Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 59 (2011)

Artikel: Le décor du Musée d'art et d'histoire : la cerise sur le gâteau
Autor: Ripoll, David
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-728290

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

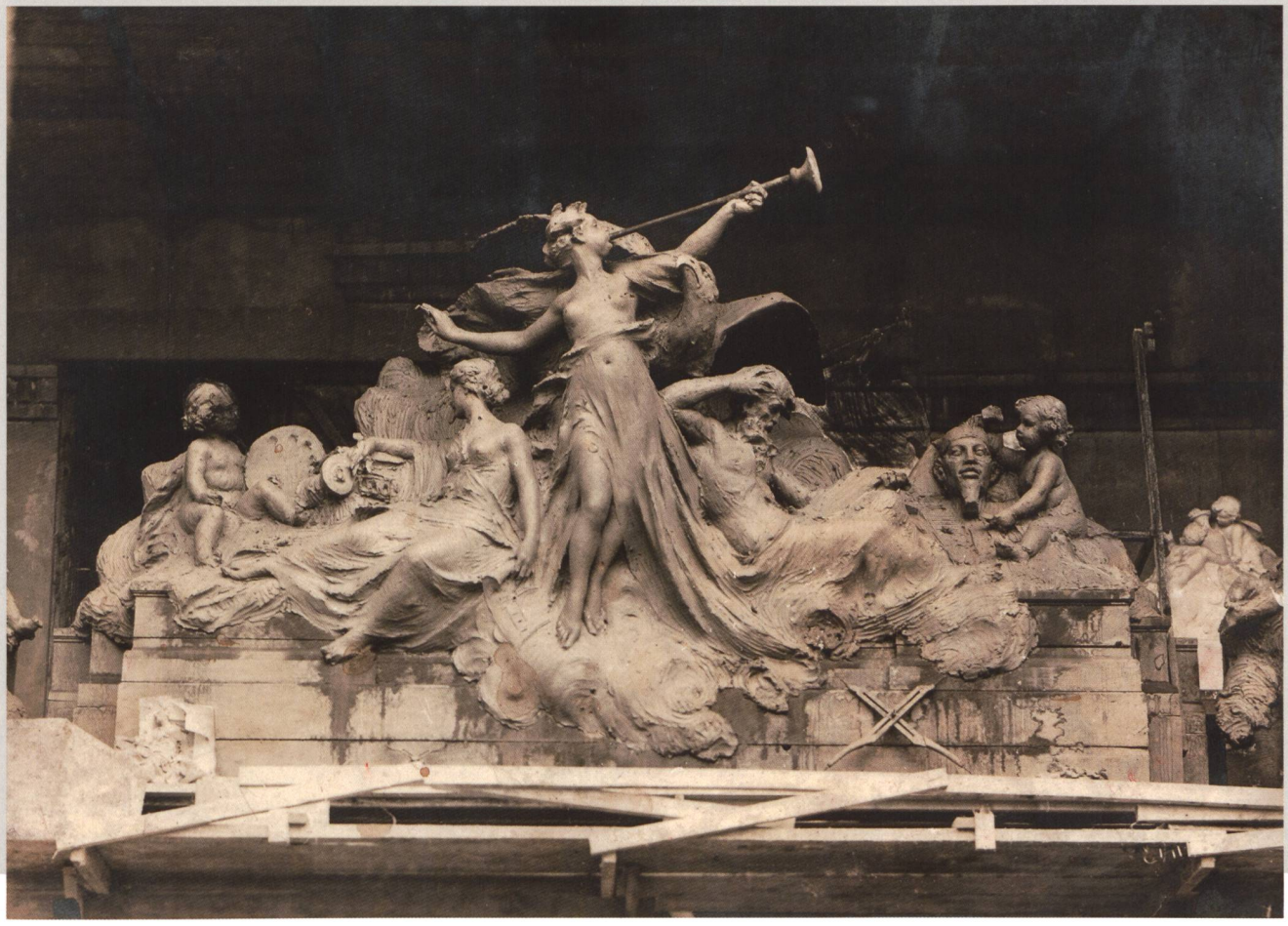
Download PDF: 03.10.2025

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

Le décor du Musée d'art et d'histoire : la cerise sur le gâteau

DAVID RIPOLL

ÂGÉ D'UN SIÈCLE ET ENCORE MÉCONNU, LE DÉCOR DU BÂTIMENT CONSTRUIT PAR MARC CAMOLETTI COMPREND UNE SÉRIE D'OBJETS AUSSI DIVERS PAR LEUR NATURE QUE SEMBLABLES PAR LEUR DESTINATION. STATUES ALLÉGORIQUES, VITRAUX, GUIRLANDES SCULPTÉES, FERRONNERIES ET MOSAÏQUES : TOUT CELA REVÊT, COLORE, ANIME, MAQUILLE, EN BREF « FAIT DÉCOR », PAR OPPOSITION AU GROS ŒUVRE – PLANCHERS EN BÉTON, MURS DE MAÇONNERIE ET CHARPENTE MÉTALLIQUE – QUI CONSTITUE L'OSSATURE DU BÂTIMENT.



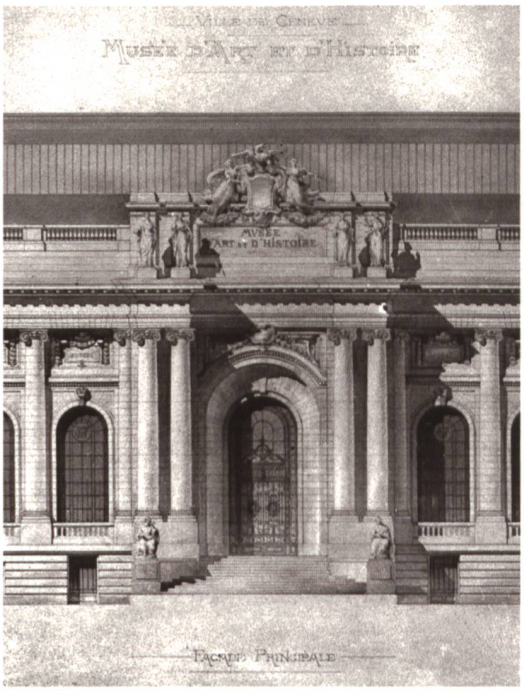
1 Le modèle en plâtre de Paul Amlehn pour le motif central, vers 1906.

Pour autant, ce décor ne se réduit pas à la seule fonction de parure, ou plutôt, la parure n'est pas qu'accessoire cosmétique. À l'aube du XX[e] siècle, l'ornement, que le célèbre architecte Adolf Loos condamne avec véhémence (*Ornament und Verbrechen*, 1908), n'a pas aux yeux de tous le caractère superflu et arbitraire que cet auteur lui attribue. Constitutif de l'historicisme « beaux-arts », vecteur d'information et outil de légitimation, il est en réalité un langage : un langage ancien, académique et controversé, qui brille alors de ses derniers feux.

Élaboré en 1900, le règlement du concours pour un « Musée central » prévient les futurs candidats : le bâtiment à venir 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 »[1]. Le vœu des autorités se concentre ainsi sur l'architecture, appelée à remplir la fonction traditionnellement confiée au décor. Dans le même esprit, le public semble unanime pour proscrire un « musée de façade, de luxe architectural et de clinquant extérieur[2] ». Dans les faits, le goût du faste l'emporte cependant sur l'impératif de simplicité : alors qu'ils sont censés être jugés à l'aune de leur retenue décorative, les projets soumis font tous étalage de colonnades, statues, frontons et autres tympans sculptés. Largement redevable à l'enseignement que les concurrents ont reçu à l'École des Beaux-Arts de Paris, cet abondant décor démontre qu'un musée, en ce début de siècle, ne saurait se concevoir autrement qu'orné. Les plans de l'architecte Marc Camoletti, lauréat du concours, ne font pas exception (fig. 2).

La grande statuaire

Le dispositif ornemental prévu dans le projet primé, en particulier les statues d'accompagnement de part et d'autre de l'entrée et au sommet de l'édifice, ne sera pas réalisé tel quel. Cela n'empêche pas l'architecte de porter une attention soutenue à la question du décor, qu'il s'agisse de « sculpture décorative » (tympans, guirlandes, clefs, etc.) ou de grande statuaire. Ainsi, pour cette dernière, l'architecte procède à un choix préalable de sculpteurs, avec l'accord du Conseil administratif[3]. Certes, il ne s'agit là que d'une invitation à se présenter à un concours, mais cette démarche n'est pas sans provoquer des réactions, notamment de la part de la section genevoise de la Société suisse des peintres et sculpteurs. Se plaignant que l'on fasse appel à des sculpteurs étrangers, cette dernière ne sera finalement pas entendue : l'annonce officielle, publiée par voie de presse dès la fin du mois de janvier 1906, s'adresse à tous les statuaires désireux de participer au concours relatif à la grande sculpture décorative. La compétition vise un niveau élevé : prévenus que le motif principal mesurera environ onze mètres de longueur sur cinq de hauteur, les candidats sont invités à fournir, en plus de leur projet, des références et une liste des travaux importants de sculpture qu'ils ont exécutés. Une commission consultative, nommée pour sélectionner quelques candidats en vue du concours au second degré, réunit des membres du jury du concours du musée[4], auxquels se joignent des conservateurs, architectes, peintres et sculpteurs. Sur l'ensemble des 38 inscrits, 25 candidats envoient des maquettes (fig. 3), et quatre sont élus pour participer au second tour : Paul Moullet (1878-?, Lyon), François Sicard (1862-1934, Paris), Paul Amlehn (1867-1931, Sursee) et Paul Gasq (1860-1944, Paris). Ainsi, en plus de deux valeurs sûres – les Prix de Rome Gasq et Sicard, connus à Genève pour avoir œuvré à la poste du Mont-Blanc (John et Marc Camoletti arch., 1892) – le jury retient deux sculpteurs au talent moins confirmé. Les lauréats sont alors priés de fournir trois maquettes à l'échelle de 20 cm pour un mètre, ainsi que des versions réduites destinées à être présentées sur la maquette de la façade principale du musée. Finalement, c'est Paul Amlehn qui remporte la palme, le 19 juin 1906. Pour ce Lucernois formé à Rome et à Paris, le décor du Musée de Genève constitue une commande sans précédents. Sans compter qu'elle ne vient pas seule : un mois avant l'annonce de sa victoire, des travaux de sculpture décorative – guirlandes au-dessus de la porte d'entrée, clef de la voûte en coupole du vestibule, etc. – lui ont été adjugés sur la proposition de l'architecte du musée, Marc Camoletti.



Les sculptures de Paul Amlehn

Le cahier des charges pour la grande sculpture de la façade principale fixe le matériau – pierre de Savonnière – et les prix – 35 000 frs pour le grand motif central, 15 000 frs pour les deux ensembles à chaque extrémité de la façade[5]. Il précise que les modèles définitifs seront réalisés à Sursee (c'est encore là qu'ils se trouvent aujourd'hui[6]), et que l'exécution se fera sous la direction de l'architecte. Il semble que ce dernier n'ait pas donné de directives précises quant à l'iconographie (ce qui a permis par exemple au sculpteur Rodo de présenter au concours une « Éducation de Dionysos »[7]). Si tel est bien le cas, on peut supposer que les concurrents se sont néanmoins appliqués à choisir des thèmes en lien avec la fonction du bâtiment et la nature des collections. Car comme le veut l'usage, le décor d'un édifice de ce type doit être une sorte de table des matières figurative : sa fonction est de révéler un contenu. En l'occurrence, il doit constituer le signe extérieur de l'encyclopédisme qui caractérise le musée, tout en timbrant celui-ci du symbole des pouvoirs publics. Conformément à ce vœu, l'œuvre d'Amlehn se compose d'un groupe central dont le

PAGE DE GAUCHE
2 La façade projetée par Marc Camoletti en 1901, détail.

CI-DESSUS
3 Les modèles proposés au 1er tour par John Plojoux, professeur à l'École des arts et métiers, 1906.

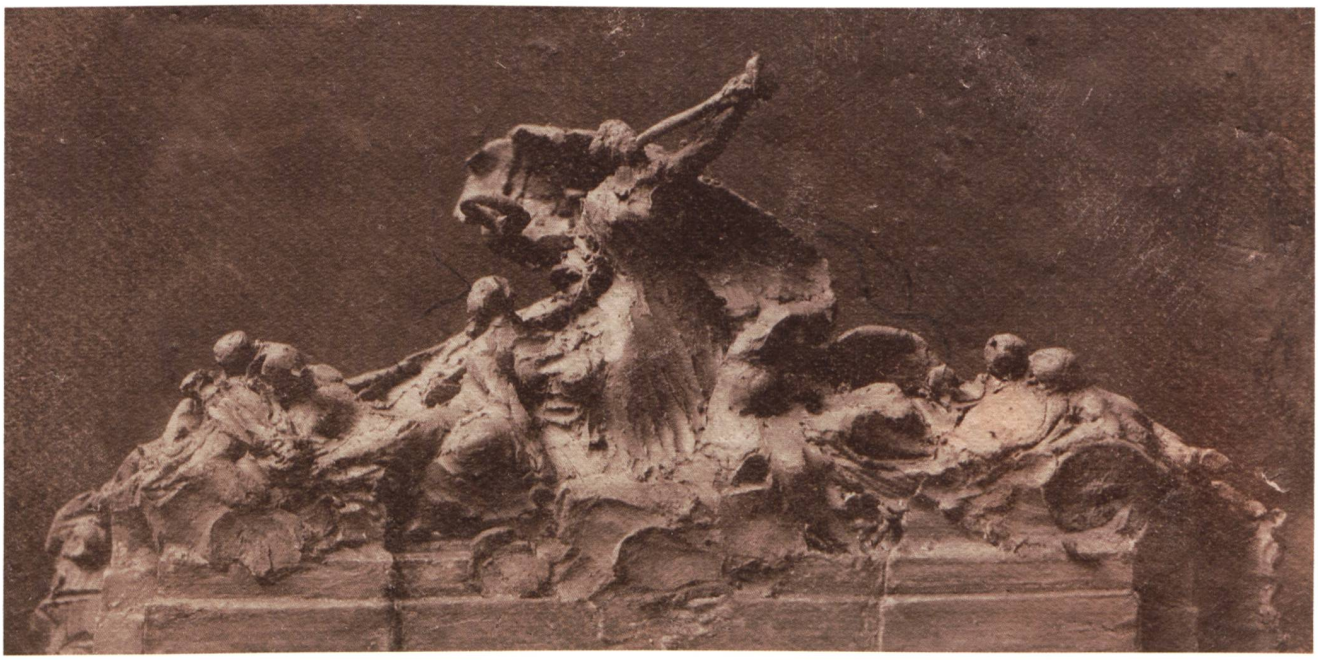
personnage principal est la Renommée : tenant couronne et trompette, elle consacre toutes les gloires artistiques – l'Architecture, le Dessin, la Peinture et la Sculpture – sous l'égide genevoise figurée par un aigle (fig. 1, 5). À gauche de la Renommée, le Temps enregistre les résultats, et rappelle que le musée est aussi un musée d'histoire. D'autres groupes complètent ce massif principal : notamment, à l'angle ouest, deux génies contemplant une tête de femme colossale renvoient à l'Archéologie, tandis qu'à l'autre extrémité, les Arts appliqués sont mis en scène par des enfants entourant un vase sculpté (fig. 4).

La question de savoir si ces allégories, avec leurs attributs et leurs symboles, ont été déchiffrées dans le détail par les contemporains reste ouverte. Les approximations, telles qu'elles apparaissent dans les colonnes du *Journal de Genève* du 19 avril 1907, montrent que l'identification de l'une ou l'autre des figures sculptées est loin d'être acquise. Mais peut-être n'est-ce pas là l'essentiel, car loin de s'en tenir à cette fonction signalétique, la sculpture cherche aussi, et peut-être surtout, à satisfaire une finalité plastique. En cela, le décor du bâtiment de Camoletti rattache ce dernier à un ensemble d'édifices dont l'opéra de Paris (1862-1875) forme l'exemple canonique. Son architecte Charles Garnier formula d'ailleurs un commentaire éclairant sur le rôle des « sculptures-silhouettes », selon l'expression d'Anne Pingeot, dans la composition générale du monument[8]. Dans cette lignée, le mouvement que le sculpteur lucernois imprime à ses figures en les faisant surgir en quelque sorte de la masse murale aspire à animer l'architecture, à lui donner vie, tout en caractérisant la silhouette de l'édifice. L'étude préparatoire, toute en masses échevelées, traduit incontestablement cette tendance organique, voire fougueuse (fig. 6).

Dévoilées en 1907, les sculptures d'Amlehn peinent de toute évidence à trouver leur public. Le mauvais accueil que la critique leur réserve est d'autant plus stigmatisant qu'il tranche avec l'enthousiasme généralisé que suscite l'intérieur du bâtiment[9]. Il est toutefois permis de penser que ces commentaires sont le symptôme d'un malaise plus général : portant moins sur l'œuvre du Lucernois que sur le genre de

4 Allégorie des Arts appliqués, à l'angle nord du bâtiment.

5 Vue de la façade du musée en 1908. Les sculptures viennent d'être achevées.



6 Étude pour le motif central, par Paul Amlehn, vers 1906.

la statuaire d'accompagnement, ils annoncent la crise du lien ancestral qui lie les grands monuments publics à leur complément figuratif. Le décor architectural n'en aura pas moins de beaux jours devant lui, même si, en quête d'autonomie, la sculpture en ronde bosse et l'architecture vivront désormais des destins séparés. |

Notes

1 *Concours pour la construction d'un Musée central : règlement*. 1er sept. 1900 (AVG, 340.J.1/4).
2 Le Musée de Genève, *La Suisse*, 17 juin 1898.
3 Cette invitation donnera lieu à une première liste de sculpteurs (AVG, 340 J.1.9) : 1 De Niederhauser-Rodo, sculpteur à Genève. 2 James Vibert, prof. à l'École des beaux-arts de Genève. 3 Paul Amlehn, sculpteur à Sursee. 4 Morhardt & Constantin, sculpteurs à Montreux. 5 Reymond, sculpteur à Paris. 6 Gasq et Sicard, à Paris. 7 Canier, professeur à l'École des arts décoratifs à Genève. 8 Trabold, sculpteur à Genève. 9 Plojoux, École des arts industriels. 10 Kohler, Terrassière.
4 Léo Châtelain, architecte à Neuchâtel ; Louis Dunki, peintre ; Camille Favre, président de la Société auxiliaire du Musée ; Jacques-Elisée Goss, architecte ; Melley, architecte à Lausanne ; Alfred Cartier, secrétaire du service des Musées.
5 Musée d'art et d'histoire. Grande sculpture décorative de la façade principale. Cahier des charges, 14 juillet 1906 (AVG, 03 AC 1411).
6 Sankturbanhof, Sursee (LU), Inventaire provisoire, AM 98.85. Ce musée conserve également les archives du sculpteur. Je remercie Bettina Staub, conservatrice au Sankturbanhof, pour les indications qu'elle m'a fournies sur ce fonds. Sur le contexte familial, voir Lienert/Röllin 1984.
7 Lapaire 2001, p. 118, cat. 173.
8 Rapport de Charles Garnier, 5 déc. 1863, cité dans Pingeot 1981, p. 132.
9 *Journal de Genève*, 19 avril 1907, 9 janv. 1912 ; Cacheux 1910 ; Deonna 1910, II, p. 401.

ADRESSE DE L'AUTEUR
David Ripoll, Conservation du patrimoine architectural de la Ville de Genève, Rue du Stand 3, 1204 Genève. david.ripoll@ville-ge.ch.

BIBLIOGRAPHIE

AVG : Archives de la Ville de Genève.
Cacheux 1910. L. Cacheux, Le Musée d'art et d'histoire de Genève. *La Semaine littéraire*, 8 oct. 1910, pp. 485-487.
Deonna 1910. Waldemar Deonna, Le nouveau Musée d'art et d'histoire à Genève. *Revue archéologique*, 1910, II, pp. 401-412.
Lapaire 2001. Claude Lapaire, *Rodo : un sculpteur entre la Suisse et Paris, catalogue raisonné*. Zurich/Lausanne, 2001.
Lienert/Röllin 1984. Konrad Rudolf Lienert, Stefan Röllin, *Die Amlehn in Sursee. Eine Bildhauerfamilie und ihre Werke*. Sursee, 1984.
Adolf Loos, *Ornament und Verbrechen*. Vienne, 1908.
Pingeot 1981. Anne Pingeot, Rôle de la sculpture dans l'architecture. À propos de l'Opéra de Paris. *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 38, 1981, pp. 119-134.

CRÉDIT DES ILLUSTRATIONS

Sankturbanhof, Sursee (fig. 1, 5, 6).
BGE-CIG (fig. 2, 3).
C. Merlini (fig. 4).

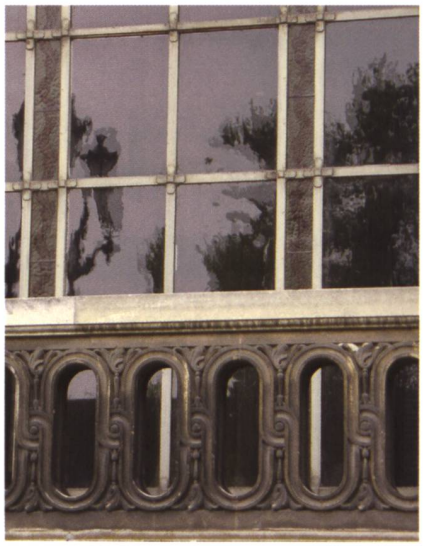
Les vitraux, verrières et vitrages du musée : la chance d'une remise en valeur

1 Verrières de la façade principale du musée. © MAH.

2 Jeu de reflets sur une verrière de la façade principale. © Vitrocentre Romont, S. Trümpler.

PAGE DE DROITE

3 Clement Heaton, vitrail du hall intérieur, 1909, représentant les armoiries de la Ville de Genève (avec inscription V G); verre incolore et verres teintés peints à la grisaille et aux émaux (haut. 600 cm, larg. 290 cm). © MAH, F. Bevilacqua.



On dit parfois que les fenêtres sont les yeux d'un édifice. Pour le Musée d'art et d'histoire, on se rend compte que ses verrières anciennes jouent sans doute un tel rôle et, bien au-delà, qu'elles participent largement aux rapports entre fonction, contenu et édifice. Elles seront significatives pour bien des aspects de son agrandissement (fig. 1)

Le fenestrage remonte à la construction de l'édifice (1909) et se compose de vitraux, de verrières et de vitrages. Les vitraux sont placés uniquement dans l'escalier, sur une façade protégée donnant sur la cour, les verrières au décor plus simple sur les façades extérieures et les vitrages sans décor dans les parties arrières du bâtiment de Marc Camoletti. Les trois groupes ont en commun le même type de structure métallique soignée, des éléments qui les relient d'ailleurs aux portes d'entrée et aux cloisons intérieures. L'analyse du Vitrocentre Romont réalisée sur la demande de la Ville de Genève a démontré que tout ce patrimoine verrier est encore largement dans son état d'origine et qu'il peut être conservé par une démarche d'entretien consciencieux.

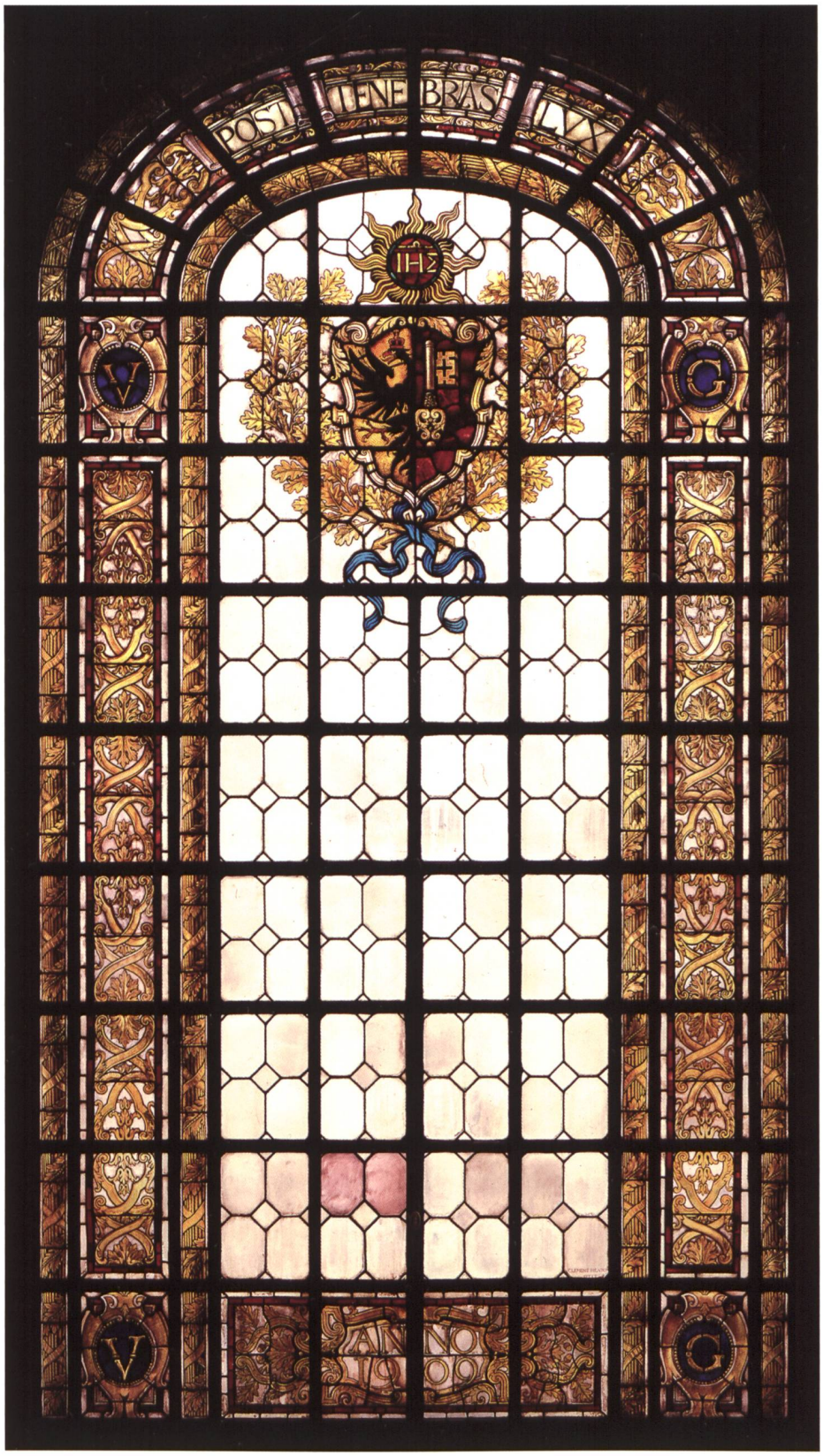
Les magnifiques verrières de la façade principale conservent toujours un haut pourcentage de la substance d'origine, notamment de verres de belle qualité. Une transparence cristalline et des mouvements doux à la surface, dus aux anciens processus de fabrication par étirage, les caractérisent. Ces propriétés sont d'une grande importance pour l'aspect extérieur de l'édifice. Par leur matérialité et leurs reflets vivants, ces verres dialoguent avec la pierre naturelle de coloration nuancée gris ocre et avec les fines trames métalliques des fenêtres (fig. 2). Cette animation subtile de la façade devrait être préservée. Soigneusement restaurées et surtout exemptes de doublage, ces verrières seraient alors en relation avec le pavillon d'accueil en verre lui faisant face projeté par l'architecte Jean Nouvel et avec la ligne transparente du restaurant se dessinant au-dessus de la toiture, en grande partie vitrée elle aussi.

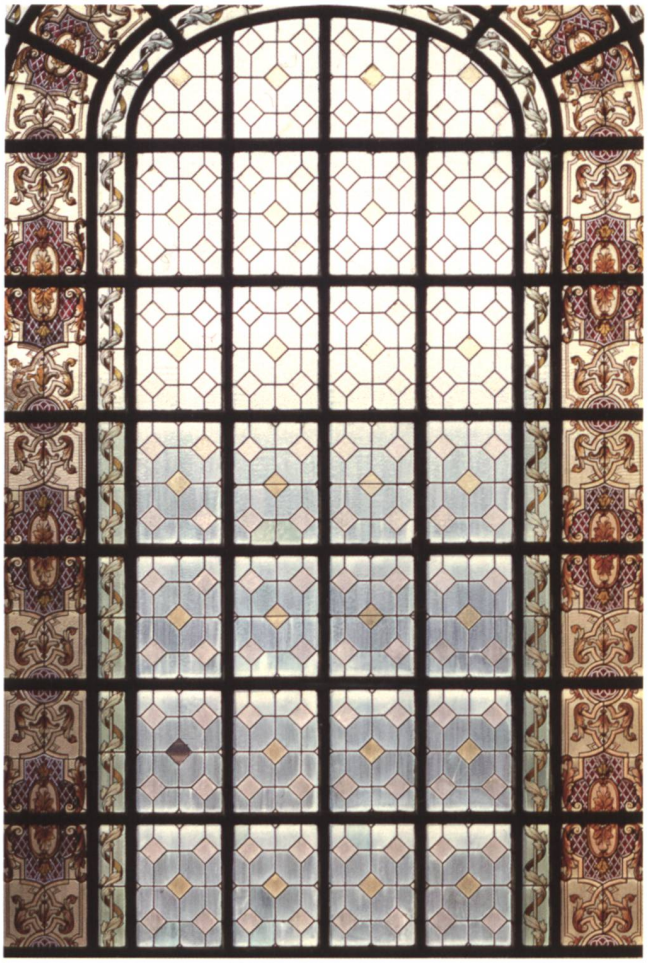
À l'intérieur, ce sont avant tout les fenêtres qui permettent encore d'identifier l'architecture « dix-neuviémiste » du bâtiment grâce à leurs serrureries, leurs armatures élaborées et au relief des réseaux de plombs, les autres surfaces de l'enveloppe architecturale ayant largement perdu leur aspect d'origine. Plusieurs types de verre composent ces fenêtres (fig. 3, 4): aux verres à vitres anciens s'ajoutent, dans les parties en vitrail des bordures et des médaillons, des pièces de verre aux

surfaces richement structurées par laminage ou même confectionnées selon des techniques médiévales.

L'œuvre majeure de l'ensemble est le vitrail situé dans le hall, précisément dans l'escalier en face de l'entrée principale: représentant les armoiries de Genève, il est signé de Clement Heaton et daté de 1909 (fig. 3). *Craftsman* anglais établi à Neuchâtel, Heaton a développé en Suisse entre les années 1880 et 1914 une activité d'artiste décorateur polyvalent. Issu d'une famille de maîtres verriers de renommée internationale (atelier Heaton, Butler & Bayne), formé sous l'influence des idées de John Ruskin, l'artiste est fasciné par le vitrail médiéval et ses particularités techniques. Son approche technique du vitrail est unique, comparée aux pratiques artisanales de l'époque en Suisse et bien au-delà. Afin d'obtenir les caractéristiques de matérialité et de luminosité des vitraux anciens, il fabrique notamment une partie des verres lui-même – fait rare, les verriers se servant en règle générale de verres produits par de grandes verreries. Il met au point des techniques de peinture à la grisaille et aux émaux propres à ses idées. Il en va de même pour les structures métalliques et la mise en plomb. Dans l'ensemble, les vitraux créés par l'artiste de cette façon se conservent bien. Si des problèmes structurels apparaissent cependant dans certains, celui du musée n'en présente que peu. Nous n'avons pas constaté non plus de détérioration significative de la matière vitreuse. En revanche, on devra toujours tenir compte des facteurs environnementaux (condensation, réchauffement et risques de dommages mécaniques) qui ont laissé des traces sur cette œuvre (dépôts, pertes de grisaille).

La technique mais aussi l'iconographie placent ce vitrail au cœur du programme. Les armoiries de Genève sont entourées d'un large décor végétal enrubanné, selon le goût de l'époque. La devise *Post Tenebras Lux* en haut du vitrail fait pendant aux initiales de la Ville de Genève en bas (V à gauche et G à droite). Ces initiales se retrouvent d'ailleurs dans les vitraux de la façade principale. Sur le vitrail de Heaton comme sur cette dernière, dont les ouvertures relient les espaces du Musée à la Ville, ces initiales prennent un sens tout particulier.





4 Vitrail, escalier central (intérieur, fenêtre axiale de l'étage supérieur), vers 1909, verre incolore peint à la grisaille et aux émaux (haut. 700 cm, larg. 400 cm). © MAH, F. Bevilacqua.

5 Médaillon d'une verrière de façade, motif classique. © MAH, B. Jacot-Descombes.

Par ailleurs, on remarque que par ces motifs représentant symboliquement l'Antiquité classique (fig. 5), le Moyen Âge et la Renaissance, le décor des verrières reflète la cohérence établie entre la muséologie encyclopédique et l'édifice. De plus, la répartition soigneusement étudiée des vitraux colorés, des verrières et des simples vitrages correspond à la hiérarchie de l'organisation et à la « parure » du grand bâtiment.

L'enjeu de l'ensemble du fenestrage est évidemment l'éclairage, mais aussi l'impact sur le climat à l'intérieur du musée. Pour protéger les objets exposés des rayons nuisibles de la lumière du jour, il a fallu souvent obstruer les baies des grandes salles périphériques par toutes sortes de voiles ou parfois même des parois. Ces mesures inévitables sont souvent regrettables du point de vue esthétique, car elles rendent les espaces banals en éclipsant la présence du bel édifice et de son environnement.

Selon la proposition de Jean Nouvel, le nouveau volume d'exposition dans la cour intérieure pourrait assumer, dans le sens d'une « vitrine monumentale » et pour les collections les plus sensibles, les conditions muséologiques requises de nos jours. Cet aménagement offrirait la possibilité de décharger les anciennes salles périphériques, et surtout ses verrières, de fonctions pour lesquelles elles n'étaient pas conçues. Par contre, leurs superbes qualités « atmosphériques », la luminosité, l'ouverture vers l'extérieur, la matérialité précieuse, pourraient être mises à profit pour les fonctions du musée d'aujourd'hui, telles que accueil du public, événements, communication, boutique. Et pourquoi ne pas y mettre magnifiquement en valeur des objets en matériaux inertes, par exemple des sculptures en marbre ou en bronze (comme ceci semble avoir été le cas pour les salles situées au niveau de la façade principale)? Le concept d'un éclairage différencié, qui était déjà déterminant pour la structure et la scénographie du musée de 1900, pourrait ainsi être poursuivi comme fil rouge lors de son agrandissement.

Il en va de même pour les aspects climatiques. Nous pensons que, tout compte fait, la solution la plus judicieuse en matière d'investissement, d'entretien, d'impact technique et esthétique, voire de bilan énergétique, serait le maintien d'une grande partie du vitrage simple d'origine. Cette démarche de principe devrait se conjuguer avec des exigences climatiques différenciées pour les salles concernées, et avec des interventions ponctuelles, telles que vitrines conditionnées ou doublage intérieur de certaines fenêtres.

Stefan Trümpler, Vitrocentre Romont
Centre suisse de recherche sur le vitrail
et les arts du verre