Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 45 (1997)

Artikel: Le Musée d'art et d'histoire : naissance d'un complexe monumental
Autor: Ripoll, David
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-728660

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

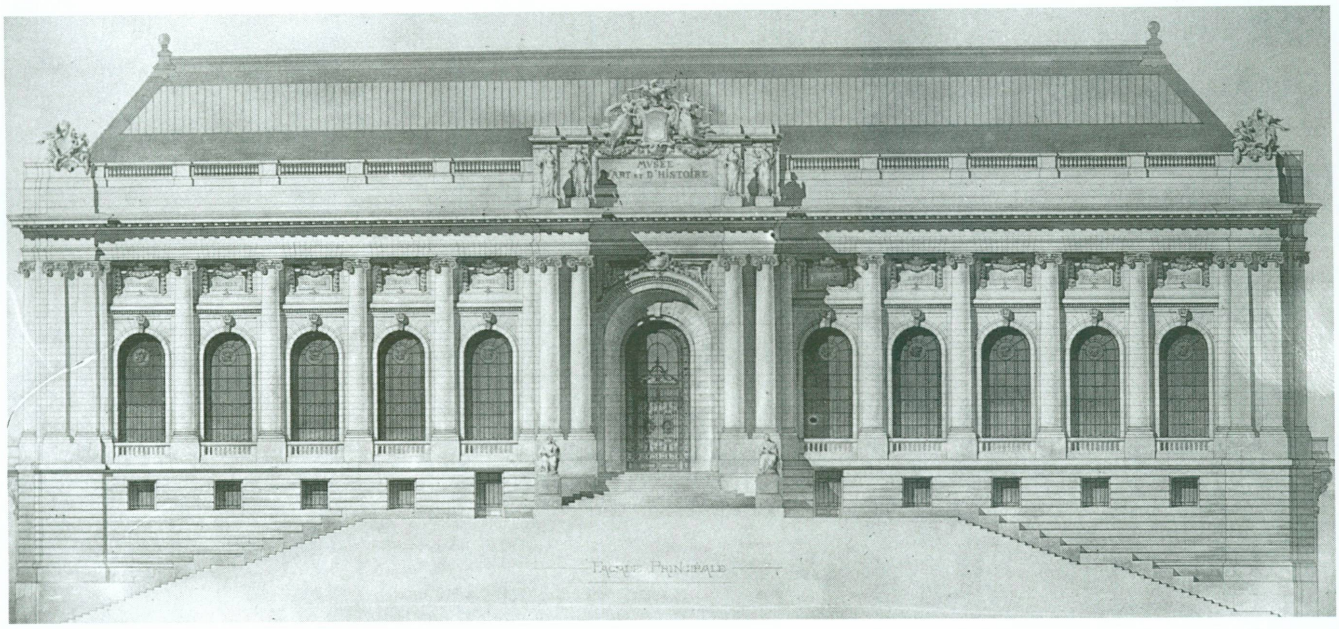
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

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

LE MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE: NAISSANCE D'UN COMPLEXE MONUMENTAL

Par David Ripoll



1.
Marc Camoletti, Façade principale [du Musée d'art et d'histoire], projet, 1901

PRÉHISTOIRE DU MUSÉE[1]

Avant qu'à la fin du XIXe siècle, l'éparpillement des collections publiques genevoises ne fasse germer l'idée de réunir celles-ci dans un même bâtiment, le projet d'un nouveau musée naît du problème posé par l'exiguïté du Musée Rath. Aussi, lorsqu'en 1873 la Ville de Genève entre en possession de l'héritage Brunswick, certains caressent l'idée d'un édifice neuf, apte à conserver dignement peintures et sculptures. Fol espoir: oublié de la destination donnée à la succession du Duc, l'édifice rêvé ne réapparaîtra qu'en 1883, date à laquelle une pétition en faveur d'un Musée des Arts est adressée au Conseil Administratif.

Deux ans plus tard, le «Premier concours pour la création d'un Musée des Beaux-Arts» traduit déjà, malgré son nom, la volonté de faire cohabiter arts industriels et beaux-arts[2]. L'emplacement fait l'objet de discussions infinies, forçant en définitive les autorités à proposer aux candidats deux lieux, à choix: la promenade de Saint-Jean et le terrain des Casemates. Ce dernier, rappelons-le, remporte la faveur de personnalités importantes: Charles Galland et des contribuables genevois sont prêts à offrir 150 000 francs à la Ville si celle-ci y construit le futur musée[3]. Mais le projet tourne court: aucun des vingt et un concurrents n'ayant remporté le premier prix, la Ville décide d'un ajournement, destiné à la recherche d'un emplacement répondant mieux que les précédents aux conditions exigées pour la réussite du projet.

De fait, l'échec du concours n'empêchera pas la question du musée d'être très vite remise sur le métier, en particulier à la suite de l'Exposition nationale de 1896[4]. Inquiets des conditions matérielles dans lesquelles se trouvent les collections

publiques genevoises, les instigateurs du nouveau musée préconisent à l'unisson la réunion de celles-ci. Ce rapprochement méthodique s'inscrit essentiellement dans une perspective utilitariste visant l'exploitation, par le biais de l'imitation, des objets d'art ancien du patrimoine régional: le musée doit avant tout fournir des modèles, et constituer ainsi un complément indispensable aux écoles, en particulier professionnelles. Les exemples de South Kensington, de Munich et de Hambourg sont là pour convaincre Camille Favre et Jacques Mayor du fait qu'un musée d'art bien conçu provoquera «avec le réveil du bon goût, la renaissance de notre art décoratif»[5].

Pour être ainsi conçu comme moteur d'une hypothétique relance, le musée auquel on rêve n'en répond pas moins, sur le plan symbolique, à une exigence identitaire très forte. Dans un contexte où les expositions, Festspiel, cortèges et autres célébrations liées au culte des origines procèdent d'un fort courant nationaliste, les musées occupent naturellement une place de choix. En Suisse, le Musée national (1892-1898) de Gustav Gull, dont la fonction est de recueillir et conserver les antiquités nationales de caractère historique et artistique, fait figure de modèle. C'est sans doute à l'image de l'exemple zurichois que Genève aspire à faire coexister l'art avec les objets du patrimoine historique national, mais c'est aussi de l'Exposition nationale que provient la revendication d'un lien fort - et, partant, d'une coexistence spatiale - entre beaux-arts et vestiges d'un passé héroïque. A la fin du siècle, on se souviendra du bâtiment éphémère où hallebardes et mousquetons côtoyaient les fleurons de la peinture helvétique pour prévoir un musée riche de trésors acquis sur tout le territoire national.

Il reste qu'en projetant leur musée, les Genevois visent surtout à favoriser la connaissance du passé local. La patrie commence par la région, comme le suggère le devoir premier de recueillir tous les fragments de l'ancien art genevois[6]. D'ailleurs, lorsqu'il s'agira d'imaginer l'édifice, on inscrira en façade les noms des plus illustres peintres du cru[7], on situera le motif principal de l'ancien Grenier de Rive (un écusson de Genève soutenu par deux aigles) sur l'une des faces de la cour intérieure, on placera enfin dans cette dernière les monuments lapidaires, «véritables titres de noblesse de notre ville»[8]. Quant à la salle des armures, elle sera principalement consacrée à l'Escalade, glorieux épisode de l'histoire genevoise. Nul doute enfin que, dans le désir de voir s'élever une construction d'envergure affectée à une destination aussi noble, des questions de prestige ne soient intervenues. Dans la Suisse du dernier quart du XIXe siècle, une ville, même modeste, se doit en effet pour parfaire son image de compter un musée municipal parmi ses équipements culturels. Les exemples de la Chaux-de-Fonds, Saint-Gall, Neuchâtel ou Aarau font ainsi de Genève une ville dont le retard, en cette fin de siècle, est ressenti par beaucoup de façon humiliante.

LE LIEU IDÉAL: ENJEUX POLITIQUES

Avant d'être définitivement choisi, le site sur lequel travailleront les candidats au concours fait l'objet d'âpres discussions. C'est qu'à travers la question de l'emplacement se profile un problème qui touche à la fonction de l'institution et aux rapports de classe que cette fonction met en jeu.

Le courant de pensée qui, en 1886, militait pour un musée appelé à devenir «la bibliothèque consultative de l'ouvrier»[9] se poursuivra à la fin du siècle: remplaçant le projet d'implantation à Saint-Jean définitivement enterré, le site de l'Ile est défendu en 1898 par le radical Imer-Schneider en raison de son accessibilité par toutes les classes de la population. Face aux radicaux, les défenseurs du site des Casemates, en particulier la Société auxiliaire et Charles Piguet-Fages, conseiller administratif délégué aux musées, font valoir un certain nombre d'arguments qui remporteront finalement l'adhésion. Selon eux, le développement urbain affectant un déplacement du centre de la ville vers Plainpalais et les Eaux-Vives, le musée accusera bientôt une position tout à fait favorisée de ce point de vue. A cela s'ajoute le fait que l'Ecole primaire et l'Ecole des Beaux-Arts nouvellement construites permettront au musée de faire avec celles-ci un tout homogène. D'ailleurs, ajoutent-ils pour contrer les positions des radicaux, l'implantation d'un musée au sein d'un quartier ouvrier n'implique pas forcément la fréquentation de celui-ci par la population de celui-là. Au-delà des raisons invoquées, il est possible que la défense des Casemates se fonde sur une crainte plus profonde, liée à l'éventualité d'un soulèvement populaire. Interrogé, l'écrivain Charles Dubois-Melly affirme sans détour que le musée sera mieux aux Casemates «parce que sa situation dans un quartier tranquille, habité par de pacifiques «intellectuels» donne une sécurité relative pour sa conservation dans l'éventualité - très improbable mais toujours possible - de grands excès populaires»[10]. Opinion personnelle ou symptôme qu'aux yeux de l'élite, les classes laborieuses sont avant tout des classes dangereuses?

Le 4 mai 1900, une ultime discussion s'engage sur la question de l'emplacement. Les uns invoquent inlassablement l'éloignement et la topographie peu avantageuse du site des Casemates: on parle de «trou», de «bas-fond». Les autres rétorquent que les maisons de la promenade du Pin, dans une situation similaire, ne paraissent nullement enterrées. Au terme des discussions, la majorité vote en faveur des Casemates[11].

UN CONCOURS D'ARCHITECTURE

Le 8 septembre 1900, le Conseil administratif ouvre un «Concours pour la construction d'un Musée central». Un concours général d'esquisses, ouvert à tous les architectes suisses, en constitue la première étape. Le règlement, élaboré par la Société auxiliaire, la Section des Travaux de la Ville et par la Section genevoise de la Société suisse des ingénieurs et architectes, précise un coût maximum de 1 700 000 francs, mentionne les collections à réunir et la surface permise par l'emplacement des Casemates (12 000 m^2), à répartir entre surface d'exposition, surface de réserve et locaux de service. Le programme suggère une construction quadrangulaire, à quatre étages, avec cour centrale. Tant à l'extérieur qu'à l'intérieur, l'économie est de mise: le musée devra être «d'une architecture simple et d'une grande sobriété de décoration extérieure, ce qui n'exclut nullement l'élégance et la pureté des lignes»[12]. Par ailleurs, on souligne la nécessité d'une disposition matérielle permettant l'enchaînement logique des collections, leur coordination, et l'étude attentive des objets exposés. Chaque niveau est affecté à un type de collection: historiques et archéologiques, art décoratif moderne, beaux-arts, enfin collections épigraphiques et architecture. Les concurrents doivent en outre tenir compte de matériaux existants, fragments d'architectures du passé qu'il s'agit d'intégrer au nouveau bâtiment. Enfin, ils peuvent joindre à leurs projets soit un plan d'aménagement de la promenade de l'Observatoire, soit un système de rattachement du bâtiment des Casemates avec une ou plusieurs ailes à construire successivement sur cet emplacement.

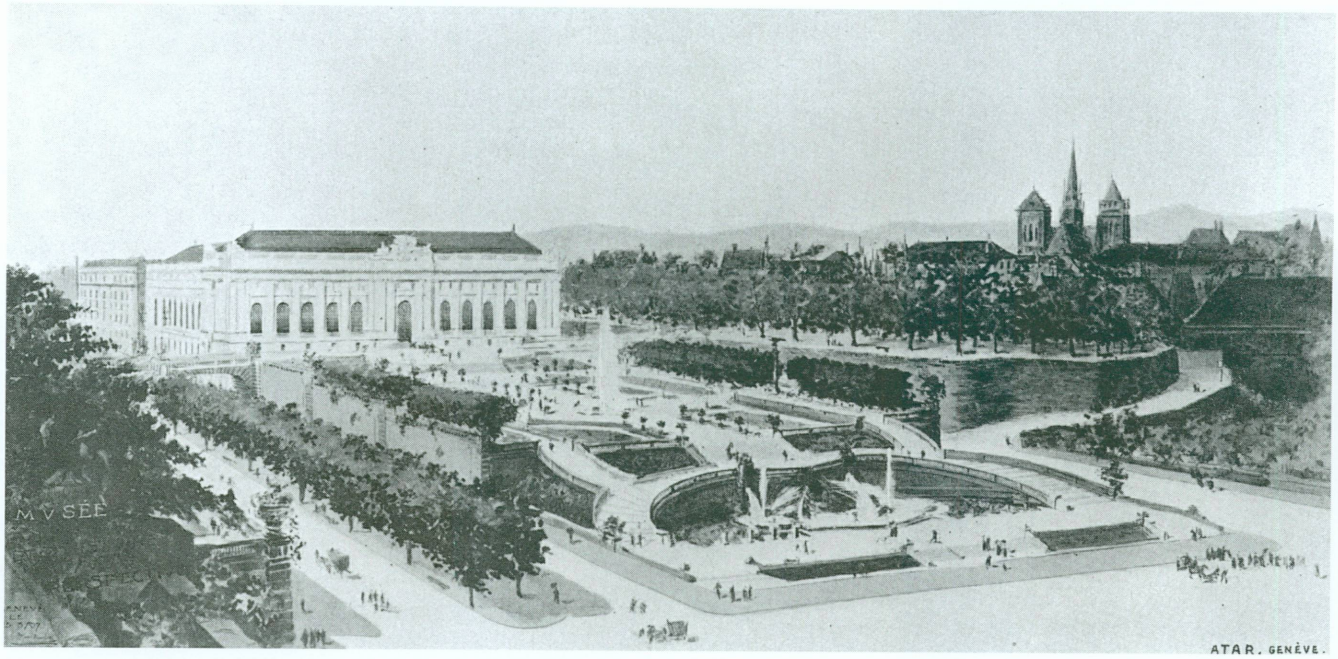
Les 11 et 12 janvier 1901, le jury, composé du président du Conseil administratif Ch. Piguet-Fages, de quatre architectes - F. Bluntschli, de Zurich, L. Châtelain, de Neuchâtel, C. Melley, de Lausanne, et J.-E. Goss, de Genève - et des deux membres de la Société auxiliaire Camille Favre et Jacques Mayor, se rassemble pour étudier les quarante-trois projets reçus. Outre les aspects pratiques - circulation, place perdue, etc. - les critiques émises par le jury concernent l'aspect général du bâtiment. Ainsi, les façades rappelant celles d'une «immense villa», d'un «vaste pavillon Louis XIV», ou d'une «maison locative», sont inexorablement rejetées. Après éliminations successives, les concurrents appelés à participer au second tour sont les architectes Morsier et Weibel, Camoletti, Saulnier et Bordigoni. Trois projets étant fournis par les mêmes architectes (Morsier et Weibel), deux d'entre eux sont éliminés, pour être remplacés par ceux d'Edmond Fatio et de Regamey et Meyer. A ce stade, le projet de Marc Camoletti[13], intitulé «Casque 1602», est remarqué du fait qu'il est le seul à placer deux étages au-dessous du niveau de l'Observatoire, ce qui permet de gagner de la place et de ne pas loger trop haut les collections de beaux-arts[14]. Cependant, ajoute-t-on, «ce projet serait également très coûteux et il devrait être simplifié»[15]. Cela étant, le jury admet de façon générale que la somme prévue est minime en regard du cube de la construction demandée, et constate que tous les projets sérieusement étudiés la dépassent.

Distribué au mois de janvier 1901, le règlement du concours définitif informe les cinq concurrents qu'ils devront prendre en considération les modifications proposées par le jury, tout en conservant les grandes lignes de leurs projets. Si celui de Camoletti accuse, en regard de la version rendue lors du concours d'esquisses, peu de changements pour l'intérieur (un plan simplifié, une cour augmentée, etc.), en revanche des modifications radicales sont apportées au niveau des façades et de la toiture. L'architecte, tout en désirant donner «un aspect plus monumental et plus en rapport avec la destination de l'édifice»[16], substitue aux trop nombreuses ouvertures du projet primitif un nombre moins considérable de baies plus largement ouvertes. Un toit à deux pans remplace la toiture à la Mansart, tandis que les socles des avant-corps des faces latérales sont modifiés. Après une discussion serrée des qualités et des défauts des projets «Casque 1602» (Camoletti) et «Galland» (Morsier & Weibel), seuls parmi les cinq projets à retenir l'attention du jury, on estime que «Casque 1602» est «celui qui contient les dispositions de plan les plus simples et les plus pratiques, et qui se prête le mieux à être exécuté sans difficultés de construction et avec le moins de frais possible»[17].

MODIFICATIONS DU PROJET ET CONSTRUCTION

Le 14 mars 1902, C. Piguet-Fages propose au nom du Conseil administratif un crédit de trois millions pour la création d'un «Musée d'art et d'histoire»[18]. Au mois d'octobre, l'architecte remet les plans définitifs. D'une capacité totale de 106 000 m^3, le bâtiment projeté ne diffère des versions antérieures que dans son aspect extérieur. Les dernières modifications concernent principalement l'élargissement de la rue de Monnetier, situant l'arrière corps du musée en retrait par rapport à l'alignement du terrain. En outre, sur les faces latérales, la saillie du corps principal a été réduite, permettant à une cour anglaise limitée par une grille d'éclairer les locaux prévus en sous-sol.

L'année suivante, le premier coup de pioche est donné. Alors que le terrain, de nature exceptionnelle, permet d'établir les fondations dans les meilleures conditions, une grève, déclarée au mois de juillet, retarde les travaux. Par ailleurs, l'abandon progressif du chantier par les ouvriers suisses, plus exigeants sans doute que les travailleurs étrangers qui les remplacent, inquiète les autorités, toutes pénétrées du caractère helvétique que doit revêtir, à l'image des



2.
Marc Camoletti, Projet d'aménagement des abords du Musée d'Art et d'Histoire. Photographie Boissonnas publiée dans *La Patrie Suisse* du 17 avril 1907

futures collections, la composition du chantier[19]. Rien de grave cependant: l'année suivante, les travaux de terrassement et de démolition, entre autres celle des anciennes fortifications[20], étant entièrement terminés, les murs du sous-sol arasés, les planchers de ciment armé achevés[21], une cérémonie pour la pose de la première pierre de la façade principale a lieu au mois de septembre. Selon la coutume, un coffret renfermant des textes qui «perpétueront chez nos descendants le souvenir de la vie et de l'activité présente»[22] est solennellement scellé dans une pierre d'angle.

Pendant la durée des travaux, une polémique s'engage quant à l'extension du musée hors des limites du périmètre des Casemates. Dans le but d'améliorer la visibilité du musée depuis un point de vue éloigné et frontal, Camoletti fournit en 1907 un dessin représentant les aménagements de la Promenade de l'Observatoire. Ce projet prévoit un site grandiose, fait d'une succession de terrasses en gradins se terminant par un escalier monumental avec château d'eau, destiné à offrir une superbe perspective sur la façade du nouveau bâtiment. Ces aménagements doivent entraîner la suppression de l'Observatoire, que l'architecte nomme irrespectueusement «la verrue». Or, Raoul Gautier, directeur de l'Observatoire, ne l'entend pas de cette oreille. Invoquant l'intérêt d'un bâtiment déjà ancien, qui représente une face importante du passé scientifique de Genève, Gautier fait en outre remarquer que même en rasant la butte, la façade principale du musée ne serait visible que d'un espace très restreint du cours de Rive. Il propose donc d'aménager une esplanade de cinquante mètres devant la façade, et de sauvegarder ainsi le bâtiment dont il a la charge[23]. A ces arguments, le Conseil administratif réagit en signalant tout d'abord l'ampleur du chantier: le musée «par ses proportions et son style, réalise le plus grand effort architectural accompli dans notre pays depuis la construction de la cathédrale Saint-Pierre»[24]. Par conséquent, il est de toute nécessité que l'édifice «puisse trouver l'espace suffisant pour respirer, et que l'œil du spectateur trouve le recul nécessaire pour en embrasser les proportions et l'ensemble»[25]. Et d'exiger du Conseil d'Etat les travaux nécessaires à la transformation de la butte en esplanade. Malgré la fermeté du propos, la Ville n'obtiendra pas satisfaction[26].

Le 3 décembre 1909, l'architecte remet le bâtiment à la Ville. Les dépenses afférentes à la construction proprement dite s'élèvent à 3 306 126 francs, dépassant de 260 342 francs les devis. Ce dépassement s'explique par un certain nombre de travaux reconnus indispensables ou utiles en cours de l'exécution, à savoir la construction des deux escaliers menant aux boulevards, la création d'une cour anglaise et de deux grandes salles en sous-sol, la construction des portiques de la rue de Monnetier, l'emploi de pierre de choix au lieu de pierre ordinaire[27] et la conservation de l'ancien souterrain des fortifications. De surcroît, le rapport mentionne le boisage des salles de peinture, établi de manière à permettre la circulation de l'air entre le mur en maçonnerie

et la cloison en bois[28]. Il relève également que le plan régulier a été une cause de sérieuses difficultés lorsqu'il s'est agi de loger des salles dont les formes et les dimensions ne pouvaient être modifiées. La somme finale s'élève ainsi, tout compris, à 3 975 943 francs[29]. Etant donné que la dette contractée paraît plus légère si l'on tient compte «des dons nombreux et importants que nous a valus la nouvelle institution»[30], et du fait que le musée a assuré pendant plusieurs années «un travail rémunérateur à de nombreuses maisons de notre Ville»[31], un crédit est alors voté pour couvrir les dépenses supplémentaires.

L'ARCHITECTURE DU MUSÉE

Programme

Si la réunion des différentes collections d'art et d'histoire est liée, à Genève, à des problèmes locaux, le fait que l'édifice soit en quelque sorte mixte, c'est-à-dire destiné à présenter des collections de natures très différentes, relève d'une pratique bien implantée dans le paysage muséographique du XIXe siècle. C'est en effet au siècle dernier que l'on cultive l'amalgame en matière de musée, en promouvant notamment les principes de «gémellité» - à Vienne, face à face, le Kunsthistorischer Museum et le Museum für Kunst und Industrie - et de «famille nombreuse» - le Museum Insel à Berlin[32]. En outre, le fait que «dans les villes peu considérables, un même Museum peut servir à la fois à ces divers usages [c'est-à-dire conserver les productions les plus rares de la nature et les chefs-d'œuvre de l'art]»[33], affirmation soutenue par J.-N.-L. Durand au début du XIXe siècle, donnera lieu à toutes sortes de bâtiment multi-fonctionnels, l'association musée-bibliothèque étant restée la plus usuelle. En Suisse romande, le palais de Rumine (1898-1904), à Lausanne, présente par son programme touffu - Académie, musée des Beaux-Arts, collections scientifiques, bibliothèque - un exemple très éloquent de la survivance d'un esprit encyclopédique au tournant du siècle. Parallèlement, le Musée d'art et d'histoire de Genève, en faisant régner la séparation méthodique des genres à l'intérieur du bâtiment, constitue également une manifestation tardive de cette même tendance. Notons qu'en ce début de siècle, ces musées résistent en quelque sorte au mouvement dominant qui, tourné vers la spécialisation, aboutira à l'extinction du musée multi-fonctionnel: «Le musée-salade, où sont assemblés pêle-mêle des oiseaux empaillés, quelques médailles, des fossiles, des estampes et des inscriptions romaines, est en train de disparaître»[34] écrit-on en 1913, apparemment sans trop de regrets. Force est donc de convenir que, derniers de leur espèce, les musées de Lausanne et de Genève sont des musées en retard sur les tendances de l'époque[35].

Typologie

Comme l'examen du concours l'a laissé entrevoir, l'édifice de Camoletti est constitué d'un vaste quadrilatère établi autour d'une cour carrée, entre deux boulevards inférieurs. Plaqué d'une aile monumentale amarrée par un escalier au pont de Saint-Antoine, le bâtiment présente quatre niveaux de salles, dont deux s'élèvent au-dessus d'un soubassement à bossage continu: le bel étage, percé de baies en plein cintre qui éclairent latéralement les grandes salles d'expositions, et, masquées en façade par une balustrade, les galeries de peintures de l'étage supérieur, recevant, elles, le jour zénithal des verrières. Pour profiter de la forme du bâtiment et assurer dans chaque étage une double circulation, les corps de logis sont généralement divisés dans leur épaisseur en deux séries de locaux parallèles. Les uns, plus larges, forment tout autour une rangée de salles et de galeries donnant sur l'extérieur. Les autres, plus petits, donnent sur la cour intérieure. L'aile principale est quant à elle en bonne partie absorbée par les vestibules et les escaliers. On notera avec intérêt que le parti adopté par Camoletti trouve son fondement dans une logique de répartition des œuvres suivie par la grande majorité des musées des beaux-arts du XIXe siècle: sculptures au rez pour soulager les planchers, peintures à l'étage au plus près du comble pour bénéficier de l'éclairage zénithal, division entre grandes salles pour grands formats et petits cabinets pour petits tableaux et objets. Semper à Dresde (Gemäldegalerie, 1847-1855), Klenze à Munich (Alte Pinakothek, 1826-1836) fournissent de ce point de vue les exemples les plus connus[36].

Si la disposition orthogonale de quatre ailes autour d'une cour carrée est, aux Casemates, largement déterminée par la configuration du terrain, il reste que l'architecte, en adoptant ce parti, pouvait tirer profit de nombreux exemples de musées projetés ou réalisés, qui définissent un des types les plus répandus de l'architecture muséale[37]. Sur ce point, Camoletti s'est inspiré du *Précis des leçons* de J.-N.-L. Durand (1802-1809), en procédant à une réduction - mieux, une extraction - du projet, surdimensionné il faut bien le dire, proposé par Durand. Cependant, son allégeance à ce dernier n'empêche pas Camoletti d'enfreindre d'une certaine manière le modèle de régularité proposé par le professeur de l'Ecole polytechnique. En effet, la mise en évidence, par élongation et élargissement, d'un des quatre corps du bâtiment rapproche le musée d'un prototype plus ancien, à savoir un édifice tout en longueur, développant généralement deux ailes de part et d'autre d'une rotonde centrale. On peut dès lors avancer qu'avec son musée, l'architecte genevois tente de concilier la double tradition à laquelle les architectes du XIXe siècle avaient principalement recours: emboîtés l'un dans l'autre et coiffés de façon unitaire, le modèle dérivé du cloître et la galerie en longueur trouvent ainsi

l'opportunité d'une rencontre, tout comme l'art et l'histoire s'offriront, à travers les salles, de concert au regard du spectateur.

Façades

La façade principale se caractérise par un ordre colossal ionien. Entre l'assise percée de soupiraux et le puissant entablement, colonnes engagées, pilastres géminés et colonnes jumelles séparent des baies en plein cintre. Au centre, la monumentale porte d'entrée occupe un avant-corps démarqué de la façade par des ressauts, tandis qu'au faîte, un groupe de figures forme un couronnement pyramidé, posé sur l'entablement qui tient lieu de socle[38]. D'autre part, conformément à la hiérarchie classique qui règle l'ornementation des façades, les élévations latérales sont plus modestes que l'élévation antérieure. Hormis la partie du corps principal faisant saillie sur les ailes latérales, les façades latérales accusent un aspect plus graphique, corniches et agrafes étant seules à animer la surface murale. Quant à l'arrière du bâtiment, il reprend l'ordonnance observée sur les côtés. Cette partie est rendue solidaire des bâtiments adjacents (Ecole des Beaux-Arts et Ecole des Casemates) par deux portiques, véritables traits d'union achevant le rapprochement souhaité entre école et musée.

En créant un jeu d'ombres caractéristique de l'architecture baroque, la façade principale du Musée s'inscrit dans une tradition muséale initiée au milieu du XIXe siècle, en particulier avec la Gemäldegalerie de Dresde. A sa suite, le Kunsthistorisches Hofmuseum de Vienne (Gottfried Semper et Carl von Hasenauer,1872-1889) poursuivra ce style néo-baroque, qui fera son entrée en Suisse avec la construction des Kunstmuseum (Eugen Stettler, 1876-1879) et Naturhistorisches Museum (Albert Jahn, 1878-1880) à Berne. Cependant, la poursuite d'une tradition stylistico-typologique, qui articule l'un à l'autre un style - ici, le néo-baroque - et une destination - le musée -, semble tenir, dans le cas du bâtiment de Camoletti, plus de la coïncidence que d'une réelle volonté de la part de l'architecte. De fait, le musée s'inscrit pleinement dans ce qu'il est convenu d'appeler le style «beaux-arts», dont la caractéristique est précisément de constituer une simple enveloppe ornementale capable de transposer son répertoire de formes conventionnelles sur n'importe quelle structure et à n'importe quelle échelle. Répondant aux données techniques de la construction moderne - planchers en béton armé et charpente métallique - le style beaux-arts déploie généralement colonnes, consoles et frontons vaguement michélangélesques dans leur profil, avec l'élégance du Louis XVI en plus[39]. Ses plus illustres représentants sont, à Paris, le Grand Palais et le Petit Palais, ce dernier fournissant un modèle pour les architectes Saulnier & Bordigoni dont le projet pour le Musée d'art et d'histoire inspirera la version définitive de Camoletti.

Tourné vers la France et ses constructions les plus récentes, Camoletti ne semble pas pour autant avoir négligé l'observation d'architectures locales. Il est permis de supposer que l'édifice du Musée Rath (Vaucher, 1824-1826) a constitué, malgré une échelle très différente et un style paraissant sans doute démodé au début du XXe siècle, un point de référence, en particulier en matière de distribution et d'éclairage. Il est en outre possible que la cour anglaise du bâtiment de la Place Neuve ait suggéré à Camoletti l'adoption du même dispositif d'éclairage pour le rez inférieur de son bâtiment. Pour le reste, l'architecte s'est cependant placé dans une toute autre voie: celle tracée par les architectes du Palais Eynard (Giovanni Salucci, 1817-1821) et du Palais de l'Athénée (Charles-Gabriel Diodati et Charles Schaeck, 1860-1864). Non seulement Camoletti règle le problème du terrain dénivelé de façon similaire - par l'établissement de la façade principale au niveau supérieur - mais surtout il adopte l'ordre colossal s'élevant sur deux niveaux qui caractérise les deux palais mentionnés. Il est significatif que le refus de reconduire le modèle du temple, tel qu'il s'incarne dans le Musée Rath, débouche naturellement sur l'adoption du type palatial, alternative sur laquelle s'échafaude toute l'histoire du musée européen au XIXe siècle. En privilégiant le palais sur le temple, le Musée d'art et d'histoire se rapproche, là encore, d'une tradition d'origine française.

Iconographie

Au problème causé par l'application d'une enveloppe décorative à un quelconque programme, le Musée d'art et d'histoire répond par une iconographie très explicite, donnant à lire en façade le contenu et la destination de l'édifice. Au-dessus de l'inscription «MUSÉE» surmontant une porte d'entrée frappée aux armoiries de Genève, l'œuvre sculptée d'Amlehn regroupe la figure de la Renommée, s'appuyant sur l'aigle de Genève, tandis qu'à sa droite se tiennent l'Architecture et la Peinture, et à sa gauche l'Histoire et la Sculpture[40]. Aux extrémités latérales, les sculptures figurent, côté boulevard Helvétique, l'Archéologie et, côté Promenade Saint-Antoine, les Arts décoratifs. On notera que la position secondaire qu'occupent ces deux groupes est significative de l'importance accordée aux beaux-arts, sinon dans l'édifice même, du moins dans l'image qu'il propose aux passants. C'est également à une mise en valeur des beaux-arts que l'on doit les panneaux de marbre vert décorés de festons de guirlandes, qui, entre les baies et l'entablement, affichent les noms gravés des plus illustres artistes genevois. En cela, le musée suit une tradition bien implantée à Genève, dont l'Orangerie de l'ancien Jardin botanique (G.H. Dufour, 1817), le Palais de l'Athénée et le Grand Théâtre (J.E. Goss, 1874-1879) fournissent quelques exemples. Usant de formules éprouvées ailleurs, notamment dans le domaine des musées français, on tente à Genève de proclamer le prestige

de l'établissement par un vocabulaire allégorique, tout en assurant la fonction commémorative par l'évocation des grandes figures d'artistes locaux[41].

Intérieur

Suivant les préceptes «beaux-arts» réservant aux espaces de réception une ampleur toute particulière, Camoletti dote son édifice d'un généreux vestibule octogonal, agrémenté de niches, guirlandes décoratives et pavement à compartiments. De part et d'autre se déploient deux vastes galeries voûtées en anse de panier, primitivement destinées à la préhistoire et la sculpture antique. Les salles suivantes visent à créer une ambiance propre à faire revivre, en quelque sorte, les objets exposés, en évoquant l'antiquité romaine et barbare par un décor de motifs pompéiens ou en rappelant le moyen âge par des plafonds à poutrelles, des armoiries peintes ou des dallage de carreaux. Cette tendance trouve sa forme la plus achevée dans la salle d'honneur du château de Zizers: entièrement investie par une architecture provenant des Grisons, cette salle pousse à l'extrême la coïncidence entre le cadre et l'objet, amenant le visiteur à oublier totalement la nature muséale du bâtiment où il se trouve. Cette tendance, que l'on peut appeler *contextualiste,* a pour lointain ancêtre le Musée des monuments français d'Alexandre Lenoir (1793), le premier à postuler une identité de style entre l'espace d'exposition et l'objet exposé. Cette conception rencontrera au XIXe siècle un succès particulier dans les pays germaniques, comme en témoignent le Germanisches Nationalmuseum à Nuremberg (1844), le Bayerisches Nationalmuseum (Gabriel von Seidl, 1894-1899) et le Märkisches Museum à Berlin (Ludwig Hoffmann, 1898-1908)[42]. Sur ce point, il est utile de rappeler qu'en 1902, Alfred Cartier et Marc Camoletti voyagent en Allemagne, en Belgique et en Hollande pour tirer un enseignement des réalisations les plus en vue de l'époque[43]. Parmi celles-ci, le Bayerisches Nationalmuseum à Munich suscite l'enthousiasme, aussi bien en ce qui concerne le chauffage, l'éclairage (ni gaz, ni électricité) ou la sécurité contre l'incendie, que l'installation des collections historiques et archéologiques.

Cartier et Camoletti se souviendront néanmoins qu'en matière de reconstitution, il convient de rester mesuré. En effet, si Munich est considéré comme le modèle du genre, Zurich semble en revanche pêcher par excès de pittoresque. A l'instar du musée de Munich, le Musée d'art et d'histoire tempérera donc la charge émotive propre à la reconstitution en proposant au rez-de-chaussée inférieur un parcours méthodique fondé sur les différents matériaux (métal, bois, tissus, etc.). Pourvu à l'origine d'un logement pour le concierge et d'un «poste de gendarmerie», local autrefois réservé aux gardiens du musée, ce niveau comportait également la bibliothèque, aménagée dans une longue salle occupant l'aile est du bâtiment. Quant aux huit salles alignées sur le Boulevard Helvétique et le passage Monnetier, elles présentaient soit les collections privées données au musée, soit les collections de l'ancien Musée des arts décoratifs[44].

3.
Le grand escalier du musée en 1910

Du rez-de-chaussée supérieur, une volée double mène à une rotonde, d'où partent les deux grandes galeries qui occupent la face nord du bâtiment. Pour la conception des salles consacrées aux beaux-arts, c'est le musée de Cassel (1877) qui a fourni à Cartier et Camoletti de précieuses ressources. Dans leur rapport, les deux Genevois en ont signalé le goût, l'élégance, la sobriété, les dispositions pratiques et l'éclairage parfait. Ils ont surtout apprécié les salles éclairées par le haut, pourvues de cabinets attenants éclairés latéralement, les dimensions, le vitrage en forme de toit, le plafond cintré entre la corniche et le vitrage, etc. Par ailleurs, les soubassements en bois lisse, les hautes baies sans portes par lesquelles les salles communiquent, les chambranles en stuc et les angles à pans coupés suivent vraisemblablement l'exemple du musée allemand. Enfin, des cabinets de ce dernier, l'architecte retiendra la simplicité des ouvertures, la sobriété des tentures, et le fait que les parois latérales ne sont pas perpendiculaires au mur du fond, de sorte que les cadres n'occasionnent pas d'ombres portées.

Si les salles des beaux-arts du musée de Genève suivent dans une certaine mesure l'idée, énoncée par Julien Guadet, que dans un musée «l'architecture et la décoration n'ont pas d'autre raison d'être que de faire valoir les objets exposés»[45], il reste qu'au début du XXe siècle, on est encore fort loin du cube blanc promu par les architectes du mouvement moderne. Preuve en est la voûte des galeries des beaux-arts qui étaient, à l'origine, couvertes de motifs végétaux et géométriques. Car si la salle de musée doit comporter, selon Guadet, «des parois tranquilles, de grands plans verticaux»[46], la décoration n'en est pas bannie pour autant: elle doit couvrir les plafonds et les voûtes, conformément à la tradition «beaux-arts» dont Guadet est un illustre représentant.

COMMENTAIRES

L'inauguration du musée a lieu le 15 octobre 1910. Si on félicite généralement son auteur, le nouveau musée n'en essuie pas moins quelques critiques. Rappelons qu'en 1902, à l'époque où Camoletti avait exposé son projet, des voix dissonantes s'étaient déjà fait entendre. Les architectes A. et F. Chabloz, dans une brochure éditée à faible tirage en janvier 1902, ne mâchaient pas leurs mots, décrivant la façade du musée comme d'«un genre banal, un front d'apparat, sorte de masque officiel qui a la prétention d'exprimer, par quelques vagues décorations plus ou moins perdues dans la masse bâtie, l'idée, irréalisable en architecture, d'un musée de tous les musées»[47]. En 1910, le musée fera l'objet d'un même accueil mitigé. Certains, comme l'ethnographe Arnold Van Gennep, s'offusquent:

> «Ce musée présente les défauts du genre ordinaire de bâtisses de cet ordre: une façade prétentieuse, des escaliers intérieurs monumentaux et une répartition des salles qui conviendrait aussi bien à un hôpital, à une caserne, à un petit séminaire, à un hôtel de ville, etc. Il est vraiment curieux de constater comment, pour les musées, la fonction a peu créé l'organe ou, plutôt, avec quel entêtement les architectes et les commissions officielles vénèrent la routine.»[48]

Le nouveau musée est néanmoins un succès aux yeux de la plupart. Dix ans plus tard, Salomon Reinach parlera de «ce magnifique établissement dont les Genevois sont justement si fiers et que les étrangers (j'en ai fait l'expérience) ne visitent pas sans quelque envie... Tout le monde sait que le nouveau Musée est un modèle...»[49]. Et en effet, à l'étranger, on parle de «ce nouveau musée de Genève, si agréablement, si commodément installé dans un palais moderne»[50]. Un palais moderne: à elle seule, la formule traduit autant les espoirs qui accompagnèrent l'avènement du musée, que les contradictions dont il ne put se dégager. A cet égard, son histoire mérite bien qu'on y prête attention.

Notes:

1 Cet article forme une version abrégée d'une étude menée en 1996 dans le cadre du Service de la Conservation du patrimoine architectural de la Ville de Genève. Sur la question, consulter: P. STEHLÉ, *Le Musée d'art et d'histoire: mise en place et fonctionnement d'une institution culturelle,* mémoire de licence, Faculté des Lettres de l'Université de Genève, 1991; C. LAPAIRE, *Musée d'art et d'histoire de Genève,* Genève, 1991; B. ZUMTHOR, «L'architecture des musées», dans: *Richesses des musées suisses*, Lausanne, 1981, pp. 38-62; A. BOVY, «Le Musée d'art et d'histoire de Genève», *Annuaire des beaux-arts en Suisse,* 1913-1914, pp. 323-348; A. CARTIER, *Le Musée d'art et d'histoire: notice et guide sommaire*, Genève, 1910

2 *Mémoriaux du Conseil municipal* [désormais MCM], séance du 4 déc. 1885, pp. 269-292

3 Il semble utile de préciser que Charles Galland habitait rue Töpffer, dans le nouveau quartier des Tranchées enlaidi à l'époque par le terrain vague des Casemates, alors affecté à la voirie. On peut supposer que l'ambition de doter sa ville d'un musée était d'autant plus forte chez Galland qu'elle aurait entraîné, si l'entreprise avait abouti à ce moment-là, l'assainissement du quartier où il demeurait.

4 En 1889, on conçoit le projet de loger la future école d'art et le musée dans le même bâtiment. Le Conseil administratif émet deux ans plus tard l'idée de construire deux ailes au Palais Eynard, que l'on acquiert à ce moment là, tandis que l'on confie à John et Marc Camoletti l'étude d'un projet le long de la rue de la Croix-Rouge, et à Emile Reverdin celui d'un terrain voisin de la Rue de Candolle. En 1892, ces deux derniers projets sont renvoyés.

5 J. MAYOR, *La question du musée,* Genève, 1899, p. 17. On notera rapidement que cette idée constitue un véritable topos de la littérature concernant les musées des arts décoratifs dans l'Europe entière.

6 Le Comité pour la conservation des monuments historiques, fondé à la même époque que la Société auxiliaire pour sauver des édifices menacés de démolition, ne tarde d'ailleurs pas à fusionner avec celle-ci. *Cf. Compte rendu de la marche de la Société auxiliaire du Musée de Genève pendant l'année 1897,* Genève, 1898

7 Sur la question du régionalisme du Musée d'art et d'histoire, il est instructif d'observer le rendu de la façade principale, exécuté par Camoletti lors du deuxième tour du concours, et le parti pris lors de la construction. Sur le projet, les noms d'artistes sont puisés dans l'histoire de l'art international: Velasquez, Véronèse, Rubens, etc. En 1910, le choix se limitera aux gloires locales, à savoir Dassier, Baud-Bovy, Saint-Ours, Agasse, Töpffer, Liotard, Calame, Diday, Menn, Petitot, Arlaud et Pradier.

8 *Compte rendu de l'administration municipale pour l'année 1914,* p. 131

9 *Rapport présenté au Conseil Municipal de la Ville de Genève par M. F. Cherbuliez, au sujet de la création d'un Musée des Arts,* Genève, 1886, p. 15

10 Réponse de C. DUBOIS-MELLY à l'enquête du journal *La Suisse*, 1-17 juin 1898

11 Indépendamment des raisons évoquées, le choix du terrain des Casemates semble fortement dicté par des raisons économiques. En 1900, la situation financière défavorable fait en effet envisager un bâtiment d'une grande simplicité. Or, les Casemates, cédées par l'Etat à la Ville en 1883 à la condition que celle-ci y bâtisse un musée avant 1901, ont

l'avantage d'être le seul terrain où l'on puisse prévoir le coût du bâtiment. La somme, fort modeste, de 1 700 000 francs, «calibrée» pour les Casemates, ne pourrait vraisemblablement pas suffire ailleurs.

12 *Concours pour la construction d'un Musée Central*, 8 sept. 1900, p. 5

13 Avec son frère John, Marc Camoletti a déjà à son actif un projet de musée aux Bastions (1892), l'Hôtel des Postes à la rue du Mont-Blanc (1890-1892), et le Victoria Hall (1892-1894). Seul, il a réalisé l'entrée du cimetière Saint Georges (1883) dans un style néo-gothique, des immeubles au Pâquis, à la Corraterie, à la rue Sénebier. Au tournant du siècle, il fait preuve d'une activité débordante, travaillant à deux réalisations scolaires, une aux Cropettes (1901-1902), l'autre à Chêne Bourg (1904-1905), dont les façades offrent une forte consonance régionaliste. Entre 1905 et 1910, il réalisera également l'Hôtel des postes du quai de la poste.

14 «Concours pour la construction du Musée d'art et d'histoire: rapport du jury», *La Machine*, 1901, n° 57, p. 227 (rapport du jury dans les n°s 56, pp. 214-215; 57, p. 227; 58, pp. 237-239; 59, pp. 250-251, de l'année 1901)

15 *La Machine*, 1901, n° 57, p. 227

16 M. CAMOLETTI, *Rapport à l'appui du projet «1602»* (Archives de la Ville de Genève [désormais AVG], Dossier primitif III, 340-DP)

17 *La Machine*, 1901, n° 59, p. 151

18 Cette dénomination apparaît ici pour la première fois dans un document officiel. Le nom aurait été suggéré par Emile Delphin, bibliothécaire du Théâtre (A. CARTIER, *op. cit.*, p. 18).

19 En mars, une lettre du Conseil Administratif adressée à l'entreprise Streit-Baron & Perrier & Saulnier se plaint en effet «que le nombre des ouvriers nationaux employés aux travaux du Musée est beaucoup trop faible en comparaison des ouvriers étrangers» (mentionné dans une lettre adressée à l'entrepreneur M. MEGEVAND 10 mars 1903. AVG, Dossier primitif I).

20 En janvier 1904, la démolition du gros mur des fortifications placé contre le terre-plein de l'Observatoire met à jour un souterrain, auquel on prévoit aussitôt un accès de l'intérieur du Musée, l'institution voyant là une occasion bienvenue d'intégrer un «monument historique» à ses propres collections.

21 Au musée, le système Hennebique sera utilisé là où les sommiers sont admissibles. *Cf. Rapport des experts chargés d'examiner les soumissions pour les planchers en béton armé du Musée d'art et d'histoire*, 25 juin 1903 (AVG, Dossier primitif I)

22 «La première pierre du Musée d'Art et d'Histoire», *Journal de Genève*, 18 sept. 1904

23 R. GAUTIER, «La question de l'Observatoire», *Journal de Genève*, 26 sept. 1907

24 C. PIGUET-FAGES, «La question de l'Observatoire, point de vue de la Ville», *Journal de Genève*, 2 oct. 1907

25 *Ibid.*

26 L'observatoire restera en place jusqu'en 1969, date de sa démolition.

27 Les vingt-trois pierres de natures différentes, sans compter les marbres, utilisées pour la construction du musée constituent un fait suffisamment remarquable pour qu'il fasse à l'époque l'objet d'un commentaire détaillé dans un quotidien genevois (*Journal de Genève*, 10 juin 1907).

28 Cette dépense supplémentaire s'est imposée après le désastre survenu dans un grand musée français, où, faute de cette précaution, des centaines de tableaux ont été couverts de moisissures en une nuit.

29 MCM, séance du 10 oct. 1911, p. 249-261. Réagissant au mémorial, M. CAMOLETTI, dans une lettre datée du 15 nov. 1911, insiste sur le fait qu'il «ne faudrait pas laisser s'accréditer la légende que le musée, devisé à 3 millions, en a coûté 4». Il rappelle à cet effet que le devis du 10 avril 1902 ne comprenait pas l'installation électrique, la reconstitution de salles historiques, les statues du grand perron extérieur, les aménagements extérieurs et le mobilier (AVG 03.DOS. 120b).

30 MCM, séance du 10 oct. 1911, p. 259

31 *Ibid.*

32 B. FOUCART, «Le musée du XIXe siècle: temple, palais, basilique», dans: *La Jeunesse des Musées*, Paris, 1994, p. 122-135

33 J.-N.-L. DURAND, *Précis des leçons d'architecture données à Polytechnique*, éd. de 1819, chap. «Museum»

34 C. MARTIN, «Considérations sur les musées», *Architecture suisse*, 1913, n° 15, p. 224

35 L'exemple du Kunsthaus de Zurich (K. Moser et R. Curiel, 1907-1910), inauguré en même temps que le Musée d'art et d'histoire, manifeste bien l'écart qui pouvait exister à l'époque entre une conception héritée du XIXe siècle et une tendance nouvelle, décidée à rompre aussi bien avec la pluralité des fonctions qu'avec l'exubérance plastique et décorative des architectes éclectiques. La comparaison entre ces deux édifices a été traitée par P. STEHLÉ, *op. cit.*, pp. 90-97.

36 Ce modèle, respecté à Genève au niveau architectural, n'entraîne pas pour autant le placement des œuvres d'après l'usage qui lui est rattaché: dès l'ouverture du musée, ce sont des sculptures qui occupent une des grandes galeries du premier étage, contrevenant ainsi à la règle qui réserve celle-ci à la peinture.

37 *Cf.* par exemple la glyptothèque de Munich (Leo von Klenze, 1815-1830) et le Museum an der Augustinergasse de Bâle (Melchior Berri, 1844-1849). On peut également citer l'Altes Museum de Schinkel (1824-1828), à Berlin, dont l'espace central est recouvert d'une coupole. De même, la cour centrale vitrée du musée de Bruxelles était destinée à servir de hall d'exposition de sculptures, tandis qu'à Londres, elle abrite la bibliothèque. Sur la question, *cf.* N. PEVSNER, *A History of building types*. London, 1976, chap. 8: «Museums»

38 Des travaux de grande sculpture étant prévus pour garnir la façade, la Ville ouvre en 1906 un concours restreint aux candidats suivants: Niederhausern, James Vibert, Paul Amlehn, Morhardt & Constantin, Reymond, Gasq & Sicard, Camier, Trabold, Plojoux, Kohler. Le lauréat est Paul Amlehn, de Sursee.

39 F. LOYER, *Paris XIXe siècle: l'immeuble et la rue*, Paris, 1987, p. 357

40 «Au Musée de Genève», *La Patrie suisse*, n° 367 (1907), pp. 367-368. On aura remarqué que Camoletti, sur l'élévation de son projet, proposait au-dessus de l'entrée des figures - deux personnages féminins de part et d'autre d'un écusson surmonté d'un volatile aux ailes déployées - fort éloignées de ce qui a été réalisé. Ce n'est donc vraisemblablement pas lui qui est à l'origine du programme iconographique développé sur la façade du musée, très répandu au demeurant (*cf.* par exemple le tympan du Musée de Neuchâtel).

41 *Cf.* C. CHEVILLOT, «Le décor sculpté des musées: ornement ou symbole», dans: *La Jeunesse des musées*, *op. cit.*, p. 175

42 A. PREISS, *Das Museum und seine Architektur: Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Alfter, 1993, pp. 31-50

43 A. CARTIER, *Rapport sur le voyage d'étude en vue de l'aménagement et de l'installation du nouveau Musée d'Art et d'Histoire*,

31 juillet 1902 (AVG Dossier primitif I). A en croire le rapport, Cartier et Camoletti ont visité le Musée National bavarois de Munich, le musée de Cassel, le Musée des Arts et Métiers de Stuttgart, le Musée National de Zurich, le Musée Germanique de Nuremberg, les musées de Cologne, d'Amsterdam, d'Anvers, de Dresde. Les voyages effectués à l'étranger par des spécialistes pour s'informer des dernières nouveautés muséographiques sont une pratique courante dans la deuxième moitié du XIXe siècle. *Cf.* K. POMIAN, «Musées français, musées européens», dans: *La Jeunesse des musées*, *op. cit.*, pp. 351-355

44 Sur l'aménagement d'origine des salles de textiles, on trouve de précieux renseignements dans l'article d'A. GALIZIA, «Les collections de textiles exposées au Musée d'art et d'histoire au début du siècle: le projet utopique d'Emilie Cherbuliez», *Genava*, n.s. t. XLIII, 1995, pp. 165-179

45 J. GUADET, *Eléments et théorie de l'architecture*, 4e éd., Paris, 1909, t. II, p. 330

46 *Ibid.*, p. 332

47 A. et F. CHABLOZ, *Le nouveau musée,* Genève, 1902, p. 18

48 A. Van GENNEP, «Genève: son nouveau musée», *Mercure de France*, 16. 4. 1910, p. 699. Dans le même ordre d'idées, *cf.* W. DEONNA, «Le nouveau Musée d'art et d'histoire à Genève», *Revue archéologique*, 1910, II, p. 401

49 Cité dans le *Compte rendu de l'administration municipale pour l'année 1921,* p. 85

50 C. STRYIENSKI, *Le Musée d'art et d'histoire de Genève*. Paris, 1912, p. 30

Crédit photographique:

Centre d'iconographie genevoise, photo H. Pattusch: fig. 1
Musée d'art et d'histoire, Genève, photo MAH: fig. 3