les Fondations, sinon ce que les fondateurs aiment, ce qu'ils ont choisi, ce qu'ils désirent voir consacrer ? Les programmations des différents lieux, surtout dans leurs premières années, semblent en effet hésiter entre deux partis pris : soit revendiquer une subjectivité du goût, donc une partialité des présentations ; soit affirmer la valeur objective et historique des œuvres en faisant disparaître toute idée de sélection personnelle, la collection étant alors présentée comme le reflet fidèle des tendances picturales actuelles. Les directeurs des fondations Veranneman et Maeght, Willy Desmet et François Wehrin, ont ainsi sans cesse oscillé

1. Jean Dypréau, texte de présentation, *Fondation Veranneman*, 1974, n. p.

2. *Fondation Veranneman*, 1974, n. p.

3. « Nous avons éprouvé nous-mêmes, pendant des années, une grande joie à réunir des œuvres d'art contemporain, et nous pensons que les toiles que notre collection abrite aujourd'hui sont à même d'intéresser un plus vaste public. » (*Høvikodden, Fondations Sonja Henie et Niels Onstad*, 1964, n. p.)

4. Dominique Poulot, *Une histoire des musées de France, XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, La Découverte, 2005, p. 27

entre ces deux tendances lors des premières expositions qu'ils organisent. Or ces expositions prêtent le flanc à la critique sur les deux fronts : quand elles organisent des grandes rétrospectives, on leur reproche de ne choisir que des artistes défendus par les galeries parisienne ou bruxelloise et de consacrer elles-mêmes « leurs » maîtres, donc de faire violence à l'histoire de l'art en train de s'écrire¹ ; quand, à l'inverse, elles présentent des panoramas sur l'art vivant, les critiques portent sur la démagogie des intentions, et l'absence de ligne directrice, de choix, d'engagement².

Dans le prolongement de cette tension entre présentation d'une collection singulière et exposition de l'art vivant, les fondations sont en définitive constamment écartelées, tiraillées entre la volonté d'actualité et celle d'atemporalité. N'y a-t-il pas un paradoxe insurmontable dans la volonté de célébrer l'actuel ? Pourtant Sonia Henie affirme qu'« un des aspects les plus importants de tout travail sur l'art moderne est justement de suivre de près tout ce qui se passe, et dans la mesure du possible, d'observer et de juger les courants sans cesse renouvelés de l'époque³ ». Juger, mais quoi ? Ce qui mérite de durer, dans une conception patrimoniale de l'art ? On sent bien ici la contradiction latente, puisque dans cette configuration, l'actualité de la création relève du négligeable, dans l'attente du verdict de l'histoire.

S'en tenir à des propositions et des confrontations, en laissant à la postérité le soin de juger, eût été la meilleure attitude à adopter. Cette posture de modestie transparait d'ailleurs dans les premières expositions : elle entre néanmoins très vite en contradiction avec l'effective volonté de légitimation dont ne peuvent s'empêcher les fondateurs, engagés ou intéressés personnellement dans le combat pour la reconnaissance de « leurs » artistes. La visée de l'immuable et

1. Ce fut le cas lors des expositions rétrospectives organisées à la Fondation Maeght et consacrées aux artistes défendus par la galerie, à l'instar de Kandinsky (1966), Chagall (1967), Miró (1968), Calder (1969) et Matisse (1969).

2. À titre d'exemple, nous renvoyons le lecteur aux deux grandes expositions intitulées « Dix ans d'art vivant », présentées à Saint-Paul-de-Vence au printemps 1966 et au printemps 1968.

3. *Høvikodden, Fondations Sonja Henie et Niels Onstad*, 1964, n. p.

de l'atemporel l'emporte sur celle de la proposition esthétique conjoncturelle, ancrée dans le présent. La solution la plus couramment adoptée a eu pour effet de couper, ou du moins de distendre, les liens des fondations avec la création vivante. En témoigne la mise en place d'une politique de résidence séparée de la politique d'exposition, ou, plus radicalement, une fixation des collections et une absence de renouvellement, signes d'une curiosité amoindrie ou tarie pour la création contemporaine.

On pourrait qualifier de « malédiction de Barnes » ce dilemme lié à l'hybridité des Fondations, à la fois collections, institutions, et centres d'art. Il semble en effet difficile d'envisager le bilan des activités de ces fondations autrement que sous l'angle des compromis, souvent nécessaires, souvent insatisfaisants. Elles échouent à devenir, ou à rester, ce qu'elles souhaitent être : des « maisons de l'art vivant ». Cela semble, dans les années 1980 où s'arrête notre étude, irréalisé – et peut-être même irréalisable.

Le bilan ne peut néanmoins s'arrêter là, et il faut poser la question des influences que ces fondations privées ont pu avoir sur les institutions publiques. Comme le souligne Dominique Poulot, il y a toujours eu un rapport dialectique et dynamique entre musées et collections, et de ce rapport naissent des innovations, des transformations parfois essentielles¹. Ces fondations ont été pionnières par trois aspects, non seulement souhaités ou projetés, mais réalisés : une conception topographique nouvelle, la polyvalence des espaces, et le lien à l'actualité de l'art. En ce sens, elles ont montré ce qu'il était possible de faire pour présenter la création contemporaine, jouant le rôle de laboratoires expérimentaux. Nous assistons là à l'esquisse d'une redéfinition de la « fonction patrimoniale » du musée comme lieu d'exposition, qui fait une place à l'art contemporain. Ces fondations, « critiques vivantes » des musées de leur temps, ont sans doute accéléré la prise de conscience d'un nécessaire « aggiornamento » des politiques institutionnelles à l'égard de l'art vivant, du moins du point de vue muséographique. Elles n'ont absolument pas, en revanche, pris en compte l'autre élément décisif dans les mutations

1. Dominique Poulot, *op. cit.*, p. 27.

muséales des années 1970-1980 : l'élargissement des publics de l'art. C'est bien la conjugaison des deux critiques, celle d'un musée trop élitiste, inadapté et inacceptable dans une société démocratique moderne, d'une part, et celle d'un musée mortifère incapable de penser l'art comme quelque chose de vivant, d'autre part, qui a permis en retour aux musées d'art¹ de penser leur propre rôle dans la valorisation et la diffusion de la création contemporaine.

1. Pour des études de cas et des considérations synthétiques sur ces mutations muséales des années 70-80, voir notamment les travaux de Jacqueline Eidelman (*Musées et Publics : la double métamorphose*, HDR, Paris V, 2005) et de Michele Van Kalck (*Les Musées royaux des beaux-arts de Belgique : deux siècles d'histoire*, Bruxelles, Dexia Banque/Racine, 2003).