

Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 58 (2010)

Artikel: "L'une des perles des collections actuelles" : la collection d'estampes entre 1870 et 1910
Autor: Rümelin, Christian
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-728194>

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: 24.02.2026

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

Je remercie chaleureusement mes collègues Caroline Guignard et Mayte García Julliard pour leur assistance, ainsi que Jean-Claude Simon pour son aide dans l'identification des sources archivistiques.

Lors de la discussion publique sur le nouveau Musée d'art et d'histoire publiée dans une série de trois articles dans le *Journal de Genève* en 1899, l'auteur Jacques Mayor met en évidence l'utilisation des collections¹, et surtout « quel devrait être leur rôle social comme instruments de la culture générale des citoyens et de la culture particulière des corporations² ». Le moyen idéal pour rendre les collections municipales accessibles à un public large et différencié reste un classement général qui suive celui des autres musées suisses, notamment ceux de Bâle, de Berne et de Zurich. Dans ce contexte, et bien avant le concours pour le nouveau bâtiment, la question de l'emplacement des différentes collections fut évoquée : « Une salle pour les émaux, les miniatures, les aquarelles et dessins suivra celle de la sculpture et précédera le cabinet des estampes, l'une des perles des collections actuelles. Des dessins nous en avons beaucoup à exposer, et de fort beaux, et de peu connus. Des gravures, le Musée des arts décoratifs en met régulièrement des échantillons sous les yeux du public, dans des meubles spéciaux que l'on pourra augmenter³. »

Non seulement Mayor propose un accroissement de la capacité de présentation pour les estampes, mais il résume aussi en même temps un sentiment général propre à la fin du XIX^e siècle à Genève concernant la collection de gravures. Pendant de nombreuses années et à plusieurs reprises, la question de la qualité de la collection et de l'accès à celle-ci avait été abordée. Malgré les changements d'appartenance, d'abord au Musée Rath et ensuite, dès 1886, au Musée des arts décoratifs⁴, l'une des questions les plus importantes et le plus souvent discutées concernait les enrichissements de la collection, sa mise à disposition et son accessibilité à un public intéressé, les modalités de cette mise à disposition et les enjeux pour le fonctionnement de l'institution.

Tous ces changements commencent en 1877 quand le Conseil administratif approuve l'achat d'environ deux mille huit cents estampes pour une somme totale de quatre mille sept cent quatre-vingts francs⁵. Les acquisitions furent faites en cinq lots pour enrichir le fonds existant qui se trouvait alors au Musée Rath et non pas par feuilles individuelles⁶. Un achat d'une telle ampleur n'est pas en soi extraordinaire au XIX^e siècle, mais dans le contexte genevois il marque un tournant exceptionnel. Comparée aux dépenses annuelles de la Ville, la somme dépensée reste relativement modeste, mais elle est suffisamment élevée pour que le Conseil administratif se sente obligé de justifier devant le public cette nouvelle forme d'acquisition en rupture avec les pratiques antérieures. Cette justification est bien compréhensible car, pour la première fois dans l'histoire des collections publiques à Genève, la municipalité a agi activement pour enrichir le patrimoine grâce à un grand nombre d'œuvres sur papier exécutées par différents artistes⁷. Malgré la création du Musée Rath en 1826 et la présence d'une collection publique dans un bâtiment destiné à servir de musée – pratique déjà bien connue dans d'autres pays dont l'Allemagne, la France ou l'Angleterre –, la municipalité ne s'était pas, jusqu'à cette date, engagée à collectionner activement des œuvres sur papier. Ce n'est donc qu'en 1877 que cette attitude changea. Deux raisons ont notamment été mises en avant pour justifier cette évolution. D'une part, il y avait l'aspect patrimonial de la collection, de l'autre, un argument monétaire. Le premier argument présenté reposait donc sur la rareté des gravures, car,

1. Les trois articles signés par Jacques Mayor, intitulés « La question du Musée », ont paru dans les pages principales du *Journal de Genève* les 9 et 16 octobre et le 6 novembre 1899.

2. MAYOR 1899.1

3. MAYOR 1899.2

4. Une collection d'estampes se trouvait au Musée Rath, mais ni sa taille ni son contenu ne semblent être spécifiés dans les archives. Les notes figurant dans les procès-verbaux du Conseil administratif restent très sommaires et ne donnent pas d'indication précise. C'est toutefois grâce à l'achat de la collection Burillon et à la création d'un Musée des arts décoratifs que la Ville de Genève parvint à créer un véritable Cabinet des estampes en 1886.

5. *Compte rendu 1877 1878*, pp. 37-38

6. Une autre collection d'estampes, constituée par la Société des Arts, avait été déposée au Musée Rath pendant quelques années, puis retirée après la querelle survenue entre la Société des Arts et la municipalité. Voir CROSNIER 1910.

d'après le Conseil administratif, il deviendrait de plus en plus difficile d'en trouver sur le marché de l'art, parce qu'elles étaient recherchées et que leur valeur augmenterait en conséquence. Dès lors, il ne serait plus possible ou extrêmement difficile de former une belle collection⁸. Ce point de vue, qui révèle une certaine crainte, ne s'appuie pas sur la qualité artistique des planches ou des dessins, mais sur la renommée d'une collection et sa valeur financière, celles-ci étant cependant fortement liées à une notion de taille de la collection. Cet achat a augmenté le nombre des planches d'environ le double et, avec les enrichissements des années suivantes, la collection allait encore doubler en quatre ans environ⁹.

Mais cet achat ne constitue pas seulement un changement dans l'attitude officielle vis-à-vis de la collection du Musée Rath, il déterminera aussi d'une manière capitale le développement de la collection d'estampes pendant les trente ans suivants. Avec cet accroissement extraordinaire, trois questions concrètes se posèrent : d'abord, concernant le positionnement de la municipalité à l'égard de la fonction d'une collection d'œuvres sur papier de manière générale et d'estampes en particulier, correspondant aussi à une éventuelle augmentation régulière de la collection ; ensuite, à propos de la conservation, de la documentation et du rangement des feuilles ; pour finir, sur l'accès et la mise à disposition de la collection auprès d'un vaste public.

Additions à la collection et enrichissements

Avec l'achat de 1877, le Conseil administratif change donc complètement sa politique à l'égard des œuvres sur papier. Avant cette date, la collection avait grandi presque exclusivement grâce à des dons et des legs. À trois reprises seulement, des dessins furent achetés, mais puisqu'il s'agissait d'œuvres de Pradier, de Töpffer et d'Ingres, ces acquisitions demeuraient fortement liées à l'histoire de l'art genevois. Désormais, la complémentarité avec les peintures n'était plus primordiale ou, du moins, n'apparaissait plus comme telle. Dès ce moment, l'objectif principal sera la nécessité d'établir une collection importante et de grande valeur et non plus la mise en avant du lien que les gravures entretiennent avec les différentes formes d'art ou leur utilisation. Mais cet argument exclut en fin de compte le rôle de la collection d'œuvres sur papier dans le contexte d'un musée municipal. Le changement fondamental résidait non seulement dans l'engagement d'un directeur, comme cela avait été souhaité quelques années auparavant, mais aussi dans la mise en place d'une stratégie auprès de l'institution pour obtenir les fonds nécessaires à l'agrandissement de la collection. Même si ce besoin ne se manifeste pas directement dans les comptes rendus du Conseil administratif, les conséquences sont clairement visibles au cours des années suivantes. Grâce à cet achat, le nombre d'estampes avait fortement augmenté et, une année plus tard, la collection comprendra presque dix mille feuilles. Il restait cependant à définir la fonction qu'une telle collection devrait assumer dans le contexte genevois¹⁰. Ce rôle sera clarifié au cours des ans. La collection de dessins et d'estampes n'était en effet pas assez exploitée et l'on ne tirait pas assez parti de son potentiel. Ce n'est que grâce à des enrichissements actifs, c'est-à-dire des achats, que l'importance de la collection pourrait augmenter considérablement. Les registres existants ne donnent qu'une vague idée de ce qui se trouvait effectivement dans la collection, mais il est évident que l'importance et la taille de cette dernière étaient devenues telles que la nomination de François Burillon comme « Conservateur de la Collection des Estampes » fut légitimée sans objections. Cette nomination était faite explicitement dans la perspective de pouvoir effectuer d'autres achats, mais aussi pour pouvoir officialiser

7. Seules exceptions à la règle, l'achat de quatre-vingt-un dessins de James Pradier en 1852, d'un groupe de quatre dessins par Jean-Auguste-Dominique Ingres en 1877, puis, en 1882, de quatre-vingt-dix-huit dessins par Adam Wolfgang Töpffer, d'un dessin de Joseph Petitot et de deux feuilles par Louis Pautex. Après le transfert de la collection d'estampes du Musée Rath au Musée des arts décoratifs en 1886, la politique d'acquisition pour les dessins changea. Par exemple, la municipalité achète en 1888 un groupe de quarante-deux dessins de Jacques Alfred van Muyden, des feuilles individuelles de Jean-Pierre Guillebeau, Jean Huber et Henri Sylvestre en 1890, en 1894 un pastel de Jean-Étienne Liotard et deux dessins de Carlos Schwabe, en 1897 un groupe de trois dessins et pastels, dont encore deux de Liotard, et enfin, en 1898, différents dessins de Barthélemy Menn, Charles-François-Marie Iguel, Boucher, Largillière, Charles Joseph Natoire et Jules Hébert. En général, les acquisitions de dessins ne sont pas seulement moins nombreuses, mais aussi plus orientées vers des aspects locaux et entretiennent des liens relativement proches avec les peintures et les sculptures exposées au Musée Rath. Voir aussi HERDT 1984, notamment pp. 15-16, pour l'histoire de la collection de dessins entre 1850 et 1910.

8. *Compte rendu 1877 1878*, pp. 37-38

9. Dans le compte rendu de l'année 1874, le Conseil administratif donne le chiffre de cinq mille sept cent soixante-sept estampes ou dessins appartenant à la collection du Musée Rath (*Compte rendu 1874 1875*, pp. 31-32) ; en 1878, le Conseil administratif mentionne « au moins 10 000 feuilles » (*Compte rendu 1878 1879*, p. 32).

10. Dans d'autres villes ou pays, cette discussion avait été menée dès le XVIII^e siècle et la question ne se posait plus de la même manière vers la fin du XIX^e siècle.

11. «M. Burillon nous est aussi très-précieux pour diriger les achats que nous avons à faire. Ses relations avec les amateurs de gravures nous procureront quelquefois des dons ou des legs» (*Compte rendu 1880 1881*, pp. 31-32).

12. *Compte rendu 1881 1882*, p. 28

13. «Le Musée a acheté de M. Walther Fol 100 pièces, de M. Delay 442, de M. Périer 14 estampes provenant de la collection Gevril, de M^{me} de Scheyerberg “la Vierge au donataire”, gravée par Schenker, d’après Raphaël. Il a reçu, en outre d’autres dons moins importants : du Conseil Administratif, 325 pièces trouvées dans la succession Brunswick ; de M. Th. de Saussure, 12 pièces venant de la Société des Amis des Beaux-Arts ; de M^{me} Céard, 42 dessins originaux du peintre Saint-Ours ; enfin M. le D^r Gosse a ajouté à ses dons antérieurs 275 pièces, dont plusieurs très-précieuses, et 7 planches en cuivre gravées par Burdallet» (*Compte rendu 1881 1882*, p. 31).

14. Le chiffre précis de la collection Burillon est mentionné dans le compte rendu de 1884 (*Compte rendu 1884 1885*, p. 77). Pour d’autres détails, voir le compte rendu de l’année précédente (*Compte rendu 1883 1884*, pp. 92-93).

15. *Compte rendu 1883 1884*, p. 93

16. L’argument visait la collection des peintures, mais était de fait aussi valable pour le Cabinet des estampes. Voir *Compte rendu 1884 1885*, pp. 71-72.

17. Le compte rendu de 1884 mentionne seulement «Un lot important de pièces LIOTARD, DE LA RIVE, GÉRICAUT, RAFFET, CHARLET, BELLANGER, etc., 161 pièces» (*Compte rendu 1884 1885*, p. 77), mais ne spécifie pas les détails de ces œuvres. Apparemment, aucun pastel ou dessin ne semble avoir été acheté à cette date ; pour la collection des beaux-arts du moins, il n’y a pas d’entrée rétrospective dans le livre d’inventaire.

18. Il est pour le moment impossible de déterminer à quelle date ces différentes donations ont été reçues. Leur contenu n’est pas non plus aisé à identifier, dans la mesure où aucun inventaire détaillé n’a été établi, mais les indications figurant dans le compte rendu du Conseil administratif révèlent une relation relativement proche entre différentes donations et l’industrie horlogère. Pour la plupart, il s’agissait de dons de Ch. Bovet (cinq mille soixante-deux pièces), du D^r Gosse (neuf cent dix-neuf pièces, mais encore à «dépouiller»), de M. Bochat-Chatelain (mille cent quatre-vingt-dix-sept pièces) et de M. Benoît-Muzy (sept cent quarante-deux pièces).

des dons et des legs¹¹. De cette façon, l’agrandissement de la collection prend immédiatement de l’ampleur. Une année seulement après sa nomination, le Conseil administratif constate que Burillon «contribue lui-même avec le plus grand zèle, soit en recherchant dans notre ville et même au-dehors les œuvres qu’il convient d’acquérir, soit en décidant plusieurs propriétaires à donner au Musée celles qu’ils possèdent. À la fin de l’année, cette collection comptait plus de 16 000 pièces, déduction faite des non-valeurs¹². » Pour la première fois dans l’histoire du Musée, une liste d’acquisitions des estampes était publiée mentionnant les dons et les achats¹³. La stratégie employée se dévoile alors clairement : la municipalité seule n’est pas entièrement responsable de l’enrichissement des collections, qui repose aussi sur la générosité de la population ou d’associations comme la Société des Amis des beaux-arts. L’objectif était déjà partiellement atteint en 1882, quand le Conseil administratif constata l’augmentation du nombre de feuilles, due en partie aux achats, mais surtout aux dons reçus, même s’il n’est pas spécifié quelles planches furent ajoutées à la collection. Ce développement culminera en 1882 avec l’achat de la collection Burillon, qui comptait deux cent nonante et un portefeuilles, deux cent quarante-neuf albums et le même nombre de plaques gravées, pour un total de soixante-sept mille six cent trente-six pièces¹⁴. Selon le Conseil administratif, «cette acquisition fait de notre collection d’estampes la plus importante de la Suisse¹⁵». En même temps, un grand nombre de gravures, quelques dessins en planches libres ou reliés en albums et des livres illustrés furent donnés au Cabinet des estampes, souvent par les mêmes collectionneurs qui avaient déjà offert ou vendu des œuvres pendant les années précédentes. Outre la collection Burillon, mille quarante-neuf pièces furent ajoutées à la collection.

Une grande partie de ces acquisitions étaient des gravures anciennes ou du début du XIX^e siècle, ce qui donnait à la collection une orientation qui restait difficile à maintenir. Il est cependant compréhensible que la direction du Musée ait suggéré de privilégier les ressources à disposition et de concentrer les efforts sur les acquisitions d’œuvres contemporaines¹⁶, sauf lorsque l’occasion d’acquérir des œuvres importantes se présentait, comme par exemple des pièces de Liotard, de De la Rive ou de Géricault¹⁷. Cette nouvelle politique déclencha finalement un intérêt plus considérable. Les particuliers ayant pris une part active à l’agrandissement du patrimoine des estampes, ce n’était plus seulement à la municipalité de chercher à enrichir la collection par le biais d’acquisitions. Aux dons parfois modestes des collectionneurs vinrent bientôt s’ajouter quelques grandes donations. Ainsi en 1885 furent données huit mille deux cent cinquante-sept pièces, dont probablement une grande partie avait un lien avec l’ouverture du Musée des arts décoratifs en novembre de cette même année¹⁸. La collection d’estampes du Musée Rath ne fut pas immédiatement transférée au nouveau musée, cela prendrait encore quelques années. Mais, avec la fusion des deux collections, l’attractivité et l’importance du fonds grandirent considérablement. Jugée d’une valeur remarquable, la donation en mémoire de François Scherer fut un accroissement extraordinaire. L’estimation qui en fut faite s’élevait à cinq mille francs, soit l’équivalent d’environ la moitié du budget du Musée des arts décoratifs¹⁹.

À la mort de François Burillon en 1891, le poste de conservateur ne fut pas repourvu, mais sa fille Jeanne Burillon fut nommée bibliothécaire du Musée des arts décoratifs. Cette rupture n’eut toutefois pas d’incidence sur les enrichissements dans l’immédiat. La municipalité poursuivit activement sa politique d’acquisition avec notamment l’achat, en 1892, de l’œuvre gravé de Karl Stauffer-Bern et, l’année suivante, l’acceptation du legs Dumont qui comptait, entre autres, des planches de l’iconographie d’Antoine van Dyck

19. Une grande partie des planches de Rembrandt et d'Adriaen van Ostade viennent de cette collection mais, jusqu'à maintenant, il n'a pas été possible d'établir une liste décrivant la totalité de la collection. Nouveauté dans l'histoire du Cabinet des estampes de Genève, les feuilles portent toutes un tampon spécial (non répertorié par Frits Lugt dans son ouvrage *Les Marques de collections de dessins & d'estampes*, 2 volumes, Amsterdam 1921 et La Haye 1956).

20. La recherche concernant les fonds de gravures de et d'après Van Dyck a montré que la plus grande partie des planches sont des tirages du début du XVIII^e siècle, mais à l'époque il était impossible de le discerner.

21. Les acquisitions de l'année 1900 constituent un autre exemple : « En dehors de l'Exposition de 1900, le Musée s'est enrichi d'ouvrages pour la bibliothèque, et de gravures pour la collection des estampes, telles que : *Les maîtres de la Peinture au Louvre*, édité par Gorgil et du prix de 2400 fr., paru en 12 fascicules. Six gravures de Midart, batailles suisses ; un album de Anker, une gravure en couleur de Pellet, éditée par Bertrand d'après Watteau, l'album de Baud-Bovy et différents ouvrages concernant l'Exposition de 1900. N'oublions pas une importante série de gravures en couleur de Lomris, éditée par Floury, représentant une corrida espagnole » (*Compte rendu 1900* 1901, p. 243).

22. Pour Reverdin, voir GARCÍA JULLIARD 2008

23. Selon les deux volumes du *Catalogue de la Collection des Estampes*, quatre armoires étaient alors utilisées : armoire 2, armoire 4, armoire 6 et aussi une « Boîte-Album fermant à Clef ». Celle-ci contenait les dessins de Pradier, un volume avec les eaux-fortes de Rembrandt et deux suites reliées par Jean-Louis Demarne.

24. *Compte rendu 1871 1872*, p. 99

25. Les différents systèmes de rangement ont été développés ou peaufinés au XVIII^e siècle. Voir BRAKENSIEK 2003.

26. *Compte rendu 1872 1873*, p. 127

27. Voir *Compte rendu 1874 1875*, pp. 31-32

et était, elle aussi, considérée comme une collection « d'une grande valeur²⁰ ». Mais relativement rapidement, la politique d'acquisition changea. La gravure et les acquisitions furent orientées vers des aspects « utilitaires » : les planches devront s'intégrer dans le contexte de la bibliothèque. La grande majorité des œuvres achetées au cours des années 1890 seront donc des planches industrielles, des illustrations ou des reproductions photomécaniques de haute qualité²¹. Même l'arrivée de la collection Revilliod en 1905 ne modifiera plus cette nouvelle orientation et la priorité sera désormais donnée aux liens possibles entre les gravures, la bibliothèque et le Musée des arts décoratifs. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que la donation des matrices de Schenker et de François-Gédéon Reverdin en 1905 et les tirages effectués chez Feh à Zurich aient attiré presque plus l'attention que le legs Dumont quelques années auparavant²².

Documentation et rangement

Les enrichissements et les différents ajouts à la collection ont eu des conséquences radicales pour le rangement et l'utilisation des œuvres sur papier. En effet, c'était là le point faible de la collection des estampes dont, depuis le début des années 1870, le Conseil administratif déplorait l'inaccessibilité. Ce n'était pas une question d'accès physique, car la collection n'était pas séparée des autres collections, mais rangée dans des cabinets avec d'autres objets et était, en principe, accessible à tous²³. En 1872, le Conseil administratif constate que l'utilisation de la collection reste cependant très limitée : « Notre belle collection de gravures ne peut être consultée avec fruit par suite de l'absence d'un catalogue raisonné et détaillé. Trois hommes compétents ont bien voulu se charger de ce travail, et nous ne doutons pas qu'ils ne mènent leur œuvre à bonne fin²⁴. » L'entreprise était axée sur trois objectifs principaux : premièrement, il s'agissait d'avoir une idée du contenu et de la taille de la collection, deuxièmement, d'obtenir une estimation de sa valeur, et, finalement, de la rendre bien sûr plus accessible, plus utilisable. Un premier pas fut accompli avec le rangement de toutes les estampes dans des portefeuilles effectué par Albert Lugardon. Il semble toutefois que celui-ci n'ait pas adopté une perspective globale, ni appliqué un ordre monographique, ou strictement thématique, ou technique²⁵. Or, pour utiliser la collection, un catalogue était nécessaire. Dans ce dessein, la municipalité engagea Théodore de Saussure comme premier directeur du Musée Rath : il « s'occupera incessamment du catalogue des collections des estampes et des gravures appartenant à la Ville de Genève. C'est un travail considérable qui n'a pas encore été fait d'une manière complète et qui sera d'une très-grande utilité pour consulter ces précieuses collections²⁶. » Ce qu'on doit à Albert Lugardon, c'est qu'il établit un ordre et procéda au rangement des estampes ; Henri Graf commença ensuite un catalogue qui documentait ce rangement²⁷. Un premier volume, établi vers 1874, comptera cinq mille sept cent soixante-sept estampes réunies en cinquante-deux portefeuilles que le Conseil administratif mentionnera dans son rapport cette même année.

Ce premier volume fut considéré comme un moyen adéquat d'améliorer l'accès à la collection, mais il restait cependant encore très sommaire. En particulier, une réflexion sur l'enrichissement de la collection s'imposait. En effet, la prise de conscience de ses points forts, notamment des estampes d'une valeur relativement élevée, permettait d'identifier le potentiel d'enrichissement avec une faible marge d'erreur. Au début, cette idée ne se manifeste pas encore dans les rapports officiels, mais la distinction entre des « gravures de valeur » d'une part, et des planches d'une valeur inférieure, comme des « modèles de dessin démodés » et des « vues Suisse et d'Angleterre » de l'autre, désigne pour la première

| Ecole Française Portefeuille LXI Grav. Anciennes G.F. | | | | | | Ecole Française Portefeuille LXI Gravures Anciennes G.F. | | | | | |
|---|----------|---------------|---------------|------------------------------------|------|--|-----------|-----------|-----------------------|----------------|------|
| N° | Gravures | Peintres | Sujet | Renseignements | Etat | N° | Gravures | Peintres | Sujet | Renseignements | Etat |
| 47 | | | | | | 96 | Andrian C | Andrian C | La Pénitence | | |
| 48 | | | | | | 97 | Andrian C | Andrian C | La Loy | | |
| 49 | | | | | | 98 | Andrian C | Andrian C | La Paix | | |
| 50 | 1 | de Pully JB | Négand P | L'homme | | 99 | Andrian C | Andrian C | L'Idée | | |
| 51 | 1 | " | " | L'été | | 100 | | | | | |
| 52 | 1 | " | " | L'automne | | 101 | | | | | |
| 53 | 1 | " | Copied aut | La Bataille de Marston | | 102 | | | | | |
| 54 | | | | | | 103 | | | | | |
| 55 | | | | | | 104 | | | | | |
| 56 | | | | | | 105 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |
| 57 | 1 | de Pully JB | Carle Rancart | Le moment de la prise d'Alexandrie | | 106 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |
| 58 | 1 | " | " | La prise d'Alexandrie | | 107 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |
| 59 | | | | | | 108 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |
| 60 | | | | | | 109 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |
| 61 | | | | | | 110 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |
| 62 | | | | | | 111 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |
| 63 | | | | | | 112 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |
| 64 | | | | | | 113 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |
| 65 | 1 | Bras-Dorval | Folien | Le moment de la prise d'Alexandrie | | 114 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |
| 66 | | | | | | 115 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |
| 67 | | | | | | 116 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |
| 68 | 1 | Vollet J | Lampin Jm | Le moment de la prise d'Alexandrie | | 117 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |
| 69 | 1 | " | L. Brun | Le moment de la prise d'Alexandrie | | 118 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |
| 70 | | | | | | 119 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |
| 71 | | | | | | 120 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |
| 72 | | | | | | 121 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |
| 73 | 1 | Poulet J | Gen Ferrus | Le moment de la prise d'Alexandrie | | 122 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |
| 74 | 1 | " | Gen Ferrus | Le moment de la prise d'Alexandrie | | 123 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |
| 75 | 1 | " | " | Le moment de la prise d'Alexandrie | | 124 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |
| 76 | 1 | " | " | Le moment de la prise d'Alexandrie | | 125 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |
| 77 | | | | | | 126 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |
| 78 | | | | | | 127 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |
| 79 | | | | | | 128 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |
| 80 | | | | | | 129 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |
| 81 | | | | | | 130 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |
| 82 | | | | | | 131 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |
| 83 | 1 | Lamoureaux Ch | C. La Bruin | Le moment de la prise d'Alexandrie | | 132 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |
| 84 | 1 | " | " | Le moment de la prise d'Alexandrie | | 133 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |
| 85 | | | | | | 134 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |
| 86 | | | | | | 135 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |
| 87 | | | | | | 136 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |
| 88 | | | | | | 137 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |
| 89 | | | | | | 138 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |
| 90 | 1 | ine | J. Tournet | Le moment de la prise d'Alexandrie | | 139 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |
| 91 | | | | | | 140 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |
| 92 | | | | | | 141 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |
| 93 | | | | | | 142 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |
| 94 | | | | | | 143 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |
| 95 | | | | | | 144 | Andrian G | Andrian G | La prise d'Alexandrie | | |

1. Double page de l'Ecole française, portefeuille LXI du livre d'inventaire, 2^e édition, 2 volumes, manuscrit, après 1874 (CdAG)

28. Pour un manuel qui reflète encore au début du XX^e siècle ce type de rangement, voir l'ouvrage de Hans W. Singer, *Handbuch für Kupferstichsammlungen. Vorschläge zu deren Anlage und Führung*, publié à Leipzig en 1916.

29. Par exemple, les portraits ont été rangés dans les portefeuilles II (Histoire et portraits divers), III (Histoire et portraits divers), VI (Portraits), VII (Hommes célèbres), XIX (Portraits), XXXI (Portraits de personnages célèbres) et XLII (Portraits).

fois dans l'histoire des collections d'œuvres sur papier à Genève le noyau d'une stratégie d'enrichissement et la nécessité d'un traitement scientifique. Le premier volume se limite donc à mentionner minutieusement le nombre de gravures dans chaque portefeuille et son contenu, mais sans répertorier les détails ou les références. Les sommaires donnent une indication des graveurs mais ne permettent pas encore de savoir quelles pièces figurent effectivement dans la collection. Fait remarquable, alors que dans d'autres pays le rangement se faisait entièrement par sujet, selon un ordre proposé par Carl Heinrich von Heineken pour Dresde ou Adam von Bartsch pour Vienne – et appliqué à la Bibliothèque nationale de Paris ou au British Museum à Londres –, celui-ci ne fut pas suivi à Genève. L'ordre habituel consistait à établir une section pour les œuvres monographiques, souvent des œuvres de peintres-graveurs, et, parallèlement, à garder une section thématique, notamment pour les planches conservées en plusieurs exemplaires dans la même collection²⁸. La collection de Genève, qui à cette époque n'était pas organisée monographiquement, restait donc encore rangée d'une manière approximativement thématique, sans que, par la suite, l'application en fût systématique ou rigoureuse : on ne regroupa pas, par exemple, tous les portraits, les paysages et les scènes historiques ensemble ; on se contenta de réunir dans un portefeuille des planches similaires indépendamment de la présence, à d'autres emplacements de la collection, de sujets de même nature²⁹.

Le contenu des portefeuilles obéissait parfois à une certaine logique, mais il n'y avait pas de lien entre les différentes parties de la collection qui traitaient des mêmes sujets. Ainsi, le portefeuille II avait été – à titre d'exemple – conçu de manière à illustrer certains aspects de l'histoire d'Angleterre et par conséquent il comprenait des portraits anglais ou des portraits de membres de la cour d'Angleterre. Mais d'autres portraits, qui auraient pu être mis en lien avec ce type de thématique, furent dispersés ailleurs, ce qui ne facilita pas l'utilisation des collections. Ce premier registre fut poursuivi après 1874 avec un changement notable : dans le deuxième volume, on ajouta les références bibliographiques principales et l'inventaire, plus professionnel, s'intéressa à certains aspects scientifiques, sans que les divers états fussent toujours indiqués.

30. Il n'y a pas de listes pour les artistes flamands, hollandais, suisses, allemands ou genevois. Sans doute le travail de classement par école fut-il interrompu à peine commencé.

Les registres ont eu une double fonction : ils constituaient à la fois l'inventaire du patrimoine public, et le seul moyen pour accéder à la collection. La question de l'accès était devenue primordiale, grâce notamment aux enrichissements depuis 1877 et au rangement thématique. Il n'est pas étonnant dès lors que le Conseil administratif aborde ce sujet presque chaque année.

Malgré les efforts pour rendre la collection plus facilement accessible, le public ne se montra pas, du moins au début, particulièrement intéressé par la consultation des estampes. Par exemple, en 1879, un seul visiteur demanda à voir des estampes, bien que le catalogue, à cette époque, ait déjà été établi. Pour augmenter la fréquence des consultations, le Conseil administratif espérait « que le public profitera davantage de la collection des estampes, lorsqu'elle sera ouverte régulièrement en même temps que les salles du Musée. Grâce à l'index des graveurs et des peintres déjà établi, la concierge peut exhiber à toute personne qui se présente dans ce but le portefeuille ou la gravure qu'elle désire voir. Le catalogue qui existe maintenant n'est pas parfait. Il y aura lieu de le compléter et de le corriger par la suite, d'établir de nouveaux index par ordre de matières, et d'ajouter à la désignation des gravures bien des indications utiles ; mais tel qu'il est, il suffit pour assurer la conservation de la collection et pour permettre de la consulter facilement³³. »

L'accès à la collection s'effectuait déjà dans les années 1870 par la consultation des portefeuilles ou des albums. Mais, le public ayant réagi avec la plus grande réserve, la fréquentation restait insuffisante. Dans un premier temps, la direction et le Conseil administratif pensèrent que le problème résidait dans le manque de catalogues, mais même avec ces index, la fréquentation n'augmenta pas. Un changement des heures d'accès n'améliora pas la situation³⁴, pas plus que l'appel du Conseil administratif à utiliser plus souvent cette collection. Ce n'est qu'avec l'ouverture du Musée des arts décoratifs que la consultation changea profondément. Au cours de la première année d'ouverture, cent vingt-cinq visiteurs vinrent consulter des estampes, un record jamais atteint auparavant pour la collection et même pour le reste du Musée des arts décoratifs. Malheureusement, il ne reste aucun document qui nous indique comment Georges Hantz, directeur du Musée des arts décoratifs, avait organisé la collection et quel mobilier il avait utilisé. Dans ses articles de 1899, Mayor mentionne différentes possibilités d'accrochage. Sans doute avait-il imaginé des armoires permettant de présenter des gravures. Un système de ce type avait été installé en 1890 à Zurich ; Georges Hantz l'avait visité au plus tard en 1908 dans l'intention de s'en inspirer pour l'installation de la collection des estampes au Musée d'art et d'histoire³⁵. Les armoires furent équipées pour présenter des œuvres montées sur carton derrière une vitre, ce qui permettait une mise à disposition temporaire. Ces installations et la présentation fréquente des différentes parties de la collection ont probablement augmenté de manière considérable l'intérêt pour l'estampe. Mais ce que Mayor avait espéré ne se réalisa pas. La collection d'estampes fut intégrée dans la bibliothèque du Musée et resta presque invisible jusqu'à son transfert à la Promenade du Pin en 1952.

33. *Compte rendu 1879 1880*, pp. 30-31

34. Depuis 1879, la collection d'estampes était accessible pendant les heures d'ouverture du Musée Rath. Voir *Compte rendu 1879 1880*, p. 81.

35. Pour une illustration de l'ancienne salle de consultation à Zurich, voir TANNER 2005, fig. VIII

Bibliographie

- BRAKENSIEK 2003
Stephan Brakensiek, Vom «Theatrum mundi» zum «Cabinet des estampes» · Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565-1821, Hildesheim – Zurich 2003
- Compte rendu 1871 1872
Compte rendu de l'Administration municipale de la Ville de Genève pendant l'année 1871, présenté au Conseil municipal par le Conseil administratif en mai 1872, Genève 1872
- Compte rendu 1872 1873
Compte rendu de l'Administration municipale de la Ville de Genève pendant l'année 1872, présenté au Conseil municipal par le Conseil administratif en mai 1873, Genève 1873
- Compte rendu 1874 1875
Compte rendu de l'Administration municipale de la Ville de Genève pendant l'année 1874, présenté au Conseil municipal par le Conseil administratif en mai 1875, Genève 1875
- Compte rendu 1877 1878
Compte rendu de l'Administration municipale de la Ville de Genève pendant l'année 1877, présenté au Conseil municipal par le Conseil administratif en avril 1878, Genève 1878
- Compte rendu 1878 1879
Compte rendu de l'Administration municipale de la Ville de Genève pendant l'année 1878, présenté au Conseil municipal par le Conseil administratif en mai 1879, Genève 1879
- Compte rendu 1879 1880
Compte rendu de l'Administration municipale de la Ville de Genève pendant l'année 1879, présenté au Conseil municipal par le Conseil administratif en mai 1880, Genève 1880
- Compte rendu 1880 1881
Compte rendu de l'Administration municipale de la Ville de Genève pendant l'année 1880, présenté au Conseil municipal par le Conseil administratif en mai 1881, Genève 1881
- Compte rendu 1881 1882
Compte rendu de l'Administration municipale de la Ville de Genève pendant l'année 1881, présenté au Conseil municipal par le Conseil administratif en avril 1882, Genève 1882
- Compte rendu 1883 1884
Compte rendu de l'Administration municipale de la Ville de Genève pendant l'année 1883, présenté au Conseil municipal par le Conseil administratif en mai 1884, Genève 1884
- Compte rendu 1884 1885
Compte rendu de l'Administration municipale de la Ville de Genève pendant l'année 1884, présenté au Conseil municipal par le Conseil administratif en avril 1885, Genève 1885
- Compte rendu 1900 1901
Compte rendu de l'Administration municipale de la Ville de Genève pendant l'année 1900, présenté au Conseil municipal par le Conseil administratif en mai 1901, Genève 1901
- CROSNIER 1910
Jules Crosnier, La Société des Arts et ses collections, Genève 1910
- GARCÍA JULLIARD 2008
Mayte García Julliard, Gravures néoclassiques d'après François-Gédéon Reverdin · Quand la copie devient modèle, catalogue d'exposition, Genève, Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire, 22 juin – 30 septembre 2007, Zurich 2008
- HERDT 1984
Anne de Herdt, Dessins genevois de Liotard à Hodler, catalogue d'exposition, Genève, Musée Rath, 12 avril – 12 juin 1984, Dijon, Musée des beaux-arts, 22 juin – 17 octobre 1984, Genève 1984
- MAYOR 1899.1
Jacques Mayor, «La question du Musée II», Journal de Genève, édition du 16 octobre 1899
- MAYOR 1899.2
Jacques Mayor, «La question du Musée III», Journal de Genève, édition du 6 novembre 1899
- TANNER 2005
Paul Tanner, «Die Graphische Sammlung der ETH Zürich», dans Paul Tanner, Michael Matile, Graphische Sammlung der ETH: ein Bildhandbuch / a Visual Handbook, Zurich, Graphische Sammlung der ETH – Bâle 2005, pp. 7-21

Crédit des illustrations

CdAG, fig. 1-3

Adresse de l'auteur

Christian Rümelin, conservateur du Cabinet
d'arts graphiques, Musée d'art et d'histoire,
promenade du Pin 5, CH-1204 Genève

