

Janvier 1992

## DE BONS AUSPICES

Dès son origine, la Collection Art de Haute-Alsace a eu vocation d'être exposée au public. Mais une telle entreprise n'est pas aussi simple à réaliser que d'aucuns pourraient le dire.

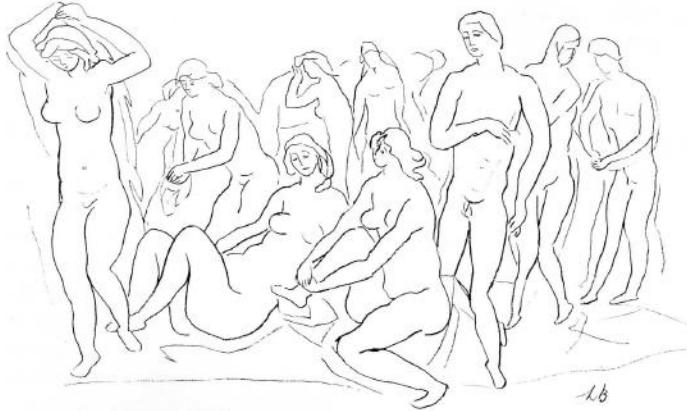
Aujourd'hui j'ai le plaisir de pouvoir vous annoncer qu'une première partie de cette collection sera exposée publiquement (dès ce printemps ?), grâce à Monsieur Michel Samuel-Weis, adjoint chargé des affaires culturelles à Mulhouse, qui a mis à la disposition de notre association des salles du Musée des Beaux-Arts. Je suis sûr que cette nouvelle réjouira tous les Amis d'Art de Haute-Alsace et que nous nous retrouverons beaucoup à cette première officielle.

La Collection Art de Haute-Alsace comprend non seulement des œuvres acquises au moyen des cotisations-dons de ses nombreux Amis, mais aussi des œuvres données par des particuliers ou acquises avec le concours d'entreprises, tous désireux de contribuer à la sauvegarde d'une part de notre patrimoine culturel. C'est donc à ses donateurs et mécènes qu'Art de Haute-Alsace rendra hommage en consacrant cette première exposition publique aux œuvres qui sont ainsi entrées dans sa collection.

Auparavant, les œuvres acquises par le Département du Haut-Rhin pour la «Collection Art de Haute-Alsace» sur sélection opérée par notre association, peintures et sculptures qu'il lui a concédées par contrat de concession exclusive, prendraient place auprès d'œuvres du fonds de ce musée.

1992 sera donc une année faste pour la Collection et les Amis d'Art de Haute-Alsace qui verront enfin récompensés leurs efforts et leur ténacité.

Charles Folk



Lutz Binaepfel

BAIGNEUSES ET BAIGNEURS

## IMAGES, TROMPE-L'OEIL ET FAUX-SEMBLANTS

Dans notre société dite d'information, les images occupent une place capitale. Elles sont partout, sous toutes les formes. Il y a les photos, les clips, la réalité virtuelle, les images de synthèse. Images techniques, images artistiques tournent et virevoltent et nous sommes submergés. L'artiste s'installe dans le domaine du publicitaire (ou vice-versa) et depuis Jean Renoir le cinéaste chasse sur le terrain du plasticien ou bien le met lui-même en image. (Cela sonnerait certes moins ringard de parler de «mise en abyme» (Sic) mais l'auteur de ces lignes ayant encore le sens du ridicule s'en gardera bien). C'est ainsi que Jacques Rivette nous

révèle les mystères de la création et les charmes de sa «Belle Noiseuse» alors que Maurice Pialat brosse un portrait pour le moins iconoclaste des derniers mois de la vie de Van Gogh. Qu'un peintre soit le personnage central constitue le seul point commun entre ces deux films, tant sont éloignées les intentions et les conceptions des deux metteurs en scène. Rivette s'inspire très librement d'un récit de Balzac, «Le Chef-d'œuvre inconnu». Dans le livre, le peintre Frenhofer n'a jamais cessé durant 10 ans de retoucher son portrait de «La Belle Noiseuse», une courtisane imaginaire du XVI<sup>e</sup> siècle, afin de le conduire à la perfection. C'est vers la fin de cette épreuve qu'un autre peintre, Porbus, lui présente le jeune Nicolas Poussin. Ce dernier, fasciné par la personnalité de Frenhofer, propose à son amie Gillette de poser pour lui. Mais à peine sont-ils arrivés dans l'atelier que Frenhofer se hâte de leur montrer son fameux chef-d'œuvre : ils n'y voient qu'un chaos de couleurs, d'où, seul, émerge le bout d'un pied nu. Balzac exprimait ainsi, avec quelques décennies d'avance sur ses contemporains, des préoccupations esthétiques qui seront celles de Monet ou de Cézanne. Dans le film de Rivette le propos est infiniment simpliste et si un authentique peintre, Bernard Dufour, prête ses mains et son coup de pinceau à Piccoli-Frenhofer, ce n'est pas la peinture qui joue ici le rôle principal. Ce film s'inscrit en effet dans une thématique qui traverse toute l'œuvre de Rivette : un pouvoir occulte générée par un ordonnateur de cérémonie souvent secret, parfois invisible, constitue le noyau de la plupart de ses films. Dans «La Belle Noiseuse», c'est Frenhofer qui exerce une volonté de puissance démesurée non seulement sur son jeune modèle (interprété par Emmanuelle Béart) qu'il contraint à prendre des poses très douloureuses, mais également sur tout son entourage, dans le cadre également démesuré de sa somptueuse propriété, espace complexe aux façades aveugles, cadre clos et hors du temps dans lequel un Frenhofer dépourvu de contingences matérielles poursuit une quête obstinée et, semble-t-il, douloureuse de la vérité intérieure de son modèle jusqu'à l'ultime tableau, vision insoutenable qu'il dissimule à la vue de tous. (Le peu qu'en aperçoivent les spectateurs est certes insoutenable mais pas au sens que Rivette attribue à cet adjectif). Les qualités purement visuelles du film sont incontestables mais son propos dérange et irrite. Quelle étrange apologie d'un art pur arrivé à une telle perfection dans son essence qu'il échappe à toute représentation humaine mais surtout quel étrange portrait de l'artiste en démiurge, grand-prêtre officiant superbement dans son atelier-temple baigné d'une lumière sui generis et en tout cas, fort impropre aux activités censées s'y dérouler ! Si de l'aveu même de Rivette, la création artistique et ses affres constituent le sujet du film, il en offre une vision déréalisée, idéalisée, si peu transcendée et tellement proche du poncif, qu'elle s'intègre à merveille dans la mythologie à la fois banale et mystificatrice, véhiculée depuis des décennies par les grands-prêtres de la modernité et de la postmodernité, de l'artiste génie, de l'artiste isolé et dominateur, d'un art tellement au-dessus de nos vulgaires préoccupations et émotions esthétiques qu'il n'y a plus aucun compte à demander à l'artiste. Par compensation rétroactive si l'on peut dire, le même clergé a organisé la sacralisation de l'artiste maudit et incompris dont l'archétype est bien entendu ce «pauvre» Vincent. Saluons donc la démarche d'un Maurice Pialat, qui fut d'ailleurs plasticien avant de devenir cinéaste. Son film refuse en effet toute la mythologie misérabiliste de «l'homme à l'oreille coupée». Pialat définissait ainsi sa démarche lors du dernier festival de Cannes : «Je voulais avant tout aller contre la légende du peintre fou, du maudit et crève-la-faim inventée de toutes pièces. Je ne dis pas qu'il descendait dans les palaces, mais quand on pense à ce que son frère lui balançait par mois, ne serait-ce qu'en toiles et en couleurs, on peut s'interroger». Pialat a donc gommé chez Van Gogh-Dutrinc ce qui lui semblait relever de l'imagerie pour l'Histoire sainte, afin d'esquisser le portrait d'un

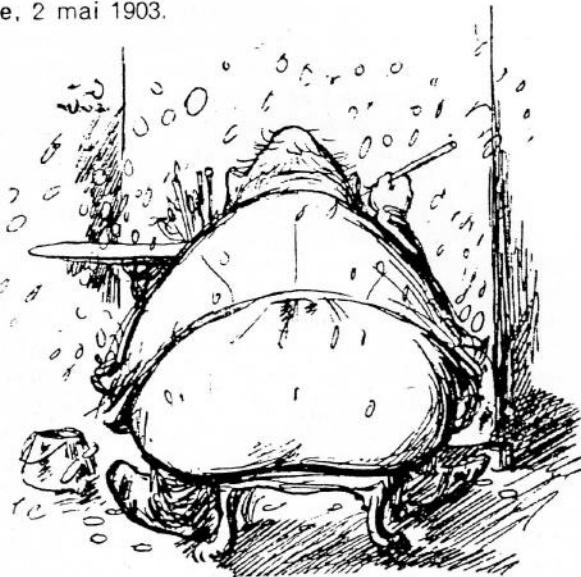
Van Gogh séducteur, jouisseur et affirmant avec force vis-à-vis de son entourage ses conceptions divergentes sur la vie et sur l'art. Voilà un cinéaste qui rame sciemment et sereinement à contre-courant en affirmant que l'acte de créer est inséparable de l'épaisseur existentielle du peintre. Cette déconstruction salutaire du mythe Van Gogh n'a d'ailleurs par toujours été goûtée par la critique qui par ailleurs a unanimement encensé le film de Rivette. Faut-il s'en étonner dans un pays où la quasi absence de formation esthétique et artistique à l'école rend le grand public disponible pour toutes les manipulations possibles, perpétrées par les pseudo-clercs d'une culture officielle, qui a depuis longtemps déjà oublié les plaisirs élémentaires que donne la contemplation d'une authentique œuvre d'art ?

Pierre-Louis Chrétien

## OU EST PASSE MONSIEUR LAW ?

Dans notre article paru sous le titre «INFLATIONS» (n° 19 d'Art de Haute-Alsace de janvier 1990), nous avions posé le problème des rapports existant entre l'art et l'argent. Une spéculation effrénée sévissait alors sur le marché de l'art et il ne se passait pas de semaine sans qu'un record spectaculaire et amplement médiatisé ne soit pulvérisé dans ce domaine. L'étroitesse du marché, les limites du phénomène de la spirale spéculative, la fragilité de mouvements de mode nous avaient, en plein boom, fait songer au krach qui ne devait pas manquer de se produire. Il n'était pas question, à l'époque, de pouvoir déterminer la nature du facteur déclenchant - qui allait s'avérer être la crise du Golfe - ni même celle d'un facteur aggravant - le retrait massif des investisseurs japonais aux premiers frémissements des cours - qui a entraîné le marché dans un marasme a priori tenace.

Le Rire, 2 mai 1903.



M.W. BOUGUEREAU  
pondant une toile sous  
une pluie d'or

Les résultats ne se sont cependant pas fait attendre (\*). Dès la fin de 1990, les cours des œuvres impressionnistes (fer de lance de la spéculation) de valeur artistique moyenne ou médiocre se sont effondrés, ou plutôt, n'ont plus trouvé preneur, la barrière des prix de réserve ayant faussé le marché. Le marché du «neuf» n'est pas en meilleur état. La morosité y est totale, les prix se retrouvant, dans l'ensemble, aux niveaux de 1986-1987. Nombre de galeries ayant ouvert au son des violons, ont fermé au premier grondement de canon. Comme déjà mentionné supra, la principale caractéristique de cette crise (qui n'est ni la première, ni la dernière du marché de l'art), a été le retrait massif des investisseurs japonais, premier symptôme d'une crise de confiance importante. Comme sur le marché financier, mais avec un intéressant décalage culturel (les financiers n'achètent plus d'or, valeur inactive, mais des actions de mines d'or), les intervenants

se sont repliés sur les valeurs sûres, pour peu qu'il y en ait dans un domaine aussi subjectif. La peinture classique du XVII<sup>e</sup> a vu ses cours confirmés voire augmentés. A noter que les pièces de cette époque (à savoir les pièces de grande qualité, à signature reconnue) sont rares et intéressent autant les amateurs fortunés que les institutions, musées et fondations. De même les impressionnistes de très haut niveau (le phénomène rareté-pièces de musée jouant également) ont vu leur marché se stabiliser. Mais, hors du cercle restreint des artistes reconnus de très grande qualité, le marasme s'installe.

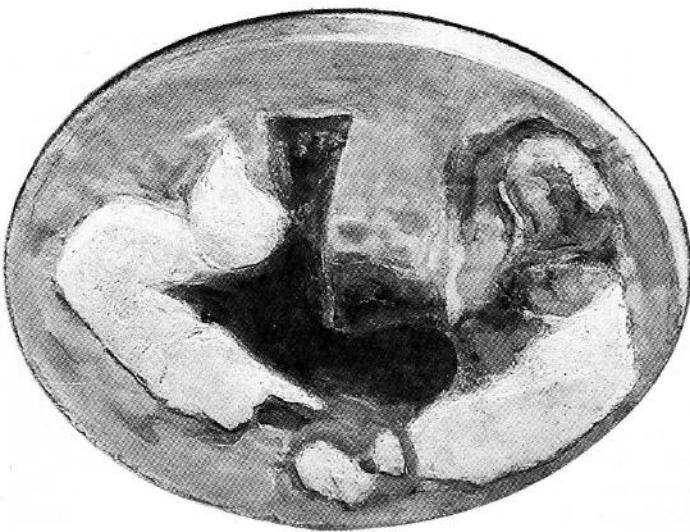
Au vrai, il semblerait qu'il s'agisse plus d'une crise morale que financière, les deux n'étant d'ailleurs que rarement dissociées. A l'instar des papiers de Monsieur Law, qui s'échangeaient contre de l'or rue Quincampoix sous la Régence, et qui étaient remboursables sur la valeur de territoires restant à découvrir, l'art contemporain s'est trop longtemps reposé sur un discours fumeux. Il s'agissait (ou s'agit-il toujours ?) d'argumenter sur le fait que le «génie» avant-gardiste de la chose présentée ne pourra être identifié, compris et reconnu que dans un avenir plus ou moins proche. Ce pari sur l'avenir, cette bouteille jetée à la mer dans l'océan du développement psycho-artistique des générations à venir, plus aptes et plus riches que l'actuelle, a, semble-t-il, atteint ses limites.

Le facteur déclenchant de cette prise de conscience, encore souvent non formulée, aura sûrement été la guerre du Golfe. Provoquant une crise financière qui a atteint le marché de l'art, mais surtout entraînant une remise en cause de nombreuses certitudes sociales et économiques, malgré, et peut-être à cause des discours lénifiants, cet événement pourrait préluder à une nouvelle phase de l'évolution sociale, donc artistique, ayant mis en lumière de très nombreuses limites de notre système actuel. Seul l'avenir nous dira dans quelle mesure ce choc psychosociologique aura modifié l'évolution des mentalités, compte tenu du fait qu'un décalage culturel est toujours à prendre en considération. Une chose est certaine, l'empressement mis à oublier les causes et les conséquences de ce conflit est symptomatique d'un trouble profond.

Le décalage culturel aura, lui, comme toujours en matière d'art (cf. les stocks de toiles d'art «pompier» dont regorge le Louvre), des effets à long terme sur la composition des collections muséologiques. Redoutant de se voir traiter de passéistes, nombre de conservateurs, affolés par l'envolée des prix du contemporain, se sont précipités sur le marché, à l'heure de la hausse. Les politiques ont souvent poussé à la roue, voyant se constituer ailleurs des collections minimalistes ou conceptuelles dont la valeur ne cessait d'augmenter, du moins en théorie, en valeur comptable de stock. Ainsi sur la même base de la valeur future, qui n'est qu'un avatar du mouvement bien plus profond de la quête de l'avenir meilleur mis à la mode à partir des théories positivistes et de la foi en le Progrès, se sont constitués des fonds de collections bien trop souvent financés par des deniers publics et dont des esprits clairvoyants et trop vite considérés comme des Cassandre de bas étage avaient depuis longtemps dénoncé les excès. La simple foi en la signature, le principe de la reconnaissance future nous font par bien des aspects penser à un système de Law transposé dans l'art : la constitution de collections publiques basées sur une telle démarche spéculative et trouvant leur principale justification dans une augmentation de la valeur marchande des pièces acquises est pour le moins légère et inquiétante. Il faut espérer que l'électrochoc constitué par cette crise, tant financière que morale, aura sur la démarche artistique en général, des répercussions, positives tendant à redéfinir une notion qualitative trop vite oubliée dans la période faste. La contrainte n'est-elle pas le principal moteur de l'évolution ? Quant à ceux qui ont cru aux effets d'une hausse miraculeuse des cours et à l'art-marchandise, ils devraient se poser une question qui fut naguère d'une brûlante actualité : où est passé Monsieur Law ???

Frédéric Guthmann

(\*) «A titre comparatif avec l'année 90, nous constatons, en rythme annuel pour les 6 premiers mois de 91 : un fléchissement brutal de quelque 52% des encaissements de droits de suite (droit annexe au droit d'auteur perçu sur les prix des œuvres d'art obtenus en vente publique) qui représenteront en 1990, 75% des perceptions de la Société», in ADAGP Informations 1991.



Roger MUNCH

NATURE MORTE AU PICHEZ NOIR

## COLLECTION ART DE HAUTE-ALSACE

Roger Munch (né en 1930)

NATURE MORTE AU PICHEZ NOIR,  
vers 1965, peinture à l'huile,  
ovale Ø 32 x 42 cm.

La nature morte comme prétexte à de subtils équilibres et accords de tons ; cette peinture illustre fort bien la démarche de cette tendance qui peut se satisfaire d'un motif tout à fait banal. Il importe que les éléments qui le constituent s'étagent, s'enrou-

lent, s'emboîtent, se chevauchent. La pesanteur y est dépassée, c'est une vision onirique, amplifiée ici par le format ovale du tableau, que le peintre nous transmet ; vision muée en matière picturale où les glacis et les empâtements modulent les aplats. Loin des natures mortes à victuailles chères au XVII<sup>e</sup> siècle, le sujet incite à l'ascèse ou du moins nous en donne une image, très vite oubliée pour peu que le regard s'arrête à savourer l'onctuosité de la peinture.

Jacques Feger (né en 1940)

PORTRAIT AVEC NUAGE, 1973,  
peinture à l'huile, toile 60 x 81 cm.

Genre difficile, peu de peintres s'y essaient, rares ceux qui y réussissent.

C'est aussi un genre à éclipses. L'Antiquité gréco-romaine en a été très friande et les Romains tout comme les Etrusques y ont excellé. Il était normal que la Renaissance, qui était d'abord humaniste, remette le genre à l'honneur et qu'elle ait eu les peintres et les sculpteurs qui surent s'y distinguer et immortaliser leurs contemporains en laissant des effigies qui nous disent sur eux des choses qu'aucun écrit n'a su transmettre. Depuis cette époque et jusque vers la fin des années trente de notre siècle, nombre de peintres et de sculpteurs ont encore pratiqué le genre avec bonheur. Mais l'avènement d'un nouveau vocable : art non-figuratif, s'est offert comme un bon refuge à tous ceux qui, moins doués que contagieux, auraient pu s'y fourvoyer et s'y faire piéger. Le snobisme du temps les préserva de ce risque, et le genre est tombé en désuétude.

Il est réjouissant que par les temps qui courent quelques peintres sachent encore comment aborder ce genre et nous démontrent qu'ils sont à même d'y réussir. Il est souhaitable que leurs capacités ne passent point inaperçues de leurs contemporains.

Charles Folk



Jacques FEGER

PORTRAIT AVEC NUAGE

# ACTUALITE

## A Mulhouse Musée des Beaux-Arts

D'ici le début du mois de mars la collection de tableaux devrait être à nouveau ouverte au public.

Comme l'on sait, le musée a une histoire cahotique. Créé en 1864 par la Société Industrielle il est somptueusement installé en 1883 dans un bâtiment typique des grandes constructions muséologiques du XIX<sup>e</sup> siècle. Malgré l'ampleur de la générosité des industriels mulhousiens le musée a cependant toujours connu une existence difficile. En 1940 et en 1944 il est durement touché par la guerre ; dès lors la collection ne cessera d'être considérée comme un héritage encombrant ou en tous cas de peu d'intérêt et pourtant... La réouverture du musée dans la Maison Steinbach en 1983 est le début d'un succès d'estime certain. De nombreux professionnels français et étrangers parlent avec beaucoup de chaleur de ce «petit musée de peinture» ; les tableaux enfin sont l'objet de très nombreuses demandes de la part de chercheurs ou de conservateurs pour l'étude ou l'organisation d'expositions temporaires. Il n'y a que les Mulhousiens pour s'en étonner. Qu'on en juge : Veit Wagner, Brueghel le Jeune, Ruysdael, Boucher, Rigaud, Géricault, Courbet, Isabey, Marquet... sont des noms qui sonnent à l'oreille de l'amateur d'art, même peu éclairé, comme d'artistes de caractère. Les collections sont également un résumé de très bonne tenue de la peinture de genre et de portrait en vogue dans l'espace rhénan ; résumé qui aboutit tout naturellement aux maîtres de l'Alsace du Second Empire : Brion, Sundt, Pabst, Benner, Zipelius, Schutzenberger, Schuler, Wachsmuth... et à ceux de l'Alsace du début du XX<sup>e</sup> siècle : les Benner, les Koechlin, Zwiller, Rieder, Zuber... et bien évidemment le plus connu des Haut-Rhinois : Jean-Jacques Henner. Il n'y a pas de chef-d'œuvre des grands maîtres mais une collection de grande qualité accessible à la sensibilité du plus grand nombre.

Musée des Beaux-Arts, 4 place Guillaume Tell.  
Tous les jours, sauf mardi, de 10 à 12 et de 14 à 17 h ; jeudi de 10 à 17 h.

## A Bâle

### Paul Cézanne : Les dessins de Bâle

Suite qualifiée de «A Cézanne Treasure : The Basel Museum Sketchbooks» lors de son exposition au Museum of Modern Art de New York, elle n'est que rarement visible à cause de sa fragilité à la lumière.

Du 19 janvier au 8 mars  
Kunstmuseum, St-Alban-Graben 16  
Du mardi au dimanche de 10 à 17 heures, fermé le lundi.

## A Paris

### Alberto Giacometti (1901-1966)

Le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris propose, vingt-deux ans après la grande rétrospective de l'Orangerie des Tuilleries, à travers 117 sculptures 136 dessins, 66 peintures, de redécouvrir ou découvrir Alberto Giacometti.

Grâce aux prêts de la Fondation Giacometti du Kunsthause de Zürich, de la Fondation Maeght de St Paul de Vence, de nombreux musées européens dont celui de la Ville de Paris, du Kunstmuseum de Bâle, de grands musées nord-américains, de galeries internationales, de collections privées, grâce aussi à la participation de la famille de l'artiste (Annette sa femme, Bruno son frère), cette exposition revêt un caractère et un intérêt d'exception.

De la «Nature morte aux pommes» – œuvre de jeunesse exécutée en 1913 à Stampa qui témoigne de la précocité d'un talent mais aussi de l'influence de son père Giovanni, peintre post-impressionniste – aux sculptures monumentales des années 60 et aux derniers bustes des années 62 et 65, les salles du rez-de-chaussée du musée (ouvertes pour la première fois en totalité) abritent une chronologie complète de l'œuvre de l'artiste, présentée comme il l'aurait aimé lui-même : simplification de l'espace, lumière unifiée pour préserver la «distance» et le vide inhérent à l'œuvre. Remontons le temps et évoquons les grandes étapes de la vie de

cet artiste, travailleur acharné qui, le succès venu, sut rester simple, fidèle à la mission qu'il s'était fixée : «donner une forme concrète aux images de sa vision».

1901 : naissance à Stampa, petit village des Grisons. 1913 : réalisation de sa première peinture (cf. supra). 1922 : arrivée à Paris ; il suit les cours de sculpture dans la classe de Bourdelle. 1925 : il ouvre son premier atelier, fréquente musées, galeries, est passionné par les Primitifs, la sculpture cubiste. 1928 : première exposition à la Galerie Jeanne Bucher, les deux pièces qu'il y présente suscitent un vif intérêt chez les artistes et les collectionneurs ; il fait alors la connaissance de Masson, Leiris et du groupe des Surréalistes dissidents : Desnos, Prévert, Queneau, Calder. La Galerie Loeb l'expose avec Miro et Arp, lui offre un contrat mais, tout lien lui étant insupportable, il quitte la galerie et avec son frère Diego, crée des objets d'ameublement. Les Surréalistes découvrent dans ces «objets» de nouvelles possibilités d'expression et l'invitent à se joindre à eux. Il accepte et participera activement à la vie du mouvement – tant par ses écrits que par ses œuvres plastiques – jusqu'en 1935, date à laquelle il rompt avec Breton. Puis ce sont les amitiés nouvelles avec les peintres de tendance réaliste : Balthus, Gruber, Derain, et plus tard les rencontres avec Picasso et Sartre avec lequel il se liera intimement. En 1942, il retourne en Suisse à Genève, y fréquente l'éditeur Skira, fait la connaissance de celle qu'il épousera en 1949, Annette Arm. Le revoici à Paris à la fin de la guerre, à Montparnasse dont il fait désormais partie intégrante ; il travaille, est pris d'un formidable élan créateur. La consécration internationale arrive : ce sont les expositions de Londres, New York, Los Angeles, les distinctions : Grand Prix de la Sculpture à la Biennale de Venise en 1962, Prix Guggenheim à New York en 1963. C'est le succès, la célébrité, mais ils ne changent en rien ses habitudes : il continue à travailler et à vivre dans son petit atelier de la rue Hippolyte Maindron qu'il occupe depuis 1927, y reçoit ses amis : Genet, Leiris, Sartre. Il s'éteint en 1966.

Aux «Amis d'Art de Haute-Alsace» qui ne pourraient effectuer le déplacement jusqu'à la capitale, nous rappelons que les musées tout proches de Bâle et Zürich conservent des œuvres significatives de l'artiste ; il leur suffira d'attendre la fin de l'exposition parisienne pour aller les voir ou les revoir.

Jusqu'au 15 mars  
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 11, avenue du Président Wilson  
De 10 h à 17 h 30, le mercredi jusqu'à 20 h 30. Fermé le mardi.

## Toulouse-Lautrec

Parmi les grands artistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'un des derniers auquel aucune rétrospective d'envergure a été consacrée récemment.

Portraitiste original, Lautrec tire tout au long de sa vie des effigies incisives de ceux qui l'entourent. Novateur dans de multiples domaines, il révolutionne l'illustration et les arts appliqués. Familiar des bals populaires, des cafés, des maisons closes, des théâtres, des music-halls, il en immortalise les stars.

Du 22 février au 1 juin.  
Grand Palais des Champs-Elysées, Paris 8<sup>e</sup>.  
De 10 h à 20 heures - Lundi, jeudi après-midi, dimanche après-midi, en file d'attente ; mercredi, jeudi matin, vendredi, samedi, dimanche matin, sur réservation par téléphone : Magasins FNAC, Minitel, Réunion des Musées Nationaux.

## AVIS

### Peinture et sculpture en vérité.

Les séances de projection-débat reprendront le mardi 18 février à 18 h au siège de l'association. Le thème traité portera sur : Peinture de Haute-Alsace au XX<sup>e</sup> siècle – entre les Pays-Bas et l'Italie. Renseignements complémentaires et inscription au secrétariat de l'association.

### Secrétariat d'Art de Haute-Alsace

Une permanence a lieu tous les deuxièmes vendredis du mois au siège de l'association de 17 h 30 à 19 heures, hormis les vacances scolaires où elle est reportée au premier vendredi suivant la rentrée. Les Amis d'Art de Haute-Alsace y trouvent tous les renseignements sur la vie de l'association, ainsi que les documents sur les expositions dont la visite est programmée. Des œuvres de la «Collection Art de Haute-Alsace» y sont exposées en permanence.