Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie

Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève

Band: 41 (1993)

Artikel: Le retable de Konrad Witz et la notion de patrimoine à Genève, de la fin du XVIIe au début du XIXe siècle

Autor: Buyssens, Danielle

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-728592

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

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

Le retable de Konrad Witz et la notion de patrimoine à Genève, de la fin du XVIIe au début du XIXe siècle

Par Danielle BUYSSENS

Aujourd'hui l'un des fleurons de la collection du Musée d'art et d'histoire, les deux panneaux de retable peints par Konrad Witz (Rottweil, vers 1400 - Bâle, 1440 ou 1445) pour la cathédrale Saint-Pierre[1] de Genève en 1444 ont eu, comme on sait, de la Réforme au début du XVIIIe siècle, un destin difficile et ténébreux. Rescapés non sans dommages du furieux enthousiasme protestant de l'été 1535, ils passèrent de manière mystérieuse à l'Arsenal de la cité, d'où ils furent transférés en 1732 à la Bibliothèque publique. Deux siècles avaient jeté bien des ombres. Alors commença une longue quête, toujours pas achevée, pour reconstituer les circonstances de la réalisation du retable, sa forme originelle et son emplacement précis, les tenants de son programme iconographique[2]. Et il fallut attendre le début de notre siècle pour que le nom du « magister Conrad Sapientis » fût tiré de l'oubli.

Ces questions sont évidemment fondamentales pour la connaissance de l'œuvre elle-même, mais elles n'épuisent pas son intérêt historique: mutilées *et* conservées, ces peintures incarnent la dualité de la cité réformée à l'égard de son héritage catholique. Leur itinéraire a tout à la fois partie liée avec le sens du passé, avec les conditions de possibilité de sa réappropriation, avec celles de la perception d'une « image » comme œuvre d'art, c'est-à-dire aussi avec l'évolution du goût, et finalement avec le statut conféré à l'iconoclasme.

Certes, tant que l'on n'aura pas élucidé les modalités de leur sauvetage, et confirmé en particulier qu'il s'agit bien d'un acte volontaire des autorités plutôt que de quelque initiative personnelle, il restera difficile d'interpréter ce premier moment. Mais quelles qu'aient été les raisons initiales de leur conservation, les « deux anciens Tableaux d'église », ainsi qu'on les désigna plus tard, furent bel et bien légués à la postérité qui investit cet héritage de sens divers: un anglican de passage perçut l'exposition des panneaux comme un rappel de l'ineptie du papisme; des « antiquaires » les déchiffrèrent comme un vestige des temps anciens; des amateurs d'histoire de l'art les instaurèrent en « monuments de l'art de la peinture dans Genève à cette époque ».

L'attribution d'une nouvelle finalité publique aux panneaux de Konrad Witz paraît avoir été tardive. Lorsque les érudits du XVIIIe siècle se penchèrent sur eux, il semble que tout avait été oublié à leur sujet, y compris le parcours qui les avait menés jusqu'à l'Arsenal. Certes, on verra qu'il ne faut pas trop se fier aux « redécouvertes »: ces peintures n'étaient pas plus restées ignorées dans un recoin de l'Arsenal que dans ce galetas de la Bibliothèque, d'où, à la fin des années 1820, quelques amateurs d'art jugèrent qu'il fallait les extraire. Mais ces amnésies répétitives témoignent probablement de la difficulté d'élaborer une solution satisfaisante pour l'appropriation collective de ces œuvres.

Bannis du temple, où, au contraire d'éléments mobiliers ou architecturaux, comme les stalles ou les vitraux, ils n'avaient aucune utilité à faire valoir pour compenser leur invitation à l'idolâtrie[3], les panneaux subirent-ils le sort des chroniques et études historiques qui furent précieusement conservées dans les archives mais interdites de publication jusqu'à l'aube du XVIIIe siècle[4]? Car leurs implications n'étaient sans doute pas seulement spirituelles mais aussi politiques. Le temps des évêques respectueux des franchises de Genève était lointain; face aux appétits croissants des Savoyards, la cause de la liberté et celle de la Réforme s'étaient confondues[5]. Pour n'avoir pas forcément été perçue à cette époque de la même manière que par les contemporains du peintre, la dimension politique du paysage dit de la « Pêche miraculeuse », notamment le détail de la troupe savoyarde cheminant en direction de Genève, avait de quoi résonner dans le contexte des XVIe et XVIIe siècles[6].

Quelle autre destination donner aux emblèmes d'un ordre déchu que la destruction, le pillage, ou la vente pour alimenter les caisses de l'Etat[7]? Mais comment s'en débarrasser sans faire table rase du passé lui-même, et perdre avec la profondeur de l'histoire l'un des arguments essentiels du récit d'élection des villes comme de celui des nations? Etait-il possible de neutraliser la charge symbolique de ces objets et de les conserver sans être accusé de vouloir « sauver les *trophées de la superstition* »? Tel serait aussi, bien plus tard, le problème posé aux révolutionnaires français, et notamment à l'abbé Grégoire auquel est empruntée cette dernière expression[8].

A Genève comme ailleurs, pour résoudre ces équations liées à toute révolution, il fallait, selon la formule percutante de Dominique Poulot, « inventer d'abord un art d'accommoder les restes »[9].

1. Konrad Witz *La Pêche miraculeuse.* 1444. Inv. 1843-11.

Avant d'opter, en 1843, pour la solution désormais classique du musée des beaux-arts, la cité genevoise essaya donc au moins deux autres formules: l'arsenal et la bibliothèque. Chacune de ces stations peut être analysée comme une étape du processus qui institua ce reste de retable balafré en « patrimoine culturel »[10]. L'Arsenal ne se laisse toutefois guère approcher que par des hypothèses: l'étonnant témoignage d'un voyageur, dont je dois la connaissance à Jean-Daniel Candaux[11], en est la pièce maîtresse, autour de laquelle je me suis efforcée de donner un petit état de la question. La Bibliothèque et le Musée ont clairement partie liée avec l'histoire du posi-

tionnement à l'égard de l'événement « refondateur » que constitue la Réforme pour Genève, et avec celle du goût pour ce que l'on appela « l'enfance de l'art » ; — c'est-à-dire finalement avec l'évolution de la notion même d'histoire.

Ce faisant, j'ai été entraînée à jeter quelques coups d'œil rétrospectifs sur l'époque antérieure au XVIIIe siècle, sur ces temps réputés « obscurs » qui, à tout le moins, ne font pas partie de mon domaine habituel de recherche ; on voudra bien dès lors considérer mes propositions pour ce qu'elles sont : le résultat d'une approche évidemment trop rapide, visant à suggérer des pistes de recherche et non à apporter des conclusions[12].

Mais qu'allaient-ils donc faire dans cet arsenal ?

Un monument de l'ineptie du catholicisme ?

L'Arsenal Saint-Aspre, où le parlementaire anglais William Bromley vit les panneaux de Konrad Witz vers 1689[13], n'était pas un simple entrepôt. Visité par les étrangers dès le XVIe siècle[14], le lieu était chargé de manifester la puissance de la République : l'on y conservait non seulement les armes en usage, mais des trésors de guerre, « les drappeaux remportez sur les ennemis, les canons gaignez à Versoy, les eschelles, petards, marteaux & tenailles pris à l'escalade des Savoyards », dont l'énumération parut assez impressionnante à Johannes Blaeu pour être digne de figurer dans son *Grand atlas ou cosmographie Blaviane, en laquelle est exactement décrite la terre, la mer et le ciel*, publié à Amsterdam en 1667[15].

Après avoir loué d'un même élan la religion et la liberté de Genève, Bromley évoquait son état de qui-vive face à ses voisins français et savoyards, et arrivait tout naturellement à l'Arsenal. Il ne manquait pas d'y mentionner les échelles prises à l'ennemi lors de l'Escalade, et racontait la manière dont l'anniversaire de cette victoire était célébré en prières et en chansons. Puis il ajoutait sans transition : « In the Arsenal they shew, for the absurdity of them, two Pictures that were Altar-pieces in this City, before the Reformation [...] ». La tournure un peu archaïque de la phrase peut prêter à confusion : l'« absurdité » doit-elle être imputée aux peintures ou aux montreurs d'images dans un Arsenal ? Il me semble que la seconde lecture doit être exclue : Bromley manifestait à l'égard de la cité protestante une indéniable sympathie avec laquelle une soudaine attaque ne s'accorderait pas.

Plus encore, cet anglican avait beau être très « High Church », et regretter peut-être la grande simplicité de l'église Saint-Pierre (« very plain, and without question much altered from what is was »), il serait bien étonnant qu'il se fût offusqué de voir tourner en dérision un emblème du papisme. En effet, la seule face qui ait retenu son attention dans ces deux panneaux, était celle représentant le Christ dans les bras de sa mère « and S. *Peter* presenting his Successor to him, both in *Pontificalibus*; the latter his Mitre and Cardinal's Hat lain by, to signifie his gradual Advance by those Steps to the Papacy ».

De fait, le raccourci pouvait paraître saisissant, qui juxtaposait ainsi l'erreur théologique incarnée et les instruments de son châtiment, sorte de réplique brutale à la Révocation de l'Edit de Nantes et aux manœuvres séductrices de la Contre-Réforme. Une telle mise en scène était concevable pour un Anglais s'il faisait le lien avec les monastères jadis dévastés sur l'ordre d'Henri VIII, dont les ruines manifestaient la rupture avec Rome et la faiblesse du catholicisme face à la détermination du monarque érigé en chef de l'Eglise[16]. Mais une intention similaire peut-elle être attribuée à la Genève de la fin du XVIIe siècle ?

Si l'on s'en rapporte à l'état de la vie religieuse et à son contexte politique, la chose semble bien improbable : comme l'a montré Catherine Santschi, la crainte d'irriter Louis XIV poussait le Conseil à censurer sévèrement les écrits favorables aux réformés français, tandis qu'il fallait bien tolérer que le résident de France, non content de faire célébrer la messe pour son propre compte, « inonde la ville de publications, de livres liturgiques et d'objets de culte catholique »[17]. L'exhibition des panneaux à titre de dénonciation de l'ineptie du papisme ne saurait donc avoir été conçue de manière officielle. Il ne faut pas pour autant exclure l'idée que parmi ceux qu'une telle situation exaspéraient, d'aucuns aient investi de la sorte les « images » déposées à l'Arsenal[18]. Bromley était-il accompagné par l'un d'entre eux ? Le commis de l'Arsenal, à qui il incombait de faire visiter les lieux, proposait-il cette interprétation lorsqu'il jugeait qu'elle serait bien reçue ? Et les panneaux étaient-ils à proprement parler exposés ou seulement « montrés » à des curieux que l'on introduisait dans quelque local d'entrepôt ?

Si Bromley ne nous a pas livré la clef définitive de la présence des deux panneaux à l'Arsenal, son témoignage est cependant très précieux. Jusqu'à présent, on savait seulement qu'ils étaient sortis de ce mystérieux asile le 23 septembre 1732[19]. Bromley confirme qu'ils s'y trouvaient déjà à la fin des années 1680 et révèle qu'ils y étaient, sinon forcément présentés ostensiblement, du moins visibles. Et l'on peut enfin s'étonner qu'il ne dise mot des balafres qui n'avaient pas épargné les visages de la « Présentation du donateur à la Vierge » : tenons-nous en pour le moment à ce constat, d'autres indices permettront d'y revenir.

«Deux tableaux représentant la nativité de nostre seigneur Jésuschrist»

Les peintures de Konrad Witz n'étaient pas les seuls objets d'art conservés à l'Arsenal: un «portrait de Charles second d'Angleterre» fut retiré en même temps qu'eux pour la Bibliothèque[20]. Il s'agit vraisemblablement de l'effigie que mentionnait déjà un inventaire dressé vers 1683, muet sur les panneaux, mais répertoriant, dans la «salle haute», «trois portraits en bosse sur bois et carton de Henri IV, du Roi d'Angleterre et du Prince Guillaume de Nassau d'Orange». Ces portraits de souverains de l'Europe protestante étaient intégrés à un ensemble composé de cinquante-deux mousquets, quatre hallebardes, deux «forchettes fort propres avec une poignée de baguettes» et finalement cinq lames d'épée sur la porte[21].

2. *Buste de Henri IV.* Fin du XVIe siècle. Inv. G 302.

Cet inventaire décrit deux salles, une haute et une basse, ainsi que la «chambre des boulets», c'est-à-dire probablement les principaux locaux du bâtiment. Il rend manifestement un compte exhaustif de leur contenu. Toutefois, la topographie intérieure de Saint-Aspre était peut-être plus complexe: il était question en 1687, outre la chambre des boulets, d'une chambre d'entrée, d'une chambre des piques, d'une autre des cuirasses, d'une autre encore des pistolets[22]... Il reste qu'avant celui de Bromley, aucun des récits de voyageur dépouillés par Jean-Daniel Candaux, dont certains sont fort détaillés à propos de l'Arsenal, ne mentionne les panneaux[23]. Mais s'ils n'étaient donc probablement pas exposés jusqu'alors, il ne faut pas éliminer l'hypothèse d'un entreposage dans l'un des débarras du bâtiment, au grenier, sous l'escalier, ou encore dans cette cave d'où fut sortie, en 1726, «une plaque de cuivre [...] où estoient des inscripsions en latin, pour la remettre dans une chase, à St Pierre, d'un tombeau»[24].

Le plus ancien Journal de l'Arsenal qui nous soit parvenu débute en 1683 et s'interrompt en 1689[25], le suivant ne reprenant qu'en 1691. Sa lecture ne m'a rien appris sur les panneaux: il ne garde trace ni de leur entrée, ni de leur déplacement. En revanche, ils pourraient avoir bénéficié de l'ample réorganisation du printemps 1687: pendant près de deux mois, le commis nettoya, remit en état et tria les «cuirasses, casques et autres garnitures de fer», les déplaça d'une chambre à une autre, les installa sur des supports le long des parois, et envoya le rebut au grenier. Les «hommes de fer» de la chambre d'entrée furent mis dans celle des cuirasses, d'où sortirent «trois giroüettes de Savoye [...] avec une grande Girouette de Geneve ayant les armes de la ville» pour s'en aller vers la chambre des boulets...

Estima-t-on que la représentation des armes et des armures dans la «Délivrance de saint Pierre» avait de quoi agrémenter cette nouvelle organisation? L'idée semble logique mais impliquerait que les panneaux n'aient pas été mis au mur, ou que l'on ait conçu un dispositif permettant de voir le revers, c'est-à-dire la «Présentation du donateur à la Vierge». Leur demanda-t-on de rappeler, par ce qui restait de leur magnificence, une époque particulièrement prospère de Genève? Jusqu'à ce que de nouvelles informations aient été retrouvées, il sera difficile de se faire une opinion. Quant à savoir si cette éventuelle exposition dura longtemps, je n'ai pas non plus de réponse[26], et le commis en poste à l'Arsenal en 1732 ne précisa pas dans son journal de quel local il les avait sortis[27].

On aurait toutefois tort de négliger le témoignage de ce dernier. L'homme avait, entre autres attributions, charge de l'inventaire: l'appellation qu'il donnait aux objets est donc une indication intéressante. Or, lorsqu'il inscrivit la «livraison» des panneaux pour le compte de

3. Konrad Witz *La Délivrance de saint Pierre.* 1444. Inv. 1843-10.

la Bibliothèque, il les désigna comme « deux tableaux représentant la nativité de nostre seigneur Jésuschrist » : cette identification reposait évidemment sur les faces à fond d'or, où l'on voit sinon la Nativité, du moins l'Enfant Jésus, plutôt que sur le paysage de la rade ou sur les brillantes armures des soldats laissant échapper saint Pierre.

Saint-Aspre ou comment s'en débarrasser

On peut encore se demander ce qu'il en était du prestige de Saint-Aspre, à partir de l'aménagement d'une « salle d'armes et dépendances » dans la halle de la maison de Ville en 1720[28]. Bien que la petite enquête à laquelle j'ai procédé puisse paraître fort éloignée du sujet,

la question est loin d'être indifférente à l'égard du parcours symbolique des panneaux: lorsque le bibliothécaire Baulacre les décrivit comme «restez dans le vieux Arsenal», voulait-il dire qu'ils avaient été abandonnés dans un lieu en quelque sorte déclassé?

Louis Blondel avait déjà remis au jour la vente du bâtiment Saint-Aspre en 1720 et le fait que cette vente fut annulée neuf ans plus tard[29]. Passons sur les détails de cette longue affaire, s'inscrivant dans le cadre des projets d'embellissement de la ville, de réalignement des parcelles et façades sur lesquels on ne parvint pas à se mettre d'accord, sur le payement différé et sur la ruine de l'acquéreur qui motiva finalement l'annulation de la vente[30]. Ce qui nous importe est de savoir ce qu'il advint du contenu et du statut de Saint-Aspre.

Sitôt la vente conclue, on se préoccupa évidemment de trouver une solution de rechange, en attendant de construire un nouveau bâtiment, plus pratique et mieux situé; c'est alors qu'intervint la réquisition de la halle de la maison de Ville, jusqu'alors attribuée à la Chambre des blés. Le registre des Conseils porte mention de la requête suivante: «la Chambre d'artillerie auroit besoin d'un lieu pour y mettre tous les fusils et divers articles dépendans en entrepôt»[31]. La requête fut agréée et l'on décida donc de transformer la halle en «salle d'armes et dépendances».

Il faut d'abord bien préciser que Saint-Aspre ne fut pas entièrement vidé[32]. En fait, dès l'année 1721 et jusqu'à l'annulation de la vente, la cité devint locataire de son arsenal! On peut douter qu'elle eût payé un loyer pour un bâtiment vide. D'ailleurs, en 1729, le fils de l'acquéreur précisa que son père avait «fait diverses reparations, entre autres le Mur Mitoyen avec Mr le Conseiller Bonet, sans avoir jusqu'à present profité d'aucune chose»[33].

Toutefois, l'appellation «salle d'armes» peut prêter à confusion: décida-t-on finalement de transférer les «collections anciennes», et de créer déjà à la halle une présentation historique ressemblant à celle du XIXe siècle? Il ne semble pas. On lit en effet dans le registre des Conseils de l'année suivante que «l'on a pris [la halle] pour servir de magazin d'armes & autres munitions qui etoyent à l'Arcenal»[34]. Il est donc vraisemblable d'estimer que seules des armes «modernes» sortirent de Saint-Aspre, et qu'en définitive, la Chambre d'Artillerie gagna dans l'opération un entrepôt supplémentaire[35].

Enfin, le nouveau «Règlement pour le commis ou concierge de l'Arsenal», édicté en 1721 à l'occasion de l'engagement d'un remplaçant de l'ancien commis décédé, lui donnait notamment pour tâche d'accompagner lui-même les étrangers qui désiraient visiter[36]: on peut à nouveau douter qu'une telle mesure eût été prise si l'Arsenal n'avait plus été un lieu de prestige.

Cependant, Genève n'abandonnait pas l'idée de se doter d'un équipement plus moderne et plus spacieux. Précisément en 1732, on envisagea de nouveau de «vendre la maison de l'Arsenal pour fournir a la dépense d'un parc d'artillerie»[37]. Le projet de vente fut abandonné, mais on se mit désormais à parler du «vieux arsenal», auquel il fallait faire des «réparations» pour qu'il continuât d'être utile à l'Artillerie[38]. Ceci se passait au mois d'août, et c'est alors que Baulacre demanda que l'on puisse transporter les «deux anciens Tableaux d'église» à la Bibliothèque. Le transfert fut effectué en septembre, juste avant qu'un voyageur italien ne vînt s'extasier sur les «merveilles» que renfermait l'Arsenal: Saint-Aspre était encore loin d'être désaffecté[39].

L'éclairage du XVIIIe siècle

Changement de voisinage

Léonard Baulacre s'était donc intéressé à ces «deux anciens Tableaux d'Eglise, qui étoient restez dans le vieux Arsenal, où ils risquoient d'être endommagez», et avait obtenu du Conseil l'autorisation de les faire apporter à la Bibliothèque[40]. Si l'on s'en tient à la lettre des registres, le transfert n'eut pas d'autre motivation que cette mesure de protection physique: il ne fut par exemple pas avancé que le voisinage des livres conviendrait mieux que celui des armes. D'ailleurs, en ce temps là, canons et beaux-arts faisaient décidément bon ménage: quatre ans plus tard, des travaux étaient effectués à l'Arsenal afin d'aménager une nouvelle chambre où des dessinateurs s'exerceraient d'après le modèle vivant[41].

Néanmoins, on peut estimer que ce changement de local donna un nouveau statut aux deux panneaux qui suscitèrent dès lors l'attention de plusieurs érudits. En somme, comme disait Baulacre, la caractéristique des bibliothèques est d'être destinées à l'étude, au contraire des arsenaux «où l'on va voir des armes de parade, mais dont peu de gens peuvent se servir»[42].

Soustraite depuis 1702 à l'autorité exclusive de la Compagnie des pasteurs, et devenue publique[43], la Bibliothèque de Genève ne restait pas indifférente aux progrès des «Lumières». Faisant état en 1742 des récentes améliorations apportées au fonctionnement de l'institution, Baulacre se félicitait de l'augmentation du nombre des «directeurs» associés aux bibliothécaires: «On a jugé que plus y aurait de gens qui s'intéresseraient à la bibliothèque, et mieux elle vaudrait. On y a donc joint des professeurs d'antiquité ecclésiastique, de philosophie et de belles-lettres. On y a encore ajouté un professeur en droit, et, outre cela, quelques particuliers fort éclairés soit par la lecture, soit par les voyages; des négociants aussi appliqués à cultiver leur esprit qu'à faire fleurir le commerce,

et enfin quelques personnes qui excellent dans les beaux-arts»[44]. L'œuvre de Konrad Witz était passée en de bonnes mains.

Bibliothécaire, ministre du saint Evangile et amateur d'art

De toute évidence, la peinture intéressait fort le bibliothécaire et ministre du saint Evangile Léonard Baulacre (1670-1761)[45]. Cet esprit curieux, amateur de sciences et de belles-lettres, qui savait se montrer «agriculteur instruit», ne manquait ni de goût ni d'érudition en matière de beaux-arts. Citant Félibien et expliquant à ses lecteurs ce qu'il fallait entendre par *clair-obscur*, il se réjouissait de voir sa ville illustrée par de grands artistes et admira sans scrupule l'œuvre fameuse de Jacques-Antoine Arlaud, cette copie de la lascive Léda de Michel-Ange que le peintre genevois détruisit à la fin de sa vie[46].

L'attention que portait Baulacre aux conditions matérielles de présentation des œuvres mérite d'être soulignée. Au début de l'année 1730, il avait appelé l'attention de ses collègues sur la convenance de prendre des dispositions pour placer les portraits reçus «depuis un certain temps» par la Bibliothèque: «la Chambre des Curiositez étoit leur place naturelle». Mais la blancheur des murs était peu propice: elle «amortissoit & effaçoit» la couleur des tableaux; on allait donc devoir la tapisser. Et puis, l'emplacement actuel, qui jouxtait les jardins des régents, était mauvais: il fallait installer cette chambre dans un local donnant sur la cour du collège, afin d'en rendre l'accès plus facile aux étrangers, de bénéficier d'«un jour favorable aux peintures qui y seront exposées», de mieux se protéger des voleurs, et de s'éloigner de «l'odeur désagréable des lieux voisins»[47].

L'affaire fut rondement menée: onze mois plus tard, la nouvelle chambre était installée, et «les portraits & les Tableaux» accrochés au-dessus de «l'armoire des Curiositez naturelles»[48].

Baulacre n'avait pas seulement à cœur la dimension iconographique des objets dont il prenait si grand soin: le nom du peintre ne lui était pas indifférent. On en trouve témoignage dans le *Journal Helvétique* d'août 1752, où l'amateur d'art, piqué au vif par la contestation de la main de Rubens dans le portrait du médecin Turquet de Mayerne, fit paraître sa réponse au peintre suédois qui s'était permis cette mise en doute[49]. Avant d'étayer sa démonstration sur le pedigree prétendument incontestable de l'œuvre, Baulacre disait: «Je ne dois pas oublier, Monsieur, de vous rappeler la beauté du coloris de ce tableau. Il a plus de cent ans, et les couleurs en sont aussi fraîches que s'il sortait de dessus le chevalet. Voilà qui doit déjà caractériser Rubens, qui a toujours été inimitable pour le coloris».

Cet article est d'ailleurs aussi intéressant pour ce qu'il indique l'existence à cette époque d'une «chambre de peinture» qui semble ne plus être confondue avec celle des «curiosités». Baulacre se plaisait à y faire admirer «un morceau d'histoire du Titien», «plusieurs miniatures du Genevois Arlaud» et «son portrait à l'huile, de la main de Largilière, qui [...] s'était surpassé dans cette occasion». Nous retrouverons ces œuvres dans un moment, puisqu'elles passèrent au Musée Rath en même temps que les panneaux de Konrad Witz. Mais de ceux-ci justement, qui étaient alors à la Bibliothèque depuis vingt ans, l'article ne dit mot: Baulacre ne les avait pas oubliés, il n'était simplement pas question pour eux de parler d'«Art».

Un document pour l'histoire ecclésiastique de Genève

A leur arrivée, ces nouveaux éléments des collections firent l'objet d'un commentaire fort détaillé, tant dans le «Registre des Assemblées de Messrs les Directeurs» que dans le «Livre des Achats, Présents, [...] et généralement de tout ce qui entre dans la Bibliothèque»[50]. On y transcrivit la description des sujets des quatre faces donnée par Baulacre; sa conviction qu'il fallait identifier l'évêque-cardinal à Jean de Brogny, d'où il déduisait que l'œuvre devait dater «à peu près de l'an 1420»[51]; son observation que les tableaux étaient «sur du bois et peints en détrempe et des deux costez, ce qui prouve qu'ils servoie d'armoire à un autel, aparemment celuy de St. Pierre». On prit même la peine d'expliquer l'usage de la détrempe «parce que la peinture à huile n'etoit pas encore connue», en se référant sans doute à une tradition remontant déjà à Vasari, qui attribuait l'«invention» de la peinture à l'huile au Flamand Jan van Eyck après que ce dernier se fut installé à Bruges en 1426[52].

Cette consignation des données techniques, intéressante pour ce qu'elle révèle une attention à la matérialité de l'œuvre, n'en rend que plus surprenante l'absence de toute mention des blessures jadis infligées à l'œuvre. Enregistrons ce nouvel indice et observons une autre lacune: celle d'un jugement esthétique dont Baulacre, nous l'avons vu, était tout à fait capable. Les panneaux étaient datés en fonction d'un élément iconographique, le portrait du donateur, sans qu'aucune référence soit faite au «style». Mais on peut sans doute déduire ce qu'il pensait de ces peintures à partir de ce qu'il disait des vitraux de la même époque: «... tout ce qui s'est fait dans ce genre avant le seizième siècle tient beaucoup du gothique, et pèche surtout du côté du dessin»[53].

Il faut encore préciser que dans sa description des quatre faces, Baulacre s'en était tenu strictement à l'identification des sujets religieux: s'il les avait déchiffrés avec plus de perspicacité que le commis de l'Arsenal, lui non plus n'avait pas accordé son attention au paysage aujourd'hui si célèbre de la dite «Pêche miraculeuse». A ma connais-

sance, Jean Senebier allait être le premier à en parler, en 1786, et ne mentionnerait la troupe de cavaliers savoyards qu'en 1790[54]. Quant à un regard qui instituât vraiment ces peintures en œuvres d'art, je n'en ai pas trouvé trace avant 1827[55].

Pour Baulacre, seul le témoignage historique faisait l'intérêt de ces panneaux dont il s'attachait à reconstituer la fonction d'origine, comme pour d'autres « antiquités » que l'on acheminait vers la Bibliothèque au fur et à mesure de leur découverte. S'il n'était pas envisageable de les renvoyer physiquement au temple, comme la plaque de cuivre sortie de la cave de l'Arsenal[56], on pouvait du moins les y replacer mentalement. Bien sûr, il ne s'agissait pas de ressusciter une « image », ni les pratiques idolâtres qui

4. Konrad Witz *Présentation du donateur à la Vierge.* 1444. Inv. 1843-10/bis.

eussent pu lui être liées. A cet égard, Baulacre parlait d'« abus » et faisait remarquer que Saint-Pierre « ne se ressent pas trop du culte des images. Les ornements de sculpture qu'on y voit ne sont point des objets de dévotion; les chapiteaux des colonnes représentent ou des choses naturelles, ou des caprices de peintre [...] »[57]. Mais il se plaisait à faire renaître, à travers l'offrande d'un prélat, un moment de l'histoire de Genève qui n'était pas sans gloire aux yeux de notre ministre du saint Evangile.

Le portrait d'un évêque « aux talents extraordinaires »

En juillet 1749, toujours dans le *Journal Helvétique*, Baulacre consacra un article à Jean de Brogny, cet homme doté de « talents extraordinaires, qui l'élevèrent de la lie du peuple aux premières dignités ecclésiastiques »[58]. Et comme il croyait donc pouvoir le reconnaître dans le donateur du retable, l'œuvre de Konrad Witz eut sa part dans l'hommage: « Au reste, Jean de Brogni paraît dans la bibliothèque de Genève sous deux figures bien différentes: on l'y voit d'abord représenté dans un bas-relief en bois, comme un jeune porcher. Mais on l'y voit après cela peint honorablement en prélat; c'est dans un tableau qui était autrefois sur le grand autel de notre cathédrale. La principale figure est l'enfant Jésus entre les bras de la sainte vierge; saint Pierre lui présente Jean de Brogni, à qui l'on porte un chapeau de cardinal derrière lui, pour le désigner aux spectateurs. Il y a beaucoup d'apparence que ce tableau est un présent qu'il avait fait lui-même à notre grande église ».

Telle n'allait pas être l'opinion de Jean de La Corbière, qui consigna, en 1752 puis en 1753, le fruit de ses recherches sur les « Antiquités de Genève », — entendons les hommes et les bâtiments de son histoire ecclésiastique[59]. Ignorant ou faisant mine d'ignorer les travaux de Baulacre, La Corbière recommençait l'enquête sur les panneaux et s'attribuait l'identification de Brogny. Mais il en déduisait que le retable devait se trouver dans la chapelle des Macchabées, attenante à Saint-Pierre, plutôt que dans l'église elle-même. Il relevait aussi l'existence d'une date inscrite au bas de l'un des cadres, lisant cependant « MIIII^c^XIIIII (1415) », au lieu de « m^o^.cccc^o^xliiii^o^. », c'est-à-dire 1444. Et dans un « Cahier de notes diverses » que l'on pense dater d'environ 1754, Baulacre transcrivit ces mêmes conclusions, sans nommer non plus La Corbière[60].

Quoi qu'il en soit de la paternité de ces analyses, la remise au jour du retable s'inscrivait dans un mouvement de reconstitution de la continuité de l'histoire genevoise, par-delà la rupture créée par la Réforme: « Il serait à souhaiter, disait La Corbière, que quelqu'un travaillat à faire une histoire Exacte de nos Evêques: ce seroit une chose fort curieuse et utile, à l'imitation des autres pays où plusieurs autheurs ont travaillé »[61]. Dédiant les résultats de ses propres recherches à Messieurs de la Vénérable Compagnie, il ne se privait pas de louer lui aussi Jean de Brogny, et de remettre en cause le mythe de l'obscurantisme catholique: l'évêque avait souhaité « fonder une academie d'hommes Doctes pour l'instruction des bonnes sciences, de quoy desirant avoir le consentement des Citoyens, ils s'y opposerent parce que comme igorans, ils avoyent plus d'affection au trafiq qu'aux lettres et craignans [...] qu'ils n'eussent a souffrir beaucoup d'insolences de leurs echoliers, tellement que pour lors, la ville fust par soy méme privée d'un grand et precieux benefice et ornement perpetuel a ses Citoyens qui ne s'est peu recouvrer si aisement depuis »[62].

Quant à Baulacre, il publiait en 1749 ses « Recherches sur les anciens évêques de Genève », sous forme de lettres adressées par la voie du *Journal Helvétique* à Abraham Ruchat, auteur d'un *Abrégé de l'histoire ecclésiastique du canton de Vaud* qui fit événement en 1707, puis d'une *Histoire de la réformation de la Suisse*. « Vous savez que les bénédictins de St-Germain-des-Prés travaillent à une nouvelle édition de la *Gaule chrétienne* [...]; ils ont averti que Genève entrait aussi dans leur plan, nos anciens évêques ayant été suffragants des archevêques de Vienne. [...] Il me semble que la différence de religion ne doit point empêcher les gens de lettres de se communiquer de semblables éclaircissements »[63].

L'histoire trouée

Genève avait-elle été réellement victime d'une longue crise d'amnésie? En réalité, des Chroniques de François de Bonivard à la grande Histoire de Genève de Jean-Antoine Gautier (1713), la discipline historique n'avait pas manqué d'un certain dynamisme dans la cité réformée. Seulement, tous ces travaux étaient restés à l'état de manuscrits, diffusés de manière on ne peut plus restreinte dans le cercle étroit des autorités qui interdisaient toute publication relative à l'historiographie genevoise[64]. Le terrain était réputé dangereux, et les évêques n'étaient ni plus ni moins visés que l'épopée de la Réforme.

Le Conseil avait pourtant fait une exception à cette loi du silence. En 1606, *Le citadin de Genève* avait ainsi pu répondre à un venimeux pamphlet, intitulé *Le cavalier de Savoye*, qui véhiculait des prétentions non encore éteintes sur la république genevoise[65]. Et si l'on s'en tient à cette unique publication relevant d'une histoire de la ville, la Réforme peut effectivement paraître avoir creusé un vaste cratère dans la mémoire genevoise.

Au sein de ce copieux ouvrage de près de quatre cents pages, dont le propos était avant tout politique et les techniques d'argumentation très diverses, il me semble que l'on peut regarder la courte « Response aux blasmes

vomis contre Geneve, & des choses plus memorables de Geneve»[66] comme le récit d'élection d'une «ville tant illustre pour son Antiquité, verifiee par divers tesmoignages, que la rouillure du temps & les siecles n'ont peu effacer». Des lointaines et plus ou moins fabuleuses origines jusqu'à la bénéfique intervention de Charlemagne, ce «Jules Cæsar Chrestien», les anecdotes fleurissaient, étayées par les inscriptions répandues à travers la ville. D'une phrase, le *Citadin* expédiait ensuite les temps antérieurs à la Réforme: il suffisait de dire que «les predecesseurs de ton Prince, ô ignorant Cavalier, ont bien daigné honorer [Genève] de traitez & declarations en forme d'alliance & confœderation pour la tuition de ses libertez [...]». Puis, le récit reprenait son cours passionné pour décrire l'éblouissante métamorphose de la cité régénérée par la Réforme.

Certes, le chapitre suivant traitait «De l'Estat ancien de Geneve soubs les Evêques qualifiez Princes de Genève». Mais il s'agissait d'examiner minutieusement les limites du pouvoir temporel des évêques dans la cité.

Images papistes et images de marque

Dans sa défense et illustration d'une cité libérée de la superstition, le *Citadin* ne se souciait pas de faire valoir la destruction des «images papistes». Faut-il y voir une intention délibérée ou une omission insignifiante, parmi tant d'autres, dans un texte plus polémique qu'historique? Toutefois, la peinture n'était pas absente de l'ouvrage, elle y occupait même une bonne dizaine de pages: pour achever de décourager les ardeurs conquérantes du *Cavalier*, le *Citadin* mettait sous ses yeux toute une série de «tableaux» représentant les vains assauts des Savoyards, les victoires des Genevois et de leurs alliés, batailles de siège et de plaine, remplies de chevaux, de guerriers furieux, de forteresses et de ruines[67].

En dépit des précisions sur l'état de conservation des «tableaux anciens», et malgré la référence à une suite de gravures en taille douce correspondant à ces peintures à l'huile, il me semble qu'il ne faut pas exclure l'hypothèse d'un musée plus imaginaire que bien réel[68]. Il n'en reste pas moins que ces descriptions promouvaient un «bon usage» de l'art, un usage conforme au programme de Calvin: «Quant à ce qui est licite de peindre ou engraver, il y a les histoires pour en avoir mémorial [...]»[69].

Que l'art papiste eût été mis à l'index ne signifiait donc pas la condamnation de l'art lui-même, surtout pas d'un art véhiculant la mémoire de l'histoire pour la gloire de la patrie. N'est-ce pas en somme cette distinction que Baulacre et La Corbière appliquaient au sein même de l'œuvre de Konrad Witz, en focalisant leur intérêt sur la figure historique d'un évêque particulièrement méritoire?

L'iconoclasme au trou de la mémoire

Comme l'ont clairement établi les études récemment consacrées aux stalles médiévales, la «moralisation» institutionnelle qui succéda au mouvement furieux des premiers temps de la Réforme fut loin d'effacer tous les résidus papistes[70]. La remarque de Nicolas Audebert, visitant en 1578 une Genève qu'il ne goûtait guère, était un peu exagérée mais non dénuée d'un fond de vérité: «Les eglises y sont encore toutes entieres, qui sont seulement quattre, entre lesquelles la plus belle est Sainct Pierre, à laquelle ilz ont non seulement laissé le nom de Sainct, mais aussy se voyent en iceluy les chaires des chanoines, où à chaque place y a eslevé en boys doré quelque sainct ou saincte, et pareillement aux vitres»[71].

Mais si l'on avait laissé subsister des figures intactes, d'autres affichaient tout de même des mutilations. Ce spectacle impressionna le troyen Pierre-Jean Grosley, passant par Genève en 1758: «Dans la partie du temple qui formoit le sanctuaire de la cathédrale, existe encore le trône épiscopal, chargé de sculptures & de bas-reliefs du XVe siècle; sculptures à-demi enlevées à coups de doloire & de hache: il étoit très-possible de les effacer entiérement, en y passant le rabot; peut-être veut-on qu'ils subsistent comme un monument du zèle des anciens Genevois»[72]. En plein cœur du XVIIIe siècle, l'interprétation de Grosley est évidemment bien plus improbable que celle de Bromley.

L'attaque physique des images fit-elle d'ailleurs jamais partie du discours officiel sur la Réforme? Antoine Froment avait jadis estimé que ces violences devaient être louées au titre des «actes et gestes merveilleux de la Cité de Genève»[73]: il n'obtint pas plus que les autres chroniqueurs l'autorisation de publier son ouvrage[74]. En revanche, lorsqu'en 1730, après ses premières éditions lyonnaises qui avaient tant ému le Conseil, l'*Histoire de Genève* de Jacob Spon fut rééditée à Genève dans une version «rectifiée & augmentée d'amples Notes», nulle censure ne vint corriger ce passage: «Ce jour-là les Reliques furent mises au Vent par la Populace, & les Images de cette Eglise abbatuës. La Statuë même de Charlemagne, qui étoit au frontispice, fut renversée, ce qui déplut fort aux gens d'esprit»[75].

Des charmes du reste

Certes, le XVIIIe siècle eut sa part dans la suppression des vestiges du passé. Mais s'agissait-il encore d'autre chose que de cet «iconoclasme» très ordinaire qui consiste à jeter ce qui n'a plus d'emploi et ne correspond pas aux canons esthétiques du temps? Quant à approuver les destructions anciennes, les amateurs d'«antiquités» y

étaient de moins en moins prêts. Le bibliothécaire et ancien pasteur Jean Senebier irait jusqu'à dire de l'iconoclasme qui avait détruit les « monumens de la magnificence des églises » : « l'enthousiasme religieux est quelquefois aussi aveugle que la superstition »[76].

Mais que regrettaient-ils au juste? La Corbière était manifestement partagé lorsqu'il racontait l'histoire du tableau de Notre Dame des Grâces, « si beau » que les briseurs d'images et les syndics eussent voulu le conserver, mais hélas investi par « l'opinion » de pouvoirs miraculeux qui l'avaient condamné au feu[77]. La suppression des « belles orgues » de Saint-Pierre l'irritait carrément : cela n'avait été qu'un « faux zèle de religion »[78]. En revanche, ces panneaux de Konrad Witz qu'il avait sous les yeux, La Corbière ne les trouvait ni beaux ni laids. Il les regardait, ou plutôt même les lisait, comme un document. Et l'on peut être tenté de penser qu'il les eût mieux *aimés* s'il les avait rêvés à partir d'une trace dans un registre.

Baulacre achevait quant à lui son rapport sur le transfert de 1732 par cette phrase : « ... ces Tableaux etant les seuls que le zèle Réformateur ait epargnés meritoient d'être conservez ». Sans porter de jugement sur les destructions, il prenait acte d'une exception qui donnait à ces peintures la valeur d'un vestige. Et finalement, n'était-ce pas ce qui constituait alors une bonne part de leur « mérite » ?

On peut comparer ces réactions à celles des Français de la même époque face à leurs œuvres d'art du Moyen Age, architectures ou monuments en péril dont il fallait décider, avant que le goût n'en soit bien assuré, s'il fallait ou non les conserver. En France comme à Genève, il y eut certes parfois un grand respect de ces « vestiges des Goths », mais l'abbé Lebeuf exprimait l'opinion la plus courante lorsqu'il les déclarait « honteux » et indignes d'intérêt[79]. L'iconoclasme révolutionnaire allait par contrecoup faire naître des attachements nouveaux et Aubin Louis Millin se souviendrait alors de la terrible leçon dont les Anglais avait su tirer profit : « Depuis la destruction du clergé et du monachisme dans leur île, ils ont publié, sur le même sujet, des ouvrages très importants et décrit avec soin toutes leurs antiquités »[80].

Ainsi que l'a analysé Margaret Aston[81], le saccage ordonné par Henri VIII suscita un vif sentiment de perte au sein de la population anglaise, même chez les protestants, et cette nostalgie eut un impact considérable sur l'essor des études historiques. L'art gothique, si durement atteint, conquit ainsi son droit à la reconnaissance bien plus tôt qu'ailleurs.

Genève fut apparemment plus lente, sinon en termes d'érudition, du moins en fait d'« affection ». Elle suivit grosso modo le rythme français, en dépit de l'antériorité considérable de son grand événement refondateur et séparateur : ce double parallèle mériterait d'être un jour étudié.

Des blessures transparentes ou déjà guéries?

Il faut enfin aborder la question de la visibilité de la centaine de blessures jadis infligées aux peintures de Konrad Witz. Nous voyons aujourd'hui le résultat d'une restauration effectuée à Bâle de 1915 à 1917 ; et jusqu'à présent, on pensait que la première « réparation » datait de 1835 (dans des circonstances auxquelles je reviendrai)[82]. Cette intervention fut ainsi décrite dans le registre de la Bibliothèque : « Pour mettre les quatre tableaux des retables en état d'être exposés, il a fallu les nettoyer et les revernir »[83]. Il n'est donc pas exclu que Madame Bourdet, qui fut chargée de cette mise en état, s'en soit tenue à une restauration superficielle. Le registre précise encore qu'elle demanda une rallonge financière pour « achever la réparation [...], non pour rien changer ôter ou ajouter, mais uniquement pour rallier les diverses parties qu'elle avait commencé de nettoyer ». Certes, des repeints antérieurs ne sont pas mentionnés, et les panneaux sont décrits comme « peints en retrempe sur un bois vermoulu et percés ou déchirés par des coups de sabre au moment de la réformation ».

Mais qu'aucune des descriptions citées jusqu'à présent ne mentionne ces dégâts est très troublant. En 1786, Senebier publia même cette affirmation : « On voit à la bibliothèque publique deux parties d'un retable d'autel peintes en détrempe, & fort bien conservées »[84]. Le Savoyard Jean-Louis Grillet, alors qu'il rassemblait sur sa région les matériaux qui donneraient plus tard naissance à son *Dictionnaire historique, littéraire et statistique des Départemens du Mont-Blanc et du Léman*, s'intéressa lui aussi au dit portrait de Jean de Brogny. Il dut le regarder attentivement puisqu'il le déclara « exactement conforme à celui qui existoit dans le vestiaire de la cathédrale d'Annecy »[85].

Imaginera-t-on que tous ces hommes se turent sur un sujet qu'ils jugeaient scabreux? Mais quel eût été l'intérêt de Bromley ou de Grillet à faire leur un tel tabou? Et si les balafres avaient dû être tues, Baulacre et Senebier eussent-ils invité leurs lecteurs à venir *voir* les panneaux[86]? Imaginera-t-on alors que les peintures furent attaquées plus tard, et victimes non pas de la fureur réformatrice mais de celle des révolutionnaires des années 1790? Il semble que la chose serait connue[87]. De surcroît, les membres de la Société des Arts qui demandèrent le transfert des panneaux au Musée Rath avant 1835, ne firent pas plus allusion à ces blessures que les commentateurs qui les avaient précédés. L'un d'entre eux apprécia même « l'expression des personnages » en 1827[88]. Si une restauration avait été effectuée entre temps, eût-il fallu déjà la rafraîchir en 1835?

Décidément, il faut se poser la question d'une restauration antérieure, qui remonterait donc au moins au XVIIe siècle[89]. Seul un examen attentif des couches picturales

permettra peut-être de confirmer cette hypothèse[90]. Mais on peut d'ores et déjà lui donner pour écho l'exemple du dorsal représentant saint Matthieu, aujourd'hui conservé au Musée d'art et d'histoire[91]. L'analyse réalisée par Anne Rinuy au laboratoire du Musée a révélé la présence de repeints exécutés selon toute vraisemblance « relativement peu de temps après la Réforme ». On le voit, le destin des panneaux de Konrad Witz recèle encore des mystères dont l'élucidation pourrait contribuer à combattre toujours plus le poncif d'une Genève hostile à l'égard des beaux-arts jusqu'à ce que le Siècle des Lumières ne vienne « corrompre » la pureté de ses mœurs[92] !

5. Konrad Witz *L'Adoration des Mages*. 1444. Détail avant la restauration de 1915-1917. Inv. 1843-11/bis.

Le tournant du XIXe siècle

Le lieu naturel des arts

A la fin du mois de juillet 1827, alors que des couvreurs réparaient la toiture de la Bibliothèque, un citoyen soucieux des finances publiques pénétra dans le grenier de l'édifice, afin de prendre la mesure des dépenses à prévoir pour sa rénovation. En redescendant, il fit halte dans une salle où il avait aperçu en passant quelques tableaux. Parmi ceux-ci se trouvaient deux panneaux de retable dont il jugea, après les avoir regardés de plus près, qu'il serait « convenable » de leur faire quitter ce « magasin » au profit du Musée Rath. Tel est du moins le récit que fit paraître dans le *Journal de Genève* un certain « M. », — vraisemblablement François Isaac Mayor, membre de la Classe des beaux-arts de la Société des Arts[93].

La salle était manifestement peu accessible, déjà évoquée par Grillet comme étant « au-dessus de la bibliothèque »[94]. Cependant, nous ne croirons pas notre visiteur lorsqu'il fit mine de découvrir des œuvres complètement ignorées. Sa narration révèle à l'évidence qu'il savait très bien ce qu'il venait voir : « Je n'eus pas le temps d'examiner l'autre panneau ; cependant j'en vis assez pour me faire penser qu'il se rapportait à l'élection au cardinalat du célèbre Brogny qui déjà avait voulu fonder une université dans Genève, mais que nos ancêtres refusèrent dans la crainte que les étudians trop nombreux ne troublassent la tranquillité publique ». Coquetterie d'érudit ? Peut-être, mais aussi remise en cause plus fondamentale d'une destination jugée périmée.

Mayor posait clairement l'alternative du regard que l'on pouvait porter sur ces panneaux, « doublement remarquables, soit comme peinture, soit pour l'histoire de notre pays ». Et son premier mouvement avait été en faveur de la peinture. Il avait d'abord examiné l'« Adoration des mages » : le dessin en était « correct » et « l'expression des personnages très-naïve », ce qui, il n'est peut-être pas inutile de le préciser, était une valeur tout à fait positive dans l'esthétique du temps. Puis il avait contemplé le revers, « remarquable parce que le peintre évidemment a placé la scène sur notre lac », et s'était plu à détailler ces lieux familiers.

Sa conclusion était exemplaire : « Pendant longtemps ils ont servi pour orner le temple ; à la réformation on les mit en magasin, sans doute parce qu'il se trouva parmi nos pères quelques amateurs de tableaux. Ne serait-il pas convenable à présent de leur faire commencer une troisième période en les plaçant au Musée Rath ? » Projetant sur l'époque même de la Réforme la reconversion des images en œuvres d'art, ce qui après tout n'est pas complètement invraisemblable, il interprétait cet héritage de

6. Konrad Witz *L'Adoration des Mages.* 1444. Inv. 1843-11/bis.

manière bien différente que ne l'avait fait Baulacre. Ce n'était plus un vestige seulement susceptible d'intéresser quelques érudits qu'il avait sous les yeux, mais un patrimoine artistique. Et maintenant que Genève disposait d'un musée des beaux-arts[95], on pouvait enfin achever cette reconversion en passant au stade d'une appropriation collective.

Deux ans plus tard, Mayor revint à la charge au cours d'une séance de la Classe des beaux-arts: «des objets d'art, ou des collections ne produisent tout leur bon effet que lorsqu'ils sont placés et déposés dans le lieu qui leur est destiné tout naturellement, et où le public s'attend à les voir et à les consulter»[96]. Il en voulait pour preuve le médailler qui était resté «ignoré, invisible et presque nul» tant qu'il était à la Bibliothèque, tandis que son transfert au Musée académique lui avait donné un essor considérable. Puis il enchaînait sur les «retables d'autel tirés de la Chapelle des Macchabées» dont la destination «natu-

relle» était le Musée Rath. Et tout en se contentant de mentionner la représentation de Brogny, il déclarait que ces panneaux méritaient «d'être mis sous les yeux du public, comme documens de l'histoire de l'art à Genève».

La théorie des vases communiquants

La Société des Arts et ses trois Classes avaient emménagé en 1826 dans le Musée Rath, magnifique présent des demoiselles du même nom[97]. L'espace dévolu à l'exposition permanente d'œuvres d'art dépassait largement les potentialités de la petite collection rassemblée par la Société depuis la fin du XVIIIe siècle. Quelques mécènes allaient prélever dans leurs fonds des œuvres de qualité variable, pour les offrir ou les prêter au Musée, — les cimaises restaient toutefois faiblement garnies.

Les objets conservés par la Bibliothèque étaient donc très convoités. Mais la disqualification du relais que cette institution avait jusqu'alors assumé était aussi nécessaire à l'affirmation de l'existence d'un Musée des beaux-arts, dont il fallait instituer le champ de compétences au sein de la cité. Abondant dans le sens de Mayor, un autre membre de la Classe des beaux-arts estimait «que le lieu des objets relatifs à l'histoire de Genève est la Bibliothèque; mais que tous les objets d'art qui n'y ont point de rapport devraient être déposés dans l'un ou l'autre Musée».

Cependant, cette redistribution du patrimoine de la cité, que la Classe des beaux-arts avait tout de suite envisagée en terme d'échange, n'allait pas se réaliser sans quelques difficultés. L'administration du Musée Rath allait d'abord décréter n'avoir rien à offrir[98]; et la Bibliothèque ne céderait pas les œuvres revendiquées par le Musée aussi rapidement que l'Arsenal ne l'avait fait jadis à son égard.

Il ne fallut pas moins de quatorze ans pour que le projet ne se réalisât. Dans son rapport de Président du Comité des beaux-arts, le Docteur Morin évoqua «des obstacles difficiles à surmonter, vis-à-vis d'une administration pénétrée de toute la responsabilité qui pèse sur elle»[99]. La jeune institution muséale avait d'abord dû faire la preuve qu'elle était capable de prendre soin des objets qui lui seraient confiés. Encore ne s'agissait-il que d'un dépôt, et non d'une cession définitive.

«Notre Bibliothèque a ceci d'intéressant qu'elle ne renferme pas seulement des livres»

En 1829, tandis que Mayor militait pour la cause des panneaux de retable, M. Beaumont s'intéressait quant à lui aux autoportraits de Jean-Etienne Liotard[100]. Celui de la Société «quoiqu'offrant une exacte ressemblance de l'auteur, est moins remarquable sous le rapport de l'art que celui qui décore la Bibliothèque publique». L'échange semblait logique puisque la «Bibliothèque publique doit mettre surtout du prix à avoir de bonnes effigies, tandis que le Musée en met à avoir de bons ouvrages de peinture». Il y avait cependant dans l'assemblée, un membre de la Direction de la Bibliothèque, M. Picot, qui ne partageait pas cet optimisme: le fils du peintre avait vainement essayé de récupérer le portrait de son père, «contre plusieurs beaux tableaux qu'il aurait donné en compensation».

Les faits allaient donner raison à Beaumont, mais Picot n'avait pas tort de souligner l'attachement que la Bibliothèque vouait à sa collection de portraits, et notamment à ceux des artistes. En 1834, le Lyonnais Moutonnat ayant légué à sa patrie d'adoption son abondante bibliothèque, une commission fut chargée d'étudier une solution de réorganisation spatiale. On envisagea un moment d'enlever les tableaux de la Chambre Lullin, — l'idée fut vite rejetée: «les portraits de plusieurs grands hommes, et ceux des Magistrats, des Professeurs, des Pasteurs, des Hommes de lettres, des Artistes même dont la réputation illustre encore leur patrie» intéressaient non seulement les Genevois mais constituaient une attraction importante pour les «voyageurs de toute nation». Tandis que les livres, les voyageurs «les revoient dans toutes les Bibliothèques»...

Enfin, on ne proposait pas seulement des portraits à la curiosité des visiteurs. En 1842, ceux-ci pouvaient par exemple admirer le «morceau d'histoire du Titien» dont Baulacre avait été si fier, un «Tableau de la Passion» jadis offert par M. Cannac, ainsi qu'une «Madeleine» du miniaturiste Jacques-Antoine Arlaud, — trois œuvres qui, justement, s'en iraient bientôt au Musée Rath[101].

Il y aurait tant de choses à protéger

Deux ans s'étaient écoulés depuis l'intervention de Mayor, lorsque Jean-Jacques Rigaud rappela le «retable d'autel abandonné dans les greniers de la bibliothèque»[102]. Ce jour-là, le peintre Georges Chaix avait proposé l'établissement d'une «Classe d'antiquités, qui pourrait être une subdivision de celle des beaux-arts. [...] Le travail de la Classe d'Antiquités ne se bornerait pas à l'explication d'une inscription; un meuble, un ustensile, un vêtement, un usage singulier, peuvent devenir l'objet d'une description intéressante». Ce beau programme, relevant d'une conception très moderne de la notion de patrimoine, n'était cependant pas près de se réaliser. On en avait reparlé quelques semaines plus tard, avec beaucoup d'enthousiasme, mais en revenant à l'objectif plus traditionnel de la sauvegarde des monuments. Chaix avait

cité en référence « plusieurs villes de France, telles que Caen, Besançon, Nîmes et beaucoup d'autres » ; on avait envisagé une collaboration avec le Musée académique ; discuté de la pertinence de déplacer les monuments ; et finalement nommé une Commission[103].

L'année suivante, Chaix se lamentait sur le sort du « beau tapis qui recouvre la grande table de la bibliothèque publique, [souhaitant] que ce beau meuble fut traité avec plus de ménagement »[104] ; et il faisait part de ses regrets concernant l'inaction de la Commission d'Antiquités. Le Président s'en émut à son tour et désigna une nouvelle commission. Des membres signalèrent « un coffre qui est dans une salle de la discipline, une porte sculptée dans une maison près des boucheries, un coffre à Anemasse sur lequel M. Harent pourra donner des renseignements. Plusieurs autres objets dans les greniers de la Bibliothèque publique ». La nouvelle Commission fut chargée de faire un rapport pour la prochaine séance... Mais le registre resta muet.

Le sursaut de la signification religieuse

Avant de céder finalement les panneaux de Konrad Witz au Musée Rath, la Bibliothèque leur donna l'occasion de se montrer en public dans ses propres locaux. Et ce ne ne fut rien de moins qu'au Jubilé de l'événement qui les avait chassés du temple qu'ils furent invités à participer : ils eurent même la faveur du premier numéro du petit livret qui accompagnait l'exposition des « Curiosités relatives au Jubilé de la Réformation »[105].

C'est dans cette perspective qu'ils furent confiés aux soins de Madame Bourdet, puisque, bien évidemment, il s'agissait moins que jamais d'exhiber une dépouille ! Olivier Fatio a fort bien exposé la complexité de la question religieuse dans la Genève de la Restauration : de l'intégration des populations catholiques englobées par le désenclavement du Canton, aux différentes tendances du Réveil, le champ des tensions était vaste[106]. Et le gouvernement se garda bien de participer *in corpore* à une commémoration qui s'inscrivait dans un contexte aussi périlleux.

La Bibliothèque n'avait quant à elle pas voulu rater l'événement. Cette année-là, pour faire bon accueil aux étrangers qui affluaient, les portes étaient restées ouvertes plus souvent qu'à l'ordinaire. L'institution s'était mise sur son trente et un, restaurant à tour de bras, et publiant, en sus du livret précité, une liste des « Autres curiosités de la Bibliothèque publique de Genève ». Elle y signalait entre autres l'autoportrait de Liotard en « Peintre Turc » et la « Délivrance de Bonivard » peinte par Chaix, qui ne resteraient plus longtemps en sa possession[107].

La sélection « relative au Jubilé » ménageait les sensibilités de chacun. Si le visiteur se laissait guider par le livret, il découvrait successivement le retable catholique que la cité réformée avait conservé ; le « Tableau de la Passion » alors attribué à Lucas de Leyde, c'est-à-dire à un peintre d'un pays protestant ; puis, de John Wylclif à Théodore de Bèze, l'effigie de ceux qui s'étaient élevés « contre les erreurs de l'Eglise romaine ». Dans la grande salle, il pouvait s'arrêter devant la Bible latine qui se trouvait à Saint-Pierre avant la Réforme, ou devant celle d'Olivétan, première traduction française imprimée à Neuchâtel en 1535 ; il pouvait se pencher sur des missels ou sur les œuvres des Réformateurs, et contempler, côte à côte, les panneaux « réparés » et « deux tableaux sur verre, l'un représentant Calvin et l'autre l'*Escalade* ».

Une fois cette grande réconciliation accomplie, les peintures de Konrad Witz retournèrent probablement dans leur « salle du haut » : ils n'étaient en tout cas plus exposés en juin 1842[108].

7. Entourage de Lucas de Leyde *La Passion*. Inv. 1845-7.

L'enfance de l'art a-t-elle sa place au musée?

Le projet d'échange fut sérieusement repris en décembre 1842[109]. On nomma de part et d'autre une commission, et l'on se mit au travail. Le 21 janvier 1843, celle de la Classe des beaux-arts fit son rapport[110]. Au sein du choix sur lequel on s'était mis d'accord avec la Bibliothèque, quelques œuvres étaient encore contestées, et notamment les panneaux de Konrad Witz: «Les Rétables peints à la détrempe sont en effet très curieux sous le rapport historique, ils sont de l'enfance de l'art et datent de 1415 mais ils sont fortement endommagés et ont été très mal restaurés, ils ont sept pieds de large et 6 de hauteur, il serait très difficile de les placer dans le musée et y seraient plus embarrassants qu'utiles».

Le débat s'engagea, opposant l'art et l'histoire, la notion de «monument» aux critères esthétiques, et se résolvant non sans peine dans le consensus de l'histoire de l'art. Je le cite ici *in extenso* car il me semble intéressant pour prendre la mesure des enjeux et des passions que suscitèrent non seulement ces peintures mais aussi la définition du musée:

«Mr le Sindic Rigaud n'a rien à dire sur le préavis de la commission, il a quelques doutes sur l'opinion qu'elle a émise sur les retables ce sont d'anciens monumens qui sont uniques et que l'on tient à conserver, il désire les voir au musée comme étant le seul ouvrage d'une époque aussi ancienne que nous possédions, il demande que l'on essaye de les placer, que l'on en fasse l'essai, quitte si il y a impossibilité à les renvoyer à la Bibliothèque. Il lit ensuite une notice du plus grand intérêt sur l'origine de ces rétables. La notice est déposée sur le bureau et jointe au procès verbal[111].

«Mr Bontems estime que la commission ne les a jugé que sous le rapport de l'Art, il demande que l'on les considère sous le point de vue historique et s'en rapporte au Conservateur pour le placement.

«Mrs Aymonier, Durelli, Burdallet, ajoutent qu'à Milan et à Paris dans ces grandes galeries, il y a des salles qui ne sont occupées que par les ouvrages de la même époque et du même genre, et que c'est ainsi que l'on peut suivre l'histoire de l'art depuis son enfance.

«Mr Diday remercie Mr Rigaud de la notice dont il a donné lecture, il pense que l'on peut placer ces rétables au centre des galeries.

«Mr Rigaud demande qu'on les place à droite et à gauche du buste dans le sens de la longueur de la salle, il ne doute pas qu'ils n'intéressent le public, dans le cas contraire on pourra toujours les renvoyer.

«Mrs Romilly et Revilliod craignent que l'on ne manque de place, ce dernier désirerait que lorsque la Société d'Archéologie aura un local, on pût les y placer.

«Mr Audéoud les trouve trop repeints, il estime qu'ils sont bien placés à la Bibliothèque, et doivent y rester.

«Mr le Président [le Docteur Morin] rappelle la peine que l'on a eue à entrer dans un arrangement avec la Direction de la Bibliothèque, il désire que l'on accepte tout quitte à rendre ce qui ne sera pas bon, il croit que les tableaux attribués à Salvator Rosa peuvent avoir un mérite, et ne pense pas que l'on les eût gardé depuis un temps aussi long, s'ils étaient décidément mauvais.

«Mr Dubois appuye la proposition de Mr Rigaud, il demande que les rétables soient acceptés.

«Mr Bontems demande la Division, que l'on abandonne les Salvator et que l'on prenne les rétables, en y mettant un extrait de la notice de Mr le Sindic Rigaud.

«La proposition est mise aux voix. Les rétables sont acceptés.»

Grossières mais uniques

Rigaud avait bien préparé son dossier pour défendre les panneaux. Il avait accumulé quantité d'informations sur eux et autour d'eux, et proposait de les attribuer à un élève de «Bono, Grégoire, Vénitien d'origine, [qui] fut le second peintre Italien qui vint en Savoye». Son argumentation en faveur de leur entrée au Musée Rath reposait sur le fait qu'il s'agissait des «seuls monuments de l'art de la peinture dans Genève à cette époque, qui soient parvenus jusqu'à nous». Quant à les apprécier, c'était une autre affaire. Ils offraient «une grossière imitation» des «tableaux de dévotion à fonds dorés [...] des Ecoles de Pise et de Sienne». «Sans doute cette grossière peinture ne représente pas fidèlement tout ce que pouvaient faire les artistes de cette époque, fixés dans nos contrées; cependant il est probable que la figure du fondateur de la chapelle se retrouvant dans l'une de ces peintures, ce n'est pas un peintre considéré alors comme inhabile, qui en avait été chargé». Pris de remords, ou jugeant l'adjectif peu tactique compte tenu de la tournure prise par le débat, il avait chaque fois biffé «grossière», mais n'en pensait certainement pas moins.

Dans sa feuille du 10 mars 1843, *Le Fédéral* consacra près d'une colonne à rendre compte des échanges qui avaient eu lieu entre la Bibliothèque et le Musée Rath. Le premier tiers de l'article énumérait le contenu de ce troc entre l'art et l'histoire. Puis venait une longue justification de l'acceptation de l'œuvre de Konrad Witz: «Si l'on jugeait du mérite de ces deux panneaux par l'aspect des peintures qui les couvrent, on s'étonnerait sans doute de la place qui leur est assignée dans le Musée Rath, et bien des gens penseront que, puisque le tableau représentant l'*Escalade*[112] a été envoyé à la Bibliothèque, on aurait pu, pour le même motif, laisser dans cet établissement ces deux peintures». L'article évoquait ensuite le portrait de «l'évêque-cardinal de Brogny», puis, plus longuement, le paysage de la «Pêche miraculeuse». Il précisait enfin: «Mais ce qui fait le mérite de ces tableaux et leur a valu

leur place dans le Musée, ce n'est pas cet intérêt de curiosité: c'est qu'ils sont la première page dans l'histoire de la peinture à Genève». On le voit, la reconversion était décidément ardue.

Elle n'était certainement pas facilitée par les repeints qui ne «défiguraient» guère moins ces œuvres que ne l'avaient fait les iconoclastes. Il reste cependant étonnant de voir Rigaud, qui prisait fort sa collection de «meubles gothiques»[113], tenir, à un peu plus d'un siècle d'écart, un discours tout à fait similaire à celui de Baulacre: n'eussent-elles pas été les «seules», ces peintures fussent-elles entrées au Musée?

L'art, l'histoire de l'art et l'histoire de l'art genevois

L'accord auquel les deux institutions étaient parvenues favorisait le Musée Rath, au moins en quantité. Il avait ainsi reçu:

«Un tableau du Titien, sujet inconnu», «ouvrage superbe d'une parfaite conservation» selon Audéoud, dont l'attribution serait déjà mise en doute dans le catalogue du Musée en 1846: «C'est avec une certaine répugnance que nous écrivons le nom d'un si grand peintre à l'occasion d'une œuvre si peu importante». Il s'agit de fait d'une copie d'après *Le Miracle du nouveau-né*, fresque de l'Ecole de Saint-Antoine à Padoue[114].

«Un portrait de M. Caze peint par Netscher», en réalité portrait de Nicolaes Hartsoecker, légué à la Bibliothèque par Jean Caze en 1751, qui n'est en revanche pas contesté à Gaspard Netscher (Heidelberg, 1639 - La Haye, 1684)[115].

Le spectaculaire autoportrait de Jean-Etienne Liotard (Genève, 1702 — Genève, 1789), dit *Liotard à la barbe*, dont il a déjà été question[116].

Un portrait du peintre sur émail Jean II Petitot «attribué au célèbre Mignard», en fait une copie du XVIIIe siècle d'après un original perdu[117].

Jacques-Antoine Arlaud copiant la Léda de Michel-Ange, portrait peint par Nicolas Largillière (Paris, 1656 - Paris, 1746) que Baulacre avait bien raison d'admirer[118].

Deux miniatures d'Arlaud (Genève, 1668 — Genève, 1746): une sainte Madeleine et une sainte Famille; ainsi qu'une petite tête de femme et deux études de mains provenant de son tableau de Léda[119].

«Un volume relié d'eaux-fortes de Rembrandt et une collection de gravures au nombre de trois cent cinquante trois déposées dans quatre portefeuilles»[120].

Enfin, en dernière position de la liste, les œuvres de Konrad Witz.

8. Jacques-Antoine Arlaud *La Madeleine repentante*. 1720. Inv. 1843-9.

En échange, le Musée avait déposé à la Bibliothèque:

Un portrait de Johann Joachim Winckelmann par Angelica Kauffmann (Coire, 1740 - Rome, 1807), artiste que les catalogues du Musée édités en 1835 et 1840 disaient anglaise[121]!

Le mathématicien Léonard Euler, peint par Joseph Friedrich August Darbès (Hambourg, 1747 - Berlin, 1810), que ces mêmes catalogues disaient russe et qui serait finalement confondu au moment de l'échange avec Levitzky[122]...

Denis Diderot par Dimitri-Gregoriovitch Levitsky (Kiev, 1735 - Saint-Pétersbourg, 1822)[123].

L'autoportrait de Liotard dit *Portrait de l'artiste coiffé d'un bonnet rouge*, que nos amateurs d'art du début du XIXe siècle avaient bien tort de mépriser[124].

Et finalement le tableau de l'*Escalade* que Rigaud n'avait pas entrepris de défendre, le jugeant «recouvert de légendes presque autant que de peinture»[125].

Laissant de côté le rejet de ce dernier tableau et la permutation des effigies de Liotard, il vaut la peine de s'arrêter un instant sur les trois autres œuvres envoyées rejoindre les « richesses littéraires ». Lors de l'assemblée générale de la Société des Arts, le Docteur Morin les rangea sous la même étiquette : « portraits d'hommes qui se rattachent plutôt aux sciences et à l'histoire, qu'aux beaux-arts »[126]. La formule ne manquera pas d'étonner pour le « célèbre antiquaire Winckelmann », comme le désignaient les catalogues du Musée avant son éviction, autant que pour le fin théoricien esthétique que fut Diderot. En réalité, ce troc était significatif des priorités qui régissaient l'orientation du musée : de la pédagogie fondée sur des modèles italiens (Titien), hollandais (Netscher et Rembrandt), ou encore français (Largillière et Mignard) ; et de la mémoire de l'art genevois.

Quant à l'histoire de l'art à proprement parler, c'était une préoccupation récente. Au début de l'année 1843, le professeur Ferrucci avait donné dans les locaux du Musée Rath « un cours d'un genre entièrement nouveau pour Genève », portant sur l'art en Italie du XVe au XVIIe siècle[127]. Deux ans plus tard, Jean-Jacques Rigaud proposerait ses premiers « renseignements sur la culture des beaux-arts à Genève » à l'attention des membres de la Société d'histoire et d'archéologie, puis de ceux de la Classe des beaux-arts[128]. Et c'est dans ce contexte que le Docteur Morin présenta les panneaux de retable : « ... les peintures qui les recouvrent sont surtout remarquables par l'époque à laquelle elles appartiennent ; [...] elles commencent chez nous une série de l'histoire de l'art, qu'il serait heureux de voir s'enrichir de quelques jalons propres à faire apprécier les progrès successifs de la peinture dans les siècles passés ».

Epilogue

Acceptée au Musée Rath pour y témoigner de « l'enfance de l'art dans nos contrées », et pour y faire valoir par contraste les progrès que l'on avait accomplis depuis lors, l'œuvre de Konrad Witz n'avait pas fini ses tribulations. Une trentaine d'années plus tard, elle passa au Musée archéologique, installé dans les sous-sols de la nouvelle Bibliothèque. Et lorsque l'on projeta l'ouverture d'un Musée *d'art et d'histoire*, elle y trouva, « tout naturellement », sa place. Souhaitons, pour l'œuvre et pour l'institution qui ne doute plus de conserver un chef-d'œuvre, que cette alliance dure longtemps.

[1] Je m'en tiens ici à une dénomination générique, sans préjuger de la destination précise du retable à la cathédrale elle-même ou à l'une de ses chapelles.

[2] Cf. «Konrad Witz. Festchrift zum 90. Geburtstag von Herrn Prof. Dr. Joseph Gantner», dans *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 44/2, 1987, pp. 81-139, avec la bibliographie antérieure; Ch. et D. EGGENBERGER, *La peinture du moyen âge, Ars Helvetica*, V, Disentis, 1988, pp. 236-240; C. LAPAIRE, «Quelques aspects de l'art dans la partie occidentale du duché de Savoie pendant la première moitié du XVe siècle», dans *Stalles de la Savoie médiévale*, Genève, 1991, p. 10; *id*, *Peintures de moyen âge, Images du Musée d'art et d'histoire*, Genève, 1992. Pour un historique des attributions, datations, interrogations sur l'emplacement primitif et la forme originelle, etc., cf. W. DEONNA, «Cathédrale Saint-Pierre de Genève. La Peinture», dans *Genava*, tome XXIX, 1951, pp. 68-81.

[3] Sur le maintien des vitraux et des stalles (sous réserve pour ces dernières de déplacements et de remaniements importants), et sur l'occultation seulement partielle de leurs parties figurées, cf. C. LAPAIRE, *Saint-Pierre, Cathédrale de Genève. Les vitraux*, Genève, 1989, «Les vitraux entre 1536 et 1858»; S. ABBALÉA et N. SCHÄTTI, «Introduction aux stalles et fragments de stalles conservés à Genève», dans *Stalles de la Savoie médiévale, op. cit.*, pp. 93-97.

[4] Cf. C. SANTSCHI, *De l'Escalade à la Révocation de l'Edit de Nantes. La censure à Genève au XVIIe siècle*, Genève, 1978, pp. 73-81, et «Jacques Godefroy, historien de Genève», dans *Jacques Godefroy (1587-1652) et l'Humanisme juridique à Genève*, actes du colloque Jacques Godefroy, édités par B. SCHMIDLIN et A. DUFOUR, Bâle, 1991, pp. 81-113.

[5] Cf. la précieuse synthèse de L. BINZ, *Brève histoire de Genève*, Genève, 1985, pp. 18-26.

[6] Pour la discussion du programme politique de l'œuvre, cf. F. DEUCHLER, «Konrad Witz, la Savoie et l'Italie. Nouvelles hypothèses à propos du retable de Genève», dans *Revue de l'art*, 71, 1986, pp. 7-16, et les références données dans la note 2. Concernant la perception de ce programme au moment de la Réforme, il faudrait évidemment pousser beaucoup plus loin l'analyse que je ne fais ici que suggérer. Si les iconoclastes ne semblent pas en avoir tenu compte lorsqu'ils concentrèrent, comme pour n'importe quel autre objet religieux, leurs mutilations sur les visages et le corps nu de l'Enfant Jésus, le fait qu'ils n'aient pas endommagé la face de la «Délivrance de saint Pierre» pourrait-il être significatif d'un reste d'identification au saint patron de la cité? (Sur l'état des panneaux, cf. A. BOVY, «La restauration des peintures de Conrad Witz conservées au Musée d'art et d'histoire», dans *Genava*, tome III, 1925, pp. 308-318).

[7] Sur les différentes formes de «liquidation» des objets catholiques au moment de la Réforme, cf. W. DEONNA, *Les arts à Genève des origines à la fin du XVIIIe siècle*, Genève, 1942, p. 14.

[8] Extraite d'un passage fameux des «Mémoires de Grégoire, ancien évêque de Blois», chapitre III, «Ma vie littéraire» (cf. *La culture des sans-culottes. Le premier dossier du patrimoine 1789-1798*, Paris, 1989, p. 410), cité par A. CHASTEL, dans une remarquable synthèse sur «La notion de patrimoine», dans *Les lieux de mémoire*, II *La Nation*, vol. 2, Paris, 1986, pp. 405-450. Pour l'alternative révolutionnaire entre destruction et promotion à titre de patrimoine national, on ne saurait manquer de renvoyer à E. POMMIER, *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, 1991.

[9] D. POULOT, «Le reste dans les musées: «signes d'une écriture perdue» ou «caractères employés à écrire l'histoire»?», dans *Traverses*, 12, 1978, pp. 100-116.

[10] Une étude plus approfondie du dossier m'a incitée à étendre ainsi la problématique annoncée l'an dernier dans *Genava* comme devant porter seulement sur l'histoire du goût pour l'art ancien.

[11] Je tiens à remercier très vivement Jean-Daniel Candaux pour la recherche qu'il a effectuée dans son remarquable fichier des visiteurs de Genève, travail resté largement inédit, et pour la générosité avec laquelle il m'a permis d'y puiser bon nombre d'informations complémentaires.

[12] Que tous ceux qui ont bien voulu m'aider à approcher cette période reçoivent ici le témoignage de ma reconnaissance.

[13] [W. BROMLEY], *Remarks in the Grande Tour of France & Italy, Lately Performed By a Person of Quality*, Londres, 1692, pp. 362-366 pour Genève. La voyage est daté par Jean-Daniel Candaux, à qui je dois en outre les renseignements concernant les convictions de Bromley.

[14] Par exemple [P. HENTZNER], *Itenerarium Germaniae, Galliae, Angliae, Italiae, scriptum à P' H'*, Norinbergae, 1612, p. 40: visite de l'«Armamentarium». Paulus Hentzner séjourna à Genève d'août 1597 à mars 1598.

[15] J. BLAEU, *Le grand atlas ou cosmographie Blaviane, en laquelle est exactement décrite la terre, la mer et le ciel*, Amsterdam, 1667, tome VIII, p. 764.

[16] Cf. M. ASTON, «English ruins and english history: the Dissolution and the sens of the past», dans *Journal of the Warburg and Courtauld institutes*, XXXVI, 1973, pp. 231-255.

[17] *De l'Escalade, op. cit.* (note 4), pp. 77-81.

[18] C'est l'avis d'Olivier Fatio, auquel je suis très reconnaissante d'avoir pris le temps de réfléchir à cette question. Sur l'état du débat théologique, et la réaffirmation des positions orthodoxes en cette fin du XVIIe siècle, cf. M. C. PITASSI, *De l'orthodoxie aux Lumières. Genève 1670-1737*, Genève, 1992.

[19] Journal de l'Arsenal (1721-1740), 23 septembre 1732, p. 121 (la date du 23 août donnée par la littérature ancienne est erronée). AEG. Militaire Q 5. Ce journal correspond à l'arsenal aménagé dès 1559 dans la maison Saint-Aspre, augmenté plus tard d'un bâtiment attenant, et qui resta en fonction jusqu'en 1783: cf. W. DEONNA, «La halle de la maison de Ville (ancien Arsenal)», dans *Genava*, tome IV, 1926, p. 194; J.-A. GODOY, *Armes à feu XVe-XVIIe siècle. Collection du Musée d'art et d'histoire, Genève*, Milan, 1993, p. 13.

[20] Journal de l'Arsenal, source citée. Un examen très rapide des archives de la Bibliothèque publique ne m'a pas permis de trouver trace de ce portrait, dont l'arrivée n'est pas mentionnée en même temps que celle des panneaux de Konrad Witz.

[21] L'ensemble figure sous le n° 18 de la «Disposition des Armes de la Sale Haute avec l'Inventaire», insérée avec deux autres plans (concernant la salle basse et la chambre des boulets) au début du Journal de l'Arsenal (1683-1689). AEG. Militaire Q 1. Je remercie José Godoy d'avoir attiré mon attention sur ce document. Cf. aussi W. DEONNA, «Portraits de Souverains», dans *Genava*, tome XV, 1937, pp. 142-143. Seul le portrait d'Henri IV est aujourd'hui localisé, désormais dans les collections du MAH, Inv. G 302.

[22] Journal de l'Arsenal, source citée (1683-1689), pp. 71 et 73.

[23] Cf. note 11. Sans être exhaustif, le fichier de J.-D. Candaux répertorie plusieurs centaines de récits.

[24] Journal de l'Arsenal, source citée (1721-1740), 5 avril 1726, p. 97.

[25] Source citée (1721-1740).

[26] Il faut préciser que j'ai dû renoncer pour des raisons de temps à dépouiller les Journaux de l'Arsenal entre 1691 et 1720. En m'appuyant toujours sur le fichier des voyageurs de J.-D. Candaux, je n'ai pas trouvé de récit qui détaille le contenu de l'Arsenal entre la fin du XVIIe siècle et septembre 1732.

[27] Source citée (1721-1740).

[28] Cf. les références données dans la note 19.

[29] L. BLONDEL, «La maison forte de Saint-Aspre à Genève», dans *Mémoires et documents publiés par la Société d'histoire et d'archéologie de Genève*, tome XL, 1961, pp. 348-349.

[30] On peut se reporter à l'étude de Blondel (*op. cit.*) qui donne la plupart des références aux sources.

[31] Registre des Conseils, avril 1720, p. 161. AEG. R.C. 219.

[32] C'était la conception de Blondel, que ne reprend pas l'historiographie récente. En 1726, le *Plan Billon* situe d'ailleurs toujours l'Arsenal à Saint-Aspre (publié par la Société auxiliaire des Archives d'Etat en 1986, plan n° 47-48).

[33] Lettre de Pierre Buisson, chargé de la procuration de Jacques Buisson son père, intercalée à la page 212 (9 juillet 1729) du Registre des Conseils. AEG. R.C. 228.

[34] Registre des Conseils, 26 février 1721. AEG. R.C. 220.

[35] Cette chambre avait d'autres dépôts, par exemple dans le bastion du Pin. Le Journal de l'Arsenal, source citée (1721-1740), ne mentionne pas de transfert important entre la halle et Saint-Aspre de 1721 à 1732.

[36] Règlement pour le commis ou concierge de l'Arsenal, figurant

dans le Registre des Conseils, pp. 93-95. AEG. R.C. 220.

[37] Registre des Conseils, 15 janvier 1732, p. 27. AEG. R.C. 231.

[38] *Ibid.*, 1er août 1732, p. 216, et 4 août 1732, p. 222.

[39] Marquis Francesco Scipione MAFFEI, «Giornale di viaggio» (octobre 1732), publié par C. CIPOLLA, *Ginevra descritta da Scipione Maffei, frammenti del suo giornale di viaggio*, dans *Studi Maffeiani*, Turin [etc.], 1909, p. 354.

[40] Registre des Assemblées de Messrs les Directeurs de la Bibliothèque, séance du 26 septembre 1732. Archives BPU Ac l. Livre des Achats, Présents, [...] et généralement de tout ce qui entre dans la Bibliothèque, 18 septembre 1732. Archives BPU, Dd 4. Les deux textes sont partiellement transcrits par W. DEONNA, «Cathédrale Saint-Pierre [...]», *loc. cit.* (note 2), p. 69. Je n'ai pas trouvé trace de la délibération du Conseil dont Baulacre dit qu'elle eut lieu au mois d'août.

[41] Cf. Journal de l'Arsenal, source citée (1721-1740), 1er juin 1736, p. 132; F. PICOT, *Au public*, Genève, 1737. Cette «Académie», suivant l'appellation du temps, était en partie subventionnée par le gouvernement; c'est l'un des témoignages les plus intéressants d'un enseignement du dessin bien plus riche à Genève au début du XVIIIe siècle que ne le laisse percevoir une tradition historiographique centrée sur la lente genèse de l'Ecole publique de dessin.

[42] «Lettre à M. le Professeur Bourguet sur la Bibliothèque de Genève», dans *Journal Helvétique*, mars 1742, reproduit dans *Œuvres historiques et littéraires de Léonard Baulacre, Ancien bibliothécaire de la République de Genève (1728 à 1756)*, recueillies et mises en ordre par E. MALLET, 1857, tome I, p. 72.

[43] F. GARDY, «Le plus ancien règlement connu de la Bibliothèque de Genève (1702)», dans *Genava*, tome IX, 1931, pp. 27-34; M. HEYD, *Between Orthodoxy and the Enlightenment. Jean-Robert Chouet and the introduction of cartesian science in the Academy of Geneva*, The Hague, 1982, pp. 204-212.

[44] «Lettre à M. le Professeur Bourguet [...]», *loc. cit.*, pp. 72-73.

[45] Une biographie de Baulacre figure au début des *Œuvres historiques...*, *op. cit.*, tome I, pp. XI sq. Baulacre ne postula jamais pour l'état de pasteur, mais il fit partie de la Compagnie dès 1704.

[46] «Eloge historique de J.-Antoine Arlaud, peintre», dans *Journal Helvétique*, Juin 1743, reproduit dans *Œuvres historiques...*, *op. cit.*, tome I, pp. 463-483.

[47] Registre des Assemblées..., source citée (note 40), 17 janvier 1730, p. 158.

[48] *Ibid.*, 9 décembre 1730, p. 163.

[49] «Eclaircissement sur un tableau de Rubens, représentant Turquet de Mayerne, à la Bibliothèque de Genève», reproduit dans *Œuvres historiques...*, *op. cit.*, tome I, pp. 160-169. Cf. A. BOUVIER, «Un portrait de Turquet de Mayerne attribué à Rubens», dans *Genava*, tome XV, 1937, pp. 200-205.

[50] Sources citées (note 40). Le commentaire est significativement plus important que celui accordé à la plupart des œuvres d'art entrées autour des mêmes années.

[51] Sur cette identification démentie par la date inscrite sur l'encadrement, et sur le déchiffrage tardif de cette date et de la signature, cf. W. DEONNA, «Cathédrale Saint-Pierre [...]», *loc. cit.* (note 2).

[52] Cette notation est en partie erronée: selon Anne Rinuy, la technique utilisée par Konrad Witz associe la détrempe et une émulsion à l'huile. Quant à la tradition de l'invention de la peinture à l'huile par Jan van Eyck après son installation à Bruges (d'où son surnom Jean de Bruges), cf. par exemple R. de PILES, *Abrégé de la vie des peintres*, 2e édition, Paris, 1715, p. 335.

[53] «Recherches sur le verre et les anciens vitraux d'église», dans *Journal Helvétique*, mars 1751, reproduit dans *Œuvres historiques...*, *op. cit.*, tome II, p. 294.

[54] J. SENEBIER, *Histoire littéraire de Genève*, Genève, 1786, tome I, p. 37, et «Essai sur Genève», dans *Journal de Genève*, 27 mars 1790.

[55] Cf. *infra*.

[56] Cf. *supra*.

[57] «Recherches sur la fondation de l'église cathédrale de Genève», dans *Journal Helvétique*, Juillet 1745, reproduit dans *Œuvres historiques...*, *op. cit.*, tome I, p. 236.

[58] «Particularités sur Jean de Brogni, ancien évêque de Genève», reproduit dans *Œuvres historiques...*, *op. cit.*, tome I, pp. 335-341.

[59] J. DE LA CORBIÈRE, «Antiquités de Genève», version de 1752, pp. 64-65. BPU. Ms. fr. 788. Version de 1753, fol. 44 v. BPU. Ms. suppl. 1682.

[60] Cahiers de notes diverses par Léonard Baulacre, daté par l'inventaire moderne de la Bibliothèque vers 1754, dès p. 5: «Remarques sur Plusieurs choses que nous possedons à la Bibliothèque», p. 16 pour ce qui concerne le retable. Archives BPU Gh 1/3.

[61] «Avis de l'auteur», dans Ms. cité, version de 1753, fol. 3.

[62] Ms. cité, version de 1752, p. 65 (passage non repris dans la version de 1753).

[63] «Recherches sur les anciens évêques de Genève», parues en deux articles dans le *Journal Helvétique*, mai et juin 1749, reproduites dans *Œuvres historiques...*, *op. cit.*, tome I, pp. 310-335.

[64] Cf. les références données dans la note 4. Bien que l'atmosphère du XVIIIe siècle fût nettement moins crispée, on notera que l'œuvre de La Corbière resta manuscrite, et que Baulacre publia ses travaux de manière anonyme, même s'il devait être aisément identifiable, dans un journal neuchâtelois.

[65] Cf. Th. DUFOUR, «Notice bibliographique sur le Cavalier de Savoie, le Citadin de Genève et le Fléau de l'aristocratie genevoise», dans *Mémoires et documents de la Société d'histoire et d'archéologie de Genève*, tome XIX, 1877, pp. 318-343.

[66] *Op. cit.*, pp. 20 sq. J'ai rétabli les «v» et les «j» pour faciliter la lecture.

[67] *Ibid.*, pp. 348 et sq.

[68] W. DEONNA interpréta quant à lui ces descriptions comme celles de tableaux réels dans *Le Genevois et son art*, Genève, 1945, pp. 203-208. Il est pourtant troublant de constater, ainsi que cet auteur le fit lui-même, la complète disparition de cette collection. Deonna pensait toutefois pouvoir assimiler la peinture de l'Escalade au tableau aujourd'hui conservé au MAH (Inv. 11.572), mais il a remis en cause cette identification dans un article postérieur: «Les anciennes représentations de l'Escalade (1602)», dans *Genava*, tome XXX, 1952, pp. 68-77.

[69] J. CALVIN, *Institution de la religion chrestienne*, publiée par J.-D. BENOIT, Paris, 1957, livre I, chapitre XI, p. 135.

[70] Cf. les références données dans la note 3.

[71] N. AUDEBERT, *Voyage d'Italie* (1578), publié par A. OLIVERO, Rome, 1978, p. 249.

[72] [P.-J. GROSLEY], *Nouveaux Mémoires, ou observations sur l'Italie et sur les Italiens, par deux Gentilshommes suédois*, Londres, tome I, 1764, p. 15. Le voyage de Grosley date de juin 1758.

[73] A. FROMENT, *Les actes et gestes merveilleux de la Cité de Genève*, publiés par G. REVILLIOD, Genève, 1854. Cf. F.-M. BURGY, «Iconoclasme et Réforme chez les chroniqueurs de Genève et du Pays de Vaud», dans *Nos monuments d'art et d'histoire*, 35, 1984, nº 3, pp. 323-330.

[74] Cf. la préface de G. REVILLIOD, dans A. FROMENT, *op. cit.*, pp. V-VIII.

[75] J. SPON, *Histoire de Genève*, Rectifiée & augmentée par d'amples Notes [...], Genève, 1730, tome I, pp. 256-257. Sur les remous provoqués par les premières éditions de l'ouvrage de Spon, cf. l'introduction de J.-D. CANDAUX à la réimpression de l'édition de 1730 par Slatkine en 1976, et C. SANTSCHI, *De l'Escalade...*, *op. cit.* (note 4), p. 75 et note 135.

[76] J. SENEBIER, *Histoire littéraire...*, *op. cit.* (note 54), tome I, p. 38.

[77] Ms. cité (note 59), version de 1752, p. 59. Rappelons brièvement l'histoire du «tableau [*tabularis*] de Notre Dame des Grâces»: le lendemain du saccage de Saint-Pierre, soit le 9 août 1535, les iconoclastes s'étaient portés au couvent de Notre-Dame. Cette fois, les Conseils n'avaient pas été pris par surprise et avaient tenté de limiter les dégâts. Pourtant, seul le tableau de la chapelle put être sauvé, et apporté le jour même à l'Hôtel de Ville. Un mois plus tard, trois briseurs d'images furent convoqués. On leur signifia qu'il leur était défendu d'entrer dans Saint-Pierre et que l'on ne consentirait pas à détruire le tableau de Notre-Dame. Mais ce ne serait qu'un sursis: le dernier jour d'octobre, l'«image» fut publiquement brûlée. Cf. *Registres du Conseil de Genève*, tome XIII (1534-1536), publiés par la Société d'histoire et d'archéologie de Genève, Genève, 1940, pp. 279-280, 310 et 340. Faut-il penser, comme Jean-Jacques Rigaud, que les Conseils avaient «cédé à l'opinion publique» (J.-J. RIGAUD,

Renseignements sur les beaux-arts à Genève, Genève, 1876, p. 39)? La décision allait quoi qu'il en soit dans le sens de l'adhésion croissante des Conseils à la Réforme.

[78] Ms. cité (note 59), version de 1753, fol. 40 v.

[79] Cf. A. CHASTEL, *op. cit.* (note 8), pp. 408-410.

[80] A.-L. MILLIN, *Antiquités nationales ou recueil de monuments pour servir à l'histoire générale et particulière de l'empire français* [...], tome II, Paris, 1791, prospectus, p. 3; cité par E. POMMIER, *op. cit.* (note 8), p. 56. L'ouvrage d'Edouard Pommier est fondamental sur ces questions, cf. notamment pp. 361 et sq.

[81] *Op. cit.* (note 16).

[82] Cf. A. BOVY, *op. cit.* (note 6).

[83] Registre de la Direction de la Bibliothèque, 5 septembre 1835, fol. 51 v. Archives BPU Ac 4.

[84] *Histoire littéraire...*, *op. cit.* (note 54), tome I, pp. 36-37.

[85] J.-L. GRILLET, *Dictionnaire historique, littéraire et statistique des Départemens du Mont-Blanc et du Léman*, tome I, Chambéry, 1807, p. 412. L'étude de Grillet concernant Brogny est antérieure à 1790, puisque Senebier tire profit de ses informations dans son article du *Journal de Genève* du 27 mars 1790.

[86] Il n'est cependant pas certain qu'il furent jamais intégrés aux espaces « nobles » de la Bibliothèque, cf. *infra*.

[87] Sur l'iconoclasme des révolutionnaires genevois, cf. notamment W. DEONNA, *Les arts...*, *op. cit.*, (note 7), p. 15, et « Portraits de Souverains », *loc. cit.* (note 21), p. 148. Eric Golay, qui travaille depuis de nombreuses années sur les sources de cette période, n'a jamais trouvé mention de dommages perpétrés à la Bibliothèque.

[88] Cf. *infra*.

[89] Le Registre des Assemblées de la Bibliothèque pour les années 1734 à 1825 mentionne deux campagnes de restauration: le 16 mai 1760 (fol. 60 v.), on consulta le célèbre connaisseur François Tronchin qui examina et fit réparer « plusieurs de nos tableaux »; le 4 juin 1775 (fol. 91), le peintre François Ferrière fut mandaté pour réparer et mettre en bon état « tous les tableaux & portraits de la Bibliothèque, au nombre de 70 ». Archives BPU Ac 2. Il n'est pas impossible que les panneaux de Konrad Witz aient été concernés, au moins par la seconde opération, ce qui ne résout pas le problème des silences antérieurs de Bromley, Baulacre et La Corbière.

[90] Cf. A. BOVY, *op. cit.* (note 6): lorsque les panneaux furent « dérestaurés » et « re-restaurés » de 1915 à 1917, il fut notamment impossible de supprimer un repeint sur la robe de l'un des Rois mages.

[91] Cf. *Stalles...*, *op. cit.* (note 2), cat. n° 1 et surtout le texte d'A. RINUY, « Le dorsal de saint Matthieu », pp. 67-70. Claude Lapaire et Anne Rinuy m'ont apporté leur soutien dans la formulation de cette hypothèse.

[92] Cette représentation est déjà combattue par L. GIELLY, *L'école genevoise de peinture*, Genève, 1935, pp. 15-21, qui en attribue la paternité à Jean-Jacques Rigaud, ce qui me semble tout à fait pertinent, même si Rigaud ne fut pas le seul auteur d'une thèse qu'il étoffa et ancra pour longtemps à travers son *Recueil de renseignements sur la culture des beaux-arts à Genève*, rédigé de 1845 à 1849; cf. aussi M. NATALE, *Le goût et les collections d'art italien à Genève du XVIIIe au XXe siècle*, Genève, 1980, p. 7. En revanche, les deux ouvrages de W. DEONNA, *Les arts...*, *op. cit.* (note 7) et *Le Genevois...*, *op. cit.* (note 68), offrant par ailleurs une mine d'informations, mériteraient une analyse pointue qui mettrait en évidence la même sur-interprétation des propos calviniens et des ordonnances somptuaires qu'il reproche aux tenants d'une Réforme épanouissante pour les arts. Si la vérité, comme toujours, est quelque part entre les deux, il me semble qu'une véritable étude comparative entre la Hollande et Genève pourrait permettre d'y voir un peu plus clair. Peut-on encore se contenter d'un tel raccourci: « Nous ne sommes toutefois pas en Hollande, où la religion a été peut-être moins rigide [...] » (*Les arts...*, *op. cit.*, p. 55)?

[93] Récit intégré aux nouvelles diverses du *Journal de Genève* du 2 août 1827. La proposition d'identification repose sur une intervention que celui-ci fit deux ans plus tard au cours d'une réunion de la Classe des beaux-arts que je mentionne *infra*.

[94] Cf. Inventaire des Tableaux de la Bibliothèque publique d'après les notes de Mr Diodati, par Mr Senebier en 1791: « Salle du haut: deux Tableaux en détrempe du retable d'autel de la Chapelle des Macchabées ». Archives BPU Dk 9. Je n'ai pas trouvé d'indication concernant un éventuel emplacement antérieur.

[95] La Société des Arts avait aménagé un « musée » dans ses locaux du Calabri dès la fin du XVIIIe siècle. Mais il était destiné aux élèves des écoles de dessin, et très exceptionnellement accessible à d'autres visiteurs. En revanche, malgré la priorité encore accordée à l'enseignement, le Musée Rath était véritablement un « lieu public ».

[96] Registre des séances de la Classe des beaux-arts, 2 mai 1829. Archives SdA.

[97] Cf. *Le Musée Rath a 150 ans*, Genève, 1976, notamment A. BRULHART, « De la genèse du Musée Rath et de son utilisation primitive », pp. 37-48; M. NATALE, *op. cit.* (note 92), pp. 80-81: « Musées ».

[98] Procès-verbaux des séances du Comité de la Classe des beaux-arts, 16 mai 1829. Archives SdA.

[99] *Procès-verbal de la vingt-cinquième séance annuelle de la Société des Arts*, Genève, 1843, pp. 336-337.

[100] Source citée (note 96) et *infra* pour les œuvres de Liotard.

[101] Catalogue des bustes, des tableaux et des portraits de la Bibliothèque de Genève, juin 1842. Archives BPU. Gc 1/1. La *Passion* fut inclue à un nouveau dépôt de la Bibliothèque en 1845. MAH Inv. 1845-7.

[102] Registre des séances de la Classe des beaux-arts, source citée, 19 mars 1831.

[103] *Ibid.*, 30 avril 1831.

[104] *Ibid.*, 7 avril 1832.

[105] L'exposition se tint dans la « grande salle d'entrée », cf. Registre de la Direction de la Bibliothèque, source citée (note 83), 5 septembre 1835, fol. 51 v., et E. H. GAULLIEUR, *Histoire et description de la Bibliothèque publique de Genève*, Neuchâtel, 1853, pp. 78-79.

[106] O. FATIO, « Entre tolérance et intolérance: le désenclavement territorial et la question religieuse à Genève », dans *Le Libéralisme genevois du code civil aux constitutions (1804-1842)*, actes du colloque tenu à la Société de Lecture, Genève, 19-21 novembre 1992, à paraître.

[107] Le tableau de Georges Chaix, déposé à la Bibliothèque par Jean-Jacques de Sellon, fut légué par lui au Musée Rath (aujourd'hui MAH Inv. 1839-12).

[108] Source citée (note 101).

[109] Registre de la Direction de la Bibliothèque, source citée (note 83), 10 décembre 1842, fol. 124 v. Ce registre n'entre pas dans le détail des négociations.

[110] Procès-verbaux des séances du Comité de la Classe des beaux-arts, source citée.

[111] Notice sur « La Chapelle des Macchabées », datée du 21 janvier 1843, signée Rigaud P. Synd., en effet intercalée dans les Procès-verbaux des séances..., (source citée). J'en donne un extrait *infra*.

[112] Ce tableau avait été jugé « curieux comme document historique, [mais n'ayant] pas de mérite comme œuvre d'art ».

[113] Cf. P. ROUSSET, « Le syndic Rigaud amateur d'art et collectionneur », dans *Genava*, n.s. tome XVIII, 1970, pp. 145-160.

[114] *Catalogue des modèles d'après l'Antique, sculptures, tableaux et dessins du Musée Rath, à Genève*, Genève, 1846, n° 119. MAH Inv. 1843-4. Cf. M. NATALE, *Peintures italiennes du XIVe au XVIIIe siècle*, Musée d'art et d'histoire, Genève, 1979, cat. n° 179, p. 130, repr. pl. 86.

[115] MAH Inv. 1843-12. Cf. A. BRULHART, *Catalogue raisonné des tableaux hollandais et flamands*, Musée d'art et d'histoire, dactylographie, 1988.

[116] MAH Inv. 1843-5. Cf. D. BUYSSENS, *Peintures et pastels de l'ancienne école genevoise, XVIIe-début XIXe siècle*, Musée d'art et d'histoire, 1988, cat. n° 172, p. 94, repr.

[117] MAH Inv. 1843-6. Cf. R. LOCHE, *Catalogue des peintures françaises*, Musée d'art et d'histoire (en préparation).

[118] MAH Inv. 1843-7. Cf. R. LOCHE, *op. cit.*

[119] MAH Inv. 1843-8 et 1843-9 pour les deux premières; les autres n'ont pas été identifiées dans les collections après le passage du musée sous l'autorité de la Municipalité en 1851.

[120] Il en va de même pour ces estampes que pour les études d'Arlaud.

[121] *Catalogue des tableaux du Musée Rath à Genève*, Genève, 1835, n° 46 et *idem*, 1840, n° 57. Ce portrait avait été donné en 1821 à la Société des Arts par Jacob Duval (cf. Procès-verbaux des séances du Comité de dessin, 5 mars 1821. Archives SdA).

[122] MAH Inv. 1829-8. Rentré au musée en 1908. Cette succession de confusions était probablement due à la provenance commune de cette œuvre et du portrait de Diderot (qui suit), tous deux donnés par Etienne Dumont.

[123] MAH Inv. 1829-9. Rentré au musée en 1906.

[124] MAH Inv. 1827-20. Toujours déposé à la Bibliothèque publique et universitaire.

[125] J.-J. RIGAUD, *Renseignements...*, *op. cit.* (note 77), p. 100. MAH Inv. 11.572. Rentré au musée en 1915. Cf. D. Buyssens, *op. cit.*, cat. n° 404, p. 205, repr.

[126] *Op. cit.* (note 99), p. 337.

[127] J.-J. RIGAUD, *Renseignements...*, *op. cit.*, p. 302. Cf. aussi D. BUYSSENS, « Flambée politique dans la critique d'art à Genève en 1843 », dans *Genava*, n.s. tome XL, 1992, p. 159.

[128] Les quatre mémoires qui constituent les fameux *Renseignements sur les beaux-arts à Genève*, furent lus devant ces deux assemblées de 1845 à 1849, et initialement publiés dans les *Mémoires et documents de la Société d'histoire et d'archéologie de Genève*. Leur intitulé original, « Recueil de renseignements sur la culture des beaux-arts à Genève », rendait mieux compte du propos de l'auteur.

Abréviations:

AEG: Archives d'Etat de Genève
BPU: Bibliothèque publique et universitaire
MAH: Musée d'art et d'histoire
SdA: Société des Arts.

Crédit photographique:

Musée d'art et d'histoire, Bettina Jacot-Descombes, Genève: fig. 1, 3, 4, 6
Musée d'art et d'histoire, Yves Siza, Genève: fig. 7
Musée d'art et d'histoire, Genève: fig. 5, 8