

MUSÉE ARIANA



MUSÉE SUISSE DE LA CÉRAMIQUE ET DU VERRE

Ville de Genève



MUSÉE ARIANA

MUSÉE SUISSE DE LA CÉRAMIQUE ET DU VERRE

Ville de Genève

Département municipal des affaires culturelles et
Département municipal de l'aménagement des constructions et de la voirie

PRÉFACES



Préface

Le musée Ariana ouvre à nouveau ses portes après treize années de fermeture. Celle-ci, rendue obligatoire en raison des installations techniques devenues vétustes et du mauvais état du bâtiment, nous a privés durant de longues années de l'activité consacrée au seul musée de céramique et de verre en Suisse.

C'est au généreux mécène, Gustave Revilliod (1817-1890), que l'on doit sa construction. Amateur d'art éclairé et fortuné, Revilliod réunit, au gré de ses nombreux voyages en Europe, en Afrique et en Asie, une collection d'objets d'art très diversifiée, qu'il exposa dans son hôtel particulier du 12 de la rue de l'Hôtel-de-Ville. Cependant, Revilliod voit grand. Il s'adresse ainsi au jeune architecte Emile Grobéty pour réaliser son rêve philanthropique: un musée monumental, le second musée genevois après le Musée Rath de 1826.

L'étude de l'évolution historique de l'Ariana a réaffirmé son importance nationale dans l'histoire de l'art. Irremplaçable repère culturel de notre hérité collective, cet édifice a bénéficié d'une restauration menée dans une optique de revitalisation, visant à lui rendre sa pleine fonction sociale au sein de notre cité.

Elle a été ainsi ponctuée de conseils scientifiques et déontologiques en matière de conservation du patrimoine architectural.

De sa vocation originelle de musée encyclopédique, l'Ariana a été rattaché dès 1934 au Musée d'art et d'histoire et transformé en musée de la céramique. Siège de l'Académie internationale de la céramique depuis 1953, année de sa fondation, son orientation scientifique a été ainsi enrichie par l'ouverture sur la céramique contemporaine, instaurant un rapport dynamique entre le patrimoine du passé et la création contemporaine.

Les collections de l'Ariana, parmi les plus importantes d'Europe, offrent un large panorama sur la production de la céramique et du verre. Elles comprennent plusieurs milliers d'objets s'étendant du Moyen Age à nos jours et témoignent d'un art ancestral qui se renouvelle aujourd'hui. Les principales techniques sont représentées: poterie, grès, faïence, porcelaine, faïence fine, verre soufflé, moulé, gravé, incisé; que ce soit pour l'Europe, le Proche-Orient et l'Asie.

Dans ce contexte, il est particulièrement heureux que ce musée, auquel on a donné un réaménagement muséologique complet, puisse être rendu aujourd'hui au public genevois. La totalité de ses activités scientifiques va reprendre dans des conditions excellentes, grâce aux investissements que la Ville de Genève consacre à la culture et à la mise en valeur de son immense patrimoine.

Alain VAISSADE

Conseiller administratif chargé
du Département municipal
des affaires culturelles

Préface

Rien n'était trop ambitieux, trop grand, trop beau, pour le musée que Gustave Revilliod commença de construire en 1877 pour ses collections artistiques et qu'il baptisa « Ariana », en l'honneur de sa mère Ariane De la Rive. Mais l'érudit fortuné avait été présomptueux : le projet dépassait les possibilités d'un homme et allait rejoindre d'autres monuments de l'histoire de l'architecture dans la catégorie des chantiers interminables, ne parvenant à une forme d'achèvement qu'après les efforts de plusieurs générations.

Début 1884, dirigé par le jeune architecte Emile Grobéty, le chantier traînait en longueur et la dépense avait presque doublé. Soucieux d'inaugurer son Musée pendant l'année, Gustave Revilliod fit appel à l'architecte confirmé Jacques-Elysée Goss, qui parvint à livrer un bâtiment présentable à la date prévue. Mais la décoration était loin d'être terminée et se continua, en même temps que les projets d'un grand escalier qui ne devait jamais être réalisé. Après le décès de Gustave Revilliod en 1890, la Ville de Genève poursuivit son œuvre en complétant les sculptures des façades, placées en 1900.

Les interventions sur le grand vaisseau inachevé se limitèrent ensuite à diverses transformations. En 1928, le parc de l'Ariana fut cédé en droit de superficie à la Société des Nations pour la construction de son Palais, ce qui conduisit à reporter l'entrée du musée sur la façade côté Jura. L'édifice incomplet se dégradait et n'offrit longtemps que des conditions d'utilisation précaires : jusqu'à sa restauration commencée il y a dix ans, le musée n'était pas chauffé et fermait donc en hiver, l'électricité n'était pas installée au premier étage où l'on n'accédait que par

un petit escalier, les chercheurs s'entassaient dans l'une des rares pièces habitables, etc.

Or 100 ans après le début du chantier, la restauration décidée par la Ville de Genève dut faire face à de nouvelles péripéties. Après plusieurs études, le Conseil municipal vota le 30 septembre 1980 un crédit de 11 millions de francs : ce projet fut refusé par référendum le 10 mai 1981. Le 21 février 1984, le Conseil municipal vota un second projet de 18,75 millions de francs, intégrant un abri des biens culturels, et les travaux purent enfin commencer. Mais l'édifice avait trop attendu et le chantier réserva de désagréables surprises : six ans plus tard, le 4 décembre 1990, le Conseil municipal dut voter un crédit complémentaire de 4,57 millions de francs pour achever les travaux engagés et respecter les nouvelles règles de sécurité et de muséologie.

Cette série d'efforts de plusieurs générations est aujourd'hui terminée. Elle était peut-être indispensable pour venir à bout du « grand œuvre » imaginé par Gustave Revilliod à la fin du XIX^e siècle et terminé par la Ville de Genève, sous une forme digne de l'ambition du généreux mécène et respectueuse du projet initial. Désormais apte à abriter les fragiles céramiques et prêt à accueillir les visiteurs venant du monde entier, le Musée Ariana est l'un des plus beaux fleurons de la politique municipale de conservation du patrimoine architectural et culturel.

Jacqueline BURNAND

Conseillère administrative chargée
du Département municipal de l'aménagement,
des constructions et de la voirie

SOMMAIRE

UN MUSÉE VIVANT

L'Ariana, une renaissance et une métamorphose 9
Claude Lapaire

LE COLLECTIONNEUR

Gustave Revilliod, collectionneur 13
Renée Loche

LA COLLECTION

Les céramiques de Revilliod 29
Roland Blättler

L'INSTITUTION

Histoire de l'institution 33
Didier Grange

L'ÉDIFICE

L'Ariana : une œuvre philanthropique 47
Martine Koelliker

RESTAURATION

Point de vue 69
Michel Ruffieux

L'architecture comme collection 71
Bernard Court

RÉFÉRENCES

Sources, bibliographie et crédits photographiques 75

REMERCIEMENTS

Index des noms d'artistes, d'artisans et de manufactures 79

UN MUSÉE VIVANT



L'Ariana, une renaissance et une métamorphose

La réouverture de l'Ariana, Musée suisse de la céramique et du verre, le 16 septembre 1993, marque une nouvelle étape dans l'histoire des musées genevois. En 1936, la collection encyclopédique rassemblée par Gustave Revilliod, avait été partiellement transférée au Musée d'art et d'histoire pour permettre à l'Ariana, par une série d'échanges entre les deux musées municipaux, de se consacrer principalement à la céramique européenne postérieure à l'antiquité et à la céramique asiatique. Cette excellente idée ne fut malheureusement pas accompagnée des mesures administratives et financières qui auraient pu donner à l'institution ainsi créée le rayonnement international que portait en lui le projet d'un grand musée de la céramique. Il est vrai que les circonstances économiques et politiques, puis la guerre, avaient condamné Genève à une longue période de stagnation. On doit regretter qu'il ait fallu attendre jusqu'en 1976, soit plus de vingt ans après la reprise économique, pour que la Ville de Genève accepte de doter le musée d'une première partie de l'infrastructure indispensable à sa gestion professionnelle et à son développement et on ne peut que s'affliger en songeant aux querelles

qui, en 1981, ont interrompu si rapidement un élan prometteur.

Dans l'ombre (et le froid, et l'inconfort), la petite équipe de la conservation mise en place en 1976, modestement complétée au fur et à mesure des possibilités budgétaires, épaulée par les collègues du Musée d'art d'histoire et, surtout, remarquablement renforcée par un groupe de bénévoles, a œuvré pour réaliser malgré tout l'objectif essentiel : la transformation d'une collection privée, délaissée depuis la mort de son fondateur, en un musée moderne.

Nous ne songeons ici ni aux problèmes liés à la restauration d'un palais vétuste, non chauffé et dépourvu de tout ce qui est nécessaire à la vie d'un musée, ni même à l'aménagement muséologique. En parcourant le musée ressuscité, le visiteur sera immédiatement sensible à la qualité du travail fourni dans ce domaine. Mais nous pensons à ce qui constitue véritablement le cœur d'un musée, c'est-à-dire ses collections.

Dès 1976, la conservatrice, M^{me} Marie-Thérèse Coullery, assistée par la suite de M. Roland Blättler, s'est attachée à mettre en place les instruments indispensables à la gestion d'une collection de cette importance.

La création d'une bibliothèque spécialisée, à laquelle furent rattachés les ouvrages relatifs à la céramique de la Bibliothèque d'art et d'archéologie, permit de disposer d'une bonne information de base. La bibliothèque, reliée au réseau informatisé des bibliothèques universitaires de Suisse romande, fut complétée par une riche documentation sur les céramistes contemporains et par une grande diathèque. Aujourd'hui, ce centre d'information, unique

en son genre en Suisse, sert non seulement au travail quotidien du musée, mais est aussi à disposition de la collectivité.

Les contacts étroits avec le laboratoire de recherches du Musée d'art et d'histoire, puis la mise en place d'un atelier de restauration dans les murs mêmes de l'Ariana ont assuré non seulement la parfaite conservation des collections, mais ont autorisé à entreprendre leur étude technologique. Les premiers résultats de ces recherches laissent augurer de l'efficacité scientifique de cette cellule de travail.

Les collections ont été systématiquement étudiées avec l'aide de nombreux spécialistes invités à Genève. Chacune des 14 000 pièces a fait l'objet d'une fiche analytique complète, dont les données sont informatisées selon les règles élaborées pour l'ensemble des musées formant le Musée d'art et d'histoire. Ces fiches sont accompagnées de la photographie de chaque objet. Depuis que l'abri pour la protection des biens culturels, construit avec l'appui de la Confédération suisse, est disponible, c'est-à-dire depuis 1986, les collections y sont rangées selon un classement donnant enfin accès à ces richesses.

Seuls ces travaux préalables pouvaient autoriser à définir une politique d'acquisition et à la mettre en œuvre. Malheureusement, les crédits, annuellement attribués pour ce faire par la Ville de Genève à partir de 1977, restèrent trop modestes et ne tardèrent pas à être supprimés. Le mécénat privé a pris le relais avec une grande générosité : grâce à son engagement, l'Ariana a réussi à donner à ses collections des points forts, œuvres phares autour desquelles s'articulent les grands chapitres de l'histoire de la céramique.

Une première série de publications scientifiques a vu le jour sous la forme d'articles dans la revue *Genava* et dans des revues spécialisées de céramique. Un volume du catalogue raisonné des collections, consacré aux porcelaines hollandaises, a paru ; un second est en chantier, témoignant de l'intense activité derrière les coulisses qui seule garantit la qualité et le sérieux du travail destiné au public.

Aujourd'hui commence, ou plutôt recommence le travail visible des conservateurs : la transmission des connaissances réunies au cours de ces années sur les collections et la mise à disposition des œuvres d'art elles-mêmes. Selon les méthodes spécifiques aux musées, cette transmission de la culture est l'objet de trois voies d'importance égale : l'exposition permanente des collections avec son riche éventail d'informations, les expositions temporaires invitant à approfondir certains sujets et à explorer l'actualité, les animations, enfin, qui referont de l'Ariana le musée vivant qu'il ne devra plus jamais cesser d'être.

Claude LAPAIRE

Directeur du Musée d'art et d'histoire

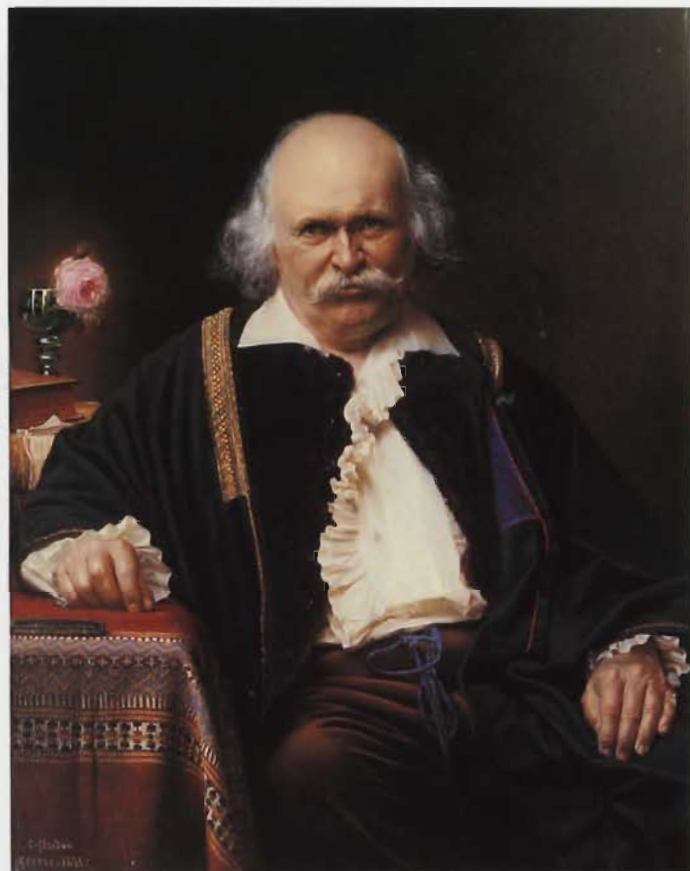
Charles-Louis-François GLARDON (1825-1887) ►

Portrait de Gustave Reveillod. 1881

Email peint sur or

Genève, Musée de l'Horlogerie et de l'Emaillerie, Inv. AD 141

LE COLLECTIONNEUR



Gustave Revilliod collectionneur

« Dans une collection, tout est bon à regarder: le collectionneur, la collection, les confrères et le public. »
(Edmond Bonnafé, *Physiologie du Curieux*, Paris, 1881, p. 23)

Un homme de goût et d'esprit

Gustave Revilliod appartient à une famille originaire de Cessel, près de Coudrée, admise à la bourgeoisie de Genève le 30 janvier 1590.

Son ancêtre Antoine Revilliod, propriétaire d'une maison au Perron et de l'hôtellerie de la Rose d'Or

au Molard est aubergiste. Il acquiert peu après son accession à la bourgeoisie, l'hôtellerie du Croissant, puis celle de la Couronne, vers Longemalle. La profession d'aubergiste, fort honorable – elle est déjà codifiée dans les franchises d'Adhémar Fabri en 1387 – impliquait obligatoirement la qualité de bourgeois de Genève.

Les trois fils d'Antoine Revilliod firent une carrière militaire et obtinrent, pour leurs hauts faits d'arme d'être annoblis par Rodolphe II, fils de l'Empereur Maximilien d'Autriche. La famille Revilliod se scinda en trois branches, celles de la Rose d'or, du Croissant et de la Couronne.¹

Le père de Gustave Revilliod, Philippe-Léonard, né en 1786, fut membre du Conseil représentatif dès 1814 et directeur de l'Hôpital. Il avait épousé en 1810 Ariane De la Rive dont il eut quatre fils, le troisième étant Gustave Revilliod.

Gustave Revilliod naquit à Genève le 8 avril 1817. Après avoir été dès 1830 élève du pensionnat Töpfer, il entreprit des études de droit à l'Académie durant deux ans.

Revilliod possédait, par les héritages successifs qu'il avait faits, des moyens financiers importants qui lui permirent, sa vie durant, de vivre de ses rentes.

Sa passion des voyages se manifesta très tôt: de 1838 à 1840, il se rend au Danemark, en Suède, en Norvège, en Russie et en Allemagne en compagnie de Jules et Adrien Naville. Il séjourne en Italie, en Angleterre, en France, visitant les musées et les antiquaires. En 1888, à plus de 70 ans, Revilliod entreprend, en compagnie du Docteur Gaudart et d'un domestique, le tour du monde, visitant notamment l'Égypte, les Indes, la Chine et le Japon, en rentrant par les États-Unis. La correspondance adressée

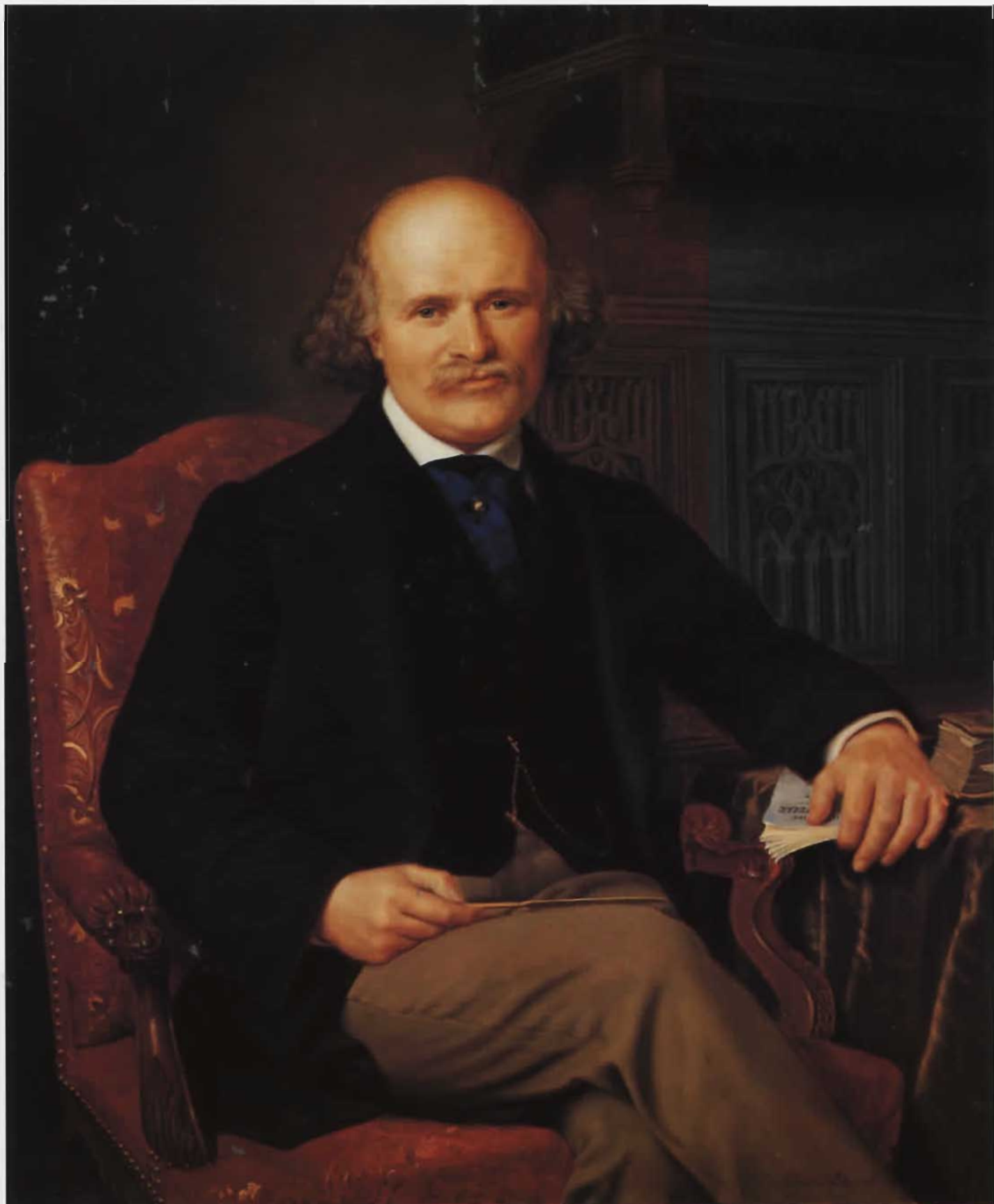
par Gustave Revilliod à Godefroy Sidler, son intendant, durant ce long périple reste un document précieux permettant de mieux saisir sa personnalité.²

Très éclectique dans ses goûts, Revilliod se veut l'ami et le protecteur des sciences, des lettres et des beaux-arts.

Il se passionne tout d'abord pour les chefs-d'œuvre typographiques de la Renaissance et contribue, dans une large part, à renouveler les traditions de l'imprimerie genevoise, celles des Estienne et des de Tournes notamment. Il réédite, à ses frais et somptueusement – parfois en collaboration avec le Dr Chaponnière – un grand nombre d'ouvrages anciens devenus rares et une série de manuscrits inédits, relatifs à l'histoire de Genève et à la Réforme. Ces ouvrages seront publiés dans les ateliers de Jules Guillaume et Edouard Fick, dont le fondateur, originaire de Berlin, s'établit à Genève, au tout début du XIX^e siècle, vers 1809 environ.³

Il utilisera, pour l'illustration de ses volumes les anciens bois des imprimeurs Estienne⁴ ou fera souvent appel à la collaboration du peintre genevois Adolphe Gandon. Le *Levain du Calvinisme* de Jeanne de Jussie, narration de l'établissement de la Réforme à Genève par un témoin oculaire est publié en 1853. L'année suivante paraissent les *Actes et Gestes de la cité de Genève* par Antoine Froment, publiés pour la première fois d'après les manuscrits originaux, édition illustrée par des lettres ornées d'après l'admirable série des Estienne; le récit de Froment est accompagné d'eaux-fortes de Gandon

Alexandre-Louis-François D'ALBERT-DURADE (1804-1886) ►
Gustave Revilliod dans sa bibliothèque
 Huile sur toile
 Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. CR 435



qui tente de rester fidèle aux costumes et aux types de l'époque. Après les *Annales de la Cité de Genève*, paraissent en 1865, *L'Advis et Devis de l'ancienne et nouvelle police de Genève* par Bonivard et, en 1867, les célèbres *Chroniques* de cet auteur. Fick republia également d'autres textes rares ou inédits, principalement les œuvres des réformateurs et les écrits polémiques, alors introuvables, rédigés par les protestants contre la papauté, comme les *Satyres chrestiennes de la cuisine papale* d'après l'édition de 1560, texte attribué au Réformateur Pierre Viret. Jules Guillaume Fick fut aidé par son fils aîné Edouard, homme savant et lettré, docteur en droit et en philosophie, qui contribua largement à l'établissement des textes et dont la première publication fut le *Livre du Recteur*, en collaboration avec Gustave Revilliod et Charles Le Fort. En 1863 il réimprimait, avec Gustave Revilliod le fameux *Traité des reliques* de Jean Calvin. Ce travail d'édition considérable vaudra à Revilliod une renommée qui dépassera très largement les frontières nationales et dont témoigne une abondante correspondance.⁵

Revilliod a laissé également plusieurs recueils de poèmes, dont le premier, *Anges et fleurs*, parut en 1845, des récits de voyage, des souvenirs de famille et de jeunesse. Il collabora à de nombreux journaux et revues scientifiques.⁶

Gustave Revilliod fit partie de plusieurs sociétés savantes : en 1856, il est nommé membre de la Société d'histoire de la Suisse romande, en 1858 membre associé de l'Association Florimontane d'Annecy et membre de la Société des Arts. En 1859, il devient Président de la Société d'histoire et d'archéologie où il fera de nombreuses communications ; la même année il est reçu membre de la

Société de recherche historique de Bâle ; dès 1862, Revilliod assure la rédaction de la Bibliothèque universelle et en 1869, il reçoit la charge d'ambassadeur du Conseil Fédéral pour l'inauguration du Canal de Suez. Le récit de ce voyage parut en 1870 sous le titre « De Genève à Suez ».

En 1873 Revilliod est nommé, dans le Comité de l'exposition universelle de Vienne, juré pour la section d'orfèvrerie moderne ; il présente un rapport sans complaisance au Conseil Fédéral sur ce qu'il considère « comme l'abaissement du goût ».⁷

En 1889 la Société des Arts lui confère le titre de membre honoraire « pour avoir favorisé le développement du goût des beaux-arts à Genève ».

Revilliod a rempli également quelques charges publiques : il fut membre du Grand Conseil, conseiller municipal et adjoint au maire dans sa commune du Petit-Saconnex.

Sa générosité à l'égard de sa ville se manifeste à maintes reprises, notamment en 1868 où il fait un don de 100 000 francs pour la construction du nouveau bâtiment de la Bibliothèque Publique.

Gustave Revilliod meurt au Caire, lors d'un voyage, le 21 décembre 1890. Par testament, il légua à la Ville de Genève le Musée Ariana et ses collections, ainsi que la propriété de Varembe.

« Nous avons fait des emplettes, des emplettes »⁸ : un collectionneur éclectique

L'étude de l'activité de Revilliod collectionneur reste difficile à faire, car nous ne possédons que fort peu de renseignements permettant d'établir avec certi-

tude la provenance de ses achats effectués pendant près de quarante ans. De plus, des papiers d'archives semblent avoir disparu après sa mort et n'ont jamais pu être retrouvés.

Cependant, l'abondante correspondance qu'il a reçue entre 1838 et 1890,⁹ conservée aux Archives d'Etat de Genève – près de 4700 documents –, ainsi que ses propres lettres adressées à Godefroy Sidler¹⁰ nous fournissent un certain nombre de renseignements précieux permettant d'émettre quelques hypothèses sur la provenance de ses achats.

Des marchands genevois et suisses fournissent régulièrement des objets à Revilliod : en 1857, Kuhn, de Genève lui vendra de la céramique de Saxe, des assiettes chinoises, des pierres gravées, Jacques Woog, antiquaire à Berne, en 1858 « diverses assiettes et plats de Saxe », Eugène Baud, de Lausanne, en 1862, des « plats en faïence ». Des particuliers lui proposent des pièces susceptibles de venir enrichir ses collections. Ainsi le sculpteur Charles Töpffer, fils de Rodolphe, lui vend en 1885 une série de vitraux français du XIII^e siècle provenant de l'église de Saint-Fargeau dans l'Yonne¹¹ dont l'importance a été relevée par Jean Lafond, l'un des meilleurs connaisseurs de l'art du vitrail¹². Quelques dons, manifestant l'estime dans laquelle est tenue la collection constituée par Revilliod, viennent combler certaines lacunes, ainsi celui de Napoléon III : « J'ai souvent visité votre beau musée et j'ai remarqué que vous n'avez pas beaucoup de Sèvres du Premier Empire dans votre céramique. Voulez-vous me permettre de vous en envoyer quatre plats. Ils proviennent d'un service que l'Empereur Napoléon 1^{er} a donné à son frère le Roi Jérôme en 1807, lors de

son mariage avec ma mère la princesse Catherine de Wurtemberg. Recevez ces spécimens comme un témoignage de sympathie que je veux donner au savant collectionneur en complétant son beau musée »¹³.

Mais c'est, semble-t-il, essentiellement au cours de ses voyages que Gustave Revilliod acquiert de multiples objets. Ainsi, en 1877, il fait expédier, lors d'un séjour à Palerme, quarante caisses d'objets dont le contenu nous reste, malheureusement, inconnu. La lettre qu'il adresse du Caire à Godefroy Sidler en décembre 1888 témoigne de ses activités : « [...] J'ai pour ma part quelque peu couru les magasins du voisinage, surtout ceux des antiquaires, vers lesquels vous le savez me porte particulièrement mon humeur... Jusqu'à présent je ne me suis laissé tenter que par une belle collection d'assiettes de Rhodes dont j'ai choisi 1 cent [?] des plus jolies pour achever notre vitrine... j'ai encore l'œil sur deux belles lanternes arabes, modernes, mais jouant bien l'antique pour éclairer le grand vestibule, après quoi, basta. Pourtant celui qui me les vend à de bien jolies porcelaines persanes, des antiphonaires persans, une miniature qui ferait bien mon affaire, et si un bon génie pouvait prendre tout cela pour moi au bout de mes doigts et le poser à l'Ariana, ah comme je le remerciais... »¹⁴.

Quant à Sidler, après avoir fait des achats à Paris durant l'hiver 1886-87, notamment des meubles pour « la chambre chinoise et des potiches » ainsi que des pièces qu'il estime « introuvables » destinées à la salle orientale, il entreprend, vers 1890, sur l'initiative de Revilliod, un voyage à Londres et dans les pays scandinaves, ainsi qu'en Allemagne et dans les Pays-Bas afin d'y acquérir des objets d'art, essentiellement de la céramique.

La formation de la collection de peinture diffère, quant à elle, quelque peu de celle des objets d'art. Revilliod entretient durant plus de vingt ans des relations d'affaires qui deviendront même, tout au moins pour l'une d'entre elles, des relations amicales, avec deux antiquaires : Angela Fleuriot, de Paris qui, si elle lui propose essentiellement des peintures, lui fournit également des porcelaines, des « plaques de Sèvres à motifs d'oiseaux » et des objets orientaux¹⁵ et Emma Robellaz, de Lyon. Ces deux marchandes soumettent de nombreuses œuvres au collectionneur genevois, lui offrent de compléter sa collection et même de l'aider à l'aménagement de ses objets dans son nouveau musée.

D'autre part, Revilliod fréquente régulièrement les artistes locaux et les soutient en acquérant plusieurs de leurs œuvres, parmi les plus significatives. Il convient de rappeler que dès la deuxième moitié du XVIII^e siècle, les artistes genevois participent activement au développement du marché des œuvres d'art. Ils assurent la vente de leur propre production et servent eux-mêmes d'intermédiaires dans des transactions entre particuliers. Revilliod, par ses relations suivies avec des artistes comme Jean-Léonard et Albert Lugardon, Joseph Hornung, D'Albert-Durade, ou encore Benjamin Vautier, fera l'acquisition, par leur entremise, d'œuvres anciennes provenant souvent de cabinets de peintures genevois d'un certain renom. Il s'agit, dans la majorité des cas, de tableaux des écoles hollandaise et flamande du XVII^e siècle où dominent les paysages, les scènes de genre et les natures mortes, s'inscrivant ainsi tout naturellement dans la grande tradition des collections locales formées dès le XVIII^e siècle¹⁶; ces œuvres constituent aujourd'hui la partie essentielle

des collections de peintures des écoles du Nord du Musée d'art et d'histoire.

Ainsi, un nombre important de tableaux proviennent de la galerie de James Audeoud, un des collectionneurs qui joua un rôle très actif dans la vie artistique genevoise de la première moitié du XIX^e siècle.¹⁷ D'autres peintures proviennent des collections Duval, Eynard ou encore Jean Louis Fazy dont les héritiers décidèrent de vendre la collection à l'amiable. Sur 73 tableaux exposés, neuf furent vendus à Gustave Revilliod.¹⁸

Mais il faut noter que si Revilliod, dans sa conception encyclopédique d'une collection, acquiert des objets de toute époque et de tout genre, il reste cependant très attentif aux productions de ses contemporains. Il achète directement des toiles aux artistes locaux ou dans les expositions organisées au musée Rath et il les choisit avec beaucoup de discernement. Son « musée » conserve, entre autres, des peintures d'Alexandre Calame, François Diday, Joseph Hornung, Charles Humbert, D'Albert-Durade, Grosclaude, Emile Robellaz et Léon Gaud.

En céramique également, Revilliod encourage, par des achats personnels, la production contemporaine ; en 1885 une correspondance avec Charles Rudhardt, peintre et céramiste genevois établi à Paris, atteste que Revilliod participa à un projet destiné à installer une « industrie céramique à Genève ».¹⁹

Une mission artistique

Amateur éclairé et éclectique, Revilliod amasse, sa vie durant, des peintures, des sculptures, des séries de porcelaine et de faïence d'Europe et d'Extrême-Orient, du mobilier, des étains, de l'orfèvrerie, des

monnaies et médailles, bibelots, objets divers et insolites. Les œuvres réunies par Gustave Revilliod sont un exemple caractéristique des collections disparates formées durant tout le XIX^e siècle par des amateurs et dans lesquelles étaient mêlées des objets de grande valeur à des documents curieux et hétéroclites.

Gustave Revilliod a une haute notion de sa mission : être un guide artistique pour la formation du goût de ses contemporains. Semblable à l'élite sociale de son temps, il désire faire connaître et propager ce qu'il estime être le « bon goût » et faire de son musée un monument élevé à l'histoire de l'art « sous toutes ses formes, dans tous les temps et dans tous les pays » comme le relèvera l'auteur de la nécrologie parue dans le Journal de Genève du 22 décembre 1890. Le but recherché par Revilliod correspond exactement à la définition donnée au mot « musée », après la Révolution : « Les collections du musée réunissent le matériau et le résultat des opérations de l'esprit humain. Il requiert autant une architecture majestueuse, un bâtiment palatin, qu'une collection encyclopédique, susceptible d'attirer les visiteurs étrangers ». ²⁰

Les ambitions de Revilliod sont à la fois encyclopédiques et pédagogiques : enseigner l'histoire de l'humanité, éveiller le goût dans la jeunesse et servir l'industrie. Pour Revilliod, comme pour Walter Fol, qui avait donné ses collections à la Ville de Genève en 1871, les œuvres d'art doivent avant tout être considérées comme des objets pouvant servir – comme cela devra en être encore le cas pour le nouveau musée qui sera inauguré en 1910 – « aux industries artistiques qui sont la véritable vocation de la population genevoise ». ²¹

Revilliod du reste, à maintes reprises annoncera clairement ses intentions : « ... J'achève une œuvre, laquelle fera pendant de longues années, je l'espère l'honneur de notre pays et servira à l'éducation artistique des générations, lesquelles succéderont à la nôtre ». ²²

Une demeure patricienne transformée en musée

Les objets rassemblés par Gustave Revilliod étaient conservés, avant la construction de son Musée, dans sa demeure, rue de l'Hôtel-de-Ville 12, où, dès 1866, les amateurs étaient admis, selon une coutume fréquente à l'époque, à visiter ses collections. Raoul Pictet, cousin de Revilliod lui écrit le 9 avril 1869 : « Cher Cousin [...] Vous nous faites aussi un musée en ville ; tableaux flamands et hollandais dans un salon, Lugardon, Hornung et l'école genevoise nous en décorent un autre, groupes, bustes, cristaux, impostes, etc. etc. sans compter la porcelaine et les meubles ! » ²³

La collection Revilliod devait avoir déjà une certaine importance lorsqu'en 1869 il l'inaugure, pour ainsi dire, par une réception, offerte à la Société Suisse des Beaux-Arts, réunie à Genève ²⁴, ce qui fait dire à Raoul Pictet : « [...] J'ai ouvert de grands yeux en lisant vos projets Rue de l'Hôtel-de-Ville !! Quelles agapes ! 300 bouteilles de vin (et les autres), des langues, des jambons, des pâtés, etc., etc. et tout cela doit s'engouffrer dans l'estomac profond de peintres plus profonds encore ; s'ils n'emportent pas de là des couleurs !! Mais du reste ils auront soif de faire des progrès en comparant leurs ouvrages avec les chefs-d'œuvre que vous possédez et qui composent certainement la plus belle galerie de Genève. La mémoire de votre frère [il s'agit du peintre Horace

Revilliod] en recevra un lustre nouveau, car ses splendides toiles sont dignes à tous égards des peintres les plus distingués. Je suis content aussi que ces trésors en fait de raretés hollandaises, flamandes et genevoises, voire même romaines et chinoises, turques et orientales (puisque vous avez de tout!) ne restent pas seulement visibles pour vous seul mais que d'autres aussi puissent y trouver des modèles à

imiter. Vos porcelaines et vieilles faïences feront battre plus d'un cœur de convoitises et d'admiration, comme vos tableaux de genre soulèveront quelques soupirs de découragement chez des jeunes peintres débutants. Je conviens que le nom de Musée Revilliod est bien trouvé pour cette demeure si coquettement rangée que je me réjouis de voir terminée. »²⁵

De nombreux visiteurs témoignent leur intérêt pour les objets assemblés rue de l'Hôtel-de-Ville; la demeure, convertie en musée s'avère rapidement trop exigüe pour contenir tous les objets accumulés et dont le nombre s'accroît de jour en jour. Revilliod souhaite pour sa collection un vrai « Musée », conçu et construit pour ce seul but et rêve d'un palais somptueux dans lequel il pourrait présenter, selon ses propres termes, « les collections rares que j'avais amassées avec tant d'efforts depuis de longues années »²⁶.

En 1883 la première salle dite « des Etrusques » est installée; en 1884 toutes les salles consacrées à la céramique et à la peinture sont terminées. Le public est admis à visiter le musée. Les collections sont réparties dans l'ensemble du bâtiment: dans le vestibule, des sculptures de Guglielmi, dont le groupe *Le sommeil et la mort*; dans les salles du rez-de-chaussée sont réunies les collections de céramique, de faïence, européennes et orientales, de terres cuites étrusques, grecques et romaines. Les dix salles de l'étage supérieur renferment les collections de peintures des écoles étrangères, suisse et genevoise ainsi que la salle Revilliod où sont réunies les peintures d'Horace Revilliod et les portraits de famille. Les gravures, les armes, les monnaies et médailles, l'orfèvrerie et l'argenterie, les étains et la bibliothèque qui



Immeuble 12, rue de l'Hôtel-de-Ville, demeure de Gustave Revilliod

monnaies et médailles, bibelots, objets divers et insolites. Les œuvres réunies par Gustave Revilliod sont un exemple caractéristique des collections disparates formées durant tout le XIX^e siècle par des amateurs et dans lesquelles étaient mêlées des objets de grande valeur à des documents curieux et hétéroclites.

Gustave Revilliod a une haute notion de sa mission : être un guide artistique pour la formation du goût de ses contemporains. Semblable à l'élite sociale de son temps, il désire faire connaître et propager ce qu'il estime être le « bon goût » et faire de son musée un monument élevé à l'histoire de l'art « sous toutes ses formes, dans tous les temps et dans tous les pays » comme le relèvera l'auteur de la nécrologie parue dans le Journal de Genève du 22 décembre 1890. Le but recherché par Revilliod correspond exactement à la définition donnée au mot « musée », après la Révolution : « Les collections du musée réunissent le matériau et le résultat des opérations de l'esprit humain. Il requiert autant une architecture majestueuse, un bâtiment palatin, qu'une collection encyclopédique, susceptible d'attirer les visiteurs étrangers ». ²⁰

Les ambitions de Revilliod sont à la fois encyclopédiques et pédagogiques : enseigner l'histoire de l'humanité, éveiller le goût dans la jeunesse et servir l'industrie. Pour Revilliod, comme pour Walter Fol, qui avait donné ses collections à la Ville de Genève en 1871, les œuvres d'art doivent avant tout être considérées comme des objets pouvant servir – comme cela devra en être encore le cas pour le nouveau musée qui sera inauguré en 1910 – « aux industries artistiques qui sont la véritable vocation de la population genevoise » ²¹.

Revilliod du reste, à maintes reprises annoncera clairement ses intentions : « ... J'achève une œuvre, laquelle fera pendant de longues années, je l'espère l'honneur de notre pays et servira à l'éducation artistique des générations, lesquelles succéderont à la nôtre ». ²²

Une demeure patricienne transformée en musée

Les objets rassemblés par Gustave Revilliod étaient conservés, avant la construction de son Musée, dans sa demeure, rue de l'Hôtel-de-Ville 12, où, dès 1866, les amateurs étaient admis, selon une coutume fréquente à l'époque, à visiter ses collections. Raoul Pictet, cousin de Revilliod lui écrit le 9 avril 1869 : « Cher Cousin [...] Vous nous faites aussi un musée en ville ; tableaux flamands et hollandais dans un salon, Lugardon, Hornung et l'école genevoise nous en décorent un autre, groupes, bustes, cristaux, impostes, etc. etc. sans compter la porcelaine et les meubles ! » ²³

La collection Revilliod devait avoir déjà une certaine importance lorsqu'en 1869 il l'inaugure, pour ainsi dire, par une réception, offerte à la Société Suisse des Beaux-Arts, réunie à Genève ²⁴, ce qui fait dire à Raoul Pictet : « [...] J'ai ouvert de grands yeux en lisant vos projets Rue de l'Hôtel-de-Ville!! Quelles agapes! 300 bouteilles de vin (et les autres), des langues, des jambons, des pâtés, etc., etc. et tout cela doit s'engouffrer dans l'estomac profond de peintres plus profonds encore ; s'ils n'emportent pas de là des couleurs!! Mais du reste ils auront soif de faire des progrès en comparant leurs ouvrages avec les chefs-d'œuvre que vous possédez et qui composent certainement la plus belle galerie de Genève. La mémoire de votre frère [il s'agit du peintre Horace

compte alors plus de 10 000 volumes sont répartis dans les autres salles. Le Musée Revilliod renferme en 1890 plus de 30 000 objets.

L'ouverture officielle du musée, tant attendue, semble avoir posé quelques problèmes: Revilliod projette d'inaugurer l'Ariana en même temps que se dérouleront les cérémonies de la pose, sur la place Neuve, de la statue du général Dufour de Lantz, acquise par souscription nationale; le projet échoue comme en témoigne une lettre d'un de ses corres-

pondants, datée du 6 juin 1884: «Je déplore les contrariétés dont vous vous plaignez; il faut qu'elles vous aient bien vivement affecté pour que vous en parliez dans votre lettre... mais je trouve regrettable que celles dont il s'agit aient eu pour effet de retarder l'ouverture solennelle de l'Ariana, ouverture que vous proposiez de faire coïncider avec les fêtes qui viennent d'avoir lieu à Genève à l'occasion de l'inauguration de la statue du général Dufour...»²⁷. L'inauguration officielle, fixée finalement par Gustave Revilliod au printemps 1895, n'aura jamais lieu²⁸.

Un catalogue pour une collection

Comme tout collectionneur, Revilliod se préoccupe de l'élaboration d'un catalogue des objets qu'il a réunis. En 1876 déjà, M^{me} Angela Fleuriot l'encourage dans cette tâche: «[...] Vous avez raison de vous occuper du Catalogue de vos collections uniques pour la quantité des objets et la qualité de beaucoup d'entre eux qui étant bien classés et favorablement posés auront un mérite beaucoup plus grand car un tableau mis dans un bon jour qui l'éclaire double le prix...»; elle propose même d'aider à la rédaction: «[...] Si mes petites connaissances et même ma présence à Genève vous étaient utiles, je referais ce voyage avec grand plaisir puisque déjà vous me gratifiez de l'honneur et de la gloire d'avoir été pour quelque chose dans la naissance de ce grandissime catalogue qui devra être d'un grand intérêt pour les amateurs de la Suisse et surtout pour ceux qui après vous posséderont cette collection».²⁹ Dans une lettre adressée à Frédéric Amiel, qui désire obtenir une liste complète des objets appartenant à Revilliod, celui-ci lui fait part de ses difficultés: Varembe, 19 mars 1878 «[...] si c'est



Musée Ariana, 1^{er} étage, salle orientale, avant 1895



Musée Ariana, salle des faïences, avant 1895

compte alors plus de 10 000 volumes sont répartis dans les autres salles. Le Musée Revilliod renferme en 1890 plus de 30 000 objets.

L'ouverture officielle du musée, tant attendue, semble avoir posé quelques problèmes: Revilliod projette d'inaugurer l'Ariana en même temps que se dérouleront les cérémonies de la pose, sur la place Neuve, de la statue du général Dufour de Lantz, acquise par souscription nationale; le projet échoue comme en témoigne une lettre d'un de ses corres-

pondants, datée du 6 juin 1884: «Je déplore les contrariétés dont vous vous plaignez; il faut qu'elles vous aient bien vivement affecté pour que vous en parliez dans votre lettre... mais je trouve regrettable que celles dont il s'agit aient eu pour effet de retarder l'ouverture solennelle de l'Ariana, ouverture que vous proposiez de faire coïncider avec les fêtes qui viennent d'avoir lieu à Genève à l'occasion de l'inauguration de la statue du général Dufour...»²⁷. L'inauguration officielle, fixée finalement par Gustave Revilliod au printemps 1895 n'aura jamais lieu²⁸.

Un catalogue pour une collection

Comme tout collectionneur, Revilliod se préoccupe de l'élaboration d'un catalogue des objets qu'il a réunis. En 1876 déjà, M^{me} Angela Fleuriot l'encourage dans cette tâche: «[...] Vous avez raison de vous occuper du Catalogue de vos collections uniques pour la quantité des objets et la qualité de beaucoup d'entre eux qui étant bien classés et favorablement posés auront un mérite beaucoup plus grand car un tableau mis dans un bon jour qui l'éclaire double le prix...»; elle propose même d'aider à la rédaction: «[...] Si mes petites connaissances et même ma présence à Genève vous étaient utiles, je referais ce voyage avec grand plaisir puisque déjà vous me gratifiez de l'honneur et de la gloire d'avoir été pour quelque chose dans la naissance de ce grandissime catalogue qui devra être d'un grand intérêt pour les amateurs de la Suisse et surtout pour ceux qui après vous posséderont cette collection».²⁹ Dans une lettre adressée à Frédéric Amiel, qui désire obtenir une liste complète des objets appartenant à Revilliod, celui-ci lui fait part de ses difficultés: Varembe, 19 mars 1878 «[...] si c'est



Musée Ariana, 1^{er} étage, salle orientale, avant 1895

la mention de mon musée, comme on l'appelle, ou de mes collections comme j'aime mieux à le nommer, la chose est facile et fort à votre service. Si vous voulez ajouter qu'il contient un Raphaël³⁰ de sa plus belle époque, un Titien, des Van Dick, une collection de Hollandais parmi lesquels les maîtres les plus renommés tels que Ruysdael, Téniers, Van Velde, Hobbema, Netscher, etc., etc., etc., plus une collection de céramique l'une des plus complètes de l'Europe, la chose est facile encore, mais livrer un résumé plus détaillé, ou l'ombre d'un catalogue, me serait en face de toutes mes richesses sinon impossible au moins fort difficile... »³¹

Revilliod ne rédigera pas le catalogue de ses collections ; le premier en sera publié, après sa mort, en 1895, avec une introduction de Jacques Mayor. Le contenu de cet ouvrage sera fortement contesté par Godefroy Sidler qui en rédigera deux autres, l'un en 1901 suivi, en 1905 d'une nouvelle édition



Musée Ariana, salle Revilliod, avant 1895

plus complète. Il s'agit, en réalité, pour ces trois textes, d'une simple nomenclature des objets dont beaucoup d'attributions trop généreuses doivent être considérées avec une extrême réserve. Un nouveau catalogue sera édité en 1938 par Waldemar Deonna avec la collaboration de Louis Gielly pour l'étude des peintures.

« Un palais dédié aux arts »

Il convient de rappeler que l'entreprise de Revilliod qui consistait à construire un lieu destiné exclusivement à la conservation et à la présentation de ses collections, est exceptionnelle. Il fit preuve d'une audace et d'une persévérance – voire d'une démesure – peu communes. Ses contemporains ne s'y sont point trompés dans les descriptions enthousiastes qu'ils donnent du bâtiment et des collections qu'il renferme, aussi bien que du site incomparable sur lequel il a été construit. Dès 1886, le musée Ariana est cité dans tous les guides parmi les lieux que les voyageurs étrangers doivent visiter à Genève. Ainsi Charles Schaeck-Jaquet, dans sa brochure *Le canton de Genève et les environs. Quelques renseignements utiles sur la vie matérielle pour Étrangers, Suisses et Genevois*, Genève, 1886, p. 37, écrit-il : « [...] Une autre excursion non moins intéressante est la visite, à pied ou en voiture, selon les goûts de chacun, et par une agréable route, au musée de l'Ariana, ce superbe monument est situé au milieu des vertes prairies, dans une position qui permet de jouir de la vue splendide du lac, de la chaîne des Alpes et de son colosse le Mont-Blanc. Celui qui, par un beau soir d'été, a vu ce spectacle au moment où le soleil illumine de ses derniers rayons, ne peut facilement l'oublier. L'Ariana contient un grand nombre d'objets d'art, très dignes d'être



vus ; son propriétaire, riche amateur et intelligent collectionneur, a consacré sa vie à les réunir et à les placer dans ce magnifique édifice ».

Quant aux nombreux correspondants de Revilliod, ils se plaisent à lui dire leur admiration pour une « œuvre aussi grandiose ». Ainsi Emma Robellaz écrit le 1^{er} septembre 1883 : « ... Vous devez avoir terminé votre grand œuvre. Tous vos trésors doivent être placés et casés, peut-être dans ce moment êtes vous occupé à faire un catalogue, ce qui n'est pas une petite affaire, mais vous êtes l'homme des grandes entreprises. Votre œuvre le prouve. La postérité rendra certainement justice à l'homme dont l'intelligence élevée provoque l'admiration de ses contemporains. Votre œuvre traversera les siècles n'en doutez pas... Monsieur Godefroy mérite aussi sa palme de gloire car vous avez en lui un vaillant champion... »³² ou Berthe Vadier qui relate dans une lettre datée du 5 octobre 1884 sa visite à Varembe : « [...] J'ai été la semaine dernière avec ma mère et deux jeunes amies d'Athènes, visiter votre admirable Musée ; toutes nous avons été dans l'enthousiasme de cette réunion de belles et précieuses choses. Je n'avais jamais vu cette riche collection ; notre pauvre ami le professeur Amiel, quand nous le priions de nous conduire au Musée de l'Hôtel-de-Ville, nous remettait toujours au temps où l'on pourrait voir ces richesses dans la galerie de l'Ariana. Hélas ! c'est sans lui que nous les avons parcourues !

« Comme il est beau ce palais que vous avez dédié aux arts ! quelle harmonieuse architecture ! et avec quelle majesté le dôme s'enlève sur l'azur ! Et ce vestibule ! comme aussitôt qu'on y a pénétré on est loin

des petites, des mesquineries de la vie moderne ! Ces splendeurs marmoréennes vous reportent en Italie, à la Renaissance, dans le palais de quelque prince ami de la poésie et des arts ; et si les visiteurs portaient la toge à plume et la dalmatique fourrée, on en serait ravi, et nullement étonné... Nous allions de galerie en galerie, de salon en salon, d'extase en extase, mes jeunes amies retenant à grand peine leurs cris d'admiration... »

« Le soir nous ne pouvions nous lasser de parler de l'Ariana... C'est une jouissance très rare de voir des goûts si élevés unis à de grandes richesses. Tel voudrait qui ne peut pas, tel peut qui point ne se soucie, pour parler comme les vieux auteurs. Heureusement que la Fortune, parfois lasse de n'y point voir, soulève un peu son bandeau et prodigue alors ses dons en toute connaissance de cause... »³³

Revilliod n'est pas insensible à l'idée d'être considéré comme un « bienfaiteur immortel ». Ce bâtiment grandiose et ses collections seront là pour rappeler éternellement sa mémoire. Son musée restera, jusqu'à la fin de sa vie, sa préoccupation essentielle : « Ces richesses que patiemment vous avez examinées pendant nombres d'années, ce sont – dites-vous – vos enfants ; elles vous tiennent lieu de famille, ajoutez-vous, parce que les circonstances ont voulu que vous n'en eussiez pas d'autre » lui écrira, en 1882 l'un de ses correspondants.³⁴ Présent à Genève, il accueille lui-même les visiteurs, comme en font foi de nombreux témoignages. En voyage autour du monde, entre 1888 et 1889, il écrit inlassablement à son intendant Godefroy Sidler, ne se contentant pas de décrire ce qu'il voit, mais se préoccupant constamment de l'Ariana, le comparant aux plus grandes collections du monde,

portant même sur certaines d'entre elles des jugements sans appel... comme pour le Musée de New York : « [...] 2 heures. – Je sors du musée des arts, il est à l'autre bout de la ville à l'extrémité du parc qui se nomme Central qui est fort grand et fort beau... Quant au musée il serait difficile d'imaginer une construction d'un goût plus vulgaire, plus détestable ; les dispositions intérieures ne m'ont pas paru non plus de tous points fortes heureuses. Là dedans vous trouvez sculpture, antiquités, peinture, céramique, ménagées non pas à très hautes doses comme en Europe, mais avec modération et en nombre restreint comme il convient à un musée dans son début, et malheureusement je dois le dire, la qualité ne rachète pas la sobriété. Des plâtres d'après des chefs d'œuvre connus de tout le monde, quelques statues assez faibles parmi lesquelles je n'ai su voir qu'un joli buste de Napoléon par Canova et un buste de je ne sais qui assez insignifiant par Thorwaldsen... Il contient de fort bons exemples des œuvres de la peinture moderne, en France, en Allemagne, en Belgique... tout cela deviendra précieux avec le temps mais ne représente pour le moment qu'une bourse bien garnie.

« Une autre salle contient des Frans Hals et des Rembrandt qu'un Américain à force de dollars a acheté il y a peu d'années à l'Hôpital de Harlem, qui a préféré des sous à des trésors, perdus désormais au monde ; les autres tableaux anciens, la plupart de l'école hollandaise m'ont paru peu de chose et fort sujets à caution. Quant à la verrerie, à la porcelaine de Chine et du Japon, pas d'antiquaire un peu bien monté en Europe qui n'eût pu en montrer autant. – Vous voyez que le dénombrement des richesses artistiques que possède New York est assez court [...] Ce que je peux vous affirmer c'est que je ne donne-

rai nullement mon Ariana pour le musée de New York, pourtant je ne suis qu'un simple bourgeois de Genève et New York est une ville qui a 1 500 000 habitants et son musée passe pour le plus beau et le plus riche de l'Amérique qui en a 50 millions, non pas de musées mais de citoyens.³⁵ [...] Au Caire, Revilliod visite la collection de Borelli-Bey, un avocat enrichi ; il écrit à Sidler, le 11 décembre 1888 : [...] mais quand on m'a dit ce qu'il [Borelli-Bey] a dépensé pour avoir tout cela, grand Dieu à ce compte que vaudrait l'Ariana ! – l'Ariana, l'Ariana, plus je vois et plus elle monte dans mon opinion. Elle égalera bientôt tous les musées... »³⁶

Les critiques concernant la qualité des objets acquis par Gustave Revilliod n'interviennent que tardivement,³⁷ au moment même où Waldemar Deonna, en 1934, alors directeur du Musée d'art et d'histoire, décide de procéder à une réorganisation en éliminant les pièces douteuses et en regroupant certains objets – plus particulièrement la céramique – avec ceux du Musée d'art et d'histoire, transformant ainsi, fort judicieusement, une collection qui avait gardé un caractère privé, mais dont l'intérêt artistique restait néanmoins incomparable, en un musée public répondant aux exigences scientifiques et muséographiques de son temps.

Renée LOCHE

Notes

Abréviations

AEG	Archives d'Etat, Genève
AVG	Archives de la Ville de Genève
BPU	Bibliothèque publique et universitaire, Genève
MAH	Musée d'art et d'histoire, Genève

¹ Sur la famille Revilliod, voir Jean REVILLIOD, *Chronique d'une famille genevoise*, Genève, 1990.

² 65 lettres de Gustave Revilliod à Godefroy Sidler. Paris, Le Caire, Bombay, Saïgon, Kyoto, Yokohama, San Francisco, New York, etc. 17 décembre 1879-14 décembre 1890. BPU, Ms. fr. 693.

³ Sur l'activité des imprimeurs Fick, voir Alfred CARTIER, «L'imprimerie Fick», dans: *Nos Anciens et leurs œuvres*, 1902, pp. 41-55.

⁴ Les bois des Estienne et des de Tournes – tout au moins ce qui subsiste encore – furent acquis en 1935 par le Musée d'art et d'histoire. Cf. Waldemar DEONNA, «Bois gravés de l'ancienne imprimerie des de Tournes à Genève», dans: *Genava*, t. XIV, 1936, pp. 113-220.

⁵ AEG, archives de famille, fonds Revilliod. Notamment les lettres de Gustave de Bonstetten, Frédéric Amiel et d'Edmond Tallichet, directeur de la Bibliothèque universelle.

⁶ La liste exhaustive des ouvrages écrits, traduits, publiés et réédités par Gustave Revilliod est publiée dans: Suzanne GEHRING, *La Bibliothèque du Musée de l'Ariana [sic] léguée par Gustave Revilliod à la Ville de Genève. Son intégration dans les fonds genevois*. Travail présenté à l'Ecole de Bibliothécaire de Genève pour l'obtention du diplôme, Genève, 1976, pp. 12-16, dactyl.

⁷ Gustave REVILLIOD, *Rapport au Conseil Fédéral sur l'exposition de Vienne en 1873* rédigé par Gustave Revilliod membre du jury du VII^e groupe, Genève, 1873, p. 19.

⁸ Lettre de Gustave Revilliod à Godefroy Sidler à bord de l'Anadyr [Saïgon], 11 mars 1889. BPU, Ms. fr. 693, fol. 250.

⁹ AEG, archives de famille, Fonds Revilliod.

¹⁰ BPU, Ms. fr. 693.

¹¹ Lettres de Charles Töpffer à Gustave Revilliod, Paris, 22 juin 1885 et 12 juillet 1885. AEG, archives de famille, Fonds Revilliod. 1885/53 et 1885/67.

¹² Jean LAFOND, «Les vitraux français du musée Ariana et l'ancienne vitrerie de Saint-Fargeau [Yonne]», dans: *Genava*, t. XXVI, 1948, pp. 114-132.

¹³ Lettre de Napoléon III à Gustave Revilliod, Prangins, 7 juillet 1888. AEG, archives de famille, fonds Revilliod. 1888/57.

¹⁴ BPU, Ms. fr. 693.

¹⁵ Lettre de Godefroy Sidler à Gustave Revilliod, Paris, 29 juin 1887. AEG, archives de famille, fonds Revilliod 1887/64.

¹⁶ Sur l'histoire des collections genevoises, voir Mauro NATALE, *Le goût et les collections d'art italien à Genève du XVIII^e siècle au XX^e siècle*, Genève, 1980 et Armand BRUHLART, *La peinture hollandaise dans les collections privées de Genève au XVIII^e et au XIX^e siècle et le catalogue des tableaux hollandais du Musée d'art et d'histoire de Genève*, Genève, thèse université de Genève, faculté des Lettres, 1983, dactyl.

¹⁷ Seize peintures de la collection Revilliod proviennent du Cabinet de James Audeoud dont le catalogue avait été publié en 1848.

¹⁸ Sur la collection Jean-Louis Fazy, voir: «La magnifique galerie de tableaux de la famille Fazy», dans: *Almanach du Vieux-Genève*, 28, 1949-1950, pp. 61-64.

¹⁹ Lettre de Charles Rudhart à Gustave Revilliod, Paris, 7 septembre 1885. AEG, archives de famille, fonds Revilliod. 1885/89.

²⁰ Cf. Dominique POULOT, «La naissance du Musée», dans: *Aux armes et aux arts. Les arts sous la Révolution*, Paris, 1988, p. 202.

²¹ Camille FAVRE, «A propos du futur musée. Discours prononcé à l'assemblée générale de la Société Académique de Genève le 11 novembre 1895», Genève, 1899, p. 22.

²² «Mémoire à consulter à propos de la réclamation élevée à Grobéty». AEG. Ariana. Acte 768. Pièce N^o 16. Cité par Leila EL-WAKIL, «Les origines du Musée Ariana», dans: *Revue du Vieux-Genève*, 1981, n^o 11, p. 28.

²³ AEG, archives de famille, fonds Revilliod. 1869/47.

²⁴ Cf. Société des Arts. Rapport pour 1891. Séance du 1^{er} juin 1891. Nécrologie de Gustave Revilliod par Théodore de Saussure, p. 132.

²⁵ Lettre de Raoul Pictet à Gustave Revilliod, 4 juin [sans lieu, ni année]. AEG, archives de famille, fonds Revilliod. Partiellement reproduite dans EL-WAKIL, *op. cit.*, p. 29.

²⁶ AVG, Ariana, acte 768, N^o 16.

²⁷ Lettre de Victor Largeau à Gustave Revilliod, Niort, 14 juin 1884. AEG, archives de famille, fonds Revilliod. 1884/40.

²⁸ Cf. Lettre de Godefroy Sidler à M. Turretini, président du Conseil administratif de la Ville de Genève, Varembe, 6 mai 1895: «... En 1890, et quelque temps avant le départ de mon ami Monsieur Gustave Revilliod nous avons examiné ensemble et décidé des divers travaux et acquisitions que l'Ariana exigeait encore et qui pouvait se terminer pour le printemps 1895, où définitivement l'inauguration devait avoir lieu. Le sort en a décidé autrement et mon regretté ami n'a pas pu voir ce jour là ni moi le plaisir de voir notre œuvre terminée et qui sans aucun doute ne s'achèvera jamais...». Archives MAH. Copies de lettres de Godefroy Sidler.

²⁷ Lettre d'Angela Fleuriot à Gustave Revilliod, Monceaux, 24 août 1876. AEG, archives de famille, fonds Revilliod. 1876/200.

²⁸ Il s'agit, en réalité, d'une copie ancienne de la *Vierge au chardonneret*, exécutée selon Mauro Natale (cf. *Musée d'art et d'histoire. Catalogue raisonné des peintures. Peintures italiennes du XIV au XVIII siècle*, Genève, 1979, p. 105, cat. N° 135) à Florence vers 1520; elle fut acquise par Revilliod du marquis de Campana, vers 1867, comme une œuvre authentique de Raphaël. Cet achat fit l'objet d'une vive polémique à laquelle Revilliod participa en publiant, en 1868, sans nom d'auteur, une brochure intitulée « La Madonna di Vallombrosa, tableau de Raphaël ».

²⁹ Lettre de Gustave Revilliod à Frédéric Amiel, Varembe, 24 août 1876. BPU, Ms. fr. 3088.

³⁰ AEG, archives de famille, fonds Revilliod. 1883/28.

³¹ Lettre de Berthe Vadier à Gustave Revilliod, 5 juillet 1884. AEG, archives de famille, fonds Revilliod. 1884/46. Lettre partiellement citée par L. EL-WAKIL, *op. cit.*, p. 39.

³² Lettre de Victor Largeau à Gustave Revilliod, Niort, 31 août 1882. AEG, archives de famille, fonds Revilliod. 1882/96.

³³ Lettre de Gustave Revilliod à Godefroy Sidler, New York, 7 juin 1889. BPU, Ms. fr. 693.

³⁴ Lettre de Gustave Revilliod à Godefroy Sidler, Le Caire, 11 décembre 1888. BPU, Ms. fr. 693.

³⁵ Voir, à ce sujet l'article de L. FLORENTIN, « Et l'Ariane », dans : *La Suisse*, 7 août 1934.

L'inventaire de la correspondance Revilliod conservée aux AEG a été établi par Karin Rivollet.

Danièle Braunstein a procédé, en vue de l'étude de la collection Gustave Revilliod, au dépouillement systématique des archives de famille conservées aux AEG.

LA COLLECTION



Les céramiques de Revilliod

Il est incontestable que sans la collection céramique constituée par Gustave Revilliod, Genève n'aurait jamais abrité dans ses murs un musée public voué à l'art de la terre.

Si l'on examine les collections de céramique ancienne de l'Ariana (celles qui vont du Moyen-Age à 1830 environ), on constate que le fonds légué par l'éminent mécène représente quelque 40% de l'ensemble.¹ Abstraction faite des productions « locales » (faïence de Carouge, porcelaine de Nyon), ce rapport oscille même autour des 60%. Dans certaines catégories l'apport de Revilliod est encore plus déterminant (porcelaine de Paris, porcelaine et faïence hollandaises, porcelaine italienne, faïence italienne des XVII^e et XVIII^e siècles, Chine de commande).

S'il est un domaine où l'éclectisme méthodique de Revilliod est patent, c'est bien celui de la céramique. L'inventaire dressé en 1905 atteste d'une politique d'achat systématique, en particulier dans le secteur européen. On a manifestement cherché à représenter le plus grand nombre de manufactures, y compris les plus obscures et fût-ce à travers un seul objet. Revilliod a même réuni une modeste collection de

porcelaines anglaises: une particularité fort peu répandue dans les musées continentaux.

Les sources très lacunaires dont nous disposons ne nous permettent pas de reconstituer l'historique de la collection.² Mais il semble bien que dans la plupart des cas les acquisitions se faisaient par l'intermédiaire d'un « rabatteur » posté à un point stratégique du marché de l'art. Angela Fleuriot, antiquaire à Paris, semble être le plus important fournisseur de



Fontaine de table en porcelaine « Fabrique de Monsieur », Paris, 1775-1780.
Musée Ariana, Inv. AR 1516

Revilliod dans le domaine qui nous intéresse. Nous savons que son client lui laissait parfois carte blanche pour l'acquisition de céramiques.³

On imagine Revilliod et Sidler passant des ordres à leurs correspondants – à Paris, Lausanne, Berne, Naples, mais probablement aussi dans d'autres villes d'Italie et d'Allemagne – pour réclamer « du Rouen », « un beau service de Meissen » ou « encore quelques plats de Savone »...

Cette manière de procéder et le fait que le « budget d'acquisition » était forcément limité (il y avait tant d'autres secteurs à pourvoir !) expliquent une collection céramique de qualité assez inégale.

La faïence de Delft constitue l'un des ensembles les plus satisfaisants d'un point de vue qualitatif. Il est intéressant de constater à cet égard que Sidler fait le voyage des Pays-Bas « dans le but d'y recueillir encore des objets d'art, surtout en céramique, qui manquaient quelque peu dans les collections. »⁴

Revilliod a réuni un ensemble de porcelaines de Paris qui reste l'une des plus belles collections du genre en Europe, alors que ses pièces de Sèvres sont peut-être aussi nombreuses – prestige oblige – mais d'un niveau sensiblement inférieur. Il est vrai que les productions parisiennes – fussent-elles d'excellente venue – étaient et sont toujours nettement moins cotées que celles de la Manufacture royale. Le même constat s'impose pour la faïence italienne des XVII^e et XVIII^e siècles par opposition à la majolique du XVI^e siècle.

L'intérêt particulier que Revilliod semble avoir porté à la céramique est attesté par des acquisitions d'œuvres contemporaines (Théodore Deck, Georges Pull, Charles Rudhardt) et par son engagement



Détail d'un plat ovale en faïence. Manufacture de Quimper (France), XIX^e siècle.
Musée Ariana, Inv. AR 2596
Ce plat, imitant fidèlement un modèle classique des fabriques rouennaises fut acquis par Revilliod et inventorié comme « Rouen, XVIII^e siècle »



Vase en faïence de Delft. Manufacture du « A grec », période Samuel van Eenhom, 1678-1686
Pays-Bas
Musée Ariana, Inv. AR 3319

personnel pour le « relèvement des arts céramiques à Genève ».³

Plus qu'un véritable collectionneur, Revilliod fut un « rassembleur d'objets d'art » et un « bâtisseur de musée ». On a l'impression qu'à ses yeux chaque œuvre est avant tout une pierre qui vient consolider son étonnant édifice. Il n'en demeure pas moins que son œuvre dans le champ de la céramique justifie pleinement les efforts consentis par la cité pour établir et développer un musée spécialisé dont la renommée dépasse désormais nos frontières.

En accroissant et en améliorant la collection originale, nos donateurs, nos mécènes et la collectivité publique perpétuent le dynamisme culturel de Gustave Revilliod.

Roland BLÄTTLER

Notes

Abréviations

AEG	Archives d'Etat, Genève
AVG	Archives de la Ville de Genève
BPU	Bibliothèque publique et universitaire, Genève
MAH	Musée d'art et d'histoire, Genève

¹ Le seul catalogue relativement fiable de la collection de Revilliod est l'« Inventaire descriptif des collections de l'Ariana dressé au 31 décembre 1905 par God[e]froy Sidler », manuscrit déposé au Musée Ariana.

Assez précis en ce qui concerne la céramique européenne, il se révèle pratiquement inutile pour toute la section orientale des collections. Des centaines d'objets sont supposés provenir de Revilliod, sans qu'il soit possible de le prouver formellement. Il faut préciser que le fonds Revilliod ne fut numéroté et inventorié que dans les années 1960 en même temps que d'autres objets trouvés dans les réserves. Cette opération se fit de la manière la plus sommaire : apparemment on ignorait jusqu'à l'existence de l'inventaire rédigé par Sidler !

² Les fragments de correspondance conservés au Archives d'Etat ne recèlent que quelques lettres isolées concernant des acquisitions d'objets. A en croire Godefroy Sidler, les documents comptables relatifs aux collections se trouvaient dans une caisse qui fut enlevée en son absence le 24 janvier 1891 pour être remise à Aloïs Revilliod-de Murali (*Recueil des mémoires de Godefroy Sidler, Intendant de Gustave Revilliod. 1836-1902, Genève, 1902, p. 22*).

³ Lettre d'Angela Fleuriot du 2.2.1882. AEG, archives de famille, fonds Revilliod.

⁴ Sidler, *op. cit.*, p. 18.

⁵ C'est ce qui ressort de deux lettres de Charles Rudhardt, du 11.8 et du 24.8.1885. AEG, archives de famille, fonds Revilliod.

D'origine genevoise, le céramiste Charles Rudhardt (1829-1895) se fixe à Paris en 1862 où il collabore notamment avec Théodore Deck. En 1885, Revilliod lui demande un rapport sur l'état des arts céramiques à Genève. On ignore tout de la suite donnée à cette démarche.

L'INSTITUTION



Histoire de l'institution

Selon la convention passée entre Gustave Revilliod et l'architecte Emile Grobéty, l'édification du musée Ariana devait s'achever à la fin de l'année 1881.¹ Mais suite à d'importants retards, la première salle est terminée en 1883² et le public n'est admis à parcourir quelques-unes des salles d'exposition qu'à partir de 1884. L'Ariana est alors le seul musée « encyclopédique » de cette dimension à Genève.³ Il exerce un certain attrait sur le public qui renoue avec les collections contemplées quelques années auparavant dans l'immeuble appartenant à Revilliod, au centre de la vieille ville. L'affluence et l'intérêt que suscitent le musée enthousiasment ce dernier : « l'Ariana a chaque jour ses visiteurs doublés d'admirateurs » écrit-il à l'un de ses correspondants.⁴ La foule qui gagne le musée est composée non seulement de Genevois mais aussi de nombreux étrangers, résidents ou de passage à Genève.⁵ Elle réunit à la fois des curieux, des amateurs d'art et quelques spécialistes attirés tant par les collections que par le cadre enchanteur de Varembe.

« Nous faisons là un grand héritage »⁶

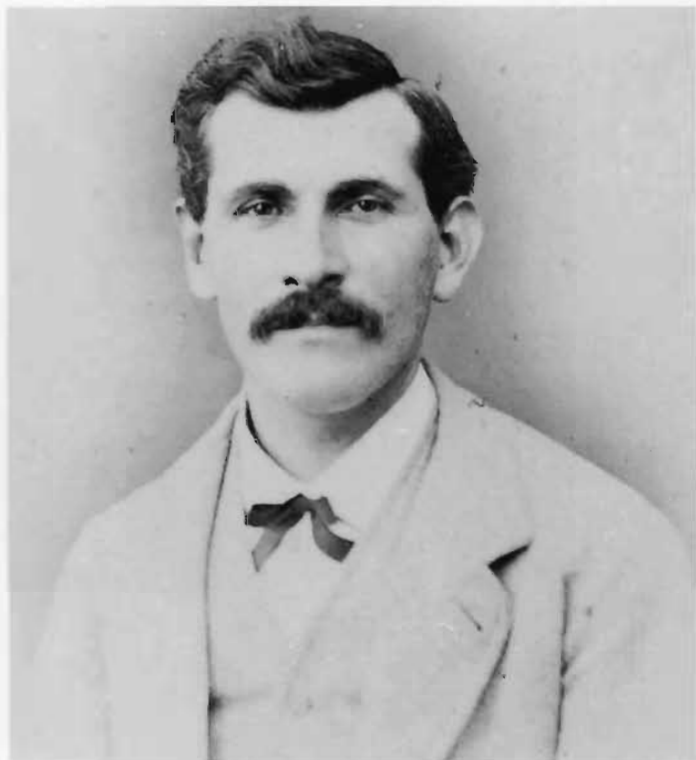
Gustave Revilliod décède au Caire le 21 décembre 1890. Très attaché à Genève et à sa population, il

lègue une grande partie de ses biens à ses concitoyens.⁷ Il leur offre sa propriété de Varembé qui comprend quelques bâtiments, un immense parc – qu’il considérait « comme un des plus gracieux qui soit au monde » –, et le musée Ariana. Conscient que l’entretien du domaine entraînerait inévitablement des frais importants, il procure également à la Ville les moyens d’y pourvoir grâce aux revenus produits par des actions et grâce à des loyers. D’autre part, le montant d’une assurance-vie devait permettre d’achever l’embellissement du parc et de mener à bien quelques travaux au musée.

Cependant le généreux donateur assortit son legs de quelques conditions : le parc et le musée devraient conserver à perpétuité leur vocation première. Rien ne devrait perturber cet îlot de paix et de tranquillité. Ainsi, par exemple, Gustave Revilliod prohibe-t-il expressément la pratique de la chasse, l’implantation de cabarets et de fabriques à Varembé. Il exige également que les plantations qu’il avait pour ainsi dire « planifiées » soient maintenues, les arbres morts devant être remplacés. Varembé, selon ses intentions était « destiné à devenir semblable à un de ces beaux parcs des prairies romaines, qui font l’orgueil de la ville de Rome et le charme de ceux qui les visitent » ; un lieu voué à la fois au délassement et à la culture.

Un intendant promu conservateur

Par souci de continuité – et par reconnaissance peut-être –, Gustave Revilliod désigne dans son testament Godefroy Sidler pour lui succéder à la tête du musée : « (...) mon fidèle serviteur, qui a été avec moi, plus que moi peut-être, le créateur de l’Ariana, en deviendra le conservateur (...), connaissant tous mes desseins en ce qui regarde l’Ariana, il conti-



Godefroy Sidler (1836-1910)
Photographie
Musée Ariana, Archives



nuera de diriger toutes choses comme de mon vivant.»⁹ Ce n'était là que juste récompense pour son intendant, ami et bras droit, qui avait participé activement à l'élaboration et à l'édification de l'Ariana ainsi qu'au développement des collections.¹⁰

Dès sa nomination, Sidler s'inscrit en défenseur des volontés de Gustave Revilliod. Dans le premier rap-

port qu'il adresse au Conseil administratif de la Ville de Genève, il affiche également sa volonté de suivre la voie tracée par son défunt maître : «Collaborateur de M. Gustave Revilliod pendant une période de 33 ans, j'ai pu apprendre à connaître ses goûts ainsi que le but qu'il poursuivait, c'est dans le même sens que j'ai cherché à travailler me souvenant toujours des directives et des conseils que j'ai si souvent



entendus de sa bouche et qu'il m'a sincèrement recommandé de suivre (...). »¹¹

En 1891, l'édifice n'est pas encore achevé comme le souligne ce même rapport : quelques bustes qui doivent orner les niches des façades manquent ; une balustrade au premier étage n'est pas finie ; le grand escalier du hall, projeté par Revilliod, n'est pas construit. En ce qui concerne les collections, Sidler est assez critique quant à leur qualité qu'il considère d'inégale valeur. Selon lui, certains objets pourraient être avantageusement remplacés. Il fait également remarquer qu'un effort devrait être fourni afin de combler les lacunes. Toutefois, malgré ces réserves, le musée remporte cette même année un franc succès auprès de la population genevoise venue massivement visiter « sa » nouvelle propriété. Les chiffres sont éloquentes. Au total, 48 000 à 50 000 visiteurs se pressent au musée pendant la période d'ouverture.

Les revenus de la fondation créée par Revilliod et ceux produits par les entrées payantes sont faibles comparés aux dépenses que nécessitent Varembe. L'entretien du musée et du parc sont calculés de façon à ne pas grever le capital. Le budget étant à peine équilibré, les entreprises du nouveau conservateur sont considérablement réduites. Quant aux collections, elles pâtissent de ce manque de ressources financières ; Sidler doit le plus souvent renoncer à acquérir des objets.

Ce dernier ne se décourage pas pour autant. En plus de ses tâches administratives régulières, il entreprend quelques opérations ponctuelles parfois de longue haleine. Il dresse l'inventaire des collections par exemple.

Fait singulier à cette époque, Sidler organise en novembre 1898 une exposition temporaire de chrysanthèmes et de broderies sélectionnées parmi les collections du musée. Si les expositions temporaires sont courantes de nos jours, tel n'était pas le cas au siècle passé, c'est pourquoi cette manifestation fut considérée comme un événement et attira plusieurs milliers de curieux.¹²

Dans la dernière décennie du XIX^e siècle, le musée est fréquenté par un public étoffé : 45 000 personnes en 1893 ; encore davantage les années suivantes. La vague ascendante culmine en 1896, certains visiteurs de l'Exposition nationale – qui se tient à Genève – profitant de leur séjour au bout du lac pour se rendre à Varembe. Par la suite, la fréquentation diminue régulièrement. Sidler explique ce phénomène de désaffection en invoquant la mauvaise conjoncture économique ambiante et la baisse du tourisme qui lui est étroitement liée.

Entre 1891 et 1910, quelques aménagements modifient l'aspect de Varembe. Sous l'impulsion de l'Association des Intérêts de Genève, un parc aux daims est installé au printemps 1893, en contrebas du musée. L'Association prend en charge les frais qui résultent de l'entretien de ce petit parc qui fait la joie des promeneurs, en particulier des enfants qui peuvent observer à loisir les animaux (daims, antilopes, lamas, chèvres, ânes, paons, canards, perdrix, etc.). En 1894, un débarcadère, permettant aux bateaux en provenance du port de Genève

◀ Gustave Revilliod et son personnel passant devant l'entrée du musée, vers 1890.

d'accoster à l'Ariana, est édifié au bord du lac. Nombreux sont les promeneurs qui empruntent cet agréable trajet. Une fois débarqués, ils « montent » au musée en traversant le parc. Au bord du rivage un restaurant flottant est construit en 1895-1896. Mais, fort décrié par certains, il est démembré en 1911. La transformation la plus importante intervient en 1902. Depuis fort longtemps, la Ville de Genève cherchait un emplacement qui lui permette de recevoir son jardin botanique et d'abriter ses précieux herbiers. Un conseiller municipal propose alors d'affecter la partie du parc Revilliod qui va de la ligne de chemin de fer jusqu'à la route nationale au jardin botanique (1901). Les descendants de Revilliod donnent leur accord après avoir étudié – et quelque peu corrigé – les projets car, estiment-ils,

cette affectation correspond bien à la volonté du défunt, à savoir embellir et rendre attrayant le domaine de Varembe.

Piguet-Fages: de la politique au musée

Durant l'été 1910, Godefroy Sidler décède. Charles Piguet-Fages, ancien Conseiller administratif de la Ville de Genève, présente spontanément sa candidature afin de le remplacer. Chargé de l'Instruction publique et des musées durant son mandat politique, il connaissait bien le dossier de l'Ariana dont il avait pu suivre l'évolution. Il est nommé en qualité d'administrateur de l'Ariana, fonction qu'il occupera jusqu'à son décès (1934).

Cette nomination ne bouleverse pas la vie du musée. Piguet-Fages fait face aux mêmes problèmes financiers que son prédécesseur. Le budget étant principalement absorbé par les frais d'entretien que réclament le musée et le parc, ses initiatives sont paralysées: nombre réduit d'acquisitions, aucune exposition temporaire, modestes remaniements. Les recettes résultant des entrées payantes sont décevantes et ne représentent point l'appui escompté. Piguet-Fages pare donc au plus pressé. Les touristes boude le musée tandis que les Genevois, qui viennent encore en bon nombre, profitent des jours gratuits pour effectuer leur visite. D'autre part, le « grand musée » (le Musée d'art et d'histoire) attire beaucoup de visiteurs depuis qu'il a ouvert ses portes en 1910. Présentant des collections variées et de qualité, il draine une clientèle qui hésite de plus en plus à quitter la ville pour se rendre à Varembe. Et ce ne sont pas les nombreux copistes, écoliers ou invités aux réceptions qui se tiennent à l'Ariana, qui mettent du baume sur le cœur de l'administrateur; le musée est bien quelque peu délaissé.



Le Parc aux biches, mai 1903

Cependant de façon inattendue, l'Ariana occupe le devant de la scène pendant l'automne 1928. La Société des Nations établie à Genève depuis sa création, cherche un emplacement suffisamment vaste pour lui permettre l'édification de nouveaux bâtiments. Le parc de l'Ariana est alors proposé comme solution par le Conseil d'Etat de Genève. Les élus de la municipalité sont très partagés. Dans un premier temps, ils considèrent que les termes du testament ne permettent pas d'entrer en matière. Mais, rassurés par l'opinion des notaires auxquels ils ont soumis le testament, ayant reçu l'accord des héritiers du généreux mécène, sûrs de pouvoir offrir à leurs concitoyens l'accès aux rives du lac – en gagnant en échange la Villa Moynier, la Perle du Lac et la Villa Bartholoni – et, poussés par la crainte de voir la Société des Nations, faute de solution, quitter Genève, ils acceptent ce « sacrifice ». La première pierre du Palais des Nations est posée au cours d'une cérémonie solennelle le 7 septembre 1929. Le paysage fut radicalement et irrémédiablement transformé par la nouvelle construction ; l'incomparable perspective sur le lac Léman et les montagnes buta désormais sur les murs du Palais des Nations. Quant au parc, grandement amputé, il fut réduit à une peau de chagrin.¹³

Epurations, remaniements : vers un musée de la céramique

L'implantation du Palais des Nations n'est pas la seule transformation majeure que subit l'Ariana au cours de ce siècle. Dans sa lettre de candidature à la succession du défunt intendant de Revilliod, Piquet-Fages exprime en termes sévères son opinion au sujet des collections du musée : « tout reste à faire

pour leur classement méthodique, didactique ; la plupart des déterminations doivent être révisées, celles des tableaux principalement et il est essentiel que ces déterminations ne prêtent pas par leurs inexactitudes à des appréciations peu flatteuses. »¹⁴ Nommé, il soumet les collections de l'Ariana à des experts. Une commission dont la mission est d'alléger les vitrines trop chargées, d'éliminer de certaines séries les pièces douteuses ou contestées, de rectifier certaines attributions et de mettre en valeur des séries reléguées dans les sous-sols, est formée.¹⁵ Prudemment, elle avance dans sa tâche. Quelques toiles discutables ou sans intérêt sont retirées, des aménagements sont réalisés, les séries de numismatique et d'argenterie sont remaniées, le catalogue de la bibliothèque est commencé. Ce n'est qu'un premier pas...

Quelques années plus tard, ces opérations sont considérées insuffisantes par le nouveau directeur du Musée d'art et d'histoire, Waldemar Deonna, consulté à ce sujet. En 1923, il fait part au Conseil administratif de ses critiques : « Il est certain que les attributions, le classement, l'aménagement des collections dans l'Ariana ne répondent pas aux nécessités actuelles d'un musée, même d'une collection privée. »¹⁶ Et d'énumérer les actions à entreprendre : la présentation trop touffue des objets doit être révisée et simplifiée ; certains documents, faux ou sans intérêt, doivent être éliminés ; les attributions erronées ou sujettes à caution doivent être corrigées. Il propose que la collaboration avec le Musée d'art et d'histoire, armé pour mener à bien ces opérations délicates, soit plus étroite. Enfin, il suggère que des transferts d'objets soient réalisés entre les deux musées afin d'harmoniser les séries.¹⁷ Aucune suite n'est donnée à son intervention.

Cependant de façon inattendue, l'Ariana occupe le devant de la scène pendant l'automne 1928. La Société des Nations établie à Genève depuis sa création, cherche un emplacement suffisamment vaste pour lui permettre l'édification de nouveaux bâtiments. Le parc de l'Ariana est alors proposé comme solution par le Conseil d'Etat de Genève. Les élus de la municipalité sont très partagés. Dans un premier temps, ils considèrent que les termes du testament ne permettent pas d'entrer en matière. Mais, rassurés par l'opinion des notaires auxquels ils ont soumis le testament, ayant reçu l'accord des héritiers du généreux mécène, sûrs de pouvoir offrir à leurs concitoyens l'accès aux rives du lac – en gagnant en échange la Villa Moynier, la Perle du Lac et la Villa Bartholoni – et, poussés par la crainte de voir la Société des Nations, faute de solution, quitter Genève, ils acceptent ce « sacrifice ». La première pierre du Palais des Nations est posée au cours d'une cérémonie solennelle le 7 septembre 1929. Le paysage fut radicalement et irrémédiablement transformé par la nouvelle construction ; l'incomparable perspective sur le lac Léman et les montagnes buta désormais sur les murs du Palais des Nations. Quant au parc, grandement amputé, il fut réduit à une peau de chagrin.¹³

Epurations, remaniements : vers un musée de la céramique

L'implantation du Palais des Nations n'est pas la seule transformation majeure que subit l'Ariana au cours de ce siècle. Dans sa lettre de candidature à la succession du défunt intendant de Revilliod, Piguet-Fages exprime en termes sévères son opinion au sujet des collections du musée : « tout reste à faire

pour leur classement méthodique, didactique ; la plupart des déterminations doivent être révisées, celles des tableaux principalement et il est essentiel que ces déterminations ne prêtent pas par leurs inexactitudes à des appréciations peu flatteuses. »¹⁴ Nommé, il soumet les collections de l'Ariana à des experts. Une commission dont la mission est d'alléger les vitrines trop chargées, d'éliminer de certaines séries les pièces douteuses ou contestées, de rectifier certaines attributions et de mettre en valeur des séries reléguées dans les sous-sols, est formée.¹⁵ Prudemment, elle avance dans sa tâche. Quelques toiles discutables ou sans intérêt sont retirées, des aménagements sont réalisés, les séries de numismatique et d'argenterie sont remaniées, le catalogue de la bibliothèque est commencé. Ce n'est qu'un premier pas...

Quelques années plus tard, ces opérations sont considérées insuffisantes par le nouveau directeur du Musée d'art et d'histoire, Waldemar Deonna, consulté à ce sujet. En 1923, il fait part au Conseil administratif de ses critiques : « Il est certain que les attributions, le classement, l'aménagement des collections dans l'Ariana ne répondent pas aux nécessités actuelles d'un musée, même d'une collection privée. »¹⁶ Et d'énumérer les actions à entreprendre : la présentation trop touffue des objets doit être révisée et simplifiée ; certains documents, faux ou sans intérêt, doivent être éliminés ; les attributions erronées ou sujettes à caution doivent être corrigées. Il propose que la collaboration avec le Musée d'art et d'histoire, armé pour mener à bien ces opérations délicates, soit plus étroite. Enfin, il suggère que des transferts d'objets soient réalisés entre les deux musées afin d'harmoniser les séries.¹⁷ Aucune suite n'est donnée à son intervention.

Mais en 1926 ses propositions sont exhumées.¹⁸ Le rattachement de l'Ariana au Musée d'art et d'histoire est à nouveau évoqué par Deonna qui fait miroiter les avantages tant administratifs, pratiques que scientifiques qui en résulteraient. En résumé, les mesures souhaitées amèneraient d'appréciables économies et permettraient de rendre le musée plus « crédible ». Une fois encore, rien ne se fait.

Deonna passe à nouveau à l'offensive en 1932-1933. Le sujet étant évoqué de façon cyclique sans qu'aucune décision ne soit prise, certains élus manifestent leur irritation. Cependant Piguët-Fages accepte de céder sa place afin de goûter d'une retraite bien méritée pour le 1^{er} juin 1934 ; la préparation de la réorganisation du musée est enfin possible. L'idée du rattachement de l'Ariana au Musée d'art et d'histoire est applaudie ; elle sera effective dès le départ de l'administrateur.

Deonna rend alors un rapport dans lequel il évoque diverses solutions envisageables. L'une d'entre elles sera promise à un bel avenir : « l'Ariana possède par exemple de fort belles porcelaines, une collection plus riche que celle du Musée d'art et d'histoire, même après épuration. Nous pourrions leur adjoindre une partie de cette dernière et créer ainsi un ensemble important de porcelaines et de faïences. »¹⁹ Cette solution lui paraît être de loin la meilleure « car elle permettrait de réorganiser l'Ariana sur des bases scientifiques et d'en faire un musée qui, au lieu de prêter à dérision, serait à l'honneur de la Ville de Genève. »²⁰ Les éventuels transferts qui sont évoqués ne vont pas sans susciter des réticences. Que dit le testament de Revilliod ? Les notaires consultés répondent en termes mesurés : rien dans le texte ne concerne directement les

collections, il faut donc interpréter les dernières volontés du défunt tout en cherchant à en respecter l'esprit.²¹ Pendant l'été 1934, Deonna remet un second rapport dans lequel il énumère les travaux à entreprendre au musée : transformations du bâtiment, épuration des collections, échanges de certaines séries avec le Musée d'art et d'histoire, mise en valeur par un nouvel agencement.²² La question des transferts est diversement perçue au sein du Conseil administratif. Au cas où il donnerait son feu vert, son initiative pourrait être mal interprétée et prêter flanc à la critique, c'est pourquoi le Conseil administratif réserve sa décision. Quant aux travaux, ils débutent en 1935.

L'idée d'une réorganisation – du moins d'un sérieux « dépoussiérage » – du musée est accueillie plutôt favorablement par le public. Pour beaucoup, le musée est en effet quelque peu désuet et anachronique. « Le premier coup d'œil sur les collections n'est pas encourageant, trop d'objets démodés encombrant les salles, l'arrangement est déplorable, un ennui irrésistible s'en dégage », écrit un journaliste ;²³ il ajoute cependant que, d'un autre côté, « les belles choses sont nombreuses ». Encore faut-il mettre en valeur ce capital.

A la fin de l'année, le principe des transferts est à nouveau évoqué. En ce qui concerne les porcelaines et les faïences, on propose de les répartir entre le Musée d'art et d'histoire et l'Ariana. Le premier recevrait les objets genevois ou suisses et le second abriterait la céramique étrangère.²⁴ Mais le président du Conseil administratif intervient.²⁵ Il souhaiterait plutôt que toute la céramique soit regroupée à l'Ariana. Son intervention, loin de susciter un tollé est prise en considération. Elle représente

certainement la première étape d'un processus qui mènera à la constitution du musée tel que nous le connaissons aujourd'hui.²⁶

Au printemps 1936, le président Schoenau réitère sa proposition « parce que l'on pourrait faire ainsi un tout de grande valeur et parce que le visiteur a intérêt à trouver toute une collection réunie dans un même bâtiment. »²⁷ Deonna, de son côté, n'est pas totalement convaincu par cet éventuel regroupement.²⁸ Il fait valoir, entre autres, que les déménagements entraîneraient des frais supplémentaires et que les copistes qui fréquentent traditionnellement le Musée d'art et d'histoire hésiteraient à se déplacer aussi loin d'autant plus que l'Ariana est fermée une partie de l'année (environ six mois). Le Conseil administratif tranche enfin au mois de juin.²⁹ Le regroupement des céramiques à l'Ariana est choisi (à l'exception des vases antiques déménagés au Musée d'art et d'histoire). Au cours de la même séance, il est décidé d'appliquer le verdict de Louis Gielly, conservateur des beaux-arts au Musée d'art et d'histoire. Dans son rapport, ce dernier affirme que « la collection est composée en grande partie d'œuvres d'artistes de deuxième et de troisième ordre, peu connues ;³⁰ il ajoute que certaines œuvres « sont des copies anciennes ou modernes, des faux manifestes, des œuvres d'art attribuées erroneement aux maîtres, des tableaux médiocres ou au-dessous du médiocre, sans intérêt artistique ou documentaire. »³¹ Une partie des tableaux est donc transférée dans les sous-sols du musée. A la fin de l'année, quelques salles sont prêtes. Les résultats sont prometteurs. Un Conseiller administratif qui les a visitées annonce à ses collègues : « on peut se rendre compte déjà que le Musée de l'Ariana présentera un réel intérêt pour les visiteurs. »³²

L'année suivante, les transferts se poursuivent : les verres suisses, les étains, les monnaies, les armures et quelques pièces diverses sont amenées au Musée d'art et d'histoire. La vaste bibliothèque néo-gothique est démontée, libérant deux nouvelles salles qui seront dédiées à la céramique. La plupart des salles sont achevées à la fin de 1937 et le reliquat au début de 1938.

« On le trouvera transformé au point qu'on ne le reconnaîtra pas »³³

Le Musée présente son nouveau visage au public le 28 mai 1938. Le célèbre collectionneur Alfred Baur, qui a accepté de prêter pour la réouverture quelques-unes des pièces qu'il possède, est associé



Musée Ariana, bibliothèque néo-gothique « inspirée » par les sculptures de l'église de Brou à Bourg-en-Bresse.

à l'événement.³⁴ Comme le relève un Conseiller administratif, malgré quelques voix discordantes, c'est un succès: «on a pu se rendre compte que cette restauration a obtenu le plein assentiment du public. Les personnes réunies à l'Ariana (...) n'ont pas ménagé leurs compliments au Conseil administratif et les journaux dans leur ensemble ont tous approuvé ce qui avait été fait.»³⁵

Deonna publie un nouveau guide du musée³⁶ (le premier depuis 1905). Son élaboration a été difficile car les anciens inventaires ne stipulent pas, le plus souvent, la provenance des objets; quant aux identifications, elles sont parfois bien fantaisistes. Ainsi, Deonna souligne que son ouvrage doit être considéré comme un «état des connaissances» et qu'un sérieux travail serait nécessaire, dans le futur, afin de l'améliorer.



Première réunion de l'Académie internationale de la céramique, 12 octobre 1953.

Suite à ce remaniement profond, l'Ariana abrite principalement des céramiques. Cependant, il subsiste encore quelques éléments du musée du XIX^e siècle: du mobilier, de l'argenterie, des vitraux, des ivoires et des tapisseries par exemple et, au premier étage, quatre salles contenant les toiles sélectionnées par Gielly.³⁷ Les années suivantes, l'Ariana se transforme, au gré des aménagements et des déménagements, en un musée entièrement dédié à la céramique: verrerie, orfèvrerie, ivoire (1940), tableaux (1940 et 1947), bibliothèque (1948), une partie des tapisseries et les estampes japonaises (1956) sont, tour à tour, déménagés, laissant place aux collections de céramiques.

Deux événements confortent cette vocation nouvelle de l'Ariana. En 1945, «en considération de la richesse et de l'importance de l'Ariana»³⁸, le musée est choisi pour recevoir la séance fondatrice de la Société des amis de la céramique suisse. Quelques années plus tard, en 1953,³⁹ l'Ariana est le théâtre d'une autre fondation, celle de l'Académie internationale de la céramique (AIC). Le musée en devient le siège. Pour l'Ariana, ce choix est la marque d'une certaine considération internationale. C'est à Henry Reynaud, diplomate français, collectionneur et connaisseur averti de la céramique, que revient l'initiative de cette Académie qui s'inscrit parmi les nombreuses tentatives d'intensifier les échanges culturels entre les nations, ceci en pleine guerre froide. Dans une de ses missives, il explique à l'un de ses correspondants genevois les buts de l'Académie: «Notre but est de grouper tous ceux qui, dans le monde, s'intéressent à la faïence et à la porcelaine afin de pouvoir établir ensemble un programme de manifestations dont l'importance ne le cédera en rien au rôle éminemment artistique qui leur sera dévolu (...),

de cette union entre les membres représentatifs de tous les pays doit naître une puissante autorité sur laquelle pourront désormais compter les artisans, décorateurs, fabricants, experts, antiquaires, commissaires-priseurs, collectionneurs, écrivains et tous les acheteurs du monde entier qui n'ont pu, jusqu'à présent, que se fier à eux-mêmes. (...) D'autre part, sortant du cadre national où trop souvent l'habitude a force de loi, ces relations internationales permettront enfin d'établir tous les contacts nécessaires pour que l'échange d'idées nouvelles prépare l'Art de demain sous la protection des richesses du passé.»⁴⁰ Ce n'est pas par hasard que Reynaud a préféré Genève à d'autres villes. Pendant cette période délicate, les échanges internationaux sont maintenus dans la cité de Calvin malgré des opinions politiques parfois divergeantes. Quant au choix de l'Ariana, musée dédié à la céramique, il va de soi. Rapidement, sous l'égide de la nouvelle Académie, congrès et expositions se succèdent à travers l'Europe. De plus, l'Académie bénéficie de l'appui de quelques artistes très connus. Ainsi, voit-on à Cannes, en 1955, Chagall et Picasso soutenir le premier congrès.

En 1960, l'Ariana est l'hôte de l'AIC. Elle accueille une opération baptisée «Echange culturel mondial» dont le principe est simple : chaque pays participant fait parvenir au musée un certain nombre de céramiques de sa production propre ; il reçoit en échange un lot égal d'objets provenant des divers pays participants, lot duquel on aura retiré au préalable quelques pièces qui resteront définitivement à l'Ariana. Vingt-quatre pays participent à cet échange. De nos jours encore, l'Ariana abrite le secrétariat de l'AIC. Un centre de documentation sur les céramistes contemporains a également été créé.

D'autre part, les collections du musée ont été régulièrement enrichies par les dons effectués par les membres de l'Académie qui ont contribué à constituer un remarquable ensemble de céramique contemporaine.

Un remède contre la léthargie : les expositions temporaires

Un journaliste considère au printemps 1961 que «Genève est en passe de devenir en quelque sorte l'une des capitales de l'art de la céramique.»⁴¹ Certes, à la lumière des événements récents, il n'a pas tort : l'accueil réservé à la transformation progressive de l'Ariana en musée de la céramique, les liens tissés avec l'AIC, le franc succès remporté par l'«Echange culturel mondial» sont autant de signes positifs et prometteurs : l'Ariana se forge une identité et commence à se faire un nom dans la sphère internationale de la céramique. Mais cette impression doit être pondérée, les points négatifs ne manquant pas. Le musée est encore fermé pendant la saison froide faute de chauffage, l'installation électrique est réduite à sa plus simple expression, le bâtiment continue de se dégrader, la présentation de certaines salles et vitrines est désuète, les lacunes dans les collections ne peuvent être comblées, les acquisitions n'étant réalisées qu'épisodiquement, la connaissance même des objets est très partielle. Afin de veiller sur le musée et remédier à certains des défauts énoncés, de poursuivre le redressement amorcé, un conservateur – à temps partiel – est nommé en 1961 en la personne d'Edgar Pélichet, archéologue cantonal vaudois, avocat et bon connaisseur de la céramique.⁴² Pendant les quinze ans qu'il passe à l'Ariana, il tente de moderniser le musée. Utilisant les faibles moyens qui sont mis à sa

disposition, inlassablement, année après année, salle après salle, des transformations sont effectuées afin de présenter au public les collections du musée sous un jour nouveau. Mais l'élément le plus novateur de son activité consiste en l'organisation d'expositions temporaires qui ont le mérite de sortir quelque peu le musée de sa léthargie. Le public ne s'y trompe pas, il vient plus nombreux. La céramique contemporaine occupe une place prépondérante dans le choix des expositions. On y trouve tout aussi bien les œuvres d'artistes genevois (Edouard Chapallaz, Jean-Claude De Crousaz, Philippe Lambercy, Silvia Defraoui, Claude Passet-Bonnard, Aline Favre et Florent Zeller), d'artistes suisses (80 céramiques suisses d'aujourd'hui, céramique suisse contemporaine), que d'artistes étrangers (Muqbil Zahawi, Aisaku Suzuki, Archibald Ganslmayr, sept céramistes anglais contemporains). Quelques expositions thématiques sont également organisées (les émaux dans la céramique actuelle, exposition organisée par l'AIC, la céramique de la belle époque).

1976 -1993: ne pas sombrer dans l'oubli

En 1976, Edgar Pélichet prend sa retraite. La Ville de Genève, nomme alors une conservatrice, Marie-Thérèse Coullery, à la tête du musée. A l'aide de bénévoles, elle passe au peigne fin l'Ariana. On exhume des sous-sols, véritables cavernes d'Ali Baba, quelques merveilles jusqu'alors délaissées. Les inventaires sont également repris: la rigueur est de mise.

Afin que le public reprenne le chemin de Varembe, la nouvelle conservatrice cherche à rendre l'Ariana plus attractif. Une zone didactique est mise en place dans le but d'expliquer les processus de fabrication

de la céramique. Les animations ponctuelles organisées par le musée (visites guidées, conférences, «jeudis de l'Ariana»...) rendent également vie au musée.

Les expositions temporaires se poursuivent. La céramique contemporaine conserve une place importante mais une ouverture prometteuse est tentée, en collaboration avec d'autres filiales du Musée d'art et d'histoire, vers les arts décoratifs et les arts appliqués lors d'expositions à thèmes, comme «la femme et la fleur dans l'art 1900», «l'enfant et ses jeux» et «fruits et légumes».

D'autre part le musée reçoit en 1979, lors de sa tournée européenne, une remarquable exposition consacrée à la céramique japonaise de Karatsu. Le public découvre ainsi cette longue tradition grâce à un choix d'objets du XVI^e siècle à nos jours.

L'élan est cependant brisé net en 1981. Dénoncée depuis fort longtemps, la dégradation du bâtiment est cette fois considérée comme alarmante. Les dommages se sont propagés rapidement. Infiltrations d'eau, lézardes défigurent cruellement le musée. La restauration des façades et du toit est urgente. Dans la perspective d'une mise en valeur à long terme du musée, des aménagements et des transformations sont également prônés. Il faut rappeler, qu'édifié à la fin du siècle passé, l'Ariana n'a pas de chauffage, pas d'ascenseur, et une installation électrique rudimentaire, par exemple. Une fois les projets de restauration connus, si tout le monde s'accorde à dire qu'il faut agir – et agir rapidement –, les cibles et les méthodes de l'intervention ne font pas l'unanimité. A tel point qu'un référendum est lancé contre le projet officiel. D'une part, son coût est jugé excessif. D'autre part, les référendaires aimeraient conserver

certaines murs intérieurs voués à la destruction par le projet. Les citoyens de la Ville de Genève sont appelés à se rendre aux urnes au mois de mai 1981. Les référendaires l'emportent avec une avance de trente-quatre voix. Un nouveau projet, revu, corrigé et étendu est alors préparé. Il est accepté en 1984.⁴³

Bien que fermé depuis 1981, le musée ne cesse pas ses activités pour autant. Les objets sont classés, restaurés, expertisés par des spécialistes, photographiés, inventoriés systématiquement avec le concours de l'informatique. Afin de ne pas sombrer dans l'oubli, de nombreux objets sont prêtés à diverses expositions à travers l'Europe. Et, faute de toit, des pans entiers des collections sont exposés hors de l'Ariana, à Nyon (« Porcelaines de Nyon au Musée de l'Ariana », 1983 ; « L'Europe de la porcelaine », 1986), Zurich (« Italienische Keramik: Renaissance bis Historismus », Musée de Bellerive, 1983), Cologny (« Animaux fantastiques, animaux domestiques », 1990 ; « Printemps hollandais », 1992) et ailleurs. Les échanges avec les artistes et les spécialistes se poursuivent. Le public n'est pas oublié, de nombreuses conférences lui permettent de satisfaire sa curiosité et de parfaire ses connaissances. Grâce à certains achats et à la générosité de mécènes, agissant à titre personnel ou par le biais de l'AFMA (Association du Fonds du Musée Ariana) créée en 1989, les lacunes se comblent dans les collections. Une association des Amis du Musée Ariana, section des Amis du Musée d'art et d'histoire, est également créée en 1979 dans le but de soutenir les efforts du musée dans sa lutte pour la survie. Modeste à son origine, elle compte aujourd'hui près de 300 membres. Enfin, depuis 1992, la recherche est promue par la fondation « Amaverunt »

qui encourage l'histoire des arts appliqués, plus particulièrement de la céramique et du verre, et l'étude des objets du musée. Convergentes et complémentaires, toutes ces dernières initiatives contribuent à perpétuer l'esprit généreux et désintéressé du fondateur même de l'Ariana, Gustave Revilliod.

Didier GRANGE

Notes

Abréviations

AEG	Archives d'Etat, Genève
AVG	Archives de la Ville de Genève
BPU	Bibliothèque publique et universitaire, Genève
MAH	Musée d'art et d'histoire, Genève

¹ Selon la convention passée entre Gustave Revilliod et l'architecte Emile Grobety datée du 15.12.1877, les travaux devaient commencer au début 1878 et se terminer à la fin 1881. Cf. AVG, 03.AC.768 [E], pièce 1.

² Godefroy Sidler affirme qu'une première salle est achevée en 1882 déjà. *Catalogue officiel du Musée Ariana*, Genève, 1901, p. 3.

³ Si l'on excepte peut-être les collections réunies par la famille Fial.

⁴ BPU, ms.fr.693, à Godefroy Sidler, Varembe, 19.8.1884.

⁵ Les premiers registres des visiteurs sont conservés au musée: Ariana, 342.A.28.2 (1.6.1885 au 13.8.1890) et Ariana, 342.A.28.3 (14.8.1890 au 15.5.1891). Outre ces deux registres, il existe un volume qui concerne 1870-1882, période pendant laquelle les collections étaient encore au 12, rue de l'Hôtel-de-Ville cf. Ariana, 342.A.28.1.

⁶ Théodore Turrettini, président du Conseil administratif, *Mémorial du Conseil Municipal*, séance du 23.12.1890, p. 370.

⁷ Pour une version complète du testament, consulter Ariana, 342.Ph.I.

¹ On peut considérer que le musée ne fut jamais achevé. Godefroy Sidler a examiné la question des finitions avec Revilliod en 1890, quelques temps avant que ce dernier ne parte pour l'Égypte. L'inauguration définitive du musée devait avoir lieu au printemps 1895. MAH, Copie de lettres de Godefroy Sidler, 1890-1907, lettre adressée au président du Conseil administratif, 6.5.1895.

² Ariana, 342. Ph.1, p. 3.

¹⁰ Godefroy Sidler, né à Ottenbach (canton de Zurich) en 1836 est entré au service de la famille Revilliod le 27 novembre 1858. Après le décès de Philippe Revilliod (1864), il devint l'intendant de son fils, Gustave Revilliod. Mais, avant tout, il fut son plus proche ami. Cf. G. SIDLER, *Recueil des mémoires autobiographiques de Godefroy Sidler, 1836-1902*, Genève, 1902, p. 7, récit que Sidler qualifie de « très sommaire résumé, placé sur un terrain neutre, ne relatant comme souvenirs que les faits saillants qui ont pris place dans ma mémoire. », MAH, 39, Copie partielle de la correspondance de Godefroy Sidler, 1902-07, à M. Wagnon, conseiller administratif, 29.8.1902.

¹¹ MAH, 38, Copies des rapports envoyés au Conseil administratif, 1892-1909, rapport pour 1891, daté du 3.4.1892.

¹² Cette exposition a duré deux jours. *Compte-rendu de l'Administration Municipale*, 1898, p. 42.

¹³ Pour cette question, voir plus particulièrement AVG, 03.AC.2613.

¹⁴ AVG, 03. Dos.110, pièce 18. Lettre de Charles Piguet-Fages à Albert Gampert, président du Conseil administratif, 10.10.1910.

¹⁵ Elle est principalement composée de conservateurs du Musée d'art et d'histoire. On y trouve Aloys Revilliod-De Muralt, Alfred Cartier, Daniel Baud-Bovy, Eugène Demole, Edouard Audéoud, Maurice Girod, Ed. Kunkler, cf. *Compte-rendu de l'Administration Municipale*, 1911, p. 210.

¹⁶ AVG, fonds du Musée d'art et d'histoire, en cours de classement, projet adressé [par W. Deonna] à M. Stoessel, Conseiller administratif, 1923.

¹⁷ Une idée semblable avait été émise en 1912 déjà mais elle ne concernait que la collection de numismatique, cf. 03. PV.1912, pp. 390-391, 15.10.1912.

¹⁸ AVG, fonds du Musée d'art et d'histoire, en cours de classement, projet de fusion administrative entre l'Ariana et le Musée d'art et d'histoire [par W. Deonna], 15.12.1926.

¹⁹ *Id.*, W. Deonna à John Albaret, 9.1.1934.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Id.*, réponse des notaires Martin et Rehfoos au Conseil administratif, 9.2.1934.

²² *Id.*, W. Deonna à J. Albaret, 28.6.1934.

²³ *Journal de Genève*, 21.5.1935, article de Georges van Muyden.

²⁴ AVG, 03.PV.1935, p. 961, 8.10.1935.

²⁵ *Ibid.*, p. 962

²⁶ L'idée devait être dans l'air depuis quelques temps déjà puisqu'elle est évoquée par L. Florentin, journaliste, dans un article du journal *La Suisse*, paru le 7.8.1934, intitulé: « Et l'Ariana? ».

²⁷ AVG, 03.PV.1936, p. 456, 8.5.1936.

²⁸ AVG, fonds du Musée d'art et d'histoire, en cours de classement, W. Deonna à Marius Noël, 27.5.1936.

²⁹ AVG, 03.PV.1936, p. 558, 9.6.1936.

³⁰ AVG, fonds du Musée d'art et d'histoire, en cours de classement, rapport sur la collection de peintures du Musée Ariana, par Louis Gielly, 22.5.1936.

³¹ *Ibid.*, Son opinion est à nuancer quelque peu selon des expertises plus récentes.

³² AVG, 03.PV.1936, p.1071, 1.12.1936.

³³ *La Suisse*, 4.3.1938, L.F. [L. Florentin].

³⁴ AVG, 03.PV.1938, p. 495, 31.5.1938. Alfred Baur est à l'origine des Collections Baur que l'on peut encore visiter de nos jours.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ W. Deonna, *Catalogue du Musée Ariana*, Genève, 1938.

³⁷ W. Deonna précise en 1937 que « l'Ariana sera surtout un musée de céramique, capable d'extension », cf. W. Deonna, « La réorganisation du musée Ariana », *Genava*, 1937, p. 13.

³⁸ AVG, 03.PV.1945, p. 348, 15.5.1945.

³⁹ Le 12 octobre.

⁴⁰ AVG, fonds des expositions du Musée d'art et d'histoire, en cours de classement, AIC 1952-59, lettre de Henry Reynaud à Pierre Bouffard, 16.10.1952. A cette date, l'AIC n'est pas encore fondée.

⁴¹ *Journal de Genève*, 30.5.1961, J.-D.C. [J.-D. Candaux].

⁴² Il présida également l'AIC de 1964 à 1974. On lui doit en particulier diverses publications au sujet des productions des manufactures de Nyon comme par exemple: E. PELICHET, *Merveilleuse porcelaine de Nyon*, Lausanne, 1973 et *Les charmantes faïences de Nyon*, Nyon, 1985.

⁴³ Il comprend la construction d'un abri des biens culturels.

L'ÉDIFICE



L'Ariana, une œuvre philanthropique

L'Ariana s'élève dans un site occupé dès le XVII^e siècle par de grands domaines bourgeois tels que Varembe, Vermont, Grand et Petit Morillon, Le Bocage et La Pelouse. Aujourd'hui, il s'inscrit dans le contexte de la zone des organisations internationales aménagée dès le début du XX^e siècle avec l'édification du premier palais du Bureau international du travail en 1925-1926 et celui de la Société des Nations dès 1929.

Bénéficiant d'une situation panoramique qu'il partageait au XIX^e siècle avec le pensionnat Thudicum (siège actuel du Comité international de la Croix-Rouge), l'Ariana a été le second bâtiment muséologique genevois, après le musée Rath construit en 1826.

L'ambivalence entre la fonction publique de cet édifice et son architecture de palazzo privé apparaît dès sa genèse et est unique en Suisse à cette époque. Il a été édifié entre 1877 et 1887 par le Genevois Gustave Revilliod (1817-1890). Célibataire et sans descendance, Gustave Revilliod était un érudit fortuné. Passionné d'art, il avait au fil des ans et de ses nombreux voyages professionnels – il fut le premier ambassadeur de Suisse en Egypte – amassé des collections artistiques très diversifiées comme

seuls les hommes universels du XIX^e siècle avaient le don de réunir. Rendues accessibles au public dès 1866 dans sa demeure du N° 12 de la rue de l'Hôtel-de-Ville, qui passait pour la plus belle galerie de la ville dans les guides touristiques de Genève, Revilliod rêvait déjà d'un vrai musée pour abriter ses nombreux objets. En 1876, la mort de sa mère, Ariane Revilliod-De la Rive, et l'achat des terrains de

la propriété Rigot-Finguerlin à Varembe hâtèrent sa décision. Dès lors, les quatorze dernières années de sa vie furent vouées à la création de l'Ariana, musée monumental dédié à la mémoire de sa mère, que Revilliod définit ainsi : «J'achève une œuvre, laquelle fera pendant de longues années, je l'espère, l'honneur de notre pays et servira à l'éducation artistique des générations, lesquelles succéderont à la





▲ Fernand-Maximilien de CHAMBORD (1840-1899)
 Portrait d'Ariane Revilliod-De la Rive, mère de Gustave Revilliod.
 1876
 Miniature à la gouache
 Genève, Musée de l'Horlogerie et de l'Émaillerie, Inv. AD 2291

◀ Façade d'entrée originelle : photographie ancienne, vers 1900

nôtre». ² Outre un souci pédagogique en matière de bon goût, Revilliod était animé par un désir de glorification personnelle pour la postérité qui s'exprime sans équivoque dans l'architecture grandiloquente de l'Ariana, restée inégalée dans la production locale et même européenne, du moins dans la typologie des musées. Les nombreux témoignages contemporains d'admiration pour l'Ariana, qui figure en première place dans les guides touristiques genevois, ne manquent pas de relever le prestige de cette construction.

La construction du bâtiment : une œuvre collective

Le choix de l'architecte a été inspiré à Revilliod par Godefroy Sidler, son fidèle intendant, voire son bras droit qui était parfois chargé d'acquérir des œuvres d'art pour sa collection. Sidler lui conseilla de choisir un de ses amis, Emile Grobéty, architecte dont la carrière reste peu connue à ce jour. Jeune, sans expérience pratique, fils d'un charpentier qui avait travaillé pour les Revilliod, Grobéty avait acquis ses connaissances d'architecture chez Bernard-Adolphe Reverdin (1809-1901), architecte reconnu de la place. Le principal argument en sa faveur était sans aucun doute son caractère effacé et souple, qui devait donner au commanditaire les garanties de pouvoir imposer sa vision architecturale pour son musée. Durant l'hiver 1876-1877, Revilliod emmena Grobéty et Sidler pour un traditionnel voyage d'étude en Italie dans le but de compléter la formation du jeune architecte. Ils visitèrent ainsi le midi de la France, Nîmes, puis Gênes, Florence et Rome. A leur retour, Grobéty élaborera les plans ⁴ qu'il soumit à Revilliod à la fin de 1877, accompagnés

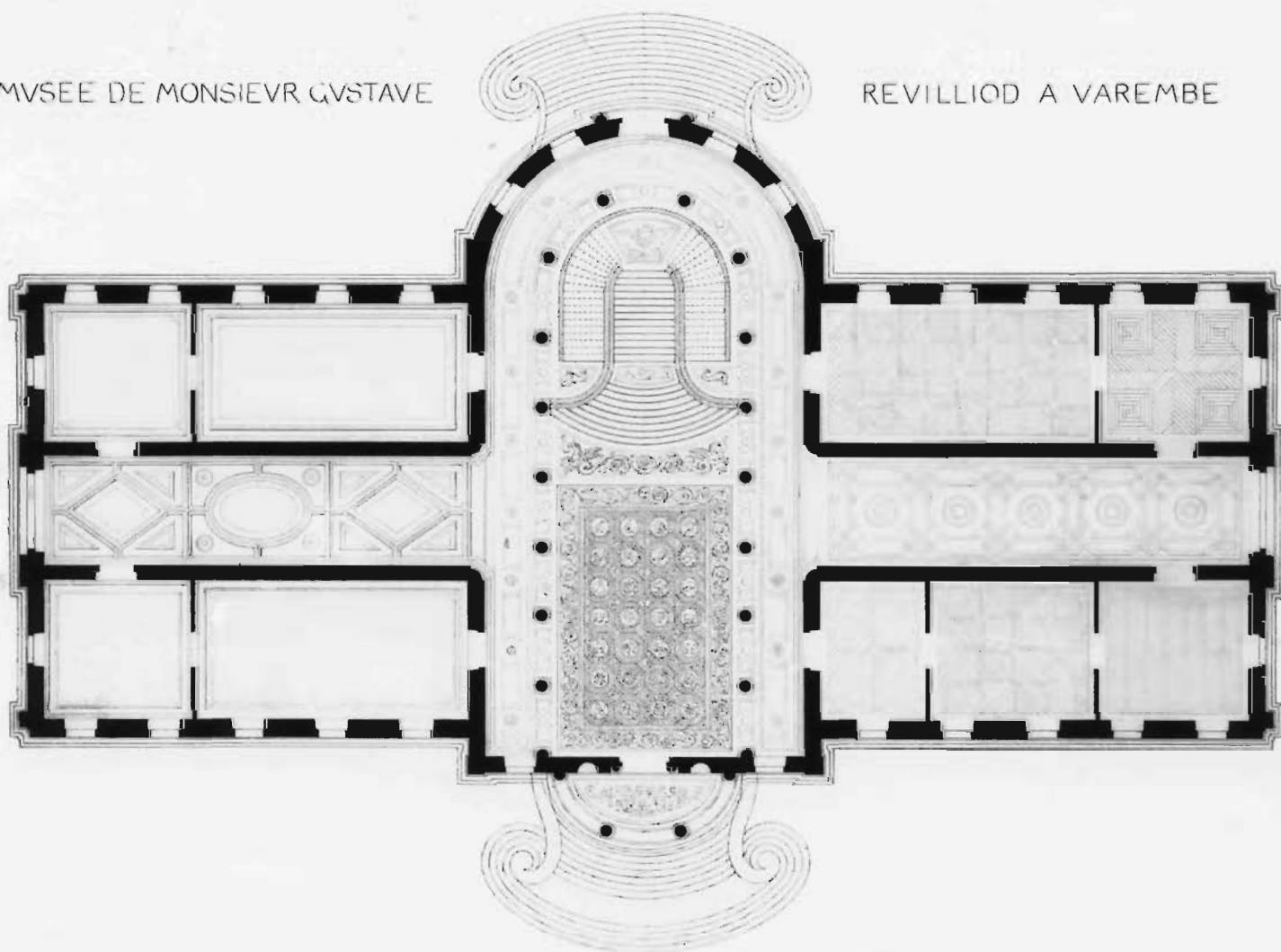
d'un devis de 800 000 francs et d'un planning des travaux qui devaient s'achever fin 1881.

L'architecte conçut un édifice de style éclectique composé de dominantes néo-classiques et néo-baroques, qui trahissent les influences italiennes inspirées de son séjour. La composition s'articule de manière symétrique en deux ailes disposées de part

et d'autre du corps central transversal de forme ovale, souligné de perrons. Le plan divise chacune des ailes en trois galeries longitudinales subdivisées en pièces, tandis qu'une colonnade souligne l'ovale de l'espace central qui devait accueillir l'escalier monumental d'apparat de type baroque. Le plan indique également les décorations des sols et des

MUSEE DE MONSIEUR GUSTAVE

REVILLIOD A VAREMBE





▲ Vue générale du chantier de construction: photographie ancienne, Antoine Détraaz, 1873

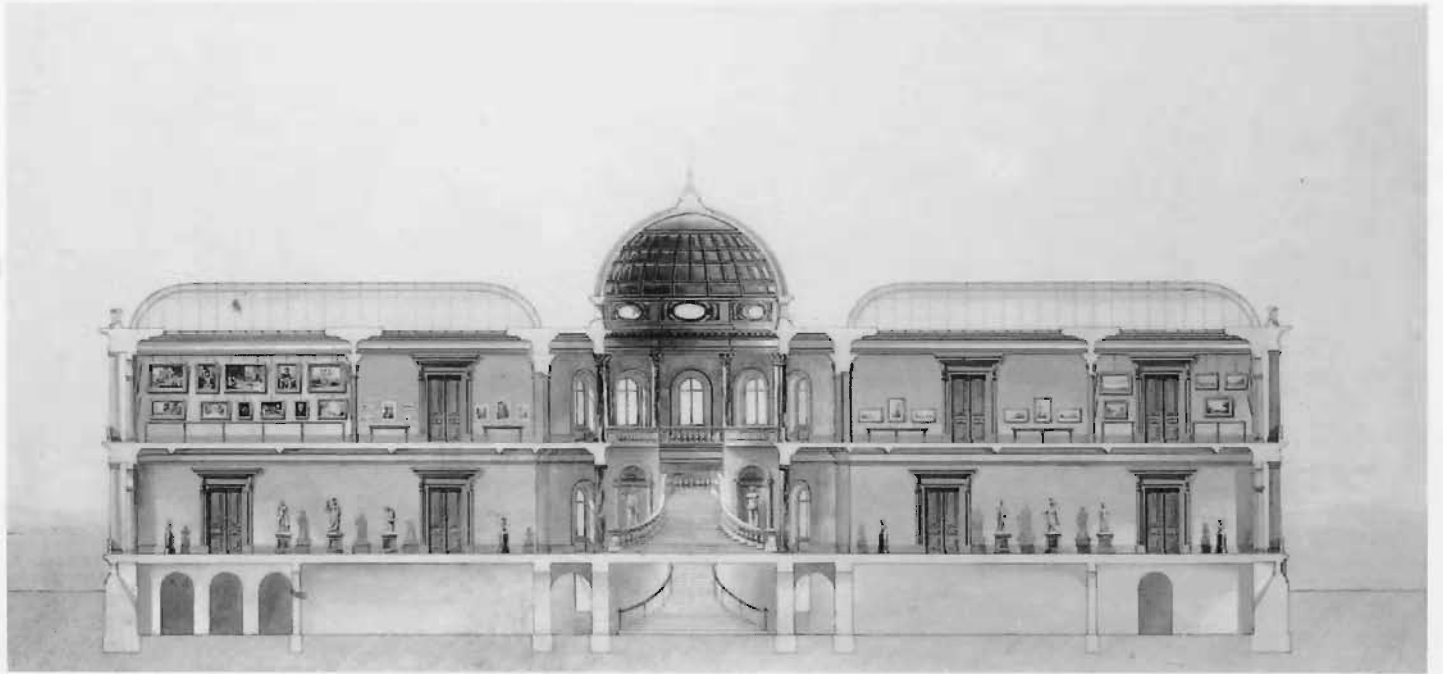
caissons des plafonds, qui n'ont pas été réalisés telles quelles. Les quatre façades sont munies d'un avant-corps central, bombé pour les façades principales, et percé d'une large baie vitrée rectangulaire flanquée de colonnes pour les façades latérales. Elles s'articulent de manière similaire: au-dessus d'un important soubassement à bossages, s'élève un rez-de-chaussée en molasse appareillée percé de fenêtres en plein-cintre qui sont couronnées d'un fronton alternativement cintré et triangulaire. Le premier étage est recouvert de crépi enduit et rythmé par les niches ovales abritant des bustes. Le tout est couronné d'une toiture plate bordée d'une balustrade continue, d'une coupole centrale et de verrières latérales. Les élévations conservées font apparaître plusieurs variantes de couronnement central. La solution

◀ Plan du rez-de-chaussée attribuable à Emile Grobety: projet des décors des sols et des plafonds non réalisés. Archives Musée Ariana

réalisée diffère des projets qui proposaient un dôme de forme circulaire et non elliptique. L'entrée d'origine du côté du lac se distingue par son avant-corps proéminent et percé de fenêtres alors que celui de la façade postérieure est plus réduit et plein. L'entrée Salève est en outre dotée d'un portique à colonnes doriques au rez-de-chaussée, lesquelles sont surmontées par des colonnes corinthiennes au premier étage, abritant un balcon arrondi. Cette disposition est rappelée par la superposition des colonnes des avant-corps latéraux.

Dans un premier temps, le chantier démarra sous la direction de Grobety, dont l'inexpérience devint vite un handicap dans cette opération d'envergure. Revilliod en fit les frais. Il dut ainsi déboursier encore 600 000 francs supplémentaires sans, pour autant, obtenir un bâtiment achevé selon les plans établis. Progressivement Sidler assumait la direction des travaux, tant et si bien, que Revilliod, à bout de patience, enjoignit Grobety de se retirer. Jacques-Elysée Goss (1839-1921), architecte renommé et auteur de plusieurs réalisations notoires telles que le Grand Théâtre (1875-1879) et l'Hôtel National (1875-1876, actuellement Palais Wilson) prit la relève jusqu'à l'ouverture de l'Ariana en été 1884.

Toutefois la décoration intérieure n'était pas terminée – elle ne le fut que trois ans plus tard – et l'escalier monumental ne fut jamais réalisé. Cet escalier de type baroque qui devait animer le vaste espace central abrité par le dôme était prévu sur les plans de Grobety. S'il demeura à l'état d'ébauche pour des motifs financiers en 1884, Revilliod demanda néanmoins à Goss un nouveau projet en 1886, resté lui aussi lettre morte, à l'exception de la première volée droite qui conduit des sous-sols au rez-de-chaussée. Selon Sidler³, la réalisation de cet escalier était



agendée pour 1891 et fut reportée en raison du décès de Revilliod. Cependant, il n'est pas certain que Revilliod ait réellement eu l'intention de le faire réaliser. En effet, les nombreux témoignages de visiteurs de l'époque, qui font état de leur admiration pour ce gigantesque vestibule vide, l'ont peut-être influencé dans la mesure où il semble trahir ses dernières réticences dans son testament par cette phrase : « (...) que la somme produite par la police d'assurance sur la vie (...) sera affectée à l'embellissement de l'Ariana : construction du grand escalier s'il y a lieu ; (...) ». ⁶ Un plancher provisoire recouvrit les fondements de l'escalier monumental supérieur. L'escalier de distribution des étages fut réalisé dans l'aile nord. De caractère domestique, il ne présente aucune comparaison possible avec les projets d'envergure de Grobety et Goss qui proposaient un escalier monumental occupant au moins un tiers de l'espace du gigantesque hall elliptique.

Goss réalisa encore dans le courant de 1888 un pavillon pour loger le concierge du musée.

Comme l'a souligné Leila El-Wakil, la typologie de l'Ariana rappelle sans aucun doute l'architecture palatiale italienne, mais elle demeure une œuvre d'exception à cette époque. S'inspirant des constructions muséologiques de son temps, Revilliod les interprète avec suffisamment de liberté pour créer un musée qui soit à l'image de sa personnalité. Même le motif du dôme, symbole de la voûte céleste emprunté à l'architecture religieuse, apparaît, dans sa forme ovale très étirée, anachronique à la fin du

XIX^e siècle. Les architectes néo-classiques l'ont souvent exploité mais dans sa forme circulaire, ainsi Karl von Fischer pour la Glyptothèque de Munich, ou Schinkel pour l'Altes Museum de Berlin, exemples par ailleurs certainement connus de Revilliod. La forme elliptique du dôme renvoie ainsi davantage à l'architecture baroque, notamment à Saint-Charles aux Quatre-Fontaines ou Saint-André du Quirinal à Rome.

Les préoccupations muséologiques de Revilliod s'inscrivent néanmoins dans les typologies des grands musées européens de son époque : il répartit ainsi les salles d'exposition sur deux niveaux de nature différente, les salles et les galeries du rez-de-chaussée sont éclairées par de grandes fenêtres en plein-cintre, tandis que les salles du premier étage bénéficient d'un éclairage zénital diffusé par les verrières, à l'instar de l'Altes Museum de Schinkel.

Construit avant tout pour satisfaire la folie des grandeurs de son commanditaire, et malgré sa vocation publique, l'Ariana s'inscrit comme un événement architectural privé, qu'il n'est pas possible de comparer aux autres musées privés de Suisse, que ce soit le musée Schwab de Bienne, érigé en 1873 par la municipalité à l'aide de fonds privés pour accueillir les collections léguées par Friedrich Schwab, ou le musée Jenisch à Vevey construit en 1897 également par la municipalité avec des fonds fournis par M^{me} Fanny Jenisch, ou encore la Galerie Henneberg de Zurich édifiée entre 1896 et 1900 avec une double fonction de musée et d'habitation.

Coupe longitudinale signée Emile Grobety et datée 1877-1878 : projet d'escalier monumental non réalisé. Archives Musée Ariana

Élévation de la façade d'entrée attribuable à Emile Grobety : projet de couronnement axial non réalisé. Archives Musée Ariana

MUSEE ARIANA

GRAND ESCALIER



Genève le 15 Mars 1886

J. E. Goss
VUE PERSPECTIVE

J. E. GOSS
Architecte
23 JUN 86
GENÈVE

La décoration

A l'image de l'architecture, la décoration porte l'empreinte du goût éclectique de Revilliod et de son désir de glorification personnelle. Les projets non réalisés de Grobety font état d'un monumental écusson aux armoiries des Revilliod présenté par deux figures allégoriques qui devait surmonter l'entrée originelle, avec une version plus modeste marquée seulement du monogramme de Gustave Revilliod pour la façade postérieure. Les deux lions ornant les volutes du perron évoquent probablement les lions figurant sur les dites armoiries.

La décoration intérieure est «régie par un programme allégorique complexe qui vise à assimiler les lieux au Parnasse et la figure du fondateur à celle d'Apollon»⁷ comme l'a explicité Mauro Natale.

Les plafonds peints

Seul le rez-de-chaussée est doté de plafonds peints. La galerie nord est munie de quatre caissons peints présentant des scènes tirées des Métamorphoses d'Ovide : «Diane se baignant avec ses Nymphes, surprise par Actéon, elle se métamorphose en cerf», «Jupiter couvrant la terre de nuages pour jouir d'Io», «Le serpent Python tué à coups de flèches par Apollon» et «Daphné poursuivie par Apollon est changée en laurier par son père». La galerie sud est décorée symétriquement par une version partiellement mythologique des Quatre Saisons. La salle d'exposition sud-est offre une représentation du «Char d'Aurore» dont le catalogue de Godefroy Sidler de 1905 précise qu'il s'agit d'une copie d'après Le Guerchin, tandis que les salles sud-ouest

sont ornées d'un «Dragon du Japon» et de l'«Enlèvement d'Europe» d'après Véronèse. Ces peintures s'inscrivent dans la décoration du hall central, qui est couronné par un ciel étoilé or et argent. Les deux niveaux du hall central se fondent dans des camaïeux de rose-beige-brun s'accordant avec les marbres des colonnes des «déambulateurs».

Aucun autre décor de ce type n'a été réalisé à Genève, même si le Palais Eynard, la Villa Bartholoni et la maison Saladin de Lubières à Pregny avaient précédemment été décorés de scènes à caractère mythologique. A nouveau, l'Ariana fait figure de cas unique pour son époque. Les programmes décoratifs des musées européens font état de toutes autres préoccupations pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle avec une préférence croissante pour des sujets nationaux ou régionaux à l'instar du musée de Neuchâtel orné de trois panneaux illustrant la vie locale par Paul Robert, voire encore allégoriques tels que l'Altes Museum de Saint-Gall qui présente des figures allégoriques des arts et des sciences, ou le Kunstmuseum de Berne.

Les musées français montrent une évolution similaire. Ainsi Puvis de Chavanne a peint les escaliers du Musée de Marseille d'une «Marseille païenne» et d'une «Marseille chrétienne», de même que le musée de Picardie à Amiens qu'il a doté de figures symbolisant «La Fileuse», «La Désolation», «Le Moissonneur», «L'Abondance», «La Guerre», etc... Seule la galerie d'Apollon du Louvre est décorée d'une fresque de Delacroix représentant «Apollon vainqueur du Serpent Python».

En tout état de cause, si ces décorations relèvent de la tradition iconographique des grands cycles peints italiens, c'est de France que proviennent les réf-

◀ Vue perspective signée J.-E. Goss et datée du 23 juin 1886 : projet d'escalier monumental baroque non réalisé

rences stylistiques. En outre, on peut relever que ces plafonds peints s'apparentent aux *quadri riportati* – décorations peintes comme s'il s'agissait de véritables tableaux encadrés – au mépris de toute perspective utilisée dans les grands cycles de plafonds peints des XVII^e et XVIII^e siècles.

Tout comme la réalisation de l'architecture de l'Ariana, la décoration intérieure est une œuvre collective. Gustave Revilliod s'est adressé à un jeune peintre et sculpteur genevois Frédéric Dufaux (1852-1943). Elève de Barthélemy Menn à l'École de dessin de Genève, Dufaux a complété sa formation à l'Académie des Offices de Florence sous la direction du peintre Luigi Rubio. Séjournant à Paris entre 1876 et 1891, Dufaux avait déjà réalisé plusieurs œuvres à Genève lorsque Revilliod lui demanda d'exécuter les plafonds peints de l'Ariana. Outre sa participation au célèbre panorama d'Edouard Castres intitulé « l'entrée de l'armée française aux Verrières » de 1871, il avait également réalisé quatre panneaux représentant les Quatre Saisons pour le nouveau Grand Théâtre. Si les dieux de l'Olympe des deux galeries de l'Ariana peuvent évoquer l'art de la statuaire antique traditionnellement disposée au rez-de-chaussée, si le dragon japonais peut incarner l'emblème de la « Salle de Chine et du Japon », ou encore le « Char d'Aurore » celui de la « Salle orientale », les autres choix iconographiques paraissent plus incongrus et sont sans aucun doute attribuables au goût de Revilliod. Ainsi l'attribution de l'« Enlèvement d'Europe » à la « Salle des faïences » reste inexplicable. Dufaux n'a d'ailleurs pas eu carte blanche pour ces réalisations, Revilliod et Sidler lui ont fourni les modèles stylistiques, n'hésitant pas au demeurant à l'emmener au Louvre examiner les œuvres qui auraient pu lui servir d'exemples.



Caisson peint, galerie sud du rez-de-chaussée : l'« Hiver », par Frédéric Dufaux

Frédéric Dufaux, ébauche pour l'Ariana : l'« Hiver », toile signée « F. D. », collection privée ►

Dufaux fournit plusieurs ébauches commentées par les commanditaires.⁹ Certaines d'entre elles trahissent d'ailleurs son propre style qui ne ressemble en rien aux plafonds peints de l'Ariana, mais s'inscrit plutôt dans la veine de l'école française de la seconde moitié du siècle, plus particulièrement influencé par Manet.¹⁰ Si le « Printemps » et l'« Automne » font référence à l'iconographie antique par la personnification de divinités païennes, Vénus pour le premier et Bacchus pour le second, ils sont l'un et l'autre traités à la manière de François Boucher. L'« Été » représenté par une nymphe relève de l'iconographie des fêtes galantes en reprenant le thème de la baignade, tandis que l'« Hiver »

est traditionnellement incarné par un vieillard chaudement habillé et se réchauffant près d'un feu.¹¹ A l'insu de son commanditaire, mais sans aucun doute pour lui plaire, Dufaux réalisa également une copie très proche d'une gravure de Boucher sur le thème de « Diane et Actéon ».¹²

Les sculptures des façades

Plusieurs inscriptions sculptées dans des cartouches en molasse font partie intégrante de la décoration extérieure. Sur la corniche du péristyle d'entrée du côté du lac, on peut lire : « Deo juvante exegi monumentum 1883 » et sur les attiques des façades latérales : du côté nord, un texte d'Eugène Fromentin :



« Imaginez, au milieu des horreurs du siècle, un lieu privilégié, une sorte de retraite angélique, idéalement silencieuse et fermée, où les passions se taisent, où les troubles cessent, où poussent comme des lys, des ingénuités, des douceurs, une mansuétude surnaturelle », et du côté sud, en grec : « Entre, t'arrêtant un peu, voyageur ; tu es invité amicalement ; en contemplant ces monuments du génie et des siècles, tu trouveras la paix, le repos et le soulagement de tes souffrances ». ¹³

La sculpture est introduite par les deux sphinx qui ornent les volutes du grand escalier d'accès de l'entrée initiale.

Deux séries de dix bustes inscrits dans les niches du premier étage aveugle des façades principales composent symétriquement l'essentiel de la décoration sculptée extérieure. Il s'agit du côté de la façade Jura (entrée actuelle) : Apollon et les neuf Muses, et du côté de la façade Lac (entrée originelle) : Homère, Platon, Sophocle, Michel-Ange, Raphaël, Dante, Cervantès, Shakespeare, Gutenberg et Rousseau. Quatre statues couronnent en attique cet ensemble, soit Adonis et Flore, Antinoüs et Le Faune. Si les statues placées dans les niches ne constituent pas en elles-mêmes une exception – le Musée de l'Athénée est doté de bustes de Genevois célèbres et le Grand Théâtre est muni de statues se référant à la musique – il semble à nouveau que les choix soient tributaires des goûts personnels de Revilliod. Ainsi Cervantès est à mettre en relation avec l'intérêt qu'il portait à la littérature espagnole. Leila El-Wakil a déjà établi des comparaisons typologiques avec la Gemäldegalerie de Dresde et la statuaire de ce musée peut également fournir un parallèle avec celle de l'Ariana. Quatorze personnages figurent dans le

programme de la Gemäldegalerie : Apollon et les neuf Muses, Homère, Dante, Raphaël et Michel-Ange, ces deux derniers étant très souvent représentés dans les programmes de sculpture extérieure des musées allemands.

Pour la réalisation de ce programme, Revilliod fit appel au sculpteur Luigi Guglielmi (1834-1907), qui était en outre chargé de sélectionner, ou d'acheter des œuvres à Rome pour sa collection ¹⁴. Après des études à l'Académie Saint-Luc auprès du professeur Filippo Gnaccarini, où il s'imprégna du goût classique instauré par Canova, Guglielmi se distingua par la réalisation d'une statue pour Saint-Paul-Horsles-Murs et d'une seconde pour le Vatican. Dès 1884 et jusqu'à la mort de Revilliod, Guglielmi exécuta ¹⁵ ainsi la plupart des bustes et des statues de l'Ariana, à l'exception de quatre bustes dont l'exécution fut stoppée par le décès du commanditaire.

Les deux sphinx sont l'œuvre d'Emile-Dominique Fasanino (1851-1910). La relation particulière que Revilliod entretint avec l'Égypte explique sans aucun doute la présence de ces deux figures. Une telle représentation ne fait pas figure de cas unique en Suisse, la villa Planta (1874-1876) à Coire, dont les propriétaires avaient vécu en Égypte, propose également des sphinx disposés de façon similaire. Ce sculpteur d'origine italienne, avait suivi l'enseignement genevois et fondé son propre atelier en 1873, avant de s'associer avec Louis Isidore Mignon en 1879. ¹⁶ Il réalisa également des sculptures pour l'École de chimie en 1878-1879.

Neuf ans s'écoulèrent après le décès de Revilliod, avant que le Conseil administratif ne décidât d'achever le programme de la statuaire de l'Ariana

« Imaginez, au milieu des horreurs du siècle, un lieu privilégié, une sorte de retraite angélique, idéalement silencieuse et fermée, où les passions se taisent, où les troubles cessent, où poussent comme des lys, des ingénuités, des douceurs, une mansuétude surnaturelle », et du côté sud, en grec : « Entre, t'arrêtant un peu, voyageur ; tu es invité amicalement ; en contemplant ces monuments du génie et des siècles, tu trouveras la paix, le repos et le soulagement de tes souffrances ». ¹³

La sculpture est introduite par les deux sphinx qui ornent les volutes du grand escalier d'accès de l'entrée initiale.

Deux séries de dix bustes inscrits dans les niches du premier étage aveugle des façades principales composent symétriquement l'essentiel de la décoration sculptée extérieure. Il s'agit du côté de la façade Jura (entrée actuelle) : Apollon et les neuf Muses, et du côté de la façade Lac (entrée originelle) : Homère, Platon, Sophocle, Michel-Ange, Raphaël, Dante, Cervantès, Shakespeare, Gutenberg et Rousseau. Quatre statues couronnent en attique cet ensemble, soit Adonis et Flore, Antinoüs et Le Faune. Si les statues placées dans les niches ne constituent pas en elles-mêmes une exception – le Musée de l'Athénée est doté de bustes de Genevois célèbres et le Grand Théâtre est muni de statues se référant à la musique – il semble à nouveau que les choix soient tributaires des goûts personnels de Revilliod. Ainsi Cervantès est à mettre en relation avec l'intérêt qu'il portait à la littérature espagnole. Leïla El-Wakil a déjà établi des comparaisons typologiques avec la Gemäldegalerie de Dresde et la statuaire de ce musée peut également fournir un parallèle avec celle de l'Ariana. Quatorze personnages figurent dans le

programme de la Gemäldegalerie : Apollon et les neuf Muses, Homère, Dante, Raphaël et Michel-Ange, ces deux derniers étant très souvent représentés dans les programmes de sculpture extérieure des musées allemands.

Pour la réalisation de ce programme, Revilliod fit appel au sculpteur Luigi Guglielmi (1834-1907), qui était en outre chargé de sélectionner, ou d'acheter des œuvres à Rome pour sa collection ¹⁴. Après des études à l'Académie Saint-Luc auprès du professeur Filippo Gnaccarini, où il s'imprégna du goût classique instauré par Canova, Guglielmi se distingua par la réalisation d'une statue pour Saint-Paul-Horsles-Murs et d'une seconde pour le Vatican. Dès 1884 et jusqu'à la mort de Revilliod, Guglielmi exécuta ¹⁵ ainsi la plupart des bustes et des statues de l'Ariana, à l'exception de quatre bustes dont l'exécution fut stoppée par le décès du commanditaire.

Les deux sphinx sont l'œuvre d'Emile-Dominique Fasanino (1851-1910). La relation particulière que Revilliod entretenait avec l'Égypte explique sans aucun doute la présence de ces deux figures. Une telle représentation ne fait pas figure de cas unique en Suisse, la villa Planta (1874-1876) à Coire, dont les propriétaires avaient vécu en Égypte, propose également des sphinx disposés de façon similaire. Ce sculpteur d'origine italienne, avait suivi l'enseignement genevois et fondé son propre atelier en 1873, avant de s'associer avec Louis Isidore Mignon en 1879. ¹⁶ Il réalisa également des sculptures pour l'École de chimie en 1878-1879.

Neuf ans s'écoulèrent après le décès de Revilliod, avant que le Conseil administratif ne décidât d'achever le programme de la statuaire de l'Ariana

sous l'impulsion de Godefroy Sidler, qui écrivait ainsi le 3 avril 1892: «Le bâtiment ne peut être considéré comme terminé, il le serait complètement si le temps avait permis au fondateur de parfaire cette partie de son œuvre. Il y aurait ajouté les 4 bustes dont les emplacement(s) sont marqués sur la grande face regardant le Lac et qui devaient être ceux de Gutenberg, Shakespeare, Cervantès et Rousseau, les 3 premiers devaient être confié(s) à M. Guglie(l)mi sculpteur à Rome qui devai(en)t les livrer dans un délai plus ou moins rapproché, le 4 était réservé à un statuaire genevois». ¹⁷ Le 21 avril 1899, ¹⁸ le Conseil administratif passa commande à Emile Leysalle de deux des quatre bustes manquants qui allaient être placés en 1900. ¹⁹ Né à Paris, en 1847, ce sculpteur-médailleur français fut l'élève de Jean-Baptiste Carpeaux et de Mathurin Moreau à l'École des Beaux-Arts de Paris, avant d'être nommé professeur de sculpture à l'École des Arts industriels de Genève. Ces quatre derniers bustes se distinguent en outre par leur caractère naturaliste à opposer aux modèles classiques réalisés par Guglielmi.

Le caractère originel d'inachevé de l'Ariana se manifeste, outre la non-réalisation du grand escalier baroque, par l'absence du couronnement de la façade principale. Celle-ci devait en effet comporter les copies des célèbres allégories de Michel-Ange, «Le Jour» et «La Nuit» de la chapelle des Médicis à Florence qui devaient être réalisées par Guglielmi. ²⁰

La décoration de l'Ariana fut parachevée par les quelque cent quarante-deux vitraux ²¹ que comptait la collection Revilliod. Certains d'entre eux firent dès l'origine partie intégrante de l'architecture du bâtiment. Il s'agit des deux dessus de portes axiales, l'un aux armes de la Confédération et l'autre aux armes

de la Ville de Genève, et surtout des dix-huit vitraux disposés autour du tambour de la coupole qui sont des copies d'anciens vitraux effectuées par le peintre verrier Joh. Heinrich Müller de Berne entre 1883 et 1886. En outre, les deux grandes baies vitrées des galeries nord et sud furent également munies de vitraux montés dans des vitrages verts, une grande rosace représentant les douze apôtres, huit vitraux à sujets différents pour la baie nord et seize vitraux également de provenance et de thématique différentes pour la baie sud. ²²

Evolution historique ²²

Par son testament, Gustave Revilliod a légué, entre autres, l'ensemble de ses biens immobiliers, soit sa maison de la rue de l'Hôtel-de-Ville N° 12 et son musée Ariana à la Ville de Genève, ainsi que l'immense domaine du XVIII^e siècle qu'il avait agrandi jusqu'au lac.

De 1890 à 1910, la conservation du musée Ariana fut assurée par l'ancien intendant de Revilliod, Godefroy Sidler, qui n'entreprit ni aménagement, ni transformation par fidélité au créateur du musée.

Sans entrer dans les détails des nombreuses divisions, mutations et cessions au domaine public, dont ce domaine originellement Rilliet a fait l'objet, on peut néanmoins rappeler pour mémoire la création d'un parc aux daims en 1893; le déplacement du chalet de Montbovon après sa présentation à l'Exposition nationale de 1896; le transfert en 1904 du Jardin Botanique jusqu'alors aux Bastions dans la parcelle du domaine comprise entre la route Suisse (actuelle rue de Lausanne) et la voie ferrée; la construction en 1902-1904 de La Console pour le

Conservatoire de botanique, agrandie en 1911-1912; la démolition en 1933 de l'orangerie construite en 1865 et au printemps 1936 de l'ancienne maison Rilliet-Revilliod; enfin l'édification entre 1929 et 1937 du Palais des Nations.

Les premières références à des travaux apparaissent sous le successeur de Sidler, Charles Piguët-Fages. Il s'agit de travaux d'entretien et de modernisation concernant surtout des questions d'éclairage, de chauffage et de muséologie. Une première phase eut lieu durant l'hiver 1912-1913²³ avec les travaux les plus significatifs suivants: la réalisation de l'installation électrique, le blindage de volets intérieurs, et des travaux de maçonnerie et de peinture.

Le 20 septembre 1928, le Conseil municipal arrêta le principe d'une convention à passer avec la Société des Nations en vue de lui accorder un droit de superficie sur une partie du domaine de l'Ariana, et ceci malgré le testament très restrictif en la matière de Revilliod. En échange, la Ville reçut un droit d'usage sur les propriétés Moynier et Bartholoni. L'édification de ce palais eut pour conséquence importante pour l'Ariana le transfert de l'entrée originelle du côté du lac sur la façade postérieure du côté du Jura pour des raisons de sécurité, puisque le palais masquait la façade principale de l'Ariana et condamnait l'approche naturelle par rapport au site. Cette inversion de la hiérarchie des façades modifie la perception spatiale et symbolique de l'Ariana, puisque l'entrée se fait dorénavant par l'entrée de service, d'ordonnancement mineur.

Parallèlement, le nouveau tracé de la route de Pregny et le médiocre aménagement des abords du musée amplifièrent cette altération de substance en réduisant l'emprise du bâtiment sur son contexte

urbain. Tandis que le parcours pour atteindre la nouvelle entrée était modifié, le nouveau tracé de l'avenue de la Paix isolait davantage l'édifice du réseau de voirie, alors qu'originellement celui-ci se trouvait à front de rue.

C'est en 1934 que l'Ariana fut rattaché au Musée d'art et d'histoire. A cette occasion, Waldemar Deonna entreprit une réorganisation²⁴ qui comprenait la modernisation de l'éclairage et du dispositif muséologique (nouvelles vitrines), ainsi que l'installation du chauffage central en remplacement du chauffage à air chaud datant de l'époque de la construction, vétuste et insuffisant. Grâce à la perspective de l'inauguration du nouveau siège de la Société des Nations, ainsi qu'à l'afflux escompté des visiteurs, une partie de ces travaux fut réalisée dès la fermeture du musée le 20 novembre 1936. Les ouvrages suivants furent exécutés:

- Le terrazzo central du sol du hall fut achevé. En effet, la partie centrale qui aurait dû recevoir du côté Jura l'escalier monumental n'avait jamais été terminée. Un plancher provisoire la recouvrait. Le revêtement réalisé contrastait avec la finesse et la qualité décorative de la mosaïque d'origine qui pave le «déambulatoire».
- La plupart des salles furent repeintes et/ou réaménagées.
- Les sous-sols qui, depuis 1930, servaient de dépôts pour les publications de la Société des Nations furent récupérés pour les dépôts du musée.
- Les tentures de l'escalier latéral furent remplacées par un badigeon clair, tandis que le projet de lui donner plus d'ampleur fut remis à plus tard.
- Le programme muséologique fut entièrement remanié par W. Deonna.

Le chauffage central et les installations électriques ne furent pas réalisés.

Le musée réouvrit le 28 mai 1938.

En 1938, l'Ariana aurait pu être victime du projet le plus invraisemblable de son histoire, qui avait au demeurant reçu l'accord des descendants de Revilliod : la suppression de la coupole et son remplacement par une couverture plate. Il semble que la Société des Nations ait été à l'origine de ce projet dont l'étude fut confiée à l'architecte Cingria et à l'ingénieur Hochstaetter. L'évidence de l'absurdité d'une telle modification l'emporta et le projet rejoignit fort heureusement les oubliettes !

Une première réfection des façades et de la toiture eut lieu en 1941-1942 sous la direction de l'architecte Jules Zumthor²⁵. Il semble qu'une quantité importante de molasse des façades était dégradée. Elles ont été partiellement remplacées par du similit-pierre, fréquemment employé, dans ces années-là, conjointement avec de la pierre de Morley ou de Savonnière pour les remplacements. Les documents à disposition ne nous donnent guère plus d'informations, si ce n'est que le montant total des travaux s'éleva à quelques 57 000 francs, montant relativement faible par rapport aux prix d'autres travaux de restauration effectués dans la décennie 1935-1945 et qui peuvent indiquer que cette opération eût été placée sous le signe de l'économie. Il est probable que seul le plus urgent ait été réalisé.

Une nouvelle étude de restauration lancée en 1959, soit quinze ans à peine après la réfection des années 1940, confirme cette hypothèse. C'est l'architecte Georges Tarchini qui fut mandaté pour

cette opération dont le programme comprenait : la restauration des façades, la remise en état des perrons d'entrées, l'élargissement de l'escalier extérieur donnant accès aux sous-sols ou création d'une rampe, le remplacement de la ferblanterie et de la couverture du dôme, la remise en état complète de toutes les verrières. Malgré la convention signée le 30 décembre 1959 avec l'architecte, aucune suite ne fut donnée à ce projet, même si l'état physique du bâtiment continuait à préoccuper les intéressés. Le planning immobilier du Département des beaux-arts et de la culture établi le 21 juin 1962 en témoigne. La transformation de l'entrée des sous-sols, la rénovation complète de l'installation électrique, la réfection des verrières y figurent pour un montant total de 170 000 francs. L'insuffisance des crédits à disposition empêcha la réalisation de ces travaux. Seules les salles du rez-de-chaussée de l'aile nord furent entièrement refaites en 1963 : plafonds, parois, peintures, ainsi qu'une partie des installations d'électricité.

Désormais, jusqu'au projet de 1980, les problèmes de chauffage et de couverture allaient réapparaître régulièrement. Plusieurs aménagements et réfections ponctuels eurent lieu, tels que le tambour d'entrée en 1975, les réparations provisoires de la toiture en 1977. Les projets de transformation de chauffage de 1963, de remplacement ou suppression des verrières en 1973, de rénovation des salles du premier étage la même année, ne furent jamais entrepris. Tant et si bien, qu'à la fin des années 1970, il était devenu indispensable d'établir un programme d'ensemble permettant de résoudre ces problèmes et d'envisager une restauration globale du bâtiment, en y intégrant une modernisation muséologique.



Vue de la coupole et des verrières originelles, état avant restauration



Vue de la coupole restaurée et des nouvelles verrières

Réhabilitation et restauration

Tandis que l'autorisation de construire était délivrée en janvier 1980, le plan d'ensemble de la rénovation fut accepté par le Conseil administratif le 11 mars 1980. Le crédit de 11 000 000 de francs fut voté par le Conseil municipal le 30 septembre 1980. Les travaux proposés firent l'objet d'une opposition au sein du Conseil municipal et de la part de la Société d'art public. Leurs principaux arguments concernaient le coût du projet, la nature de l'intervention architecturale dans le bâtiment (suppression des verrières et remplacement de murs de refends porteurs par une structure métallique) et les dispositions testamentaires de Revilliod. Le référendum aboutit par 34 voix de majorité le 10 mai 1981. Un nouveau projet fut élaboré par l'architecte Gérard Chervaz afin de donner satisfaction aux exigences des référendaires, notamment de conserver les verrières que le premier projet supprimait au profit de coupoles diffusant un éclairage zénithal. L'autorisation de construire fut délivrée en mai 1983, tandis qu'un nouveau crédit de 15 300 000 francs était voté par le Conseil municipal le 21 février 1984. Une somme de 3 450 000 francs y était ajoutée pour la construction d'un abri pour la protection des biens culturels. Un crédit complémentaire de 4 570 000 francs affecté à la sécurité, à la muséologie et à l'amélioration du bâtiment fut voté le 4 décembre 1990. Si ce crédit supplémentaire a permis la réhabilitation du décor intérieur du gigantesque vestibule et des salles du rez-de-chaussée, opération non prévue dans le projet de 1983, par contre, la restitution de l'entrée originelle sur la façade lac n'a pas été retenue.

Vue de la façade d'entrée actuelle après restauration ►

Les importants travaux de restauration de l'enveloppe extérieure se sont déroulés de novembre 1985 à courant 1989. La charpente et la toiture, notamment la couverture en cuivre étamé du dôme, ont été entièrement refaites, de même que les verrières par ailleurs modifiées.²⁶ Concernant les façades en molasse, le remplacement des pierres trop dégradées a été effectué avec de la molasse suisse de même teinte et de même nature que la molasse originelle. Par contre, certaines pièces en saillie, exposées aux intempéries, ont été remplacées en grès des Vosges, matériau plus résistant. Les pierres moins altérées ont subi un traitement de consolidation²⁷ en trois phases : préconsolidation/

nettoyage et retouche/consolidation finale. D'autres pièces encore, par exemple, certaines consoles, ont été renforcées par des profils inox et un coulis de mortier. La balustrade du couronnement en similitude de pierre a été totalement reconstituée en pierre de taille. Les sculptures ont été nettoyées, consolidées et traitées contre les intempéries. Le crépi a été nettoyé, brossé, rhabillé avec un mortier traditionnel à la chaux et recouvert d'une peinture minérale de teinte rose, reproduisant la couleur originelle. Parallèlement entre 1985 et 1986, l'abri de la protection des biens culturels d'une surface de 1111 m² fut réalisé, de façon à permettre le déménagement des collections en vue des travaux intérieurs et la continuité



du travail scientifique du musée. Les travaux intérieurs se sont poursuivis par la création d'un ascenseur desservant tous les niveaux, par le remplacement de l'escalier existant étroit par un nouvel escalier plus en rapport avec le caractère des lieux et par l'aménagement du premier étage de l'aile nord avec la construction d'une bibliothèque, d'une salle pour les collections d'étude, d'un laboratoire pour chercheurs et restaurateurs, ainsi qu'un lieu d'accueil pour les visiteurs, le secrétariat et l'administration. Ces installations ont été réalisées par Gérard Chervaz en créant des mezzanines permettant d'exploiter l'importante hauteur des pièces du premier étage.



Aménagements intérieurs : création d'un atelier de restauration, aile nord, premier étage

Les améliorations muséologiques ont demandé un réaménagement complet du sous-sol pour des expositions temporaires, et notamment la démolition de la volée inférieure en grès de l'escalier monumental construite dès l'origine, afin d'accroître la surface de cet espace. La conservation de cette volée aurait certes été souhaitable – et même envisageable malgré le caractère d'inachèvement de l'escalier – faisant partie de la substance originelle du bâtiment et de son histoire constructive, mais elle aurait impliqué d'une part, la construction d'un escalier monumental à l'étage, et d'autre part, la nécessité de rétablir l'entrée originelle du côté du lac, étant donné que la volée arrivait très près de l'entrée actuelle. En outre, la conservation de cette volée d'escaliers aurait fait perdre environ un cinquième du volume d'exposition prévu au sous-sol.

La réhabilitation des salles d'expositions du rez-de-chaussée et du premier étage de l'aile sud a été reprise par l'architecte Daniel Mouchet en 1991. Les pièces du rez-de-chaussée et le hall ovale ont fait l'objet d'analyses de polychromies menées par un restaurateur²⁸ en vue de la restitution de ces décors, qui présentaient un état de conservation trop précaire pour permettre une restauration en bonne et due forme, à l'exception des peintures des plafonds du rez-de-chaussée qui ont été nettoyées et consolidées. Ainsi la splendeur des colonnes en marbre rouge du « déambulatoire » du rez-de-chaussée, surmontées de colonnes torsées en marbres multicolores s'inscrivent à nouveau dans la cohérence décorative originelle de l'ensemble du vestibule. Elles ont été remises en valeur par la restitution des splendides polychromies en camaïeux de brun, rose et bleu des fonds de murs, des arcatures moulurées, de la

corniche à consoles sculptées et surtout de la gigantesque voûte céleste qui les couvre. Cette restitution s'est efforcée de rendre cette originalité éclectique et audacieuse dans toute sa splendeur originelle. Dans cet esprit de cohérence, les vitraux intégrés à l'architecture de l'édifice ont également été restaurés et reposés.

Les couleurs des deux pièces de l'aile sud munies de plafonds peints s'inspirent des couleurs originelles s'harmonisant avec celles des toiles peintes. Les pièces de l'aile nord, dont certaines ont perdu leurs corniches d'origine, ainsi que celles du premier étage ont été recouvertes de couleurs qui ont été choisies en commun accord avec l'architecte chargé de la conception de présentation muséologique.²⁹

Le terrazzo central du sol du rez-de-chaussée a été supprimé en même temps que la démolition de la première volée de l'escalier monumental au profit d'une dalle de béton. Bien que cet espace ait fait l'objet d'un concours du Fonds municipal de décoration en 1992, la réalisation finale en métal est l'œuvre de l'architecte mandaté.³⁰

Parmi ces travaux figurent également des modernisations techniques indispensables, entre autres parmi les plus importantes, l'installation d'un système de chauffage et l'installation de l'électricité dans tout le bâtiment.

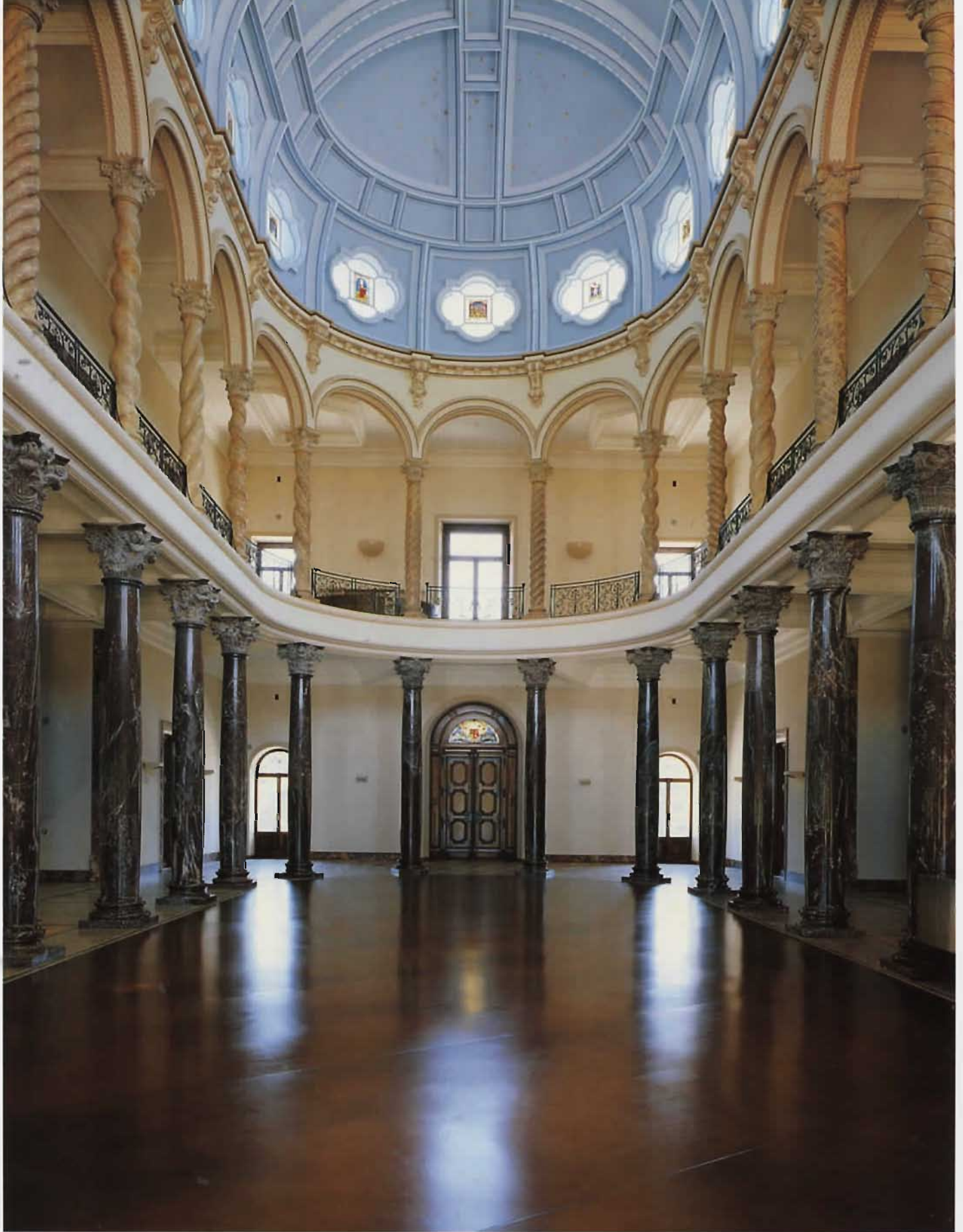
Au terme de cette brève notice, une dominante apparaît comme incontournable dans l'histoire de ce monument historique : celle de l'inachèvement. En effet, dès l'origine, l'Ariana s'inscrit comme tel : création inaboutie d'Emile Grobéty, reprise par

Jacques-Elysée Goss, le couronnement extérieur et l'escalier monumental sont restés à l'état de projet. La non réalisation de ces éléments constitue une modification majeure du programme architectural et donc la première atteinte à l'intégrité du bâtiment.

Une centaine d'années après sa construction, suite à un entretien minimal, la réhabilitation de l'Ariana est enfin à l'ordre du jour. Il aura fallu pas moins d'une dizaine d'années pour effectuer cette opé-



Première travée en sous-sol de l'escalier monumental jamais achevé, démolie lors des travaux de restauration, juillet 1986



ration de réhabilitation, ponctuée par de nombreuses découvertes de malfaçons de construction, dues sans aucun doute à l'inexpérience de son jeune architecte; et régie par de mauvaises surprises techniques imputables à l'insuffisance des études préliminaires (historique, sondages et expertises techniques; par exemple, la totalité de la charpente a dû être remplacée alors que les sondages effectués ne le laissaient pas présager). Cependant, il faut peut-être rappeler d'une part, la complexité d'une telle opération menée par tranches successives, et d'autre part, que les principes déontologiques en matière de conservation et de restauration ont évolué de manière décisive au début des années 1980 en matière de protection du patrimoine architectural du XIX^e siècle.³¹ En effet, le contexte général de la fin des années 1970 et du début des années 1980, au cours desquelles deux votes référendaires ont eu lieu – Hôtel Métropole en 1977 et Musée Ariana en 1981 – ont contribué à marquer un tournant dans la conception du patrimoine architectural genevois et ont permis une prise de conscience de la part des autorités dans leur approche des problèmes de transformation de bâtiments historiques.

Il faut également relever que l'évolution des règlements de sécurité et de la muséologie ont impliqué l'adaptation du projet initial et ont prolongé les travaux. Enfin, une étrange similitude entre les conditions de la présente réhabilitation et celles de la construction de l'Ariana se révèle comme un fait rédhibitoire: si l'Ariana est une œuvre collective, attribuable à Gustave Revilliod, Emile Grobety, Godefroy Sidler, et Jacques-Elysée Goss, deux

bureaux d'architectes successifs ont également réalisés l'opération actuelle! A croire que l'histoire n'est qu'un perpétuel recommencement! Espérons néanmoins que l'Ariana bénéficiera de mesures d'entretien régulières à l'image des concepts préconisés dans la Charte de Venise, publiée en 1964 déjà, et qui le préserveront de nouvelles, vastes, longues et coûteuses opérations de réhabilitations, qui en tant que telles devraient rester exceptionnelles dans l'histoire d'un monument historique!

Martine KOELLIKER

Conseillère en conservation
du patrimoine architectural

Notes

Abréviations

AEG	Archives d'Etat, Genève
AVG	Archives de la Ville de Genève
BPU	Bibliothèque publique et universitaire, Genève
MAH	Musée d'art et d'histoire, Genève

¹ Cette notice historique est redevable des recherches des historiens de l'art: Dr Leïla El-Wakil, «Les origines du Musée Ariana», dans *Revue du Vieux Genève*, Genève, 1981, pp. 28-42;

Dr Bernard Zumthor, conseiller en conservation du patrimoine architectural de la Ville de Genève de fin 1983 à mi 1992, recherches et notices historiques dactylographiées, 1985, 1988 et 1992;

Ariane Girard, recherche iconographique, rapport dactylographié, automne 1992.

² AVG, Ariana, Acte 768, pièce N° 16 «Mémoire à consulter à propos de la réclamation élevée par M. Grobety».

³ Les informations ci-dessous sont tirées de l'article de L. El-Wakil précité.

⁴ Cet ensemble de 34 plans dessinés à l'aquarelle et à la plume est conservé au Musée d'art et d'histoire. Il a été donné à la Ville de Genève le 22 novembre 1937 à l'occasion des travaux de restauration par l'architecte H. Ducommun qui avait repris le bureau d'Arthur Geneux en 1928. Ce dernier avait succédé à Grobety.

⁵ *Catalogue officiel du Musée Ariana*, Genève, 1901, p. 3.

⁶ Testament de Gustave Revilliod du 27 novembre 1890, version imprimée, p. 3.

⁷ Mauro Natale, *Le goût et les collections d'art italien à Genève*, Genève, 1980, p. 92, note 27.

⁸ Jëlla El-Wakil, *Bâtir la campagne Genève 1800-1860*, Genève, 1988, tome 1, pp. 191-200, 213-219, 221-229. Le Palais Eynard a été décoré dès 1821, la villa Bartholoni dès 1829, et la maison Saladin entre 1822 et 1825 (elle a été démolie pour permettre la construction du Château Rothschild).

⁹ Voir la correspondance de Sidler à Revilliod, AEG, archives de famille, fonds Revilliod, entre autres, 1885/97 et 1887/118.

¹⁰ Quelques ébauches pour l'Ariana figurent dans le catalogue de la vente de décembre 1991, par Pierre-Yves Gobus, pp. 26-7. Il s'agit de trois ébauches d'allégories pour l'Ariana (lot 2094), d'une série de quatre représentations des Quatre Saisons (lot 2097) dont la destination pourrait être l'Ariana ou le Grand Théâtre et d'une série de trois toiles sur le même thème (lot 2092). Ces dernières trois toiles sont actuellement en mains privées. Elles sont signées «F.D.» et authentifiées par Henri Dufaux, le fils de l'artiste, comme étant des projets pour les plafonds du musée Ariana [annotation se trouvant au dos de l'ébauche de l'«Automne»]. Dimensions 28 x 51,5 cm et 28 x 50 cm. Selon Ariane Girard, les versions retenues pour l'Ariana apparaissent beaucoup plus classiques que les études ci-dessus.

¹¹ Dufaux s'était documenté sur les diverses iconographies des Quatre Saisons. Une gravure de Claude-Nicolas Cochin représentant une version classique de l'«Hiver» est conservée dans les archives Dufaux, propriété de M^{me} Mériam Dufaux-Rochefort.

¹² Ariane Girard fait état d'une gravure de François Boucher conservée dans les archives Dufaux, propriété de M^{me} Mériam Dufaux-Rochefort. Le panneau de «Jupiter et Io» de Dufaux n'est pas sans évoquer une autre œuvre de Boucher: «Hercule et Omphale».

¹³ Godefroy Sidler, *Catalogue officiel du Musée Ariana*, Genève, 1901, pp. 4-5. Inscriptions également relevées dans l'article de Waldemar Deonna, «Le Musée Ariana», dans *Genova*, t. XIII, 1935, pp. 22-23.

¹⁴ AEG, archives de famille, fonds Revilliod, 1877/26, 1877/147, 1880/158, 1881/108.

¹⁵ AEG, archives de famille, fonds Revilliod, correspondance Guglielmi-Revilliod, 1884/8, 1885/112, 1886/51, 1886/124, 1887/54.

¹⁶ AEG, Archives privées N° 10, documents N° 1 et 3.

¹⁷ Godefroy Sidler, *Rapport au Conseil administratif de la Ville de Genève*, archives du Musée d'art et d'histoire, N° 38.

¹⁸ AVG, 03.PV.58, procès-verbaux du Conseil administratif, p.319.

¹⁹ Il semble que les deux derniers bustes furent réalisés par l'École des arts industriels.

²⁰ Testament de Gustave Revilliod, *op. cit.*, p.3 et catalogue de 1901 écrit par G. Sidler.

²¹ Voir les différents catalogues publiés.

²² Notices historiques écrites par B. Zumthor, sources: dossiers administratifs et mémoriaux du Conseil municipal.

²³ Travaux arrêtés par le Conseil municipal le 3.12.1912.

²⁴ Cf. W. Deonna, «La réorganisation du musée Ariana», dans *Genova*, t. XV, 1937, pp. 11-16.

²⁵ Architecte qui a notamment réalisé en collaboration avec Philippe Brun, l'église Notre-Dame-des-Grâces du Grand-Lancy.

²⁶ Les verrières, qui ont malheureusement souffert d'avoir trop attendu leur restauration, présentaient un état de conservation trop dégradé pour être restaurées.

²⁷ Pour les opérations de pierre de taille et de crépi, la Ville s'est adjointe les spécialistes suivants: Vinicio Furlan, responsable du Laboratoire de conservation de la pierre à l'EPFL; et Théo-Antoine Hermans, restaurateur responsable de l'atelier de restauration Crephart; Edouard Nierlé, à ce moment, conservateur des monuments historiques.

²⁸ L'atelier de restauration Saint-Dismas dirigé par Eric Favre-Bulle.

²⁹ Michel Buri.

³⁰ Daniel Mouchet.

³¹ Rappelons qu'en 1975, le Conseil de l'Europe a décrété l'Année européenne du patrimoine architectural. Dans ce cadre, les publications relatives à Genève et notamment l'article collectif intitulé «Possibles démolitions: Genève, Carouge, Chêne-Bourg», dans *Nos monuments d'art et d'histoire*, 1976, pp. 201-215, ont mis en évidence un certain nombre de projets ou de réalisations effectués au mépris du patrimoine architectural du XIX^e siècle, par exemple, le plan d'aménagement voté en 1975 condamnant un ensemble d'immeubles des alentours de 1830 dans le quartier des Bergues. C'est à partir de ce contexte que la Loi Blondel visant à protéger les ensembles du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle a été adoptée le 13 octobre 1983, et que des publications relatives à ce patrimoine ont vu le jour, à savoir, *L'Inventaire Suisse d'Architecture 1850-1920 Genève*, [INSA], 1984, publié par la Société d'Histoire de l'Art en Suisse, volume subventionné par la Ville de Genève, et *Le grand siècle de l'architecture genevoise*, Genève, 1985, publié par la Société d'Art Public.

RESTAURATION



Point de vue

La restauration du Musée Ariana représente, pour les Divisions de l'aménagement et des constructions de la Ville de Genève, une longue aventure qui dura près de quinze ans.

Comment ne pas avoir une pensée pour les personnes qui ont œuvré au début de cette opération mais qui, aujourd'hui, ont disparu.

Je pense à Messieurs :

Claude Canavèse, directeur des services immobiliers, Roger Strobino, chef du service des bâtiments, Alain Sibert, technicien responsable du dossier au bureau G. Chervaz.

Durant cette longue période, bien des paramètres ont changé ou évolué. Parmi ces évolutions, il faut considérer la déontologie de restauration d'un bâtiment historique.

Si l'on peut sans aucun doute, être pleinement satisfait du résultat des travaux de restauration, il serait cependant dommage de ne pas avoir un regard critique et de ne pas tenter de répondre à la question suivante : et si c'était à refaire ?

Aujourd'hui, il s'agirait certainement de mettre tout en œuvre pour une meilleure adéquation entre bâti-

ment et programme ; dans ce cas précis, ce serait d'autant plus aisé que son affectation d'origine perdure.

Cette attitude nécessite, de la part des utilisateurs et des architectes, une grande sagesse dans l'appréciation des besoins et surtout de résister à la tentation de gagner à tout prix des surfaces qui semblent indispensables au bon fonctionnement de l'institution mais qui sont un acte d'agression au bâtiment.

Il faut ensuite rechercher des solutions d'intervention plus minimalistes, ce qui conduit non seulement à un meilleur rapport coût-utilité, mais va dans le sens d'une économie globale du projet, tant financière que par les moyens mis en œuvre.

La très grande humilité, dont l'architecte-restaurateur doit faire preuve, est à mon sens déterminante pour la réussite de l'entreprise.

Durant les dix années de travaux au Musée Ariana, le changement d'attitude est peu à peu perceptible ; des interventions plus sensibles sont visibles et ont progressivement influencé la fin des travaux.

La maîtrise d'un chantier de restauration, qui dure plus de dix ans, est extrêmement difficile ; les gens et les idées changent. Malgré cela, la restauration du Musée Ariana est une grande réussite et j'adresse mes remerciements à tous ceux qui ont œuvré à cette fin.

Michel RUFFIEUX

Architecte
Directeur de l'aménagement
et des constructions

L'architecture comme collection

L'on n'accède pas au Musée Ariana par l'entrée majuscule prévue par ses constructeurs (désaffectée en 1930 pour la construction du Palais des Nations), mais par la façade arrière. La surprise n'en est que plus ahurissante : la lourde porte automatique de l'imposant palais italien découvre un hall central colossal, formidable vide surmonté d'un dôme traversant le bâtiment de part en part. De telles dimensions sont inhabituelles à Genève, où les constructions cultivent d'ordinaire un art de la retenue très calviniste, excluant toute dépense ostentatoire. Cette ampleur, point commun de bien des musées de la fin du XIX^e ou début du XX^e siècle (Musée d'art et d'histoire à Genève ou Palais de Rumine à Lausanne) situe le Musée Ariana à mi-chemin entre l'échelle modeste de l'architecture genevoise et l'échelle somptuaire de l'architecture internationale du palais des Nations voisin.

La collection dans l'architecture

Le hall n'est pas seulement vaste : comme bien des édifices éclectiques, il est contaminé par l'idée de collection qui est la raison d'être du Musée, construit pour abriter les objets d'art que l'érudit Gustave Revilliod avait réunis au cours de sa vie. Le double étage de colonnes ceinturant le hall présente un étonnant catalogue d'objets à la fois hétéroclites et authentiques. Au rez-de-chaussée, les colonnes de marbre sombre sont surmontées de chapiteaux corinthiens de plusieurs variétés. A l'étage, la balustrade supporte un échantillonnage de colonnes torsées de marbre clair, illustrant les exploits stéréotomiques accomplis pour détourner un fût en entrelacements mouvementés. Enfin au-dessus d'un entablement

maniériste s'élance une voûte à caissons bleue et blanche, percée d'*oculus* baroques et d'une rosace centrale, chacune de ces ouvertures étant garnie d'un des vitraux dont Gustave Revilliod avait fait collection.

Le même modèle du catalogue préside à la succession des salles du musée. Chaque salle a son décor, son atmosphère, son échelle, si bien que la visite du musée se présente comme une suite d'événements discontinus, non enchaînés, un assemblage de musées dans le musée, qu'on feuilleté dans des parcours déroutants, laissant une amusante impression de labyrinthes en dépit d'un plan strictement géométrique. Par exemple, l'une des grandes portes de bois sombre du hall donne accès à une longue salle aux parois beige clair et au plafond orné de rinceaux entourant une fresque centrale, mais où rien n'annonce la suite de l'enfilade, qui se révèle être une petite salle carrée lumineuse surmontée d'une voûte néo-gothique peinte de bleu et de blanc (une aubaine pour l'exposition de porcelaines). Moins fertiles en surprises, les hautes salles de l'étage sont unifiées par l'éclairage zénithal des grandes verrières.

Une restauration qui est aussi une finition

On sait que le Musée imaginé par le généreux mécène Gustave Revilliod se révéla trop ambitieux pour être l'œuvre d'un seul homme. L'édifice resta longtemps inachevé ce qui, il y a dix ans, confronta les restaurateurs à un problème inhabituel : à l'Ariana, il s'agissait moins de restituer un édifice dans un état initial, que de finir un musée qui n'avait jamais été vraiment terminé. Pour la plupart, les halls

et les salles d'expositions ont fait l'objet d'une restauration scrupuleuse, sous la direction de l'architecte Daniel Mouchet. Mais pour habiter pleinement ce grand vaisseau de pierre, il fallut les compléter par des interventions contemporaines, les principales portant sur cinq points.

• Un abri des biens culturels

Pour abriter les fragiles pièces de céramique et de porcelaine, il fallait un lieu sûr. La première tâche du chantier a été de construire un abri en sous-sol, hors œuvre sous l'esplanade. Dès l'achèvement de l'abri en mai 1985, toutes les collections y ont été déménagées, l'administration s'installant dans des abris provisoires : la place était libre pour la restauration lourde de l'édifice, réclamée par son état très dégradé.

• Les caves : expositions temporaires

Les espaces généreux du sous-sol ont été transformés en lieux d'expositions temporaires, ouvertes à la création contemporaine. Un sol d'asphalte industriel noir analogue à celui employé à la Maison Tavel et un plafond uniforme fait d'un caillebotis de couleur sombre mettent en valeur les murs et les voûtes peintes en blanc et centrent l'attention sur les objets éclairés.

• Un escalier contemporain

Le projet de Gustave Revilliod, d'un grand escalier se déployant dans le hall central, n'a jamais été réalisé. Les restaurateurs ont utilisé un angle discret pour installer un escalier et un ascenseur contemporains. Les marches de bois et les balustrades métalliques ont la qualité sobre des équipements actuels.

• Des vitrines habitant les salles

Certaines vitrines anciennes ont été conservées pour le stockage des objets étudiés par les chercheurs. Mais pour les salles ouvertes au public, il fallait un mobilier d'exposition plus consistant. L'option du bureau d'architecture Buri et Candolfi a été d'habiter le palais par des vitrines dotées d'une forte présence architecturale : détachées des murs, posées sur les planchers, simulant des murs appareillés percés d'ouvertures ou axant des transparences, en bois laminé ou en métal sombre, les vitrines ouvertes à hauteur de regard unifient le parcours du visiteur.

• Une administration, une bibliothèque, un laboratoire, etc.

Au premier étage, une aile est affectée aux locaux de recherche et d'administration. Sa grande hauteur a permis la création de mezzanines, doublant les surfaces utiles : des salles aux dimensions plus familières baignent dans la lumière blanche des verrières, tombant le long des parois grâce au retrait des planchers détachés des murs, comme suspendus et reliés par des passerelles métalliques.

Bernard COURT
Chef du service des bâtiments

Maître de l'ouvrage: Ville de Genève

- Département municipal de l'aménagement, des constructions et de la voirie, service des bâtiments. Suivi du projet: Roger Strobino, Bernard Court, chef du service et Jean-Claude Bontempo, architecte.
- Conseiller en conservation du patrimoine architectural Bernard Zumthor, et son successeur à ce poste au Département municipal des affaires culturelles, Martine Koelliker, historienne de l'art.

Architectes

- Gérard Chervaz
- Daniel Mouchet
- Michel Buri et Serge Candolfi, pour la muséologie

Ingénieurs

- Ingénieurs civils: Bigar et Urner
- Ingénieur électricien: A. Magnenat/Kaech
- Ingénieur acousticien: Jean Stryjenski
- Ingénieur muséographie: Epars & Devaud
- Géomètre: Walter Oetli.

Spécialistes en restauration

- Professeur Furlan, laboratoire de conservation de la pierre, EPFL
- Olivier Barde, ingénieur
- Atelier Saint-Dismas: restauration des plafonds peints et analyses des polychromies intérieures, sous la direction d'Éric Favre-Bulle
- Atelier Crephart: restauration des enduits de façades et consolidation de la pierre de taille, sous la direction de Théo-Antoine Hermanès
- Solem: expertise sols.

Programme

- sous-sol:
 - transformation en quatre salles d'expositions temporaires, salle de préparation, locaux sanitaire personnel, WC public, locaux techniques
 - création hors œuvre d'un abri des biens culturels

- rez-de-chaussée: hall d'entrée, sept salles d'exposition, salle polyvalente, museum shop
- 1^{er} étage: cinq salles d'exposition; galerie d'exposition; salon de thé; locaux administratifs et réception; salle des collections d'études; salle de réunion; bureau du conservateur; laboratoire
- 1^{er} étage supérieur: salle de collections; salle de prises de vues.

Chronologie

- 17 janvier 1980 – Autorisation de construire du département des travaux publics (projet 1)
- 30 septembre 1980 – Vote d'un crédit de 11 000 000 francs par le Conseil municipal
- 10 mai 1981 – Projet refusé par référendum communal
- 2 mai 1983 – Autorisation de construire du département des travaux publics (projet 3)
- 21 février 1984 – Crédit de 18 750 000 francs voté par le Conseil municipal, pour la restauration du musée et la construction d'un abri des biens culturels
- 5 septembre 1984 – Ouverture du chantier de l'abri
- 15 mai 1985 – Achèvement de l'abri et déménagement des collections
- février 1986 – Début du chantier de restauration
- mai 1990 – Mise en service des locaux administratifs et du laboratoire
- 1987-1990 – Chantier plusieurs fois interrompu à l'occasion de conférences internationales (raisons de sécurité), puis dans l'attente de crédits complémentaires
- 4 décembre 1990 – Vote d'un crédit complémentaire de 4 570 000 francs par le Conseil municipal
- printemps 1991 – Reprise du chantier
- 25 mars 1993 – Bouquet de chantier.

RÉFÉRENCES



SOURCES

Archives du Musée Ariana

en particulier : 342.Ph

342.Ph.A.28.1

342.Ph.A.28.2

342.Ph.A.28.3

Fonds de l'Académie Internationale
de la Céramique.

Archives de la Ville de Genève

Compte-rendu de l'Administration municipale, 1890-1990.
Mémorial du Conseil municipal.

03.PV., 1890-1990

03.Dos.23

Musée Ariana (1891-96).

03.Dos.110

Legs Revilliod.

03.Dos.111

Herbier Delessert (1890-1901).

03.Dos.112a

Restaurant lacustre.

03.Dos.113

Parc aux daims.

03.AC.768 A-F

Legs Revilliod (XIX-XX^e siècle).

03.AC.1257

Convention Revilliod au sujet de
l'Herbier Delessert (1902).

03.AC.1463

Convention avec M. A. Revilliod et
M^{me} Cécile de Loriot relative à
l'édification de serres sur la Console
(1907).

03.AC.1609

Convention pour la suppression du
restaurant lacustre en vue de l'agran-
dissement de l'Herbier et l'aménage-
ment d'un jardin botanique (1911).

03.AC.2613A-G Ariana et Société des Nations
(1924-53).
340. exp. Fonds du Musée d'art et
d'histoire, en cours de classement.

Musée d'art et d'histoire, section des beaux-arts

Musée Ariana

- 37 SIDLER, Godefroy. Copies de lettres, 1891-1907.
- 38 SIDLER, Godefroy. Rapport du Conseil administratif de la Ville de Genève, 1892-1910.
- 39 SIDLER, Godefroy. Copies partielles de sa correspondance, 1902-1907.
- 40 Inventaire des collections de l'Ariana dressé par G. Sidler, [1901].
- 41 Catalogue officiel du Musée Ariana, manuscrit, [1905?].
- 42 Correspondance particulière adressée à Gustave Revilliod, recueil factice.

Archives du Département des constructions de la Ville de Genève

Dos. Adm. 1245 I et Dos. Adm. 302.

Bibliothèque publique et universitaire, département des manuscrits

Correspondance de Gustave Revilliod, en particulier celle adressée à son intendant Godefroy Sidler, BPU. Ms.fr.693.

Archives d'Etat de Genève

Archives de famille, fonds Revilliod.

BIBLIOGRAPHIE

G. SIDLER, *Recueil des mémoires de Godefroy Sidler, intendant de Gustave Revilliod, 1836-1902*, Genève, 1902.

Catalogue officiel du Musée Ariana, Genève, s.d. [1895].

Catalogue officiel du Musée Ariana, Genève, s.d. [1901], [G. SIDLER].

Catalogue officiel du Musée Ariana, Genève, 1905, [G. SIDLER].

Catalogue du Musée Ariana, Genève, 1938, [W. DEONNA].

Guide illustré, Genève, 1949.

Faiences et porcelaines – Musée Ariana, Genève, 1958 [P.F. SCHNEEBERGER].

J. MONOD, « Le Musée de l'Ariana et son fondateur M. Gustave Revilliod », *Noël suisse*, XXIX, 1927, pp. 47-54.

W. DEONNA, « Le Musée Ariana », *Genava*, 1935, pp. 18-26.

W. DEONNA, « La réorganisation du Musée Ariana », *Genava*, 1937, pp. 11-16.

W. AESCHLIMANN, « L'Ariana et son fondateur Gustave Revilliod », *Almanach du Vieux-Genève*, 1948, pp. 39-45.

R.H. GRAF, « Histoire de Monsieur Gustave Revilliod et de l'Ariana », *U.N. Spécial*, sept. 1961, pp. 23-33.

L. EL WAKIL, « Les origines du Musée Ariana », *Revue du Vieux-Genève*, 1981, pp. 39-45.

J. REVILLIOD, *Chronique d'une famille genevoise*, Genève, 1990.

Ariane GIRARD, Recherche iconographique menée en automne 1992 pour la conservation du patrimoine architectural de la Ville de Genève, rapport dactylographié.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Centre d'iconographie genevoise
pages 21/22/24/36/38/41/42/48/51

Conservation du patrimoine architectural
page 65

Documentation photographique de la Ville de Genève
A. Grandchamp, pages 62 ▲/62 ▼/63/66

Documentation photographique de la Ville de Genève
C. Poite, pages 20/56

Musée d'art et d'histoire, Bettina Jacot-Descombes, Genève
page 34

Musée d'art et d'histoire, A. Schärer, Genève
pages 15/23/50/52 ▲/52 ▼/54

Musée d'art et d'histoire, Yves Siza, Genève
pages 13/49

Gad Borel-Boissonnas, Genève
page 35

Pierre-Alain Ferrazzini, Genève
pages 29/◀ 31

J. Mülhauser
page 57

Jacques Pugin, Genève
pages 30/64/31 ►

«Ceux d'en face», Thierry Wenger, Genève
pages 3/9/33/47/69/75/79

REMERCIEMENTS



Cette plaquette est éditée par la Ville de Genève avec le soutien financier des mandataires et entreprises ayant participé à cette réalisation.

Mandataires

- Daniel MOUCHET, architecte
21, avenue Vibert – 1227 Carouge
- M. BURI & S. CANDOLFI, architectes
32, avenue de Frontenex – 1207 Genève
- O. BARDE, ingénieur-conseil
case postale 1212 – 1227 Carouge
- AAB-J. STRYJENSKI & H. MONTI SA,
acousticiens – 32, rue des Noirettes
1227 Carouge
- Walter OETTLI, ingénieur géomètre
3, rue de l'Hôtel-de-Ville – 1204 Genève
- URNER Jean & Associés, ingénieurs civils
3, rue de l'Hôtel-de-Ville – 1204 Genève

Entreprises

- G.OMARINI SA, peinture
5, chemin de Bétems – 1218 Grand-Saconnex
- André MAGNENAT, électricité
7, rue Dancet – 1205 Genève

- CARROSSERIE MORET SA, carrosserie
19, rue Marziano – 1227 Acacias
- CHALEUR SA, ventilation
34, rue Saint-Joseph – 1227 Carouge
- HÉLIOGRAPHIE PLAINPALAIS SA, héliographie
5, rue des Voisins – 1205 Genève
- COBELUX SA, plate-forme élévatrice
1081 Montpreveyres
- KAECH SA, électricité
6, rue Edouard-Rod – 1203 Genève
- SOLEM SA, bureau étude de matériaux
46, av. Cardinal-Mermillod – 1227 Carouge
- MULTITOIT SA, toiture – 13, quai Capo-d'Istria
case postale 125 – 1211 Genève 9
- A. HENRIOUD SA, maçonnerie
26, route des Jeunes – 1227 Carouge
- C.I.B., menuiserie-charpente
18, chemin de la Mousse – 1225 Chêne-Bourg
- ATELIER ST-DISMAS, restauration d'œuvres d'art
1, chemin des Pervenches – 1007 Lausanne
- SERBECO SA, location bennes
case postale 17 – 1232 Confignon
- RENGGLI SA, appareils de labo
1005 Lausanne
- HESS SA, constructions métalliques
13-15, av. Cardinal-Mermillod – 1227 Carouge
- ALUCHEL SA, échafaudage
16, route des Jeunes – 1227 Carouge
- G. MAZZONI SA,
gypserie, peinture, papiers peints
12, rue Gustave-Revilliod – 1227 Acacias
- COUDRAY & DE VITO, parquets
32, rue de Zurich – 1201 Genève
- J. FARINA SA, menuiserie charpente
5 bis, rue de la Navigation – 1201 Genève
- TADDEO TOITURES SA, toiture
1, rue Charles-Cusin – 1201 Genève
- J.-P. BURGNER, vitrerie, stores
11, rue de l'Hôtel-de-Ville – 1204 Genève
- ISOTECH, joints, étanchéité
6, rampe du Pont-Rouge – 1213 Petit-Lancy
- BARATELLI SA, constructions métalliques
8, rue John-Grasset – 1205 Genève
- M. MESSIAUX, menuiserie
7, rue du Pont-Neuf – 1227 Carouge
- ATELIERS CREPHART-HERMANES,
restauration peintures
19, chemin Château-Bloc – 1219 Le Lignon
- Renaud-J. OLIVIER, décorateur
21, rue de la Filature – 1227 Carouge
- TOUSSOLS, revêtements de sols
79, rue Louis-Casali – c. p. 92 – 1216 Cointrin
- C. ZSCHOKKE SA LABO, laboratoire
10, chemin Isaak-Anken – c. p. – 1219 Aïre
- C. ZSCHOKKE SA, bâtiment-maçonnerie
10, chemin Isaak-Anken – c. p. – 1219 Aïre
- NATURAL LE COULTRE SA, transports
et déménagements
6, avenue de Sécheron – 1202 Genève
- ALPHAVERRERRE SA, vitrerie
case postale 510 – 1212 Grand-Lancy 1

- I. MOLINO SA, entreprise générale
36, rue de Zurich – 1201 Genève
- GIVEL NORM, serrurerie
40, chemin du Grand-Puits – 1217 Meyrin
- CLEANING SERVICE SA, nettoyage
18, rue du Valais – 1202 Genève
- EGGLY SA, décoration intérieure
1, rue de la Cité – c. p. – 1211 Genève 11
- BONVIN & ROBYR SA, carrelages, revêtements
160, route de Saint-Julien – 1228 Plan-les-Ouates
- GEHR SA, serrurerie
case postale 204 – 1196 Gland
- Antoine PERRIN SA, taille de pierre
10, chemin du Plantin – 1217 Meyrin
- HALG & CIE SA, chauffage et ventilation
6, chemin de la Gravière
case postale – 1211 Genève 24
- METALLOVER SA, serrurerie
12, rue Baylon – 1227 Carouge
- PASQUAL-STEFANO SA, vitrerie
2, rue de la Faucille – 1201 Genève
- PERROUD SA, étanchéité, asphalte
37-39, rue Marziano – 1227 Acacias
- MARBRES ROSSIER SA, marbrerie
p.a. chemin des Trois-Ponts – 1024 Ecublens
- R. et J.-B. FAVRE, ébénisterie
58 b, ch. de la Mousse – 1225 Chêne-Bourg
- LAMELCOLOR SA, stores
93, route des Jeunes – 1227 Carouge
- R. ARPIN & FILS, sanitaire, ferblanterie
24, rue de Lausanne – 1201 Genève
- A. SCHNEIDER & ARPIN SA, consortium
18, rue des Voisins – 1205 Genève
- Emile BIEDERMANN SA, charpente
9, chemin Deluc – 1224 Chêne-Bougeries
- SAUVIN SCHMIDT, transports internationaux
6, route des Jeunes – 1227 Carouge
- C. FELDER, enseignes, peinture déco.
10, rue des Maraîchers – 1205 Genève
- G: BADER, menuiserie, ébénisterie
59, route des Jeunes – 1227 Carouge
- JALCOLOR SA, peinture
6, rue des Battoirs – 1205 Genève
- INDUNI & Cie SA, maçonnerie, béton armé
6, avenue des Grandes-Communes
1213 Petit-Lancy
- HILLER, atelier modelage
352, route du Mandement – 1281 Russin

F A Ç O N N A G E

© Copyright 1993
Conception
Typographie laser
Photolithographie
Impression
ISBN

Musée d'art et d'histoire
Ceux d'en face, Genève
Textuel, Eaux-Vives
Thiong-Toye Associés, Genève
Imprimerie Kurz, Genève
2-8306 0099-1



genève
musée
d'art
et
d'histoire

