

Zeitschrift: Jahrbuch für Kunst und Kunstpflege in der Schweiz = Annuaire des Beaux-arts en Suisse
Herausgeber: Paul Ganz
Band: 1 (1913-1914)

Artikel: Le Musée des Beaux-Arts de Genève
Autor: Bovy, Adrien
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-889716>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Le Musée des Beaux-Arts de Genève.

Par *Adrien Bovy.*

I. Sa formation.

Genève n'a pas eu de musée avant l'année 1826.

Nous verrons tout à l'heure dans quelles circonstances le Musée Rath fut alors créé. Mais tout d'abord une question se pose. Des artistes sont apparus à Genève au XVIII^{me} siècle: ont-ils été privés d'exemples? Plusieurs ont commencé par les humbles travaux de la »Fabrique« et ils ont insensiblement passé du métier de l'artisan à la libre recherche du peintre: mais précisément leur vocation n'a-t-elle pas été excitée, et comment leur goût s'est-il formé?

A ces questions l'histoire répond qu'à défaut d'un Musée public, — et combien de villes en avaient alors? — la Genève du XVIII^{me} siècle a possédé d'importantes galeries particulières.

Elles étaient récentes, les mœurs étant restées très simples jusqu'alors et les lois somptuaires très sévères. On sait que les portraits de famille encadrés de bordures dorées n'ont été officiellement admis qu'en 1698, du moins pour les personnes »de la première qualité«. Cette licence ne s'étend pas aux cadres des miroirs et les mêmes ordonnances interdisent »toutes peintures de prix sur les murailles et plafonds«.

La plupart de ces prohibitions subsistaient encore au milieu du XVIII^{me} siècle. Il est vrai que l'on commençait à les enfreindre impunément. Elles n'étaient plus en harmonie avec les mœurs et elles ne purent avoir raison de l'esprit du temps. S'il faut attendre 1772 pour trouver enfin un texte qui autorise les cadres de tous genres de tableaux, il ne faut pas croire que les Genevois s'en fussent privés jusque-là. Aucune loi n'avait été assez forte pour s'opposer à la construction de belles maisons particulières. La ville et son petit territoire s'étaient ornés

d'hôtels et de villas, construits dans le goût français, souvent même dessinés par d'illustres architectes de Paris. Et le luxe du mobilier allait tout naturellement dépendre de la somptuosité de l'immeuble.

Ces transformations indiquent que les fortunes s'accroissent et, du même coup, l'ancienne austérité se tempère. Les relations de plus en plus fréquentes de l'aristocratie genevoise avec l'étranger, non plus seulement des relations théologiques ou scientifiques, mais littéraires et mondaines, transforment les habitudes, affinent le goût, créent des curiosités nouvelles, forment une société où l'on cause de tout et où la femme a pris sa place et joue son rôle, celui qu'on veut bien lui donner et quelquefois celui qu'elle prend.

Dans cette société qui tient salon, un nouveau personnage ne tarde pas d'apparaître; c'est l'amateur. Le professeur et syndic Burlamachi, — celui qui dès 1718 avait déposé un projet pour la création d'une école de dessin, — commence de former vers 1740 une galerie de tableaux où l'on rencontre les noms de Rembrandt, de van Dyck, des Carrache. Et c'est à la même époque que remontent les débuts de la première collection Tronchin.

Jeune encore, celui qu'on appellera le conseiller François Tronchin avait rencontré Fontenelle et Montesquieu chez M^{me} de Tencin. Ami de Voltaire, il l'installe aux Délices où bientôt il prend sa place. Il correspond avec Diderot, Grimm, Soufflot, Falconet, Vernet, qui le conseillent dans ses achats; si bien que lorsque, en 1759, Grimm rejoint à Genève M^{me} d'Epinaï, il peut voir chez Tronchin au moins deux cents tableaux, et il y en a d'excellents. Il communique son étonnement et son admiration à Catherine II qui, sur ce rapport, achète la collection. Les meilleures pièces en sont aujourd'hui au Musée de l'Ermitage.

Du moins la tradition l'assure; mais de quelles œuvres s'agit-il? Il faudrait, pour en décider, un document qui nous manque. Nous n'avons pas en effet le catalogue de cette collection. Nous avons celui de la seconde, — car François Tronchin, privé de ses tableaux, s'empessa de les remplacer. Il existe même deux catalogues assez différents de cette nouvelle galerie, l'un publié

par le Conseiller en 1780, l'autre dressé après sa mort, en 1801, par Lebrun, lors de la vente publique qui eut lieu à Paris.¹⁾

Voilà pour le XVIII^{me} siècle. Mais il faut ajouter qu'un ami des arts, passant par Genève sous la Restauration, n'eût pas manqué de visiter deux collections de formation plus récente, aussi importantes peut-être: celle de François Duval et celle du comte de Sellon, l'éminent philanthrope dont la sœur, mariée au comte de Cavour, fut la mère du grand homme d'Etat. Il avait réuni dans sa maison de Genève et dans son château d'Allaman (Vaud) trois cents tableaux, pour la moitié hollandais et flamands, qui furent catalogués et expertisés par Vivant-Denon.

Quant à François Duval, il avait fait sa collection à Pétersbourg où il était établi. Le Musée de Genève possède le catalogue manuscrit qu'il y rédigea en 1808.²⁾ Ce n'est qu'en 1813 que cette collection, du moins la plus grande partie, fut transportée à Genève où elle resta jusqu'en 1845. Elle fut alors vendue au duc (alors comte) de Morny.³⁾

Enfin certaines familles, sans avoir la prétention de collectionner, possédaient des toiles remarquables. On citait, au début du siècle, les cabinets de M^{mes} de Gallatin et de Tournes, ceux des Coindet, des Turretini, des Chapeaurouge, celui du peintre Louis-Auguste Brun.⁴⁾

Ce n'est point ici le lieu de chercher à reconstituer l'histoire de ces collections, de leur formation et de leur dispersion. Je m'abstiendrai d'autre part de joindre à cette liste, celles que Genève a vu se former ultérieurement. Il s'agissait simplement d'établir qu'avant la fondation du Musée Rath, les jeunes artistes et les

1) Cette collection compte 226 numéros. Plusieurs tableaux furent acquis pour la Malmaison. Une trentaine furent rachetés par la famille et forment, avec quelques œuvres provenant d'autres branches de la famille Tronchin, la galerie actuelle de Bessinge.

2) Ce catalogue comprend 213 tableaux.

3) Morny la fit passer en vente publique à Londres, en mai 1846 et racheta lui-même les œuvres les plus importantes. Voir: *A Catalogue raisonné of the capital pictures collected by Monsieur Fs. Duval of Geneva.*

4) Une collection peu nombreuse, mais fort bien composée, formée par M. Duval de Cartigny, fut acquise ultérieurement par M. Favre-Bertrand et appartient aujourd'hui à M. Léopold Favre.

élèves des classes de dessin pouvaient trouver dans les galeries particulières plus de chefs-d'œuvre que notre Musée n'en possède aujourd'hui. Or nous savons que ces galeries leur étaient facilement accessibles. Tronchin les accueillait et les protégeait. A l'occasion Jean Huber ou Liotard pouvaient les y recevoir, sans oublier ce chevalier Fassin, Liégeois, venu tout exprès pour copier les tableaux des Délices et qui fut le premier guide — il est vrai, bien médiocre! — de Pierre-Louis de la Rive, de Du Cros et de Brun.

Hélas, ces collections ont disparu sans trop laisser de traces. »Si presque tous les tableaux des Genevois sont à vendre, écrit un anonyme en 1802, ce n'est point faute de goût, mais c'est que leur dérangement dans leur fortune les a mis dans le cas, bien malgré eux, de chercher à s'en défaire.«

Presque tout est parti, et le Musée compte bien peu d'œuvres qui proviennent de ces anciennes galeries genevoises. Il est vrai que nous pouvons être fiers de celles que d'heureuses circonstances ou de généreuses intentions nous ont conservées: quelques tableaux donnés ou légués par le comte de Sellon et sa famille (et parmi eux *le Triomphe de David*, attribué au Dominiquin et un *St-Sébastien* de Guido Reni); — deux Salvator Rosa, le portrait de Diderot par Levitzki, celui d'Euler par Darbes, et une série de pierres gravées antiques, restes de la collection François Duval.¹⁾

* * *

Si Genève, au début du siècle dernier, n'avait pas de galerie publique, il ne faut pas oublier pourtant qu'elle possédait des œuvres d'art, et même, ici et là, des embryons de musée.

A plusieurs reprises la Seigneurie avait reçu, pour des raisons de courtoisie politique et diplomatique, des portraits de souverains et de princes. Ces portraits, généralement de grande dimension, ornaient les salles de l'Hôtel de Ville et la plupart y sont encore. On ne songerait pas à s'en plaindre si l'on pouvait être sûr qu'ils n'y courent aucun danger.

¹⁾ Ces intailles et camées ont été légués en 1914 par son fils Etienne Duval (voir plus loin les renseignements sur ce legs). La vitrine qui les contient est placée au Musée d'Art et d'Histoire dans la galerie Fol.

D'autres portraits, — réformateurs, théologiens, professeurs, notoriétés étrangères, grands personnages, — étaient placés à la Bibliothèque, qui occupait alors la partie centrale du Collège de Calvin; et lorsque le général Bonaparte la visita, le 22 novembre 1797, il y avait là, dans la salle où son buste était dressé à la place d'honneur, à côté des tableaux d'intérêt purement iconographique, certaines œuvres appartenant à la communauté, et en particulier celles qu'avait léguées Jacques-Antoine Arlaud, le miniaturiste du Régent, qui, fidèle à la confession protestante, était revenu, après une brillante carrière à l'étranger, finir ses jours dans l'austérité de sa ville natale: c'était la petite toile de Titien dont le cadre est aux armes des Bourbons-Orléans; le portrait de la princesse palatine par Rigaud; celui d'Arlaud par Largillière, et quelques-unes de ses propres miniatures.

Ces œuvres ont passé au Musée Rath en 1843. D'autres plus récemment lui ont été cédées par la Bibliothèque et en particulier les portraits du comte et de la comtesse de Lautrec, par Nattier, légués par M. de Gauffecourt, que *les Confessions* ont rendu célèbre.

Quant au reste la Bibliothèque l'a conservé et, dans les locaux qu'elle occupe actuellement aux Bastions, elle en a fait l'intéressant musée documentaire qui remplit la salle Ami Lullin et ne tardera pas à en déborder.

Il y avait en outre les tableaux qu'en 1804 Napoléon avait envoyés à Genève comme à ses autres »bonnes villes« de France. L'histoire des pourparlers qui ont précédé l'envoi de ces tableaux et des péripéties auxquelles ils ont été soumis dans la suite, a été écrite récemment, documents à l'appui, par M. Edouard Chapuisat. Renvoyant mes lecteurs à cette savante étude, je ne rappellerai ici que les faits principaux.¹⁾

En 1798, le commissaire du Gouvernement français, Félix Desportes, avait pris l'initiative de demander au Ministère de l'Intérieur une quarantaine de tableaux pour la Commune de Genève. On voit par la réponse de l'Administration des Musées que ses prétentions manquaient un peu de modestie; il proposait des noms, sans oublier Michel-Ange »qui manque, répondit-on,

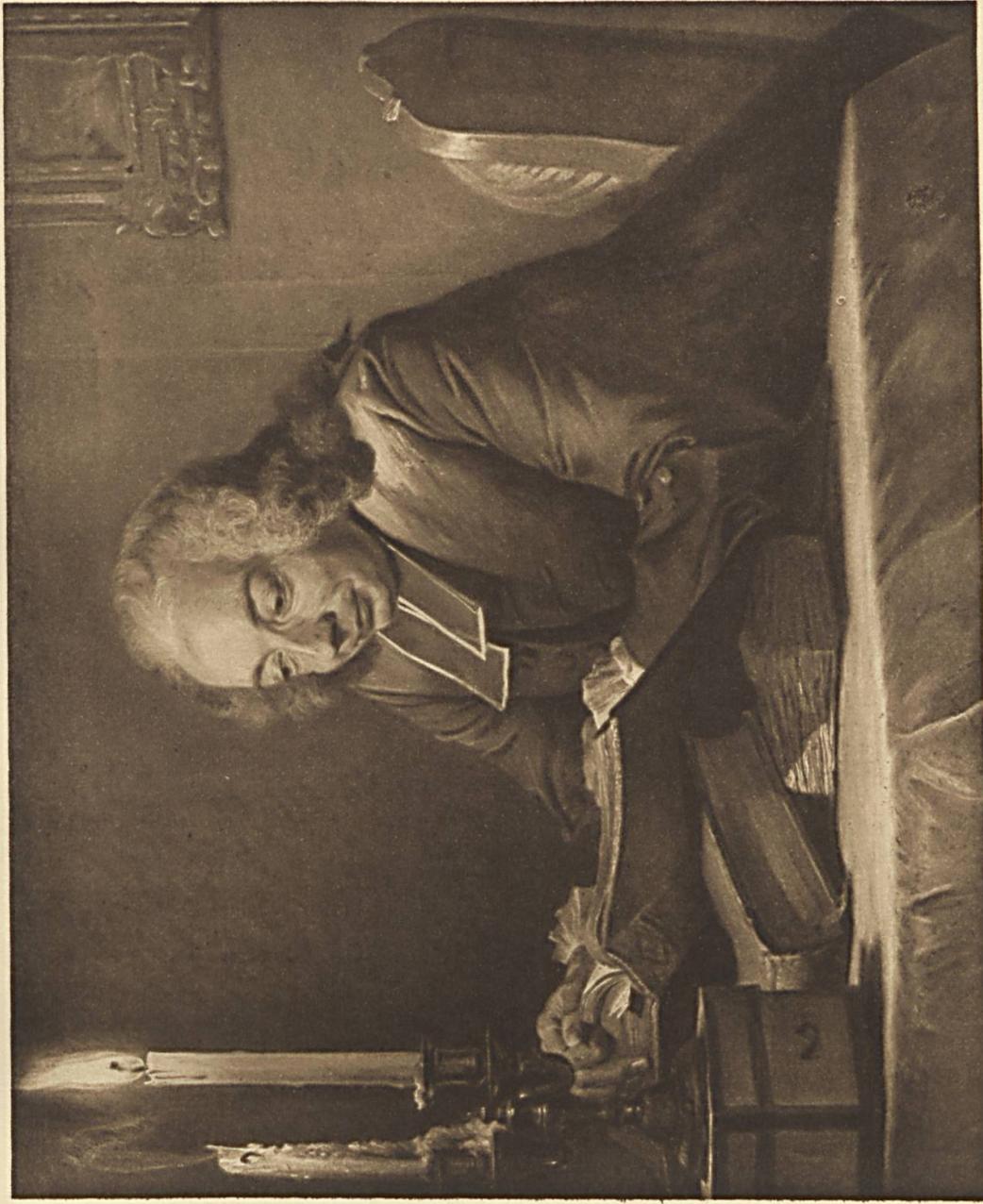
¹⁾ Voir Ed. Chapuisat, *Napoléon et le Musée de Genève*, dans *Nos Anciens et leurs œuvres*, tome IV de la II^{me} série (1914).

au Musée central« . Bref »une collection de tableaux qu'avec plusieurs milliards telle puissance de l'Europe ne pourrait se procurer« ! On dut en rabattre et on le fit de bonne grâce : on se contenterait »d'un certain nombre de tableaux de moyenne grandeur, d'une composition et d'une couleur plus agréable que forte, partie en beaux portraits variés d'âge et de sexe, partie en paysages; des animaux de différentes espèces, enfin des fleurs, mais surtout des tableaux hollandais. . .« Cette fois le programme semblait dicté par le désir de procurer aux décorateurs de la »fabrique« genevoise, en particulier aux peintres sur émail, des exemples et même des modèles. — Une lettre du Musée central au Ministre de l'Intérieur (juillet 1799) nous apprend que vingt-quatre tableaux ont été choisis, particulièrement dans les collections confisquées des émigrés; mais on en resta aux intentions.

La question ne fut reprise que trois ans plus tard, lorsque Chaptal, ministre de l'Intérieur, nomma une commission d'artistes chargée de distribuer aux départements un certain nombre de tableaux. Des lots furent formés et Genève obtint le lot n° 12, comprenant 45 pièces, dont le préfet du Léman reçut la liste. Hélas, si nous avons cinq copies, faites en Italie par les élèves de l'Ecole de France et qui ne figuraient pas dans la liste primitive, il s'en faut de beaucoup que le lot n° 12 nous soit intégralement parvenu. Et quels regrets, quand on constate que, parmi les œuvres qui nous manquent, il y a deux Rubens (une *Adoration des Bergers* et une *Chasse au Crocodile*), le *Massacre des Innocents* de Luca Giordano, aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich, deux Le Nain et le *Paradis* de Tintoret!

A qui la faute? Il semble bien que ce fut celle des Genevois qui manquèrent de zèle. Plusieurs toiles devaient être restaurées à Paris, mais à leurs frais. On commença; et, sans attendre le reste, vingt et un tableaux purent être expédiés à Genève, le 6 messidor an XII. Mais alors des difficultés s'élevèrent au sujet des frais de restauration qui dépassaient les prévisions. La facture parut une note d'apothicaire et non tout à fait sans raison. On en craignit une seconde et on en resta là.

C'est, dans l'histoire du Musée, la première économie qui nous ait coûté cher.



MAURICE-QUENTIN DE LA TOUR

PORTAIT DE L'ABBÉ HUBER, pastel
(Musée d'Art et d'Histoire, Genève)

„Incavo“-Gravure Brunner & Cie., Zürich

Il est vrai qu'une autre raison se joignit à la question d'argent. On ne savait pas où placer les tableaux reçus. Il fallut séparer cette petite collection que la Société des Arts ne put abriter au Calabri. Six tableaux furent confiés à l'église de Saint-Germain, affectée depuis le nouveau régime au culte catholique. Les autres furent placés à l'Hôtel de Ville et ils y restèrent jusqu'en 1826. Le Musée Rath posséda ainsi, dès le début ou peu s'en faut, *le Miracle de St. Charles Borromée* de Lesueur, *la Mise au Tombeau* de Véronèse, le portrait d'homme, attribué depuis sans raison à Paris Bordone, et le mystérieux *Rieur*.

Je passe sur les difficultés qu'eut la ville de Genève, en 1869—1870, pour affecter au Musée les tableaux de Saint-Germain, dont était le diptyque de Fra Bartolomeo et Mariotto Albertinelli.¹⁾

Enfin il y avait les collections encore modestes de la Société des Arts.

L'idée de créer une société pour favoriser à Genève le développement des arts, — entendez par là tous les genres d'industrie et l'agriculture aussi bien que les beaux-arts, — avait été lancée vers 1775 par quelques hommes entreprenants et particulièrement par Horace-Bénédict de Saussure et Louis Faizan. Il semble que l'esprit de la future société fût tout entier dans la collaboration de ces deux hommes, l'un appartenant au monde, savant illustre, amateur éclairé, l'autre bourgeois, horloger, un de ceux qui, par l'excellence de l'industrie, veut atteindre l'art. Le 18 avril 1776, trois cents personnes réunies à l'Hôtel de Ville fondaient la Société des Arts. Le moment était venu, disaient-elles, de trouver des »moyens nouveaux pour exciter un plus grand développement du génie, pour accroître l'activité des artistes et affermir ainsi les ressources du pays«.

Ce programme fut réalisé, et on a pu dire que la Société fut, au moins dans ses débuts, une sorte de »ministère du travail et de la prévoyance sociale«. Pour ce qui est des beaux-arts, non contente d'en assumer l'enseignement, de mettre les artistes en contact avec les amateurs, d'ouvrir des concours et de faire des commandes, elle créa les expositions dont la première eut

¹⁾ Voir Ed. Chapuisat, loc. cit.

lieu, dans ses salons, en 1789.¹⁾ On trouvera dans l'ouvrage considérable que M. Jules Crosnier lui a consacré naguère²⁾ l'histoire de l'activité multiple et utile de la Société. Nous ne pouvons souligner ici que la part qu'elle a prise à la formation, puis à l'enrichissement de notre Musée.

Elle occupait »sous la Treille« la maison dite du Calabri, où ses salons n'avaient pas tardé à s'orner d'œuvres d'art. On pouvait y voir *les Jeux Olympiques* de Saint-Ours, tableau déposé par M. Tronchin de Lavigny, ainsi que *le Tremblement de terre* et des portraits par le même peintre: *le Conseiller Tronchin*, *H.-B. de Saussure*, *le baron d'Eymar* (d'après Appiani); des émaux et des miniatures; le buste de *F. Tronchin* par Joseph Vernet, neveu du peintre; le bas-relief qui récemment avait valu au jeune Pradier le prix de Rome.

Tout à côté, un bâtiment sur la façade duquel on lisait: *Artibus promovendis*, contenait les moulages de sculptures antiques. C'était l'instrument de travail nécessaire à ces classes de dessin que la Société avait fondées et auxquelles l'école officielle créée en 1751 était venue se joindre. Tout l'enseignement artistique maintenant lui incombait.

Ces »modèles d'après l'antique« ne sont pas tous perdus, loin de là. Beaucoup sont restés dans les classes, les ont suivies dans leurs déplacements et se trouvent aujourd'hui à l'Ecole des Beaux-Arts. D'autres figurent encore au Musée dans notre salle des moulages avec le nom des donateurs. Plusieurs avaient été choisis à Rome par le peintre De la Rive.

* * *

Ainsi les richesses artistiques de Genève étaient disséminées. Les envois de Napoléon étaient presque invisibles dans des chapelles obscures et dans des bureaux. La Société des Arts n'avait pas un local suffisant pour ses assemblées et ses expositions. Les classes de dessin étaient à l'étroit et mal installées. Il manquait à Genève un édifice spécial qui fût à la fois un lieu de séance et d'expositions, un musée et une académie.

¹⁾ Parmi les participants: De la Rive, Du Cros, Vaucher, Massot et sa sœur, L.-A. Arlaud et P.-L. Bouvier, M^{lle} Terroux, etc.

²⁾ *La Société des Arts et ses collections*. Genève 1910.

Créer ce palais des Beaux-Arts, telle fut l'ambition de la Société des Arts.

Elle songe d'abord à agrandir l'Orangerie du Jardin botanique¹⁾ pour installer un musée. Un concours est ouvert où Samuel Vaucher et Deleyderrier sont primés; mais l'argent manque. D'ailleurs on renonce bientôt à cet emplacement pour concevoir un projet plus vaste: un bâtiment qui, s'élevant à l'extrémité du Bastion de Hollande, ferait face, près de la Porte Neuve, au Théâtre.²⁾ Nouveau concours où un architecte de Lugano, Bagutti, obtient le prix.

En 1824, troisième concours: cette fois Bagutti est *ex-æquo* avec Collart.

Ainsi les intentions se précisent; des études sont faites, le programme établi. Il ne manque que de pouvoir construire.

C'est alors qu'interviennent les demoiselles Rath, Jeanne-Françoise (1761—1831) et Henriette (1773—1856). Cette famille, originaire de Nîmes, s'était réfugiée à Genève lors de la révocation de l'Edit de Nantes. Suivant un fréquent usage, le frère de ces demoiselles, Simon Rath, avait pris du service à l'étranger, en Russie, où il était parvenu au grade de lieutenant-général. Retraité, il était revenu au pays et avait acquis le château de St-Loup près de Versoix. Il y mourait en 1819 d'une maladie de poitrine, léguant sa fortune à ses sœurs, non sans avoir pu leur faire part oralement de ses intentions: »Je désire, leur avait-il dit, selon les termes qu'Henriette Rath nous a transmis, qu'après vous, vous fondiez un établissement d'utilité publique, honorable à ma mémoire et qui porte mon nom. Je n'ai pas pu faire du bien à mon pays pendant le peu d'années que j'y ai été occupé de mes propres affaires, je n'ai pu lui être utile; que je le sois après ma mort.«³⁾ D'ailleurs le général Rath laissait à ses sœurs le soin de décider quel serait cet établissement,

¹⁾ Emplacement où s'érige actuellement, non encore terminé, le Monument international de la Réformation.

²⁾ Il s'agit de l'ancien Théâtre, construit en 1783. Il occupait l'angle de la promenade des Bastions.

³⁾ Note manuscrite de Mlle Henriette Rath. 1^{er} janvier 1820 (Archives de Genève).

chargeant seulement son ami Jacob Duval de les aider de ses conseils.

C'était un ami des arts. Mais les demoiselles Rath étaient de leur côté portées à s'intéresser à la construction d'un musée. Henriette était elle-même une artiste.¹⁾ En 1798 et 1799 elle avait, par une faveur toute spéciale, été l'élève de J.-B. Isabey. A Paris, elle avait été remarquée au Salon. A Genève, elle avait été chargée de l'enseignement du dessin aux jeunes filles et la Société des Arts se l'était attachée à titre d'associée.

En outre sa sœur et elle constataient que les établissements de charité publique étaient nombreux et bien organisés. Le service qu'elles pouvaient rendre était ailleurs. Les concours récemment ouverts leur permettaient de prendre une décision sans se lancer dans l'inconnu; et il leur parut qu'elles ne devaient pas en différer la réalisation. Le 30 janvier 1824, elles firent part au Conseil d'Etat de leurs intentions: «... Ayant fait des beaux-arts l'objet habituel des nos affections ou de nos travaux, et sachant que l'estime que nous leur avons vouée était aussi l'un des sentiments dominants de notre frère; réfléchissant de plus que l'étude du dessin s'allie, de la manière la plus intime, aux branches d'industrie dont un grand nombre de nos concitoyens tirent leur existence, nous nous sommes décidées à porter toute notre attention sur la construction d'un Musée des beaux-arts.»

Ayant demandé des plans à l'architecte Samuel Vaucher, primé dans le premier concours, elles offraient à l'Etat une somme de 84,000 francs de France, l'Etat devant s'engager à fournir le surplus.

Celui-ci obtint que la Société Economique lui céderait la maison du Calabri et le Musée des Antiques, qu'elle mettait à la disposition de la Société des Arts, afin que la vente de ces immeubles pourvût au supplément de dépense que la construction du projet Vaucher entraînerait. En même temps l'Etat s'adressait au Conseil Municipal, destiné à devenir le propriétaire du nouveau Musée et à en diriger la construction; ainsi qu'à la Société des

¹⁾ Le Musée possède d'elle plusieurs miniatures, dessins et aquarelles.

Arts dont le préavis était nécessaire puisqu'elle devait en avoir la jouissance et la surveillance quotidienne.

La construction fut rapidement conduite, malgré les difficultés causées par la nature du terrain pris en partie sur les anciens fossés; et le 18 juillet 1826, l'ancien syndic Rigaud, président de la Commission chargée de surveiller les travaux, remettait le Musée Rath au Président du Conseil municipal. Les collections furent rapidement installées et pour cause! Et le 31 juillet le Musée était inauguré.

Il est superflu de décrire un édifice que chacun peut voir encore, et il nous suffira de remarquer qu'avec ses heureuses proportions et sa façade où un peristyle corinthien est flanqué de murs nus, il représente très honorablement le goût de cette époque.

Le sous-sol comprenait les écoles de dessin, de modelage, d'architecture, un amphithéâtre pour des cours, un cabinet de préparation et un dépôt des modèles. Le premier étage se divisait en trois nefs précédées de vestibules. Ceux-ci contenaient les moulages. Les deux salles latérales étaient destinées au Musée. Enfin la salle centrale devait servir de salle d'exposition et de local de réunion pour la Société des Arts.

Bien entendu les sommes réunies se trouvèrent insuffisantes; et les demoiselles Rath offraient, le 25 septembre 1827, une somme de 163,258 florins pour solder la dépense.

* * *

Ce qui manquait le plus à ce musée c'était les collections. Aussi la Société des Arts décida-t-elle »d'y admettre sous certaines conditions, les ouvrages des artistes genevois qui le demanderaient«, ainsi que des tableaux obligeamment prêtés par des particuliers. C'est ainsi, dit un document de 1827, »qu'on peut voir actuellement un tableau de Rubens qui y a été déposé par M. Hentsch et quelques autres bons tableaux«. Le comte de Sellon en avait à lui seul procuré vingt et sur la liste de son dépôt, on relève les noms de fra Angelico, fra Bartolomeo, Annibal Carrache, Holbein, G. Dow, Titien, Philippe de Champagne, etc.

Cependant, les collections ne tardèrent pas à s'enrichir. On possédait maintenant un Musée spacieux, bien installé, bien éclairé, et les dons affluèrent. Le premier catalogue du Musée Rath, publié en 1835, contient déjà 110 tableaux. Nous voilà loin de la collection du Calabri! Parmi les dons récents, signalons en particulier: *l'Adoration des Bergers* du Bassan (Jacopo da Ponte), don du syndic Naville; deux Berghem, don de M. Favre-Bertrand; des tableaux de Le Brun, G. Reni, van Os, Winter, van Bloemen, offerts par le comte de Sellon; un Caravage et un Van der Helst, don de Jacob Duval; un van Loo, don de M. James Audéoud; le Liotard riant, donné par M^{me} Odier-Le Cointe; enfin le plus beau des Liotards, le portrait de M^{me} d'Epinaï, offert par M. Tronchin-Bertrand. Et j'en passe.¹⁾

Les années suivantes voient encore entrer des œuvres importantes: en 1839, *le Triomphe de David* de la collection de Sellon, *la Handeck* de Calame, deux Campi, et le portrait de la grande Dauphine par Mignard, donné par le sculpteur Jean Jaquet, le décorateur qui orna de boiseries tant d'appartements genevois et qui est l'auteur du salon du château de Cartigny transporté au Musée d'Art et d'Histoire. La même année, la *Donna Mazzafiora* de Cristoforo Allori, naguère rapportée d'Italie et donnée par le peintre Constantin, qui travailla pour Sèvres et copia sur porcelaine tant de tableaux anciens.

En 1843, c'est la collection de J.-A. Arlaud qui vient au Musée de la Bibliothèque, en même temps que le *Liotard à la barbe* et le portrait de *Jean II Petitot* par Mignard.

Enfin l'activité de la Société des Arts continue à se manifester par des expositions, dont l'histoire serait intéressante, d'autant plus que Rodolphe Tœpffer fit la critique de plusieurs d'entre elles.²⁾

* * *

Comment le Musée était-il administré? Nous touchons ici à une question délicate. A vrai dire, pour suivre dans le détail

¹⁾ Quant aux artistes genevois, on trouve déjà, dans cette première édition du catalogue, et Liotard mis à part, les noms d'Agasse, Auriol, P.-L. Bouvier, Chaix, Deville, Diday, Dupont, Favre, Ferrière, Hornung, Huber, Lugardon, Massot, de la Rive, Saint-Ours et Tœpffer.

²⁾ Expositions de 1826, 1829 et 1832.

les difficultés qui ne tardèrent pas à s'élever entre la ville et la Société des Arts, il ne faudrait pas dissocier la question des écoles de la question du musée. Nous essayerons pourtant de résumer cette lamentable rivalité sans aborder la première, pour ne point nous écarter de notre sujet.¹⁾

Tandis que les écoles étaient sous la direction et l'inspection journalière du Comité des Beaux-Arts, les collections étaient confiées à une commission administrative mixte composée de cinq membres de la Société et de deux représentants du Conseil Municipal.²⁾

Il ne semble pas que cette commission ait mis beaucoup de zèle à maintenir les droits de la ville sur un musée où beaucoup d'œuvres lui appartenaient. Et le rappel de ces droits ne tarda pas, pour des raisons politiques, à froisser les susceptibilités de la Société des Arts. Le peintre Scheffer, nommé par le Conseil Municipal le 12 août 1842, se plaint, au mois de mars de l'année suivante, de n'avoir pas encore été convoqué. Et comme il fait part de son étonnement au président de la Classe des Beaux-Arts, celui-ci lui répond que le changement de régime survenu en 1842 a donné des inquiétudes à la Société, qu'elle entend garder sa pleine indépendance, que les collections sont sa propriété et que le bâtiment seul appartient à la ville... Ce président, le docteur Morin, oubliait qu'il avait, le même mois, signé une convention avec la Bibliothèque de Genève, relativement aux œuvres déposées par elle, mais dont elle restait, — elle, et par conséquent la ville, — propriétaire. Il oubliait les droits indéniables de la commune sur les tableaux de Napoléon et bien d'autres choses encore!

Ces malentendus ne pouvaient durer et on décida enfin de part et d'autre de définir plus strictement ces relations trop compromises. Dans la vingt-septième assemblée générale de la so-

¹⁾ Voir ici-même l'article de M. Daniel Baud-Bovy.

²⁾ La Société des Arts était alors composée, comme elle l'est encore aujourd'hui, de soixante membres, divisés en trois Comités de vingt membres: le Comité des Beaux-Arts, le Comité d'Industrie, le Comité d'Agriculture. Chaque comité forme le noyau d'une classe où l'on est admis sur présentation, et qui a sa vie propre et son bureau. La Société se recrute en choisissant ses nouveaux membres parmi ceux de ses trois classes.

ciété, le président Auguste de la Rive pouvait annoncer qu'une nouvelle convention avait été passée, le 22 mai 1845, entre le Conseil Administratif de la Ville et la Société des Arts. Cette convention assurait à perpétuité à la Société, à ses trois classes, aux écoles et aux institutions qu'elles dirigeaient, la jouissance du Musée Rath. Quant aux collections, on y distinguait quatre catégories: 1^o les dons faits à la Ville; 2^o les dons faits, sans désignation spéciale, au Musée; 3^o les œuvres achetées ou reçues en dons par la Société; 4^o les dépôts. Les deux premières catégories étaient reconnues propriétés de la ville, tandis que la Société restait propriétaire de la troisième. Si elle venait toutefois à se dissoudre, les œuvres lui appartenant en propre reviendraient à la municipalité.

Cette convention obligeait à entreprendre un inventaire des collections, qui ne fut malheureusement pas achevé.

Ainsi l'avenir semblait assuré. Il n'en fut rien. Le gouvernement issu de la révolution de 1846 ne devait pas tarder à considérer la Société des Arts comme un foyer de réaction et d'opposition. Aussi bien le projet de loi sur les fondations, présenté au Grand Conseil le 13 juillet 1849, menace l'existence même de la Société: »La Société des Arts, dit l'article 15, prend le titre d'Institut National Genevois des Sciences, de la Littérature, des Arts, de l'Industrie et de l'Agriculture.« La Société des Arts n'avait pas même été consultée! Ce fut en vain qu'à ses protestations vinrent se joindre celles d'Henriette Rath, seule survivante de sa famille. C'est à la Société des Arts telle qu'elle est et non à l'Institut qui doit la remplacer que sa sœur et elle avaient entendu donner la jouissance du Musée. Il est vrai que le projet de loi fut modifié, mais les concessions que l'on fit à la lettre n'en changèrent pas l'esprit. »Les autorisations accordées à la Société des Arts, — dit la loi du 22 août 1849 (art. 16), — qui pourraient lui donner le caractère d'une fondation, ne sont pas maintenues.« Habile article par lequel l'Etat savait pouvoir se libérer des conventions antérieures.

Le coup ne se fit pas attendre bien longtemps et le 6 septembre 1850 un arrêté du Conseil Municipal donnait charge au Conseil Administratif d'entrer en jouissance et de prendre possession, au nom de la Commune de Genève, du Musée Rath et



COROT

NYMPHE COUCHÉE

(Musée d'Art et d'Histoire, Genève)

„Incavo“-Gravure Brunner & Cie., Zürich

des collections qu'il contenait. La question des écoles, bien entendu, était résolue dans le même sens.

Ce n'est qu'en avril 1851 que cette décision fut exécutée. Il faudrait pouvoir raconter tout au long les épisodes tragi-comiques de ce coup d'Etat. En voici un: le 20 avril à 11 h. $\frac{1}{2}$, »des gardes municipaux, en uniforme, sont venus se placer en sentinelles devant la porte extérieure du Musée, et ont empêché d'entrer. M. le général Dufour,¹⁾ qui était sorti avec d'autres membres de la Société, a trouvé le passage barré quand il a voulu revenir auprès de ses collègues... Il a voulu franchir la porte, mais les gardes municipaux l'ont repoussé. Cette violence envers l'honorable général a excité l'indignation des passants, qui ne se sont pas gênés pour la manifester, lorsque M. Dufour a dû reprendre le trottoir de la Corraterie. On doit rendre grâce au Conseil Administratif de ce qu'il n'a pas essayé de prendre par la famine les membres (de la Société) qui étaient restés dans l'intérieur du Musée!²⁾ Postés dans la salle des séances, ils se refusaient à donner les clefs des salles où les collections étaient exposées. Le Conseil Administratif fit crocheter les serrures.

La Société, mise à la porte, intenta un procès à la ville. Mais, par jugement du 20 janvier 1852, elle fut déboutée et condamnée aux dépens. Il faut reconnaître que les jurisconsultes eux-mêmes ne furent point d'accord dans cette question. Des négligences et des obscurités dans la rédaction des actes de fondation et de donation, purent en effet prêter à la chicane et rendre défendable l'injustice commise. D'ailleurs il est certain qu'il y eut, des deux côtés, des maladresses et des fautes. Cela dit, nous sommes assez loin de ces événements pour ne les plus juger qu'à leurs seuls résultats, et il faut reconnaître qu'ils ont été avantageux pour la Société des Arts autant peut-être que pour le Musée devenu municipal. Après quelques années difficiles, la Société reprit en effet, en pleine liberté, une activité féconde. Bientôt M. et M^{me} Gabriel Eynard construisaient pour elle un édifice où elle allait retrouver toutes ses aises: c'est

1) Secrétaire honoraire de la Société des Arts.

2) *Journal de Genève*, 21 mai 1851.

l'Athénée, dont l'architecte fut Gabriel Diodati et qui fut inauguré en 1864.

Sans doute il fallut bien des années encore pour que des rapports de courtoisie pussent être repris entre la Société et la Ville. Heureusement le temps efface les souvenirs mauvais et cicatrise les blessures. Lorsque, en 1872, le Conseil Administratif décida de nommer un conservateur de la galerie municipale des Beaux-Arts, c'est à l'un des membres les plus influents de la Société des Arts, M. Théodore de Saussure, qu'il fit appel. Ainsi la paix fut tacitement consentie. Et aujourd'hui le Musée n'a pas de plus fidèles soutiens, voire même de collaborateurs plus dévoués que les membres de la Société et de sa Classe des Beaux-Arts; on reconnaît des deux parts que cette collaboration, débarrassée de toute gêne et des compétitions de pouvoir, est sans doute plus utile que l'alliance d'autrefois.

* * *

Revenons à l'époque de la séparation. Le partage des collections, qu'elle nécessita, ne semble pas avoir été fait selon des principes très établis.

La ville, aussitôt qu'elle fut maîtresse des lieux, fit dresser un inventaire de tout ce que le Musée Rath contenait: œuvres d'art, bibliothèque, matériel, modèles, mobilier. Malheureusement cet inventaire a été fait en dépit de tout esprit critique et il est impossible de savoir ce que certains tableaux, désignés de la façon la plus imprécise, sont devenus. Sans doute on se conforma à l'esprit de l'acte de 1845 et la Société des Arts reprit possession des portraits sur lesquels ses droits étaient incontestables. Mais des œuvres qui lui appartenaient au même titre restèrent au Musée, sans que l'on puisse dire si cette décision lui fut imposée ou si elle jugea bon de ne pas réclamer des tableaux encombrants qu'elle ne savait plus où suspendre.

* * *

Ainsi des œuvres d'art qui figurent dans les premiers catalogues du Musée Rath, ont disparu dans l'édition de 1855, et il faut reconnaître que ces lacunes sont insuffisamment compensées. En effet les années d'inquiétude qui séparent la Révolution

de 1846 de la rupture avec la Société des Arts, marquent un temps d'arrêt dans le développement de nos collections. Les donateurs se réservaient. Il fallut plusieurs années avant qu'ils reprissent confiance.

En 1865 le testament de M. David de Claparède enrichit le Musée de cinq pastels de Liotard. Mais c'est un fait isolé et il semble que l'intérêt des mécènes se soit irrémédiablement détourné. Bientôt pourtant quelques amateurs, pour donner l'exemple, fondent une petite société qui fut comme la première pensée de la future Société auxiliaire. Au moyen de cotisations annuelles, ils réunissent des sommes suffisantes pour pouvoir offrir en 1868 *l'Assemblée de Commune* d'Anker, en 1870 *le Bracconnier* de F. Simon, en 1873 *le portrait de Rigaud en St-Jean* par Largillière.¹⁾ Et en effet cet exemple n'est pas perdu et rend confiance, puisque c'est en 1872 que Mesdames Sarasin et Naville, nées Bontems, donnent au Musée l'admirable toile de Philippe de Champaigne, *la Religieuse morte*.²⁾

A cela près, pauvres années, car la ville n'avait pas de crédit spécial pour des acquisitions. Sans doute elle fit son possible pour ne pas négliger les devoirs qu'elle avait assumés et l'occasion ne tarda guère. Pradier étant mort en 1852, elle retint à la vente de son atelier toute une série de maquettes. — Malheureusement ces crédits extraordinaires ne sont pas faciles à obtenir et une seule fois le Conseil Municipal consentit à un sacrifice important, — c'était en 1873 — en votant une somme de vingt-cinq mille francs pour l'acquisition de deux Vélasquez.

Bien que l'intérêt des particuliers dût peu à peu revenir au Musée et lui amener de nouveaux dons, il était impossible qu'il se développât normalement avec des ressources financières aussi rares. Deux héritages vinrent opportunément lui donner, à quelques années de distance, les crédits qui lui manquaient. C'est en 1873 que la Ville de Genève hérita de la fortune du duc Charles de Brunswick. Bénéficiant comme les autres collections municipales de cet enrichissement subit de la commune,

¹⁾ Les tableaux offerts par ce groupe portent sur l'étiquette: »Don d'une réunion d'amateurs«.

²⁾ A ce don, ajoutons celui des quatre Saisons de Calame offertes par sa veuve en 1873.

le Musée Rath put disposer dès lors des intérêts d'un capital de 200,000 francs. Enfin le budget du Musée fut complété en 1877 par l'héritage du peintre François Diday qui légua à la Ville deux immeubles, dont les revenus devaient être affectés à l'achat d'œuvres suisses contemporaines. Il suffit de consulter les registres d'entrée des œuvres pour deviner l'essor que ces ressources donnèrent à nos collections. Tandis que le fonds Brunswick permettait d'acquérir à Rome, en 1888, le torse de Vénus, grâce au fonds Diday commençait à se former un véritable musée moderne, fidèle miroir de l'art suisse.

Cette activité nouvelle nécessitait la présence d'un conservateur et c'est précisément en 1873 que Théodore de Saussure avait assumé ces fonctions qu'il devait conserver jusqu'en 1900.¹⁾

Chose curieuse, sept ans passèrent encore avant que le Conseil Administratif nommât une commission régulière. Cette commission qui se réunit pour la première fois le 21 octobre 1880, comprenait les peintres Menn, Duval, van Muyden, Schérer et A. Lugardon; un peintre sur émail, Ch. Glardon; un amateur, Alphonse Revilliod, et le conservateur.

Le budget d'achat, dont cette commission disposait, ne fut pas modifié tant que nos collections restèrent au Musée Rath. Ce n'est qu'à partir de 1912 que, sur l'initiative de M. L. Chauvet, conseiller administratif délégué à l'Instruction publique, un crédit de dix mille francs, destiné à l'ensemble des collections réunies dans le nouvel édifice, fut voté annuellement par le Conseil Municipal.²⁾

Ainsi jusqu'à une date toute récente, on peut dire que le Musée de Genève a été presque entièrement l'œuvre des particuliers. Sauf de très rares exceptions, il ne s'est enrichi que grâce aux dons et aux legs d'œuvres d'art, enfin aux héritages faits par la Ville. On eût pu craindre que ces héritages, en

1) Ses successeurs furent: M. J. Mayor (de 1900 à 1901), M. Timothée Piguet (de 1901 à 1904), M. Daniel Baud-Bovy (de 1905 à 1913), M. Adrien Bovy (depuis 1914).

2) Ce crédit a été, depuis la guerre, diminué de trois mille francs. — Ajoutons que depuis 1910 le budget total du Musée d'Art et d'Histoire a été bonifié d'une somme de 11,000 francs environ, prise sur les intérêts du fonds Galland.

assurant au Musée des fonds d'achat, ne rendissent plus rares les initiatives privées. Il n'en fut rien; et la création en 1897, sur l'initiative du colonel Camille Favre, de la Société auxiliaire du Musée, en est une preuve péremptoire. En prévision du Musée futur, — et elle sut en sa faveur susciter un courant d'opinion qui fut précieux aux pouvoirs publics, — elle commença à réunir un grand nombre de pièces intéressantes au point de vue artistique ou documentaire. Si elle a surtout porté son attention sur les séries archéologiques et historiques, elle n'a pas pour cela négligé la section des Beaux-Arts, qui lui doit des dons importants, en particulier quelques-uns des plus beaux Agasses, et des subsides sans lesquels certaines acquisitions eussent été impossibles.

En outre ces dernières années ont été marquées par de nombreux dons ou legs, quelques-uns considérables.

C'est en 1906 qu'un artiste français, qui passa une partie de sa jeunesse à Genève, M. Paul Milliet,¹⁾ fit don à la Ville d'une somme de douze mille francs dont les intérêts, après lui, seront consacrés à notre Musée de moulages, encore si modeste. Mentionnons encore le don fait en 1913 à cette même collection par M. Henri Darier, et l'aide que M^{me} Bordier-Stroehlin apporta en 1909 pour l'acquisition de la collection d'émaux de son père, Ernest Stroehlin.

Quant aux legs, c'est d'abord celui de M^{lle} Adèle Toepffer (1910) qui nous a apporté, avec quelques tableaux d'artistes divers, surtout genevois, tout ce que cette famille avait conservé des œuvres d'Adam et de Rodolphe Toepffer; autant dire le plus précieux, leurs travaux les plus intimes, — esquisses, croquis de voyages, caricatures, — ce qui donne l'idée la plus complète de la saveur particulière et de l'invention de leur esprit.

Ce fut ensuite, en 1911, le legs de M. Ernest Saladin où la qualité tient lieu du reste, puisqu'il contient l'étonnant portrait de l'abbé Huber par La Tour.²⁾

¹⁾ M. Milliet a décoré à Genève le plafond du foyer du théâtre.

²⁾ Peut-être même contient-il deux La Tour, si le portrait de cet artiste, peint à l'huile, est de sa main.

En 1912, c'est de nouveau une collection considérable que lègue à la Ville M^{me} Barthélemy Bodmer, veuve du peintre qui fut lui-même le beau-fils de Barthélemy Menn. Si certaines œuvres de la maturité de Menn avaient figuré dans des expositions posthumes, on ne pouvait voir au Musée que des tableaux de sa première manière. On sait qu'il n'avait pas tardé à se retirer de la lutte, qu'il avait cessé d'exposer . . . Aussi bien c'est tout son atelier qui d'un coup nous était donné et il sera possible désormais d'étudier ce maître et de le mettre à sa vraie place.

Le legs de M^{me} Bodmer contient, outre les ateliers Menn et Bodmer, une riche collection de gravures et plusieurs tableaux dont *le Baigneur étendu sur la grève* de Corot.¹⁾

En 1914 mourait le peintre Etienne Duval, petit-fils d'Adam Toepffer. On ne peut dire qu'il ait été, comme son père François Duval, un collectionneur. Il avait réuni dans sa villa de Morillon quelques belles œuvres trouvées au cours de ses voyages et il se plaisait à vivre dans leur compagnie. Il nous a légué les plus belles, dix marbres antiques, trois terres cuites italiennes du XV^e siècle, des tableaux. L'une des planches hors texte de cet *Annuaire*, reproduisant l'Apollon Citharède et la Coré, donnera, mieux que les commentaires, une idée de son goût et de l'importance de cet héritage.

Enfin au moment où j'écris ces lignes, le testament de M. le comte de Saint-Georges assure au Musée de Genève la possession d'un chef-d'œuvre qui y était déposé depuis quelques mois: le pastel de La Tour représentant Belle de Zuylen, la future M^{me} de Charrière.²⁾

* * *

Ce ne sont là que les apports principaux. Il faudrait y ajouter de nombreux dons ou legs. Plusieurs nous étaient destinés depuis longtemps; mais la plupart ne nous fussent sans

¹⁾ *La Nymphe* reproduite ici fut acquise par l'Etat et déposée au Musée en 1875.

²⁾ Le Musée possède ainsi trois pastels de La Tour, puisqu'aux portraits de l'abbé Huber et de M^{me} de Charrière, il faut ajouter le Jean-Jacques Rousseau légué en 1876 par le docteur J.-C. Coindet.

doute pas venus, si nous n'avions pu les recueillir dans un édifice assez vaste pour les mettre en valeur.

Il nous faut maintenant revenir en arrière, à l'époque où les accroissements de notre galerie des Beaux-Arts rendaient insuffisants déjà les locaux du Musée Rath. Or nos collections y étaient à l'étroit avant même que la fondation Brunswick vint en hâter l'accroissement. Depuis 1871, les comptes rendus de l'administration municipale commencent à signaler régulièrement l'encombrement des salles, l'impossibilité d'exposer d'une façon satisfaisante les œuvres nouvelles, la nécessité de mettre en dépôt des toiles pourtant intéressantes. »Le Musée Rath est littéralement encombré, disait en 1873 le Conseil administratif, et si nous ne voulons pas entraver le développement naturel de nos collections et courir le risque de voir disparaître l'intérêt des généreux donateurs qui ont si puissamment contribué à leur accroissement, il est indispensable de créer de nouvelles salles. Cela ne peut se faire que dans un bâtiment neuf qui ne coûtera pas moins de frs. 500,000.«

On aurait pu alors prélever cette somme sur la fortune du duc de Brunswick. Mais c'est le nouveau théâtre qui lui dut l'existence; et la »question du Musée« devait attendre encore près de trente ans une solution.

L'exposer dans ses détails ce serait écrire un volume. Elle a été résumée par M. Alfred Cartier dans la notice du Guide sommaire, publié en 1910 lors de l'inauguration du Musée d'Art et d'Histoire; et nos lecteurs y pourront trouver l'essentiel. Successivement les emplacements les plus divers furent proposés: en 1879 le terrain situé entre le boulevard des Philosophes, la rue St-Léger et la rue de Candolle; puis la promenade St-Jean, les Casemates, la pointe de l'Ile, le jardin de l'Observatoire, la plaine de Plainpalais, le jardin botanique des Bastions. On pensa un instant à transformer des édifices existants, comme le Kursaal et l'Hôtel Métropole! Cette incertitude entraîna l'échec du concours ouvert en 1885, et, pendant bien des années encore, les propositions faites à ce sujet tombèrent les unes après les autres.

Il appartint à M. Piguet-Fages, élu conseiller administratif en 1898, de poser clairement et définitivement la question, de décider en faveur du terrain des Casemates et d'ouvrir un con-

cours sur un programme à la fois précis et complet. Ce premier concours, jugé en janvier 1901, retenait cinq concurrents appelés à participer au concours définitif où, en juin de la même année, M. Marc Camoletti, architecte à Genève, était classé en première ligne.

On savait depuis longtemps l'intérêt que portait à cette question et en particulier au projet de construire le Musée aux Casemates, l'un des plus riches citoyens de Genève, Charles Galland. Il mourait entre les deux concours en instituant la ville sa légataire universelle. Bien qu'il ne laissât pas sur l'emploi de sa fortune d'indications précises, c'est au plus près de ses intentions que le conseil municipal votait, le 18 avril 1902, un crédit de trois millions pour la création du Musée d'Art et d'Histoire, où devaient être réunis sous un même toit le Musée des Beaux-Arts, le Musée archéologique, le Musée des Armures, le Musée des Arts décoratifs et sa bibliothèque, les séries documentaires du Vieux-Genève, le cabinet de numismatique et la collection formée par Walter Fol et remise par lui à la ville en 1871.

Le premier coup de pioche fut donné le 20 janvier 1903. Sept ans après, presque jour pour jour, l'installation des collections commença; et le 15 octobre 1910, le Musée était inauguré.

* * *

Les années qui ont précédé cette installation ont été, dans chacun des Musées que nous avons cités, des années d'intense travail. Au Musée Rath, il s'agissait d'abord d'enrichir avec méthode les séries locales afin que les salles genevoises pussent donner, dans le nouveau Musée, une idée fidèle de l'activité artistique de Genève, de son esprit, de sa sensibilité. Il s'agissait d'autre part de mettre en état les collections existantes. Il s'agissait enfin de créer, presque de toutes pièces, les archives du Musée, en réunissant les documents épars, en complétant les dossiers, en remettant en question des attributions souvent fantaisistes. Ce fut l'œuvre de M. Daniel Baud-Bovy.

Lorsqu'en 1905 il fut appelé au poste de conservateur, la plupart des tableaux du Musée Rath se trouvaient dans un état lamentable. Presque tous avaient besoin d'être restaurés ou



NIKLAUS MANUEL DEUTSCH

SELBSTBILDNIS ALS ST. LUCAS

(Kunstmuseum Bern)

pour le moins nettoyés. Un grand nombre de cadres tombaient en ruine. Depuis longtemps en effet, chacune des expositions ouvertes au Musée Rath avait obligé de dépendre momentanément les tableaux. Et ces déplacements causaient chaque fois de nouveaux dégâts. Les »gorges« des cadres étaient encrassées par les empreintes digitales. Enfin nos plus belles toiles étaient déparées par des encadrements sans style, et des bordures *Empire* s'accordaient mal avec les tableaux les plus anciens. Le budget ordinaire ne pouvait suffire à ce travail considérable. Le conservateur étudia les moyens les plus pratiques de l'entreprendre; et bientôt mis au courant de la situation par l'un de ses membres, le peintre H. Coutau, le conseil municipal votait un crédit extraordinaire pour la restauration des toiles et des cadres. Dès lors des bordures en bois remplacèrent les bordures en »pâte« les plus délabrées; des cadres anciens furent achetés en France et en Italie; enfin les restaurations commencèrent par les soins d'artistes particulièrement compétents, MM. Vuillermet de Lausanne et F. Furet de Genève. Celui-ci est encore l'auxiliaire indispensable de notre Musée, l'artiste qui, ayant accompli son œuvre personnelle, sait le respect qu'on doit à celle des autres et peut, grâce à son expérience, en pénétrer les secrets.

* * *

Ainsi c'est une collection remise en état, digne de son nouveau cadre, et je pourrais dire entièrement revue sans être corrigée, qui a trouvé place dans les locaux spacieux de l'étage supérieur du Musée d'Art et d'Histoire.

Est-il nécessaire de dire que l'architecte et les conservateurs se sont entourés de tous les conseils possibles et, en visitant un grand nombre de musées et, bien entendu, les plus modernes, ont bénéficié des expériences faites à l'étranger? Je n'ai point l'intention d'étudier ici le Musée d'Art et d'Histoire à ce point de vue, de décrire les systèmes d'éclairage, de chauffage, d'aération, d'humidification de l'air, qui ont été adoptés. Il me suffira de remarquer que M. Marc Camoletti a su donner à nos œuvres d'art une lumière excellente et, par les heureuses divisions de son plan, diminuer pour le visiteur les causes et même l'illusion de la fatigue.

Mais, sans m'écarter de mon sujet, je voudrais qu'on me permît encore un rapide aperçu sur le classement actuel du Musée des Beaux-Arts, tel que ce plan l'a en quelque sorte imposé.

Ce classement ne saurait être ni absolument méthodique, ni strictement chronologique. Mais il serait inopportun de s'en plaindre, certaines considérations esthétiques ne pouvant être négligées.

Le visiteur, arrivé à l'étage supérieur, entre à gauche dans une salle de sculpture qui porte le nom de Pradier, qui contient avec ses œuvres celles des sculpteurs genevois, de Jean Jaquet à Dorcière, et deux bustes de David d'Angers. Cela dit, que des tapisseries flamandes y voisinent avec les plus grands tableaux de Saint-Ours, c'est sans doute une licence, et je ne pense pas que ce soit une hérésie.

Viennent ensuite les salles de peinture suisse, les premières presque entièrement garnies de tableaux genevois, les suivantes de plus en plus riches en œuvres de peintres confédérés : la salle Jean Huber, où sont avec lui Gardelle, Preud'homme, Jean-Daniel Huber et De la Rive, Saint-Ours et Brun ; la salle Tœpffer, où sont aussi Agasse et Massot ;¹⁾ la salle Diday, où une grande place est faite à Léonard Lugardon ; la salle Calame, où les Neuchâtelois Léopold Robert et Léon Berthoud voisinent avec les Genevois A. Lugardon, Castan, Dunant. — Des cabinets, prenant jour sur la cour centrale, communiquent avec ces salles, les complètent, et conduisent enfin au cabinet et à la salle Liotard où sont réunies aux pastels de Liotard et de Joseph Petitot, quelques œuvres de La Tour et de Perroneau, enfin des bustes de Houdon.

La salle de l'angle sud-ouest est consacrée à Menn, les suivants à ses émules et à ses successeurs, van Muyden et Duval, Frédéric Simon et Pignolat, B. Vautier et Anker, les Beaumont et Baud-Bovy, Simon Durand et Léon Gaud, etc.

Puis nouvelle salle d'angle, et avec elle nous pénétrons dans les écoles étrangères. Cette première salle contient, avec les volets du retable peint à Genève en 1444 par Conrad Witz, les

¹⁾ Les anciens émaux et les miniatures genevoises seront prochainement installées dans cette salle.

peintures les plus anciennes de notre collection et les terres cuites du legs Duval. La salle suivante réunit des tableaux hollandais, flamands, espagnols et anglais; et c'est là qu'est exposé le fameux *Rieur*, la pièce principale de l'envoi de Napoléon I^{er}. Une salle est consacrée aux écoles d'Italie, et deux enfin à l'école française. On y part de Philippe de Champaigne et on y aboutit à Carrière, tandis que le dernier des cabinets qui complètent cette partie du musée contient des œuvres de Sisley, de Pissarro et de Raffaëlli.

Enfin une salle de sculpture, consacrée aux moulages, et qui fait pendant à la salle Pradier, nous ramène à notre point de départ.

Ce n'est pas tout. Le Musée des Beaux-Arts a peu à peu conquis des locaux qui ne lui étaient primitivement pas destinés. On installe actuellement dans l'une des vastes salles qui ouvre sur le vestibule d'entrée, les antiques Duval, tandis qu'au rez-de-chaussée inférieur, la galerie vitrée sur cour abrite les œuvres des sculpteurs contemporains.

Ils y ont trouvé asile et même dans des conditions d'espace et de lumière tout à fait excellentes, plus heureux que les peintres suisses vivants dont les œuvres sont momentanément en dépôt. L'apport inattendu des legs Tœpffer, Bodmer et Duval n'a pas permis en effet de maintenir plus longtemps la mesure provisoire qui avait été décidée lors de l'installation, afin que l'évolution de notre école locale pût être étudiée dans son ensemble. Mesure provisoire, dis-je, car une décision de principe avait été prise précédemment, en vertu de laquelle le Musée Rath devait précisément servir à la fois de local d'expositions et de musée suisse contemporain.

Ce programme était en exécution lorsque les circonstances ont obligé la ville de Genève à mettre le Musée Rath à la disposition du Comité International de la Croix-Rouge pour l'Agence des Prisonniers de Guerre. Ainsi, pendant quelque temps encore, les tableaux suisses les plus modernes ne seront pas montrés au public.

Que leurs auteurs veuillent bien consentir à ce sacrifice, en attendant les avantages qu'ils trouveront dans les salles du Musée Rath restauré!

Ces avantages sont certains.

Et d'abord l'expérience a montré, à Genève comme ailleurs, qu'en passant brusquement des œuvres plus anciennes aux œuvres d'aujourd'hui, le public tranquilisé par les formules accomplies, ne ressent, en présence d'un art dont la sensibilité devance la sienne, qu'indignation et révolte. On voudrait le conduire, comme en pente douce, vers ces œuvres récentes et, au contraire, on l'en éloigne.

C'est aussi qu'un musée est fondé sur un choix; et le temps seul choisit ou, pour mieux dire, le temps seul peut amener le public à un choix conforme à celui des vrais juges. Un musée où l'art ancien tient une aussi grande place que dans le nôtre, ne peut en même temps servir de lieu d'expérience, et l'expérience y est nécessairement faussée.

En outre, est-il opportun d'admettre dans un musée qui donne aux œuvres qu'il contient une apparence de consécration, des œuvres qui ne peuvent avoir qu'un intérêt momentané, quelles qu'elles soient, celles auxquelles je pense ou celles que le public croit.

Enfin la peinture contemporaine aura tout à gagner dans une atmosphère qui lui soit propre, et qu'elle-même créera dans ces locaux aménagés pour elle.

* * *

La mettre en valeur, l'exposer dans des conditions qui puissent autant que possible approcher d'elle le public tel sera l'un de nos premiers devoirs, lorsque la paix sera revenue. Il y en a d'autres. Mais avant de dire dans quel sens il nous paraît que nos efforts doivent porter, il faudrait d'abord examiner nos collections de plus près. Nous avons dit, trop hâtivement, comment elles se sont formées. Il resterait à savoir ce qu'elles sont, ce qu'elles représentent pour l'esprit et pour le sentiment, quelle est leur valeur documentaire et leur portée éducative. Oubliant maintenant l'histoire du musée, il faudrait s'en remettre à l'impression présente, négliger les documents et s'approcher des œuvres, et à l'examen attentif de ce qu'a été fait par nos prédécesseurs demander les raisons de ce qui reste à faire.

Telles sont les questions que nous nous poserons dans l'un des prochains volumes de cet *Annuaire*.