

Hans Haug et le musée de l'Œuvre Notre-Dame

Anne-Doris Meyer



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/alsace/1545>

DOI : 10.4000/alsace.1545

ISSN : 2260-2941

Éditeur

Fédération des Sociétés d'Histoire et d'Archéologie d'Alsace

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2006

Pagination : 261-281

ISSN : 0181-0448

Référence électronique

Anne-Doris Meyer, « Hans Haug et le musée de l'Œuvre Notre-Dame », *Revue d'Alsace* [En ligne], 132 | 2006, mis en ligne le 30 novembre 2011, consulté le 24 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/alsace/1545> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/alsace.1545>

Ce document a été généré automatiquement le 24 juin 2020.

Tous droits réservés

Hans Haug et le musée de l'Œuvre Notre-Dame

Anne-Doris Meyer

- 1 Le 31 mars 1930, la municipalité strasbourgeoise officialise le projet de création d'un musée consacré au Moyen Âge et à la Renaissance au sein des bâtiments de l'Œuvre Notre-Dame. Hans Haug, à l'origine du projet, va le mener à son terme et achever ainsi le redéploiement des collections municipales auquel il travaille depuis 1920. Lors de sa première inauguration, le nouveau musée ne présente aucune œuvre que les Strasbourgeois ne connaissent déjà. Mais, dans un cadre qui lui convient parfaitement, il révèle l'existence d'une collection homogène, jamais rassemblée jusque-là.

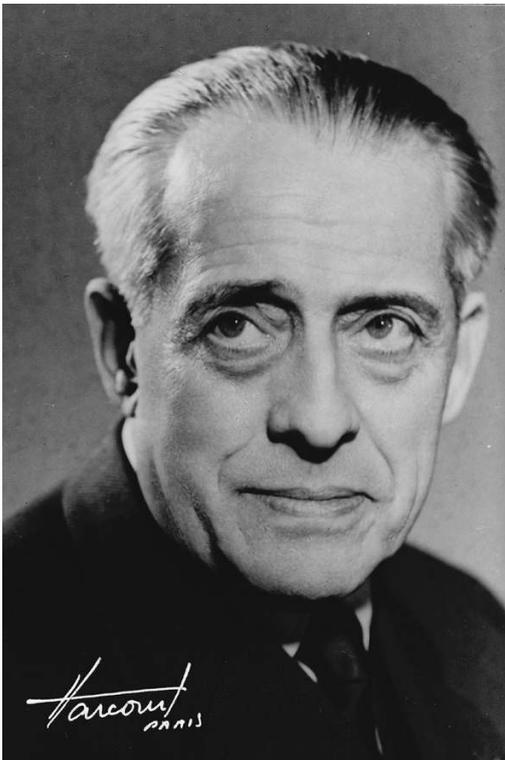
Les collections

- 2 Au 19^e siècle, le siège de la Fabrique de la cathédrale tient à la fois de l'atelier et du musée. Le site abrite des originaux sculptés de la cathédrale, déposés parfois provisoirement, mais aussi des moulages réalisés à des fins d'études. Gustave Klotz évoque souvent dans sa correspondance ce musée de la cathédrale qu'il est le premier à organiser. Musée, l'Œuvre l'est assurément lorsque des visiteurs célèbres la visitent, ou encore lorsqu'en 1846, un conseiller municipal se plaint de la facilité avec laquelle on livre à la curiosité du public les précieux dessins d'œuvres conservés dans les archives de l'institution¹. Mais encore en 1910, Georges Delahache prévient ses lecteurs de ne pas s'étonner si la description qu'il donne du site ne correspond pas à la réalité, tant les allées et venues des sculptures entre l'atelier et la cathédrale sont fréquentes². Il s'agit en fait bien plus d'un dépôt, dont le fonds est mouvant et toujours subordonné aux activités du chantier. Mais l'importance de ce dépôt, considérablement augmenté entre 1907 et 1914 des statues des portails de la cathédrale³, amène Hans Haug à juger nécessaire la transformation du lieu en un véritable musée municipal.
- 3 Avant même la création du musée, il travaille à regrouper les œuvres médiévales présentes dans les collections strasbourgeoises. En 1926, trois collections de sculptures gothiques et Renaissance sont cataloguées conjointement⁴ : l'une appartenant à la

SCMHA (Société pour la Conservation des monuments historiques d'Alsace), l'autre au musée des arts décoratifs, la dernière au musée des beaux-arts. Cette collection, réunie au fonds historique de la Fabrique, forme l'embryon des collections du nouveau musée⁵. Une opération identique regroupe les vitraux, réunissant le fonds historique de la Fabrique aux fonds municipaux, dans lesquels étaient inclus depuis 1923 les vitraux du fonds SCMHA⁶. Enfin, en 1930, Hans Haug joint à ce premier ensemble des meubles, des tapisseries et des éléments de ferronnerie qu'il prélève du fonds du musée des arts décoratifs. Telle est la collection exposée en 1931⁷.

- 4 En 1946 le fonds s'accroît d'une partie des pièces d'orfèvrerie auparavant exposées au musée des arts décoratifs. La même année intervient le dépôt de tableaux alors au musée des beaux-arts. Endommagé par les bombardements de 1944, le Château des Rohan est fermé. Hans Haug transfère donc au musée de l'Œuvre, qui rouvre dès 1946, les peintures alsaciennes et/ou rhénanes antérieures au 19^e siècle. En 1950⁸, il présente encore ce dépôt comme provisoire ; mais le soin avec lequel il installe ces œuvres démontre le contraire.
- 5 En 1953, enfin, s'effectue le dépôt intégral du lapidaire médiéval rassemblé depuis un siècle par la SCMHA au musée archéologique, opération décidée dès 1946 et qui augmente le fonds du musée d'une soixantaine de pièces. D'autres dépôts municipaux sont encore à signaler, qui interviennent entre 1946 et 1956 : des imprimés des 16^e, 17^e et 18^e siècles du Cabinet des Estampes, un costume, en provenance du musée alsacien et quelques objets du musée historique⁹.
- 6 L'étude des collections révèle qu'en matière de sélection, le critère géographique prime sur tout autre. Le fonds est d'abord constitué d'objets alsaciens, et le critère chronologique n'intervient qu'en second. En cela, le musée de l'Œuvre se distingue des autres musées d'art strasbourgeois. Le programme chronologique initial est vite dépassé et en 1964, le fonds regroupe des œuvres de nature diverse, datées du haut Moyen Âge au 18^e siècle, mais que lie une origine commune. La politique d'acquisition de Hans Haug est à cet égard révélatrice, dont l'objectif est de « ramener à Strasbourg un patrimoine dispersé¹⁰ ». Ainsi, parmi les sculptures acquises entre 1931 et 1964, une seule est d'origine française. Ce parti pris se retrouve logiquement dans l'exposition de ces œuvres, qui, traitées à part des pièces alsaciennes, sont souvent placées dans des espaces de transition.

Fig. 1 : Portrait de Hans Haug (Studio Harcourt)



Coll. Musée de l'Œuvre Notre-Dame.

- 7 La relation de Hans Haug à l'Alsace est subjective au point qu'il accorde à cette région, à sa géographie, sa culture, son climat, des propriétés spécifiques qui agissent sur les œuvres produites sur son sol. Ainsi, en 1962, dans l'ouvrage qu'il consacre justement à *L'art en Alsace* il écrit : « l'Alsace est donc un exemple entre tous d'une unité ethnique produite par l'amalgame des races sur un terroir leur imposant des caractères communs. Ces caractères, quels sont-ils, et comment s'extériorisent-ils en art ?¹¹ ». L'incessante quête de ce « génie créateur¹² » l'amène à trouver des résonances alsaciennes chez des artistes étrangers ayant travaillé à Strasbourg, résonances entendues comme une participation directe de la région sur leur travail. L'Alsace se singularise à ses yeux par « un alliage de clarté, de sens de la qualité français et de mystère germanique ou rhénan, assimilés par le sentiment alsacien, même lorsqu'il s'agit d'étrangers gagnés par le génie du lieu¹³ » : c'est du sol qu'il s'agit, autant que des hommes qui le peuplent. Dans son livre, Hans Haug n'hésite pas à transposer à l'art une formule de Pierre Bucher qui résume bien son sentiment : « les choses ne sont bonnes et vraies pour les Alsaciens que si elles sont le développement d'un germe alsacien. Du moins, si elles ne sont pas le fruit de notre race, il faut qu'elles acceptent les conditions de notre climat moral¹⁴ ».
- 8 La relation de Hans Haug à *La Belle Strasbourgeoise* illustre cette conception : en 1936 le tableau passe en vente publique ; trop cher, Hans Haug ne peut alors l'acquérir mais il le commente dans ses *Archives alsaciennes d'histoire de l'art* et s'indigne que d'aucuns aient pu mettre en doute l'identité strasbourgeoise du modèle. Il veut prouver que « ce portrait de femme est le résultat d'une rencontre passagère de l'artiste avec le sentiment immanent à l'art strasbourgeois¹⁵ ». Son analyse repose entièrement sur des données subjectives et émotives : « Si, même en dehors de toute préoccupation

esthétique, on dresse la liste des œuvres émouvantes qu'a inspirées à l'art des siècles passés la femme strasbourgeoise, on est surpris de leur nombre et de leur qualité, surpris aussi de quelques traits communs, de douceur, de gravité souriante et d'inconsciente volupté ». Parmi ces œuvres, se trouvent rien moins que l'Eglise et la Synagogue, certaines Vierges sages et folles, certaines Vertus (mais non les Vices), la Vierge de Dangoisheim (musée de Berlin), le buste de Barbe d'Ottenheim (musée *Liebighaus* de Francfort) et quelques-unes des figures féminines qui ornent les façades du Château des Rohan. « Il n'y a qu'une conclusion à tirer », écrit-il, « de tout cela : Strasbourg, par l'immanence d'un génie local qui reste à définir, a su inspirer à des artistes d'époques et de nationalités différentes des chefs d'œuvre par lesquels ils se sont parfois surpassés. (...) L'état de grâce a atteint Nicolas de Largillière en 1703¹⁶ ». Si l'hypothèse d'un tableau réalisé par l'artiste à Strasbourg même, qu'il caresse un temps, lui apparaît finalement invraisemblable, comme il le précise en 1963, date de l'entrée du tableau dans les collections municipales, il ne renoncera jamais à voir dans le modèle une Strasbourgeoise, classant ce tableau parmi « les chefs d'œuvre les plus purs qu'au cours des siècles [Strasbourg] ait inspirés¹⁷ ».

- 9 Inversement, si le génie du lieu influence les artistes étrangers, il est d'autant plus présent chez les artistes alsaciens et chez Stoskopff le premier, qui « prouve après tant d'autres, à quel point l'Alsace, à toutes époques, a été capable d'inspirer des chefs-d'œuvre d'une note particulière¹⁸ ». Strasbourgeois, Stoskopff l'est de naissance mais surtout à travers ses œuvres : « Sébastien Stoskopff a été tour à tour revendiqué par la Hollande, par la France et par l'Allemagne. Cela prouve la qualité élevée que reconnaît à son art la critique internationale. Et pourtant la simplicité enveloppée de mystère, la poésie qu'il sait mettre dans ses œuvres les plus réalistes, sont des qualités essentiellement alsaciennes tenant à la fois des génies de deux nations voisines que sut parfois allier le petit pays entre Vosges et Rhin¹⁹ ». La redécouverte de Stoskopff revêt aux yeux de Hans Haug une importance fondamentale, puisqu'elle lui permet d'insister sur la continuité de l'excellence alsacienne à travers les siècles.

Fig. 2 : Haus Haug à l'Œuvre Notre-Dame



Coll. Musée de l'Œuvre Notre-Dame.

- 10 Enfin, le génie du lieu s'exporte, mais sans subir de contamination extérieure. Sa définition d'une école strasbourgeoise de natures mortes au 17^e siècle le montre bien. Michèle-Caroline Heck a récemment établi que « le terme d'école strasbourgeoise de nature morte que l'on a pu appliquer à l'ensemble de ces peintres est donc d'une certaine manière impropre, Sébastien Stoskopff ayant été, de 1641 à 1656, le seul représentant de cette spécialité à Strasbourg²⁰ ». Pour Hans Haug en revanche, cette école existe, qu'il expose dans une salle du musée. Il y place entre autres Bouman et Kauw²¹. Or, s'il est bien né à Strasbourg en 1601, le premier²² s'établit à Amsterdam dès 1626. Le second²³, né à Strasbourg en 1621 est à Berne à partir de 1640. Des tableaux que possède le musée, aucun n'a été peint à Strasbourg. Dans la même salle, Hans Haug choisit d'exposer un tableau de Peter Soreau²⁴. Né à Hanau, actif à Francfort, ce peintre est le fils de Daniel Soreau, artiste wallon réfugié dans la même ville. À travers le fils, c'est le père qui est évoqué (mais dont Strasbourg ne possède aucun tableau) puisque c'est chez lui à Hanau que le jeune Stoskopff effectue son apprentissage. Le maître étranger devient ainsi, par la grâce de l'élève, tributaire d'un peu de génie alsacien.
- 11 Peut-on dire que dans certains cas la subjectivité de l'Alsacien l'emporte sur la démarche raisonnée de l'historien d'art ? Une analyse des études que Hans Haug consacre à Grünewald tend à le prouver. Les historiens d'art se sont longtemps interrogés sur l'identité réelle du peintre. Tentons de résumer la question à partir du moment où Hans Haug intègre les débats : en 1917 Walter Karl Zülch²⁵ dément l'hypothèse établie par les archives selon laquelle le vrai nom de « Mathis Grünewald » est « Mathis Neihart ou Gothart ». En 1919, Oskar Hagen²⁶ reprend l'ancienne hypothèse dans un livre qui reçoit un mauvais accueil. Mais, en 1923, le livre de Rolfs, *Grünewald-Legende*²⁷, semble établir définitivement la preuve de l'identité des deux

noms. Le véritable enjeu de la querelle n'est certes pas le nom du peintre. Mais, qu'on lui attribue ou non la dénomination de Gothart ou de Neithart, les archives modifient sa date de naissance. Dans le premier cas, le peintre naît aux alentours de 1455, date précoce qui, compte tenu de celle du retable sur laquelle tous s'accordent depuis J. Burckhardt (1512/1515) implique une production de jeunesse et des apprentissages à identifier. Le second cas en fait le contemporain de Dürer, né par conséquent vers 1470/1480. La question du nom apparaît réglée à la fin des années 1930 et les chercheurs s'accordent alors sur l'identité commune de Grünewald et de Mathis Gothart Nithart. Parallèlement, l'hypothèse d'une naissance aux alentours de 1480 est retenue par la majorité des chercheurs. En 1930 pourtant, un chercheur allemand, Hans Heinrich Naumann, publie un livre²⁸ qui reprend l'ancienne supposition d'un Grünewald né aux environs de 1455. Son livre est rapidement critiqué mais Hans Haug, enthousiaste, le traduit et le publie intégralement dans ses *Archives alsaciennes d'histoire de l'art*²⁹ en 1935. Hans Heinrich Naumann insiste avant tout sur les liens entre Schongauer et Grünewald. Est-ce la raison pour laquelle il trouve en Hans Haug « un appui et un défenseur passionné³⁰ » ? La date de 1455 est pour lui fondamentale puisqu'elle permet d'inscrire Grünewald dans une filiation alsacienne spécifique et ainsi de « contribue[r] pour une large part à rendre à Strasbourg et à l'Alsace la place prépondérante qu'elles occupaient au 15^e siècle sur le plan international³¹ ». Il résume ainsi cette biographie : naissance du peintre à Wurzburg en 1455, premier apprentissage chez le maître E.S. à Strasbourg en 1467, second apprentissage chez Schongauer qu'il suit à Colmar, accession à la maîtrise à Aschaffenburg en 1480 et décès à Halle en 1528³². Hans Haug défendra la thèse de l'apprentissage alsacien de Grünewald toute sa vie sans se soucier de l'unanimité avec laquelle, très tôt, ses confrères la rejettent. Après la parution du livre de Hans Heinrich Naumann, il constitue le corpus de l'œuvre de jeunesse de Grünewald, lui donnant cinq tableaux, tous possédés par le musée de l'Œuvre : *L'homme à la cage*, *Les amants trépassés*, *la prédelle du Christ et ses apôtres*, *La Vierge au jardinet*, *une Nativité*, un fragment d'une *Sainte Marie-Madeleine*³³. Pierre Vaisse précise « qu'en dehors de l'historiographie locale, cette hypothèse n'a pas été retenue³⁴ ». Malgré cela, Hans Haug ne reviendra jamais sur ces dernières attributions. En 1962, *L'Art en Alsace* mentionne encore la date de 1455³⁵.

- 12 Le musée de l'Œuvre est consacré à l'espace rhénan, communauté d'esprit et de culture que l'histoire contemporaine ne peut altérer. Mais au sein de cet espace, l'Alsace conserve toujours son indépendance et se distingue par une atmosphère différente. Tout comme dans ce livre écrit à la fin de sa vie, Hans Haug construit un musée de *L'art en Alsace*, faisant naître la cohésion d'une origine commune et insistant sur la continuité d'une production artistique dont il retrace le rayonnement ainsi : « influence de l'atelier de la cathédrale de Strasbourg, influence de sa sculpture, de sa peinture et de sa gravure au 15^e siècle, influence de son mouvement humaniste et de son architecture au 16^e et au 17^e siècle, de sa vie en société et de son industrie au 18^e siècle³⁶ ». Cette citation est un reflet idéal du musée de 1956 et montre sur quelles bases le programme initial a été élargi. En 1960, Hans Haug définit le musée comme présentant « l'art et l'art décoratif de l'Alsace et des régions avoisinantes de l'an 1000 à la fin du 17^e siècle³⁷ ». Définition gigogne qui permet d'intégrer plus de quatre périodes artistiques et des œuvres de nature et d'importance diverses, mais qu'unit une même origine, spirituelle et géographique.

Le bâtiment

- 13 Le musée de l'Œuvre n'a cessé de s'agrandir entre 1931 et 1956, date de la dernière inauguration. En 1931, encore restreint à son périmètre historique, il occupe les rez-de-chaussée des deux ailes ainsi que les deux étages supérieurs de l'aile ouest de la maison de l'Œuvre. En 1939, de nouveaux espaces sont ouverts, auxquels s'ajoutent en 1956 le deuxième étage de l'aile est. Ce sont les travaux réalisés dans le courant des années 1930 qui organisent l'espace du musée tel que nous le connaissons aujourd'hui.

Préliminaires aux travaux : les percées

- 14 La Grande Percée désigne l'ensemble des opérations d'urbanisme réalisées à Strasbourg entre 1907 et 1935. Elle se divise en trois sections distinctes. La première débute en 1907 par le tracé de l'actuelle rue du 22 novembre. De 1919 à 1930, la seconde tranche des travaux réorganise l'espace entre la place Kléber et la rue des Bouchers en créant l'actuelle rue de la Division Leclerc. La troisième, entre 1930 et 1935, trace l'actuelle rue de la Première Armée. De 1919 à 1935, ces travaux entraînent la démolition de plus de 42 000 m² de surface au sol³⁸, d'un bâti souvent ancien, parfois classé. Dès 1907 la SCMHA recueille des fragments lapidaires dont certains intègrent déjà le fonds du musée des arts décoratifs, alors installé dans les Grandes Boucheries. Des rapports d'activité attestent que nombre d'entre eux (escaliers, boiseries, chambranles de porte, etc.) servent déjà au décor des collections, présentées dans des intérieurs reconstitués. Les documents sur la Grande Percée sont rares et nous n'avons pu identifier avec certitude la provenance de la totalité de ces fragments lapidaires, de même que celle des boiseries, escaliers ou plafonds déposés entre 1905 et 1935.
- 15 Dès 1920 Hans Haug caresse l'idée de réutiliser ces fragments dans le cadre d'un grand musée du Moyen Age et de la Renaissance, ce qui lui permettrait par ailleurs de réorganiser complètement le musée des arts décoratifs. Lorsqu'il en prend la direction, il déplace ce dernier au Château des Rohan et l'oriente vers la présentation des 17^e et 18^e siècles français. Avant 1931, Hans Haug dispose donc de fragments architecturaux anciens, à partir desquels il va penser l'aménagement du musée de l'Œuvre. Dans les guides du musée, il signale à peine ces emplois et rajouts ; l'important pour lui n'est pas la provenance d'origine, mais la façon dont les éléments s'intègrent au bâti originel. Et ce qui est valable pour de petits éléments d'architecture l'est aussi pour les bâtiments que le musée annexe à la même époque.

Fig. 3 : Balthasar, l'Œuvre Notre-Dame. Vue de la rue du Maroquin et projet pour le jardinet gothique



Coll. Musée de l'Œuvre Notre-Dame

L'hôtel du Cerf (Hirschhof)

- 16 Dans le prolongement (mais en retrait) de l'aile ouest de la maison de l'Œuvre, un imposant bâtiment médiéval est le dernier témoignage d'une hôtellerie dont le corps principal se situait sur l'emplacement actuel du jardin du musée. Le 4 juin 1934 le Conseil municipal approuve la proposition de Hans Haug de raccrocher la bâtisse à la maison de l'Œuvre. Faute de moyens immédiats, les travaux ne débutent qu'à l'automne 1937. Mais un jeu de plans datés de 1934 atteste que Hans Haug a très tôt conçu la physionomie de l'ensemble et la destination des pièces : les deux étages intermédiaires sont supprimés et seuls le rez-de-chaussée et le dernier étage, percé de petites fenêtres ogivales, sont conservés. Un espace imposant est ainsi dégagé, scandé par des contreforts que relie des arcs brisés.

L'escalier du 136 Grand'Rue

- 17 Hans Haug connaissait cet escalier du 18^e siècle pour l'avoir étudié en 1924³⁹. Démonté en 1934, il figure déjà sur les plans de la même année. Inséré dans une cage d'escalier moderne, il permet la circulation entre le *Hirschhof* et le corps de bâtiment nouvellement aménagé sur la rue des Cordiers et la rue du Maroquin.

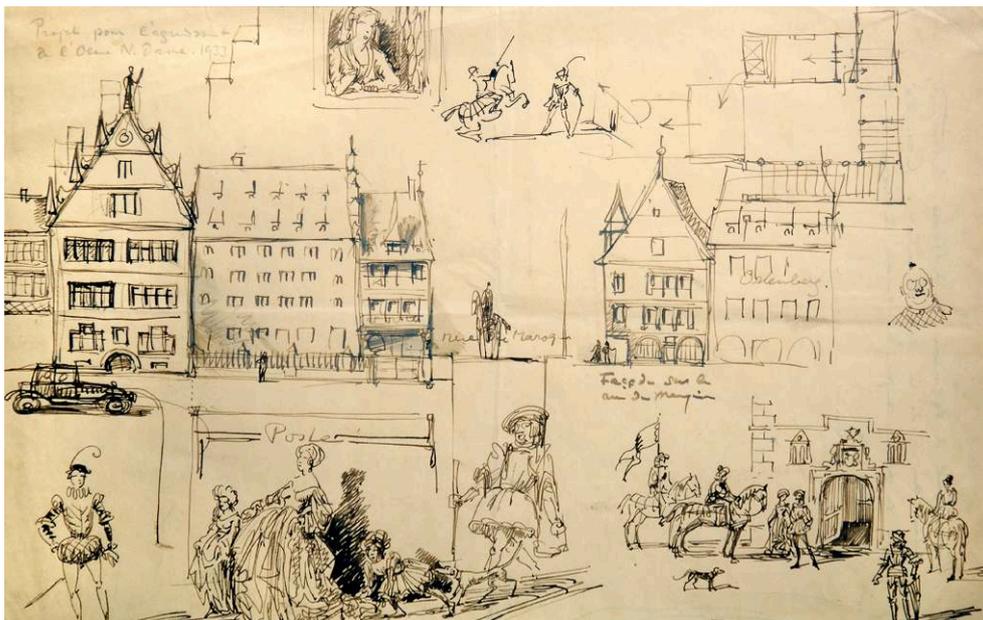
Le n°7 rue d'Or

- 18 Les n° 7 et 9 de la rue d'Or sont deux immeubles à pan de bois, datés du 17^e siècle, que la dernière tranche de la Grande Percée condamne à disparaître. En 1933 la SCMHA presse la Ville de ne pas dénaturer l'intersection entre la nouvelle artère et l'ancienne rue d'Or en conservant les deux maisons. Le déplacement en un cadre approprié est aussi envisagé comme un dernier recours. Hans Haug fait rapidement savoir au maire Hueber que la conservation in situ est impossible et propose le déplacement de l'ensemble « à côté de l'hôtel du Cerf vers la rue du Maroquin⁴⁰ ». Les deux immeubles sont alors radiés de l'inventaire supplémentaire des Monuments Historiques « à condition de reconstruire ailleurs façade et toiture du n°7⁴¹ ». Du n°9 voisin il ne sera plus question. La façade du n°7 est restaurée, puis déposée et placée sur le corps de bâtiment situé en bordure de la rue du Maroquin, jouxtant immédiatement le *Hirschhof*.

Galleries du 138 Grand'Rue

- 19 L'ancien Poêle de la corporation des Maréchaux, sis au 138 Grand'Rue est menacé de démolition en 1936. Le bâtiment ne présente aucun aspect particulier à l'exception de deux étages de galeries en bois sculpté qui se continuent en équerre par un étage de fenêtres, surmonté d'une tourelle dans le toit. Les plans de 1934 ne les mentionnent pas. Mais Hans Haug réagit d'autant plus vite qu'il connaît ces galeries pour les avoir étudiées⁴². En 1936, l'intégration des galeries au musée est officielle⁴³. Elles sont installées dans la cour à l'arrière du *Hirschhof* qui devient ainsi la cour des Maréchaux ; la partie en équerre et la tourelle sont plaquées sur le mur de la cage d'escalier. Elles relient ainsi les nouveaux ensembles à l'arrière de l'aile ouest de la maison de l'Œuvre. Côté rue, les galeries ne sont pas visibles puisqu'elles s'adossent à la façade qui borde la rue des Cordiers.

Fig. 4 : Balthasar, projet pour l'Œuvre Notre-Dame



Coll. Musée de l'Œuvre Notre-Dame.

- 20 Dès 1931, Hans Haug souhaitait « faire valoir des objets et œuvres anciennes dans des bâtiments anciens, sans trop d'adjonctions modernes⁴⁴ ». Le musée de 1939 illustre cette exigence, aspect récurrent de sa politique muséographique. Le choix d'un cadre ancien n'est pas une solution par défaut, mais une chance qu'il exploite et prolonge. À la fois « document historique et cadre d'époque⁴⁵ », le bâtiment ancien lui permet d'accorder chronologiquement les collections au cadre, et, plus largement, d'inscrire les collections municipales dans un environnement urbain privilégié. La place du Château est pour lui « l'écrin des trésors du passé artistique de Strasbourg⁴⁶ » et le musée de l'Œuvre est aussi pensé en fonction de cet environnement : « Les ambiances successives que traverse le visiteur semblent répondre aux exigences de ce passé et du voisinage prestigieux de la cathédrale et du Château des Rohan⁴⁷ » écrit-il en 1956. Hans Haug n'est certes pas le premier à vouloir rassembler les musées d'art strasbourgeois en un même périmètre, mais il lui revient le mérite d'avoir réalisé ce projet déjà ancien. Hans Haug parle volontiers à ce propos de l'« îlot culturel⁴⁸ » que forment les musées strasbourgeois, en des termes qui renvoient au concept muséographique de *Museuminsel* élaboré auparavant par Wilhelm Bode à Berlin.
- 21 La lecture extérieure du site fait du musée de l'Œuvre un raccourci de l'architecture civile strasbourgeoise du 14^e siècle (le *Hirschhof*) au 17^e siècle (la façade du 7 rue d'Or). Le musée d'architecture se prolonge ensuite à l'intérieur car les percées n'ont pas seulement fourni l'ossature du musée, elles l'ont aussi meublé. Rien ne différencie, aux yeux du visiteur, les éléments d'origine des éléments rapportés. Les bâtiments initiaux forment le cadre du musée : les petites fenêtres du *Hirschhof*, les consoles apparentes, l'escalier en vis de l'aile ouest, sont autant d'éléments d'origine, qui servent à lier les éléments étrangers, à les intégrer en un ensemble homogène.

La muséographie de Hans Haug

- 22 Hans Haug a peu écrit sur sa pratique de conservateur, et ne se présentait jamais en théoricien. Mais, la cohérence interne du musée de l'Œuvre est telle qu'il nous semble possible d'en dégager les grandes lignes de ses conceptions muséographiques.

Les reconstitutions d'architecture

- 23 La présentation raisonnée et systématique de fragments architecturaux intéresse peu Hans Haug, qui préfère, comme dans le cas des éléments issus des percées, restituer des ensembles, quitte à interpréter la réalité archéologique. Deux exemples nous intéressent ici : le cloître d'Eschau et le jubé de la cathédrale.
- 24 Une première reconstitution d'une des galeries du cloître, dont les derniers fragments sont exhumés en 1928, est visible au musée archéologique au début des années 1930⁴⁹. Le transfert au musée de l'Œuvre s'effectue en 1953⁵⁰ et les différences constatées apparaissent révélatrices : au musée archéologique, le cloître n'était pas couvert, Robert Forrer ne pouvant définir avec précision si l'ensemble était voûté ou charpenté. Hans Haug tranche la question et construit une charpente, couvrant le toit en bâtière avec les deux sortes de tuiles, plates et creuses, utilisées au Moyen Âge. À l'intérieur de la galerie, le poutrage apparent repose sur des corbeaux insérés dans une maçonnerie moderne ; originaux et moulages sont volontairement mêlés, rien ne les distingue à l'œil du visiteur. La reconstitution du jubé, achevée pour l'inauguration de 1939,

présente un arrangement similaire : les parties sculptées sont toutes originales, les éléments porteurs sont modernes. Ces reconstitutions sont réalisées dans une optique muséographique bien plus qu'archéologique. Dans les deux cas, l'état des recherches permet aujourd'hui de les remettre en question. Mais ces aménagements sont les témoins privilégiés d'une muséographie qui se veut directe, expressive et immédiate, en cherchant à restituer d'abord un volume et son espace architectonique.

- 25 Les reconstitutions ont pourtant des limites clairement définies : les parties modernes sont toujours subordonnées aux sculptures originales et dans les deux cas, ne concernent que les éléments porteurs. L'aménagement du grand gable de la cathédrale révèle une déontologie identique. Cette fois la reconstitution n'est pas au musée mais sur le site même. Au musée, les éléments sont présentés en un accrochage qui reprend leur disposition sur le monument mais dans leur état fragmentaire : de Salomon et de la Vierge, par exemple, seules les têtes sont conservées.
- 26 Si l'aspect extérieur des monuments ainsi reconstitués correspond à un volume architectonique précis, le traitement de l'espace intérieur répond à des objectifs clairement muséographiques. À nouveau, le cloître d'Eschau nous servira d'exemple, qui achève la première salle romane et dont la demi-pénombre réalise une habile transition avec la salle suivante exposant les vitraux les plus anciens. Le visiteur passe ainsi d'une salle claire à une autre très sombre, dont la seule source lumineuse provient des vitraux éclairés par l'arrière. Sous la galerie du cloître, un encadrement de fenêtre sert d'écrin au *Christ de Wissembourg*. Ce vitrail ne se trouve pas avec les autres et le traitement muséographique en souligne la rareté bien plus que ne le ferait un cartel. La taille du vitrail rendait par ailleurs difficile son intégration parmi des verrières beaucoup plus grandes ; mais il aurait paru déplacé au milieu des fragments lapidaires de la première salle romane. La place que lui attribue Hans Haug lui convient donc parfaitement, qui le met à la fois en valeur mais préserve l'intimité et la pénombre nécessaires à sa contemplation. Néanmoins, l'intérieur du cloître ne peut plus être considéré comme la transcription d'un volume roman, mais comme un espace théâtralisé et interprété. Le même rôle de transition est dévolu au jubé, par lequel le visiteur pénètre dans la grande salle gothique. Sous les arcatures sont exposées des sculptures plus petites, qui auraient été bien moins visibles autrement. A nouveau, un espace précis est détourné au profit d'une transition muséographique.

Utilisation maximale de tous les espaces

- 27 La cour de l'Œuvre (entre les deux ailes) est significative de la façon dont Hans Haug pense les espaces de transition, et illustre aussi comment il met à profit la totalité des lieux du musée. Dès 1931, des monuments et fragments lapidaires de toutes les époques y sont disposés de manière informelle. Mais à observer les gravures anciennes du site, on s'aperçoit que Hans Haug n'a fait là que prolonger un état antérieur : au 19^e siècle, la cour présentait déjà l'aspect désordonné qu'elle propose encore en 1931. L'héritage historique du bâtiment est préservé, au détriment d'une systématique d'exposition, par l'insertion de séquences appartenant à la présentation du 19^e siècle. L'aspect pittoresque de la cour rompt la possible monotonie de l'exposition du lapidaire roman et ménage un moment de repos, un temps faible avant la découverte des salles gothiques. Elle surprend le visiteur, qui y accède en poussant une lourde porte, au sortir de la salle sombre des vitraux les plus anciens : rien en effet ne lui signale ces transitions intérieur/extérieur. La surprise provoquée est une composante

muséographique à part entière, qui bénéficie à l'architecture du musée et qui montre à nouveau comment celle-ci fait véritablement partie de l'exposition.

Les atmosphères du musée

- 28 La création d'atmosphères différentes suivant les pièces est l'un des maîtres principes de cette muséographie. Ces ambiances peuvent être discrètes : dans la salle du jubé, les contreforts, le leitmotiv des arcs brisés, la hauteur sous plafond ne font que suggérer l'architecture religieuse : simuler ici le décor de la cathédrale voisine ne pouvait se concevoir. Néanmoins, considérer chaque salle comme un espace autonome et privilégier la fragmentation des lieux au détriment de la cohésion globale est une constante de l'esthétique muséale de Hans Haug. Ceci indique aussi qu'au musée de l'Œuvre, les ruptures chronologiques sont nombreuses. La chronologie est quasi imposée par le bâtiment et Hans Haug ne se résoudra jamais à briser ce lien au profit d'un déroulement chronologique continu.
- 29 Dans la salle des vitraux les plus anciens, quatre colonnes supportant des chapiteaux et reliées par des arcatures divisent la pièce : elles évoquent l'échelle d'une église romane, évocation accentuée par la pénombre qui empêche de réellement distinguer les chapiteaux sculptés. Dans cet ensemble monumental, seuls ces chapiteaux et les bases des colonnes sont anciens, insérés à la maçonnerie moderne des fûts et des arcatures. La nature des œuvres exposées a ici déterminé l'élaboration d'une telle atmosphère.
- 30 La muséographie des salles d'orfèvrerie apparaît déterminée autant par la nature des objets exposés que par leur situation au sein du musée. Elles se situent à l'étage du bâtiment donnant sur la rue du Maroquin, dont les façades ont reçu les pans de bois du 7 rue d'Or (17^e siècle). L'espace intérieur développe le motif de l'intérieur civil reconstitué, répercutant le thème extérieur, même s'il y a tout à parier qu'un visiteur n'identifie pas immédiatement cette correspondance. Une porte de chambre forte commande l'accès à ces quatre petites salles, qui s'offrent au visiteur à la fois comme un trésor d'église et une collection particulière. L'orfèvrerie alsacienne bénéficie d'un cadre particulièrement soigné, puisque la petite pièce qu'elle occupe est totalement lambrissée. Des plats de laiton sont accrochés aux murs, et les fenêtres, vitrées en cul de bouteille, renforcent encore la sensation d'intimité chaleureuse éprouvée par le visiteur. La collection d'orfèvrerie dépasse de loin le programme du musée, puisqu'on y trouve des pièces du 18^e et du 19^e siècles : l'ambiance est ici privilégiée au détriment de la cohérence chronologique du musée, mais le traitement muséographique masque à merveille ce petit défaut.
- 31 La salle située au dernier étage du *Hirschhof*, dite salle gothique, présente également cette volonté de lier cadre et œuvres en une tonalité générale que l'on pourrait qualifier de contexte de vision. Les murs latéraux de la salle ont conservé leurs petites fenêtres d'origine. Le mur ouest est recouvert de panneaux boisés qui proviennent, comme le plafond et les consoles, du 18 rue de l'Ail, au devant desquels Hans Haug place des éléments de mobilier ancien. En 1946, la salle reçoit les primitifs alsaciens anciennement au musée des beaux-arts : *L'éducation de la Vierge* et son pendant, *Le doute de Joseph*. Le panneau de Witz *Sainte Madeleine et Sainte Catherine, La vierge dans son oratoire*, d'un suiveur de Witz et *La prière du riche et du pauvre*, d'un maître strasbourgeois. Une série de vierges alsaciennes du 14^e siècle, un Saint Martin bâlois et des sculptures du 15^e siècle sont exposés entre les fenêtres des murs latéraux. Le propos

de Hans Haug est d'illustrer ici « la recrudescence du goût gothique à Strasbourg⁵¹ » dans les dernières années du Moyen Âge. L'accord cadre/œuvre, qui forme en apparence une vision homogène n'est pas si évident : des pièces du 13^e au 15^e siècle voisinent, appartenant aussi bien à l'art civil qu'à l'art religieux ; mais la présence des boiseries et du mobilier invite bel et bien le visiteur à se considérer dans un *intérieur d'époque*.

Le contexte de vision

- 32 Les tableaux de la salle gothique ajoutent une dimension supplémentaire à cette muséographie : ils représentent tous des intérieurs, des espaces clos et familiers, comme dans *Le doute de Joseph* où un plafond de bois et un mur percé de petites fenêtres clôturent l'espace de l'arrière plan. L'espace de la salle du musée est identique : boisés, feutrés, intimes, peuplés de meubles, l'espace réel et les espaces figurés se reflètent et la vision rebondit du cadre extérieur à l'espace interne des tableaux. L'exposition de ces tableaux au musée de l'Œuvre est entendue à l'origine comme provisoire ; pourtant, dès leur installation, Hans Haug considère que « le charme recueilli de cette ambiance est si profitable à la compréhension de l'esprit des primitifs que le visiteur oublie, semble-t-il, volontiers le cadre plus spacieux et mieux éclairé des galeries du musée des beaux-arts⁵² ». En 1947, il parle à ce propos d'une « surprise⁵³ » : l'effet provient en fait beaucoup moins du déplacement des œuvres que de la présentation muséographique dont elles font l'objet.
- 33 Pour créer le jardin médiéval qui jouxte le *Hirschhof*, Hans Haug ne choisit pas d'époque précise mais mélange une fois de plus les périodes et les aspects thématiques : les plantes sont sélectionnées dans des manuscrits des 12^e siècle et 13^e siècles ; le mobilier (pots de fleurs, tables) inspiré de gravures du 15^e siècle. Un modèle « de pots à fleurs crénelés pour œillets et arbrisseaux taillés⁵⁴ » est par exemple emprunté au maître du *Paradisgärtlein*. Fidèle à un principe déjà évoqué, pour les pièces importantes, Hans Haug a recours aux originaux et non aux copies, ce qui n'exclut pas qu'il en détourne l'usage. Ainsi la table en pierre « habituellement ronde, hexagonale ou carrée, sur un seul pied⁵⁵ » que représentent souvent les gravures du 15^e siècle est remplacée par une cuve baptismale. Mélangeant signification symbolique du Jardin du Paradis et utilisation fonctionnelle des jardins dans les traités médicaux, il réalise alors une synthèse qu'il veut « une sorte de monument à l'art des jardins du Moyen Âge en Alsace⁵⁶ ». A nouveau, le pittoresque prime sur l'élément scientifique, en jouant sur la proximité des vieux murs du *Hirschhof*. Mais, si le visiteur est trompé sur le fond, il est séduit par la forme.
- 34 Le *contexte de vision*, pris en compte à l'intérieur comme à l'extérieur du musée, est une notion à laquelle Hans Haug tient beaucoup. La visite au musée est envisagée comme une plongée hors du monde contemporain ; ce qui le rappelle doit être masqué : les poêles en faïence de l'aile ouest abritent ainsi les radiateurs ; ailleurs il s'agit d'un encadrement de fenêtre du 14^e siècle, ou de fragments lapidaires divers. Le litige qui oppose Hans Haug à l'architecte municipal en 1946 est révélateur de l'intérêt qu'il porte au regard. Les galeries des Maréchaux sont présentées au public dès 1939 ; mais soufflées par l'explosion lors des bombardements de 1944, elles doivent être reconstruites. Lors des travaux, Hans Haug souhaitait qu'une partie du toit, « visible de près des salles du deuxième étage du musée qui ont un caractère gothique et des

fenêtres d'époque⁵⁷ » soit couverte de tuiles anciennes. Ce ne sera pas fait et il se plaint, dans le même document, de « l'aspect affreux et contraire à la tradition strasbourgeoise » de ce toit restauré. On comprend ainsi comment la présence de fenêtres anciennes et d'un plafond bas a autant déterminé la position de la salle gothique au sein du musée que le Poêle des Maréchaux qui en constitue la toile de fond.

- 35 Si le décor est souvent créé *ex nihilo*, les décors originaux conservés dans la maison de l'Œuvre sont évidemment mis à contribution : ainsi l'ancienne salle de réunion des administrateurs (1578-1584) et le caveau du receveur (1629) sont intégrés au circuit dès 1931. Sans présenter d'œuvres majeures, le caveau du receveur bénéficie d'une mise en scène qui accentue l'aspect déjà pittoresque du lieu : des photographies anciennes montrent qu'un crâne humain est un temps placé sur le rebord de la fenêtre. Avec les livres ouverts, le globe, l'encrier, le caveau évoque alors plus le cabinet d'un alchimiste que le prosaïque bureau d'un comptable.
- 36 Les atmosphères du musée se façonnent grâce à un décor de meuble et de petits objets d'art, que Hans Haug se plaisait certainement à varier si l'on en juge par l'étude des photographies anciennes. Des coffres anciens servent de socles aux sculptures ; au centre des pièces, des meubles présentent des pièces d'orfèvrerie en situation. Certains tableaux sont même soulignés par un décor spécifique : c'est le cas de deux natures mortes de Stoskopff, la *Grande Vanité* et les *Cinq sens* ou *l'Été*, exposées chacune au-dessus de coffres anciens sur lesquels sont disposés des objets représentés sur les toiles : boîte à copeau, armet, échiquier. Il semble que Hans Haug a délibérément placé les tableaux de Stoskopff à la fin du circuit. Leur chronologie le justifie, mais aussi leur iconographie, qui évoque les collections auparavant traversées par le visiteur, lui remémorant les sculptures, les gravures, l'orfèvrerie et le mobilier. Point d'orgue de la visite, ces tableaux fonctionnent alors comme une justification du musée, regroupant, eux aussi, des éléments disparates, œuvres d'art et objets quotidiens, en une ambiance particulière.

La pédagogie ?

- 37 « Le côté pédagogique est traité d'une manière aussi inapparente que possible, afin de ne pas nuire aux œuvres d'art ou à l'aspect d'ensemble d'édifices anciens et de salles ayant gardé un caractère médiéval ou renaissance⁵⁸ » écrit Hans Haug en 1947. Peu de conservateurs se glorifient à cette date de négliger la pédagogie. Ces propos expliquent la discrétion des cartels et l'absence de textes accompagnant les œuvres : rien ne doit interférer entre le regard porté et l'œuvre regardée ; le contexte muséographique aménage au visiteur une qualité de vision qui renforce encore cette approche intime. Le musée est un lieu de contemplation, de jouissance esthétique, bien plus qu'un lieu d'apprentissage. Nous l'avons dit, Hans Haug a peu écrit sur ses conceptions muséographiques ; mais nous savons par quelques articles qui lui ont été consacrés qu'il voulait des musées silencieux. Son refus d'introduire les procédés de guidage modernes (le magnétophone), de même que l'ordre donné aux gardiens de ne pas renseigner les visiteurs sur les œuvres exposées le confirme.
- 38 En revanche, à l'extérieur du musée, Hans Haug pratiquait le faire savoir avec générosité. Ses articles sont aussi des communiqués de presse qui informent la population locale (et d'abord celle-ci, bien avant les touristes), des réalisations, transformations, donations ou acquisitions des musées municipaux. Il est question ici

d'une autre pédagogie : Hans Haug pensait ses musées en fonction de l'habitant de sa ville, non pour plaire aux touristes. Il ne se réservait pas le droit d'obliger un visiteur à apprécier telle ou telle œuvre, ne cherchait pas à lui enseigner un savoir raisonné, le laissait libre de ses émotions. Mais il n'a eu de cesse d'expliquer aux Strasbourgeois l'importance de leurs musées et l'impérieuse nécessité d'une collectivité à se retrouver autour d'une mémoire, d'un patrimoine commun, en dépit des vicissitudes de l'histoire contemporaine. La rapidité avec laquelle il rouvre le musée dès 1946, alors même que la reconstruction débute à peine, le prouve bien, qui privilégie le retour aux anciens liens de culture dans un climat pacifié.

Fig. 5 : Hans Haug le 24 juin 1936 à l'Œuvre Notre-Dame



De gauche à droite : inconnu, Charles Frey, inconnu, inconnu, inconnu, Hans Haug, Mgr Charles Ruchonnet et l'évêque missionnaire Ernest Hauger.

Coll. Musée de l'Œuvre Notre-Dame.

Les facettes du personnage

- 39 Peintre et dessinateur, Hans Haug signait Balthasar. Deux noms différents pour une même personnalité : la frontière est souvent floue entre le conservateur et l'artiste, lorsqu'il s'agit par exemple de dessiner des projets pour de futurs travaux. Les dessins de Hans Haug représentent les temps forts du futur musée : seuls les lieux d'atmosphère l'intéressent. Un traitement particulier est réservé aux dessins du jardinet gothique et atteste du soin et du plaisir avec lequel il l'a conçu. Les dessins représentant les aménagements futurs de l'escalier du 136 Grand'Rue sont peuplés de personnages costumés. Enfin, une imprécision enthousiaste lui fait parfois légendiser faussement certains dessins, ainsi dessine-t-il les boiseries du 17 rue de l'Ail et non du 18, des éléments lapidaires du 17 rue des Bouchers et non du 19. Ces erreurs, qu'il peut aussi réitérer dans ses publications, correspondent à sa façon de travailler, qui est

avant tout une façon d'agir : décider rapidement, ne pas trop se soucier des détails, se méfier des théories toutes faites.

- 40 Les projets de 1934 sont connus par un jeu de plans que conservent les Archives municipales. Ils ne sont pas suivis à la lettre et le musée de 1956 montre la capacité de Hans Haug à transformer ses plans au gré des événements : le ravalement de la façade sur la rue des Cordiers révèle un poutrage en bois, qui sera dès lors mis à jour. De cette façade, seul l'extérieur sera conservé, à la façon d'un décor de cinéma, puisque la face interne reçoit les galeries des Maréchaux, que les plans de 1934 ignorent. Cette rapidité d'exécution explique certainement le manque d'informations concernant les fragments issus des percées : il n'est pas exclu d'imaginer Hans Haug visitant les chantiers, choisissant de préserver tel ou tel fragment, sans avertir quiconque.
- 41 A la tête des musées municipaux pendant plus de quarante années, Hans Haug est un acteur majeur de la politique muséale strasbourgeoise : conservateur dès 1920 du musée des Beaux-Arts et du musée des Arts décoratifs, du musée de l'Œuvre Notre-Dame à partir de 1931, il dirige aussi de fait le musée Alsacien et le musée Historique. C'est lui enfin qui crée le titre de Conservateur en chef des Musées qu'il occupe en même temps que ses autres fonctions jusqu'à son départ à la retraite en 1963. Nous voyons dans ce *putsch administratif* un souci de cohérence : la réorganisation des musées municipaux impliquait que certains se dépouillent au profit d'autres. Hans Haug les dirigeant tous, il puisait à loisir dans le fonds de chacun d'eux.
- 42 Quelques articles le concernant⁵⁹ lui attribuent des mots qu'on ne peut porter avec certitude à son crédit (« Le tort qu'on a, c'est de croire à La solution. Il y a des solutions seulement »); vrais ou faux, ils semblent le représenter assez justement. Ses contemporains insistent tous sur la double personnalité qui lie l'artiste et le conservateur : « Hans Haug réalisait le mélange si rare d'une information scientifique infiniment variée et d'une extrême sensibilité artistique. Mais il va de soi que sa forte personnalité avait imprimé au développement des musées la marque de ses préférences⁶⁰ », écrit Robert Heitz en 1972.

NOTES

1. Compte rendu des délibérations du Conseil municipal de la Ville de Strasbourg, 5 août 1846.
2. DELAHACHE (G.), *La cathédrale de Strasbourg*, Paris 1910, p. 116-117.
3. DELAHACHE (G.), *ibid.*, les mentionne p. 212.
4. SCHNEEGANS (C.), « Catalogue des sculptures gothiques du musée de Strasbourg », *Archives Alsaciennes d'Histoire de l'Art*, 1926, V, p. 17-65.
5. BEYER (V.), *La sculpture médiévale du musée de l'Œuvre Notre-Dame*, Strasbourg 1956.
6. Musées de la Ville de Strasbourg, *Compte rendu 1923-1926*, Strasbourg 1927, p. 6.
7. HAUG (H.), *Le musée de l'Œuvre Notre-Dame à Strasbourg*, Strasbourg 1931.
8. HAUG (H.), « Nos musées s'enrichissent grâce à la Société des amis des musées de Strasbourg », *Dernières Nouvelles d'Alsace*, 6 août 1950.

9. Cette politique de regroupement et de réorganisation a été étudiée par DUPEUX (Cécile), *Hans Haug et la valorisation de l'école artistique régionale dans les musées de Strasbourg*, Actes des journées d'études « Autour de la notion d'Ecole », Presses universitaires de Strasbourg, 2006.
10. HAUG (H.), *Dernières Nouvelles d'Alsace*, 25 décembre 1949.
11. HAUG (H.), *L'art en Alsace*, Grenoble 1962, p. 8.
12. *Ibid.*, p. 9.
13. HAUG (H.), « Sébastien Stoskopff peintre de natures mortes (1597-1657) », *Archives Alsaciennes d'histoire de l'Art*, 1933, p. 58.
14. HAUG (H.), 1962, *op. cit.*, p. 8.
15. HAUG (H.), « La Belle Strasbourgeoise », *Archives Alsaciennes d'Histoire de l'Art*, 1936, p. 154.
16. *Ibid.*, p. 155.
17. HAUG (H.), « La Belle Strasbourgeoise de Nicolas de Largillière », *Cahiers Alsaciens d'Archéologie, d'Art et d'Histoire*, 7, 1963, p. 111.
18. HAUG (H.), « Sébastien Stoskopff... », *art. cit.*, p. 58.
19. *Ibid.*, p. 59.
20. HECK (M. C.), « Sébastien Stoskopff, sa vie, son œuvre », *Catalogue de l'exposition Sébastien Stoskopff 1597-1657, un maître de la nature morte, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, 15 mars-15 juin 1997, Suermondt Ludwig Museum, Aix-la-Chapelle, 5 juillet-5 octobre 1997*, p. 45.
21. HAUG (H.), « Trois peintres strasbourgeois de natures mortes », *Revue de l'art*, 1952, III, p. 137-150.
22. Nature morte au sapajou et Pommes et poires, respectivement n°33 et n°34 du Catalogue de la collection de natures mortes du musée des Beaux-Arts de Strasbourg, *Strasbourg 1964*.
23. La marchande de volailles, n°35, *ibid.*
24. Coupe de porcelaine de Chine avec fruits, n°40, *ibid.*
25. ZÜLCH (W.K.), *Grünwald oder Grün ?*, Berlin 1917.
26. HAGEN (O.), *Matthias Grünwald*, Munich 1919.
27. ROLFS (W.), *Die Grünwaldlegende*, Leipzig 1923.
28. NAUMANN (H. H.), *Das Grünwald-Problem und das neuentdeckte Selbstbildnis des 20jährigen Mathis Nithart aus dem Jahre 1475*, Jena 1930.
29. NAUMANN (H.H.), « Le premier élève de Martin Schongauer : Mathis Nithart », *Archives Alsaciennes d'Histoire de l'Art*, 1935, 14, p. 1-158.
30. CHATELET (A.), « Grünwald en 1974 », *Actes de la table ronde Grünwald et son œuvre*, *Cahiers Alsaciens d'Archéologie, d'Art et d'Histoire*, 1975-1976, XIX, p. 5.
31. *Ibid.*, (avant propos).
32. HAUG (H.), « L'homme à la cage du musée de Strasbourg », tiré à part de la *Gazette de Beaux Arts*, 1934, p. 15.
33. Respectivement n°16, 10, et 11. *Catalogue des peintures anciennes...*, *op. cit.* La Nativité et le fragment de Sainte-Madeleine ne sont pas catalogués (acquis après 1938).
34. VAISSE (P.), « Introduction », *Tout l'œuvre peint de Grünwald*, Paris 1974, n°89 à 94.
35. HAUG (H.), 1962, *op. cit.*, p. 99.
36. HAUG (H.), 1962, *op. cit.*, p. 9.
37. HAUG (H.), *Rapport sur l'activité des musées strasbourgeois de 1956 à 1960*, Musée de l'Œuvre Notre-Dame.
38. JONAS (S.), « L'institut d'Urbanisme de Strasbourg, 1923-1928 », *Revue des Sciences Sociales de la France de l'Est*, 1996, 23, p. 235.
39. HAUG (H.), « Le style Louis XIV à Strasbourg », *Archives Alsaciennes d'Histoire de l'Art*, 1924, p. 84.
40. Document daté 18 avril 1933, Archives Municipales de Strasbourg.
41. Lettre du préfet du Bas-Rhin au maire de Strasbourg, datée 1933, Archives Municipales de Strasbourg.
42. HAUG (H.), « Le style Louis XIV... », *art. cit.*, p. 74.

43. Compte rendu des délibérations du Conseil municipal de la Ville de Strasbourg, 6 avril 1936.
 44. HAUG (H.), 1931, *op. cit.*, p. 9.
 45. HAUG (H.), « Les musées de Strasbourg, musées d'architecture », *Revue du Touring club de France*, 1939, n°537.
 46. HAUG (H.), « La place du château, cœur de Strasbourg », *Départs*, 1950-1951, n°1-2.
 47. HAUG (H.), *Le musée de l'Œuvre Notre-Dame. Musée strasbourgeois du moyen-âge et de la Renaissance*, Strasbourg, 1956.
 48. HAUG (H.), *Les musées de Strasbourg, notice et guide à travers les bâtiments et les collections*, Strasbourg, 1954.
 49. Deux vues de cette reconstitution : *Cahiers d'Archéologie et d'Histoire d'Alsace*, 1931-1932, VI, p. 195.
 50. Devis daté 1953, Archives Municipales de Strasbourg.
 51. HAUG (H.), 1939, *op. cit.*, p. 37.
 52. HAUG (H.), *Bulletin des musées de France*, 1946.
 53. HAUG (H.), « Les musées de Strasbourg au lendemain de la guerre », *Revue du Touring Club de France*, 1947, n°562.
 54. HAUG (H.), *Le Jardin médiéval du musée de l'Œuvre Notre-Dame*, Paris, 1957, p. 14.
 55. *Ibid.*, p. 8.
 56. *Ibid.*
 57. Lettre de H. Haug à l'Architecte en chef de la Ville de Strasbourg, datée 13 novembre 1950, Archives Municipales de Strasbourg.
 58. Lettre de H. Haug à A. Humbert, datée 28 août 1947, Musée de l'Œuvre Notre-Dame.
 59. SCHLUMBERGER (E.), « Les six musées de Hans Haug », *Fémina-Réalités*, 1956, n°131, p. 143-148 et « Hans Haug, créateur de l'Œuvre Notre-Dame », *Connaissance des Arts*, 1967, décembre, p. 116-125 ; REVEL (J.F.), « Les musées de Strasbourg et leur animateur », *L'Œil*, 1961, n°79-80, p. 20-35.
 60. HEITZ (R.), 1972, *op. cit.*, p. 120.
-

RÉSUMÉS

Le musée de l'Œuvre Notre-Dame à Strasbourg est inauguré en 1931. Consacré au Moyen Age et à la Renaissance en Alsace, il occupe le site historique de la fabrique de la cathédrale de Strasbourg. Son premier conservateur, Hans Haug, en est aussi le créateur. Il a, durant les dix ans qui précèdent l'ouverture du musée, travaillé au redéploiement des collections municipales en extrayant de chacune d'elles les œuvres qui allaient en constituer le fonds primitif. Les bâtiments du musée sont anciens et correspondent chronologiquement aux œuvres exposées. Cet accord a été voulu par Hans Haug, qui ne s'est pas contenté d'exploiter le site historique, mais qui l'a remodelé entièrement. L'accord entre le cadre et les œuvres est aussi thématique, souligné par des aménagements décoratifs et architecturaux, créant ainsi de véritables « atmosphères » que le visiteur traverse successivement. Les bâtiments du musée ont ainsi été conçus comme un écrin, au sein duquel les pièces exposées prennent un relief tout particulier.

The Musée de l'Œuvre Notre Dame was inaugurated in 1931. With its medieval and Renaissance collections it is housed in the historic workshop of the Strasbourg cathedral. Hans Haug, its first curator was also its founder. During the ten-year period preceding its opening, he displayed the

municipal collection items, selecting among them works of art that were to become the basic section. The buildings themselves are historic ones, their own chronology corresponding to the exhibits'. This form of harmony between the site and the works of art had been deliberately chosen by Hans Haug who not only made use of the buildings but also redesigned them thoroughly; it also applied to the different themes as underlined by new designs and architecture, thus creating a succession of different «atmospheres» that the visitor is expected to discover. The buildings of this museum appear to be like a shrine in the heart of which the exhibits acquire a particular consistence.

Das Museum des Straßburger Frauenwerks («Œuvre Notre Dame») wird im Jahre 1931 eingeweiht und hat als Domizil die historische Stätte der Straßburger Dombauhütte. Hans Haug war nicht nur dessen erster Leitender Direktor, er hat es auch aufgebaut. In dem Jahrzehnt vor der Eröffnung war er voll damit beschäftigt, die städtischen Kollektionen neu zu organisieren und daraus die Werke auszuwählen, die den Grundstock des neuen Museums bilden sollten. Die Gebäude des Museums stammen aus historischer Zeit und passen chronologisch zu den Ausstellungsstücken. Diese Übereinstimmung war von Hans Haug gewollt, der sich übrigens nicht damit begnügte, sich die historischen Gebäude zu Nutze zu machen, er hat sie auch völlig neu gestaltet. Der Rahmen und die Exponate passen auch thematische zueinander, was zudem durch dekorative und architektonische Umgestaltungen noch betont wird. Letztere schaffen richtiggehende «Atmosphären», durch die der Besucher in der gewollten Reihenfolge geführt wird. Dadurch werden die Gebäude des Museums Rahmen, und die Exponate kommen auf einzigartige Weise zur Geltung.

AUTEUR

ANNE-DORIS MEYER

Chargée de cours à l'Université Marc Bloch, Strasbourg