

Heinrich Angst

Collectionneur, marchand et premier directeur du Musée national suisse

Thèse présentée à la Faculté des lettres et sciences humaines

Institut d'histoire de l'art et de muséologie

Université de Neuchâtel

Pour l'obtention du grade de docteur ès lettres

Par

Chantal Lafontant Vallotton

Acceptée sur proposition du jury :

Professeur Pascal Griener, directeur de thèse

Professeur Georg Germann, rapporteur

Professeur, Stanislaus von Moos, rapporteur

Soutenue le 19 avril 2006

Université de Neuchâtel

2006



Faculté des lettres et
sciences humaines

Le doyen
■ Espace Louis-Agassiz 1
■ CH-2000 Neuchâtel

IMPRIMATUR

La Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de Monsieur Pascal Griener, directeur de thèse, professeur ordinaire d'histoire de l'art à l'Université de Neuchâtel ; M. Georg Germann, professeur émérite à l'Université de Berne ; M. Stanislaus von Moos, professeur émérite à l'Université de Zürich autorise l'impression de la thèse présentée par Mme Chantal Lafontant Vallotton, en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 19 avril 2006

Le doyen
J.-J. Aubert

Mots clés : Musée d'histoire – Musée national suisse – Marché de l'art – Collection – Collectionneur – Antiquités – Exposition – Muséologie – Muséographie – Heinrich Angst
Keywords : Museum of History – Swiss National Museum – Art market – Collector – Collection – Antiquities – Exhibition – Museology – Display – Heinrich Angst

Résumé : Qui était le premier directeur du Musée national suisse ? Un collectionneur chevronné, un généreux donateur, un expert reconnu internationalement, un marchand d'art ancien ou un spéculateur sans scrupule ? Cet ouvrage met en rapport le parcours d'Heinrich Angst (1847-1922) avec des problématiques historiographiques plus larges. Il est divisé en quatre parties. La première partie intitulée «La création du Musée national suisse et la trajectoire d'un marchand textile» situe dans un contexte historique la fondation du Musée national suisse et jette un regard rétrospectif sur la carrière d'Angst avant sa nomination au poste de directeur du Musée national suisse en 1892. Dans le premier chapitre, je tente de montrer dans quel cadre politique et culturel s'opère une prolifération des musées d'histoire en Suisse au cours des deux dernières décennies du XIX^e siècle. Le chapitre 2 met en relation la formation de la collection d'antiquités d'Angst avec son itinéraire particulier depuis son engagement dans le commerce de la soie dans les années 1870 jusqu'à sa nomination à la tête du Musée national suisse en 1892.

La deuxième partie de l'ouvrage «Directeur du Musée national suisse et *leader* du marché des antiquités» rattache les activités d'Angst en matière d'objets d'art ancien à l'essor du commerce des antiquités dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Le chapitre 3 montre le *leadership* qu'Angst a exercé sur le marché des antiquités suisses en étudiant, d'une part, son réseau international de relations, en évoquant, d'autre part, les multiples positions qu'il a occupées en alternance ou simultanément : représentant de maisons de textiles, collectionneur-marchand, expert en antiquités, consul britannique, directeur du Musée national suisse. Dans le chapitre 4, j'analyse les avantages économiques, sociaux et symboliques que ce personnage a pu retirer de sa pluriactivité, tout en montrant les risques de collision d'intérêts découlant du cumul des charges.

La troisième partie de mon étude, intitulée «Politique d'acquisition – entre orientation du goût et affirmation nationale» traite d'aspects plus muséologiques. Dans le chapitre 5, je montre les principes généraux qui ont guidé la politique d'acquisition du Musée national suisse et examine les raisons qui ont amené son premier directeur à porter une attention toute particulière aux arts dits mineurs. Dans le chapitre 6, je rends compte des enjeux liés à la définition des antiquités dites nationales dans le contexte de rivalité qui dresse des musées régionaux contre l'institution nationale à propos de l'attribution des collections.

La dernière partie de ce travail est consacrée aux liens qui existent entre l'activité du collectionneur-marchand Heinrich Angst, la politique d'acquisition et la muséographie des salles du Musée national suisse. Le chapitre 7 analyse les traits dominants de la collection particulière d'Angst et interroge les moyens qu'il a déployés pour rehausser le statut de ses propres biens et leur assurer un avenir muséal. Enfin, le chapitre 8 analyse le dispositif régissant l'exposition des œuvres dans les salles d'expositions, tout en examinant les mesures employées par Angst pour mettre en valeur divers domaines de collections, en particulier la céramique.

Remerciements

Cette étude n'aurait pas pu être menée à bien sans l'aide et les conseils qui m'ont été dispensés au cours des années nécessaires à sa conception et à sa rédaction.

Je remercie tout particulièrement le Professeur Pascal Griener, directeur de thèse, qui m'a donné les moyens intellectuels pour mener à bien ce travail en s'attachant à me fournir un bagage en histoire de l'art et en muséologie. J'exprime également toute ma reconnaissance aux Professeurs Georg Germann et Stanislaus von Moos, experts, qui ont beaucoup contribué à enrichir ma réflexion. Je tiens à souligner que le Professeur Georg Germann a apporté un soin tout particulier à ce travail, en l'améliorant par de multiples corrections et addenda. Mon manuscrit a aussi bénéficié de la lecture attentive d'Anne-Lise Delacrétaz. Qu'ils soient très chaleureusement remerciés.

Plusieurs amis et collègues de travail m'ont soutenue et donné des conseils avisés sur des points précis de ma recherche. A Malik Mazbouri, Katja Hürlimann et Jeff Freedman, j'adresse mes plus chaleureux remerciements. Les membres du comité de rédaction de la revue d'histoire *Traverse* m'ont offert les premières opportunités de faire connaître mes recherches: que tous en soient remerciés. Ma gratitude va également à mes anciens collègues du Musée national suisse qui m'ont à plusieurs reprises accordé des facilités de travail. Je remercie en particulier Dione Flühler-Kreis, Bernard Schüle, Félix Graf et Mylène Ruoss. Un grand merci également au personnel de la Zentralbibliothek de Zurich, des Archives fédérales à Berne, de la Bibliothèque de l'Institut d'histoire de l'art de Berne qui m'ont aidé dans mes recherches.

Enfin, j'exprime toute ma gratitude à ma sœur, à mes parents et surtout à François. Un travail de si longue haleine n'aurait jamais vu le jour sans leur soutien de tous les instants.

Neuchâtel 2005



Fig. 1. Portrait en buste, presque de face, d'Heinrich Angst, par Richard Kissling. Sculpture sur la façade de la salle des armes du Musée national suisse, côté gare, 1897/1898. Angst tient dans ses mains un poêle en miniature qui rappelle sa passion pour la céramique et son activité de collectionneur. (Zurich, Musée national suisse, SLM-Aussen, photo KB-4210.7-16)

Introduction

Depuis la fin des années 1960, le marché mondial de l'art est dominé par un petit groupe de pays, au nombre desquels figure la Suisse. Derrière les Etats-Unis et le Royaume-Uni, elle est même très certainement à la tête du trio comprenant l'Allemagne et la France. Avec 905 institutions, la Suisse est également l'un des pays qui dispose du maximum de musées en proportion de sa population.¹

On connaît, notamment depuis les travaux de Raymonde Moulin, les relations d'étroite dépendance qu'entretiennent le musée et le marché. Dans ses études sur le négoce de l'art classé – ancien et moderne –, la sociologue française a par exemple montré la capacité des conservateurs de musées à intervenir sur toutes les dimensions de la valeur des œuvres par le biais d'acquisitions, de publications et d'expositions.²

En ce qui concerne la Suisse, notre connaissance des liens entre le musée et le

¹ *Guide des musées suisses*, Association des musées suisses (éd.), Bâle 2002.

² MOULIN Raymonde, «Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaine », *Revue française de Sociologie: Sociologie de l'art et de la littérature* 27/3 (1986), 369-395. Du même auteur: *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris 1992. Un chapitre entier de l'ouvrage est consacré aux rapports entre musée et marché, 45-83. Plus récemment: *Le marché de l'art: mondialisation et nouvelles technologies*, Paris 2000 (coll. Dominos). Sur les interactions entre le développement du marché de l'art, la pratique des collections et l'essor des musées, voir également POMIAN Krzysztof, «L'art entre le musée et le marché», in DORLÉAC BERTRAND Laurence (dir.), *Le commerce de l'art de la Renaissance à nos jours*, Besançon 1992, 9-33.

marché est fort lacunaire. A quelques rares exceptions près en effet,³ les études dont nous disposons sur les collections privées et publiques suisses omettent de traiter de questions liées au développement du marché de l'art. Il est vrai que l'histoire du négoce de l'art demeure obscure et que l'insuffisance des sources disponibles et/ou leur accès restreint constituent de sérieux handicaps à son écriture. Cette omission ne saurait néanmoins se réduire à une simple question d'archives; elle reflète également une approche partielle de l'histoire des collections et des musées. Longtemps, celle-ci s'est en effet contentée de mettre en avant la passion et le flair artistique des amateurs d'art ou des directeurs de musées pour expliquer la floraison des collections privées et publiques en Suisse aux XIX^e et XX^e siècles.⁴ Par ailleurs, il est symptomatique de constater que la plupart des travaux historiques existants proposent une approche politique et culturelle du phénomène, avec une prédominance pour des sujets comme les débats entourant la création des musées d'histoire ou le rôle de ceux-ci en tant que lieu d'identité régionale ou nationale.⁵ Or, les enjeux économiques, la disponibilité

³ Dernièrement, la publication d'un numéro de la revue d'histoire *Traverse* consacré au marché de l'art en Suisse aux XIX^e et XX^e siècles a enrichi nos connaissances sur le sujet: *Traverse: Le marché suisse de l'art (XIX^e-XX^e siècles)*, 2002/2. Sur l'aspect lacunaire de la recherche historique, voir en particulier: GUÉX Sébastien et Chantal LAFONTANT VALLOTTON, «Le marché de l'art en Suisse: un terrain opaque à déchiffrer», *Traverse* 2002/1, 7-11.

⁴ L'ouvrage collectif *L'art de collectionner. Collections d'art en Suisse depuis 1848* s'avère très utile pour comprendre le collectionnisme en Suisse. A noter toutefois qu'une seule étude traite de manière approfondie des liens entre la pratique des collections et le marché de l'art: SCHWEIGER J. Werner, «Das Kunstinteresse zu heben und auf bessere Wege zu leiten. Vom modernen Kunsthandel in Zürich 1910-1938», in Institut suisse pour l'étude de l'art (éd.), *L'art de collectionner. Collections d'art en Suisse depuis 1848*, Zurich 1998, 57-72.

⁵ Notamment: GRAF Rudolph und Heinrich THOMMEN, *Museen und nationale Identität*, Nationales Forschungsprogramm 21 «Kulturelle Vielfalt und nationale Identität», Basel 1991 (Reihe: Kurzfassung der Projekte); CAPITANI François de, «Nation, Geschichte und Museum im 19. Jahrhundert», in FILLITZ Hermann (dir.), *Der Traum vom Glück, Die Kunst des Historismus in Europa*, Bd. 1, Europarat Ausstellung, Wien 1996, 32-37; CAPITANI François de, «Nationale Identität im Wechselspiel zwischen Geschichte, Monument und Museum: Das schweizerische Beispiel», *Revue suisse d'Art et d'Archéologie* 55/1 (1998), 25-33; CAPITANI François de, «Das Schweizerische Landesmuseum – Gründungsidee und wechselvolle Geschichte», *Revue suisse d'Art et d'Archéologie* 57/1 (2000), 1-16; STURZENEGGER Tommy, *Der grosse Streit. Wie das Landesmuseum nach Zürich kam*, Zürich 1999 (Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, 66 = Neujahrsblatt 163). On mentionnera toutefois l'article de l'historien Franz Bächtiger qui met en exergue les

des œuvres sur le marché, le désir de rehausser le statut d'une collection et d'autres considérations du même genre sont, dans les événements qui nous intéressent, des facteurs bien plus importants qu'on ne l'admet ordinairement.

Le présent travail entend combler quelques-unes de ces lacunes. En prenant pour exemple la trajectoire d'Heinrich Angst, premier directeur du Musée national suisse (1892-1903) et l'un des collectionneurs-marchands suisses les plus considérables de son temps, il vise à mieux comprendre les relations qui existent entre l'essor du marché des antiquités, l'intérêt pour les antiquités dites locales et nationales et la création des musées d'histoire dans les deux dernières décennies du XIX^e siècle.

Après avoir été longtemps négligées, les «antiquités suisses» font l'objet, dès la deuxième moitié du XIX^e siècle, d'une attention nouvelle de la part des marchands, des collectionneurs, des conservateurs de musées et des pouvoirs publics. Un faisceau complexe de raisons d'ordre politique, nationaliste, culturel et économique influence cette «redécouverte». Ce regain d'intérêt coïncide aussi avec la mise en œuvre, au sein d'une coalition d'acteurs culturels et économiques, d'une stratégie de promotion destinée à fabriquer une demande sur un marché des antiquités en plein essor. Or, Angst a joué un rôle déterminant dans la création du Musée national suisse, sa politique d'acquisition et sa muséographie; davantage, il a notablement influé sur la constitution de la valeur de l'art ancien, en lui réservant notamment une place de choix dans la prestigieuse institution nationale.

Précisons d'emblée que l'itinéraire d'Heinrich Angst a fait l'objet d'une volumineuse biographie en 1948, commencée par Robert Durrer (1867-1934), archiviste de l'Etat de Nidwald, puis achevée après le décès de ce dernier en 1934, par Fanny Lichtlen, dernière secrétaire d'Angst.⁶ Fait important, cet ouvrage a vu le jour à l'initiative de son protagoniste lui-même. En 1915, soit douze ans après avoir démissionné de son poste de directeur du Musée national suisse, Angst propose à Durrer de rédiger sa biographie. Depuis le début de la Première Guerre mondiale, les

liens entre le marché de l'art et la politique d'acquisition des musées historiques: BÄCHTIGER Franz, «Streiflichter zur Sammlungspolitik historischer Museen in der Schweiz», *Nos Monuments d'art et d'histoire* 37/3 (1986), 297-305.

⁶ DURRER Robert [achevé par Fanny LICHTLEN], *Heinrich Angst. Erster Direktor des Schweizerischen Landesmuseums. Britischer Generalkonsul, Glarus 1948.*

deux hommes entretiennent des relations amicales, qui reposent en bonne partie sur une admiration commune pour la Grande-Bretagne, comme en témoigne leur correspondance.⁷ Si Durrer manifeste aussitôt son intérêt pour le projet, il ne manque pas de souligner les difficultés inhérentes à un tel exercice dans un courrier daté du 28 décembre 1915: «Ihre Biographie reizt mich sehr, aber vielleicht sind meine Anschauungen hierüber nicht die Ihren. Eine Biographie muss nach meiner Auffassung entweder Selbstbiographie, sagen wir Selbstbekenntnis, Konfession sein, oder von einem Zweiten darf sie nicht den Charakter der Bestellung tragen.»⁸ Dans cette même lettre, Durrer fait en outre de sérieuses réserves sur sa capacité à classer les archives de son ami, eu égard à ses connaissances très lacunaires de la langue de Shakespeare.

Malgré tout, le Nidwaldien accepte la proposition de rédiger la biographie du premier directeur du Musée national suisse. Si l'on en croit les dispositions additives au testament d'Angst datées du 30 octobre 1917,⁹ le contrat conclu entre les deux hommes prévoit le versement de 10'000 francs d'honoraires à l'auteur, auxquels s'ajoutent 10'000 francs pour l'édition du texte. L'accord stipule également que l'ouvrage sera écrit et publié dans les trois années qui suivront la mort d'Angst. Enfin, il établit que l'archiviste disposera de tous les documents personnels d'Angst, avant que ceux-ci ne soient déposés à la Bibliothèque de la Ville de Zurich. Selon les termes fixés par le contrat, Durrer s'attelle à l'ouvrage en 1923, soit un an après la mort du Zurichois. Pour des raisons qui demeurent obscures, mais sans doute liées aux réserves exprimées plus haut, il ne lui consacre au début qu'une infime partie de son temps, absorbé, affirme-t-il, par d'autres travaux prioritaires. En 1933, à l'automne de sa vie, Durrer, soucieux de faire progresser l'ouvrage, sollicite l'aide de la dernière secrétaire d'Angst, Fanny Lichtlen, qui achèvera en 1934 le récit après la disparition de l'archiviste. Fait important, Lichtlen a entretenu des relations très étroites avec Angst durant les deux dernières années de son existence, en lui servant non seulement de secrétaire, mais encore en partageant ses moments de «joie et de tristesse».¹⁰ Si l'on se fie à la postface de l'ouvrage écrite par la dernière

⁷ DURRER 1948, 388 et ZBZ, fonds H. Angst 26.22 et 94.4.

⁸ DURRER 1948, 410.

⁹ AMNS, *Eigenhändiges Testament*. Beilage 4, Regensberg, 30.10.1917.

¹⁰ DURRER 1948, 403.

«compagne» d'Angst, le gros des chapitres 1 à 9, 11 à 21 et 23, consacrés aux grandes étapes de la vie du Zurichois, soit son enfance, sa formation, ses activités dans le commerce de la soie, sa pratique de la collection, son combat pour la création du Musée national suisse, la direction du musée, la lutte contre les faux et l'engagement politique, fut rédigé avant la disparition de l'archiviste, alors que les chapitres se rapportant à sa vie sentimentale, à son activité consulaire et à son retour à Regensberg (chapitres 10, 22, 24 à 27) furent écrits, en grande partie pour les deux premiers, entièrement pour ceux allant de 24 à 27, par Lichtlen elle-même après 1934. Son emprise apparaît encore plus forte lorsqu'on sait que les chapitres écrits par Durrer seront retravaillés après sa mort, comme on peut le lire dans la postface de Fanny Lichtlen: «Ergänzungen, zusätzliche Anmerkungen, kleine Richtigstellungen, Kürzungen in Anbetracht des grösseren Zeitabstandes, sowie einige Abschwächungen, namentlich in der Behandlung von Angsts Gegnern, waren unerlässlich.»¹¹ Fait significatif, ce toilettage se fera en étroite collaboration avec deux professionnels: d'une part, le Prof. Linus Birchler, ami de Robert Durrer, d'autre part, Fritz Gossweiler, avocat et exécuteur testamentaire d'Heinrich Angst.

Publiée en 1948, la biographie d'Angst contient une mine d'informations sur son enfance, sa formation, son engagement culturel, sa passion et son flair artistique pour les antiquités suisses, sa carrière comme directeur du Musée national suisse et comme consul britannique. Cependant, l'étude ne parvient pas à déjouer le piège hagiographique. Robert Durrer et Fanny Lichtlen ignorent ou laissent de côté des pans entiers de la vie d'Angst, notamment ceux qui concernent son activité de collectionneur-marchand. La biographie n'éclaire ainsi que très partiellement la stratégie mise en place par le Zurichois pour enrichir les salles du Musée national suisse, mais aussi ses propres collections. Autre défaut majeur, quand bien même les auteurs citent de multiples sources, ils n'indiquent jamais leurs références, à quelques rares exceptions près, entravant par là considérablement tout travail de vérification. Enfin, leur récit donne très peu d'explications relatives au contexte politique, économique et culturel dans lequel le parcours d'Angst s'insère. En ce sens, la biographie de Durrer et Lichtlen obéit moins à des questionnements d'ordre historique qu'à des soucis hagiographiques, l'ouvrage ayant surtout pour objet de

¹¹ DURRER 1948, 411.

rappeler à la postérité les mérites du personnage disparu.

L'étude qu'on va lire, on l'aura compris, ne vise pas à glorifier la figure pionnière d'Heinrich Angst. Il s'agit bien plus de rendre compte des mécanismes du paysage muséal du tournant du siècle par une série d'approches complémentaires. Un tel travail doit reposer bien entendu sur l'exploitation de sources. A ce propos, il convient d'insister sur l'importance des archives personnelles d'Heinrich Angst réunies dans le fonds Angst à la Zentralbibliothek de Zurich. Angst a en effet reçu et envoyé entre 1878 et 1922 des milliers de lettres. A cette abondante correspondance s'ajoutent des dizaines de journaux intimes, des actes familiaux, des rapports annuels de sociétés et de commissions, des coupures d'articles, etc. L'ensemble de ces documents, classés aujourd'hui dans 147 enveloppes, volumes et cartons à Zurich, totalisant 9 mètres linéaires d'archives, fournissent des informations exceptionnelles non seulement sur la vie du premier directeur du Musée national suisse et la création de l'institution, mais aussi sur l'essor du marché des antiquités en Suisse pendant la période comprise entre 1880 et 1922. Parmi les personnes avec lesquelles Angst a entretenu une relation épistolaire suivie se trouvent des responsables des grands musées étrangers (British Museum, South Kensington Museum, Musée des Thermes de l'Hôtel de Cluny, Musées de Berlin, Musée germanique de Nuremberg, Metropolitan Museum of Art, etc.), des institutions religieuses, des maisons de ventes aux enchères (Heberle-Lempertz' Söhne), des marchands d'antiquités européens et américains. Avec ses correspondants privés, Angst s'exprime de manière beaucoup plus ouverte que dans les papiers officiels, les rapports annuels, les procès-verbaux de commissions fédérales, les requêtes aux autorités, dans lesquels les discussions sont souvent retranscrites de façon très formalisées. En effet, suivant son interlocuteur, il n'hésite pas à s'épancher, nous permettant ainsi de mieux approcher le fonds de sa pensée sur des sujets importants, comme ses jugements, ses goûts, ses pratiques marchandes, etc.

Seule ombre au tableau, mais de taille: de nombreux indices permettent de penser que cet important corpus de sources a été soumis à un tri préalable, avant son dépôt à la Zentralbibliothek de Zurich. Ainsi les documents disponibles ne nous permettent pas de mesurer avec exactitude le montant total des opérations marchandes conduites par Angst. En effet, il n'existe dans ses archives personnelles

aucune comptabilité précise sur le volume de son chiffre d'affaires, le nombre d'objets vendus ou achetés, le montant des bénéfices pendant la période considérée. On peut tout au plus esquisser une tendance de l'évolution générale et avancer quelques chiffres à l'appui des informations disséminées dans sa vaste correspondance. Sous cet angle, les limites de cette contribution sont donc étroites. Par ailleurs, des lettres et sans doute des séries entières de son courrier manquent, soit qu'elles ont été perdues, soit qu'elles ont été détruites. Ces lacunes s'observent surtout pour les sources documentant des activités du Zurichois ayant fait l'objet de polémiques, comme par exemple les transactions portant sur des antiquités dites nationales. Signalons à titre d'illustration les discontinuités dans la correspondance échangée entre Angst et certains responsables du couvent d'Einsiedeln concernant l'achat du service de table de porcelaine de Zurich.¹² Toutefois, ce tri ne semble pas avoir été effectué de façon systématique et la confrontation des données recueillies entre les différents dossiers des archives personnelles du Zurichois mais aussi d'autres documents, en particulier ceux conservés aux Archives fédérales suisses, permet plus d'une fois de reconstituer tout ou partie des pièces du puzzle.

Au chapitre des sources, il importe encore de relever que les archives du Musée national suisse sont très lacunaires ou du moins difficilement accessibles. Les raisons qui sont à l'origine de cet état font l'objet de spéculations au sein même de l'institution. Si l'on en croit la direction actuelle du musée, elles tiennent principalement au fait que les archives ont été dissoutes, respectivement triées, sous la direction d'Hugo Schneider (1971-1981): la correspondance relative aux diverses sections du musée aurait été, pour une bonne part, classée chronologiquement et distribuée aux conservateurs; en ce qui concerne la correspondance commerciale générale, les documents jugés importants auraient également été conservés; quant aux papiers ayant trait aux objets proprement dits, les pièces considérées comme dignes d'intérêt auraient été intégrées dans les fonds de l'institution. Seuls quelques papiers auraient été détruits.¹³ Selon les témoignages d'autres collaboratrices et collaborateurs du musée, tout porte à croire que de multiples documents ont été détruits. Cette opération aurait été effectuée non pas dans les années 1970, mais fort

¹² Voir chapitre 3.

probablement en 1982, sous la direction de Jenny Schneider (1982-1986).¹⁴ Quoi qu'il en soit, il ne reste aujourd'hui au siège de l'institution nationale guère de documents administratifs ayant trait à la vie de l'institution et de ses collaborateurs durant les années de direction d'Heinrich Angst. Seuls les procès-verbaux de la Commission du musée, des inventaires, des documents ayant trait à des pièces de collections, des photographies des salles d'exposition, des guides, des rapports annuels et autres imprimés sont conservés en nombre à Zurich. Or ces documents, à quelques exceptions près, ne nous fournissent que peu d'informations sur la stratégie mise en place par la direction pour enrichir les collections du musée ou sur les réseaux culturels et marchands qu'elle a développés. De ce point de vue également, le fonds Heinrich Angst conservé à la Zentralbibliothek de Zurich constitue un ensemble inestimable pour toutes celles et tous ceux qui s'intéressent au passé du Musée national suisse et d'une manière générale à l'histoire des musées, des antiquités et du commerce des objets anciens à la charnière des XIX^e et XX^e siècles.

Cet ouvrage ne propose pas une étude détaillée de la trajectoire d'Heinrich Angst (1847-1922), loin s'en faut. Sur le plan chronologique, le présent travail ne couvre d'ailleurs qu'une vingtaine d'années de l'existence du Zurichois, puisqu'il se concentre essentiellement sur la période comprise entre 1883 et 1903. Ce découpage s'explique en ce qu'il suit deux étapes fondamentales, tant pour notre protagoniste que pour l'histoire des musées et du marché des antiquités. D'une part, celle de l'Exposition nationale à Zurich de 1883, où des objets d'art ancien sont livrés pour la première fois au public dans la section «Art ancien», à l'initiative d'Angst notamment. D'autre part, celle de la démission du Zurichois du poste de directeur du Musée national suisse en 1903, à l'issue de douze années d'activités, marquées par de multiples acquisitions d'objets en Suisse et à l'étranger et l'installation de cinquante-deux salles d'expositions.

Mettre en rapport une étude biographique avec des problématiques historiographiques plus larges entraîne quelques difficultés d'ordre méthodologique.

¹³ Informations aimablement transmises en septembre 2003 par M. Andres Furger, directeur du Musée national suisse.

¹⁴ Notons que les documents restants portent souvent la mention qu'ils ont été trouvés en juillet 1982 dans le grenier du Musée national suisse. Informations aimablement

La question du lien entre singularité et contexte, comme celle de leur poids respectif, se pose ici de manière évidente.¹⁵ La biographie d'Angst nous donnera l'occasion d'observer à quel point la détermination d'une personne peut infléchir une action, conditionnée cependant par des circonstances étrangères à sa volonté. Elle nous conduira également à multiplier les approches, en d'autres termes à faire de l'histoire culturelle pour certains aspects, de l'histoire sociale et politique pour d'autres, en fonction de la variété des intérêts et des engagements du Zurichois dans le domaine muséal.

Le présent ouvrage est divisé en quatre parties, comportant chacune deux chapitres. La première partie intitulée «La création du Musée national suisse et la trajectoire d'un marchand textile» situe dans un contexte historique la fondation du Musée national suisse et jette un regard rétrospectif sur la carrière d'Angst avant sa nomination au poste de directeur du Musée national suisse en 1892. Dans le premier chapitre, je tente de montrer dans quel cadre politique et culturel s'opère une prolifération des musées d'histoire en Suisse au cours des deux dernières décennies du XIX^e siècle. Le chapitre 2 met en relation la formation de la collection d'antiquités d'Angst avec son itinéraire particulier depuis son engagement dans le commerce de la soie dans les années 1870 jusqu'à sa nomination à la tête du Musée national suisse en 1892.

La deuxième partie de l'ouvrage «Directeur du Musée national suisse et *leader* du marché des antiquités» rattache les activités d'Angst en matière d'objets d'art ancien à l'essor du commerce des antiquités dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Le chapitre 3 montre le *leadership* qu'Angst a exercé sur le marché des

communiquées en octobre 2003 par Mme Mylène Ruoss, conservatrice au Musée national suisse.

¹⁵ Le retour de la biographie en histoire n'est pas un phénomène isolé. Il rend compte d'un mouvement général de retour de l'individualité qui traverse toutes les sciences humaines et sociales. Sur la question, voir notamment le dossier thématique de la revue *Traverse* consacré à l'approche biographique: *Traverse: Biographie-Biographies*, 1995/2. Voir aussi LEPETIT Bernard, «L'histoire prend-elle les acteurs au sérieux?», *Espaces-Temps* (1995), 112-122. Au cours de ces dernières années, le lien entre microhistoire et individualité a été également exploré sous des formes variées. Sur le sujet, voir notamment l'article méthodologique de Marc-Antoine Kaeser fondé sur le cas particulier d'Edouard Desor (1811-1882): KAESER Marc-Antoine, «La science vécue. Les potentialités de la biographie en histoire des sciences», *Revue d'Histoire des Sciences humaines* (2003/8), 139-160.

antiquités suisses en étudiant, d'une part, son réseau international de relations, en évoquant, d'autre part, les multiples positions qu'il a occupées en alternance ou simultanément: représentant de maisons de textiles, collectionneur-marchand, expert en antiquités, consul britannique, directeur du Musée national suisse. Dans le chapitre 4, j'analyse les avantages économiques, sociaux et symboliques que ce personnage a pu retirer de sa pluriactivité, tout en montrant les risques de collision d'intérêts découlant du cumul des charges.

La troisième partie de mon étude, intitulée «Politique d'acquisition – entre orientation du goût et affirmation nationale» traite d'aspects plus muséologiques. Dans le chapitre 5, je montre les principes généraux qui ont guidé la politique d'acquisition du Musée national suisse et examine les raisons qui ont amené son premier directeur à porter une attention toute particulière aux arts dits mineurs. Dans le chapitre 6, je rends compte des enjeux liés à la définition des antiquités dites nationales dans le contexte de rivalité qui dresse des musées régionaux contre l'institution nationale à propos de l'attribution des collections.

La dernière partie de ce travail est consacrée aux liens qui existent entre l'activité du collectionneur-marchand Heinrich Angst, la politique d'acquisition et la muséographie des salles du Musée national suisse. Le chapitre 7 analyse les traits dominants de la collection particulière d'Angst et interroge les moyens qu'il a déployés pour rehausser le statut de ses propres biens et leur assurer un avenir muséal. Enfin, le chapitre 8 analyse le dispositif régissant l'exposition des œuvres dans les salles d'expositions, tout en examinant les mesures employées par Angst pour mettre en valeur divers domaines de collections, en particulier la céramique.

PREMIÈRE PARTIE

LA CRÉATION DU MUSÉE NATIONAL SUISSE ET LA TRAJECTOIRE D'UN MARCHAND TEXTILE

La création du Musée national suisse se situe dans un contexte historique précis, celui qui voit se multiplier les musées locaux et cantonaux dans le dernier tiers du XIX^e siècle. Entre 1870 et 1914, la Suisse connaît en effet sa première vague de musées. En 1889, un rapport établi par la Commission fédérale pour la conservation des antiquités suisses dénombre une quarantaine de musées dans le pays.¹⁶ En 1914, le pasteur et conseiller national zurichois Paul Pflüger (1865-1947) recense environ cent-trente musées – classés en musées des sciences naturelles, des arts et d'histoire – disséminés sur presque tout le territoire national: «Von allen Kantonen ermangeln nur Schwyz und Appenzell A.-Rh. eines Museums [...]. Alle Kantonshauptorte besitzen ein Museum, eine Ausnahme machen nur Herisau und Schwyz. Die Zahl der Orte in der Schweiz, die mit einem Museum ausgerüstet sind, beträgt 57 und die Zahl aller öffentlichen Museen in der Schweiz zirka 130. Nicht gerechnet und auch in diesem Schriftchen nicht erwähnt, sind ganz kleine,

¹⁶ *La Commission fédérale pour la conservation des antiquités suisses. A la Haute Assemblée fédérale de la Confédération suisse, Lausanne 21 mars 1891, 2.*

historische Sammlungen, z. B. im Rathaus Rapperswil, im Schloss Gruyère, [...]»¹⁷
En vingt-cinq ans, le nombre des musées aurait ainsi triplé.

Au moment où les collections publiques se répandent sur tout son territoire, la Suisse voit se développer, à côté des musées de sciences naturelles, des beaux-arts, des arts décoratifs et des musées à caractère encyclopédique, des musées historiques ou archéologico-historiques. Mentionnons à titre d'exemple le Musée rhétique à Coire (1872), le Musée Schwab à Bienne (1873), le Musée cantonal de Valère (1883) et le Musée de Neuchâtel (1884), où l'histoire et les beaux-arts sont logés dans le même édifice. Ce mouvement atteint son paroxysme dans la dernière décennie du XIX^e siècle avec la création des grands musées d'histoire en Suisse, respectivement à Berne et à Bâle en 1894, et à Zurich avec l'inauguration du Musée national suisse en 1898. Révélateur est à cet égard ce qu'écrivent des responsables culturels et ceux de musées cantonaux en 1891: «Des musées historiques nombreux, et en partie même, d'une importance majeure, sont répandus dans toute la Suisse. Il règne même, au moment actuel, dans plusieurs endroits une activité très grande suivie de succès pour l'aménagement et l'extension locale de ces musées. Bâle répare sa grande église des Armes [église des franciscains (Barfüsserkirche)] et l'aménage pour installer ses collections; le canton de Vaud agit de même à Chillon; à Soleure se manifeste un mouvement prononcé en faveur de la construction d'un musée, Genève s'occupe de l'élaboration des plans pour l'établissement d'un vaste musée; Berne et Zurich ont manifesté leur volonté de construire de grands musées cantonaux [...]»¹⁸

La Suisse n'est là que l'illustration d'un phénomène beaucoup plus général. Mais, le mouvement s'y manifeste de façon plus tardive que chez ses voisins, où la création de musées historiques se trouve stimulée, à partir du milieu du XVIII^e siècle et surtout vers 1850, par l'exaltation des nationalismes. En France, le Musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir est créé à Paris déjà pendant la Révolution; toujours à Paris, l'Hôtel de Cluny ouvre ses portes au public en 1844.¹⁹ Dans la

¹⁷ PFLÜGER Paul, *Die Museen der Schweiz*, Zürich 1914, 7.

¹⁸ *Pétition adressée à la haute Assemblée fédérale suisse concernant la forme du musée national*, signée par Dr. P. C. Planta, Dr. Karl Stehlin, Maurice Tripet, Dr. Rudolf Wackernagel, mai 1891, 4.

¹⁹ HARTOG François, «Patrimoine et histoire: les temps du patrimoine», in ANDRIEUX Jean-Yves (dir.), *Patrimoine & Société. Actes du cycle de conférences prononcées à l'Université de Haute-Bretagne (Rennes 2)*, Rennes 1997 (Coll. Art & Société), 11-12;

deuxième moitié du XIX^e siècle, les inaugurations de musées nationaux se suivent selon un calendrier serré. Citons à titre d'exemple la création du Musée germanique de Nuremberg en 1852²⁰ et celle du Museo nazionale del Risorgimento italiano à Turin en 1878.²¹ Chaque nouvelle création sert d'argument aux responsables politiques et culturels des autres nations pour convaincre autorités, sociétés et particuliers de soutenir des projets muséaux analogues.

Les musées historiques doivent sans nul doute leur existence à tout un faisceau de causes: découvertes archéologiques, nouvelle sensibilité historique, spécialisation des collections faisant écho à la création de nouvelles disciplines, refus du centralisme, essor du tourisme. Les recherches conduites ces dernières décennies ont surtout mis en relief les rapports du musée historique avec le fait national. Krzysztof Pomian est l'un de ceux qui a montré le plus clairement le rôle attribué au musée historique dans la construction de l'identité nationale et l'impossibilité pour une nation européenne d'exister, dans le dernier tiers du XIX^e siècle, sans avoir un musée qui mette en évidence les particularités du pays, de sa société, de ses habitants et de son histoire.²² Dominique Poulot a eu le grand mérite de montrer les interdépendances entre la création des Etats-nations, une nouvelle conscience

POMMIER Edouard, *L'art de la liberté*, Paris 1991, 93-166; POULOT Dominique, «Alexandre Lenoir et les Musées des Monuments français», in NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*, t. II: La Nation, Paris 1984, 497-431; POULOT Dominique, «Surveiller et s'instruire»: La Révolution française et l'intelligence de l'héritage historique, Voltaire Foundation, Oxford 1996; POULOT Dominique, *Musée, Nation, Patrimoine*, Paris 1997; POULOT Dominique, *Patrimoine et musées: l'institution de la culture*, Paris 2001.

²⁰ BURIAN Peter, «Das Germanische Nationalmuseum und die deutsche Nation», in *Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852-1977*, München 1978; GAEHTGENS Thomas W., *L'art sans frontières. Les relations artistiques entre Berlin et Paris*, traduit de l'allemand par Anne Charrière, Paris 1999.

²¹ VERNIZZI Cristina, «Das Museo Nazionale del Risorgimento Italiano in Turin zwischen Geschichte und Museologie», in PLESSEN Marie-Louise von (dir.), *Die Nation und ihre Museen*, Frankfurt - New York 1992, 225-235.

²² POMIAN Krzysztof, «Musée, nation, musée national», *Le Débat* 65 (mai-juin 1991), 166-175. Voir aussi: DENEKE Bernward und Rainer KASHNITZ (dir.), *Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert*, München 1977; HOCHREITER Walter, *Museumstempel zum Lernort. Zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1800-1914*, Darmstadt 1994. Sur la construction culturelle des nations en Europe, voir notamment: THIESSE Anne-Marie, *La création des identités nationales: Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris 1999 (Coll. L'Univers historique); HOBBSAWM Eric, *Nations et Nationalisme depuis 1780*, trad. de l'anglais par Dominique Peters, Paris 1992.

patrimoniale et la multiplication des «musées consacrés à l'illustration de l'héritage de chaque pays, son génie particulier, ses usages – et la beauté de ses œuvres [...]».²³ Au XIX^e siècle, l'essentiel du paysage muséal français répond à un souci d'identité; le musée est non seulement l'ornement nécessaire de toute ville, mais encore un lieu par excellence de la mémoire locale où les illustrations de la petite patrie renvoient à la gloire de la grande.²⁴ En Suisse, les travaux récents ont aussi présenté le développement des musées historiques dans le cadre de la création de l'Etat fédéral. Ils se sont d'ailleurs souvent confondus avec les débats sur le «bricolage identitaire». Se référant explicitement au concept de «lieux de mémoire» développé par l'historien français Pierre Nora,²⁵ Rudolf Graf et Heinrich Thommen²⁶ ont ainsi examiné les relations complexes entre la fabrication d'une identité nationale suisse et la création des musées historiques à la fin du XIX^e siècle. Tommy Sturzenegger²⁷ a montré les forces politiques qui ont présidé à la création du Musée national suisse, avec pour toile de fond la lutte acharnée que se livrèrent les quatre villes candidates de Bâle, Berne, Lucerne et Zurich pour conquérir le siège de la nouvelle institution. Les travaux de François de Capitani, bien loin de se réduire à une seule approche politique, ont souligné pour leur part les interdépendances entre le développement de l'idéologie nationale, une nouvelle sensibilité historiciste et la constitution de musées historiques.²⁸ Plusieurs contributions du catalogue *Die Erfindung der Schweiz 1848-1998*, publié à l'occasion de l'ouverture de l'exposition du même nom au Musée national suisse en 1998, ont également mis en exergue l'imbrication profonde du combat politique, de l'exaltation du sentiment national et

²³ POULOT Dominique, *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Paris 2001, ici 78; POULOT 1997(a); POULOT Dominique, «Musée et société dans l'Europe moderne», *Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Moyen Age – Temps modernes* 1986, tome 98, 991-1096; POULOT Dominique, «Les finalités des musées du XVII^e siècle au XIX^e siècle», in *Quels musées pour quelles fins aujourd'hui*, Paris 1983, 13-29.

²⁴ POULOT 2001, 103.

²⁵ NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*, 3 tomes, 7 volumes, Paris 1984-1992.

²⁶ GRAF 1991.

²⁷ STURZENEGGER 1999.

²⁸ CAPITANI François de, «Histoire, image et geste au XIX^e siècle et les origines du Musée d'histoire», in *Gente Ferocissima. Mercenariat et société en Suisse (XV^e-XIX^e siècle)*. Recueil offert à Alain Dubois, Lausanne - Zurich 1997, 319-336. Voir aussi ses autres articles mentionnés dans la note 5.

de l'aménagement des musées – en particulier des salles d'armes – à la fin du XIX^e siècle.²⁹

La création des musées historiques, significativement celle du Musée national suisse, est indissociable de ce contexte général de la fabrication d'une identité locale et nationale. Elle est inséparable aussi du regain de l'intérêt pour les antiquités dites locales et nationales et de leur pleine intégration à un circuit marchand international dans le dernier quart du XIX^e siècle. La trajectoire du premier directeur du Musée national suisse, Heinrich Angst, est de ce point de vue significative. Angst a non seulement joué un rôle déterminant sur un plan politique dans la création du Musée national suisse, mais il a encore grandement influé sur la constitution de la valeur de l'art ancien, au double sens esthétique et financier du terme, en œuvrant conjointement comme consul britannique, collectionneur et marchand d'antiquités. L'étude de son parcours devrait ainsi me permettre de développer d'autres modèles d'explications pour comprendre la floraison des musées d'histoire, à la charnière des XIX^e et XX^e siècles.

Dans le premier chapitre de cette partie, je tenterai de montrer dans quel cadre politique et culturel s'opère une prolifération des musées d'histoire en Suisse. En m'appuyant sur le résultat des travaux existants, j'interrogerai d'abord le rôle attribué aux musées historiques dans la construction d'une identité cantonale et nationale, puis dans la vie artistique et sociale. J'examinerai ensuite les liens qui existent entre la création de musées historiques, l'apparition de la conception moderne de patrimoine et la construction d'un discours patriotique sur la destruction et le pillage des antiquités dites nationales par des marchands étrangers. Le deuxième chapitre mettra en relation l'itinéraire particulier d'Angst, depuis son engagement dans le commerce de la soie dans les années 1870 jusqu'à sa nomination à la tête du Musée national suisse en 1892, avec la formation de sa collection d'antiquités.

²⁹ *Die Erfindung der Schweiz 1848-1998. Bildentwürfe einer Nation, Ausstellungskatalog Schweiz.* Landesmuseum, Zürich 1998.

Chapitre 1

Le musée d'histoire au XIX^e siècle – contexte et missions

Dans le dernier tiers du XIX^e siècle, parallèlement à la croissance des établissements spécifiques destinés à la conservation et à l'exposition de collections, des musées historiques voient le jour à côté des musées de sciences, d'art et d'arts appliqués. Les musées d'histoire se multiplient non seulement dans les grandes villes, comme Berne, Bâle et Zurich, mais aussi dans les localités plus modestes, où ils prennent appui sur les autorités politiques, l'initiative de particuliers et les sociétés locales.

Si l'histoire entre dans l'enceinte du musée, c'est que le contexte politique a profondément changé. 1848 voit la création de l'Etat fédéral moderne. A l'instar d'autres Etats-nations ayant accédé à la reconnaissance politique au XIX^e siècle, la Suisse va fonder sa légitimité sur une série d'éléments symboliques et matériels au nombre desquels figurent les objets de son patrimoine.³⁰ Car les objets ou les monuments patrimoniaux représentent de manière idéale les trois valeurs fondamentales que sont l'identité, la continuité et l'unité de la nation. Ce moment de la vie politique coïncide avec un nouvel intérêt pour l'archéologie et les antiquités locales qui mieux que tous les autres objets paraissent exprimer les origines et les

³⁰ THIESSE 1999; POULOT 2001.

caractéristiques essentielles d'une région, voire d'une nation toute entière. Le musée d'histoire devient dès lors un lieu fort pour la construction d'une identité cantonale et nationale. Sur un plan européen, la rivalité qui dressent les Etats-nations les uns contre les autres encourage aussi l'édification de grands musées, dont le contenu et l'aménagement sont considérés comme représentatifs du niveau atteint par le pays.³¹ C'est dans ce cadre, suisse et international, qu'il convient au préalable de considérer la création des musées historiques et tout particulièrement l'ouverture du Musée national suisse en 1898.

Le musée, lieu d'identité locale et nationale

La Constitution fédérale de 1848 a fait de la Suisse un Etat moderne. Sa quête d'identité s'est néanmoins heurtée à des difficultés majeures: dans ce pays de quatre langues, on ne pouvait pas comme en France ou en Allemagne faire valoir une communauté linguistique; on ne pouvait davantage invoquer une religion unique ou une «race» unifiée vu les mélanges ethniques. Les responsables politiques et culturels du pays ont dû élaborer toute une machine de propagande pour définir une identité confédérale.³² A côté des arts, de la géographie, de l'histoire et de rituels nouveaux ou nouvellement institués comme les fêtes de sociétés et les jubilé, les musées historiques, ou du moins certains d'entre eux, furent mis au service de cet objectif.

³¹ POMIAN Krzysztof, «Musées français, musées européen», in GEORGEL Chantal (dir.), *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, Paris 1994, 351-364.

³² Sur la construction d'une identité nationale, voir notamment: *Die Erfindung* 1998; CHRISTEN Gabriela, «En mémoire de la Nation: images de la Suisse et de ses états d'âme», in LEIMGRUBER Walter et Gabriela CHRISTEN (dir.), «Sonderfall?» *La Suisse entre le Réduit national et l'Europe*, Catalogue d'exposition du Musée national suisse, Zurich 1992, 33-46; HETTLING Manfred (dir.), *Eine kleine Geschichte der Schweiz. Der Bundesstaat und seine Traditionen*, Frankfurt am Main 1998; KREIS Georg, *Die Schweiz unterwegs. Kulturelle Vielfalt und nationale Identität*, Zürich 1992; MARCACCI Marco, «Le bricolage de l'identité nationale», in GREGORI Marco et al. (éd.), *La double naissance de la Suisse moderne. De la République helvétique à l'Etat fédéral*, textes parus dans le quotidien *Le Courrier* (1996 et 1997), Genève 1998, 76-80; MARCHAL Guy P. et Aram MATTIOLI (éd.), *La Suisse imaginée. Bricolage d'une*

Presque tous les musées historiques, en tout cas ceux d'une certaine importance, sont fondés entre 1870 et 1900.³³ L'inauguration des Musées historique de Berne et de Bâle en 1894, l'ouverture du Musée national suisse de Zurich en 1898 représentent des points culminants de ce mouvement. La création des musées historiques est le fait de l'engagement de particuliers, de collectivités publiques et surtout de sociétés savantes. Les plaquettes, les procès-verbaux et bien d'autres sources montrent en effet sans équivoque l'importance des sociétés locales, qu'elles soient spécialisées dans les beaux-arts, l'histoire et l'archéologie, dans la formation des musées.³⁴ Ainsi en est-il à Coire, où la création du Musée rhétique (1872) résulte de la fondation de la Société d'histoire et d'antiquités des Grisons, créée le 30 novembre 1869.³⁵ A Sarnen, la création de la Société des antiquaires en 1878 précède l'exposition des collections historiques et artistiques dans des salles du château, dit *Untere Burg*.³⁶ Nombre de sociétés voient même le jour dans le seul but d'ériger un musée ou du moins d'organiser l'accès public de collections.³⁷ A Genève, par exemple, la Société auxiliaire du Musée, créée en 1897, a pour vocation de provoquer la réunion des collections artistiques et archéologiques de la Ville et de

identité nationale, Zurich 1992.

³³ Les objets d'intérêt historique partagent longtemps le sort des collections encyclopédiques ou encore sont disséminés dans différents lieux, comme les bibliothèques ou les hôtels de ville. Dans la première moitié du XIX^e siècle, un petit groupe de collections locales, comme à Avenches (1838) ou à Lausanne (1852), voit le jour à la suite de fouilles archéologiques. Le renouveau de l'intérêt pour le Moyen Age au XIX^e siècle suscite également la fondation de musées – Sion (1829), Zurich (1832), Berne (1840), Bâle (1856) – installés toutefois dans des conditions très précaires. *Museen in der Schweiz*, ausgewählt und zum Besuch empfohlen von Niklaus Flüeler, Zürich 1988, 162; LAPAIRE Claude, «Les musées suisses, hier et aujourd'hui. Evolution des collections suisses», in *Guide des musées suisses*, Association des Musées suisses (éd.), 1991, 15-16.

³⁴ Sur l'importance numérique et le rôle capital des sociétés dans l'histoire de la Suisse au XIX^e siècle, voir notamment: JOST Hans Ulrich, «Sociabilité, faits associatifs et vie politique en Suisse au XIX^e siècle», in JOST Hans Ulrich et Albert TANNER (éd.), *Société et faits associatifs – Geselligkeit, Sozietäten und Vereine*, Zurich 1991, 7-29 (Société Suisse d'histoire économique et sociale, Cahier 9).

³⁵ JECKLIN Fritz, *Katalog der Altertums-Sammlung im Rätischen Museum zu Chur. Im Auftrage der hohen Regierung*, Chur 1891, V.

³⁶ *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. Indicateur d'Antiquités suisses* (désormais cité: IAS), Zurich 1878, 821.

³⁷ GRAF 1991, 7.

l'Etat dans un Musée central, qui deviendra le Musée d'art et d'histoire.³⁸ Enfin à Lausanne, la Commission du Vieux-Lausanne est fondée en 1898; elle se donne pour tâche la constitution de collections locales et organise l'accès public de ses collections au collège de la Croix d'Ouchy, en attendant de pouvoir les loger dans un musée digne de ce nom.³⁹ Les collectivités publiques prennent soin de soutenir ces initiatives, en allouant des subsides et en mettant à disposition des bâtiments pour loger les collections.⁴⁰ Il est vrai que le musée est devenu à la fin du XIX^e siècle l'ornement indispensable de toute cité. A Genève, les partisans d'un nouveau Musée d'art et d'histoire relèvent en 1898 que le prestige de la cité requiert un grand musée, au moment où presque toutes les autres villes se sont offert un musée municipal.⁴¹ D'autre part, la construction de musées s'intègre souvent dans un programme général d'urbanisme. Les façades des bâtiments ont une fonction de repère dans le réseau des avenues et des rues.⁴² Toujours à Genève, le Musée d'art et d'histoire est le pôle organisateur du quartier des Casemates, lui conférant une fonction de centre culturel qui va se substituer à celle du quartier populaire.⁴³ A Berne, l'édification du Musée historique, situé dans l'axe du pont du Kirchenfeld construit en 1883, doit servir d'emblème au nouveau quartier résidentiel du même nom.⁴⁴

Il n'est point étonnant que les rapports entre le musée et le discours national soient particulièrement visibles dans le cas du Musée national suisse. La création de l'institution fédérale a ouvert une violente controverse qui s'est traduite au Parlement

³⁸ *Société auxiliaire du Musée de Genève*. Mélanges publiés à l'occasion du 25^e anniversaire de la fondation de la société avec illustrations, Genève 1922.

³⁹ IAS 1901, 215.

⁴⁰ Paul Pflüger écrit en 1914: «Die Mehrzahl der schweizerischen Museen gehört wissenschaftlichen Gesellschaften. Kanton und Domizilgemeinde leisten meist Zuschüsse oder stellen das Sammlungsgebäude zu Verfügung.» PFLÜGER 1914, 6.

⁴¹ STEHLE Pascale, *Le Musée d'art et d'histoire de Genève. Mise en place et fonctionnement d'une institution culturelle*, Genève 1991 (Mémoire de licence de la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne, sous la direction du Prof. François Walter), 34.

⁴² La ville d'Europe où le musée a joué le plus grand rôle dans le tissu urbain est sans doute Munich. La Glyptothèque (1830), l'Alte Pinakothek (1836), le Palais des Expositions (1846) et la Pinakothek, construite de 1846 à 1853, servent de pôle pour remodeler le paysage urbain. Sur le sujet, voir notamment: BAZIN Germain, *Le temps des musées*, Liège 1967, 198. Sur la recomposition du tissu urbain et la création de musées en Autriche et en France, voir également: POULOT 2001, 91 et 101.

⁴³ STEHLE 1991.

par l'opposition entre, d'un côté, les partisans d'un Etat central fort et d'une politique culturelle nationale et, de l'autre, les Fédéralistes, auxquels ont emboîté le pas des responsables de musées cantonaux. La lutte acharnée que se livrent les quatre villes candidates, Bâle, Berne, Lucerne et Zurich, pour conquérir le siège du musée central contribue pour beaucoup à envenimer le débat. Il n'est pas question ici de retracer cette querelle, dont la chronologie et les enjeux ont été mis en valeur par l'historien Tommy Sturzenegger.⁴⁵ Nous nous attacherons plutôt à montrer comment le Musée national suisse est étroitement lié à la construction d'une identité nationale.

Le 30 novembre 1880, Salomon Vögelin (1837-1888),⁴⁶ professeur d'histoire de l'art et d'histoire culturelle à l'Université de Zurich, critique d'art et conseiller national zurichois démocrate de gauche (fig. 4), adresse une motion au Conseil national, dans laquelle il invite les députés à mettre à disposition de la Confédération un montant annuel de 20'000 francs destiné à la fondation d'un «Musée national suisse d'antiquités historiques et culturelles». En décembre de la même année, la motion est écartée devant l'opposition de députés fédéralistes notamment. Le conseiller national zurichois ne renonce pas pour autant à son projet. Dans un discours prononcé le 9 juillet 1883, Salomon Vögelin attire l'attention des députés sur la vente toujours renouvelée des antiquités nationales à l'étranger. En même temps, il dépeint la «puissante influence que la représentation plastique de l'histoire d'un peuple exerce sur la direction tout entière de ses idées et volontés»; le Zurichois ne manque pas de souligner la présence de nombreux musées historiques d'envergure nationale dans les pays voisins.⁴⁷ Le contexte international est en effet favorable à une telle réflexion.

⁴⁴ CAPITANI François de, *Historisches Museum Bern*, Bern 1985, 16.

⁴⁵ STURZENEGGER 1999.

⁴⁶ Sur Salomon Vögelin, voir en particulier: BETULIUS Walter, *Friedrich Salomon Vögelin, 1837-1888: Sein Beitrag zum schweizerischen Geistesleben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Winterthur 1956; BURCKHARDT Jacob, *Briefe Jacob Burckhardts an Salomon Vögelin*, [Basel] 1914.

⁴⁷ VÖGELIN Salomon, *Die Errichtung eines Schweizer. National-Museum. Rede gehalten im schweizer. Nationalrath, den 9. Juli 1883*, Separat Druck aus dem Anzeiger des Bezirkes Uster, s.l. 1883, 13; *Message du conseil fédéral à l'assemblée fédérale au sujet de la création d'un musée national suisse*, 31.5.1889.

Au XIX^e siècle, les musées d'histoire nationaux fleurissent en effet un peu partout en Europe.⁴⁸ Ainsi en est-il dans l'Hexagone, où le Musée de l'Histoire de France du Château de Versailles est inauguré en 1837 par Louis-Philippe. Le point fort du musée est la galerie des Batailles, longue de 120 mètres, où, trente-trois tableaux de grand format retracent les événements survenus dans un laps de temps qui va de la bataille de Tolbiac (496) à celle de Wagram (1809). Le programme pictural doit prouver «qu'un lien unit les Français par de là les différences de condition et les divergences politiques qui en résultent».⁴⁹ Il doit aussi rappeler aux visiteurs les rapports étroits qui unissent la monarchie à son peuple. En Allemagne, le Musée germanique de Nuremberg et surtout le Bayerisches Nationalmuseum deviennent également des véhicules de l'intégration nationale.⁵⁰ Fondé en 1852-1853 à l'initiative du baron Hans von und zu Aufsess (1801-1872) dans un couvent des Chartreux, le Musée germanique de Nuremberg se donne trois objectifs: rassembler tous les éléments du patrimoine allemand – documents historiques, tableaux de maître, collections lapidaires, objets populaires – dans le but de rendre compte de l'existence d'un espace culturel germanique unifié, malgré l'échec politique de 1848; créer un musée public pour en exposer les pièces remarquables; diffuser les connaissances auprès du public. Après la création de l'Empire allemand en 1871, le Musée germanique de Nuremberg sera officiellement élevé au rang de Musée national de l'art et de la culture allemande. Quant au Bayerisches Nationalmuseum, fondé au milieu des années 1850 par le roi Maximilian II, il se propose d'éveiller le sentiment national et de raviver la piété et le patriotisme des citoyens par la présentation de monuments bavarois importants du point de vue artistique, historique, de l'artisanat et de la vie du peuple. Fait significatif des liens entre le

⁴⁸ POMIAN Krzysztof, «Musées français, musées européens», in GEORGEL 1994, 351-364; du même auteur, «Musée, nation, musée national», *Le Débat* 65 (mai-juin 1991), 166-175; PLESSEN Marie-Louise von (dir.), *Die Nation und ihre Museen*, Frankfurt - New York 1992.

⁴⁹ GAEHTENS Thomas W., «Le musée historique de Versailles», in NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*, vol. 2, Paris 1997 (1984), 1786; POULOT 2001, 106-107.

⁵⁰ VOLK Peter, «Das Bayerische Nationalmuseum in München - Konstanz und Wandel», in PLESSEN 1992, 182-190; BURIAN Peter, «Das Germanische Nationalmuseum und die deutsche Nation», in *Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852-1977*, München 1978; BURIAN Peter, «Die Idee der Nationalanstalt», in DENEKE 1977, 11-18. HOCHREITER 1994; POULOT 2001, 79.

musée et les aspirations nationales du monarque, les salles du premier étage sont ornées de monumentales fresques retraçant l'histoire du pays et de la maison régnante.⁵¹ Le monarque y apparaît non pas comme le descendant d'une dynastie qui impose son pouvoir à des sujets, mais comme le représentant par excellence de la nation, celle-ci étant comprise comme une communauté élargie unie par les liens d'une même histoire. Il serait facile de multiplier les exemples de pays en Europe où le musée d'histoire devient un lieu où la nation se célèbre elle-même en mettant en scène des événements et des personnages illustres auxquels sont attribués des mérites exceptionnels.

Quelques mois après le discours de Salomon Vögelin, le Département fédéral de l'Intérieur institue en janvier 1884 une commission d'experts, composée de huit membres, dont le conseiller national zurichois, pour examiner le bien-fondé de sa proposition.⁵² La première séance de la commission se tient, le 21 février 1884, au Palais fédéral, sous la présidence du conseiller fédéral Carl Schenk.⁵³ La proposition de Salomon Vögelin n'y rencontre qu'un demi-succès, puisqu'à l'issue de la séance la commission se contente de demander à l'Assemblée fédérale l'adoption de mesures afin de «conserver à la Suisse les antiquités et les objets d'arts d'une importance nationale», mais renonce à faire mention du projet d'un musée national d'histoire, jugeant la question secondaire, «dont on peut laisser la solution à l'avenir».

⁵¹ BURIAN in DENEKE 1977, 15.

⁵² La commission réunit huit membres, dont trois Zurichois: l'historien de l'art Johann Rudolf Rahn; l'architecte et professeur à l'Ecole polytechnique de Zurich Julius Stadler; le conseiller national zurichois Salomon Vögelin; le président du Kunstverein de Bâle J. Jakob Im Hof-Rüsch; le Lucernois Jost Meyer am Rhy, peintre, collectionneur d'art et cofondateur de la Société suisse pour la conservation des monuments historiques; le conseiller national genevois et cofondateur de la dite Société Théodore de Saussure; l'architecte et directeur du Musée des arts industriels de Saint-Gall Karl Emil Wild; l'archiviste de la Confédération à Berne Jakob Kaiser. Sur la composition de la Commission, voir STURZENEGGER 1999, 38-39 et surtout ZIMMERMANN Karl, «Pfahlbauromantik im Bundesratshaus. Der Ankauf der «Pfahlbausammlung» von Dr. Victor Gross durch die Eidgenossenschaft im Jahre 1884 und die Frage der Gründung eines schweizerischen National- oder Landesmuseums», *Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde* 49 (1987/3), 121.

⁵³ Le procès-verbal de la séance comporte 27 pages: AF, E 84 Nr. 4 Bd. 1, procès-verbal «Errichtung eines schweizer. Nationalmuseums».

Une année plus tard, le 25 mai 1885, une nouvelle motion présentée par les conseillers aux Etats Johann Baptist Rusch⁵⁴ d'Appenzell et Gustav Muheim⁵⁵ d'Altdorf poursuit un but analogue. Les deux hommes proposent d'accorder un subside fédéral pour l'acquisition et la conservation des antiquités nationales. L'Assemblée fédérale approuvant ces propositions sur les points essentiels promulgue, le 30 juin 1886, le premier arrêté fédéral concernant la participation de la Confédération à la conservation et à l'acquisition d'antiquités nationales.⁵⁶ Dans ce but, un crédit qui ne doit pas dépasser la somme de 50'000 francs est alloué. Ce montant doit permettre d'acquérir des antiquités d'un intérêt national, dont la Confédération se réserve le droit de propriété et la libre disposition; de subventionner des fouilles sur le territoire helvétique; de participer à la conservation de monuments d'importance historique ou artistique; de subventionner les collections archéologiques cantonales, lorsqu'elles désirent faire l'acquisition d'objets intéressants au point de vue historique dont le prix dépasse leurs ressources. L'idée de créer un Musée national n'est pas pour autant abandonnée, loin s'en faut. En 1889, la Commission du Conseil des Etats définit en ces termes la mission du musée à créer: «[...] mettre en relief aux yeux de tout le monde ce que le peuple suisse a d'original et de caractéristique dans sa façon d'être, dans son histoire politique comme dans les us et coutumes de la vie journalière et dans son activité

⁵⁴ RUSCH Johann Baptist (1844-1890). Président du tribunal cantonal 1875. Landamman actif ou en disponibilité 1877-1890. Conseiller aux Etats 1869-1875 et 1877-1890. Archiviste cantonal et fondateur du musée historique d'Appenzell. Adversaire de la création d'un Musée national suisse.

⁵⁵ Muheim Gustav (1851-1917). Chef du parti conservateur uranais. Landammann de 1884 à 1888 et avec des interruptions jusqu'en 1902. Conseiller aux Etats 1877-1901. Conseiller national 1905-1911. Le politicien joue également un rôle important dans la vie culturelle du pays: président de la commission pour l'érection d'un monument Guillaume Tell à Altdorf; membre fondateur du Musée historique uranais; membre de la Commission d'experts instituée en 1884 par le Conseil fédéral pour étudier la question de la création d'un Musée national; à partir de 1889, membre de la Commission fédérale pour la conservation des monuments historiques; dès 1891, membre de la Commission du Musée national suisse.

⁵⁶ «Arrêté fédéral concernant la participation de la Confédération à la conservation et à l'acquisition d'antiquités nationales du 30 juin 1886», *Recueil des lois fédérales entrées en vigueur en suite de l'adoption de la Constitution fédérale de 1874*, Berne 1888, 39-40.

professionnelle.»⁵⁷ L'année suivante, les Chambres fédérales votent l'arrêté créant un Musée national suisse. Cette décision s'inscrit dans une suite de mesures que l'Etat fédéral adopte pour fortifier la cohésion nationale: fêtes jubilaires de la bataille de Sempach, manifestations du 600^e anniversaire de l'alliance des Waldstätten en 1891 — le premier août est déclaré pour la première fois jour de fête nationale par le Conseil fédéral.

En Suisse, si le Musée national suisse entend incarner le sentiment national, les musées d'histoire, qui éclosent presque partout dans le pays à la fin du XIX^e siècle, se doivent eux de célébrer aussi l'identité régionale.⁵⁸

Le passage de l'Ancien Régime à la modernité ne s'est pas fait sans mal dans de nombreux cantons. Là où l'identité collective coïncidait le plus souvent avec l'appartenance à une vallée ou à une bourgade, le pouvoir politique s'est attaché à présenter le canton comme une communauté large, unie par des liens qui ne sont l'appartenance à une même religion ni à une même classe sociale. Tout en devant servir de lieu d'enseignement et d'édification, le musée historique se donne désormais pour tâche de rattacher les esprits au passé local et de renforcer le patriotisme.⁵⁹ Laissant de côté ce qui concerne l'histoire naturelle, les premiers «musées», avant d'être des établissements qui rassemblent des objets présentant un intérêt historique local, ont en effet généralement accueilli, outre des pièces importantes d'un point de vue artistique, des objets de toute provenance, souvent rapportés par des voyageurs. L'aristocrate fribourgeois et homme de lettres Gonzague de Reynold (1880-1970) relève vers 1900 qu'un musée de petite ville au XIX^e siècle se serait cru indigne de ce nom, s'il n'avait point possédé quelques armures chinoises, quelques antiquités mexicaines, une momie, une barque lacustre, des souvenirs de Napoléon et autres curiosités.⁶⁰ A la fin du XIX^e siècle surtout, on observe un profond changement

⁵⁷ *Rapport de la majorité de la commission du Conseil des Etats concernant la création d'un musée national suisse* du 9 décembre 1889, 5.

⁵⁸ GRAF 1991.

⁵⁹ MARCACCI Marco, «Le bricolage de l'identité nationale», in GREGORI Marco et al. (éd.), *La double naissance de la Suisse moderne. De la République helvétique à l'Etat fédéral*, Textes parus dans le quotidien *Le Courrier* (1996 et 1997), Genève 1998, 76-80.

⁶⁰ Les propos tenus par Reynold sont cités par Georges de Montenach en 1915: MONTENACH Georges de, *Les Musées régionaux. Contributions à l'étude du problème de l'Education nationale*, Fribourg 1915, 28.

d'attitude: les musées régionaux s'enrichissent toujours plus par le groupement d'objets conservés jusque-là dans les monuments publics, les hôtels de ville, les arsenaux, les églises, les abbayes et les trésors des corporations. Ces acquisitions relèguent en arrière-plan les objets provenant d'autres lieux.⁶¹ C'est ce que résume parfaitement le conservateur du Musée historique de Neuchâtel Alfred Godet en 1898: «Jusqu'en 1848, le musée continue à s'augmenter par le don de précieuses collections de M. le général Meuron (objets des Indes), de M. le colonel de Bosset (antiquités grecques et romaines, provenant des îles Ioniennes et d'Italie), de M. De Brot (objets antiques et ethnographiques), de M. le missionnaire LaCroix (objets de Java, de Sumatra et de l'Inde). La numismatique suit la même progression ascendante, mais les antiquités neuchâteloises restent toujours, comme on le voit, à l'arrière-plan [...]. C'est surtout à partir de 1859 que le Musée historique neuchâtelois entre dans une phase réjouissante. C'est lui qui momentanément prend le dessus sur l'ethnographie. Toutes les armes et armures provenant de l'ancien arsenal y sont alors transportées. En outre, cette année là, le Conseil d'Etat remet à M. Louis de Coulon de riches trésors, conservés jusqu'ici au château: coupes de l'Etat, sceptres et plaques d'huissier, en argent doré, crosse gothique du prévôt [...]. Le musée commence à devenir un Musée historique dans le vrai sens du mot.»⁶²

A la fin du XIX^e siècle, le musée d'histoire apparaît plus que jamais comme le lieu de conservation des antiquités locales et le garant de l'identité régionale.⁶³ Il sert aussi l'offensive contre le centralisme de l'Etat fédéral, dans la mesure où il est souvent considéré comme une institution permettant de rendre visible les particularismes régionaux et de renforcer le fédéralisme, surtout après la révision de la Constitution de 1874. De rupture avec la Berne fédérale, il n'en est toutefois guère question. Un peu partout, on s'efforce en effet d'intégrer les différents nationalismes cantonaux ou régionaux dans le nationalisme suisse. Les salles d'armes, qui constituent généralement le clou des musées historiques, illustrent bien ce double

⁶¹ «Les musées suisses», *Almanach Hachette*, Edition suisse 1895, 296-297.

⁶² GODET Alfred, *Notice sur le musée historique de Neuchâtel*, Neuchâtel 1898, 8.

⁶³ Fait significatif, la collection ethnographique du Musée neuchâtelois sera séparée et installée en 1904 dans la villa Pury. Sur l'histoire des collections ethnographiques à Neuchâtel, voir: KAEHR Roland, *Le mûrier et l'épée. Le cabinet de Charles Daniel de Meuron et l'origine du Musée d'ethnographie à Neuchâtel*, Neuchâtel 2000.

rôle d'identification cantonale et nationale du musée historique.⁶⁴ On y célèbre en un même lieu l'amour de la petite et de la grande patrie dans une mise en scène grandiose à la mémoire d'un peuple guerrier uni au-delà des tensions sociales et des intérêts économiques.

L'utilité artistique et morale du musée

Si la création des musées historiques est indissociablement liée à la fabrication d'une identité cantonale et nationale, elle est aussi étroitement associée à la valorisation des produits des arts appliqués anciens, dans un contexte d'émulation industrielle et de compétition internationale acharnée.

La première Exposition universelle, tenue à Londres en 1851, participe d'une discussion sur le «bon goût» dans les arts industriels.⁶⁵ Le Crystal Palace (fig. 2), gigantesque halle d'exposition, toute de verre et de fer à la manière d'une immense serre, provoque d'emblée l'admiration des contemporains. Le Royaume-Uni, qui domine déjà un Empire colonial sans cesse étendu en Asie, en Afrique, en Océanie, dans les Amériques, apparaît comme le géant industriel du monde. Le libre-échange est idéalisé comme un vecteur de paix et de communication internationale,⁶⁶ tandis que les produits exposés sont appréhendés comme des marchandises fétiches.⁶⁷ Si l'Exposition universelle célèbre le rôle «d'atelier du monde» de la Grande-Bretagne, le contenu de l'exposition elle-même suscite les réactions les plus variées. Des entrepreneurs, des commerçants et autres visiteurs déplorent le manque de qualité

⁶⁴ GRAF 1991, 26.

⁶⁵ Sur l'Exposition universelle de 1851 à Londres, voir notamment: HOBHOUSE Hermione, *The Crystal Palace and the Great Exhibition: art, science and productive industry: a history of the Royal Commission for the Exhibition of 1851*, London 2002; PURBRICK Louis (ed.), *The Great Exhibition of 1851: new interdisciplinary essays*, Manchester-New York 2001; AUERBACH Jeffrey, *The Great Exhibition of 1851. A Nation on Display*, New Haven 1999. L'ouvrage édité par Purbrick contient une introduction particulièrement utile pour décrypter la réception de la première Exposition universelle depuis 1851 jusqu'à nos jours. Sur les Expositions universelles de la deuxième moitié du XIX^e siècle, voir également: AIMONE Linda et Carlo OLMO, *Les Expositions universelles, 1851-1900*, Paris 1993 (1990).

⁶⁶ AUERBACH 1999, 162-163;

⁶⁷ PURBRICK 2001, 15-16.

artistique des produits manufacturés exposés. Dans le domaine des arts décoratifs, on blâme la surcharge ornementale, tout en remettant en cause les méthodes de productions industrielles – les grandes entreprises et les machines – coupables de ruiner les métiers traditionnels.⁶⁸ On s'interroge en particulier sur la division du travail et ses effets sur la production. Enfin, on s'avise de la nécessité de mieux préparer les étudiants, les artisans et les artistes à leur métier en organisant des expositions industrielles, en créant des écoles de dessin et autres établissements d'éducation.

La création des premiers musées d'art décoratif participe pleinement de cet objectif.⁶⁹ L'Angleterre, pays hôte de la première Exposition universelle, donne le ton. Un an après la fin de l'Exposition, le South Kensington, devenu plus tard Victoria and Albert Museum, ouvre ses portes dans un local provisoire à Marlborough house, avec des objets provenant de la Government School of Design, et d'autres qui avaient été acquis à l'Exposition. Afin d'être mieux comprises par les ouvriers et les artisans, les collections sont classées par matières: bois, textiles, métaux, céramique, etc. Le nouvel établissement est rattaché au Departement of Practical Art et sa direction confiée à Henry Cole, fabricant de produits design et membre du comité d'organisation de l'Exposition de 1851.⁷⁰ Il a pour principal but de former le goût du public et d'améliorer ainsi la qualité des industries britanniques.⁷¹

⁶⁸ AUERBACH 1999, 115-119; PURBRICK 2001, 11; MOOS Stanislaus von, *Esthétique industrielle*, Disentis 1987, 5-15 (Ars Helvetica XI. Arts et culture visuels en Suisse).

⁶⁹ Voir notamment: POULOT Dominique, «L'invention de la bonne volonté culturelle: l'image du musée au XIX^e siècle», *Le mouvement social* 131 (1985), 35-64; GEORGE Chantal, «Le musée, lieu d'enseignement, d'instruction et d'édification», in GEORGE 1994, 58-70; BAKER Malcolm et Brenda RICHARDSON (dir.), *A Grand Design: The Art of the Victoria and Albert Museum*, London 1999 (1997); BURTON Anthony, *Vision & Accident: The Story of the Victoria & Albert Museum by Victoria and Albert Museum*, London 2000.

⁷⁰ Sur Henry Cole, voir: BONYTHON Elizabeth et Anthony BURTON, *The Great Exhibitor. The Life and Work of Henry Cole*, London 2003.

⁷¹ Le 2 mars 1863, Richard Redgrave, associé d'Henry Cole au South Kensington, a les mots suivants relativement aux objectifs poursuivis par l'institution: «Our functions are not to create artists, but to educate the whole country as far as we can in art, in order to cultivate public taste and thus improve the national manufactures.» *Irish University Press Series of British Parliamentary Papers*. Report of the commissioners on the present position of the Royal Academy in relation to the fine arts with minutes of evidence appendix and index and observations of members of the

Dans cette optique, il expose non seulement de multiples collections d'art appliqué, mais il a aussi recours à toutes les techniques de reproduction – photographies et surtout moulages – pour rendre disponibles les modèles indispensables aux arts industriels britanniques.⁷² Avec ses collections qui offrent un panorama de l'histoire de l'art, son école, son amphithéâtre et sa bibliothèque, le Musée de South Kensington fait sensation partout en Europe. Entre 1860 et 1880, l'implantation de musées d'art décoratif se généralise dans les grandes villes européennes.⁷³ Partout on insiste sur l'union nécessaire du beau et de l'utile.⁷⁴

Le contexte économique est propice à ce branle-bas muséal. Pratiqué d'abord par l'Angleterre, le libre-échange triomphe en Europe dès 1860. Cette politique commerciale s'accompagne d'une concurrence active sur les marchés mondiaux. L'élévation de la qualité artistique des produits nationaux est alors considérée comme un des meilleurs moyens pour faire face à la concurrence.⁷⁵ Cette évolution n'épargne pas la Suisse, même si elle s'y manifeste selon des voies particulières. Ici aussi, le désir de stimuler la production nationale au lendemain des Expositions universelles joue un rôle capital. Les jugements défavorables prononcés sur la qualité des produits helvétiques lors des Expositions universelles de Paris en 1867 et de Vienne en 1873 font craindre aux entrepreneurs suisses que le pays soit dépassé économiquement par l'étranger.⁷⁶ La grande dépression qui frappe l'économie

Academy 1863-64, Education. Fine Arts, t. 5, Shannon 1970. Voir également: BONYTHON 2003, 196-197 et 216-217.

⁷² POULOT 2001, 79.

⁷³ CONFORTI Michael, «The Idealist Enterprise and the Applied Arts», in BAKER 1999, 33-44; SCHAER Roland, *L'invention des musées*, Evreux 1993, 92; REISING Gert, «Die englische Museumsbewegung in der Zeit der Weltausstellung von 1862. Gedanken zur Bewertung von Kultur, Öffentlichkeit und Bildung: Das South Kensington Museum in London», in DENEKE 1977, 99-106.

⁷⁴ Par exemple en France, L'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie est fondée en 1864 pour entretenir notamment la culture des arts qui poursuivent la réalisation du beau dans l'utile. Sur le sujet voir: *Le Beau dans l'utile. Histoire sommaire de l'Union centrale des Beaux-arts appliqués à l'industrie suivie des rapports du jury de l'exposition de 1865*, Paris 1866.

⁷⁵ BALL-SPIESS Daniela U., «Wie ist das Kunstgewerbe in der Schweiz zu heben und zu pflegen?» *Der Beitrag von Nora Gross (1871-1929) zur ästhetischen Erziehung*, Bern 1987, 6.

⁷⁶ GLOOR Lukas, «Public and Private Collecting in Switzerland, 1875-1945», *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 19 (1993), 55-61.

mondiale entre 1873 et 1890 et touche durement la Suisse redouble les inquiétudes. Des économistes prédisent le déplacement des marchés outre-mer ainsi que vers des pays tels que la Chine et l'Inde qui disposent d'une main-d'œuvre bon marché. On redoute aussi les Etats-Unis qui apparaissent comme le modèle de force d'innovation, du savoir-faire et de la rationalité. Des groupes d'intérêt économique critiquent l'insuffisance de la formation artistique des artisans et des ouvriers, leur absence de goût, de fantaisie et de style⁷⁷ et s'interrogent sur les moyens d'élever et d'encourager l'artisanat et l'industrie en Suisse. On préconise la création d'institutions pédagogiques adéquates, mais aussi l'instauration d'une plus étroite collaboration entre les écoles et les musées dans les régions où l'industrie s'est installée. Ainsi en est-il à Saint-Gall, où la Schule für Meisterzeichner créée en 1867 se voit rattachée en 1883 au Musée industriel et des arts appliqués, fondé en 1878.⁷⁸ A Zurich, la création du Kunstgewerbemuseum en 1875 est suivie deux ans plus tard par l'ouverture de la Kunstgewerbliche Zeichnungs- und Modellierschule. Appelée à la rescousse, la Confédération⁷⁹ décide en 1884 de subventionner les établissements professionnels ainsi que les musées industriels et d'art appliqué.⁸⁰ Les efforts accomplis de toutes parts se font rapidement sentir. Selon une étude publiée en 1886 par le publiciste français Marius Vachon, chargé «d'étudier dans toute l'Europe l'organisation des institutions publiques – écoles, musées, associations, etc. – créées en vue du développement des industries d'art», la Suisse abriterait quatre-vingt-sept écoles d'art industriel et neuf musées d'art et d'industrie.⁸¹ L'auteur en conclut que «l'ouvrier suisse est instruit plus qu'aucun autre ouvrier au monde».⁸²

Les musées d'histoire ne restent pas inactifs dans cette lutte pour le développement et le perfectionnement artistique du pays. Bien au contraire. Au

⁷⁷ BALL-SPIESS 1987, 17.

⁷⁸ BALL-SPIESS 1987, 13.

⁷⁹ BALL-SPIESS 1987, 19.

⁸⁰ Voir l'arrêté fédéral du 27 juin 1884 concernant la formation professionnelle artisanale et industrielle.

⁸¹ BESSE Nadine, «Construire l'art, construire les mœurs. La fonction du musée d'art et d'industrie selon Marius Vachon», in MICHAUD Stéphane (dir.), *L'édification, morales et cultures au XIX^e siècle*, Paris 1993, 51-58.

⁸² VACHON Marius, *Rapports à M. E. Turquet, sous-secrétaire d'Etat, sur les musées et les écoles d'art industriel et sur la situation des industries artistiques en Suisse et Prusse rhénane*, Paris 1886. Cité d'après *Richesse des musées suisses*, Lausanne 1981,

moment de son inauguration en 1894, le Musée historique de Bâle n'hésite pas à se définir tout à la fois comme un musée historique et industriel: «In dieser Hinsicht ist das historische Museum zugleich Gewerbe-Museum, eine Eigenschaft, welche in hohem Grade dazu beiträgt, demselben das Interesse und das Wohlwollen der Handwerker und der Gewerbetreibenden, sowie unsrer E.[hrenwerten] Zünfte zu erhalten.»⁸³ De même à Zurich, l'aspect éducatif et artistique joue un rôle capital dans la constitution du Musée national suisse. Pour le Comité de candidature de la Ville de Zurich, l'enseignement et la formation d'un sentiment artistique national constituent même les tâches prioritaires de l'institution centrale à créer: «Neben der kulturhistorischen Bedeutung des Nationalmuseums fällt demselben eine Aufgabe zu, die wir als weitaus die wichtigste und tiefgehendste bezeichnen müssen. Das Nationalmuseum soll nicht nur dem Gelehrten und Kunstkenner Material zur Forschung bieten, den geschichtlichen Sinn im Volke wecken und erhalten, es soll zugleich im weitesten Sinn Bildungsstätte für Handwerk und Gewerbe werden und als wesentliches Moment für die Hebung des nationalen Kunstgefühls und Kunstverständnisses wirken.»⁸⁴ La réflexion utilitariste du musée, comme lieu d'enseignement et de formation du sentiment artistique national, ne sera pas sans influencer la politique d'acquisition et l'aménagement des salles d'exposition du Musée national suisse, comme nous le verrons dans la troisième et quatrième parties de ce travail.

Mais l'utilité du musée, qu'il soit d'art ou d'histoire, ne s'arrête pas à la formation artistique des artisans et des étudiants. Le musée, au même titre que l'école, fait partie intégrante du système d'éducation bourgeois: tous deux se proposent d'encadrer la société par l'instruction et la moralisation.⁸⁵ La contemplation du beau contribue à l'embellissement de l'âme et de l'esprit et permet

55.

⁸³ *Verein für das historische Museum und für Erhaltung Baslerischer Altertümer. Jahresberichte und Rechnungen nebst einem Vortrag des Herrn Prof. Alb. Burckhardt*, Basel 1895, 5.

⁸⁴ *Zürich als Sitz des schweizerischen Nationalmuseum*, Zürich 1889, 18-21. Fait significatif, une aile du Musée national suisse abritera jusqu'en 1935 l'Ecole des arts décoratifs de Zurich.

⁸⁵ Voir BESSE 1993, 51-58; GEORGEL Chantal, «Le musée, lieu d'enseignement», in GEORGEL 1994, 58-70; BENNETT Tony, *The Birth of the Museum. History, theory, politics*, London-New York 1996 (1995).

de détourner la population ouvrière de l'oisiveté, du cabaret et autres dangers de la grande ville. L'idée que la culture du goût est la meilleure préparation à la morale ne cesse de tenir lieu d'argument à quiconque entend défendre les musées au XIX^e siècle. On peut même dire que cette adéquation entre le beau et le bien est à la base de la conception de nombreux musées au XIX^e siècle. En même temps, le musée est appelé à insuffler aux jeunes ainsi qu'aux classes ouvrières de nouveaux codes de comportements calqués sur le modèle bourgeois. L'interdiction de boire et de manger, de toucher les objets, l'organisation de la visite selon un itinéraire précis ou la régulation du flux des visiteurs ne servent pas seulement à protéger les objets, mais encore à discipliner des modes de comportements populaires ou à moraliser le peuple en l'écartant des loisirs déplorables.⁸⁶

Exprimant leur foi dans les vertus éducatives et morales du musée, les collectivités publiques, en particulier les départements de l'Instruction publique, placent sous leur contrôle ces institutions, en subventionnant leurs activités ou en nommant les directeurs et les conservateurs. Nombre d'entre eux sont d'ailleurs issus du corps enseignant. C'est par exemple le cas d'Albert Burckhardt-Finsler (1854-1911) qui prend la tête du Musée historique de Bâle (1892-1902), après avoir été professeur au gymnase et conservateur de la collection médiévale de Bâle.⁸⁷ A Berne, le conseiller national et chef de l'Instruction publique du canton Albert Gobat (1843-1914) préside la Commission du Musée historique de Berne dès sa création en 1894.⁸⁸ Emil Lohner (1865-1959), directeur de l'enseignement cantonal, lui succédera à sa mort en 1914.

La reconnaissance de la valeur artistique et éducative du musée va de pair avec les premières mesures visant à organiser l'accès libre et gratuit des collections: «Les musées, écrit le Genevois Jacques Mayor, ne sont pas, ne doivent pas être à l'usage de quelques-uns; il faut que le public tout entier et toutes les classes de la

⁸⁶ BENNETT 1996, 99-102.

⁸⁷ BARTH Hans, *Albert Burckhardt-Finsler: 18. November 1854 bis 2. August 1911*, Basel 1911 (extrait de Basler Jahrbuch 1912); BURCKHARDT Wilhelm, *Zur Erinnerung an Albert Burckhardt-Finsler, geboren den 18. November 1854, gestorben den 2. August 1911*, Ansprache gehalten bei der Bestattung, Basel 1911.

⁸⁸ Albert Gobat (1843-1914), homme politique radical bernois, lauréat du prix Nobel pour la paix en 1902, auteur d'une *Histoire de la Suisse racontée au peuple*, Neuchâtel 1900; *Jahres-Bericht des historischen Museums in Bern pro 1894*, Bern 1895, 8.

société – car toutes ont à former ou à réformer leur goût – que toutes les classes y fréquentent, et non pas seulement le jeudi, pour employer le temps des enfants désœuvrés. La fréquentation assidue d'un musée est le meilleur remède contre la routine.»⁸⁹ Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, la grande majorité des musées en Suisse, ne sont en effet ouverts gratuitement au public que quelques heures par semaine. Pour que le musée exerce ses effets bénéfiques, il importe par conséquent de rendre accessibles les collections dans un cadrage horaire qui convient non seulement à des artistes-élèves et à de riches touristes étrangers, mais aussi aux classes laborieuses. Le modèle envié est là aussi le Musée de South Kensington à Londres, ouvert tous les jours et en soirée jusqu'à dix heures.⁹⁰ Notre Genevois ne manque d'ailleurs pas de souligner l'influence féconde du musée londonien sur les industries et la formation du goût public: «A. L. [A Londres] il y a l'exemple classique du Musée de South Kensington. A son contact, l'art décoratif s'est transformé et le goût public, singulièrement attardé il y a un demi-siècle lorsque le musée s'est fondé, a eu sa renaissance [...] en trente-trois ans elles ont reçu 23 millions de visiteurs.»⁹¹ A l'aube du XX^e siècle, les grands musées en Suisse semblent avoir été en majorité ouverts au public six jours par semaine avec des entrées payantes à certaines heures de la journée.⁹² Leur organisation est de ce point de vue comparable à celle des autres

⁸⁹ MAYOR Jacques, *La question du Musée, Société auxiliaire du Musée*, Genève 1899, 16.

⁹⁰ A la fin des années 1850, Henry Cole écrit à propos des visiteurs nocturnes: «In the evening, the working man comes to this Museum from his one or two dimly lighted, cheerless dwelling-rooms, in his fustian jacket, with his shirt collars a little trimmed up, accompanied by his threes, and fours, and fives of little fustian jackets, a wife, in her best bonnet, and a baby, of course, under her shawl. The looks of surprise and pleasure of the whole party when they first observe the brilliant lighting inside the Museum show what a new, acceptable, and wholesome excitement this evening entertainment affords to all of them. Perhaps the evening opening of Public Museum may furnish a powerful antidote to the gin palace.» Cité d'après: BONYTHON 2003, 182-183.

⁹¹ MAYOR 1899, 38; Le South Kensington Museum accueille entre 1857 et 1883 plus de 15 millions de visiteurs, dont plus de 6,5 millions pendant les nocturnes. BENNETT 1996, 70.

⁹² Paul Pflüger observe en 1914: «Gerade in neuester Zeit sind die Bemühungen lebendig geworden, die Museen zu eigentlichen Bildungsanstalten für das Volk zu gestalten. Der Zutritt zu den Museen wird je länger je mehr unentgeltlich gemacht.» PFLÜGER 1914, 5.

grands musées européens.⁹³ Néanmoins, la démocratisation des collections s'accompagne souvent de mesures pour dissocier les publics en jouant sur les horaires. Ces opérations ont pour but de faciliter le travail des étudiants, des artisans et des artistes; elles doivent aussi permettre à des membres des classes supérieures d'éviter le contact populaire.

Une sensibilité nouvelle pour le patrimoine

A la fin du XIX^e siècle, le musée d'histoire ne s'impose pas seulement en tant que lieu d'identité, d'instruction et de moralisation, mais aussi comme un instrument privilégié de la politique de conservation du patrimoine.

La notion de patrimoine,⁹⁴ au sens où nous l'entendons aujourd'hui dans l'usage courant, commence à apparaître à travers un souci moral et pédagogique qui s'affirme en France pendant la Révolution. Au moment où l'on fait main basse sur des livres, des tableaux et des monuments qui portent les symboles de l'Ancien Régime, le régime révolutionnaire met en route le processus d'appropriation des «biens nationaux».⁹⁵ Le principe affirmé est celui de la protection et de la

⁹³ POMIAN 1994 in GEORGEL 1994, 357.

⁹⁴ La naissance et l'évolution du concept de patrimoine a été largement étudié en France au cours de ces dernières années. Voir notamment: BABELON Jean-Pierre et André CHASTEL, *La notion de patrimoine*, Paris 1994 (1980); CHASTEL André, «La notion de Patrimoine», in NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoires*, vol. 1, Paris 1997 (1984), 1433-1470; CHOAY Françoise, *L'allégorie du patrimoine*, Paris 1992; GUILLAUME Marc, *La politique du patrimoine*, Paris 1980; HAROG François, «Patrimoine et histoire: les temps du patrimoine», in ANDRIEUX 1997, 3-16; POULOT Dominique, «L'histoire du patrimoine: un essai de périodisation», in ANDRIEUX 1997, 21-34; POULOT 1996; POULOT 1997(a), en particulier chap. X et XI, 285-339; POULOT 2001.

⁹⁵ Sur la naissance de la notion de patrimoine pendant la Révolution française: POMMIER Edouard, «Idéologie et musées à l'époque révolutionnaire», in VOVELLE Michel (éd.), *Les images de la révolution française*, Paris 1988, 57-78. Pour Dominique Poulot, c'est toutefois un anachronisme que de saluer dans la période révolutionnaire l'acte de naissance absolu de notre rapport actuel au patrimoine. Il écrit: «[...] le recours spectaculaire au mécénat pour l'entretien de prestigieux monuments historiques, l'éloge des collectionneurs en lieu et place de l'intervention administrative, la faveur rencontrée par l'image du cabinet curieux, tout manifeste une rupture d'avec le mode patrimonial qu'avait forgé la Révolution.» En revanche, le

conservation des chef-d'œuvres des arts, dignes «d'occuper les loisirs et d'embellir le territoire d'un peuple libre»⁹⁶. L'héritage de l'Ancien Régime est appelé à devenir l'élément d'une conscience culturelle, celle de la Nation toute entière. Le musée, conçu comme «lieu de neutralisation des symboles» du régime déchu,⁹⁷ s'impose alors comme un instrument privilégié d'une politique cherchant à faire oublier la signification religieuse, aristocratique et monarchique de monuments et d'œuvres d'art.

La création du Musée des Monuments français est particulièrement significative de ce processus. En 1791, le jeune artiste Alexandre Lenoir (1762-1839) est choisi pour rassembler, dans l'ancien couvent et jardin des Petits-Augustins à Paris, des objets d'art provenant des églises et des couvents supprimés par la Révolution.⁹⁸ Lenoir se livre à une intense activité d'acquisition, de préservation et d'accumulation de monuments, luttant à la fois contre le vandalisme révolutionnaire et les prétentions des légitimes propriétaires.⁹⁹ En 1795, il obtient l'autorisation de transformer son dépôt en Musée des Monuments français. Aux sculptures anciennes, achetées parfois au poids, et aux détails provenant de monuments détruits, voire dépecés à l'initiative de Lenoir lui-même, s'ajoutent des pièces commandées à des artistes vivants aux fins d'offrir aux visiteurs un parcours complet de l'histoire de la

combat moral pour la conservation et l'ouverture au public, ou du moins la «rupture d'avec le secret des collections d'Ancien Régime» sont des legs directs de la décennie révolutionnaire. POULOT Dominique, *«Surveiller et s'instruire»: La Révolution française et l'intelligence de l'héritage historique*, Oxford 1996, 228 et 505.

⁹⁶ Décret de l'Assemblée législative du 16 septembre 1792. Cité d'après BABELON 1994, 62.

⁹⁷ POMMIER 1991(b), 104 et 137.

⁹⁸ Sur le Musée des Monuments français, voir notamment: POULOT 1997(a), 285-339; POULOT 2001, 61-66; POULOT 1997(b) in NORA 1997, 1515-1543; HARTOG 1997 in ANDRIEUX 1997, 11-12; POMMIER 1991, 93-166; GEORGEL Chantal, «Premiers muséums, premiers hommes: la formation initiale des collections», in GEORGEL 1994, 19-35; LENOIR Alexandre, «Description historique et chronologique des monuments de sculpture réunis au Musée des Monuments français» (An V [1796]), in DELOCHE Bernard et Jean-Michel LENIAUD, *La culture des sans-culottes: le premier dossier du patrimoine, 1789-1798*, [préf. de Jack Lang], Paris-Montpellier 1989, 397-404 (seul l'avant-propos est reproduit).

⁹⁹ HASKELL Francis, *La norme et le caprice: redécouvertes en art, aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1919*, traduction par R. Fohr, Paris (1986) 1993, 100-101; HARTOG 1997 in ANDRIEUX 1997, 3-16.

France.¹⁰⁰ Lenoir construit son exposition comme un cimetière des personnages célèbres ou un panthéon sur le modèle de l'abbaye Westminster. Le visiteur traverse d'abord l'ancienne église de l'abbaye où sont réunies des œuvres de toutes les époques depuis les temps gallo-romains jusqu'au siècle classique. Le cœur du musée se compose d'une succession de salles, consacrée chacune à un siècle, du XIII^e au XVII^e siècle, où sont disposées des sculptures médiévales et modernes rangées par ordre chronologique. Malgré son originalité et son succès, le Musée des Monuments français n'a qu'une existence éphémère, puisqu'il doit fermer ses portes sous la Restauration, les nouvelles autorités ayant décidé de rendre aux églises les monuments qui leur avaient été enlevés.¹⁰¹ L'entreprise de Lenoir est alors condamnée comme l'excentricité d'un homme perdu d'ambitions. Si le Musée des Monuments français a vécu, il n'en devient pas moins un point de référence pour l'histoire du patrimoine ainsi qu'un modèle muséologique pour de nombreux musées du XIX^e siècle.¹⁰² Dominique Poulot relève qu'à peine dissous, l'imaginaire collectif transfigure *a posteriori* le Musée des Monuments français en «institution pionnière du goût pour le gothique sentimental et religieux, comme de la découverte de l'histoire nationale».¹⁰³ Dans son *Histoire de la Révolution*, Michelet affirme par exemple avoir reçu aux Augustins «la vive impression de l'histoire» et senti naître sa vocation d'historien en visitant la salle du XIII^e siècle. L'historien souligne en outre la nouveauté du Musée des Monuments français: un lieu de mémoire qui montre la France dans ce qu'elle a de particulier, par opposition au musée du Louvre destiné à présenter la France investie d'une mission civilisatrice de portée universelle.¹⁰⁴

¹⁰⁰ POULOT 1997(a), 291-292; POULOT 2001, 63. Sur la vente d'objets d'art et de la Couronne pendant la période révolutionnaire, voir en particulier: BEURDELEY Michel, *La France à l'encan: 1789-1799: exode des objets d'art sous la Révolution*, [préf. de Maurice Rheims], Paris 1981.

¹⁰¹ POULOT 1996, 457.

¹⁰² Le Musée des Monuments français devient l'une des références de la culture de musée au XIX^e siècle. Sur le sujet voir en particulier: POULOT Dominique, «Le Musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir», in *Le Musée de sculpture comparée: naissance de l'histoire de l'art moderne*, actes du colloque tenu à Paris au Musée des monuments français les 8 et 9 décembre 1999, Paris 2001, 36-43; POULOT 1996, 461.

¹⁰³ POULOT 2001, 62. Voir également POULOT 1997(a), 373.

¹⁰⁴ CHAUDONNET Marie-Claude, «Musées des origines: de Montfaucon au Musée de Versailles», *Romantisme* 84 (1994), 17.

En Suisse, un premier élan en vue d'une conservation organisée des monuments et des arts anciens nationaux est donné par Philippe Albert Stapfer (1766-1840), ministre des Arts et des Sciences sous la République helvétique de 1798 à 1800.¹⁰⁵ S'inspirant sans doute des travaux de la Commission des Monuments chargée en 1790 de désigner des lieux de dépôts provisoires pour les œuvres confisquées par le régime révolutionnaire français,¹⁰⁶ Stapfer établit par décret du 15 décembre 1798 un programme d'inventaire des biens culturels du pays. Ce dernier prévoit le recensement des objets et monuments anciens et l'encouragement des fouilles archéologiques. Le ministre projette également de créer une collection centrale des œuvres d'art sur le modèle du Musée des Monuments français. L'institution centrale à créer doit réunir les œuvres nationales plus ou moins précieuses «dispersées dans d'anciens couvents et dans d'autres édifices nationaux, où elles sont exposées aux outrages de toutes sortes».¹⁰⁷ Faute de temps et d'argent, ces deux projets ne pourront cependant pas être réalisés sous la République helvétique.

Avec l'effondrement du régime révolutionnaire, l'attrait suscité par les objets et monuments anciens locaux semble s'être quelque peu estompé.¹⁰⁸ Il faudra la secousse des années 1830 pour que réapparaisse une attention concrète aux antiquités locales, sous l'impulsion notamment de sociétés savantes nouvellement créées.¹⁰⁹

¹⁰⁵ CHESSEX Pierre, «Documents pour servir à l'histoire des arts sous la République helvétique», *Etudes de lettres* 2 (1980), 93-121.

¹⁰⁶ *Vaterländische Alterthümer. Zur Geschichte staatlicher Archäologie und Denkmalpflege*, Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich (dir.), Catalogue d'exposition dactyl., Zürich 1992, 11.

¹⁰⁷ Cité d'après *Vaterländische Alterthümer* 1992, 12-13. Sur la République helvétique, voir notamment SCHLUCHTER André et Chantal LAFONTANT (réd.), *L'Helvétique. La naissance de la Suisse moderne*, CD-ROM, Société générale suisse d'histoire (éd.), 1998.

¹⁰⁸ Quelques études rendent compte, dès les années 1820, d'un regain d'intérêt pour les antiquités locales, en particulier pour les objets de l'époque gothique tels qu'ornements, vitraux et sculptures. Voir notamment: *Galerie d'antiquités et de curiosités historiques de la Suisse*, [...], Berne 1823.

¹⁰⁹ La Société des Antiquaires de Zurich est la première société de ce type en Suisse. Sur le sujet, voir: LARGIADÈR Anton, *Hundert Jahre Antiquarische Gesellschaft in Zürich 1832-1932*, Zürich 1932; ZIEGLER Peter, «Die Antiquarische Gesellschaft in Zürich als Wegbereiterin kultureller Unternehmungen», *Antiquarische Gesellschaft in Zürich, 1832-1982, Festgabe zum 150jährigen Bestehen*, Antiquarische Gesellschaft Zürich (dir.), Zürich 1982, 9-46 (Mitteilungen der Antiquarische Gesellschaft in

Révélateur est à cet égard le destin de la Société des antiquaires de Berne, fondée à Berne en 1837, à l'initiative de membres appartenant aux familles patriciennes bernoises.¹¹⁰ Dès sa naissance, la société se donne pour mission de recueillir et conserver les antiquités jugées importantes au double point de vue de l'art et de l'histoire, tels qu'armures, armes, monuments, mobilier, vitraux et tableaux. Après avoir obtenu l'autorisation d'occuper le premier étage du bâtiment de l'ancienne église hospitalière des Antonites¹¹¹ située à l'intérieur de la vieille ville, la société demande la garde de plusieurs séries d'objets provenant des collections de l'Etat. Sont requis les collections d'antiquités romaines, une série de tableaux anciens estimés sans intérêt pour l'Ecole de dessin, mais considérés important d'un point de vue historique – dont des gouaches représentant la *Danse des Morts* peinte sur la muraille du cimetière dominicain par le Bernois Niklaus Manuel (1484-1530), un grand tableau de Joseph Werner (1637-1710) représentant la *Justice*, une ancienne vue de la ville de Berne, quatre petits tableaux anciens représentant un infanticide – et surtout des pièces provenant des collections cantonales d'armes et de drapeaux qui forment le gros des collections. Un inventaire dressé en 1839 fait en effet état de deux cent cinquante-sept numéros, dont deux cent quatre pour les armes et bannières. Les cinquante et un numéros restant se partageant entre les tableaux (trente-deux numéros), quelque vitraux, des fragments de meubles, des armoiries et des statuettes en bronze de l'époque gallo-romaine. Le 13 août 1840, l'ancienne église hospitalière des Antonites est ouverte au public. Un catalogue, publié à mille exemplaires, accompagne l'exposition. Mais en juin 1844, celle-ci doit déjà fermer ses portes, le bâtiment ayant été vendu aux enchères par le gouvernement bernois, en septembre

Zürich); WILD Dölf, *Skizze zur allgemeinen Einordnung der antiquarischen Gesellschaft Zürich (AGZ) für die Jahre 1832 bis gegen 1900*, texte dactyl., Zürich 1991.

¹¹⁰ Sur la Société des antiquaires de Berne et son projet de musée d'histoire, voir: KELLER-RIS J. «Zur Geschichte der Museumsbestrebungen in Bern. Die Antiquarische Gesellschaft in Bern 1837-1851», *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums in Bern* (1923), 11; HOFER Paul, «Die Staatsbauten der Stadt Bern», *Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern*, Bd. III, Basel 1947, 223- 226; ZIMMERMANN Karl, «Die Antiquarische Gesellschaft von Bern (1837-1858)», *Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde* (1992/2), 59-96.

¹¹¹ Sur l'histoire de l'église des Antonites, voir notamment: HOFER Paul et Luc MOJON, «Die Kirchen der Stadt Bern. Antonierkirche, französische Kirche, Heiliggeistkirche und Nydeggkirche», *Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern*, Bd. V, Basel 1969, 3-45.

1843. Faute de trouver un nouveau local, la société est contrainte de déposer provisoirement les collections dans des galetas privés et autres dépôts de fortune. Les collections errent d'un lieu à l'autre jusqu'en 1851, date à laquelle la Société rend à l'Etat ses biens et invite les particuliers à venir reprendre leur collection. En 1857, la Société des antiquaires cesse d'exister, après avoir remis sa fortune et le restant des objets à la Société des artistes de Berne. Bien que très lacunaire, ce récit suffit pour constater qu'en dépit d'une attention accrue pour les antiquités locales, la curiosité qu'elles suscitent ne suffit pas à empêcher la fermeture précoce d'une exposition et la dispersion de nombreux objets qui la composent. Par ailleurs, il est significatif que les derniers biens de la Société des antiquaires aient été remis à la Société des artistes de Berne. L'étude des antiquités se concentrant souvent sur les «œuvres» importantes d'un point de vue artistique, la délimitation épistémologique avec l'histoire de l'art est alors imprécise. Dans les faits, ce n'est qu'au cours des dernières décennies du XIX^e siècle que les antiquités dites locales ou patriotiques conquièrent une place de premier plan dans les musées régionaux helvétiques. Le contexte historique est propice à un tel changement.

Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, la Suisse, qui s'est engagée très tôt dans la voie de l'industrialisation, connaît un essor économique intense, marqué par le développement des chemins de fer et du secteur des machines, l'apparition de nombreuses banques commerciales et de crédit, mais aussi par la mécanisation et la rationalisation des modes de production dans l'industrie textile notamment.¹¹² Le développement économique, entrecoupé par une grande dépression dans la période comprise entre 1873 et 1895, s'accompagne d'importants changements structuraux qui touchent également l'organisation urbaine. Les nouveaux plans des villes impliquent la démolition d'édifices anciens, voire même de quartiers entiers, présentés comme des îlots insalubres.

On sait depuis les études de François Walter que les années 1890-1910 marquent la grande poussée urbaine en Suisse.¹¹³ Or, c'est durant ces deux décennies

¹¹² Sur le développement industriel de la Suisse à la fin du XIX^e siècle, voir notamment: WIDMER Thomas, *Die Schweiz in der Wachstumskrise der 1880er Jahre*, Zürich 1992; BERGIER Jean-François, *Histoire économique de la Suisse*, Lausanne 1983.

¹¹³ WALTER François, «De la ville pré-industrielle à la ville industrielle: les mutations

que nombre de musées historiques voient le jour. Les deux phénomènes sont si étroitement liés qu'on ne peut s'empêcher de souligner jusqu'à leur exacte coïncidence chronologique. Signalons, à titre d'illustration, une lettre du peintre vaudois Charles Vuillermet adressée au syndic de Lausanne, Louis Gagnaux, le 14 février 1898: «Monsieur le Syndic, les rapides changements qui transforment notre antique et pittoresque ville gothique en une ville moderne et sans caractère, nous imposent le devoir de recueillir les souvenirs et les débris de son antique passé [...] j'ai l'honneur, Monsieur le syndic de vous proposer, ainsi qu'à la Municipalité, la création d'une commission qui s'occupera de tout ce qui est de nature à intéresser l'archéologie et l'histoire de Lausanne.»¹¹⁴ Le lendemain, la municipalité lausannoise institue une commission chargée de s'occuper de la création d'un Musée municipal du Vieux-Lausanne. En même temps, les pouvoirs publics engagent de grands travaux qui entraîneront la destruction de nombreux édifices et modifieront fortement l'espace urbain lausannois.¹¹⁵

Cette coïncidence chronologique entre la disparition d'un patrimoine bâti ancien, le regain d'intérêt pour les objets anciens et la mise au musée s'observe également à Zurich, où le Musée national suisse voit le jour au moment où l'on démolit l'ancienne abbaye du Fraumünster en 1898 pour y élever le Stadthaus.¹¹⁶ Cette destruction constitue la dernière étape de la démolition du «Kratz-Quartier», en vue de la rénovation de l'ensemble de la vieille ville. Trois chambres de l'abbaye, aux boiseries de style gothique tardif, seront installées dans l'aile ouest du nouveau musée. Détail piquant: c'est l'auteur même du Musée national suisse, l'architecte Gustav Gull (1858-1942), qui dirige les travaux et construira le nouveau Fraumünsteramt.¹¹⁷ La Suisse n'est là aussi qu'un cas illustrant un phénomène

de l'urbanisme en Suisse du 18^e siècle à 1914», *Paysages découverts* 1989/1, 31.

¹¹⁴ Cité d'après VIBE Sabine, *Le Musée du Vieux-Lausanne: genèse*, Lausanne 1998, 3 (Mémoire de licence de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne, sous la direction du professeur M. Thevoz).

¹¹⁵ MALFROY Sylvain, *Lausanne 1900 - Lausanne en chantier*, Berne 1977 (Guides de monuments suisses, publiés par la Société d'Histoire de l'Art en Suisse).

¹¹⁶ *Vaterländische Alterthümer* 1992, 30. Pour plus de détails: HAUSER Andreas, *Das städtische Bauamt 1798-1907*, Zürich-Egg 2000 (Das öffentliche Bauwesen in Zürich, Dritter Teil; Kleine Schriften zur Zürcher Denkmalpflege, Heft 6); à noter que c'est l'étude la plus récente sur l'architecte du Musée national suisse, Gustav Gull.

¹¹⁷ Voir notamment: DRAEYER Hanspeter, *Das Schweizerische Landesmuseum Zürich*.

beaucoup plus général. En France, relèvent Jean-Pierre Babelon et André Chastel, «nul n'est malheureux quand on déménage l'étage du merveilleux cloître de Saint-Guilhem-le-Désert, la moitié de celui de Saint-Michel-de-Cuxa; on apprend un jour avec surprise qu'ils sont devenus l'ornement du musée des «Cloisters» à New York.»¹¹⁸

Dans l'outillage mental de l'époque, le musée représente un complément utile et nécessaire au processus de modernisation et aux nouveaux plans urbains. Il permet en effet de concilier la conservation et la modernité, la continuité et le changement.¹¹⁹ Ce n'est qu'à l'orée du XX^e siècle que ce principe de complémentarité entre un acte de destruction et la mise au musée sera largement remis en question. Une des manifestations les plus caractéristiques de ce nouvel esprit s'incarne dans la Ligue pour la conservation de la Suisse pittoresque, appelée aussi «Heimatschutz», créée en 1905, à Berne.¹²⁰ Ce mouvement doit sa naissance à une remise en cause de certaines conséquences de l'industrialisation, telles que l'enlaidissement de la Suisse par le mépris des vestiges du passé, l'absence d'idéal ou encore l'éclatement des rapports sociaux. A ces maux, le «Heimatschutz» oppose un «ordre aux références préindustrielles, réactualisé par la défense de la tradition, de l'architecture vernaculaire, du régionalisme», par opposition au cosmopolitisme croissant des sociétés.¹²¹ Au nombre des voix qui se sont mises au service du Heimatschutz avec le plus d'ardeur figure celle du Fribourgeois Georges de Montenach (1862-1925), considéré vers 1900 comme l'un des chefs du mouvement international catholique.¹²² Sa critique à l'encontre des grands musées historiques suisses est virulente: «[...] je ne pénètre jamais dans le Musée national de Zurich ou dans les musées de Berne et de Bâle, sans penser à toutes les destructions qu'ils représentent et sans me demander

Bau- und Entwicklungsgeschichte 1889-1998, Bildband 6, Schweizerisches Landesmuseum, Zürich 1999, 15-18; MEYER André, «Museale Architektur am Beispiel des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich», in *Festschrift Walter Drack zu seinem 60. Geburtstag*, Stäfa 1977.

¹¹⁸ BABELON 1994, 86.

¹¹⁹ GUILLAUME 1980; CHOAY 1992.

¹²⁰ LE DINH Diana, *Le Heimatschutz, une ligue pour la beauté. Esthétique et conscience culturelle au début du siècle en Suisse*, Lausanne 1992 (Histoire et société contemporaines, sous la direction du professeur H.U. Jost, 12).

¹²¹ LE DINH 1992, 8.

¹²² WECK Marcel de, *Georges de Montenach*, Dijon 1928; voir aussi RUFFIEUX

s'il n'aurait pas mieux valu sauver, dans notre Suisse, une vingtaine de vieilles demeures sur différents points du pays, que d'édifier de faux châteaux, un peu ridicules, qui n'ajouteront certainement rien aux gloires de notre architecture nationale.»¹²³

On ne peut s'empêcher de rattacher l'argumentaire du Fribourgeois aux critiques formulées à l'encontre du Musée des Monuments français par de nombreux contemporains. Prenons l'exemple du grand adversaire de Lenoir, le philosophe de l'art, écrivain et homme politique influent Quatremère de Quincy (1755-1849), qui dénonce les déplacements d'œuvres et les remontages hasardeux opérés aux Petits-Augustins.¹²⁴ Aucune indulgence n'est à attendre non plus des opposants du nouveau régime, pour qui l'œuvre de Lenoir signifie la faillite des mémoires familiales et religieuses, au seul profit de la chronologie nationale. Au XIX^e siècle et même bien au-delà, des jugements contradictoires continueront à être portés sur la mise au musée comme sauvegarde ou non des monuments. Lenoir sera célébré par les uns comme un sauveur d'œuvres d'art et un artiste dévoué à la gloire de sa patrie, il sera condamné par les autres pour avoir agi comme un collectionneur, achetant, vendant des pièces ou détruisant des monuments pour obtenir les œuvres convoitées.

A l'échelle nationale, le nouvel intérêt pour l'archéologie et les antiquités locales va de pair avec la mise en place d'une politique culturelle fédérale. La Constitution helvétique de 1848 ne contient pas d'article culturel. Dans la perspective des pères fondateurs, le nouvel Etat est lui-même un acte culturel.¹²⁵ La vie culturelle nationale est avant tout le fait de sociétés et s'exprime dans le cadre des grandes manifestations patriotiques que sont les fêtes de tir et de chant, le théâtre ou les *Festspiele*, représentations musicales et dramatiques en plein air, destinées à

Roland, *Le mouvement chrétien-social en Suisse romande 1891-1949*, Fribourg 1969.

¹²³ MONTENACH Georges de, *Les musées régionaux. Contributions à l'étude du problème de l'Education nationale*, Fribourg 1915, 61.

¹²⁴ Sur le sujet voir notamment: POULOT 1997(b) in NORA 1997, 1515-1543; CHASTEL 1997 in NORA 1997, 1442; POULOT 1996, 485-499; POULOT 1997(a), 262, 277-281; POMMIER Edouard, «La Révolution et le destin des œuvres d'art, introduction à Quatremère de Quincy», *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie (1796)*, Paris 1989. A noter que dans ses sept lettres au général Miranda, Quatremère conteste vigoureusement la politique qui consiste à saisir les chefs-d'œuvre de l'art dans les pays occupés par la France pour les rassembler à Paris.

¹²⁵ JOST Hans Ulrich, «Un juge honnête vaudrait mieux qu'un Raphaël. Le discours

glorifier un événement de l'histoire du pays. La grande dépression des années 1873 à 1895, l'exacerbation des sentiments nationalistes dans les Etats voisins,¹²⁶ les tensions politiques et sociales qui ébranlent le pays au moment où le secteur secondaire dépasse le primaire affectent profondément l'utopie radicale d'une Suisse libérale et progressiste.¹²⁷ Ce climat d'insécurité se révèle dès lors propice à la mise en place d'une politique culturelle fédérale.¹²⁸ Le patrimoine est appelé à la rescousse pour consolider l'esprit national et promouvoir une image digne du pays au regard de l'étranger.

En 1886, nous l'avons vu, l'Assemblée fédérale promulgue le premier arrêté fédéral concernant la participation de la Confédération à la conservation et à l'acquisition d'antiquités nationales. A l'échelle nationale, la Société suisse pour la conservation des monuments de l'art historique¹²⁹ travaille déjà depuis six ans dans la direction de l'arrêté fédéral. En effet, un de ses principaux buts depuis sa fondation en 1880 est d'user de tous les moyens pour empêcher la vente, en dehors du pays, d'objets précieux au double point de vue de l'art et de l'histoire.¹³⁰ Au lieu d'adjoindre ou d'opposer à la société une commission spéciale, le Département fédéral de

esthétique de l'Etat national», *Etudes de lettres* 1 (1984), 49-73.

¹²⁶ Voir: THIESSE 1999.

¹²⁷ JOST Hans Ulrich, «La culture politique du petit Etat dans l'ombre des grandes puissances», in KOSARY D. (dir.), *Les petits Etats face aux changements culturels, politiques et économiques de 1750 à 1914*, 16^e Congrès international des sciences historiques, Lausanne 1985, 25-32; du même auteur: *Les avant-gardes réactionnaires. La naissance de la nouvelle droite en Suisse 1890-1914*, Lausanne 1992, 22.

¹²⁸ Sur la politique culturelle de l'Etat fédéral et les interdépendances entre l'art, la vie sociale et politique en Suisse, voir en particulier les études d'Hans Ulrich Jost: «Das «Nötige» und das «Schöne». Voraussetzungen und Anfänge der Kunstförderung des Bundes», in Bundesamt für Kulturpflege (dir.), *Der Bund fördert. Der Bund sammelt. 100 Jahre Kunstförderung des Bundes*, Bern 1988, 13-24; «La nation, la politique et les arts», *Revue suisse d'histoire* 39 (1989), 293-303.

¹²⁹ SCHWABE Erich, «100 Jahre Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte», *Unsere Kunstdenkmäler* 31/4 (1980), 317-337; KAISER Franziska, «125 Jahre Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte: Engagement für Baudenkmäler», *NIKE* (2005/3), 28-33 ; GERMANN Georg, «Johann Rudolf Rahn und die Ursprünge der GSK», *NIKE* (2005/3), 34-39.

¹³⁰ ZBZ, fonds H. Angst 134, procès-verbal de la séance de la Société suisse pour la conservation des monuments historiques, 30.7.1882. Sur l'activité de la Société entre 1880 et 1917, voir également: ZBZ, fonds H. Angst 134-137.

l'Intérieur institue son comité¹³¹ en qualité de commission fédérale pour la conservation d'antiquités nationales pour une période de trois ans, pouvant être indéfiniment prolongée.¹³² La société va ainsi acquérir le statut d'institution parastatistique. Le règlement d'exécution de l'arrêté du 15 février 1887 confère en effet à son comité la mission d'examiner et préavisier toutes les questions et affaires qui lui sont soumises relativement à l'emploi des crédits alloués par la Confédération, de prêter son concours au Département fédéral de l'Intérieur dans l'exécution des décisions prises par le Conseil fédéral, enfin de veiller à la conservation et à l'acquisition d'antiquités dites nationales. Une des tâches centrales de la nouvelle Commission consiste donc à «acheter, dans le pays, les antiquités qui courent le risque d'être exportées, et de faire rentrer dans notre patrie les objets d'art qui en étaient sortis.»¹³³

La lutte contre le pillage des antiquités dites nationales

Au nombre des personnes qui se sont élevées avec le plus d'ardeur pour dénoncer la vente à l'étranger d'antiquités suisses,¹³⁴ il convient de relever la figure

¹³¹ Le comité de la Société suisse pour la conservation des monuments historiques réunit des compétences reconnues dans les domaines de l'art, de l'architecture et de l'archéologie, à côté d'hommes aujourd'hui oubliés: le colonel Théodore de Saussure à Genève, président de la société jusqu'en 1889; le professeur d'histoire de l'art Johann Rudolf Rahn, à Zurich; le professeur d'histoire de l'art Carl Brun, à Zurich; le professeur et président de la Société des Antiquaires à Zurich, Gerold Meyer-von Knonau; W. Locher-Steiner, à Winterthur; l'architecte Johann-Christoph Kunkler, à Saint-Gall; l'amman de la ville d'Aarau Karl Rudolf Erwin Tanner; Em. Bernoulli-Müller, à Bâle; Maurice Wirz, architecte à Lausanne. ZBZ, fonds H. Angst 134, procès-verbal de la Société suisse pour la conservation des monuments historiques, 20.6.1880, 1-3.

¹³² *Message du Conseil fédéral à l'assemblée fédérale au sujet de la création d'un Musée national suisse*, 31.5.1889, 5.

¹³³ *La Commission fédérale* 1891; les acquisitions effectuées par la Commission fédérale concourront à la formation d'une collection d'objets anciens dits d'intérêt national, ouvrant la voie à la création d'un Musée national suisse.

¹³⁴ A noter que ce discours sur l'expatriation d'antiquités est déjà présent dans la première moitié du siècle. Il justifie dans de nombreux cas la formation de collections d'objets anciens, la création de sociétés et/ou de musées historiques. Signalons à titre d'illustration le Valais, où le père Etienne Elaerts (1795-1853) au Collège des Jésuites

d'Heinrich Angst, qui sera salué par la suite comme l'un des sauveurs du patrimoine national. Dans une lettre adressée au conseiller fédéral Carl Schenk en 1889, le Zurichois dresse un bilan particulièrement alarmant de la situation: «[...] Nach übereinstimmenden Berichten der Antiquaren sind noch nie so viele Möbel im Lande von Fremden aufgekauft worden wie gerade diesen Sommer. Namentlich auch für Amerika. Mit den alten Kostümen, zivilen & militärischen, verhält es sich ganz gleich. Während die lokalen Museen im allgemeinen keinen Finger rühren, um zu retten, was noch da ist, lässt das Berliner Völkerkundemuseum durch den Antiquar Forrer in Strassburg (Zürcher) das ganze Land bereisen & gibt ihm carte blanche für seine Einkäufe. [...] Aehnlich verhält es sich mit den prähistorischen Funden. [...] Im Tessin, einer wahren Fundgrube prähistorischer & mittelalterlicher Antiquitäten, sind die beiden Parteien so gespalten, dass an ein Zusammengehen derselben zum Zwecke der Erhaltung & der Gründung einer kantonalen Sammlung nicht zu denken ist. [...] Wie es in Graubünden steht, ersehen Sie aus Beilage II. Ich kann ein ganzes Verzeichnis von Fälschungen liefern, die im Rhätischen Museum in Chur als ächte Alterthümer paradieren [illisible] & für gutes Geld von den Juden erworben, oder wie es noch schlimmer ist, gegen ächte Gegenstände eingetauscht worden sind. Ich weiss ganz gut, dass man diesen zwanzig & mehr lokalen Museumsdirektoren gegenüber billig sein muss. Dieselben widmen der Sache ihre freie Zeit, in der Regel ohne Entschädigung; sie haben zu wenig gesehen & studiert, um ein eigenes Urteil zu haben & sind den stets raffinierter werdenden Schlichen & Betrügerein der Händler nicht gewachsen.»¹³⁵

Les observations d'Heinrich Angst sur la multiplication des ventes d'antiquités dites nationales à l'étranger reflètent sans nul doute une certaine réalité. Elles dévoilent néanmoins des valeurs et des stratégies qui conditionnent au

à Sion s'inquiète en 1837 de l'exode d'une partie du patrimoine valaisan et décide de rassembler des pièces archéologiques. En 1849, son cabinet d'antiquités de Sion passera sous le contrôle de l'Etat et formera une des parties significatives du premier musée cantonal valaisan. Sur le sujet, voir: HAENSLER Carole et Christine RODESCHINI, «Les premières collections publiques», in GRIENER Pascal et Pascal RUEDIN, *Le Musée cantonal des Beaux-Arts de Sion 1947-1997. Naissance et développement d'une collection publique en Valais: contextes et modèles*, Sion 1997, 16-17.

¹³⁵ ZBZ, fonds H. Angst 95.6, lettre d'Angst au conseiller fédéral Carl Schenk, 2.10.1889.

préalable son jugement. Fait important: Heinrich Angst rédige cette lettre à l'intention du conseiller fédéral Carl Schenk au moment où le débat sur la création du Musée national suisse bat son plein et divise les responsables politiques et culturels du pays entre d'un côté les Fédéralistes, de l'autre les partisans de la centralisation. Les adversaires du projet, emmenés par Peter Conrad von Planta (1815-1902), président de la Société d'histoire et d'antiquités du canton des Grisons et fondateur du Musée rhétique à Coire – nommément cité par Angst –, sont d'avis qu'un Musée national couperait l'herbe sous les pieds des collections cantonales d'antiquités en les vouant à une mort lente, mais certaine; que les musées cantonaux, toujours plus nombreux, sont à même de remplir une telle tâche, pour autant qu'ils reçoivent les moyens financiers nécessaires.¹³⁶ Ils demandent en outre qu'on répartisse entre les différents musées, petits et grands, les objets achetés et à acheter par la Confédération ou la Commission fédérale pour le compte de celle-ci. Les partisans du Musée national suisse présentent l'institution à créer comme le seul rempart susceptible de paralyser le brocantage d'antiquités nationales, de faire battre en retraite la concurrence étrangère et de rapatrier les objets vendus.¹³⁷ Dans cette optique, il n'est pas innocent de dresser un tableau désolant du paysage muséal helvétique, ni de dénoncer l'incompétence, la naïveté et l'incurie de nombreux conservateurs.

Si les directeurs des musées cantonaux figurent sur le banc des accusés, les grands responsables de la dilapidation du patrimoine sont néanmoins, aux yeux d'Heinrich Angst, les marchands et les collectionneurs étrangers. Ces derniers sont non seulement accusés de vider le pays de ses antiquités, mais encore d'user de mensonge et de ruse pour parvenir à leurs fins. Le stéréotype du «chasseur d'antiquités juif» est également présent. L'utilisation de l'antisémitisme et de la xénophobie participent souvent de la logique de la pensée et de la pratique de larges couches de la Bourgeoisie à la fin du XIX^e siècle. L'image d'un pays pillé par des marchands et des collectionneurs étrangers dépourvus de scrupules jouera un rôle important dans le vote des parlementaires en faveur de la création d'un Musée national suisse. Détail piquant, à partir de 1890, les accusations de dilapidation du

¹³⁶ *Denkschrift der historisch-antiquarischen Gesellschaft des Kantons Graubünden betreffend die Frage der Errichtung eines schweiz. Nationalmuseums*, Chur 1889.

patrimoine local seront reprises par des responsables de musées cantonaux pour dénoncer les agents du Musée national suisse chargés d'acheter des objets dans tout le pays pour le compte de l'institution centrale. Nous aurons l'occasion d'y revenir par la suite.¹³⁸

Outre son intérêt pour une meilleure compréhension de l'argumentaire développé par les partisans du Musée national suisse, la lettre d'Heinrich Angst mérite une attention spéciale, car elle esquisse plusieurs problèmes qu'englobent les relations entre les collectionneurs, les responsables de musées et les marchands d'antiquités dans le dernier tiers du XIX^e siècle en Suisse. Premièrement, la missive d'Heinrich Angst rend compte d'un commerce des antiquités qui se développe à l'échelle internationale. Commerce international, parce que les acheteurs d'objets anciens viennent de différents pays et qu'ils revendent leurs marchandises non seulement en Europe, mais aussi aux Etats-Unis. A partir des années 1860, le marché d'antiquités traverse en effet l'Atlantique pour se développer aux Etats-Unis, faisant de New York la troisième capitale du marché de l'art, après Londres et Paris au début du XX^e siècle.¹³⁹ Deuxièmement, la mention des activités de l'antiquaire zurichois Robert Forrer travaillant pour le compte du Völkerkundemuseum de Berlin nous éclaire sur la concurrence que se livrent les grands musées européens non seulement dans l'aménagement des salles d'exposition, mais aussi dans la constitution et l'accroissement de leurs collections. Enfin, les propos d'Heinrich Angst témoignent d'une nouvelle attention portée notamment au mobilier ancien et aux costumes civils et militaires. Au XIX^e siècle, le goût des collectionneurs et le marché des antiquités se concentrent en Suisse d'abord sur les vitraux, l'argenterie, l'orfèvrerie, la tapisserie, les armes, etc., autrement dit sur des objets jugés importants du point de vue de l'art ou de la grande histoire.¹⁴⁰ A la fin du XIX^e siècle, les meubles anciens destinés à l'aménagement de riches propriétés, mais aussi les objets dits d'histoire culturelle, tels que les costumes, attirent et fixent toujours plus l'attention des collectionneurs et

¹³⁷ *Rapport de la majorité* 1889, 7-9.

¹³⁸ Voir le chapitre 6.

¹³⁹ HOOG Michel et Emmanuel HOOG, *Le marché de l'art*, Paris 1991 (coll. Que sais-je?).

¹⁴⁰ GLOOR Lukas, «Die <permanenten Ausstellungen> und der Kunsthandel in der Schweiz im 19. Jahrhundert», *RSAA* 4 (1986), 387-390.

des marchands. Dans le même temps, ils se voient promus à la dignité d'objets de musées.

Ce premier essai de mise en relation entre un discours patriotique teinté de sentiments xénophobes et antisémites, l'internationalisation du marché des antiquités, la rivalité entre les musées et la valorisation de nouveaux domaines de collections ouvre la porte à la deuxième partie de notre travail, consacré à Heinrich Angst. L'importance du rôle joué par le Zurichois comme collectionneur, marchand d'antiquités et directeur du Musée national suisse (1892-1903) explique en effet l'ampleur de la place qui lui sera accordée dans la suite de cette étude.

Chapitre 2

De la soie au Musée national suisse

Le 18 mars 1892, Heinrich Angst est officiellement désigné par le Conseil fédéral premier directeur du Musée national suisse. L'institution est née, deux ans plus tôt, au milieu des plus violentes polémiques et au terme d'un laborieux processus parlementaire. Ce n'est pourtant pas à un homme expérimenté en matière muséologique que les autorités fédérales choisissent de confier cette mission controversée. Au moment de sa nomination, Heinrich Angst n'a en effet aucune formation ou expérience dans le domaine des musées. En outre, il ne peut faire valoir de diplômes universitaires en histoire ou histoire de l'art. Par le passé, notre homme a surtout travaillé comme représentant de maisons de textiles, d'abord à Londres puis en Suisse, tout en occupant le poste de consul britannique à Zurich depuis 1886. Dans le monde muséal, Angst ne constitue pas une exception. En effet, parmi les hommes de sa génération, rares sont ceux qui possèdent une licence en histoire ou histoire de l'art et des connaissances spécifiques en muséologie. La plupart sont parvenus à leur fonction par des détours. Wilhelm Bode,¹⁴¹ directeur général des

¹⁴¹ Sur Bode, voir notamment: Der Kaiser-Friedrich-Museums-Verein (dir.), *Wilhelm von Bode. Museumsdirektor und Mäzen*, Berlin 1995; OHLSSEN Manfred, *Wilhelm von Bode: zwischen Kaisermacht und Kunsttempel. Biographie*, Berlin

Musées de Berlin et l'un des premiers responsables de musées licenciés en histoire de l'art (1872),¹⁴² relève dans ses mémoires que des études complètes en histoire de l'art ne constituaient pas à l'époque la condition nécessaire à l'obtention d'un poste dans un musée, ni même la voie recommandée.¹⁴³

Si Angst n'est pas doté de connaissances scientifiques spécifiques, il peut en revanche faire valoir au moment de sa nomination une réputation de sauveur du patrimoine helvétique, un sens des affaires prononcé, un réseau étendu de relations dans les milieux de l'art ancien, des compétences d'expert et surtout des talents dévorants de collectionneur-marchand avec à la clé un très riche ensemble d'antiquités suisses. Dans le cadre d'un projet muséographique où tout est à créer et où la collecte d'objets est jugée essentielle, de telles aptitudes ont pesé de tout leur poids dans le choix du Conseil fédéral.

Les pages qui suivent ont pour but de jeter un regard rétrospectif sur la trajectoire du Zurichois, depuis sa scolarité jusqu'à sa nomination au poste de directeur du Musée national suisse en 1892. J'évoquerai d'abord les moments majeurs de sa carrière, tout en les rattachant à sa pratique des collections. Je montrerai ensuite de quelle manière Angst s'est engagé dans l'espace public pour la création d'un Musée national suisse et comment il en a obtenu au bout du compte sa direction.

Entre le commerce textile et les collections

Issu d'une famille de la petite à moyenne bourgeoisie provinciale zurichoise, Heinrich Angst a gravi, en moins de vingt ans, les marches de l'échelle sociale; en 1892, sa nomination au poste de directeur du Musée national suisse lui confère la plus haute reconnaissance. Remarquons d'emblée que ses origines et sa formation ne semblent à priori point le prédestiner à occuper un rôle éminent dans la vie culturelle

1995; GAEHTGENS Thomas W. et Barbara PAUL, *Mein Leben: Wilhelm von Bode*, Berlin 1997.

¹⁴² SHEEHAN 2002, 235.

helvétique. Par ailleurs, Angst n'est ni le continuateur d'une collection déjà amorcée, ni l'héritier d'une imposante fortune léguée par ses parents. Son importante collection est le fruit d'un itinéraire professionnel, dont il convient de retracer ici les principaux épisodes.

Originaire de Regensberg dans le canton de Zurich, Heinrich Angst est né dans cette même commune le 18 octobre 1847.¹⁴⁴ Il est le fils aîné de Rosine Stapfer (1819-1888), enseignante à l'Institut de garçons d'Horgen, établissement dirigé par son père, et de Johannes Angst (1796-1882), secrétaire chargé d'inscrire les dettes («Schuldenschreiber»), réviseur comptable, en même temps conseiller communal, conseiller de district et inspecteur scolaire, à partir de 1851 caissier, puis président de la nouvelle Caisse d'épargne du district.

Après avoir suivi les écoles primaires et secondaires de Regensberg et de Schöfflisdorf, Angst fréquente le gymnase de la ville de Zurich entre 1862 et 1865. Au cours de ces années, le jeune homme a l'occasion d'approcher les milieux des érudits et collectionneurs zurichois, grâce à sa tante Elisabeth Stapfer, qui, après avoir travaillé pendant plusieurs années comme préceptrice en Angleterre, dirige un petit pensionnat de jeunes filles à Zurich. En 1863, sa tante l'introduit auprès de la Société des antiquaires à Zurich, qui depuis sa fondation en 1832 se donne pour tâche d'étudier les vestiges de toutes les époques et publie ses recherches dans ses «Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich». En automne 1864, Angst devient même membre de la dite société, présidée alors par son célèbre fondateur le Dr Ferdinand Keller (1800-1881). Première passion de collectionneur? Désir de côtoyer des représentants de l'élite cultivée zurichoise? Les motivations qui poussent Angst à adhérer à la Société des antiquaires sont difficiles à sonder, faute de sources explicites. Seule certitude, son engagement culturel lui permet de mesurer très vite les avantages financiers du commerce des antiquités. C'est ainsi qu'Angst profite de

¹⁴³ MUNDT Barbara, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, München 1974, 200-201. Sur la formation du personnel du Musée national suisse, voir le chapitre 8.

¹⁴⁴ Données biographiques tirées de: DURRER 1948, 7-15, 36; ZBZ, fonds H. Angst 1-3; voir également l'article nécrologique sur Angst publié dans la *Neue Zürcher Zeitung*, 18.5.1922; LAFONTANT VALLOTTON Chantal, «Heinrich Angst. Collectionneur-marchand et premier directeur du Musée national suisse», *Traverse* 2002/2, 63-79.

ses nouvelles relations pour vendre à Ferdinand Keller, sous le couvert de l'anonymat, une peinture sur verre du Toggenburg, datée de la fin du XVI^e, qu'il avait obtenue quelques années auparavant auprès d'un ami d'enfance de Regensberg.¹⁴⁵ Cette transaction semble toutefois n'avoir été qu'un acte isolé. En effet, nous ne disposons pas d'informations indiquant qu'Angst se soit adonné de manière régulière au commerce des antiquités pendant sa période estudiantine. Si l'on en croit la biographie de Durrer et Lichtlen, Angst aurait même abandonné toute activité de collection jusqu'à son séjour en Angleterre, dans les années 1870.

A la fin de son gymnase en 1865, Angst commence une existence pleine d'incertitudes marquée par un parcours étudiant en zigzag qui le conduira à changer plusieurs fois d'orientation et à faire des passages éclairs dans divers établissements d'enseignement supérieur. C'est ainsi que de 1865 à 1869, il fréquente successivement le département mécanique et technique de l'Ecole polytechnique de Zurich, l'Ecole d'ingénieurs du bâtiment, l'Ecole d'architecture de Berlin, avant de rejoindre dans cette même ville la Faculté des sciences de l'Université Friedrich-Wilhelm pour y étudier la chimie. Irrités par une telle inconstance, ses parents refusent de continuer à lui financer des études et l'enjoignent de rentrer immédiatement au pays en 1869.

En Suisse, de nouvelles perspectives professionnelles s'ouvrent à Heinrich Angst dans le commerce textile. Grâce aux bonnes relations qu'entretient sa mère avec des entrepreneurs de sa commune natale, le jeune homme commence, en automne 1869, un apprentissage chez un marchand de soie établi à Horgen, formation qu'il complète par des stages professionnels dans diverses capitales européennes de la branche, notamment à Bergame, à Londres, à Lyon et à Milan. En 1871, il se rend en Angleterre pour entrer dans le bureau londonien de l'entreprise de textile bâloise Streckeisen, Bischoff & Co., dont le directeur, Albert Streckeisen, occupe également la fonction de consul général suisse à Londres.

Au cours de son séjour londonien, Angst comme bien d'autres bourgeois de son temps, s'adonne au collectionnisme. Ses choix se portent d'abord sur les antiquités japonaises. Le contexte économique et culturel de l'Angleterre victorienne,

¹⁴⁵ Cette peinture sur verre – vitrail du pasteur Conrad Emisegger de Lichtensteig und Wattwil, 1585 – est conservée aujourd'hui au Musée national suisse (Inv. AG 1178).

avec ses visées impérialistes sur le monde, ses circuits commerciaux, son brassage des idées et des hommes, constitue autant de conditions favorables au développement de la pratique des collections orientales. Il est vrai que depuis la participation du Japon à l'Exposition universelle de Londres en 1862, puis à celle de Paris en 1867, l'esthétique et l'art japonais suscitent un formidable engouement en Europe.¹⁴⁶ Dans les cercles des bourgeois et des marchands gravitant autour des entreprises coloniales, nombreux sont ceux qui profitent de l'afflux d'objets japonais pour former de riches ensembles. Par ailleurs, dans les grandes villes occidentales fleurissent des magasins de thé et des galeries d'art et de curiosités propageant le goût de la chinoiserie et de la japonaiserie. Les années 1860 voient également des artistes occidentaux, comme James McNeill Whistler (1834-1903), devenir des protagonistes majeurs du mouvement japoniste.¹⁴⁷ Cette influence est perceptible aussi bien dans l'introduction de motifs japonais dans les tableaux (paravents, porcelaines, habits) que dans l'esthétique même des œuvres, avec l'utilisation du format vertical ou de cadrages inspirés des estampes japonaises. En 1878, la beauté des porcelaines, émaux, ivoires, meubles en laque, étoffes de soie, estampes et bijoux présentés à l'Exposition universelle de Paris¹⁴⁸ confirme aux visiteurs la richesse de l'art japonais. Le japonisme¹⁴⁹ devient aussi une mode littéraire: dans leur journal, les frères Goncourt, collectionneur acharnés de dessins de maîtres du XVIII^e siècle et d'objets d'art de l'Extrême-Orient,¹⁵⁰ évoquent les japonaiseries parisiennes tandis que Pierre Loti connaît un immense succès avec *Madame Chrysanthème* (1887) dont Puccini devait faire l'opéra *Madame Butterfly* (1904).

DURRER 1948, 30-31.

¹⁴⁶ CLUNAS Craig, «The Imperial Collections: East Asian Art», in BAKER 1999, 230-237; WATSON William (dir.), *The Great Japan Exhibition: art of the Edo Period 1600-1868*, London 1981; KOYAMA-RICHARD Brigitte, *Japon rêvé. Edmond de Goncourt et Hayashi Tadamasa*, Paris 2001; ONO Ayako, *Japonisme in Britain: Whistler, Menpes, Henry, Hornel and nineteenth-century Japan*, London-New York 2003. En ce qui concerne ce dernier ouvrage, voir en particulier le premier chapitre consacré au japonisme dans la deuxième moitié du XIX^e siècle.

¹⁴⁷ ONO 2003.

¹⁴⁸ KOYAMA-RICHARD 2001.

¹⁴⁹ Le terme «japonisme» a été utilisé pour la première fois par le critique et collectionneur Philippe Burty dans un article publié dans le journal *La Renaissance littéraire et artistique* paru en mai 1872. ONO 2003, 1.

¹⁵⁰ KOYAMA-RICHARD 2001.

C'est dans ce contexte économique et culturel international qu'il faut replacer le goût d'Heinrich Angst pour les collections orientales. Grâce aux avantages qu'il tire de son activité dans le commerce de la soie et aux réseaux d'affaires internationaux qu'il tisse depuis Londres, le Zurichois se constitue très vite une collection variée d'antiquités japonaises, comme on peut le lire au détour d'une lettre qu'il écrit en 1879: «My own collection consists principally of old Japanese works of art, collected in London during the last seven years. Our business relations with the East gave me unusual facilities for acquiring various objects, such as bronzes, cloisonnés, lacquerwork, ivories, etc., [...]»¹⁵¹ Le Zurichois s'approvisionne – à des prix qu'il qualifie lui-même de très modéré – directement auprès des collectionneurs, au nombre desquels figurent des marchands textiles établis en Asie, mais aussi des représentants militaires et politiques du gouvernement britannique, tous gagnés au japonisme.¹⁵²

Plus sensible que tout autre à la conjoncture économique, l'industrie de la soie est notablement affectée par la «grande dépression» des années 1873-1895.¹⁵³ Le ralentissement des affaires et la chute des prix provoquent dans la foulée la faillite de la maison Streckeisen en 1876. La même année, Angst rejoint l'entreprise suisse Dufour Bros & Co établie à Londres et à Lyon, spécialisée dans la soie japonaise et chinoise. En 1878, faute de perspectives d'avenir intéressantes en Angleterre, Angst rentre au pays, où il travaille à Zurich en qualité de représentant de la maison Dufour. Pour compléter ses revenus, le Zurichois prend également la représentation de la maison de textile Henry Zweifel, implantée à Londres et à Shanghai, et sillonne

¹⁵¹ ZBZ, fonds H. Angst 102, 111, lettre d'Angst à un certain Heidelback, 2.1.1879.

¹⁵² Angst écrit: «Par la complaisance d'un de mes amis à Londres qui était l'agent du Général Legunde (?) à Yokohama il me fut aussi permis de faire un premier choix parmi les objets d'art de la célèbre collection portant ce nom. Le général l'avait formée au Japon, où il était dans le service de Mikado quelque temps avant la conclusion des traités de commerce, qui ont tant avili l'art japonais.» ZBZ, fonds H. Angst 95.12, lettre d'Angst à un destinataire anonyme, 30.3.1880.

¹⁵³ Sur la situation de l'industrie textile dans les années 1870-1890, voir notamment: BERGIER Jean-François, *Histoire économique de la Suisse*, Lausanne, 1984, 210-242; BERNEGGER Michael, «La soierie zurichoise, de la révolution industrielle à nos jours », in JELMINI Jean-Pierre et al., *La soie*, catalogue d'exposition du Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel 1986, 141-161; DUDZIK Peter, *Innovation und Investition. Technische Entwicklung und Unternehmerentscheide in der schweizerischen Baumwollspinnerei 1800 bis 1916*, Zürich 1987.

la Suisse et le sud de l'Allemagne pour étendre sa clientèle. Mais les temps sont difficiles. Au printemps 1884, le siège lyonnais de l'entreprise Dufour fait faillite, renforçant les difficultés financières de la maison mère à Londres. Angst multiplie alors les offres de services auprès de diverses entreprises fabricant ou faisant commerce de tissus. C'est ainsi qu'à la fin de l'année, il est engagé comme agent pour la Suisse par la maison de textile Hecht Lilienthal, établie à Lyon.

Mais la marche pénible des affaires l'amène encore une fois à envisager de nouveaux débouchés professionnels, comme en témoigne une lettre qu'il écrit en 1885: «[...] Ich habe trotz der tiefen Preise eine ganz schlechte Meinung von Seide & gehe ernstlich mit dem Gedanken um, etwas anderes aufzunehmen.»¹⁵⁴ Les six années passées à Londres, les relations amicales qu'il entretient avec son ancien employeur, le consul général suisse à Londres, Albert Streckeisen, et son mariage en 1873 avec une Anglaise issue des classes moyennes, Margaret Jennings,¹⁵⁵ lui ouvrent les portes de la diplomatie. En 1886, après avoir occupé quelques mois le poste de vice-consul britannique à Zurich, Angst est nommé consul honoraire britannique pour la Suisse alémanique et le Tessin. Si le titre de consul ne lui procure pas de rentrées d'argent directes, le poste n'étant point rémunéré, cette nouvelle fonction lui assure une reconnaissance sociale non négligeable, comme on peut le lire dans une lettre qu'Angst adresse à son employeur Henry Zweifel, en 1888: «In sozialer Beziehung bringt die Position als Konsul sogar in unseren demokratischem Gemeinwesen grosse, in England enorme Vortheile, wie Sie bald sehen würden. Die englischen Konsularbeamten (Berufshonorarkonsul sind ganz gleich gestellt) haben einen weit höhern Rang als in irgend einem andern Land. [...] Dem entsprechend ist das Ansehen in der Gesellschaft. [...]»¹⁵⁶

En matière de collections, le retour en Suisse correspond à une réorientation des choix esthétiques d'Angst. Ce dernier décide de liquider une grande partie de ses collections orientales et de concentrer ses acquisitions sur les antiquités suisses. L'absence d'un véritable marché des antiquités japonaises à Zurich et l'isolement relatif de la Suisse sont, écrit-il en 1879, les raisons principales de cette nouvelle

¹⁵⁴ ZBZ, fonds H. Angst 109, 2-5, lettre d'Angst à un certain Aretz, 22.6.1885.

¹⁵⁵ Margareth Jennings (1844-1912). L'acte de mariage est également conservé à la Zentralbibliothek de Zurich. ZBZ, fonds H. Angst 1.

¹⁵⁶ ZBZ, fonds H. Angst 113, 405-406, lettre d'Angst à Henry Zweifel, 10.7.1888.

orientation.¹⁵⁷ Pour écouler ses pièces, notre marchand de soie s'adresse aussi bien à des particuliers qu'à des maisons de ventes aux enchères et des marchands d'antiquités établis à Londres, à Paris et aux Etats-Unis. Suivant des intentions spéculatives, il ne renonce pas pour autant à acquérir en même temps de nouvelles antiquités asiatiques qu'il revend le plus souvent rapidement pour réaliser des bénéfices.¹⁵⁸

Tout en effectuant ses opérations marchandes, Angst commence à rechercher de la porcelaine de Zurich en Suisse et à l'étranger. Si l'on en croit un article écrit par Angst en 1905, c'est durant son séjour londonien dans les années 1870 qu'il prend la mesure de la valeur artistique et marchande de la porcelaine de Kilchberg-Schooren.¹⁵⁹ En visite dans le nord de la capitale, il découvre non sans surprise l'annonce publicitaire d'une vente aux enchères proposant de la porcelaine zurichoise à côté de produits prestigieux fabriqués à Sèvres et à Meissen. Cette mise à l'encan impose à notre collectionneur-marchand l'idée que ce domaine peut représenter un objet de collection de premier ordre.¹⁶⁰ Outre la porcelaine zurichoise, la vaisselle et les poêles de céramique de Winterthour retiennent également très vite son intérêt.¹⁶¹ Angst a d'autant moins de difficulté à réunir une importante collection que ces produits ne suscitent encore que très peu la convoitise des acteurs du marché d'antiquités suisses.¹⁶² Entre 1878 et 1885, Angst acquiert ainsi 1525 pièces en céramique, toutes provenances et techniques confondues.¹⁶³ Seule la marche pénible des affaires dans la soie et les difficultés financières qui en découlent semblent avoir

¹⁵⁷ ZBZ, fonds H. Angst 102, 114, lettre d'Angst à Heidelberg, 2.1.1879.

¹⁵⁸ Les sources disponibles ne nous permettent pas de connaître le résultat exact de ces démarches. On sait que parmi les acheteurs figurent Heinrich Pfähler d'Offenburg et Fanny Moser-von Sulzer-Wart auf der Au (1848-1925). DURRER 1948, 66.

¹⁵⁹ ANGST Heinrich, «Zürcher Porzellan», *Die Schweiz* (1905), Separatabdruck aus der illustrierten Zeitschrift, Heft 1/3; DURRER 1948, 64-65.

¹⁶⁰ DURRER 1948, 64; voir également MESSERLI Barbara E., «Zürcher Porzellan aus jüdischem Familienbesitz. Ueber den Ursprung einer Sammel Leidenschaft», *Badener Neujahrsblätter* 73 (1998), ici 20-22.

¹⁶¹ Voir notamment l'inventaire des collections de céramiques d'Angst commencé en 1878: ZBZ, fonds H. Angst 142; MESSERLI 1998, 19-35.

¹⁶² Voir chapitre 7.

¹⁶³ MESSERLI 1998, 22. Un premier inventaire des collections d'Angst est conservé dans le fonds Angst de la *Zentralbibliothek*, ZBZ, fonds H. Angst 142.

freiné quelque peu la frénésie du Zurichois, si l'on en croit sa correspondance.¹⁶⁴

De l'Exposition nationale de 1883 à la Commission fédérale pour la conservation d'antiquités suisses

C'est à l'occasion de la première Exposition nationale à Zurich, en 1883, qu'Angst, en sa double qualité de prêteur d'objets et de co-organisateur de la section «Art ancien», fait une entrée remarquée sur la scène publique.¹⁶⁵

Ouverte après une crise de croissance ayant ébranlé les fondements de l'Etat fédéral et ses valeurs politiques, l'Exposition nationale de Zurich (fig. 3) entend faire comprendre à la population l'importance du processus de modernisation pour la prospérité du pays. La manifestation rencontre un succès considérable: du 1^{er} mai au 2 octobre 1883, 1'741'369 entrées sont enregistrées. Le public est convié à pénétrer dans le monde de la modernité et à se familiariser avec les conquêtes techniques et les nouvelles formes de production et de consommation en visitant le Palais de l'Industrie et la Halles aux machines, deux constructions élevées derrière la gare, au bord de la Limmat et de la Sihl. En dehors de l'enceinte de l'Exposition, près de la Tonhalle, le visiteur découvre également un Pavillon des Beaux-arts abritant les groupes 37 et 38 consacrés respectivement à l'Art contemporain et à l'Art ancien dit aussi «Art historique».¹⁶⁶ Dès l'origine du projet d'Exposition nationale, les membres du Comité d'organisation ont en effet exprimé le désir de présenter, à côté des innovations techniques et industrielles, des productions artistiques contemporaines et des objets des arts anciens dits mineurs en vue de promulguer un art essentiellement national.¹⁶⁷ C'est ainsi qu'à côté de la peinture, de la sculpture et de la gravure du XIX^e siècle, logées dans l'aile droite du Pavillon, sont exposés, dans sa partie

¹⁶⁴ ZBZ, fonds H. Angst 105, 265, lettre d'Angst à un destinataire anonyme, 4.7.1882.

¹⁶⁵ Sur les expositions nationales au XIX^e siècle, voir notamment: HERREN Madeleine, «Gaslicht im Kerzenständer – schweizerische Landesausstellung im 19. Jahrhundert», in *Expos.ch: idées, intérêts, irritations*, Bern 2000, 95-108 (Bundesarchiv Dossier 12).

¹⁶⁶ RAHN Johann Rudolf, *Schweizerische Landesausstellung Zürich 1883: Bericht über Gruppe 38: Alte Kunst. Mit einem statistischen Anhang von Heinrich Angst*, Zürich 1884, 3.

¹⁶⁷ RAHN 1884, 3.

gauche, des ouvrages en métal, de la céramique, des vitraux, des textiles, des produits graphiques, des sculptures sur bois, des sculptures religieuses, couvrant la période du Moyen Age à la fin du XVIII^e siècle. Cette présentation doit convaincre le visiteur du haut niveau atteint par les arts décoratifs anciens. Elle doit en même temps encourager les recherches sur les différentes techniques passées et promouvoir une production nationale industrielle de qualité.¹⁶⁸

Trois mois avant l'ouverture de l'Exposition, Heinrich Angst est appelé par Salomon Vögelin,¹⁶⁹ conseiller national zurichois et président du Groupe 38, pour participer à l'organisation de la manifestation et au choix des pièces qui seront montrées au public. Angst rejoint ainsi le comité du groupe «Art ancien» qui réunit également le professeur d'histoire de l'art Johann Rudolf Rahn (1841-1912)¹⁷⁰ et l'historien de l'art Carl Brun (1851-1923),¹⁷¹ futur président de la Fondation Gottfried Keller.¹⁷² Angst s'investit dans ce travail avec d'autant plus de détermination que ses affaires dans le commerce de la soie vont mal, comme en

¹⁶⁸ *Alte Kunst. Spezial-Katalog der Gruppe XXXVIII. Offizieller Katalog der Schweizerischen Landesaussstellung*, Zürich 1883. Zweite, vervollständigte Auflage; BACHELIN Auguste, *Exposition nationale suisse: Art et application de l'art à l'industrie*, La Chaux-de-Fonds 1883; MARGUILLIER, «L'art ancien à l'Exposition nationale suisse», *La Gazette des Beaux-arts*, Paris 1897/2, 438-440; *Ausstellungs-Zeitung. Offizielles Organ der schweizerischen Landesaussstellung* 1883, Zürich [1883]; *Offizieller Katalog der Schweizerischen Landesaussstellung Zürich 1883. Special-Katalog der Gruppe XXXVIII: «Alte Kunst»*, Zürich [1883].

¹⁶⁹ Sur la figure de Vögelin, voir: ISLER Alex, *Prof. Dr. Salomon Vögelin*, Zürich 1892 et surtout BETULIUS Walter, *Friedrich Salomon Vögelin, 1837-1888: Sein Beitrag zum schweizerischen Geistesleben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Winterthur 1956.

¹⁷⁰ Sur la figure de Rahn, voir notamment: ISLER-HUNGERBÜHLER Ursula, *Johann Rudolf Rahn. Begründer der schweizerischen Kunstgeschichte*, Zürich 1956; REINLE Adolf, «Der Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Zürich bis 1939», in *Kunstwissenschaft an Schweizer Hochschulen. Die Lehrstühle der Universitäten in Basel, Bern, Freiburg und Zürich von den Anfängen bis 1940*, Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz 3, Zürich 1976, 71-88 (Jahrbuch 1972/73 Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft) et tout récemment GERMANN Georg, «Johann Rudolf Rahn und die Ursprünge der GSK», *NIKE* (2005/3), 34-39.

¹⁷¹ REINLE in *Kunstwissenschaft* 1976, 71-88.

¹⁷² Le Comité spécial du Groupe 38 de l'Exposition nationale est composé de: Salomon Vögelin, président; A. Müller, directeur du Musée des arts industriels à Zurich, vice-président; Carl Brun à Riesbach, actuaire; Johann Rudolf Rahn, professeur à Zurich; A. Chiodera architecte à Zurich; E. Jung, architecte à

témoigne cette lettre écrite à son ami collectionneur Alfred Siegfried: «Meine einzige Entschuldigung ist die Ausstellung, die in der That alle meine freie Zeit & einen guten Theil der Geschäftsstunden in Anspruch nimmt. [...] Leider ist das Geschäft derart, dass ich ziemlich viel übrige Zeit habe; faktisch bin ich froh über diese Zerstreuung die mich daran verhindert über Gegenwart & Zukunft des edeln Artikels nachzudenken.»¹⁷³ Angst se voit confier en particulier l'organisation de la section céramique du Groupe «Art ancien» et la rédaction de la partie du catalogue qui s'y réfère. Le Zurichois sait tirer parti de cette position pour conférer une place de choix à son domaine de prédilection. Ce ne sont pas moins de 1'095 produits céramiques – dont une part importante prêtée par Angst – qui occupent deux sections entières et quatre vitrines (IX-XII) du Groupe 38. Le visiteur découvre notamment des poêles de Winterthour du XVIII^e siècle, de la poterie de Heimberg, des carreaux de faïence de Schaffhouse (1727), des carreaux verts ornés de bas-reliefs de Winterthour du XVI^e siècle, des pots de Beromünster, des vases de faïence de Lenzbourg, de la porcelaine de Nyon et de Zurich, dont le célèbre grand service de table commandé en 1775 par la Ville de Zurich pour le monastère d'Einsiedeln.¹⁷⁴

L'Exposition nationale de 1883 offre au Zurichois non seulement la possibilité de présenter à un vaste public des produits en céramique, mais aussi l'occasion de faire œuvre de science: Angst se voit en effet confier la réalisation d'une étude statistique sur la section «Art ancien» dans le rapport sur le Groupe 38 publié sous la direction de l'historien de l'art Johann Rudolf Rahn. Dans ce travail, Angst s'attache notamment à montrer d'un point de vue quantitatif l'importance respective des diverses catégories d'objets exposés. Le lecteur apprend ainsi que l'exposition a réuni 3'118 objets, dont 1'191 ouvrages en métal – médailles comprises – (38,20%), 1'095 pièces en céramique (35,12%), 258 œuvres d'art graphique (8,27%), 215 textiles (6,9%), 185 vitraux (5,93%), 162 sculptures en bois (5,2%) et 12 sculptures (0,38%).¹⁷⁵ Ces chiffres montrent ainsi le poids numérique de la céramique, placée au deuxième rang dans l'exposition, juste après les ouvrages en

Winterthour; Heinrich Angst, commerçant à Enge; Th. William, capitaine à Zurich. *Officieller Katalog* 1883, 6.

¹⁷³ ZBZ, fonds H. Angst 106, 136-138, lettre d'Angst à Siegfried, 10.4.1883.

¹⁷⁴ WALDNER A., *Guide officiel à l'Exposition nationale précédé de notices sur la Suisse, Zurich et ses environs*, trad. par Th. Droz, Zurich 1883, 126-127.

métal. Dans le souci de rehausser le statut des objets exposés, Angst juge bon aussi de mentionner leur valeur financière, sans nous indiquer malheureusement s'il s'agit de leur valeur marchande ou d'assurance ou encore d'une simple évaluation de sa part: le montant total des pièces exposées est estimé à 1'369'153 francs, dont 597'470 francs sont attribués aux seuls vitraux et 113'189 francs à la céramique.¹⁷⁶

Enfin, l'Exposition nationale donne la possibilité à Angst de tisser un réseau de relations dans les milieux de l'art ancien. En tant que co-organisateur de la manifestation, le Zurichois rencontre en effet de nombreux prêteurs parmi les deux cent quarante-huit exposants réunissant des corporations religieuses, des corporations laïques (musées, pouvoirs publics et sociétés) et surtout des particuliers.¹⁷⁷ Ces liens s'avèreront fortement utiles pour son activité de collectionneur-marchand, comme nous le verrons dans le chapitre suivant. Pendant l'Exposition nationale, Angst noue également des contacts privilégiés – qui deviendront même, tout au moins pour certains d'entre eux, des relations amicales – avec d'éminents représentants de la vie culturelle helvétique. Parmi ceux-ci figurent, nous l'avons vu, Johann Rudolf Rahn et Salomon Vögelin. En 1887, ces deux hommes lui ouvriront les portes du comité de la Société suisse pour la conservation des monuments de l'art historique.

Rappelons que trois ans après la fermeture de l'Exposition nationale de Zurich, en 1886, le comité de la Société suisse pour la conservation des monuments de l'art historique se voit investi par le Conseil fédéral des fonctions de Commission fédérale pour la conservation d'antiquités suisses.¹⁷⁸ Une des tâches centrales de la nouvelle commission est désormais d'acheter, dans le pays, les antiquités qui courent le risque d'être exportées, et de faire rentrer les objets d'art qui en sont sortis.¹⁷⁹ Pour accomplir cette nouvelle mission, Salomon Vögelin, le 3 novembre 1886, suggère à ses collègues d'adjoindre au comité Heinrich Angst. La proposition du conseiller national zurichois part du constat qu'il manque au sein du comité une personne ayant

¹⁷⁵ RAHN 1884, 61.

¹⁷⁶ RAHN 1884, 61.

¹⁷⁷ Avec 193 représentants, les particuliers constituent de loin le groupe de prêteurs le plus important de la section «Art ancien». RAHN 1884, 61.

¹⁷⁸ Sur le rôle de la commission dans la création du Musée national suisse et l'établissement de son programme d'exposition, voir le chapitre 8.

¹⁷⁹ *Règlement d'exécution relatif à l'arrêté fédéral du 30 juin 1886 concernant la participation de la Confédération à la conservation et à l'acquisition d'antiquités*

à la fois une expérience marchande et une pratique des collections, un homme capable d'effectuer des transactions lors de ventes aux enchères d'antiquités notamment.¹⁸⁰ En juillet 1887, fort de cet adoubement, Heinrich Angst entre au comité de la société, où il est chargé d'acquérir pour le compte de la Confédération des antiquités considérées d'un intérêt national – peintures sur verre, pièces d'orfèvreries, boiseries, tapisseries, intérieurs anciens, etc. –, tout particulièrement les pièces courant le risque d'être vendues à l'étranger.¹⁸¹

Si ses tâches au sein de la Commission fédérale contribuent à consolider sa réputation de marchand et d'expert en antiquités suisses,¹⁸² en revanche elles ne procurent à Angst qu'un revenu modique. Le règlement de la dite commission¹⁸³ ne prévoit en effet qu'une indemnité comprise entre quinze et vingt-cinq francs par jour de travail effectif. Pour subvenir à ses besoins, Angst se voit ainsi contraint de poursuivre ses activités dans le commerce textile. Au début de l'année 1888, Angst engage même des négociations avec la maison textile Hecht Lilienthal à Lyon pour reprendre la direction de l'entreprise. La crise qui frappe en été le marché des étoffes, avec pour corollaire une nouvelle baisse des prix de la soie, met toutefois un terme à ces tractations. Plus pessimiste que jamais quant à l'avenir du textile, Angst abandonne définitivement cette branche à la fin de l'année 1888. Des héritages familiaux lui permettent de survivre bon an mal an pendant quelque temps.¹⁸⁴ Trois ans après la mort de son père en 1882, Angst reçoit en effet par voie de succession la maison parternelle de Regensberg, demeure qu'il revend en 1890 pour la somme de 20'000 francs.¹⁸⁵ En 1888, à la disparition de sa mère, Angst hérite également de 32'039 francs, montant qu'il doit néanmoins remettre à sa sœur pour épouser les

nationales, 25.2.1887; ZBZ, fonds H. Angst 134.

¹⁸⁰ ZBZ, fonds H. Angst 134, procès-verbal manuscrit de la Société suisse pour la conservation des monuments de l'art historique, 3.11.1886, 41-43.

¹⁸¹ ZBZ, fonds H. Angst 134, procès-verbaux de la Société suisse pour la conservation des monuments de l'art historique, voir en particulier les années 1886-1888.

¹⁸² Sur le sujet, voir le chapitre 4.

¹⁸³ *Feuille fédérale suisse* 1 (1887), 279-282; *Règlement d'exécution* 1887.

¹⁸⁴ Plusieurs lettres de créances en faveur de ses parents sont conservées dans le fonds Angst. ZBZ, fonds H. Angst 2.

¹⁸⁵ ZBZ, fonds H. Angst 2, enveloppe «Nachlass Rosina Angst-Stapfer, Mutter von H. A.» (1815-1888), «Kaufbrief», 22.9.1885 et «Kaufvetrag zwischen Angst Brit. Consul in Zürich & Fried. Ryffel in Regensberg», 21.2.1890.

dettes qu'il a contractées auprès de sa mère dans le passé.¹⁸⁶ Mais une fois le patrimoine familial épuisé, Angst en est réduit à compter sur ses seuls revenus. Son épouse, Margaret Jennings, a bien hérité de sa tante une somme d'argent, dont le montant n'est pas mentionné, mais ce capital est réservé à son usage particulier pour des motifs qui nous sont inconnus.¹⁸⁷ Par ailleurs, les relations entre les deux époux sont très mauvaises, au point qu'Angst envisage de divorcer en septembre 1888.¹⁸⁸

Acculé financièrement, notre homme multiplie les offres d'emploi. En octobre 1888, il songe même à travailler comme traducteur et propose ses services au directeur du British Museum.¹⁸⁹ En 1891, il pose, sans succès, sa candidature au Conseil fédéral pour le poste de consul suisse à Londres.¹⁹⁰ Mais c'est surtout sur l'art ancien et la direction du Musée national suisse qu'Angst va de plus en plus compter pour subvenir à ses besoins et s'élever dans la hiérarchie sociale.

Combat pour la création du Musée national suisse

La fin de la carrière textile du Zurichois coïncide en effet avec le début de son engagement pour la création du Musée national suisse. Dès 1888, Angst multiplie ses

¹⁸⁶ ZBZ, fonds H. Angst 2, enveloppes «Nachlass Rosina Angst-Stapfer, Mutter von H. A.» (1815-1888), «Rechnung über den Nachlass der am 13. Juli 1888 verstorbenen Wittwe Barb. Rosina Angst Stapfer von Regensburg. Vom 1. Juli 1885 bis 11. November 1888».

¹⁸⁷ En 1888, Angst écrit à son employeur Zweifel: «[...] Aus Gründen die Sie kennen, kann & will ich mich aber nicht auf das Einkommen meiner Frau einlassen & muss die nächste 10-15 Jahre noch tüchtig arbeiten. Die soziale Stellung habe ich mir errungen & werde solche behalten; es heisst nur noch etwas verdienen.» ZBZ, fonds H. Angst 113, 409, lettre d'Angst à Zweifel, 10.7.1888.

¹⁸⁸ ZBZ, fonds H. Angst 114, 8-12, lettre d'Angst à Lilienthal, 4.9.1888.

¹⁸⁹ Angst écrit en octobre 1888: «I shall give up my agency business at the beginning of next year & must find a substitute for it; I am not in a position as you know to live as Rentier. This leads me to ask you for two favours. The first is to reserve for me in some shape or in another the right of translating your book into German & French. Nobody will be better qualified for the task than myself [...] the second service I beg to ask of you, refers to my position as Consul. I believe there would be now a very good opportunity to ask the F.O. if not to make this a salaried post, at any rate to permit me an office [...]» ZBZ, fonds H. Angst 114, 52-56, lettre d'Angst à Augustus Franks, 13.10.1888.

¹⁹⁰ Sur l'attribution de ce poste, voir: ALTERMATT Claude, *Les débuts de la diplomatie professionnelle en Suisse (1848-1914)*, Fribourg 1990, 118 (Etudes et recherches d'histoire contemporaine, vol. 11).

interventions dans l'espace public pour défendre le projet.¹⁹¹ Dans ce combat, il se retrouve une nouvelle fois l'allié de Salomon Vögelin, qui avait ouvert huit ans plus tôt le débat politique en proposant la création d'un Musée national suisse dans une motion adressée au Conseil national, le 30 novembre 1880. Il faut dire que les deux Zurichois partagent de nombreux intérêts. Les deux hommes, nous l'avons vu, ont eu l'occasion de travailler ensemble à diverses reprises par le passé, d'abord dans le cadre de l'Exposition nationale de 1883, puis au sein de la Commission fédérale pour la conservation d'antiquités suisses. Tous deux témoignent en outre d'une même passion pour les porcelaines anciennes, Angst accumulant les produits sortis des ateliers zurichois, Vögelin collectionnant les pièces créées à Sèvres. Sur un plan politique, les deux Zurichois ont également une même inclinaison de cœur pour le Parti démocratique,¹⁹² Salomon Vögelin étant à l'époque un de ses principaux *leaders*.

En 1888, il n'est donc pas surprenant que les deux Zurichois s'associent pour promouvoir le projet d'un Musée national. Alors que Vögelin défend le principe d'une institution centrale sur la scène politique, Angst concentre ses efforts sur la promotion de la Ville de Zurich, en lice pour obtenir le siège de l'institution à créer. Angst compte d'ailleurs parmi les membres influents du Comité d'initiative de la candidature zurichoise, fondé en 1888 sous l'impulsion de représentants politiques et culturels zurichois.¹⁹³ Mais c'est dans la presse que le collectionneur-marchand se fait tout particulièrement remarquer. Le 24 février 1888, il publie dans la *Neue*

¹⁹¹ Angst ambitionne très vite le poste de directeur du Musée national suisse qui doit lui permettre de retrouver une certaine aisance financière, comme le laisse entendre une lettre adressée à sa femme en janvier 1892: ZBZ, fonds H. Angst 101.15, lettre d'Angst à Margaret Jennings, 11.1.1892.

¹⁹² Le parti démocrate s'inspire de l'aile gauche du radicalisme et parfois de doctrines vaguement socialistes. Il entend combiner l'élargissement des droits populaires avec les conquêtes sociales. Dès 1869, le mouvement démocratique obtient un succès considérable avec l'introduction à Zurich du droit référendaire et de l'élection populaire du gouvernement. A Zurich, son organe est le *Zürcher Post*. Dès la fin des années 1890, Angst prendra régulièrement la plume dans le journal pour défendre ses convictions politiques. En 1905, il participe même à sa réorganisation et entre dans son conseil d'administration l'année suivante. En 1915, il démissionnera néanmoins, reprochant au journal son attitude anti-britannique et ses prises de position en faveur de l'Allemagne. ZBZ, fonds H. Angst 100, lettre d'Angst à Jakob Kaiser, 1.3.1915; Durrer 1948, 325.

¹⁹³ Sturzenegger 1999, 93-95.

Zürcher Zeitung un article intitulé «Zürich und das schweizerische Nationalmuseum», vibrant plaidoyer en faveur de la création d'un Musée national suisse et de la candidature zurichoise. Rejetant l'idée que l'Etat fédéral édifie à ses propres frais un nouvel édifice, il propose que la ville choisie pour accueillir le siège du Musée national prenne à sa charge les coûts de construction, d'aménagement et d'entretien du bâtiment et dépose en prêt de longue durée ses collections pour compléter les ensembles de la Confédération. Dans le même article, Angst s'attache à démontrer les avantages de la ville de Zurich, en tant que siège d'importantes institutions scientifiques et de l'Ecole polytechnique.

La parution de l'article «Zürich und das schweizerische Nationalmuseum» marque le début d'une lutte acharnée entre plusieurs villes helvétiques pour conquérir le siège du Musée national suisse.¹⁹⁴ Au début du mois de mars 1888, Genève et Bâle-Ville se mettent sur les rangs. L'annonce de leur candidature est peu après suivie de celle de Berne (31 mai), de Zurich (12 juin) et de Lucerne (14 juin). Pour défendre la candidature zurichoise, Angst et ses alliés sollicitent, avec un certain succès, le soutien de membres influents de l'économie, lors d'une assemblée organisée, le 26 mai 1888, à la «Schmiedstube» à Zurich.¹⁹⁵ A cette occasion, de nombreuses promesses de dons sont faites. Karl Fierz-Landis, financier, industriel, actionnaire du Crédit suisse et du chemin de fer du Nord-Est, promet de léguer à la Ville de Zurich son château de Schwandegg et les collections préhistoriques, d'armes et de céramique qu'il renferme.¹⁹⁶ Heinrich Cramer, riche fabricant de soie, diplomate et collectionneur d'antiquités établi à Milan, fait une promesse de don s'élevant à 10'000 francs.¹⁹⁷ Enfin, le collectionneur Joseph Vincent s'engage à déposer au Musée national suisse une partie de sa célèbre collection de vitraux de

¹⁹⁴ STURZENEGGER 1999, voir en particulier le chapitre 4.

¹⁹⁵ STURZENEGGER 1999, 93-95; DURRER 1948, 116-117.

¹⁹⁶ Le château et la collection sont finalement légués à la Ville de Zurich en 1889/90, mais de nombreuses pièces se révèlent être des contrefaçons, si l'on en croit un rapport de la direction du Musée national suisse de 1915. AF, E 84 Nr. 52 Bd. 8, rapport intitulé «Meinungsäusserung des Direktors» adressé au chef du Département fédéral de l'Intérieur, signé Hans Lehmann, directeur du Musée national suisse, 22.9.1915; voir également le dossier AF, E 84 Nr. 74 Bd. 10, «Karl Fierz-Landis in Hottingen (Schenkung des Schlossgutes)».

¹⁹⁷ DURRER 1948, 116.

Suisse orientale datant du XVI^e siècle.¹⁹⁸ Angst se profile non seulement en tant que fédérateur de la candidature zurichoise, mais aussi en tant que généreux bienfaiteur puisqu'il fait part, lors de cette même assemblée du 26 mai, de son intention de déposer en prêt de longue durée sa collection de céramiques.¹⁹⁹

En automne 1888, le décès de Salomon Vögelin propulse définitivement notre homme sur le devant de la scène. Il faut dire que le conseiller national zurichois lui a confié, peu de temps avant sa mort, la mission de veiller à ce que sa collection de porcelaines de Sèvres soit léguée au futur Musée national suisse et que ses collections de livres anciens, vitraux, gravures et tableaux soient cédées à diverses institutions publiques zurichoises.²⁰⁰ Fort de son rôle d'exécuteur testamentaire du père spirituel du Musée national suisse, Angst voit ainsi s'ouvrir pour lui une nouvelle carrière muséale. En 1889, notre homme préside d'ailleurs le Comité d'exposition «Hans Waldmann», organisée dans la salle de musique de Zurich (21 juin-7 juillet 1889), à l'occasion du 400^e anniversaire de la mort du bourgmestre zurichois. Dans le combat que se livrent les villes candidates, cette exposition doit montrer aux yeux de tous la richesse des collections médiévales zurichoises.²⁰¹

En 1890, les événements se précipitent. Le 27 juin, le Parlement vote la loi sur la création d'un Musée national suisse.²⁰² Pour départager les quatre villes candidates, soit Bâle, Berne, Lucerne et Zurich, – Genève s'est entre-temps retirée de la compétition –, le Département fédéral de l'Intérieur institue une Commission de trois experts internationaux réunissant Augustus Franks, conservateur au British Museum, à Londres; Alfred Darcel, directeur de l'Hôtel de Cluny, à Paris; August von Essenwein, directeur du Musée national germanique à Nuremberg.²⁰³ Les trois

¹⁹⁸ La mort du collectionneur quelques semaines plus tard rendit caduque cette promesse. Sa famille vend ses biens aux enchères, voir chapitre suivant.

¹⁹⁹ DURRER 1948, 157-158.

²⁰⁰ ZBZ, fonds H. Angst 126, 7-40; AF, E 84 Nr. 66 Bd. 10, lettre du Département fédéral de l'Intérieur au Conseil fédéral, 14.12.1888.

²⁰¹ ZBZ, fonds H. Angst 114, 406-407, lettre d'Angst à un destinataire anonyme, 27.4.1889.

²⁰² *Arrêté fédéral concernant la création d'un Musée national suisse, signé le 27 juin 1890 et entré en vigueur le 10 octobre 1890. En annexe du rapport: La Commission fédérale pour la conservation des antiquités suisses. A la Haute Assemblée fédérale de la Confédération suisse, Lausanne 1891.*

²⁰³ L'exclusion de Suisses de ce groupe d'experts se justifie aux yeux du Conseil fédéral pour la raison suivante: le jugement porté par des étrangers est censé s'élever

hommes reçoivent un questionnaire, auquel ils doivent répondre par rapport à chacune des quatre villes candidates. Fait significatif, le questionnaire a été rédigé, à la demande du conseiller fédéral Carl Schenk, par l'archiviste fédéral Jakob Kaiser et Heinrich Angst lui-même.²⁰⁴ Un document conservé aux Archives fédérales suisses porte en effet le titre «Frageschema für die Experten, erstellt durch Bundesarchivar Kaiser und Konsul Angst».²⁰⁵ A l'appui du programme muséographique élaboré par la Commission fédérale des Beaux-Arts en 1888, les deux hommes ont ainsi eu la lourde tâche de définir les différents points que les experts devaient avoir particulièrement en vue pour départager les quatre villes candidates, soit: la situation géographique, le nombre d'habitants et la vie scientifique; l'emplacement, la surface totale du terrain et du bâtiment mis à disposition; les garanties offertes pour l'augmentation des locaux et les mesures prises pour loger convenablement les collections de la Confédération; enfin, l'importance et la qualité des collections qui pourraient être réunies à celles de la Confédération.²⁰⁶

En octobre 1890, Augustus Franks, Alfred Darcel et August von Essenwein remettent leur rapport. Dans la conclusion, les trois experts donnent leur préférence à Berne pour accueillir le siège du Musée national suisse et justifient leur choix en ces termes: «[...] la valeur artistique et historique des collections de la ville de Berne nous semble l'emporter de beaucoup sur celle des autres villes et former un premier fonds qu'il serait impossible d'obtenir autrement. Cet avantage est tellement grand que si, comme directeurs de musées, nous avons à faire un choix, ce sont les collections de Berne qui auraient notre préférence.»²⁰⁷

Le choix des experts ne porte néanmoins pas à conséquence puisqu'en juin 1891, à l'issue de débats politiques houleux, les députés désignent Zurich pour

au-dessus des préjugés locaux, tout en étant absolument impartial et désintéressé. *Rapport du Conseil fédéral à l'Assemblée fédérale*, 1890, 1-3.

²⁰⁴ Kaiser écrit à Angst en 1890: «Herr Bundesrath Schenk wünscht, dass wir beide miteinander die Fragepunkte für die internationale Expertencommission in Sachen des Landesmuseums formulieren. [...]». ZBZ, fonds H. Angst 48, carte postale de Jakob Kaiser à Angst, 29.8.1890.

²⁰⁵ AF, E 84 Nr. 44 Bd. 7.

²⁰⁶ *Rapport du Conseil* 1890, 3.

²⁰⁷ AF, E 84 Nr. 16 Bd. 2, rapport au conseiller fédéral Carl Schenk, chef du Département fédéral de l'Intérieur, signé par Alfred Darcel, Augustus W. Franks et August von Essenwein, 25.10.1890.

accueillir le siège du Musée national suisse. La ville des bords de la Limmat doit avant tout sa victoire à une constellation politique anti-bernoise et à l'action des partisans d'une tradition fédéraliste de la Suisse. Une fois les villes de Bâle et de Lucerne écartées – la première parce que jugée trop excentrée, la seconde faute de collections et de projet muséal convaincants –, nombreux sont ceux en effet parmi les parlementaires, surtout dans les rangs du Conseil des Etats, qui préfèrent donner leur voix à Zurich pour pénaliser Berne. A leurs yeux, le pouvoir de la capitale fédérale et par là même celui de l'Etat central ne sauraient être renforcés par la présence d'une institution muséale d'envergure nationale.²⁰⁸

La victoire de Zurich est également celle d'Heinrich Angst (fig. 5). Le 18 mars 1892, le Conseil fédéral le désigne directeur du Musée national suisse et, partant, juge superflue l'idée d'organiser un concours.²⁰⁹ Sa connaissance du marché des antiquités, son engagement en faveur du Musée national suisse et son image de sauveur du patrimoine helvétique lui valent en effet l'estime de nombreuses personnalités politiques et culturelles, en premier lieu celle du chef du Département fédéral de l'Intérieur, Carl Schenk (1823-1895).²¹⁰ Mais ce sont sans doute ses talents de collectionneur-marchand et sa très riche collection qui lui permettent de s'imposer sans concurrence dans un projet où tout est à créer et où la collecte d'objets est jugée déterminante. La rapidité avec laquelle Angst a constitué sa collection suscite en effet l'admiration de nombreux parlementaires. C'est ce qu'exprime, en 1889, la Commission du Conseil des Etats: «Voilà pourtant dix ans seulement que son propriétaire s'est fait collectionneur et, dans ce court espace de temps, il est parvenu à se créer une collection composée de pièces de choix, embrassant les types de l'art céramique de la Suisse orientale et de la Suisse centrale, du XIV^e siècle à la

²⁰⁸ Sur le vote au parlement et ses enjeux politiques, voir surtout STURZENEGGER 1999, chapitres 3 et 5.

²⁰⁹ AF, E 84 Nr. 26 Bd. 4.

²¹⁰ Carl Schenk (1823-1895). Après avoir été pasteur à Laupen (1848) et à Schüpfen (1850), il est élu conseiller d'Etat du canton de Berne en 1855 et porté au Conseil des Etats en 1857. Membre du parti radical, il est élu au Conseil fédéral en 1863. Le soutien d'Alfred Escher joue un rôle déterminant dans son élection. A Berne, Schenk dirige presque constamment le Département de l'Intérieur. Partisan de la création d'un Musée national suisse, il a de très bonnes relations avec Angst et soutiendra sa nomination au poste de directeur du Musée national suisse. BÖSCHENSTEIN Hermann, «Carl Schenk 1823-1895», in ALTERMATT Urs (dir.), *Conseil fédéral. Dictionnaire*

fin du siècle dernier, des porcelaines, des meubles caractéristiques, des costumes civils et militaires, des armes, de l'argenterie, des vitraux, des broderies, des figures sculptées et bien d'autres choses encore.»²¹¹

Un projet conduit dans un climat de forte concurrence

Suite à sa nomination à la tête du Musée national suisse, Heinrich Angst a dû relever un défi considérable: créer un musée d'envergure nationale dans une ville, dont les collections ont été jugées de moindre importance par des experts internationaux. L'exercice est rendu encore plus ardu par l'ouverture en 1894 de deux institutions rivales – le Musée historique de Bâle et le Musée historique de Berne – nées toutes deux dans le sillage du concours pour obtenir le siège du Musée national suisse.

A la fin du XIX^e siècle, la concurrence de ces deux villes apparaît d'autant plus grande que la valeur de leurs collections – en particulier les ensembles réunis de l'Etat, de la ville et de la commune bourgeoise de Berne – a été jugée supérieure à la qualité des collections réunies par Zurich. Ainsi qu'il a été dit plus haut, la commission des trois experts étrangers, instituée par le Département fédéral de l'Intérieur pour apprécier la qualité des dossiers des quatre villes candidates au siège du Musée national suisse, avait donné, en octobre 1890, sa préférence à Berne. Dans la conclusion de son rapport, la commission soulignait la valeur artistique et historique des collections de la ville de Berne. Tout particulièrement, les antiquités préhistoriques, l'orfèvrerie civile des corporations, les drapeaux et tapisseries, le diptyque dit de Charles le Téméraire,²¹² les armes et armures, les tissus et vêtements ecclésiastiques suscitèrent l'admiration de nos experts. Quant aux collections bâloises, qui jouissaient depuis longtemps d'une réputation dépassant les frontières

biographique des cent premiers conseillers fédéraux, Yens 1993, 168-173.

²¹¹ *Rapport de la majorité* 1889, 12.

²¹² A la fin du XIX^e siècle, le curé Jakobus Stammler (1840-1925), futur évêque de Bâle et Lugano, entreprend des recherches sur les collections d'art religieux du Musée historique de Berne. Il en conclut que le diptyque n'est autre que l'autel domestique du roi Andreas III de Hongrie, un travail vénitien du XIII^e siècle. LEHMANN Hans, «Das neue historische Museum in Bern», *Basler Nachrichten*, 3.9.1894. *Jahresbericht des Historischen Museums in Bern* 1895, Bern 1896, 7.

de la Suisse, elles furent qualifiées de «très importantes et fort belles» par nos experts internationaux qui mentionnèrent expressément dans leur rapport les sculptures religieuses en bois, les tapisseries, l'orfèvrerie religieuse et les boiseries sculptées.²¹³ Seul le bâtiment proposé – l'ancienne église des Franciscains – fut jugé peu commode pour l'installation d'un musée, une particularité qui rendait notamment tout projet d'extension très difficile.

Evincées en juin 1891, Bâle et Berne n'en résolurent pas moins d'exécuter leurs plans. La cité rhénane réalisa son musée dans les trente-quatre mois qui suivirent le vote des Chambres fédérales.²¹⁴ Il est vrai que le Grand Conseil bâlois, après s'être opposé à un projet de destruction de l'ancienne église, avait voté en 1890 déjà la restauration de l'édifice et sa transformation définitive en musée.²¹⁵ Les travaux, qui coûtèrent quelque 490'000 francs, furent terminés au cours de l'hiver 1893. L'installation des collections fut achevée en moins d'un an sous la direction du conservateur Albert Burckhardt-Finsler (1854-1911). Le 21 avril 1894, le musée ouvrait ses portes au public, soit quatre ans avant son concurrent zurichois et quelque mois avant son voisin bernois. A la fin de la même année, le musée enregistrait déjà

²¹³ AF, E 84 Nr. 16 Bd. 2, rapport au conseiller fédéral Carl Schenk, chef du Département fédéral de l'Intérieur, signé par Alfred Darcel, Augustus W. Franks et August von Essenwein, 25.10.1890.

²¹⁴ MONTEIL Annemarie, *Les musées de Bâle*, Bâle 1977, 140.

²¹⁵ En 1882, le gouvernement bâlois avait proposé d'abattre l'église – qui était en piteux état depuis sa transformation en dépôt de sel en 1799 – pour construire à la place une école de jeunes filles. Le Grand Conseil de Bâle-Ville avait repoussé ce projet, soutenu dans son action par la Société suisse pour la conservation des monuments de l'art historique. On peut lire dans les procès-verbaux de la dite société: «Une autre pétition a été faite par nous au Grand Conseil de Bâle-Ville à l'occasion d'une destruction qui semblait devoir se faire. Un projet avait été mis en avant pour la démolition de l'église des Cordeliers [...]. Aussi un mouvement s'est produit pour protester contre la démolition. Nous nous sommes joints à ce mouvement qui n'a certainement pas été sans influence sur la décision définitivement prise par le Grand Conseil de Bâle. Ce corps a en effet décidé que l'église des Cordeliers serait conservée et qu'on chercherait les moyens de l'utiliser sans rien changer au caractère de son architecture. Espérons qu'on trouvera prochainement un emploi pour cet intéressant monument.» ZBZ, fonds H. Angst 134, procès-verbal de la Société suisse pour la conservations des monuments de l'art historique, 30.6.1882; Johann Rudolf Rahn en particulier s'oppose vivement à la destruction du bâtiment. Sur son action, voir notamment: RAHN Johann Rudolf, «Die Barfüsser-Kirche in Basel », Separatdruck aus der NZZ 35 (1882).

12'913 entrées payantes.²¹⁶ Un des points centraux du nouveau musée était la salle d'armes aménagée dans la nef du milieu. Parmi les objets jugés les plus remarquables figurait la têtère en fer du cheval de Charles le Téméraire.²¹⁷ Non loin de là se trouvait une immense tente de tireurs entourée des tambours de l'arsenal et des corporations bâloises. Des armes décoraient les parois, des drapeaux multicolores pendaient le long de la tribune et des murs. Un autre point fort du parcours était sans conteste le chœur de l'église qui renfermait l'art religieux, dont un maître-autel des Grisons de la fin du Moyen Age – acheté avec l'aide des subventions fédérales. Dans l'ancienne sacristie, attenante au chœur, parmi les pièces particulièrement remarquées figuraient les restes du trésor de la Cathédrale de Bâle et d'autres églises de Bâle, les objets ayant appartenu à Erasme, la vaisselle en argent de l'Université, les coupes des corporations bâloises. Dans les deux nefs latérales, sous les galeries, les concepteurs avaient disposé des intérieurs, à boiseries sculptées et à plafonds en caissons, des XV^e, XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. Il semble que ces «chambres suisses» garnies de meubles, de bahuts, de buffets et de peintures, de lits, de vitraux, de poêles de faïence, etc. aient fait sensation.²¹⁸ Les galeries supérieures abritaient des collections très diverses allant des collections lacustres, aux vases grecs et objets romains jusqu'aux premiers produits de l'industrie bâloise.

L'inauguration du Musée historique de Berne, quelques mois plus tard, fut sans conteste l'autre événement muséal majeur de l'année. Le bâtiment, qui devait servir d'emblème au nouveau quartier résidentiel, fut dessiné par l'architecte André Lambert.²¹⁹ Il reprenait les plans du bâtiment qui avaient été prévus pour le Musée national suisse, tout y apportant des modifications.²²⁰ Les travaux de construction de

²¹⁶ *Verein für das historische Museum und für Erhaltung Baslerischer Altertümer. Jahresberichte und Rechnungen*, Basel 1895, 8.

²¹⁷ Sur le programme d'exposition: *Historisches Museum Basel. Offizieller Führer*, Basel 1899.

²¹⁸ *Verein für das historische Museum*, 1896, 5. Voir également *La Suisse libérale*, 24.4.1894, 2 et le *Journal de Genève*, 24.4.1894.

²¹⁹ Le programme bernois prévoyait dans un jardin à la flore exclusivement alpestre la construction d'un village suisse miniature, selon les plans établis en 1889 par l'architecte Adolphe Tièche. Ce projet fut toutefois abandonné à l'étape de la réalisation par crainte de ravalier le musée dans un registre trop prosaïque. *Richesse* 1981, 57. Sur l'édifice, voir surtout: BILAND Anne-Marie, *Musée d'histoire de Berne: guide d'architecture*, Berne 1994 (Guide de monuments suisses).

²²⁰ CAPITANI François de, *Historisches Museum Bern*, Bern 1985.

l'édifice commencèrent au début de l'an 1892, sous les auspices de la Fondation dite du Musée historique de Berne qui avait remplacé la fondation du «Schweizerisches Nationalmuseum» créée en février 1889 par le Canton, la Ville et la Commune bourgeoise.²²¹ Comme le Landesmuseum, le Musée d'histoire de Berne revêtait les allures d'un château médiéval. Si l'on en croit la Commission de surveillance du musée, ce choix exprimait la volonté des concepteurs de définir un style qui fut en concordance avec le contenu des salles d'expositions : «Da nun das Museum hauptsächlich kriegerische und künstlerische Denkmäler des Mittelalters und der letzten Jahrhunderte enthält, so fand man einen Styl am passendsten, welcher an bedeutende schweizerische Bauwerke aus dieser Zeit errinert.»²²² La partie réservée aux expositions permanentes comprenait quelque vingt-cinq salles ou espaces aménagés dans un sous-sol et deux étages sur rez-de-chaussée.²²³ Le parcours débutait au rez-de-chaussée avec l'ethnographie et les collections préhistoriques, romaines et du Haut Moyen Age. Un escalier orné de portraits et de tableaux armoriés menait directement au point central du musée: la salle d'armes, entourée, à hauteur du second étage, d'une galerie d'où pendaient des drapeaux qui se rapportaient pour la plupart aux souvenirs de guerres. Le clou de cette mise en scène était sans conteste le chevalier haut perché sur cheval portant une armure maximilienne, avec toutes les pièces de la cuirasse du cavalier à l'armement du cheval. Dans les salles voisines de droite et de gauche se trouvaient les collections bernoises: à côté des pièces d'orfèvrerie, des vêtements sacerdotaux et des devants d'autel, la série de parements d'église et les grandes tapisseries en haute lisse suscitèrent un vif intérêt. Les réactions provoquées par le trésor exposé dans la tour ne furent pas moins élogieuses: le diptyque dit de Charles le Téméraire, considéré depuis longtemps comme une des pièces les plus précieuses des collections bernoises, captiva en particulier les esprits. Au sous-sol, la série de sept chambres,

²²¹ ZIMMERMANN Karl, «Chronikalische Notizen zur Museumsgechichte», in *100 Jahre Bernisches Historisches Museum 1894-1994*, Separat-Druck der Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde, Bern 1994, 379.

²²² Cité d'après CAPITANI 1985, 17.

²²³ GRELLET Jean, «Le Musée historique de Berne», *Revue du Foyer domestique* 46 (1901), 542; LEHMANN Hans, «Das neue historische Museum in Bern», *Basler Nachrichten*, 3.9.1894.

installées de toutes pièces avec parois boisées, plafonds, meubles, poêles, tableaux et ustensiles de même époque, représenta sans doute un autre moment fort de la visite.

D'un point de vue de la fréquentation, le succès rencontré par l'institution bernoise fut toutefois moins important que celui remporté par le musée bâlois. Il faut dire qu'en octobre 1894 de nombreuses salles n'étaient pas encore accessibles au public. Pressés par le temps, les concepteurs avaient concentré leurs efforts sur l'installation de la collection d'armes et sur la présentation des textiles du Moyen Age.²²⁴ Aussi, l'ouverture du musée ne donna-t-elle pas lieu à de vraies cérémonies d'inauguration, tout comme elle ne fit l'objet de considérations que de manière très sporadique dans la presse helvétique. Malgré tout, plusieurs milliers de visiteurs franchirent les portes du musée dans les mois suivant le 27 octobre 1894 pour découvrir les richesses des collections bernoises.²²⁵

Résumons: quatre ans avant l'ouverture du Musée national suisse, deux grands musées historiques voient le jour sur le territoire helvétique. Ces deux institutions, qui ont été placées dès leur naissance en concurrence avec le Landesmuseum, abritent des collections, dont la valeur artistique et historique a été jugée supérieure aux fonds mis à disposition par Zurich. Dans ce contexte, il s'agira pour Heinrich Angst de surpasser ses concurrents par tous les moyens. Au début, la rivalité sera particulièrement acharnée dans le domaine des acquisitions. Pour enrichir les cinquante-deux salles du musée et dépasser en splendeur Bâle et Berne, notre homme s'engagera dans une course effrénée, déployant beaucoup d'ingéniosité et d'astuce. S'il y sera aidé parfois par les donations de particuliers et de collectivités publiques, Angst devra pour réussir compter avant tout sur son flair de collectionneur, ses talents de marchand-antiquaire et ses connaissances pointues du commerce des antiquités. Le Zurichois n'hésitera pas à multiplier les transactions à la frontière de l'illégalité dans des conditions financières et institutionnelles fortement douteuses.

²²⁴ La collection d'armes et les textiles du Moyen Age furent les premières salles à être accessibles au public en 1894. CAPITANI 1985, 18.

²²⁵ La fréquentation était particulièrement forte le dimanche où l'on recensait plus de deux cents entrées. *Jahresbericht des Historischen Museums in Bern*, Bern 1895, 8 et 19.

DEUXIÈME PARTIE

DIRECTEUR DU MUSÉE NATIONAL SUISSE ET LEADER DU MARCHÉ DES ANTIQUITÉS SUISSES

Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, plus particulièrement dans son dernier quart, le marché de l'art suisse ancien connaît une croissance rapide sous l'effet notamment de l'historicisme, des découvertes archéologiques, des transformations rapides que connaissent les Cantons et la Confédération et de l'internationalisation de la circulation marchande des œuvres. Des musées, des collectionneurs fortunés, parmi lesquels figurent de nombreux étrangers, et des marchands agissant pour eux-mêmes ou en tant qu'intermédiaires se portent acquéreur des objets les plus recherchés, comme la peinture sur verre ou les trouvailles lacustres.

Longtemps, la dispersion des objets anciens ne suscite que peu de réactions en Suisse. Mais à partir de 1880, surtout, on assiste à un profond changement d'attitude. Le marché des antiquités suisses est désormais marqué par deux courants à première vue contradictoires: d'un côté, des représentants politiques et culturels qui, à la faveur d'un discours patriotique, tentent d'empêcher la vente à l'étranger d'objets d'art ancien et de rapatrier les pièces déjà vendues; de l'autre, des acheteurs et des vendeurs, qui entendent effectuer librement leurs transactions à l'échelle internationale, soit pour satisfaire leur passion, soit pour réaliser une plus-value.

C'est dans ce contexte fortement teinté de nationalisme qu'Heinrich Angst enrichira les collections du Musée national suisse et réunira une des plus importantes collections particulières d'art suisse ancien, comprenant des milliers d'objets. Le collectionneur zurichois et premier directeur du Musée national suisse saura tout particulièrement tirer profit du climat de lutte contre l'exode des «antiquités nationales» pour s'imposer sur le marché des antiquités suisses.

En gardant le souci constant de replacer la trajectoire d'Angst dans un contexte plus large, suisse et international, je tenterai dans le chapitre 3 de rendre compte de l'essor du commerce des antiquités au XIX^e siècle et du rôle prépondérant qu'y a joué le Zurichois. Analyser le *leadership* qu'Angst a exercé sur le marché d'art «suisse» ancien implique, d'une part, d'étudier son réseau de relations, composé de particuliers, d'établissements religieux, de collectionneurs, de marchands et de responsables de musées tant en Suisse qu'à l'étranger; d'autre part, d'évoquer les multiples positions qu'il a occupées en alternance ou simultanément. Mon attention se portera notamment sur ses fonctions de collectionneur-marchand, de directeur du Musée national suisse et d'expert, autant d'activités productrices de notoriété. Elle se dirigera également sur la manière dont Angst a accumulé et entretenu ce capital symbolique – pour reprendre un concept de Pierre Bourdieu²²⁶ –, toujours susceptible d'être reconverti en capital économique et en pouvoir. Le chapitre 4 montrera les avantages économiques, sociaux et symboliques que ce personnage a pu retirer du cumul des fonctions. Il s'attachera aussi à rendre compte des conflits d'intérêts découlant de cette situation et des critiques dont Heinrich Angst a fait l'objet de son vivant.

²²⁶ Voir notamment: BOURDIEU Pierre, *La distinction: la critique sociale du jugement*, Paris 1979.

Chapitre 3

Angst leader du marché des antiquités suisses

«La mise au pillage de la Suisse par des étrangers ou des indigènes, par des antiquaires baptisés ou circoncis, n'a encore jamais été plus scandaleuse et plus insistante que maintenant. Que vingt ans s'écoulent encore et vous vous trouverez dans un pays complètement vidé de ses œuvres!»²²⁷ C'est en ces termes que Salomon Vögelin s'adresse en juillet 1883 aux députés du Conseil national pour défendre la cause d'un Musée national suisse. Le conseiller national zurichois part en effet du principe que seul un musée central peut paralyser le bradage d'«antiquités nationales» à l'étranger. Dans les années 1880, la polémique est passionnée et se focalise sur deux événements en particulier: la vente aux enchères de la collection du banquier et membre du Grand Conseil bernois Friedrich Bürki (1819-1880), en 1881, et la dispersion de nombreux objets présentés à la section «Art Ancien» de l'Exposition nationale de 1883.

L'ascension d'Heinrich Angst, et par là même la fondation du Musée national suisse, sont indissociables de ce contexte général de lutte contre la dispersion des antiquités dites nationales et de l'internationalisation du marché des

antiquités. Un bref aperçu historique du développement du commerce des objets anciens au XIX^e siècle devrait nous permettre de mieux comprendre les liens qui existent entre la perception d'un pays pillé de ses trésors, la création d'un musée central et la trajectoire du Zurichois.

Le sauvetage des «antiquités nationales»

Dans la première moitié du XIX^e siècle, les antiquités locales font l'objet d'une nouvelle attention sur le marché des objets d'art ancien. A la faveur du courant historiciste, des marchands et des collectionneurs fortunés, dont de nombreux touristes étrangers séjournant en Suisse, s'emploient à récolter des objets anciens.²²⁷ Dans les débuts, le mouvement concerne principalement la peinture sur verre de la période du Moyen Age tardif au XVIII^e siècle. En de nombreux cas, les vitraux acquis trouvent leur destination dans d'anciennes églises ou de riches propriétés aux allures castellaires. C'est ainsi qu'à l'occasion d'un voyage en Suisse vers 1815, l'anglais John Winn procède à l'achat de centaines de vitraux qui orneront peu de temps après les fenêtres de l'église de Nostell, édifiée au XVI^e

²²⁷ VÖGELIN Salomon, *Die Errichtung eines schweizer. National-Museums*. Rede gehalten im schweizer. Nationalrath, den 9. Juli 1883. Separat Druck aus dem Anzeiger des Bezirkes Uster, s.l. 1883.

²²⁸ Sur le commerce de l'art en Suisse, voir notamment *Traverse* 2002/2; LAPAIRE Claude, «Art, marché de l'», *Dictionnaire historique de la Suisse*, vol. 1, Hauterive 2002, 501-503. Pour le XIX^e siècle, on trouve également des informations fort utiles dans plusieurs ouvrages consacrés aux musées et à la vie culturelle helvétique: JUNG Joseph, *Das imaginäre Museum: privates Kunstengagement und staatliche Kulturpolitik in der Schweiz: die Gottfried-Keller-Stiftung 1890-1922*, Zürich 1998, 30-48; KNOEPFLI Albert, *Schweizerische Denkmalpflege, Geschichte und Doktrinen*, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 1972 (Jahrbuch 1970/71); DEUCHLER Florens, *L'économie artistique*, avec des contributions de Gisela Bucher-Schmidt, Cäsar Menz, Claus Niederberger, Johannes Stückelberger, Disentis 1987 (Ars Helvetica II. Arts et culture visuels en Suisse); *Richesse des musées suisses* 1981, 140-141.

siècle, dans la propriété de la famille Winn sise au nord de l'Angleterre (Yorkshire).²²⁹

Pour satisfaire la demande de cette clientèle fortunée, des amateurs d'art, des artistes, des artisans locaux agissent comme marchands ou intermédiaires.²³⁰ On sait par exemple que, vers 1815, le peintre Johann Jakob Rieter (1758-1823) de Winterthour est chargé, par le prince Ludwig Wallenstein, de récolter des vitraux en Suisse.²³¹ La correspondance échangée par le peintre nous laisse entrevoir tout un monde de brocanteurs, de politiciens locaux, d'ecclésiastiques, de paysans, d'aubergistes et surtout de vitriers qui s'adonnent au négoce de la peinture sur verre. Nombre de vitriers profitent en effet des opportunités que leur offre le métier pour recueillir d'anciens vitraux, relégués à la cave ou au grenier, qu'ils échangent contre une vitre de verre ordinaire. Les pièces se négocient à des prix – environ 2 Gulden – qui sont très modestes.

Des biens culturels religieux, surtout ceux provenant des couvents dissous pendant la période révolutionnaire, alimentent également le marché. L'odyssée de la Bible de Moutier-Grandval est de ce point de vue éloquente. «Reléguée dans un galetas» suite à l'entrée des troupes françaises à Delémont en 1793, la Bible est vendue, au début du XIX^e siècle, pour quelque 3.75 francs à un certain Alexis Bennoit, vice-président du Tribunal du lieu; l'avocat la cède à son tour, en 1822, pour la somme d'environ 240 francs ou 480 francs (plus 48 francs de pourboire) à Johann Heinrich von Speyr (1782-1852), marchand et antiquaire à Bâle.²³² Après avoir entrepris diverses démarches pour la vendre à haut prix à Paris, le Bâlois cède, en 1836, le précieux manuscrit au British Museum pour la somme considérable à l'époque de quelque 18'000 francs.²³³

²²⁹ BOESCH Paul, «Schweizerische Glasgemälde im Ausland. Die Sammlung in Nostell Church», *Indicateur d'antiquités suisses* 39 (1937), 1-22, 103-123, 180-200, 257-304.

²³⁰ DEUHLER 1987, 59-61.

²³¹ BOESCH Paul, «Ueber eine Schweizerreise des Winterthurer Malers Jakob Rieter. Ein Beitrag zur Geschichte der schweizerischen Glasgemälde», *Indicateur d'antiquités suisses* 36 (1934), 39-50.

²³² *Die Bibel von Moutier-Grandval. British Museum ADD.MS.10546*, Verein schweizerischer Lithographiebesitzer (dir.), Bern 1971; HANHART Joseph, *Die Bibel von Moutier-Grandval. British Museum*, Neuchâtel [1979].

²³³ *Die Bibel von Moutier-Grandval* 1971, 38.

A partir des années 1830, le volume des opérations marchandes grossit et leur contenu se diversifie. A côté des vitraux, les sculptures, les pièces d'orfèvrerie, l'argenterie, le mobilier ancien font l'objet de transactions importantes.²³⁴ Les transformations politiques rapides que connaissent alors les Cantons et la Confédération contribuent pour beaucoup à cette évolution. Ainsi en est-il dans le canton de Bâle où, la création des deux demi-cantons, Bâle-Ville et Bâle-Campagne, provoque une répartition du trésor de la cathédrale entre les deux nouvelles entités politiques. A l'occasion d'une vente aux enchères à Liestal, en 1836, les meilleures pièces partiront à l'étranger, à l'instar du devant d'autel de la dite cathédrale qui trouvera refuge à l'Hôtel de Cluny, à Paris.²³⁵

Sous la poussée radicale et anticléricale, le commerce d'objets anciens s'intensifie dans plusieurs cantons, avec la dissolution de nombreux couvents dans les années 1840-1850. Mentionnons à titre d'exemple le canton de Lucerne, où le gouvernement libéral supprime, à l'issue de la guerre civile de 1847, les couvents de Sankt Urban et de Rathausen et met aux enchères un nombre important de leur biens. Les stalles du couvent de Sankt Urban et soixante-sept vitraux du couvent de Rathausen sont ainsi cédés en 1853 au banquier Saint-Gallois James Meyer pour la somme totale de 14'000 francs.²³⁶ Les stalles sont, à ce qu'on dit, aussitôt revendues à un Irlandais fortuné pour un montant de 126'000 francs.²³⁷ De nombreux vitraux du couvent de Rathausen font également l'objet d'opérations spéculatives et prennent le chemin de l'Angleterre.²³⁸

Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, les découvertes archéologiques contribuent également de manière considérable au développement du négoce d'objets anciens. En 1854, des ouvriers mettent au jour sur la rive du lac de Zurich, à Obermeilen, des vestiges d'une station de palafittes.²³⁹ S'il n'accorde toutefois

²³⁴ LAPAIRE 2002, 501-503.

²³⁵ Voir notamment: BURCKHARDT Rudolf F., *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt II: Der Basler Münsterschatz*, Basel 1933; Historisches Museum Basel (dir.), *Der Basler Münsterschatz*, Basel 2001.

²³⁶ JUNG 1998, 46-47 et 350.

²³⁷ Les stalles demeureront pendant longtemps en Ecosse avant d'être rachetées par la Fondation Gottfried Keller en 1911: JUNG 1998, 46-47.

²³⁸ RAHN Johann Rudolf, *Erinnerungen an die Bürki'sche Sammlung*, Zürich 1881, 30.

²³⁹ PAUNIER Daniel, «Archéologie», *Dictionnaire historique de la Suisse*, vol. 1,

pas un intérêt immédiat à ces trouvailles, le fondateur et président de la Société des antiquaires de Zurich Ferdinand Keller reconnaît aussitôt la valeur de la découverte.²⁴⁰ Dans un rapport publié la même année, il attribue les vestiges mis au jour à des constructions lacustres préhistoriques, bien antérieures à l'époque celto-helvète, vestiges qui rendent compte de l'existence d'une nouvelle civilisation: la «civilisation lacustre» inventée par Keller atteint très vite une popularité extraordinaire.²⁴¹ En effet, la théorie d'un peuple vivant sur l'eau dans des habitations sur pilotis fait sensation dans toute l'Europe.²⁴² L'intérêt pour la préhistoire s'étend désormais bien au-delà du cercle restreint des antiquaires et des cénacles de spécialistes. Les fouilles, officielles ou clandestines, prolifèrent sur les rives des lacs suisses, livrant en abondance parures, ustensiles, fourreaux, lances, javelots, etc. Des pêcheurs arrondissent leurs revenus par le produit de la collecte de matériaux préhistoriques.²⁴³ Certains se spécialisent même dans la prospection lacustre, trouvant des techniques nouvelles de pêche avec des pinces et des dragues.²⁴⁴ Il faut dire que dans le voisinage des lacs, on trouve presque un collectionneur dans chaque localité.²⁴⁵ La tendance se renforce encore avec l'arrivée d'acheteurs américains disposant de moyens financiers qui dépassent

Hauterive 2003. KAESER Marc-Antoine, *Les lacustres: archéologie et mythe nationale*, Lausanne 2004 (Coll. Le savoir suisse). Cet ouvrage très riche et fort utile sur le mythe lacustre contient également une bibliographie des principales études publiées sur le sujet.

²⁴⁰ MARTIN-KILCHER Stefanie, «Ferdinand Keller und die Entdeckung der Pfahlbauten», *Archéologie suisse: 125 ans de recherches lacustres*, numéro spécial (1979), 3-11; KAESER Marc-Antoine, *Les lacustres: archéologie et mythe nationale*, Lausanne 2004. (Coll. Le savoir suisse); KAESER Marc-Antoine, *L'univers du préhistorien. Science, foi et politique dans l'œuvre et la vie d'Edouard Desor (1811-1882)*, Paris-Budapest-Torino 2004, 239.

²⁴¹ KAESER 2004a, 22; KAESER 2004b, 242.

²⁴² Durant des décennies, l'interprétation de Keller ne rencontrera pas de réelle opposition. KAESER 2004a, 27.

²⁴³ La cotation des antiquités préhistoriques est marquée par une extrême instabilité. Les prix, évoluant dans un marché hautement spéculatif, dépendent notamment de la rareté d'un objet, des circonstances de sa découverte ou encore de l'identité de l'acheteur et du vendeur. KAESER Marc-Antoine et al., *Histoire de collections. La collection Paul Wernert au Musée national suisse*, Musée national suisse (éd.), Zurich 2004, 34-35.

²⁴⁴ KAESER 2004b, 242.

²⁴⁵ KAESER 2004a, 43.

souvent ceux des amateurs européens.²⁴⁶ Ainsi, peu de temps après avoir été admirée par les visiteurs de l'Exposition universelle de Paris en 1867, la collection du Dr Gustave Clément (1828-1870) de Saint-Aubin prend le chemin des Etats-Unis où elle enrichit les ensembles du Peabody Museum de Boston en 1870.²⁴⁷ Les transactions n'obéissent pas uniquement à des motifs financiers, loin s'en faut. Une des raisons et non des moindres qui conduit Clément à vendre ses biens à un musée américain tient au désir d'exciter à l'étranger l'intérêt pour les recherches palafittiques suisses. De même, l'achat de vestiges lacustres par les grands musées de Londres, Paris, Vienne, Washington ou Saint-Pétersbourg est source d'orgueil pour les collectionneurs et les savants suisses.²⁴⁸ Des collections privées lacustres sont également vendues à des instituts de préhistoire ou des musées d'ethnographie en Allemagne.²⁴⁹ Des revues spécialisées servent de plates-formes à ce négoce. C'est ainsi que le périodique *Antiqua. Unterhaltungsblatt für Freunde der Altertumskunde*, édité à Zurich depuis 1882 par l'antiquaire Heinrich Messikommer et l'archéologue Robert Forrer, publie en 1883 les annonces des antiquaires Alphons Meyer à Zurich, Ferd. Beck à Neuchâtel, ainsi que celles des membres de sa propre rédaction pour promouvoir la vente d'objets préhistoriques et d'époques plus récentes.²⁵⁰ A partir des années 1870, on assiste à un tournant dans la manière d'appréhender les vestiges lacustres. Ce qui constituait auparavant un objet de science va être perçu comme une propriété sacrée de la nation: l'archéologie devient un patrimoine national à protéger et des mesures restrictives

²⁴⁶ La *Chronique des arts* de 1903 fournit une évocation suggestive de cette montée en puissance des acheteurs américains, lorsqu'elle relève dans un article consacré au commerce des œuvres d'art que l'amateur américain paie les objets de collection de deux à dix fois leur valeur. REINACH Salomon, «Le Commerce des œuvres d'art et les amateurs américains», *La chronique des arts et de la curiosité* 20 (1903), supplément à la *Gazette des Beaux-Arts*, 164-165 et 171-172. Voir également: HOOG 1991, 32.

²⁴⁷ BOURQUIN Werner, *Le Musée Schwab, ses collections lacustres et romaines*, Bienne 1950, 6. Et surtout: DE LUCA Natacha, *La Collection Clément du SMA*, Neuchâtel 2001 (Mémoire de licence de l'Institut de Préhistoire de l'Université de Neuchâtel, sous la direction du Prof. Michel Egloff).

²⁴⁸ KAESER 2004a, 90-91.

²⁴⁹ BOURQUIN 1950, 6.

²⁵⁰ MESSIKOMMER Heinrich und Robert FORRER (dir.), «*Antiqua*»: *Unterhaltungsblatt für Freunde der Altertumskunde* 1 (1883), 8.

sont prises pour empêcher l'écoulement de ses produits à l'étranger.²⁵¹ Si les sources disponibles ne nous permettent pas de mesurer, dans le détail, l'évolution du commerce des objets préhistoriques à la fin du XIX^e siècle, divers documents, dont les statistiques annuelles du commerce extérieur de la Suisse, font état de l'essor du marché de l'art et des antiquités.²⁵² C'est ainsi qu'entre 1886 et 1900, les exportations suisses de biens culturels (peintures, dessins, sculptures, ainsi qu'antiquités et objets de collections) doublent, passant de 1,4 million à 2,8 millions.²⁵³

Parallèlement à la croissance de la demande et donc des prix, les brocanteurs occasionnels cèdent progressivement la place à des marchands d'antiquités plus spécialisés. Dans le rapport annuel du Musée national suisse pour l'année 1896, Heinrich Angst fournit une évocation suggestive de ce processus: «Es vollzieht sich, mutatis mutandis, in dem Antiquitätenhandel der gleiche unerbittliche Prozess, den wir auf dem wirtschaftlichen Boden überhaupt beobachten können. Die Mittel- und kleineren Leute werden erdrückt, und die Tendenz geht auf möglichst unmittelbare Verbindung von Verkäufer und Käufer aus. Es wird in der Schweiz auch in Zukunft eine beschränkte Anzahl Antiquitätenhändler geben, allein an eine Vermehrung ist nicht mehr zu denken.»²⁵⁴ Si l'on se fie toujours à Heinrich Angst, trois figures dominent le marché d'antiquités en Suisse dans le dernier tiers du XIX^e siècle: le peintre «Flachmaler» saint-gallois J. Widmer (†1895); le marchand Eugène Baud à Lausanne; le bijoutier-orfèvre Johann Karl Bosshard (1846-1914) à Lucerne. Le premier possède à Wil, dans le canton de Saint-Gall, un immeuble à trois étages servant de magasin d'antiquités. Il y stocke et vend surtout des meubles anciens de Suisse orientale – armoires, buffets, bahuts, tables, chaises, etc. – et des objets d'usage domestique du XVII^e siècle, dont plusieurs collections de poêles et de céramiques de Winterthour. Au nombre de ses clients figurent principalement des

²⁵¹ KAESER 2004a, 90-91.

²⁵² GUEx, *Traverse* 2002/2, 29-62. De 1886 jusqu'à la Première Guerre mondiale, on observe une croissance soutenue et régulière des importations et des exportations en matière de biens culturels.

²⁵³ GUEx, *Traverse* 2002/2, 59

²⁵⁴ *Schweizerisches Landesmuseum in Zürich. Jahresbericht 1896, 1897, 140.* Désormais SLM Jahresbericht.

propriétaires de châteaux princiers et royaux du sud de l'Allemagne qui achètent des meubles anciens pour décorer leurs intérieurs.²⁵⁵ Le deuxième marchand, Eugène Baud, est, selon Angst, un des antiquaires les plus importants de Suisse romande. Celui-ci possède un magasin d'antiquités à l'avenue du Théâtre 1 à Lausanne, où il vend à une clientèle essentiellement étrangère des antiquités de toutes sortes – meubles, argenteries, bronzes, étoffes, porcelaines, armes, tableaux, garnitures en fer, bois sculptés, etc. – achetées en Suisse et surtout en Italie et en Espagne. A la disparition de son propriétaire, les objets sont mis aux enchères en été 1896 à Lausanne, sous la direction du commissaire-priseur G. Sangiorgi de Rome. Le montant total de la vente atteint environ 300'000 francs, quand bien même les meilleures pièces avaient déjà été vendues en bloc par les héritiers d'Eugène Baud avant le début de la mise à l'encan.²⁵⁶ Quant au troisième marchand cité par Angst, Johann Karl Bossard, il dirige à Lucerne, place du Cerf 153, un atelier d'orfèvrerie en or et argent de réputation européenne,²⁵⁷ tout en s'adonnant au commerce des antiquités. En tant que marchand d'objets anciens, il participe régulièrement à des ventes aux enchères en Suisse et à l'étranger, où il achète et revend de multiples objets: mobilier ancien, armes, vitraux, etc. Son ascension est, semble-t-il, rapide, puisqu'à quarante ans déjà, il est considéré par Angst comme «der beste Kenner & theuerste Antiquar in der Schweiz».²⁵⁸ Dans les années quatre-vingts, le Lucernois est d'ailleurs sollicité par la Société suisse

²⁵⁵ *SLM Jahresbericht 1896, 1897*, 137-138.

²⁵⁶ *Catalogue des objets d'art et d'antiquités dépendant de la succession Eugène Baud et dont la vente aura lieu à Lausanne* [31 août – 16 septembre 1896], sous la direction de G. Sangiorgi de Rome, Rome 1896.

²⁵⁷ Bossard est aujourd'hui connu comme un des plus habiles copistes et falsificateurs. A l'époque, il obtient notamment des distinctions à l'Exposition nationale de Zurich en 1883, ainsi qu'une médaille d'or à l'Exposition universelle de Paris en 1889. A côté d'objets de luxe comme la coupe avec couvercle de 1893 (Musée national suisse), l'atelier Bossard réalise des ustensiles liturgiques, de l'argenterie de table ou des coupes de corporations et de sociétés. BHATTACHARYA Tapan, «Bossard, Johann Karl», *Dictionnaire historique de la Suisse*, vol. 2, Hauterive 2003, 500; «Bossard, Johann Karl», *Schweizer Künste- Lexikon*, Bd.1, 181-182.

²⁵⁸ ZBZ, fonds H. Angst 111, 402, lettre d'Angst à un certain Stocker, 16.8.1886.

pour la conservation des monuments historiques, auprès de laquelle il sert d'intermédiaire pour l'acquisition d'objets anciens.²⁵⁹

Conjointement à la concentration du gros du commerce d'objets anciens aux mains d'un nombre toujours plus restreint d'antiquaires, le dernier tiers du XIX^e siècle est marqué par l'essor des ventes aux enchères en Suisse et dans les grandes capitales européennes.²⁶⁰ Les objets de première qualité, comme la peinture sur verre du XIV^e siècle, sont dispersés à Paris, à Londres, à Cologne et à Leipzig notamment, où se trouvent les marchands les plus puissants et la clientèle la plus nombreuse.²⁶¹ Parmi les commissaires-priseurs et antiquaires qui s'adonnent au commerce d'antiquités suisses figurent au premier rang la maison de vente munichoise Hugo Helbing et surtout la maison Heberle-Lempertz' Söhne à Cologne²⁶² qui a fait de sa ville le centre des ventes aux enchères de l'Allemagne.²⁶³ C'est ainsi Heberle-Lempertz' Söhne qui dirige, en septembre 1891

²⁵⁹ Un procès-verbal de la Société suisse pour la conservation des monuments historiques daté de 1885 relève: «[...] Grâce à l'obligeance d'un de nos membres, M. Bosshard de Lucerne, qui a bien voulu nous représenter aux enchères à Cologne, nous avons acheté un vitrail représentant les armoiries d'Unterwalden et un autre portant l'inscription Munus beati Rhenani. Nos ressources disponibles ne nous ont pas permis de faire d'autres achats.» ZBZ, fonds H. Angst 134, Procès-verbaux de la société, 29.6.1885.

²⁶⁰ HOOG 1991, 18.

²⁶¹ LAPAIRE 2002.

²⁶² Fils du couple d'antiquaires Siegmund et Clara Helbing, Hugo ouvre en 1886, à l'âge de 23 ans, son magasin d'antiquités à Munich. Très vite, il dirige des ventes aux enchères d'art et d'antiquités en Allemagne et à l'étranger. C'est lui qui conduit, à Lucerne, en 1910, la vente aux enchères du magasin d'antiquités de Johann-Karl Bosshard et, une année plus tard, à Munich, celle de la collection de vitraux suisses, réunie par l'anglais Lord Sudeley dans la première moitié du XIX^e siècle. *Sammlung Lord Sudeley. Toddington Castle (Gloucetershire). Schweizer Glasmalereien vorwiegend des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Auktion in der Galerie Hugo Helbing in München [...] den 4. Oktober 1911*, München 1911. Sur la vente, voir également les documents conservés aux Archives fédérales: AF, E 84 Nr. 64 Bd. 10.

²⁶³ En 1891, Heinrich Angst relève: «Die Firma Lempertz hat es verstanden, den seit 1870 in Deutschland eingetretenen Aufschwung dazu zu benützen, den deutschen Antiquitäten-Markt theilweise von Paris zu emanzipieren & Cöln zum Mittelpunkt der deutschen Kunstauktion zu machen. Eine Reihe bedeutender Sammlungen sind seitdem durch sie unter den Hammer gekommen, [...].» Referat gehalten von H. Angst an der Delegirten-Versammlung auf dem «Schneggen» in Zürich, 8. Sept. 1891. ZBZ, fonds H. Angst 134, procès-verbal, 7.11.1891. Sur l'importance de la maison allemande de ventes aux enchères à la charnière des

à Constance, la vente aux enchères de la célèbre collection d'antiquités de la famille Vincent, forte notamment de quelque six cents peintures sur verre suisses de la deuxième moitié du XVI^e siècle.²⁶⁴

Longtemps, la dispersion des antiquités ne suscite que peu de réactions en Suisse. Les corporations, les pouvoirs publics et les communautés religieuses concourent d'ailleurs largement à ce mouvement, en vendant leurs biens culturels aux plus offrants. Mais dans le dernier quart du XIX^e siècle, les choses changent profondément à l'échelle nationale. Les autorités fédérales développent une politique culturelle exaltant le sentiment national. En 1884, le Conseil fédéral procède à l'achat, pour la somme considérable à l'époque de 60'000 francs, de la collection lacustre du docteur Victor Gross de la Neuveville.²⁶⁵ Les plus «beaux exemplaires» de la collection avaient été présentés aux Expositions universelles de Vienne (1870) et de Paris (1878), où ils avaient attiré l'attention de collectionneurs étrangers. Dans une Europe dominée par les grands Etats nationaux, l'opération avait notamment pour but de renouveler l'image de la Suisse, celle d'un pays abritant une race de bonne apparence et intelligente à l'égal du peuple aryen.²⁶⁶ Le

XIX^e et XX^e siècles, voir notamment: WILHELM Karl, *Wirtschafts- und Sozialgeschichte des Kunstauktionswesens in Deutschland vom 18. Jahrhundert bis 1945*, München 1990, 171-192.

²⁶⁴ *Katalog der reichhaltigen Kunst-Sammlung der Herren C. und P. N. Vincent in Konstanz am Bodensee*, [...], Versteigerung zu Konstanz am Bodensee, den 10. September 1891 und die folgenden Tage im Kapitelsaal, Münsterplatz 4, [...], unter Leitung von J. M. Heberle (H. Lemperz' Söhne) aus Köln, Köln 1891; VETTER Ferdinand, *Die Vincent'sche Glasgemäldesammlung in Konstanz und das Schweizervolk. Vortrag gehalten in der Bernischen Künstlergesellschaft den 3. Juni 1890*, Bern 1890; RAHN Johann Rudolf, «Die schweizerischen Glasgemälde in der Vincentschen Sammlung in Konstanz», *Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich* 22 (1890/6); *Bericht an das Tit. Departement des Innern der schweizerischen Eidgenossenschaft über den Zwischenfall Guyer-Zeller an der Auktion Vincent in Konstanz, erstattet von den Bundes-Delegierten*, Zürich 1891.

²⁶⁵ ZIMMERMANN Karl, «Pfahlbauromantik im Bundesratshaus. Der Ankauf der <Pfahlbausammlung> von Dr. Victor Gross durch die Eidgenossenschaft im Jahre 1884 und die Frage der Gründung eines schweizerischen National- oder Landesmuseums», *Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde* 49 (1987), 117-151.

²⁶⁶ Sur le sujet, voir: JOST Hans Ulrich, «Xénophobie, racisme et antisocialisme en Suisse vers 1900», in JOST Hans Ulrich (dir.), *Racisme et xénophobies*, colloque à l'Université de Lausanne, organisé par le groupe Regards critiques 24-25 novembre 1988, Lausanne 1990, 47-63, ici 51 (Histoire et société contemporaine);

libellé qui accompagnait l'acquisition était de ce point de vue éloquent: «Les superbes crânes d'Auvernier [...] peuvent soutenir honorablement la comparaison avec ceux des peuples civilisés. Par leur capacité et les particularités de leur conformation, ils peuvent être placés sur la même ligne que les crânes les mieux formés de la race aryenne.»²⁶⁷

En 1886 est promulgué, comme nous l'avons vu, le premier arrêté fédéral pour l'acquisition et la conservation des antiquités dites nationales. Deux événements ont tout particulièrement joué le rôle de catalyseur dans ce processus: la vente aux enchères de la collection Bürki, en 1881, et la dispersion de nombreux objets présentés à la section «Art ancien» de l'Exposition nationale de 1883. En 1881, la collection du banquier et membre du Grand Conseil bernois Friedrich Bürki (1819-1880) est vendue aux enchères à Bâle.²⁶⁸ Dans les années 1870, le banquier avait esquissé le plan d'un musée historique bernois, auquel il envisageait d'offrir sa riche collection d'antiquités, composée de dessins, gravures, aquarelles, huiles, armes, meubles, monnaies et médailles, ainsi que d'un splendide ensemble de peintures sur verre, dont dix-neuf vitraux du couvent de Rathausen. Mais ce projet ne voit pas le jour de son vivant. En 1880, Bürki met en effet fin à ses jours, sans faire mention de sa collection dans son testament. Libres de faire ce qu'ils veulent, ses héritiers décident de vendre aux enchères la collection à la Kunsthalle de Bâle, après avoir rejeté l'offre d'achat de 100'000 francs faite par des représentants culturels et politiques suisses, réunis pour l'occasion en un consortium sous la conduite du conseiller national zurichois Salomon Vögelin.²⁶⁹ Grâce à une collecte qui rapporte quelque 50'000 francs, hâtivement organisée par des privés, des corporations et des pouvoirs publics, les Bernois parviennent à

DRAEYER Hanspeter, «Die besten Schädel arischer Rasse als Katalysator für die Gründung des Schweizerischen Landesmuseums», in *Die Erfindung der Schweiz 1848-1998. Bildentwürfe einer Nation*, Schweiz. Landesmuseum (dir.), Ausstellungskatalog, Zürich 1998, 158-169.

²⁶⁷ *Feuille fédérale* 1884/4, 532.

²⁶⁸ RAHN Johann Rudolf, *Erinnerungen an die Bürki'sche Sammlung*, Zürich 1881; *Katalog der Sammlungen des verstorb. Hrn. Fr. Bürki, welche von den Erben am 13. Juni 1881 und folgenden Tagen in Basel [...] unter der Leitung Elie Wolf [...]*, [Basel 1881].

²⁶⁹ RAHN 1881, 4.

racheter une petite partie de la collection; les autres pièces sont toutefois dispersées pour la somme, énorme à l'époque, de 550'000 francs.²⁷⁰

Deux ans plus tard, c'est au tour de nombreuses pièces présentées à l'Exposition nationale à Zurich de 1883 de faire l'objet d'opérations marchandes. L'Exposition, si elle avait développé le goût de l'art ancien chez ses visiteurs, avait aussi occasionné une multiplication des transactions commerciales, comme en témoignent ces propos tenus par la Société suisse pour la conservation des monuments historiques: «L'abbaye d'Einsiedeln a vendu son service de table en porcelaine de Zurich, cette œuvre remarquable que tant de visiteurs ont admirée dans le groupe 38 à l'Exposition nationale de 1883. [...] La paroisse de Rheinau a vendu la coupe dite St. Fintans-Becher. La paroisse catholique de Winterthour a également vendu le calice dit Teufelskelch ainsi que deux bustes-reliquaires, objets provenant du couvent de Rheinau dont le trésor avait été partagé entre diverses paroisses catholiques sous la condition de ne pas les aliéner. Le gouvernement de Zurich a malheureusement donné pour ces ventes son autorisation qui était nécessaire. Enfin la paroisse de Bischofszell a vendu deux coupes qui lui provenaient de l'évêque de Constance de Hornstein.»²⁷¹ Les transactions ont lieu le plus souvent sans bruit et le public ne les apprend que lorsqu'elles sont déjà effectuées. D'autres pièces, surtout celles se trouvant en main de particuliers, sont dispersées lors de ventes aux enchères publiques. C'est ainsi que la collection de vitraux de la famille Vincent, dont cent-six pièces avaient été présentées dans la section «Art ancien» de l'Exposition nationale de 1883, est vendue pour la somme remarquable de 548'852 francs en 1891 (à peu près 4 millions de nos francs) par la maison Heberle-Lempertz' Söhne.²⁷² Les montants faramineux atteints lors de ces ventes imposent aux marchands et aux amateurs potentiels l'idée que les antiquités suisses peuvent représenter un placement de premier ordre. C'est ce qu'exprime très clairement Angst en 1890: «Die Bürki-Gant in Basel im Jahre 1881 und die Schweizerische Landesausstellung in Zürich von 1883 haben unsere einheimischen

²⁷⁰ *Richesse des musées* 1981.

²⁷¹ ZBZ, fonds H. Angst 134, procès-verbal, 25.5.1884.

²⁷² La Confédération procède ainsi à l'acquisition de septante-trois vitraux pour un montant de 188'367.50 francs. Sur l'achat de la collection Vincent, voir: AF, E 84

Antiquitäten börsenfähig gemacht.»²⁷³ En même temps, ces transactions suscitent de vives réactions de la part de tous ceux qui considèrent la dispersion des antiquités locales et nationales comme une perte pour le patrimoine du pays.

C'est dans ce contexte particulier qu'Heinrich Angst gravit les échelons de la hiérarchie sociale et rejoint en 1887, comme nous l'avons vu, la Commission fédérale, dont une des tâches centrales consiste à acheter les antiquités courant le risque d'être exportées et à faire revenir dans le pays les objets d'art qui en sont sortis. Le collectionneur zurichois saura tout particulièrement tirer profit du climat de lutte contre l'exode des «antiquités nationales» pour se forger une image de sauveur du patrimoine national et s'imposer sur le marché des objets d'art ancien.

Le combat pour la création du Musée national suisse offre à Angst une nouvelle opportunité pour consolider cette image. A côté de Salomon Vögelin, notre homme présente l'institution centrale à créer comme le seul rempart susceptible de mettre fin au bradage des «antiquités nationales», de faire battre en retraite la concurrence étrangère et de rapatrier les objets vendus. Le 4 décembre 1889, Angst publie même un article dans la *Neue Zürcher Zeitung* condamnant la vente d'objets à l'étranger, tout en déplorant les tergiversations des Suisses sur la nécessité de créer un musée central.²⁷⁴ Le message sera diffusé avec succès puisque l'image d'un pays pillé par des marchands et des collectionneurs étrangers dépourvus de scrupules jouera un rôle décisif dans le vote favorable des parlementaires en 1890.

Nr. 57 Bd. 8 et E 84 Nr. 60 Bd. 9; ZBZ, fonds H. Angst 134, procès-verbal, 7.11.1891.

²⁷³ *Indicateur d'antiquités suisses* 23 (1890), 329.

²⁷⁴ *Neue Zürcher Zeitung*, 4.12.1889.

La création d'un réseau professionnel et marchand international

Outre la constitution d'une image de sauveur du patrimoine national, deux autres traits majeurs caractérisent l'action d'Heinrich Angst sur le marché des objets anciens: ses multiples activités, sa polyvalence et la création d'un réseau international de collectionneurs et de marchands.

Angst a occupé en alternance et même parfois simultanément les fonctions de représentant de maisons de textile, de collectionneur, de marchand d'antiquités, d'expert en art ancien, de Consul britannique, puis de Consul général d'Angleterre (1886-1916), de membre de la Commission fédérale pour la conservation d'antiquités suisses dès 1887, de directeur du Musée national suisse (1892-1903) et de membre de la Commission fédérale du Musée national (1904-1917). Ces différentes positions lui ont permis de tisser un intense réseau de relations sur le marché des antiquités, en Suisse comme à l'étranger, et d'accumuler un capital de notoriété, toujours susceptible d'être converti en pouvoir culturel. Sa correspondance nous permet de distinguer grossièrement cinq catégories de partenaires: les particuliers, les collectionneurs privés, les institutions religieuses, les responsables de musées et les marchands d'antiquités.

Au début de son activité de collectionneur, Heinrich Angst ne fréquente guère les professionnels du métier. Disposant de plus de flair et de temps que de moyens financiers, notre collectionneur s'intéresse surtout aux objets qui n'ont pas encore capté l'attention des antiquaires dont les prix pratiqués sont, écrit-il en 1880 à un acheteur potentiel, trop élevés pour sa bourse.²⁷⁵ En qualité de représentant de diverses maisons de textiles, Angst sillonne régulièrement la Suisse et le sud de l'Allemagne pendant les années 1880. Ses voyages d'affaires sont souvent interrompus par des recherches d'objets et des visites de demeures privées pour y découvrir et y acheter des antiquités. A côté de la céramique qui forme le cœur de sa collection, Angst amasse durant cette période des objets très divers – meubles, boiserie, vitraux, ustensiles en argent et en bronze, armes, broderies, etc. Grâce à

²⁷⁵ Angst tient les propos suivants en 1880: «Von Händlern habe ich nie etwas gekauft, weshalb es auch durchgängig Gegenstände sind, die Sie bei Händlern nur höchst selten & dann zu ganz anderen Preisen finden.» ZBZ, fonds H. Angst 103, 181, lettre d'Angst à Pfähler, 8.10.1880.

une lettre écrite en 1880, on peut se faire une idée des méthodes employées par le collectionneur-marchand pour obtenir une pièce. Par exemple, Angst n'hésite pas à proposer un appareil de chauffage moderne en échange d'un poêle ancien qu'il convoite: «[...] Anknüpfend an meinem gestrigen Besuch erlaube ich mir nochmals auf Ihren bemalten Ofen zurückzukommen. Ich könnte Ihnen nämlich einen Vorschlag machen, der darin besteht: 1. Ihnen einen modernen zweckmässigen & ökonomischen Ofen hinzustellen, der im antiken Styl gehalten wäre, so dass er ebenso gut zum Zimmer passen würde, wie der alte. [...] Ich selbst werde den Ofen nicht mehr benützen, sondern ihn nur als Ornament in ein Zimmer stellen.»²⁷⁶

En rapport continuuel avec des représentants du commerce de textile jusqu'en 1888, Angst a également l'occasion de conclure dans ce milieu professionnel des transactions portant sur des antiquités. En 1883, il cède ainsi un poignard à son meilleur client, M. Bodmer-Muralt, qu'il qualifie dans un courrier datant de la même année comme le plus riche marchand de soie de Zurich, tout en regrettant au passage qu'il ne soit pas un véritable collectionneur.²⁷⁷

A partir de 1880 surtout, Angst est également en contact régulier avec des collectionneurs privés qui, par penchant ou conformisme, ou encore dans un but de spéculation, développent le goût de l'objet ancien. Sa correspondance fait mention en particulier de relations suivies avec Frédéric Engel-Gros, de Mulhouse, patron des usines textiles Dollfus-Mieg & Cie, et propriétaire du château de Ripaille, en Haute-Savoie.²⁷⁸ A la fin du XIX^e siècle, le site médiéval, alors morcelé et en ruine, avait été reconstitué et restauré par Engel-Gros, avec l'aide de Charles Schulé, un des architectes de l'Exposition universelle de Paris de 1889, pour servir d'écrin à la collection d'œuvres d'art et d'artisanat qu'avait constituée le Français.

²⁷⁶ ZBZ, fonds H. Angst 106, 75-77, lettre d'Angst à un destinataire anonyme, 26.2.1883.

²⁷⁷ ZBZ, fonds H. Angst 107, 66-67, lettre d'Angst à un destinataire anonyme, 18.12.1883.

²⁷⁸ Sur les Engel-Gros: BLANC Jérôme, *Les Engel: une famille d'industriels et de philanthropes*, Paris 1994. La collection de Frédéric Engel-Gros sera vendue en décembre 1922: *Vitraux anciens. Français, Allemands, Suisses & Divers des XIII^e, XIV^e, XV^e & XVII^e siècles*. Composant la collection Engel-Gros et dont la vente aura lieu à Paris, catalogue de vente, M^e F. Lair-Dubreuil, Paris 1922; GANZ Paul, *L'œuvre d'un amateur d'art: La Collection de M. F.[rédéric] Engel-Gros*. Catalogue raisonné. [...] 2 vol., Genève-Paris 1925.

Dans le cadre de leurs rencontres et de leurs relations épistolaires qui s'étendent de 1883 à 1917, Angst et Engel-Gros s'introduisent l'un l'autre dans leur cercle respectif d'amateurs d'art ancien, s'échangent ou se vendent des objets, s'informent des nouveautés sur le marché ou encore s'assistent réciproquement pour déterminer la valeur de leurs biens. Le désir de réaliser des plus-values n'est pas étranger à leur pratique du collectionnisme, comme en témoignent les propos que tient Engel-Gros en 1909, lorsqu'il écrit à Angst qu'il «considère aussi les achats à l'avenir comme une sorte de placement.»²⁷⁹

Dès 1882, Angst entretient également une correspondance régulière avec le Suisse Alfred Siegfried, marchand de soie auprès de la firme Naegely & Cie, installé à Marseille, puis à Lausanne.²⁸⁰ Les deux hommes s'informent de l'évolution du marché des antiquités, achètent des pièces en compte à demi pour les revendre dans un but spéculatif.²⁸¹ Cette relation avec la famille Siegfried sera poursuivie jusqu'après le décès du marchand de soie, puisque sa femme organisera avec Angst, à Zurich, en 1909, la vente aux enchères des collections de son défunt mari, composée de porcelaines allemandes, suisses et orientales, mais aussi d'aquarelles.

A côté des collectionneurs, les institutions religieuses constituent très vite un autre partenaire de première ordre pour Heinrich Angst. Dans le dernier tiers du XIX^e siècle, on assiste à une intensification du commerce d'objets sacrés, en dépit des efforts déployés par des membres de la hiérarchie catholique pour lutter contre la dispersion du patrimoine ecclésiastique.²⁸² Les transactions s'effectuent le plus souvent en coulisse, loin des regards du public. C'est dans la plus grande discrétion qu'Angst achète par exemple à l'abbaye d'Einsiedeln, au lendemain de l'Exposition nationale de 1883, une bonne partie du précieux service de porcelaine sorti de la manufacture de Kilchberg-Schooren en 1775-1776. Cet achat est suffisamment

²⁷⁹ ZBZ, fonds H. Angst 28, lettre de Frédéric Engel-Gros à Angst, 19.6.1909.

²⁸⁰ ZBZ, fonds H. Angst 80.

²⁸¹ Angst achète par exemple en 1883 avec son ami des antiquités orientales, de la faïence et de la porcelaine dans l'espoir de les revendre avec un certain bénéfice, ZBZ, fonds H. Angst 107, 75-76, lettre d'Angst à A.[lfred] Siegfried, 29.2.1883.

²⁸² En février 1892, les évêques suisses publient un décret, interdisant aux établissements religieux la vente d'objets anciens sans leur autorisation. Sur le sujet: JUNG 1998, 35-40.

significatif des méthodes employées par notre collectionneur-marchand pour qu'il soit utile d'y revenir ici en détail.

En 1883, à la demande du Groupe 38 de l'Exposition nationale, les moines acceptent de prêter leur précieux service de porcelaine pour la durée de la manifestation. Rappelons que l'ensemble, composé d'un service de table, à café, à thé et à chocolat de plus de trois cents pièces, avait été offert par la Ville de Zurich au monastère d'Einsiedeln en 1776.²⁸³ Aussitôt connu, l'objet ne manque pas de capter l'attention d'Heinrich Angst. Le 1^{er} septembre 1883, le Zurichois écrit une lettre pour sonder les moines quant à une éventuelle vente du service. Les contacts se nouent d'autant plus facilement qu'Angst, en qualité de co-organisateur de la manifestation, a déjà eu l'occasion de côtoyer les prêteurs au moment de la préparation de l'Exposition. La requête d'Angst suscite un intérêt immédiat, si l'on en croit une lettre du théologien, historien de l'art et professeur à Einsiedeln, Albert Kuhn (1839-1929), datée du 9 septembre 1883. Dans ce courrier, l'érudit exprime certes les réticences des responsables du couvent à se défaire de leurs biens, mais entrouvre en même temps une porte à de futures tractations, en relevant que si le service devait être vendu, il souhaiterait qu'il ne prenne pas le chemin de l'exil: «Sollte das Service doch verkauft werden, so wünschte ich immerhin, dass es nicht in das Ausland käme.»²⁸⁴

Faute de posséder suffisamment d'argent pour entamer des négociations, le Zurichois se met à la recherche d'un partenaire dans le but d'acheter l'objet en compte à demi. Soucieux probablement de ne pas ébruiter l'affaire en Suisse, notre homme se tourne d'abord vers la Grande-Bretagne. Dans une lettre datée du 17 octobre 1883, il propose ainsi la transaction à un certain Mr. Guppy, à qui il ne cache pas son intention de revendre immédiatement certaines pièces du service pour réaliser une plus-value. Dans ce même courrier, Angst n'hésite pas à travestir la réalité, en déclarant à son interlocuteur que ce sont les moines qui souhaitent se défaire de leurs biens: «[...] I invite you to buy a large dinner-service with me of

²⁸³ Sur le service voir notamment: SCHNYDER Rudolf, «Das Einsiedler Service von 1775/76 aus der Zürcher Porzellanmanufaktur», *Kunst + Architektur in der Schweiz* 48 (1997/3), 60-63; BOESCH Franz, *Zürcher Porzellanmanufaktur 1763-1790, Bd. 1: Geschichte des Unternehmens und seine Erzeugnisse*, Zürich 2003, 170.

the finest Zurich China of 1783 [sic]. Part of it was exhibited at the Kunstpavillon, where you may have seen it; at any rate Mrs. Guppy has. The service belongs to the big convent of Einsiedeln & as the monks have more taste for horse & cattle breeding than for the fine arts, they have taken it into their heads to sell the service which was originally a present of the town of Zurich to a newly elected abbot.

The transaction is rather too much for my purse, that has already been weakened by purchases of old China. I am sure, it won't prove to have been a bad investment – at any rate much better than silk –, but one cannot have the pudding and eat it too, in other words: the China & the money. I expect, it will be an affair of 12-15sm frcs [milliers, probablement], on which, after keeping the finest pieces back, I intend to realize a profit of abt. 5000 frcs at least, which would not be a bad investment for half a year. Now, if you like to go in for China for once in your life, I will send you further particularities, if you don't, it does matter in the least. In the meantime, please not to mention this to any body, because news travels about in marvellous ways sometimes, & I should not like to draw other people's attention to the business. At present the service is offered to me alone, & nothing will be done by the abbot before I have given him a positive answer.»²⁸⁵

Pour des raisons qui nous sont inconnues, le marché ne sera pas conclu entre le Britannique et le Zurichois. Quelques jours plus tard, Angst entreprend de nouvelles démarches auprès de son ami suisse Alfred Siegfried, établi à Marseille, pour acheter en compte à demi le service. Le Marseillais d'adoption donne sans tarder son accord. Les termes de l'arrangement stipulent une partition égale du service et la revente rapide de plusieurs pièces, afin que l'opération soit bénéficiaire.²⁸⁶ Sur la base de ce pacte, les deux hommes font, par la voix d'Angst, une première offre d'achat au couvent. Ils se heurtent à un refus, si l'on en croit une lettre de Kuhn adressée à Angst, le 4 novembre 1883: «Ihre werthe Zuschrift mit der Offerte für unser Zürcher-Porzellan habe ich unserem Herrn Prälat, dem P. Küchenmeister, meinem Bruder P. Albert etc. vorgelegt. Die Offerte ist aber weit

²⁸⁴ ZBZ, fonds H. Angst 53.36, lettre d'Albert Kuhn à Angst, 9.9.1883.

²⁸⁵ ZBZ, fonds H. Angst 106, 410-412, lettre d'Angst à un certain Guppy, 17.10.1883.

²⁸⁶ ZBZ, fonds H. Angst 106, 444-445, document non daté, vraisemblablement du 31.10.1883.

unter unserer Erwartungen [...] doch liegt eine Offerte vor, die bedeutend höher ist, als die Ihrige. Ein Franzose aus der Vendée hat das Porzellan einmal gesehen und gleich die betreffende Offerte gemacht.»²⁸⁷

Le 7 novembre 1883, Angst et Siegfried font une nouvelle offre d'achat de 8'500 francs, alléguant cette fois des arguments patriotiques pour influencer la décision des moines: «Von der Voraussetzung ausgehend, dass es Ihnen angenehmer sein dürfte, keine weitere Umtriebe mehr zu haben & Sie den Service schliesslich doch lieber in den Händen schweiz. Liebhaber als von Fremden sehen werden, [...]»²⁸⁸ Mais les responsables du couvent refusent de transiger sur le prix et exigent le lendemain, par la plume de Kuhn, la somme de 10'000 francs.²⁸⁹ Cédant à la pression des moines, nos deux collectionneurs-marchands achètent, le 10 novembre, pour le montant requis, l'ensemble du service; seules quelques pièces ornées des armoiries du couvent demeurent aux mains de l'établissement religieux.²⁹⁰

Aussitôt le service en leur possession, les deux nouveaux propriétaires entreprennent des démarches pour revendre certaines pièces. Dans cette optique, ils approchent des antiquaires parisiens, des collectionneurs suisses et étrangers, faisant parfois appel à des intermédiaires dans le but de ne pas dévoiler leur identité. C'est ainsi que le 13 mars 1884, Angst adresse un courrier à un marchand – dont le nom nous est malheureusement inconnu –, par lequel il lui demande de contacter le docteur Corrado Cramer-de Pourtalès (1831-1918), riche collectionneur suisse établi à Milan, pour lui proposer le surtout de table ainsi que d'autres pièces du service au prix de 9'000 francs. Dans cette même lettre, Angst ne manque pas de préciser que: «[...] Mein Name muss natürlich nicht genannt werden, wie ich auch meinerseits nie jemanden sage, dass wir dir den Service zum Verkauf übergeben haben. Es weiss überhaupt niemand, dass die Mönche den ihrigen verkauft haben.»²⁹¹

²⁸⁷ ZBZ fonds H. Angst 53.36, lettre de P. Raphael Kuhn à Angst, 4.11.1883.

²⁸⁸ ZBZ, fonds Angst 106, 463, lettre d'Angst au couvent d'Einsiedeln, 7.11.1883.

²⁸⁹ ZBZ, fonds H. Angst 53.36, lettre de Raphael Kuhn à Angst, 8.11.1883.

²⁹⁰ ZBZ, fonds H. Angst 106, 477, lettre d'Angst au couvent d'Einsiedeln, 10.11.1883.

²⁹¹ ZBZ, fonds H. Angst 107, 299-301, lettre d'Angst à un destinataire anonyme, 13.3.1884.

Malgré les précautions prises par nos deux hommes, l'affaire s'ébruite, dénoncée, semble-t-il, par des habitants d'Einsiedeln et des amis du couvent.²⁹² Le 25 mars 1884, un article de la *Neue Zürcher Zeitung* faisait en effet part de la vente du service, tout en dénonçant l'incurie des religieux à l'égard de leur patrimoine: «Wir begreifen um so weniger, wie das anerkannt reiche Stift Einsiedeln in diese Veräusserung einwilligen konnte, als das Service speziell für die Abtei historisch werthvoll war.»²⁹³ Trois jours plus tard, dans le même journal, les moines tentent de justifier leur acte par la voix du responsable de la vaisselle ancienne du couvent («Stiftsküchenmeister»), en remettant en cause le statut symbolique de l'objet. Le religieux affirme en effet que le service n'est pas à l'origine un cadeau fait en 1776 par la Ville ou l'Etat de Zurich au couvent, mais représente un simple assortiment hétéroclite de porcelaines de Schooren réuni pour une bonne part au XIX^e siècle. Le père conclut son article en exprimant sa satisfaction de savoir que le service est désormais «in die Hände eines sehr ehrenwerten Zürcher Bürgers, Liebhaber und Sammler solcher Gegenstände [...]».²⁹⁴

Il faut dire qu'Heinrich Angst, une fois l'affaire connue du public, s'est attaché par tous les moyens à garder tout ou partie du précieux ensemble. C'est ainsi qu'un jour après l'article dénonciateur de la *Neue Zürcher Zeitung*, il envoie une lettre aux moines les enjoignant à ne pas revenir sur les termes du contrat. Le Zurichois se déclare toutefois prêt, si les circonstances l'exigent, à leur retourner une partie du service, dont le surtout de table, tout en se réservant le droit de conserver les pièces moins connues du public.²⁹⁵ Mais c'est surtout sur le front public qu'Angst va livrer son combat. Soucieux de ne pas ternir sa réputation, le collectionneur-marchand affirme que son intention n'était point de vendre le

²⁹² Angst écrit à Siegfried en 1884: «[...] Mit dem Einsiedler Service verhält es sich so, dass wir beide, Sie & ich, als Käufer bezeichnet werden. Offenbar geht die Denunziation von Einsiedeln selbst aus, nicht vom Kloster natürlich, aber von Feinden desselben. In seiner Entgegnung in der NZZ spricht der P. Küchenmeister allerdings nur von einem sehr ehrenwerten Sammler in Zürich, so dass die ganze Angelegenheit sich weit mehr um meine Persönlichkeit dreht als um die Ihrige.» ZBZ, fonds H. Angst 107, 380-381, lettre d'Angst à A.[lfred] Siegfried, 22.4.1884.

²⁹³ *Neue Zürcher Zeitung*, 25.3.1884, zweites Blatt, 2.

²⁹⁴ *Neue Zürcher Zeitung*, 28.3.1884, zweites Blatt, 2.

²⁹⁵ ZBZ, fonds H. Angst 107, 334-335, lettre d'Angst au couvent d'Einsiedeln, 26.3.1884.

service à des acheteurs étrangers, mais que son action visait seulement à en assurer la conservation en Suisse.²⁹⁶ Une version qui sera reprise par la biographie de Robert Durrer et Fanny Lichtlen; cette dernière présente l'achat du précieux service en 1883 comme un acte quasiment patriotique qui empêche son exode à l'étranger.²⁹⁷ Si ces propos mensongers permettent à Angst de ménager quelque peu sa réputation, ils rendent en revanche le service invendable pour son propriétaire. Le Zurichois cèdera d'ailleurs sa part au Musée national suisse dans le cadre de la donation-vente de 1903.²⁹⁸ Nous aurons l'occasion de revenir sur le sujet.

Malgré les remous suscités par l'affaire du service d'Einsiedeln, Angst continue par la suite de commercer avec des ecclésiastiques et des établissements religieux. Les transactions sont particulièrement importantes durant les années où il occupe la direction du Musée national suisse. Angst entretient par exemple des relations d'affaires avec Nicola Durrer, supérieure de l'abbaye de femmes St. Andreas à Sarnen. Les contacts se nouent ici également dans la plus grande discrétion, si l'on se fie à une lettre de l'abbesse écrite le 10 mai 1899: «[...] Erlaube mir Sie zu ersuchen, wenn Sie etwas in unsere Nähe kommen, dass Sie bei uns vorsprechen würden. Hätte Ihnen etwas vorzuzeigen, an schöne Rhamen von 2 Aufsätzen von Altären & eine Figur, vielleicht könnten Sie dieselbe fürs Museum brauchen, aber nur für schönes Geld. Bitte aber, Sie möchten davon keinen Gebrauch machen. Achtungsv. grüssend.»²⁹⁹

²⁹⁶ Voir par exemple ZBZ, fonds H. Angst 80.2, lettre d'A.[lfred] Siegfried à Angst, 8.5.1884.

²⁹⁷ DURRER 1948, 78-79. Notons encore que dans son dernier ouvrage consacré à la manufacture de porcelaine zurichoise, Franz Bösch écrit: «Glücklicherweise zeigte es sich aber im Laufe der Jahre, dass die ganze Aufregung in der Presse unnötig gewesen war, blieb doch das gesamte Geschenk grösstenteils der Oeffentlichkeit erhalten.» BÖSCH 2003, 182.

²⁹⁸ *SLM Jahresbericht* 1903, 1904, 139; SCHNYDER 1997, 60-63. Quant aux autres pièces acquises par Alfred Siegfried, elles seront vendues, si l'on en croit la biographie de Durrer et Lichtlen, par ses héritiers à l'antiquaire Messikommer en 1925, avant d'être revendues par ce dernier à un certain E. Staub-Terlinden à Männedorf. Le service de table est aujourd'hui conservé au Musée de Kilchberg. En 1986, le Musée national suisse a acheté des pièces du service à thé et à café lors d'une vente aux enchères de Christie's à Genève. DURRER 1948, 79; BÖSCH 2003, 182-183.

²⁹⁹ ZBZ, fonds H. Angst 26.21, lettre de Nicola Durrer à Angst, 10.5.1899.

Parmi les ecclésiastiques en correspondance régulière avec Angst figure le curé Anton Denier d'Attinghausen (1847-1923) qui lui sert d'intermédiaire pour l'achat et la vente d'objets anciens en Suisse centrale. Cet ecclésiastique a réuni un riche ensemble d'antiquités qu'il vendra pour la coquette somme de 70'000 francs au Musée national suisse en 1897, soit un montant de l'ordre de 660'000 de francs actuels.³⁰⁰ Un écrin d'amour du XIII^e siècle provenant de l'église paroissiale d'Attinghausen et un écusson roman portant les armoiries du chevalier Rodolphe de Brienz (1180-1223), que le public avait pu voir pour la première fois à l'Exposition nationale de 1883, sont les objets les plus prisés de sa collection.

Si les établissements religieux constituent très vite des partenaires privilégiés dans le réseau d'affaires d'Heinrich Angst, les marchands d'antiquités n'y occupent au début qu'une place marginale. Durant les premières années qui suivent son retour en Suisse, en 1878, Angst, nous l'avons vu, s'intéresse surtout aux objets qui n'ont pas encore capté l'attention des professionnels du métier, dont les prix pratiqués sont trop élevés pour sa bourse.³⁰¹ Sa correspondance fait néanmoins état de quelques achats de porcelaines zurichoises auprès d'antiquaires établis à Nuremberg, Munich et Francfort notamment.³⁰²

En 1887, sa nomination au sein de la Commission fédérale pour la conservation d'antiquités marque un tournant. Angst se voit chargé d'acquérir en Suisse et à l'étranger des «antiquités nationales» pour le compte de la Confédération. Le Zurichois étend considérablement son rayon d'action, qui se limitait jusque-là principalement à la Suisse et au sud de l'Allemagne, pour se rendre régulièrement dans les grands centres de ventes que sont Paris et Londres, mais aussi Munich, Cologne, Francfort, Karlsruhe, Stuttgart et Leipzig. Ses excellentes connaissances linguistiques – outre l'allemand, Angst parle et écrit couramment l'anglais, le français et l'italien – favorisent les prises de contacts avec des acteurs internationaux du marché des antiquités.

³⁰⁰ «Message du Conseil fédéral à l'Assemblée fédérale concernant une demande de crédit supplémentaire en vue de l'acquisition d'antiquités de M. le curé Denier, à Attinghausen, du 13 septembre 1897», *Feuille fédérale suisse* 1898/4, 253-258; sur le sujet en général, voir les documents conservés aux Archives fédérales suisses sous la cote: AF, E 84 Nr. 59 Bd. 8.

³⁰¹ ZBZ, fonds H. Angst 103, 181, lettre d'Angst à un certain Pfähler, 8.10.1880.

³⁰² ZBZ, fonds H. Angst 103, 32, 47 et 433.

Le Zurichois prête une attention toute particulière aux marchés d'art ancien parisien et londonien, jugés particulièrement attractifs. A Paris, il est ainsi en contact régulier avec les frères antiquaires Charles et Cyrius Picard qui lui servent d'intermédiaires pour l'achat d'objets d'art ancien suisses, mais aussi pour la vente de pièces de sa collection.³⁰³ Leur relation d'affaires prend parfois la forme d'un partenariat, par exemple lorsque nos acolytes, désireux de reconvertir en argent liquide des acquisitions, achètent en «compte à demi» des objets destinés à être immédiatement revendus sur le marché dans un but spéculatif.³⁰⁴ Durant les années où Angst est à la tête du Musée national suisse, les intérêts du particulier et du directeur sont étroitement imbriqués, comme le montre une lettre de Charles Picard adressée à Angst en 1894, dans laquelle l'antiquaire parisien propose le même objet à deux prix différents, selon que l'acquéreur est le responsable du Musée national suisse ou le collectionneur particulier: «[...] Pour les deux vitraux je voudrai 1'000 francs au minimum pour vous, ou 1'200 pour le Muséum».³⁰⁵ Toujours à Paris, Angst est en relations d'affaires avec le magasin «E. Lowengard. Tapisseries anciennes. Objets d'Art et d'Ameublement et de Curiosité» sis au 1, Boulevard des Capucines.³⁰⁶ Lowengard signale ainsi à Angst les pièces circulant sur le marché, n'hésitant pas à les lui envoyer par poste pour examen. Il lui sert aussi d'intermédiaire pour la vente d'objets, comme le montre une lettre du 5 mars 1897, dans laquelle l'antiquaire s'engage à trouver des acheteurs potentiels pour une arme du XVI^e siècle, dont Angst souhaite se défaire.³⁰⁷

A Londres, Angst dispose également de plusieurs antennes précieuses, au nombre desquelles figure Geo. R. Harding, propriétaire d'un magasin d'art, d'antiquités, de curiosités et de chinoiserie sis au Charing Cross Road Leicester Square et, à partir de 1895, au 18, St. James's Square, corner of King Street. Entre 1887 et 1922, ce sont plusieurs centaines de lettres qu'Angst reçoit du marchand

³⁰³ ZBZ, fonds H. Angst 67.8 et 67.9.

³⁰⁴ Picard écrit entre autres choses à Angst en 1890: «[...] Si les vases ont toutes les qualités requises comme ancienneté vous pourrez faire l'achat en compte à demi comme vous me le proposez. Je suis sûr d'en obtenir un bon bénéfice que nous partagerions sur le prix d'achat. C'est-à-dire les revendre de 4 à 5'000 frs.» ZBZ, fonds H. Angst 67.9, lettre de Cyrus Picard à Angst, 23.3.1890.

³⁰⁵ ZBZ, fonds H. Angst, 67.8, lettre de Charles Picard à Angst, 26.10.1894.

³⁰⁶ ZBZ, fonds H. Angst 57.14.

londonien.³⁰⁸ Dans sa correspondance, Harding propose à Angst des antiquités suisses telles que vitraux, armes, porcelaines de Zurich, lui décrivant dans tous les détails les pièces à vendre ou les documentant par des esquisses ou des photographies. Le marchand londonien sert également d'intermédiaire au directeur du Musée national suisse pour l'acquisition de pièces mises à l'encan ou vendues par des particuliers, touchant pour ses services jusqu'à vingt pour-cent du prix d'achat. Les affaires semblent florissantes pour Harding si l'on se fie à un courrier qu'adresse à Angst, en 1901, Charles Hercules Read, conservateur du «Department of British and Medieval Antiquities and Ethnography» au British Museum. Le Britannique écrit: «Our friend Harding is making money like water».³⁰⁹ De son côté, Angst met en contact le marchand londonien avec des acheteurs potentiels en Suisse, n'hésitant pas à lui prodiguer aide et conseils pour mieux les approcher. Tout comme avec le marchand parisien Picard, les relations d'affaires prennent parfois la forme d'un partenariat. Une lettre de la main d'Harding datée du 16 février 1915 fournit une évocation suggestive de ce type de collaboration, lorsqu'il demande à Angst d'intervenir auprès d'un amateur d'art suisse pour le convaincre de lui acheter de l'argenterie zurichoise.³¹⁰

En ce qui concerne les régions avoisinantes, Angst entretient depuis 1887 une correspondance suivie avec le magasin de joaillerie et d'antiquités de Francfort «Hoflieferanten Sr Majestät des Kaisers u. Königs» situé à l'Hôtel d'Angleterre au Rossmarkt, qui le fournit en antiquités suisses avec de la porcelaine, des vitraux et de l'orfèvrerie ancienne. Angst noue également des relations d'affaires avec des marchands d'antiquités et des intermédiaires en Suisse. Entre 1885 et 1907, il est ainsi en contact régulier avec Albert Steiger à Saint-Gall, propriétaire d'un magasin de «Bijouterie-Joaillerie-Antiquités» qui lui propose des objets anciens, dont des reliquaires gothiques, de la porcelaine de Zurich, des figures sculptées en bois et

³⁰⁷ ZBZ, fonds H. Angst 58.14, lettre de E. Lowengard à Angst, 5.3.1897.

³⁰⁸ ZBZ, fonds H. Angst 41.1, correspondance de la maison «Harding Ltd. Kunsthandlung in London» à Angst, 154 lettres, 1887-1905; ZBZ, fonds H. Angst 41.2, correspondance de la maison «Harding, Londres» à Angst, 202 lettres, 1906-1922.

³⁰⁹ ZBZ, fonds H. Angst 69.2, lettre de Charles H. Read à Angst, 19.7.1901.

³¹⁰ ZBZ, fonds H. Angst 41.2, lettres d'Harding à Angst, 16.2.1915 et 26.2.1915.

des costumes traditionnels.³¹¹ Le Grand bazar, Gros & Detail, Schutz & Schintz, ancienne maison Humbert & Cie, sis à Neuchâtel, compte aussi parmi ses correspondants, comme le montrent les cent dix-sept lettres conservées dans le fonds Angst.³¹² A partir de 1901, Angst compte aussi parmi ses correspondants l'antiquaire Alphons Meyer, propriétaire d'un magasin d'antiquités et d'objets d'art à la Bahnhofstrasse de Zurich.³¹³ Le réseau d'affaires du Zurichois s'étend jusqu'au Tessin, où il bénéficie d'un intermédiaire précieux en la personne d'un dénommé E. Girard. Un document, non daté, intitulé «Für das Schweiz. Landesmuseum im Kt. Tessin von Dr. E. Girard aufgefundene Gegenstände», fait état de cheminées anciennes se trouvant dans des familles tessinoises (Beroldingen, Bernasconi, Solaro, Borani, etc.), d'autels d'églises à Giubiasco et Migliaglia, de fresques religieuses à Carona et Rovello, d'anciennes armes, porcelaines, faïences, étoffes, meubles, broderie, de monnaies et médailles, de trouvailles préhistoriques à Rovio, etc.³¹⁴ Toujours au Tessin, Angst bénéficie de l'aide d'un autre intermédiaire en la personne d'un certain Carl Stichler qui l'informe des antiquités se trouvant dans le canton, comme le montre cette lettre datée du 3 février 1908: «In den Vororten und Dörfern bei Lugano findet man bei den wohlhabenden altangesessenen Familien viel, sehr viel Altertümer. Auch in aufgegebenen Kapellen, die, wie ich mich oft überzeugte, zu Scheueren und Schütträumen umgewandelt werden und wohlerhaltene, uralte Fresken aufweisen. [...] Auf der Collino d'Oro und bei Gentilino bis Montagnola wimmelte es in den Haussitzen von alten kunstgewerblichen Gegenständen weltlicher und kirchlicher Art.»³¹⁵ Dans ce même courrier, il est fait aussi état de tout un monde de politiciens, de directeurs des douanes, d'ecclésiastiques, de médecins, de propriétaires d'hôtels, de membres d'anciennes familles, qui se livrent au commerce des antiquités locales ou servent d'intermédiaires.

Après les particuliers, les collectionneurs, les établissements religieux et les marchands, les directeurs de grands musées constituent la cinquième catégorie

³¹¹ ZBZ, fonds H. Angst 82.43, lettres d'Albert Steiger à Angst, 1885-1907.

³¹² ZBZ, fonds H. Angst 77.20, 1882-1914.

³¹³ L'existence du magasin est attestée dès 1901. Voir ZBZ, fonds H. Angst 60.4.

³¹⁴ ZBZ, fonds H. Angst 82.68, document sans date intitulé «Für das Schweiz. Landesmuseum im Kt. Tessin von Dr. E. Girard aufgefundene Gegenstände».

avec laquelle Angst est en contact régulier. Les rapports sont particulièrement intenses avec Augustus Wollaston Franks,³¹⁶ collectionneur d'antiquités et conservateur du «Department of British and Medieval Antiquities and Ethnography» au British Museum, ainsi qu'avec son assistant, puis successeur Charles Hercules Read,³¹⁷ comme en témoignent les quatre-vingt-onze missives du premier et les trois cent quatre-vingt-dix-huit du second conservées dans le fonds Angst à la Zentralbibliothek de Zurich. Dans le cadre de rencontres et de relations épistolaires, les trois hommes s'échangent des informations sur l'évolution du marché des antiquités, se prêtent mutuellement assistance pour estimer et rechercher des pièces convoitées. Le réseau d'Angst est tout particulièrement apprécié par les deux Britanniques: à la recherche du «Graduale of the Church of Choex», Read note dans une lettre adressée à Angst en 1896: «Your net seems capable of catching almost any kind of fish».³¹⁸ L'existence de liens étroits entre Franks, Angst et Read est attestée également par la correspondance du marchand londonien Harding. Ce dernier sert d'ailleurs de relais auprès des trois hommes, comme l'illustre un courrier de 1894 dans lequel il écrit à Angst que le directeur du British Museum l'a chargé de lui signaler une céramique de Winterthur.³¹⁹

Du côté des pays germanophones, Angst entretient une correspondance suivie avec les responsables des plus grands musées, au nombre desquels figurent Wilhelm Bode,³²⁰ directeur général des Musées de Berlin, Hans Boesch, directeur du Musée germanique de Nuremberg, J. Gröbbels directeur des Fürstlich

³¹⁵ ZBZ, fonds H. Angst 82.68, lettre de Carl Stichler à Angst, 3.2.1908.

³¹⁶ Sur Augustus Franks (1826-1897), son activité de collectionneur et sa fonction de conservateur au British Museum, voir: WILSON David M., *The Forgotten Collector: Augustus Wollaston Franks of the British Museum*, Hardcover 1984; CAYGILL Marjorie and John CHERRY (dir.), *A. W. Franks: Nineteenth-century Collecting and the British Museum*, London 1997; WILSON David M., *The British Museum. A History*, London 2002.

³¹⁷ Sur Charles Hercules Read (1857-1929), voir notamment: WILSON 2002, 161.

³¹⁸ ZBZ, fonds H. Angst 69.1, lettre de Charles H. Read à Angst, 27.7.1896.

³¹⁹ ZBZ, fonds H. Angst 41.1, lettre de Harding à Angst, 31.1.1894.

³²⁰ ZBZ, fonds H. Angst 15.3. Sur Bode, voir notamment: Der Kaiser-Friedrich-Museums-Verein (dir.), *Wilhelm von Bode. Museumsdirektor und Mäzen*, Berlin 1995; OHLSEN Manfred, *Wilhelm von Bode: zwischen Kaisermacht und Kunsttempel. Biographie*, Berlin 1995; GAEHTGENS Thomas W. und Barbara PAUL, *Mein Leben: Wilhelm von Bode*, Berlin 1997.

Hohenzollernsches Museum³²¹ et Justus Brinckmann, directeur du Museum für Kunst und Gewerbe d'Hambourg. On s'écrit et se rencontre pour s'informer des pièces circulant sur le marché, se prêter assistance dans la recherche d'objets convoités,³²² s'échanger des pièces,³²³ ou encore pour éviter de se livrer concurrence à l'occasion d'une prochaine vente aux enchères.³²⁴ Les contacts sont particulièrement intenses avec le directeur du Musée d'art et d'industrie à Hambourg. Outre leurs échanges concernant leurs collections,³²⁵ la correspondance de Justus Brinckmann nous renseigne sur les efforts déployés par des conservateurs de musées pour lutter contre les faux, dans le cadre de l'Association des responsables de musées contre les contrefaçons, le «Verband von Museums-Beamten zur Abwehr von Fälschungen»,³²⁶ présidé d'ailleurs par l'Hambourgeois. Enfin, à partir de 1903 surtout, le Zurichois noue des contacts outre-Atlantique avec des responsables de musées, en particulier avec Edward Robinson, directeur du Museum of Fine Art à Boston, et dès décembre 1905, directeur assistant au Metropolitan Museum à New York. Le courrier échangé fait état notamment du rôle d'intermédiaire joué par Angst dans l'acquisition d'intérieurs suisses anciens destinés aux deux musées américains.³²⁷ Autant de contacts qui contribuent à faire d'Angst un expert recherché pour tout ce qui regarde les antiquités suisses.

³²¹ ZBZ, fonds H. Angst 38.23.

³²² Bode écrit à Angst en 1899: «[...] Würden Sie mich auf frühe deutsche Gobelins, zum Wandschmuck über die Bilder (am besten sehr ornamentale Stücke) aufmerksam machen? Sie sagten, dass solche noch gelegentlich Ihnen angeboten würden.» ZBZ, fonds H. Angst 15.3, lettre de Wilhelm Bode à Angst, 15.7.1899.

³²³ ZBZ, fonds H. Angst, 15.3, lettre de Wilhelm Bode à Angst, 30.11.1899.

³²⁴ ZBZ, fonds H. Angst 15.25, lettre de Hans Boesch à Angst, copie, 16.11.1897.

³²⁵ Brinckmann note dans son courrier à Angst: «[...] Wenn Sie für uns Z[ürcher] Porzellan kaufen können, thun Sie es bitte.» ZBZ, fonds H. Angst 17.6, lettre de Justus Brinckmann à Angst, 20.12.1894.

³²⁶ ANGST Heinrich, *Der Verband von Museums-Beamten zur Abwehr von Fälschungen*, s.l. et s.d., 421-436 (tiré à part). Ce document est conservé dans le fonds Angst: ZBZ, fonds H. Angst 131.3.

³²⁷ Robinson écrit à Angst en 1904: «What you tell me about the prospect of having a Gothic Room and a Renaissance Room for us is most unexpected good news.» ZBZ, fonds H. Angst 71.18, lettre d'Edward Robinson à Angst, 10.3.1906. Dans un autre courrier daté de 1904, Robinson exprime sa satisfaction: «I am delighted at the news about your having secured a Swiss Renaissance Room, and look forward with great anticipation to the receipt of the photographs and

La figure de l'expert

A partir de 1890 surtout, Heinrich Angst s'est en effet imposé comme un des principaux experts en antiquités suisses. Des particuliers, des musées et des maisons de ventes aux enchères, établis en Suisse et à l'étranger, le sollicitent régulièrement pour effectuer des expertises ou servir d'intermédiaires dans des transactions.

En 1890, Angst est par exemple mandaté par les héritiers de Jean Nicolas Vincent pour seconder l'historien de l'art Johann Rudolf Rahn dans la préparation de la vente aux enchères de la collection Vincent. Nos deux hommes sont chargés notamment de mettre en valeur les quelque six cents peintures sur verre datant de la période moderne qui forment la partie la plus brillante de l'ensemble. Dans cette perspective, ils établissent l'inventaire des œuvres mises à l'encan dans un catalogue richement illustré de plusieurs planches en couleurs.³²⁸ Angst et Rahn veillent en outre à la bonne disposition des pièces dans la salle du Chapitre, sise à côté de la cathédrale de Constance, transformée pour l'occasion en salle de ventes. Les enchères ont lieu le 10 septembre 1891, sous la houlette de la maison de vente aux enchères d'antiquités M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) de Cologne. Le succès est remarquable: les vitraux suisses à eux seuls atteignent la somme, considérable pour l'époque, de 548'852 francs.³²⁹ Le succès de la vente est également celui d'Angst. Le Zurichois peut en effet se prévaloir d'avoir œuvré à la réussite d'une transaction prestigieuse, aux côtés d'un grand

particulars of it which you promise». ZBZ, fonds H. Angst 71.18, lettre d'Edward Robinson à Angst, 22.7.1904.

³²⁸ *Katalog der reichhaltigen Kunst-Sammlung der Herren C. und P. N. Vincent ...1891.*

³²⁹ ZBZ, fonds H. Angst 134, procès-verbal, 7.11.1891.

spécialiste de l'art ancien, à un moment où la réputation intervient de plus en plus comme un des critères majeurs de la compétence des experts.

Après sa nomination à la tête du Musée national suisse, en 1892, Angst ne renonce pas pour autant à ses activités d'expert en antiquités, bien au contraire.³³⁰ Sa connaissance du marché, son réseau professionnel tant en Suisse qu'à l'étranger et le prestige qu'il tire de sa fonction de directeur en font plus que jamais un spécialiste recherché par tous ceux qui ont le goût de la collection. Des grands musées, parmi lesquels figurent le Kunstgewerbemuseum de Berlin, le Museum für Kunst und Gewerbe d'Hambourg, le Metropolitan Museum of Art de New York, le Victoria & Albert Museum de Londres, mais aussi des établissements suisses comme le Musée de Saint-Gall ou le Musée des Beaux-Arts de Lausanne, font appel à ses compétences pour évaluer des œuvres dans le domaine des antiquités.

Durant les années où il dirige le Musée national suisse, Angst poursuit ses activités d'expert et sert régulièrement d'intermédiaire dans des transactions portant sur des antiquités. Pour cela, il touche généralement entre cinq et dix pour-cent de commission, sans qu'il soit toujours possible de déterminer si ces sommes enrichissent le musée ou le particulier. Soucieux de ne pas tomber sous l'accusation de favoriser l'exode d'objets à l'étranger ou de gagner de l'argent en tirant profit de sa position de directeur, Angst prend parfois soin de conclure des arrangements particuliers avec ses clients, en leur proposant par exemple de renflouer les caisses du musée sous la forme de donations en échange des services rendus. C'est ce qu'on peut lire dans une lettre adressée en 1897 à la Comtesse Sydonie de Diesbach-d'Alt (1842-1904) au sujet de la vente d'un modèle de galère qui avait été présenté à l'Exposition nationale de Genève (No

³³⁰ Par exemple, le directeur du *Museum für Kunst und Gewerbe* d'Hambourg Justus Brinckmann demande à Angst d'acheter de la porcelaine zurichoise. ZBZ, fonds H. Angst 17.6, lettre de Justus Brinckmann à Angst, 20.12.1894.

2150) en 1896: «[...] Je ferai pour vous pour le mieux, vous pouvez y compter, mais la position est un peu délicate & comme l'objet est connu par plusieurs antiquaires en Suisse qui aimeraient faire une bonne affaire à cette occasion, je risque que plus tard on me reproche que j'avais fait l'intermédiaire pour la vente d'un objet d'art à l'étranger. Or si le Musée national profite de la peine que je me donne personnellement pour vous, personne n'ose rien dire. Je vous propose donc de bonifier au Musée national (qui a besoin d'argent dans ce moment-ci) 10% de la somme réalisée en ce sens que en aucun cas vous ne recevrez moins de fr. 8'500.- net pour vous, & que le musée se contentera de 1'000 francs même si le prix devrait dépasser fr. 10'000, ce qui du reste n'est pas probable. Ces 10% ou fr. 1'000 au maximum serait inscrit dans notre livre de donations comme cadeau de votre part. [...] Comme grâce à mon entremise vous êtes mise en rapport direct avec le meilleur acheteur [le Duc de Saxe] & que vous épargnez les profits exagérés des marchands intermédiaires ainsi que tous les risques & embarras, j'ose espérer que vous trouverez ma proposition équitable & acceptable.»³³¹ Les sources consultées ne nous disent malheureusement pas si le marché a été conclu entre la Comtesse fribourgeoise et le Duc de Saxe.

En sa qualité d'expert, Angst a non seulement joué un rôle prépondérant dans l'appréciation de la valeur esthétique et financière d'antiquités, mais encore et peut-être surtout dans la certification de leur authenticité. A la fin du XIX^e siècle, notre homme a fait de la lutte contre les faux pratiqués sur les antiquités un de ses chevaux de bataille. A l'échelle nationale, le Zurichois a conduit son combat notamment dans les rapports annuels du Musée national suisse, en mettant en garde les collectionneurs et les responsables de musées régionaux

³³¹ ZBZ fonds H. Angst 117, 466-467, lettre d'Angst à [Madame la Comtesse Sydonie de Diesbach-d'Alt], 8.1.1897.

contre les contrefaçons et en proposant les services de la direction du musée pour effectuer des expertises.³³²

Son action se situe dans un contexte historique précis qui voit proliférer les contrefaçons. Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, à la mesure des prix élevés retirés de la vente des antiquités, les faux se multiplient. En 1887, André Gindroz de Genève écrit à Angst: «[...] Ici, nous sommes inondés de contrefaçons de tout genre. On n'ose plus entrer chez un marchand, de peur d'être plumé [illisible] par inadvertance. Ils vont jusqu'à disposer leurs plus mauvais objets dans des magasins qui vendent tout autre chose, tel que Bijouteries, Horlogers, [...]»³³³ Dans plusieurs pays, comme l'Allemagne, la contrefaçon revêt des aspects industriels. Dans son édition de 1890, l'*Indicateur d'antiquités suisses* nous renseigne – par la plume d'Angst – sur les pratiques des faussaires.³³⁴ Ces derniers, pour ne pas être accusés d'intentions frauduleuses, introduisent sur le marché les pièces sous la forme de copies déclarées de pièces anciennes. Celles-ci rejoignent ensuite, par des canaux obscurs, le commerce des antiquités, où d'autres marchands peu scrupuleux les revendent comme des œuvres anciennes, après leur avoir donné l'apparence de la vétusté. Ce trafic est facilité par le fait que le commerce d'antiquités, malgré ses efforts pour s'organiser, est encore tenu ici et là par des acteurs très divers, au nombre desquels figurent également des bijoutiers, des libraires, des artisans, des artistes, etc. Outre le faux, qui n'a pas de prototype connu, forgé de toute pièce, deux types de contrefaçons circulent sur le marché: le faux résultant d'un assemblage d'œuvres anciennes et modernes et le faux composé uniquement de pièces anciennes provenant d'éléments disparates.

³³² Voir notamment: *SLM Jahresbericht 1896, 1897*, 141. Sur les contrefaçons et les copies au Musée national suisse: SCHNEIDER Jenny et al., «Kopie und Fälschung im Museum», *Unsere Kunstdenkmäler: Kopie?* 37/1 (1986), 62-72.

³³³ ZBZ, fonds H. Angst 36.10a, lettre d'André Gindroz à Angst, 1.4.1887.

³³⁴ *Indicateur d'antiquités suisses* 23 (1890), 330-331.

En Suisse, si l'on en croit toujours l'*Indicateur d'antiquités suisses*, le trafic des faux dans le domaine de l'art ancien est très actif. Les pièces sont soit produites directement sur place, soit commandées à l'étranger. Le phénomène sévit d'une façon particulièrement fructueuse dans la porcelaine de Nyon et de Zurich.³³⁵ Une des raisons, et non des moindres, de cette situation est que sa fabrication est aisée et bon marché, contrairement à la production d'autres branches des arts appliqués qui nécessitent un coûteux travail manuel. Produites notamment à Paris et en Allemagne, des copies de porcelaine de Nyon et de Zurich sont écoulées en Suisse pendant la saison touristique pour répondre à la demande accrue du marché. Mais la crainte du faux décourage les acquéreurs potentiels et influe par conséquent négativement sur le développement du marché. Dans ce contexte, l'expertise acquiert une importance capitale, car elle est considérée comme le seul moyen pour différencier l'authentique du faux, redonner confiance aux acheteurs potentiels et par là même accroître la demande.

Outre les rapports et les conférences, Angst mène son combat contre les faux en fondant en 1898 avec le professeur Justus Brinckmann, directeur du Museum für Kunst und Gewerbe à Hambourg, l'Association des responsables de musées contre les contrefaçons: le «Verband von Museums-Beamten zur Abwehr von Fälschungen».³³⁶ Dans ses statuts, l'association se fixe comme buts l'échange d'informations entre ses membres sur le trafic des faux pratiqués sur les antiquités locales et les arts appliqués anciens. Elle entend en même temps se

³³⁵ D'une manière générale, le trafic des faux dans le domaine des porcelaines de marque – Sèvres, Meissen, Berlin, Nymphenburg – est très important au début du XX^e siècle. Voir: DONATH Adolph, *Psychologie des Kunstsammelns*, Berlin (1915) 1917, 168; du même auteur, *Technik des Kunstsammelns*, Berlin 1925, 213-214.

³³⁶ Sur l'association, voir: ANGST s.d.; KOCH Guenther, *Kunstwerke und Bücher am Markt. Auktion – Fälschungen – Preise und was sie lehren*, Esslingen 1915, 106-108.

défendre contre les pratiques marchandes douteuses.³³⁷ La première assemblée, qui réunit une quinzaine de directeurs, surtout de musées allemands, a lieu le 1^{er} octobre 1898 à Hambourg. Angst y joue un rôle de premier plan puisqu'il occupe le poste de vice-président, à côté de Brinckmann qui assume la présidence. L'Association des responsables de musées contre les contrefaçons permet à Angst non seulement de faire une entrée remarquée dans la cour des spécialistes internationaux luttant contre les faux, mais aussi de faire œuvre de science. Lors de la seconde assemblée annuelle de l'association tenue à Zurich en 1899, notre homme donne une conférence devant une cinquantaine de directeurs provenant de différents pays européens – Belgique, Danemark, Allemagne, Angleterre, Hollande, Autriche-Hongrie, Suède, Norvège et Suisse –, sur les faux dans le domaine des porcelaines, des carreaux de poêle, des faïences, des vitraux, des meubles et des armes, conférence qui sera publiée dans le numéro 26 des *Mitteilungen des Museen-Verbandes* en 1900.³³⁸

En dépit de son expérience, de son œil clairvoyant, affiné par le contact quasi permanent avec les œuvres, Angst, comme bien d'autres grands experts, s'est parfois trompé, sans doute obnubilé par le plaisir de la découverte, par le désir d'ajouter un exemplaire à sa collection ou de réaliser une plus-value. Mais, de tout cela, Angst ne dit mot dans sa correspondance. On ne trouve la trace de ses erreurs que dans les allusions complices de ses pairs, comme le montre une lettre qu'adresse Alfred Siegfried à son ami Heinrich Angst, le 1^{er} septembre 1902: «[...] Es thut mir leid Ihnen heute etwas sehr Unangenehmes mittheilen zu müssen. Die mir verkaufte Schwandener-Scheibe ist neu, also gefälscht & muss ich mit dem Gesuch an Sie kommen dieselbe zurückzunehmen. Ich halte die

³³⁷ Des conflits, liés aux modes de recrutement par cooptation, ainsi que des rivalités internes freineront considérablement l'action de l'Association, qui sera d'ailleurs dissoute au début de la Première Guerre mondiale. DURRER 1948, 266-274.

³³⁸ *SLM Jahresbericht 1898 und 1899, 1900, 92.*

verschiedenen Gutachten der besten Techniker zu Ihrer Verfügung, damit Sie auch Ihrerseits den Repressalien Ihren Verkäufer gegenüber geltend machen können. Ich habe Ihren Namen mit keiner Silbe erwähnt & ist die ganze Angelegenheit unter uns.»³³⁹

On comprend mieux le silence prudent de notre homme, lorsqu'on sait que la valeur d'une collection est pour beaucoup tributaire de la réputation et de la capacité de son propriétaire à tracer la frontière entre ce qui est authentique et ce qui ne l'est pas. Une fausse estimation ou un achat malencontreux peut avoir des retombées néfastes sur la réputation de l'expert et, par ricochet, sur la valeur des biens qu'il a estimés ou achetés. Dans cette perspective, le combat mené par Angst contre les faux ne sera pas sans influencer la destinée de ses propres biens. Le chapitre suivant illustrera ce point.

³³⁹ ZBZ, fonds H. Angst 80.2, lettre d'Alfred Siegfried à Angst, 1.9.1902.

Chapitre 4

Le «Maître Jacques» du monde muséal helvétique

Au tournant du siècle, Heinrich Angst est non seulement devenu une des figures majeures du monde culturel helvétique, mais il est aussi un bourgeois prospère. Son ascension est étroitement associée à sa nomination au poste de directeur du Musée national suisse, en 1892. Elle est indissociable aussi de ses activités de collectionneur-marchand. Parmi les transactions majeures conduites par le Zurichois, il convient de relever la «donation-vente» d'une bonne partie de ses collections au Musée national suisse en 1903. En effet, au moment de sa démission du poste de directeur, Angst revend à la Confédération pour la somme de 250'000 francs, grosso modo un peu moins de 2,4 millions de nos francs actuels – dont 200'000 sous forme de rente viagère – les pièces qu'il avait remises en prêt au musée avant son ouverture en 1898.³⁴⁰ La vente de 1903 en préfigurera bien d'autres puisque, jusqu'à sa mort en 1922, Angst cèdera des objets de sa collection particulière en première ligne au Musée national suisse. Autant d'actes qui nous

³⁴⁰ Sur la vente de la collection, voir tout particulièrement AF, E 84 Nr. 26 Bd. 4, enveloppe «Rücktritt des Hrn. Angst, Direktors des schweiz. Landesmuseums & Uebernahme seiner im Landesmuseum deponirten Sammlung durch die Eidgenossenschaft»; ZBZ, fonds H. Angst 142, dossier «Rücktritt von der Leitung des Landesmuseums. Schenkungsvertrag 1903».

permettront de mettre en exergue les conflits d'intérêts entre le particulier et les institutions concernées.

Mais, avant de préciser dans quel contexte ces transactions ont été effectuées, voyons tout d'abord comment notre homme a gravi les échelons de la hiérarchie sociale et économique, à la suite de sa nomination à la tête du Musée national suisse en mars 1892.

Ascension économique et sociale

Sur un plan financier, la direction du Musée national suisse assure à Angst un revenu annuel fixe non négligeable: arrêté en 1892 à 6'000 francs, son salaire annuel atteint déjà deux ans plus tard la somme de 8'000 francs. L'historien Albert Tanner, dans sa belle étude sur la bourgeoisie bernoise et zurichoise au XIX^e siècle,³⁴¹ fixe à un revenu annuel de 5'000 francs la limite inférieure des classes aisées pour la fin du XIX^e siècle. Dans cette optique, le salaire d'Heinrich Angst le hisse parmi les représentants des classes moyennes supérieures. Ce nouveau statut revêt une signification encore plus importante, si l'on se rappelle qu'à la fin des années 1880 et au début des années 1890, Angst rencontre de graves difficultés financières, découlant notamment de sa situation professionnelle instable et d'une activité de collectionneur intense. L'accession à la tête du Musée national suisse est même une question économique vitale, si l'on se fie à une lettre qu'il adresse à sa femme en janvier 1892, dans laquelle il lui fait part de ses tracas financiers et lui annonce, non sans laisser transparaître un certain soulagement, le versement de son premier salaire de directeur au mois de mars de la même année.³⁴²

Si la direction du Musée national suisse lui assure désormais un revenu stable, d'autres engagements professionnels contribuent dans le même temps à consolider sa position sociale et financière. Au début de 1892, Angst accède ainsi à la présidence du Conseil d'administration de construction des nouveaux bains ferrugineux de Saint-Moritz, projet dans lequel il s'était engagé à la fin des années

³⁴¹ TANNER Albert, *Arbeitsame Patrioten – wohlanständige Damen. Bürgertum und Bürgerlichkeit in der Schweiz 1830-1914*, Zürich 1995.

1880, aux côtés notamment du riche financier et industriel Karl Fierz-Landis (1852-1892), actionnaire du Crédit suisse et du chemin de fer du Nord-Est, grand partisan de la nationalisation des chemins de fer, mais aussi collectionneur d'antiquités et fervent adepte de la candidature zurichoise pour le siège du Musée national suisse.³⁴³ Ce poste, que notre homme occupera jusqu'en 1895, lui procure un salaire annuel de 6'000 francs, à croire ce que dit Angst au conseiller fédéral Carl Schenk au moment de négocier sa rémunération de directeur du Musée national suisse.³⁴⁴

En l'espace de quelques années, Heinrich Angst passe donc de l'état d'une personne passablement désargentée à celui de bourgeois prospère. Sa fortune s'accroît même considérablement si l'on considère par exemple l'achat d'une villa luxueuse, avec terrain, acquise pour la somme de 125'000 francs en 1902 (grosso modo 1,2 million de nos francs) dans les quartiers aisés de Zurich, à la Seestrasse 129,³⁴⁵ ou le rachat de la maison paternelle de Regensberg, au début du XX^e siècle, dont il fait sa résidence secondaire.³⁴⁶ Autre signe de son aisance financière, Angst dispose d'un chauffeur, d'une cuisinière et d'une aide-soignante «Pflegerin», qui lui sert à la fois d'infirmière et de gouvernante. Ce nombre d'employés de maison est relativement élevé, lorsqu'on sait qu'à la fin du XIX^e siècle, à peine un pour-cent des ménages zurichois ont sous leurs ordres trois domestiques ou plus.³⁴⁷

La consolidation de sa position sociale s'opère également par le biais de titres et distinctions. En 1886, après avoir occupé quelques mois le poste de vice-

³⁴² ZBZ, fonds H. Angst 101.15, lettre d'Angst à Margaret Jennings, 11.1.1892.

³⁴³ AF, E 84 Nr. 74 Bd. 10. Sur l'essor de la station de St. Moritz et la construction de nouveaux bains, voir notamment: METZ Peter, *Geschichte des Kantons Graubünden*, Bd. II, 1848-1914, Chur 1991, 366-384.

³⁴⁴ DURRER 1948, 178. Cédant à la pression du Conseil fédéral, Angst démissionnera en 1895 de la présidence des bains de St. Moritz, cette fonction étant considérée comme incompatible avec son statut de fonctionnaire de l'Etat. ZBZ, fonds H. Angst 117, 317-318, lettre d'Angst à Pestalozzi-Stocker, président de la Société des actionnaires des bains de St. Moritz.

³⁴⁵ ZBZ, fonds H. Angst 2, acte de vente conclu entre Berta Rieter-Fenner et Heinrich Angst, le 24.11.1902.

³⁴⁶ En 1922, la fortune d'Angst s'élève à 824'715 francs, si l'on en croit un rapport concernant la liquidation de sa succession. AMNS, *Bericht über die Liquidation des Nachlasses des Herrn Dr. Hch. Angst, gewesener Direktor des Schweiz. Landesmuseums [...]*, Zürich 1922.

³⁴⁷ TANNER 1995, 83-89.

consul britannique à Zurich, Angst est nommé Consul honoraire britannique pour la Suisse alémanique, le Tessin et les Grisons. Dix ans plus tard, il accède même au rang de Consul général britannique. Si cette nouvelle fonction ne lui procure pas de rentrées d'argent directes, le poste n'étant pas rémunéré, elle lui assure en revanche une reconnaissance sociale non négligeable, comme nous l'avons déjà souligné. Mais c'est surtout sa nomination au poste de directeur du Musée national suisse en 1892 qui marque un tournant dans la trajectoire sociale d'Angst. A cette occasion, le natif de Regensburg reçoit la bourgeoisie d'honneur de Zurich.³⁴⁸ Six ans plus tard, soit au cours de l'année qui voit l'inauguration du musée, la Faculté des lettres de l'Université de Zurich lui confère le titre de docteur «honoris causa» pour les services rendus à la patrie. Angst cumule dans le même temps de nombreuses charges et responsabilités auprès de diverses sociétés culturelles et scientifiques, parmi lesquelles figurent la Société des artistes en Suisse, la Société suisse pour la conservation des monuments historiques, la Société des Antiquaires de Zurich, l'Allgemeine Geschichtsforschende Gesellschaft der Schweiz et l'Historische Verein der fünf Orte.³⁴⁹ Dès 1898, à la suite de l'ouverture du Musée national suisse, la renommée de son directeur s'étend bien au-delà des frontières helvétiques. Parallèlement, les témoignages d'estime et les offres de services se multiplient. C'est ainsi qu'en automne 1898, soit quelques mois à peine après l'inauguration du Landesmuseum, Angst est approché par des représentants du gouvernement britannique pour diriger les travaux de réaménagement du célèbre South Kensington Museum. Soupesant le pour et le contre de cette offre, Angst met en exergue, dans une lettre adressée à son ami archiviste Jakob Kaiser, le 11 octobre 1898, les avantages sociaux et symboliques qu'il pourrait retirer de ce poste: «Es drängt mich, Ihnen eine überraschende Mitteilung zu machen, die mich in Hamburg erreicht hat. Ich bin von massgebender Seite aus sondiert worden, ob ich geneigt wäre, die Neuorganisation & den Neubau des South Kensington Museums in London als 1. Direktor zu leiten. [...] Die Hauptschwierigkeit liegt darin, dass die Annahme dieser Stellung für mich ein gänzlich neues Leben bedeuten würde. Auf der einen Seite eine höchst ehrenvolle Berufung, eine glänzende Position &

³⁴⁸ ZBZ, fonds H. Angst 3.

³⁴⁹ ZBZ, fonds H. Angst 3.

die Aussicht nach Beendigung des Baus in den englischen Adelsstand erhoben zu werden; auf der andern im Stichlassen des mir ans Herz gewachsene Landesmuseum & meiner Freunde, vor allem Sie selbst, die ich nur noch in den Ferien sehen könnte, & unter allen Umständen eine gewaltige Arbeit & Verantwortlichkeit. Ich vernehme, dass die Anregung meiner Berufung direkt von der Regierung ausgeht & vermute, dass Mr. Chamberlain ihr Urheber ist.»³⁵⁰ Si l'on en croit toujours la correspondance échangée avec Jakob Kaiser, Angst déclina la proposition, jugeant son âge trop avancé et sa santé trop médiocre pour se lancer dans un tel projet.³⁵¹ Par la suite, Angst recevra encore bien d'autres témoignages de l'estime que lui portent les Britanniques. En juin 1902, à l'occasion du couronnement du roi Edouard VII, Angst est nommé compagnon de l'ordre de Saint Michael et de Saint George, distinction qui est donnée aux représentants diplomatiques. En 1903, sur la proposition notamment de Lord Viscount Dillon, président de la Société des Antiquaires de Londres, le Zurichois entre dans l'Athenaeum Club de Londres, un des clubs anglais les plus distingués et exclusifs où se retrouvent hommes d'Etat, écrivains, lettrés, artistes et fonctionnaires de haut rang.³⁵² Deux ans plus tard, le 9 novembre 1906, Angst est nommé «Knight Commander», au sein de l'ordre de Saint Michael et de Saint George, en présence du roi Edouard d'Angleterre.³⁵³ Il est vrai que ce titre honorifique qui confère l'anoblissement, à l'instar de la plupart des distinctions précédentes, récompense autant le collectionneur d'art ancien et premier directeur du Musée national suisse que le consul britannique, en particulier son engagement diplomatique en faveur de la Grande-Bretagne dans le conflit qui l'oppose à l'Afrique du Sud au moment de la guerre des Boers (1899-1902). Mais les marques

³⁵⁰ ZBZ, fonds H. Angst 97, lettre d'Angst à Jakob Kaiser, 11.10.98.

³⁵¹ ZBZ, fonds H. Angst, 97, lettre d'Angst à Jakob Kaiser, 11.10.98.

³⁵² Angst écrit à son ami Kaiser à ce propos: «[...] Gestern Abend 9 Uhr erhielt ich eine Depesche von dem Sekretär des Athenaeum Clubs, dass meine Berufung durch das Komitee erfolgt sein; die Nachricht freute mich so, dass ich die ganze Nacht nicht schlafen konnte. [...] In England wird dies als grösste Ehrung angesehen werden, denn das Komitee hat bloss das Berufungsrecht von 12 Mitgliedern jährlich [...] Ich bin der erste Schweizer, dem die Ehre zuteil geworden & seit vielen Jahren überhaupt der erste Ausländer [...].» ZBZ, fonds H. Angst 99, lettre d'Angst à Jakob Kaiser, 7.2.1903.

³⁵³ ZBZ, fonds H. Angst 3.

d'estime ne se limitent pas seulement à la Grande-Bretagne. En 1903, l'Université d'Harvard lui décerne le titre de docteur «honoris causa» pour son activité muséale.³⁵⁴ Toujours aux Etats-Unis, le Metropolitan Museum de New York désigne Angst membre d'honneur à vie en 1907, manière aussi de le remercier d'avoir fourni le musée en antiquités suisses.³⁵⁵

L'ascension d'Heinrich Angst ne résulte pas uniquement de son flair artistique, de son entregent ou de son sens extraordinaire des affaires. Son parcours témoigne également de l'intégration toujours plus accomplie des directeurs de grands musées au sein des élites sociales et culturelles de l'époque. Au détour d'un rapport sur l'inauguration du Kaiser Friedrich-Museum³⁵⁶ le 18 octobre 1904 à Berlin, écrit par le successeur d'Angst, Hans Lehmann, à l'adresse du Conseil fédéral, on peut se faire une idée du prestige dont jouit un directeur de grand musée dans la haute société européenne à l'aube du XX^e siècle: «[...] Wenn ich im Folgenden Ihnen einige an und für sich unbedeutende Details aufführe, so geschieht dies nicht meiner Person wegen, sondern bloss um Ihnen zu zeigen, welche Stellungen man dem Direktor des Schweizerischen Landesmuseums in dieser Gesellschaft anwies. Die Hoftafel im Weissen Saale des königlichen Schlosses bildete ein grosses Hufeisen, in das eine Tischreihe eingeschoben war. An diesem Tische, gerade der kaiserlichen Familie gegenüber, hatte ich meinen Platz, und zwar zwischen einem Oberst der Gardekürassiere und einem Oberst der Infanterie. Mir gegenüber sassen die Vertreter der drei grössten deutschen Museen, des Germanischen Museums in Nürnberg, des Bayerischen Nationalmuseums in München und des Kunstgewerbemuseums in Berlin, abwechselungsweise mit je einem Offizier. [...] ich darf wohl sagen, dass man mir als Vertreter des Schweizerischens Landesmuseums überall mit der grössten Liebenswürdigkeit entgegenkam, und dass unserem nationalen Insitute von allen, die es schon gesehen

³⁵⁴ ZBZ, fonds H. Angst 98, lettre d'Angst à Jakob Kaiser, 20.4.1902.

³⁵⁵ Voir notamment la correspondance échangée avec des professionnels de musées américains, en particulier avec Edward Robinson, directeur assistant au Metropolitan Museum de New York: ZBZ, fonds H. Angst 71.18.

³⁵⁶ Le Kaiser Friedrich-Museum deviendra le musée Bode en 1956 pour effacer le nom des Hohenzollern. A son ouverture, en 1904, les collections d'arts décoratifs, de peintures et de sculptures sont exposées chronologiquement selon le projet d'un «Epochenmuseum». POULOT 2001, 85.

hatten, beinahe überschwenglich Lob gespendet wurde [...].»³⁵⁷ Cette description de l'estime dont jouissent les directeurs de musées en Allemagne laisse certes transparaître chez le successeur d'Angst un besoin accru de reconnaissance sociale; elle n'en illustre pas moins la conscience de soi de cette nouvelle élite culturelle que forment les conservateurs de grands musées en Suisse au début du XX^e siècle.

Une figure controversée

Si les activités d'Heinrich Angst ont fait l'objet de nombreuses marques d'estime, elle ont également donné prise à de sévères critiques. Trois faits lui sont en particulier reproché: le cumul des fonctions de consul général britannique et de directeur du Musée national suisse; la conduite aux dépens de l'établissement muséal d'opérations commerciales dans le domaine des antiquités; l'utilisation à des fins personnelles de son titre de premier directeur du Musée national suisse.

Dès son accession à la tête du Musée national suisse en 1892, des voix s'élèvent dans les milieux culturels et politiques du pays pour dénoncer le cumul des fonctions et le danger de collision d'intérêts. Les sources consultées montrent néanmoins que les critiques ne portent pas tant sur son activité de collectionneur-marchand proprement dite que sur des opérations marchandes jugées malhonnêtes et sur ses fonctions consulaires, considérées comme incompatibles avec son statut de fonctionnaire de l'Etat.

Rappelons que l'article 12 de la Constitution fédérale interdit l'exercice d'une autre activité professionnelle rémunérée aux employés de l'Etat. Or au moment de sa nomination à la tête du Musée national suisse en 1892, Heinrich Angst occupe déjà depuis six ans le poste de consul honoraire britannique pour la Suisse alémanique et le Tessin. Bien décidé à le conserver, notre homme s'attache dans un premier temps à surseoir à la demande des autorités fédérales d'abandonner ses fonctions consulaires, avant de menacer de démissionner. C'est ainsi qu'en février 1892, soit quelques jours avant sa nomination officielle, Angst

³⁵⁷ AF, E 84 Nr. 108 Bd. 14, Bericht des schweizerischen Landesmuseums über seine Teilnahme an der Einweihung des Kaiser Friedrichmuseums in Berlin, am

négoce et obtient du Conseil fédéral le droit de continuer à exercer sa fonction de consul britannique pendant une période transitoire, tout au moins jusqu'à l'ouverture du Musée national suisse, fixée à ce moment-là à l'automne 1895. Le Zurichois laisse alors clairement entendre que le cumul des fonctions n'est que provisoire et qu'il s'achèvera avec la fin des travaux de construction du nouveau musée. Le 20 avril 1894, Angst annonce même, à l'occasion d'une réunion de la Commission du Musée national suisse, son intention de quitter le consulat dès l'installation de son bureau de directeur dans le nouveau musée.³⁵⁸ Mais le retard pris par les travaux de construction et surtout sa nomination au poste de consul général d'Angleterre, le 6 mars 1896, conduisent Angst à revenir sur sa promesse et à défendre le principe du cumul des fonctions. A quelques mois de l'ouverture du musée, tirant profit de son rôle de premier prêteur d'objets et de chef d'orchestre de l'aménagement des salles d'exposition, le directeur du Musée national suisse n'hésite pas à agiter la menace d'une démission, si le Conseil fédéral le contraint de quitter dans l'immédiat ses fonctions consulaires. Cédant à la pression, les autorités fédérales se contentent de demander la régularisation de sa situation à l'occasion de la prochaine réélection des fonctionnaires fédéraux, en avril 1898.³⁵⁹

Mais lorsque le terme fixé par le Conseil fédéral échoit au printemps 1898, les préparatifs d'inauguration du musée battent leur plein. Au chantage de sa démission, le premier directeur ajoute un argumentaire prônant les avantages qu'il tire de son travail consulaire pour la recherche d'«antiquités nationales» et la prise de contacts avec des collectionneurs à l'étranger, comme on peut le lire dans une lettre qu'il adresse au conseiller fédéral Adrien Lachenal (1849-1918), le 27 septembre 1898: «[...] In dieser Eigenschaft [Konsul] wurde ich in England mit vielen einflussreichen Persönlichkeiten bekannt, welche meinen Nachforschungen nach schweizerischen Altertümern dort in jeder Beziehung Vorschub leisteten. Dank dieser Verbindungen wurden von mir unter anderem zwei Sammlungen von je einigen hundert Exemplaren schweizerischen Glasmalereien entdeckt [...]. Als blosser Direktor eines erst im Werden begriffenen schweizerischen Museums hätte

18. Oktober 1904.

³⁵⁸ DURRER 1948, 275.

³⁵⁹ DURRER 1948, 277.

ich nie und nimmer den Zutritt zu diesen verborgenen Schätzen gehabt.»³⁶⁰ Bon an, mal an, le Conseil fédéral reconduit, le 30 décembre 1898, le contrat d'Angst pour une durée de trois ans; il exige simplement que le directeur du Musée national suisse renonce à ses émoluments consulaires et engage un vice-consul pour le décharger de son labeur.³⁶¹

En plus du cumul des charges, ce sont désormais les prises de positions politiques du consul britannique qui sont l'objet de polémiques. Afin de mieux comprendre ces critiques, il est nécessaire de rappeler la situation politique internationale en Europe pendant la période considérée. Dès 1888, l'avènement de Guillaume II jette l'Allemagne dans une politique impérialiste qui effraye la Grande-Bretagne et les autres puissances coloniales. En Suisse, la puissance de l'Empire allemand constitue une épreuve pour l'unité du pays, car elle fait apparaître des oppositions d'ordre linguistique et politique.³⁶² Si l'Empire allemand, de par son organisation et sa discipline militaire, suscite l'admiration de larges milieux helvétiques, il est aussi jugé dangereux pour le fédéralisme, la paix et la liberté en Europe, notamment en Suisse romande et dans les forces situées à gauche de l'échiquier politique. Or, au tournant du siècle, Angst, en qualité de consul britannique, multiplie les attaques contre la puissance allemande dans des quotidiens suisses-alémaniques, au point de figurer sur les listes noires du gouvernement allemand.³⁶³ Dans le même temps, notre homme s'emploie à défendre avec vigueur la politique impérialiste des sujets de sa majesté, en justifiant notamment l'intervention militaire britannique en Afrique du Sud lors de la guerre des Boers. En ce qui concerne ce dernier conflit, la bataille se livre à Zurich par journaux interposés entre d'une part, la *Limmat* et la *Neue Zürcher*

³⁶⁰ AF E 84 Nr. 26 Bd. 4, enveloppe «Wahl des Hrn. H. Angst als Direktor des schweiz. Landesmuseums 1898-1899».

³⁶¹ Le Département de justice et police écrit au Conseil fédéral, à ce sujet: «[...] Die Collision mit Art. 12 der Bundesverfassung wird daher unseres Erachtens vermieden, wenn Herr Angst auf die kleinen Sporteln, die jährlich rund 200Frk. betragen verzichtet.» AF, E 84 Nr. 26 Bd. 4, lettre du Département fédéral de justice et police au Conseil fédéral, 26.12.1898.

³⁶² Sur le sujet, voir notamment: JOST Hans Ulrich, *Les Avant-gardes réactionnaires. La naissance de la nouvelle droite en Suisse 1890-1914*, Lausanne 1992.

³⁶³ ZBZ, fonds H. Angst, 94.2, lettre d'Angst à Mr. George-Bailey Beak,

Zeitung, deux quotidiens bourgeois particulièrement critiques à l'encontre des Britanniques, accusés de vouloir freiner le développement de l'Empire allemand, d'autre part, la *Zürcher Post*, l'organe du parti démocratique qui prend fait et cause pour les Anglais et dénonce le climat anglophobe qui règne parmi les Allemands établis à Zurich et surtout dans la presse.³⁶⁴

La première décennie du XX^e siècle marque une nouvelle étape dans l'engagement politique d'Angst. Face à la dégradation du climat politique international, ce dernier adopte une attitude pacifiste, qui rejoint celle de nombreux socialistes en Europe. Entre 1905 et 1910, le Zurichois est ainsi en contact régulier avec le leader socialiste allemand August Bebel (1840-1930), qu'il décrit comme un virulent opposant au parti de la guerre en Allemagne et un «devoted friend of England».³⁶⁵ A Zurich, en 1910 et 1911, Angst soutient financièrement les partisans de la représentation proportionnelle, ainsi que la campagne du pasteur socialiste Paul Pflüger (1865-1947) pour l'élection au Conseil municipal de la Ville.³⁶⁶ Autant d'activités qui lui valent l'hostilité d'une partie des forces conservatrices bourgeoises: c'est ainsi que le *St. Galler Tagblatt* publie le 1^{er} octobre 1915 un article incendiaire contre l'action consulaire d'Angst.³⁶⁷

Si ses activités consulaires et son engagement politique sont le point de mire de multiples attaques, surtout dans les deux premières décennies du XX^e siècle, les pratiques d'Angst en matière de commerce des antiquités n'échappent pas moins aux critiques. Depuis la fin des années 1880, Angst est en effet accusé d'utiliser sa position de consul britannique et d'expert pour le compte de la Confédération, dans le but de se livrer à des opérations marchandes douteuses avec des antiquaires anglais aux dépens de la Suisse.

Parmi les plus virulents détracteurs d'Angst figure Lydia Welte-Escher (1858-1891), fille unique d'Alfred Escher (1819-1882), richissime industriel, chef

30.6.1919.

³⁶⁴ BPU Genève, Ms. 2545, f. 59, lettre d'Angst à Edouard Naville, 23.10.1901.

³⁶⁵ ZBZ, fonds H. Angst 94.2, lettre d'Angst à John Brunner, 3.11.1910.

³⁶⁶ ZBZ, fonds H. Angst 11.16, lettre de l'*Arbeiter-Union* de Zurich à Angst, 28.10.1910.

³⁶⁷ Dans une lettre adressée au conseiller fédéral Arthur Hoffmann le 2 octobre 1915, Angst se plaint d'être la cible de violentes critiques et cite l'article du journal

des radicaux, fondateur du conseil du Crédit suisse, de la Compagnie des chemins de fer du Nord-Est et de l'Ecole polytechnique fédérale. Rappelons qu'en 1890, Lydia Welte-Escher cède une grande partie de sa fortune à la Confédération en vue de la création de la Fondation Gottfried Keller, tout en stipulant dans l'acte de donation l'utilisation qui doit en être faite.³⁶⁸ Une Commission fédérale de la Fondation Gottfried Keller se voit chargée d'acquérir des spécimens éloquentes de l'art suisse pour le compte de la Confédération, dans le but d'empêcher notamment qu'elles ne prennent le chemin de l'exil. Ces œuvres sont destinées soit à être déposées en prêt de longue durée dans les musées suisses, soit à être ramenées à l'endroit où elles étaient exposées à l'origine. En 1890, autrement dit l'année de la création de la fondation, le peintre Arnold Böcklin et le professeur Johann Rudolf Rahn, membres fraîchement élus du Conseil de fondation, soumettent la candidature d'Heinrich Angst au comité, afin de lui adjoindre un membre ayant des connaissances approfondies en matière de commerce et d'art ancien. La donatrice, qui dispose d'un droit de proposition «Vorschlagsrecht»³⁶⁹ dans le choix des membres de la commission, rejette aussitôt cette candidature.³⁷⁰ Robert Durrer et Fanny Lichtlen expliquent ce refus par une vieille querelle politique entre les familles Escher et Angst.³⁷¹ Si l'on en croit nos deux auteurs, les Angst seraient tombés en disgrâce chez les Escher lors du renversement des radicaux – dont Alfred Escher était le grand chef – par le parti démocratique, à la fin des années 1860 dans le canton de Zurich. Johannes Angst, le père d'Heinrich, aurait joué un rôle non négligeable dans la chute du régime Escher, en encourageant l'avocat Friedrich Locher à rédiger une série de pamphlets contre le système libéral et le financier zurichois, accusé de se servir sans scrupules de son pouvoir pour son bien matériel. Cette explication ne suffit pas. Une lettre de Lydia Welte-Escher adressée à son avocat Emil Isler, en date du 20 novembre 1890,³⁷² nous montre que la

saint-gallois: ZBZ, fonds H. Angst, 94.14, lettre d'Angst à Arthur Hoffmann, 2.10.1915.

³⁶⁸ Sur le sujet, voir JUNG 1998, 91; LANDOLT Hanspeter, *Fondation Gottfried Keller. Collectionner pour les musées suisses 1890-1990*, Berne 1990.

³⁶⁹ JUNG 1998, 88.

³⁷⁰ JUNG 1998, 88-92.

³⁷¹ DURRER 1948, 8-9 et 168.

³⁷² Lettre de Lydia Welte Escher à Emil Isler, 20.11.1890, citée dans JUNG 1998,

donatrice s'oppose également pour d'autres motifs à la nomination d'Heinrich Angst au sein du Conseil de la fondation Gottfried Keller: la riche héritière reproche au diplomate de se livrer, aux dépens de la Suisse, au commerce des antiquités suisses avec son beau-frère anglais, propriétaire d'un magasin de cristal, de porcelaine et de verre à Londres, qui fonctionne en même temps comme marchand d'objets anciens. Les documents conservés dans le fonds Heinrich Angst à la Zentralbibliothek ne nous permettent malheureusement pas d'infirmer ou de confirmer ces allégations, dans la mesure où la correspondance échangée entre les deux parents manque, soit qu'elle ait été perdue, soit qu'elle ait été détruite. En revanche, nous savons que les accusations portées contre Angst ne sont pas seulement le fait de Lydia Welte-Escher. Elles sont l'illustration d'une attitude beaucoup plus générale. A cet égard, les quelques lignes tirées du procès-verbal du comité exécutif de la Commission fédérale pour la conservation des monuments de l'art historique, en date du 30 décembre 1890, sont révélatrices: «[...] Angst gelte im Publikum vielfach als Händler, der die Schweiz für England absuche. Um mit England ungestört Handel treiben zu können, liess er sich zum britischen consul machen, sagen die Leute.»³⁷³

Au nombre des personnes qui ont accusé Heinrich Angst de se livrer, au détriment de la Suisse, à des opérations marchandes portant sur des antiquités figure également Ferdinand Vetter (1847-1924), professeur de philologie et d'histoire de la littérature à l'Université de Berne (1885-1921) et fondateur en 1891 de la *Schweizerische Rundschau*, première revue littéraire aux ambitions nationales, regroupant des écrits dans les différentes langues du pays.³⁷⁴ Il faut dire que depuis les premiers débats sur la création d'un Musée national suisse dans les années 1880, une inimitié profonde oppose Angst et Vetter,³⁷⁵ qui convoitent tous deux le *leadership* de l'entreprise et, au bout du compte, sa direction. L'un et

90-91 et 273-274.

³⁷³ ZBZ, fonds H. Angst 134, *Procès-verbal du Comité exécutif de la Commission fédérale pour la conservation des monuments de l'art historique*, 30.12.1890, 174; DURRER 1948, 172.

³⁷⁴ Sur le sujet, voir notamment: GREINER Trudi, *Der literarische Verkehr zwischen der deutschen und welschen Schweiz seit 1848*, Bern-Leipzig 1940, 79-81.

³⁷⁵ Sur le conflit opposant Angst à Ferdinand Vetter, voir DURRER 1948, 167 ss.

l'autre sont d'ailleurs membres de la Commission fédérale pour la conservation des monuments de l'art historique. En 1888, en tant que membre de la dite commission, Vetter participe même à l'élaboration du programme d'exposition du musée à créer.³⁷⁶ Une année plus tard, le 4 juin 1889, il donne en outre une conférence à Berne devant la Société d'art de Berne pour soutenir la création d'un Musée national suisse.³⁷⁷ Malgré son statut de professeur à l'Université et son engagement culturel en faveur d'un rapprochement entre la Suisse romande et la Suisse allemande, Vetter ne parviendra pas à évincer Heinrich Angst dans la course à la direction du Musée national suisse.³⁷⁸ Le 18 mars 1892, le Conseil fédéral porte son choix, comme nous l'avons vu, sur le Zurichois, jugeant même superflu l'organisation d'un concours. Dans un projet où tout est à créer, le flair artistique, la pratique des collections et le sens extraordinaire des affaires ont sans doute été jugés comme des qualités plus importantes que les diplômes universitaires et la culture littéraire.

Son accession à la tête du Musée national suisse n'apaise pas les attaques contre la conduite d'Heinrich Angst, au contraire. Les plus vives réprobations émanent une fois de plus de la Commission de la fondation Gottfried Keller, par la voix notamment d'Hans Auer (1847-1906), professeur extraordinaire d'histoire de l'architecture et de la sculpture à l'Université de Berne (1890-1904).³⁷⁹ Vers 1900, ce dernier accuse le directeur du Musée national suisse d'avoir conclu, au

³⁷⁶ Voir le chapitre 8.

³⁷⁷ VETTER Ferdinand, *Eidgenössisches Landesmuseum oder Unterstützung örtlicher Altertumsammlungen? Vortrag gehalten in der von der Bernischen Künstlergesellschaft veranstalteten öffentlichen Versammlung im Kasino zu Bern, den 4. Juni 1889, und der hohen Bundesversammlung gewidmet*, Bern 1889; Vetter est également l'auteur d'une publication sur la célèbre collection de vitraux suisses de la famille Vincent mise à l'encan en 1890: VETTER Ferdinand, *Die Vincent'sche Glasgemäldesammlung in Konstanz und das Schweizervolk. Vortrag gehalten in der Bernischen Künstlergesellschaft den 3. Juni 1890*, Bern 1890.

³⁷⁸ A la suite de la démission d'Angst en 1903, Ferdinand Vetter tentera une nouvelle fois de briguer le poste de directeur du Musée national suisse. Pour des raisons qui nous sont inconnues, il retirera toutefois sa candidature peu de temps après l'expiration du délai de la remise des dossiers. AF, E 84 Nr. 26 Bd. 4, lettre du Département fédéral de l'Intérieur au Conseil fédéral, 23.12.1903.

³⁷⁹ Sur la carrière académique d'Hans Auer, voir: TAVEL Hans Christoph von, «Der Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Bern von den Anfängen bis zum Zweiten Weltkrieg», *Kunstwissenschaft* 1976, 33-58.

détriment de la fondation elle-même, une alliance avec des antiquaires parisiens lors d'une importante vente aux enchères en juin 1896. Afin de mieux comprendre sa critique, il est nécessaire de s'attarder sur le déroulement de la vente. Au printemps 1896, la Fondation Gottfried Keller charge Heinrich Angst, alors directeur du Musée national suisse, de prendre part à une vente aux enchères parisienne dans le but d'acheter une tapisserie représentant le renouvellement de l'Alliance entre Louis XIV, roi de France, et les Confédérés, en 1663. La pièce à acquérir est destinée à être déposée en prêt de longue durée dans les salles du Musée national suisse. Si l'on en croit Hans Auer, témoin oculaire des événements, Angst, peu de temps avant la mise à l'encan, aurait communiqué à l'organisateur de la vente, avec lequel il entretenait de bonnes relations d'affaires, la valeur limite – 80'000 francs – que la fondation s'était fixée, permettant ainsi au marchand de faire porter des enchères fictives par un associé pour pousser au maximum la vente. Dans les faits, la tapisserie sera cédée à la fondation pour la somme de 88'200 francs, dont 8'200 francs de frais administratifs, soit grosso modo 840'000 de nos francs.³⁸⁰ Faute de preuves en suffisance, Auer écrit avoir renoncé à dénoncer les agissements d'Angst, dans une lettre du 22 novembre 1904, adressée à l'historien de l'art Carl Brun (1851-1923): «[...] Unser Vertrauen, unsere Coullance gegenüber Angst ist nach meiner – freilich viel später gewonnenen Ueberzeugung – schmäählich missbraucht worden – aber beweisen kann ich es eben nicht, nur der Vorgang der Auktion selbst ... [bietet] genügende Belege zu meiner Ansicht. Aber wenn man so etwas veröffentlichen würde, so wäre Angst imstande, schriftliche Zeugnisse von den Pariser Juden, die am Handel mitgewirkt haben, beizubringen, welche bestätigen werden, dass alles mit rechten Dingen zugegangen sei, – dass wirklich Liebhaber vorhanden gewesen, dass diese im Moment, als unsere Limite erreicht war, merkwürdigerweise auch die Lust am Kaufen verloren haben [...]»³⁸¹ Une fois encore, les sources disponibles ne nous permettent pas d'infirmar ou de confirmer ces accusations.

Comment Angst a-t-il pu, en dépit de toutes ces critiques, se maintenir à la tête du Musée national suisse pendant plus de dix ans et siéger au sein de la

³⁸⁰ Sur le sujet, voir JUNG 1998, 180-184.

Commission du musée durant quatorze ans? Les causes de cette longévité sont certainement multiples. Une des raisons et non des moindres doit être trouvée dans l'estime dont notre homme jouit auprès de plusieurs personnalités culturelles et politiques de premier plan.³⁸² A Zurich, Angst peut compter sur l'appui – du moins jusqu'au début du XX^e siècle – de l'historien de l'art Johann Rudolf Rahn et du maire de la ville, président de la Commission du Musée national suisse, Hans Conrad Pestalozzi (1848-1909), si l'on se fie encore à la lettre qu'écrit Hans Auer à Carl Brun, le 22 novembre 1904.³⁸³ Entre 1887 et 1895, Angst bénéficie aussi de l'appui du conseiller fédéral radical Carl Schenk, qui apprécie ses talents de collectionneur et son tempérament de *leader*. A Berne, Angst peut également compter sur le soutien inconditionnel de son ami l'archiviste fédéral Jakob Kaiser (1833-1918), comme le montre l'intense correspondance échangée entre les deux hommes.³⁸⁴ Or, Kaiser exerce depuis le début des années 1880 une influence non négligeable sur le destin du Musée national suisse. Après avoir siégé à la Commission d'experts pour la création d'un Musée national suisse (1883) et au Comité de la Société pour la conservation des monuments historiques (1889), le Bernois est en effet membre de la Commission du Musée national suisse de 1891 à 1911. Ces explications pourtant ne suffisent pas. Les causes de la longévité du pouvoir d'Angst doivent être aussi trouvées dans la richesse de ses collections et ses activités marchandes. La donation-vente de 1903 apporte de ce point de vue un témoignage essentiel.

³⁸¹ Lettre d'Hans Auer à Carl Brun, 22.11.1904, citée d'après JUNG 1998, 182-184 et 388-389.

³⁸² Dans la même lettre adressée à Carl Brun le 22 novembre 1904, Hans Auer affirme qu'Angst bénéficie d'une confiance aveugle des autorités fédérales et zurichoises. JUNG 1998, 184.

³⁸³ JUNG 1998, 182-184 et 388-389.

³⁸⁴ ZBZ, fonds H. Angst 48, 49, 50 et 97.

Collision d'intérêts

Le 12 mars 1903, soit quelques mois avant d'abandonner la direction du musée, officiellement pour des raisons de santé, Angst adresse une lettre à Adrien-Louis Lachenal, chef du Département fédéral de l'Intérieur, dans laquelle il propose à la Confédération le rachat de ses dépôts à des conditions qu'il qualifie lui-même de particulièrement avantageuses.³⁸⁵ Dans les premières lignes de son courrier, le directeur déclare avoir eu depuis longtemps l'intention d'assurer la propriété de ses collections au Musée national suisse. Dans cette optique, il estime la valeur financière de ses biens à la somme de 500'972 francs, en se basant sur les reçus établis au moment de l'entrée de ses collections au musée. Le directeur souligne que ces estimations, datant en majeure partie des années 1897 et 1898, sont «de beaucoup inférieures à ce qu'elles seraient aujourd'hui, par suite de la hausse considérable que la concurrence américaine a provoquée sur les antiquités de toute nature. [...] En réalité de l'avis d'hommes compétents, spécialistes en la matière, le prix de vente actuel de mes dépôts devrait être porté à un million et il atteindrait probablement ce chiffre à une vente aux enchères.»³⁸⁶ Tout en affirmant qu'il ne lui est malheureusement pas possible de faire don de ses dépôts au musée, parce qu'ils constituent presque toute sa fortune, Angst propose de les revendre pour la moitié de leur estimation, soit 250'000 francs, grosso modo 2,4 millions de nos francs actuels, selon les modalités suivantes: le cinquième payé comptant et les 200'000 francs restants sous forme de rente viagère, qu'il fixe, au vu de son âge – il a alors cinquante-six ans – à environ huit pour-cent du capital versé, soit 16'000 francs annuellement. Le Zurichois ne manque pas de relever que les tarifs des sociétés d'assurances et des établissements de rentes sont calculés pour les vies normales,

³⁸⁵ Sur la vente de la collection, voir tout particulièrement AF, E 84 Nr. 26 Bd. 4, enveloppe «Rücktritt des Hrn. Angst, Direktors des schweiz. Landesmuseums & Uebernahme seiner im Landesmuseum deponirten Sammlungen durch die Eidgenossenschaft» et AF, E 84 Nr. 52 Bd. 8; ZBZ, fonds H. Angst 142, dossier «Rücktritt von der Leitung des Landesmuseums. Schenkungsvertrag 1903».

³⁸⁶ AF, E 84 Nr. 52 Bd. 8, lettre d'Angst au chef du Département fédéral de l'Intérieur, 12.3.1903 (traduction française).

tandis que son «[...] état de santé fait prévoir une mort prochaine».³⁸⁷ Angst vivra encore dix-huit ans! Enfin, comparant son offre à un «sacrifice dont un père de famille n'assumerait pas légèrement la responsabilité»,³⁸⁸ le Zurichois relève que la somme de 250'000 francs ne représente même pas le montant de ses débours pour ses collections depuis 1878 et qu'il renonce par conséquent non seulement aux intérêts de ce capital et à toute indemnité pour le temps et le travail que ces collections lui ont coûtés depuis vingt-cinq ans, mais aussi à l'importante plus-value dont des conjonctures favorables ont fait bénéficier les antiquités.

Angst aura d'autant moins de difficulté à convaincre les autorités fédérales qu'une grande partie de ce qu'on a coutume de considérer à l'époque comme les pièces maîtresses du Musée national suisse – surtout en ce qui concerne la période du Bas Moyen Age et des Temps modernes – lui appartiennent. Consultée sur le sujet, la Commission du Musée national suisse ne manque d'ailleurs pas de souligner la perte «irréparable» que le départ de ces collections entraînerait pour l'institution.³⁸⁹ Le 21 avril 1903, le Conseil fédéral signe le contrat d'achat des collections d'Heinrich Angst, selon les termes fixés par son propriétaire.³⁹⁰ La transaction est présentée au public comme un geste de mécénat sans précédent!³⁹¹ Citons à titre d'exemple un article de la *Neue Zürcher Zeitung* du 29 avril 1903 portant le titre «Die Schenkung des Herrn Direktors Dr. H. Angst». S'inspirant du

³⁸⁷ AF, E 84 Nr. 52 Bd. 8, lettre d'Angst au chef du Département fédéral de l'Intérieur, 12.3.1903 (traduction française).

³⁸⁸ AF, E 84 Nr. 52 Bd. 8, lettre d'Angst au chef du Département fédéral de l'Intérieur, 12.3.1903 (traduction française).

³⁸⁹ AF, E 84 Nr. 52 Bd. 8, «Préavis relatif aux collections d'antiquités déposées au Musée national suisse et offertes en don à la Confédération par M. le Dr. Angst, Directeur du Musée. Au nom de la Commission du Musée national suisse, le président Pestalozzi et le secrétaire Lehmann». S.d. (traduction française).

³⁹⁰ ZBZ, fonds H. Angst 142.

³⁹¹ Le conseiller fédéral Adrien-Louis Lachenal écrit à Angst en 1903: «[...] Quant à l'offre que vous faites, je puis vous dire que je la considère non seulement comme acceptable, mais qu'elle mérite notre vive reconnaissance, celle de la Confédération et du peuple, parce qu'elle constitue une donation du plus haut prix à l'égard duquel les conditions que vous demandez sont des plus modestes et n'enlèvent en rien le caractère de libéralité à votre belle et généreuse offre.» ZBZ, fonds H. Angst 142, enveloppe «Rücktritt von der Leitung des Landesmuseums. Schenkungsvertrag 1903», lettre d'Adrien-Louis Lachenal à Angst, 24.3.1903.

communiqué des autorités fédérales publié à l'occasion de la transaction, l'auteur écrit: «Dem aufmerksamen Besucher unseres Landesmuseums kann es wohl nicht entgehen, dass mit Ausnahme der prähistorischen und frühmittelalterlichen Sammlungsräume fast alle andern Objekte enthalten, die ein Vermerk als Depositum des Direktors bezeichnet. [...] Es war darum eine hochherzige patriotische Tat des Herrn Angst, dem öffentlichen Besitze seine im Landesmuseum deponierten Sammlungen um ein geringes Entgelt gerade in einem Momente abzutreten, da ihn verschiedene fremde Händler mit hohen Angeboten umwarben und ein Verkauf seiner Schätze ihn zum Millionär gemacht haben würde.»³⁹² Au vu de la réputation internationale de son propriétaire, auréolé du titre de premier directeur du Musée national suisse, et de ses activités d'experts, censées garantir la qualité et l'authenticité de sa collection, le montant de 250'000 francs est en effet jugé fort modeste, comme en témoigne le préavis de la Commission du Musée national suisse adressé au Conseil fédéral concernant le rachat d'une partie des collections privées d'Angst, en 1903: «M. le directeur Angst étant universellement connu des amis des arts, comme l'un des plus fins connaisseurs et des meilleurs collectionneurs d'antiquités, il est hors de doute qu'une vente publique de sa collection attirerait non seulement les représentants des plus grands musées, mais aussi les plus riches amateurs, d'autant plus qu'on pourrait acheter ici en toute confiance et sans avoir à redouter aucune mystification. Nous n'exagérons pas en estimant à un million de francs le produit probable d'une vente de cette nature et à fr. 750'000 au minimum le résultat certain dans les conditions les plus défavorables.»³⁹³

³⁹² NZZ, 29.4.1903.

³⁹³ AF, E 84 Nr. 52 Bd. 8, «Préavis relatif aux collections d'antiquités déposées au Musée national suisse et offertes en don à la Confédération par M. le Dr Angst, Directeur du Musée. Au nom de la Commission du Musée national suisse, le président Pestalozzi et le secrétaire Lehmann». S.d. (traduction française). Ce point de vue est également défendu par l'archiviste Jakob Kaiser: «Herr Angst geniesst weithin in deutschen und wälschen Landen den Ruf eines ersten Kenners im Antiquitätenfache, und zugleich eines vorsichtigen und wählerischen Sammlers. Dieses Renommée gibt seiner Sammlung erhöhten Werth, und würde bei einer öffentlichen Versteigerung auch in Bezug auf die Preise zur Geltung gelangen.»

Mais les transactions conclues avec le musée ne s'arrêtent pas là: elles se poursuivent à un rythme soutenu dans les années suivantes, facilitées par le fait qu'Angst siège désormais au sein de la Commission du Musée national suisse. En automne 1905, Angst remet au musée pour le prix de 20'000 francs, grosso modo 186'000 francs actuels, le portrait en pied du chef de mercenaires Wilhelm Fröhlich (1549), dû au Zurichois Hans Asper.³⁹⁴ En janvier 1906, Angst vend, toujours au Musée national, pour le prix de 10'000 francs, des objets liturgiques, dont douze chasubles, ainsi que sa collection de costumes campagnards et citadins, composée de quatre-vingt dix-neuf pièces.³⁹⁵ Ce dernier ensemble, estimé à 5'850 francs en 1903, avait été déposé en prêt de longue durée dans le musée peu de temps auparavant. Si les sources consultées ne font pas état au début de tensions entre l'ex-directeur du Musée national suisse et la Commission du musée découlant de ces diverses transactions, les choses changent radicalement à partir de 1907. Les relations entre les deux parties se dégradent suffisamment pour qu'il soit utile d'examiner ici en détail l'épisode déclencheur du litige.

Le 12 novembre 1907, l'ancien directeur se tourne vers ses collègues de la Commission du Musée national suisse pour annoncer son intention de liquider d'autres ensembles de sa collection.³⁹⁶ Les inventaires énumèrent des centaines d'objets: armes, meubles, cassettes, plafonds, sculpture décorative en bois, vitraux, céramique, poêle de faïence, ustensiles en argent, en bronze, costumes, portraits,

AF, E 84 Nr. 26 Bd. 4, enveloppe «Rücktritt des Hrn. Angst, Direktors des schweiz. Landesmuseums & Uebernahme seiner im Landesmuseum deponirten Sammlungen durch die Eidgenossenschaft», lettre de J. Kaiser au Département fédéral de l'Intérieur, 16.3.1903.

³⁹⁴ Hans Asper, *Portrait du chef de mercenaires Wilhelm Fröhlich*, 1549, huile sur bois (214x111cm), LM8622. Sur la transaction, voir: AF, E 84 Nr. 61 Bd. 9, lettre de la Commission du Musée national suisse au Département fédéral de l'Intérieur, 9.9.1905.

³⁹⁵ ZBZ, fonds H. Angst 94.17, lettre d'Angst à Hans Lehmann, 10.1.1906; AF, E 84 Nr. 39 Bd. 6, procès-verbal de la Commission du Musée national suisse, 12.1.1906; ZBZ, fonds H. Angst 55, lettre d'Hans Lehmann à Angst, 30.1.1906; AF, E 84 Nr. 61 Bd. 9, Auszug aus dem Protokoll der Sitzung des Schweiz. Bundesrates, Département des Innern, 26.1.1906.

³⁹⁶ AF, E 84 Nr. 26 Bd. 4, lettre d'Angst à la direction du Musée national suisse, 12.11.1907.

tableaux, etc.³⁹⁷ En ce qui concerne les modalités de vente, le Zurichois fait part de son projet de céder ses biens par lots ou groupes d'objets. Il se déclare prêt toutefois à faire une exception en faveur du Musée national suisse, en lui offrant la possibilité d'acquérir des pièces isolées,³⁹⁸ pour autant que le montant total des achats soit supérieur à 25'000 francs. Soucieux que le Parlement ne s'imisce pas dans cette affaire, Angst formule en outre le désir que le musée renonce à demander un crédit extraordinaire à Berne et qu'il s'acquitte du montant en trois tranches annuelles, en puisant dans les caisses du crédit d'acquisition de l'institution. Notre homme se tourne également vers la Commission fédérale de la Fondation Gottfried Keller pour lui proposer des vitraux, des coupes et un poêle de Wetzikon d'un montant total de 97'000 francs, destinés à être déposés au Musée national suisse. Comme en 1903, l'ex-directeur souligne les conditions particulièrement avantageuses de sa proposition, tout en mentionnant l'existence de nombreuses offres d'amateurs et de marchands américains.³⁹⁹

Ici, il faut noter qu'Angst justifie son opération en invoquant un besoin d'argent pour financer des fouilles dans le lac de Morat.⁴⁰⁰ En 1904 déjà, il avait entrepris des démarches auprès des autorités cantonales fribourgeoises pour obtenir un droit de fouilles exclusif dans la partie fribourgeoise du lac de Morat aux fins de «retrouver une partie de ce qui pouvait rester des antiquités Bourguignonnes et

³⁹⁷ Sur le sujet, voir: AF, E 84 Nr. 61 Bd. 9.

³⁹⁸ AF, E 84 Nr. 26 Bd. 4, lettre d'Angst à la direction du Musée national suisse, 12.11.1907; sur le sujet, voir également: AF, E 84 Nr. 61 Bd. 9.

³⁹⁹ AF, E 84 Nr. 26 Bd. 4, lettre d'Angst à la direction du Musée national suisse, 12.11.1907.

⁴⁰⁰ Sur le sujet, cf. ZBZ, fonds H. Angst 3, enveloppe «Murten und Freiburg», extrait du protocole du Conseil d'Etat, séance du 12.8.1904. Il importe de relever qu'Angst ne conduira jamais à terme son entreprise de fouilles dans le lac de Morat, évoquant des ennuis de santé – insomnie, affections au larynx et aux bronches. Une question se pose: ce projet lacustre ne fut-il qu'un prétexte pour organiser une vente publique de ses biens? Si les sources disponibles ne m'autorisent pas à confirmer cette hypothèse, il ne fait aucun doute que d'autres raisons, mercantiles notamment, ont motivé cette opération. A partir de 1905 surtout, le Zurichois envisage de se délester d'une partie de ses biens par crainte d'un ralentissement dans le goût d'acheter les antiquités suisses en Europe et aux Etats-Unis.

autres provenant de la bataille de Morat en 1476 [...]».⁴⁰¹ Sa requête partait de l'idée que c'était sous la terre que les antiquités intéressantes pouvaient encore se trouver, alors que les objets du Moyen Age et des Temps modernes se raréfiaient sur le marché. En compensation de la concession requise, le Zurichois s'engageait à céder gratuitement au Canton de Fribourg un quart des trouvailles d'après un tirage au sort, un deuxième quart à son choix et à un prix au comptant équivalant au tiers du coût total des travaux d'investigation; avant de procéder au susdit partage, Angst se réservait néanmoins le droit de choisir pour lui-même dans l'ensemble des trouvailles quatre objets isolés, tels que poignards, épées, casques etc. Enfin, dans le cas où le résultat de l'entreprise ne dépasserait pas la valeur de 4'000 francs, la totalité des trouvailles lui serait abandonnée, à titre de dédommagement des frais occasionnés. Le 12 août 1904, le Conseil d'Etat fribourgeois concédait à Angst le droit exclusif de rechercher des antiquités dans la partie fribourgeoise du lac de Morat.⁴⁰² Une fois la concession acquise, le Zurichois s'informait des nouvelles possibilités techniques – appareils de plongée, dragues, projections électriques etc. – auprès d'experts en recherches sous-marines et annonçait publiquement son projet de vendre ses collections pour financer l'opération.

Souscrivant à première vue aux exigences que pose Angst dans sa lettre du 12 novembre 1907, la direction du Musée national suisse procède à une sélection initiale des objets pour une valeur totale de 81'500 francs, soit: 19'500 francs pour les armes; 12'500 francs pour les meubles; 2'400 francs pour les caissettes; 2'600 francs pour les plafonds; 1'600 francs pour les sculptures en bois; 30'200 francs pour les vitraux; 1'000 francs pour les produits en faïence et en verre; 1'700 pour les poêles; 3'400 francs pour l'argenterie; 2'300 francs pour les produits en cuivre, étain et bronze; 2'600 francs pour les produits en argent; 200 francs pour les

⁴⁰¹ ZBZ, fonds H. Angst 3, enveloppe «Murten und Freiburg», lettre d'Angst au Conseil d'Etat du Canton de Fribourg, document non daté, probablement début 1904.

⁴⁰² ZBZ, fonds H. Angst 3, enveloppe «Murten und Freiburg», extrait du protocole du Conseil d'Etat, séance du 12.8.1904.

costumes; 1'400 francs pour l'iconographie et objets divers.⁴⁰³ Dans ses deux séances des 20 et 21 novembre 1907, la Commission du Musée national suisse entérine ce choix, en l'absence du principal intéressé, jugeant même le prix des antiquités mises en vente avantageux au regard de leur qualité. Par la voix de son président Hans Pestalozzi et surtout du professeur Johann Rudolf Rahn, elle exprime néanmoins dans cette même séance son embarras de conclure une nouvelle fois une affaire avec un des siens et fait le vœu que cette transaction soit la dernière; les deux hommes invitent en outre leurs collègues à rejeter la demande d'Angst ayant trait aux modalités de paiement, estimant que cette décision est du ressort exclusif de la Commission.⁴⁰⁴ Ayant eu sans doute vent des critiques, Angst, par la plume de son secrétaire H. Rosenstock, fait part, le 5 décembre 1907, à divers partenaires et marchands de sa décision de ne plus servir d'intermédiaire et leur recommande de s'adresser directement à la direction du Musée national suisse pour toute nouvelle offre d'antiquités.⁴⁰⁵ Mais les choses n'en restent pas là. Quelques semaines plus tard, le 8 janvier 1908, le directeur du Musée national suisse, Hans Lehmann, adresse au chef du Département de l'Intérieur Marc Ruchet (1853-1912), une lettre incendiaire, dans laquelle il accuse Angst d'entrer en compétition avec le musée pour acquérir des objets et de tirer avantage des informations privilégiées qu'il reçoit du fait de sa position d'ex-directeur du Musée national suisse: «[...] Tatsache bleibt, dass Herr Angst in den letzten Jahren ohne Rücksicht auf das Landesmuseum schweizerische und fremde Altertümer kaufte, sogar solche, welche das Landesmuseum ebenfalls zu erwerben wünschte, und dass die Landesmuseumsbehörden nun genötigt sind, ihm sowohl diese Bestände, als die noch von früher her in seinem Besitze befindlichen, soweit dies die Mittel gestatten, abzukaufen und zwar zu Preisen, die nicht gerade vorteilhaft genannt

⁴⁰³ AF, E 84 Nr. 39 Bd. 6, procès-verbal de la Commission du Musée national suisse, 20.11.1907 et 21.11.1907.

⁴⁰⁴ AF, E 84 Nr. 39 Bd. 6, procès-verbal de la Commission du Musée national suisse, 20.11.1907 et 21.11.1907. Il n'est pas indifférent de relever que la biographie de Durrer et Lichlen fait silence sur cette polémique, n'évoquant que l'offre «avantageuse» faite par Angst au Musée national suisse.

⁴⁰⁵ ZBZ fonds H. Angst 120, 204, lettre de H. Rosenstock à T. Vaucher, 5.12.1907.

werden können, nur um zu verhüten, dass diese Altertümer nicht rücksichtslos an den Meistbietenden ins Ausland verkauft werden.

Eine solche Handlungsweise hält der Unterzeichnete mit der Stellung eines Mitgliedes der Eidg. Landesmuseums-Kommission, das von allen Offerten, die dem Landesmuseum gemacht werden, offiziell Kenntnis erhält, für unvereinbar, wobei auch nicht ausser Acht gelassen werden darf, dass Herr Angst während seiner 10-jährigen Amtstätigkeit als Direktor des Schweizerischen Landesmuseums Gelegenheit hatte, wie kein Anderer, Kenntnis vom Vorhandensein der Antiquitäten zu bekommen, und dass ihm, unter Benutzung seiner früheren Stellung, die Erwerbung viel leichter gemacht wird, als dem Direktor des Landesmuseums, der immer wieder an den Entscheid einer Kommission gebunden ist. Dabei muss allerdings dahingestellt bleiben, wieweit Herr Angst seine frühere Stellung nachträglich bei diesen Ankäufen ausnutzte.»⁴⁰⁶

C'est toutefois à la lecture du procès-verbal de la séance de la Commission du Musée national suisse des 20 et 21 novembre 1907 qu'Angst prend officiellement connaissance des critiques formulées à son encontre. La réaction ne se fait pas attendre. Dans une lettre datée du 14 janvier 1908, Angst informe la Commission qu'il retire son offre de vente, pour protester contre les accusations de Rahn. Le lendemain, les membres de la Commission se retrouvent pour débattre une nouvelle fois de l'affaire Angst. Si la plupart d'entre eux expriment le souhait de conduire la transaction à son terme, ils n'édulcorent pas pour autant leurs critiques, bien au contraire. Ainsi, le professeur Rahn, tout en déplorant qu'une version corrigée du procès-verbal incriminant Angst n'ait pas circulé, déclare que son intention n'était nullement de contester la valeur et l'importance des dons passés d'Angst, mais de dénoncer certaines de ses pratiques marchandes. Le professeur lui reproche en particulier d'avoir vendu à des tiers des antiquités, dont des vitraux susceptibles d'intéresser le Musée national suisse, sans en informer au préalable la Commission. Le procès-verbal fait également mention des attaques du

⁴⁰⁶ AF, E 84 Nr. 34 Bd. 5, lettre d'Hans Lehmann à Marc Ruchet, chef du Département fédéral de l'Intérieur, 8.1.1908.

président de la Commission, Hans Pestalozzi. Ce dernier, tout en exprimant également le vœu de pouvoir conclure la vente, fait part de son regret qu'Angst n'ait pas informé le musée des occasions avantageuses circulant sur le marché et ait préféré lui soumettre des offres d'achat en bloc. Et surtout, le président accuse Angst d'avoir procédé à des transactions dans un but spéculatif aux dépens du musée, en mentionnant à titre d'exemple une armoire gothique offerte en 1907 au musée à un montant trois fois plus élevé que son prix d'achat établi à 500 francs quelques mois plus tôt.

Se déclarant profondément blessé par ses accusations, Angst retire son offre à l'issue de la séance de la Commission.⁴⁰⁷ Malgré tout, un contrat de vente est conclu entre les deux parties la même année. Les sources consultées ne nous fournissent pas d'explications claires sur les raisons de ce revirement. Il est permis de penser que, le Conseil fédéral ayant accepté le 11 décembre 1907 l'achat pour la somme de 50'000 francs d'une partie des collections d'Angst, chacune des parties a jugé préférable de mettre de l'eau dans son vin, l'une pour ne pas laisser filer l'occasion d'enrichir ses collections, l'autre pour ne pas rompre définitivement les ponts avec le musée.⁴⁰⁸ Après un tel épisode, on aurait pu s'attendre que le Zurichois s'assagisse ou du moins devienne plus prudent. Rien n'est moins vrai, car deux ans plus tard, une nouvelle affaire, bien plus grave, met en cause la conduite d'Heinrich Angst.

En 1909, l'ex-directeur est en effet accusé d'avoir acheté en secret un parement d'autel orné du Christ en croix, daté de la fin du XV^e siècle, provenant du couvent de Rheinau (ZH). La pièce avait également été exposée dans la section «Art ancien» de l'Exposition nationale suisse à Zurich en 1883. Les procès-verbaux de la Commission du Musée national suisse, auxquels s'ajoutent des documents conservés dans le fonds Angst à la Zentralbibliothek de Zurich, nous

⁴⁰⁷ AF, E 84 Nr. 39 Bd. 6, procès-verbal de la Commission du Musée national suisse, 15 et 16.1.1908.

⁴⁰⁸ AF, E 84 Nr. 39 Bd. 6, procès-verbal de la Commission du Musée national suisse, 15 et 16.1.1908; AF, E 84 Nr. 61 Bd. 9, Auszug aus dem Protokoll der Sitzung des schweizerischen Bundesrates, Dep. des Innern, 7.12.1907.

permettent de reconstituer dans le détail les faits reprochés au collectionneur-marchand. En 1908, à la suite des dommages causés par un incendie à l'autel du couvent de Rheinau, le Musée national suisse et le gouvernement zurichois projettent de dresser l'inventaire des biens conservés dans l'établissement religieux, pour en déterminer leur origine et leur appartenance. Ils estiment que de nombreux biens du couvent sont propriétés du canton de Zurich, et par conséquent susceptibles d'être déposés en prêt de longue durée dans le musée. Faisant fi de ces projets, Angst et l'antiquaire lucernois Alphons Meyer, propriétaire d'un magasin d'«Antiquités et Objets d'Art» à la Bahnhofstrasse 40 à Zurich, se concertent dans le but d'acheter le parement d'autel en possession de la paroisse de Rheinau. L'arrangement secret conclu entre les deux hommes stipule que le Lucernois doit procéder à l'achat de l'étoffe liturgique pour la revendre aussitôt à Angst, moyennant le versement d'une commission de dix pour-cent. Aussitôt dit, aussitôt fait: l'antiquaire achète le parement et le remet à Angst pour la somme de 6'600 francs, dont 600 francs de commission. Le 27 février 1909, Angst écrit à la direction du Musée national suisse pour lui proposer la précieuse étoffe au prix de 6'600 francs, tout en prenant soin de préciser: «Selbstverständlich besteht für das Landesmuseum nicht die mindeste Verpflichtung, das Antependium zu übernehmen; ich behalte das schöne und zu diesem Preise sehr billige Stück mit dem grössten Vergnügen für mich selbst und nehme es in mein Landhaus nach Regensburg.»⁴⁰⁹

Immédiatement informé, le gouvernement cantonal conteste la transaction et exige la restitution du parement. Les autorités zurichoises font valoir leur droit en se fondant sur le fait que l'autel leur appartient et que la parure liturgique ne peut par conséquent être cédée à un tiers sans leur accord. Interrogé sur l'affaire, l'antiquaire lucernois déclare avoir vendu l'objet en toute et bonne conscience à Angst, après que ce dernier lui eut déclaré son intention de l'offrir au Musée

⁴⁰⁹ ZBZ, fonds H. Angst 144, lettre d'Angst à la direction du Musée national suisse, 27.2.1909.

national suisse.⁴¹⁰ De son côté, Angst, tout en contestant les propos de l'antiquaire, explique que son geste a été motivé par la crainte de voir la précieuse étoffe vendue à un antiquaire étranger, en la personne du Munichois Julius Böhler. Mais les attaques les plus véhémentes viennent une nouvelle fois du directeur Hans Lehmann. Dans une lettre incendiaire adressée à la direction du Département de l'Intérieur du Canton de Zurich, le 22 mars 1911, ce dernier récusé les raisons alléguées par Heinrich Angst, selon lesquelles il n'était pas au courant des projets du musée et que l'antiquaire munichois voulait acheter le parement.⁴¹¹ Pressé de toutes parts, Angst fera marche arrière, tout en exigeant la restitution de son argent.⁴¹² Le parement sera remis au gouvernement zurichois qui le déposera en prêt de longue durée au Musée national suisse.

Dans les années suivantes, les relations ne s'améliorent guère entre le premier directeur du Musée national suisse et les autorités zurichoises, au point qu'en 1917 Heinrich Angst est évincé de la Commission du Musée national suisse. Dans sa séance du 23 juillet 1917, le Conseil d'Etat zurichois remplace en effet Angst par le Dr Heinrich Mousson, chef du Département de l'instruction publique.⁴¹³ Interpellé sur le sujet par le principal intéressé, le directeur en place, Hans Lehmann, affirme en septembre de la même année ne pas connaître les causes profondes de cette éviction, tout en émettant l'hypothèse qu'elle sanctionne les absences réitérées d'Angst aux séances de la Commission durant les trois années écoulées.⁴¹⁴ Cette explication diplomatique ne convainc guère. Dans une

⁴¹⁰ En 1902, Meyer écrit à Angst que les religieux sont disposés à vendre le parement d'autel à condition qu'il soit donné au Musée national suisse, ZBZ, fonds H. Angst 60.4, lettre d'Alphons Meyer à Angst, 19.2.1902.

⁴¹¹ ZBZ, fonds H. Angst 144, lettre de Lehmann à la direction du Département de l'Intérieur du Canton de Zurich, 22.3.1911.

⁴¹² ZBZ, fonds H. Angst 144, tiré du procès-verbal du Conseil d'Etat du Canton de Zurich, 27.5.1911.

⁴¹³ AF, E 84 Nr. 38 Bd. 5, lettre du gouvernement du Canton de Zurich au Conseil fédéral, 23.7.1917.

⁴¹⁴ Hans Lehmann écrit à Angst: «[...] Ihre Anfrage setzt mich in grösstes Erstaunen, da ich glaubte, Sie seien über die Wahl von Herrn Dr. Mousson in die Landesmuseumskommission seitens der Regierung in irgendwelcher Weise verständigt worden, oder es beruhe dieselbe auf einem gegenseitigen Uebereinkommen. [...] Ich selbst nahm, wie ich Ihnen schon sagte, an, es sei dies

lettre du bureau d'avocat d'Angst, datée du 2 avril 1919,⁴¹⁵ on peut lire que l'affaire du parement d'autel du couvent de Rheinau a également joué un rôle important dans la décision du gouvernement zurichois, heurté par le comportement peu loyal de son représentant. Après avoir été débouté de la Commission du Musée national suisse, Heinrich Angst demandera aux autorités zurichoises l'annulation de sa bourgeoisie («Bürgerrecht») de la Ville de Zurich, requête qui sera acceptée le 2 juillet 1919.⁴¹⁶

Pour conclure, il n'est pas indifférent de noter que les procès-verbaux de la Commission du Musée national suisse, les rapports annuels ainsi que la biographie d'Angst due à Robert Durrer et Fanny Lichtlen font silence sur cette éviction. Pouvait-on condamner publiquement un homme qui avait dirigé pendant douze ans une des plus importantes institutions culturelles du pays et contribué de façon décisive à l'enrichissement de ses collections? Ne risquait-on pas d'éveiller d'autres soupçons sur les méthodes d'acquisitions du Zurichois? S'il perdait de son lustre, Angst n'en demeurerait pas moins le père fondateur du Musée national suisse et officiellement son plus magnanime donateur ou du moins son plus important fournisseur. Fait significatif, en juin 1920, le Musée national suisse lui achète encore quatre vitraux du XVI^e siècle pour la somme de 40'000 francs.⁴¹⁷ Décédé le 14 mai 1922, Angst a également une dernière pensée pour l'institution. Par son testament,⁴¹⁸ il lui cède notamment un ensemble de projets de vitraux composé de pièces originales et de copies. La volonté d'éterniser sa personne l'amène aussi à remettre au musée un grand nombre de souvenirs personnels, dont son uniforme de

die Folge einer gegenseitigen Verständigung, habe aber mit keinem Menschen darüber gesprochen ausser mit unserem Präsidenten, der die Vermutung äusserte, der Grund dürfte darin liegen, dass Sie während der ganzen letzten Amtsperiode von drei Jahren und darüber hinaus keiner einzigen Sitzung beigewohnt haben.» ZBZ, fonds H. Angst 55, lettre d'Hans Lehmann à Angst, 28.9.1917.

⁴¹⁵ ZBZ, fonds H. Angst 144, lettre du bureau d'avocat Gossweiler & Hanhart à Angst, 2.4.1919.

⁴¹⁶ ZBZ, fonds H. Angst 3, Auszug aus dem Protokoll der bürgerlichen Abteilung des Stadtrates von Zürich, vom 2. Juli 1919.

⁴¹⁷ ZBZ, fonds H. Angst 55, lettre d'Hans Lehmann à Angst, 13.1.1920.

⁴¹⁸ AMNS, *Eigenhändiges Testament*. Annexe 2, Regensberg, 30.10.1917.

consul général et des reliques de son époque estudiantine (médailles, crosses, etc.).⁴¹⁹ L'ancien directeur pose toutefois comme conditions que ces objets soient munis d'étiquettes portant son nom et exposés dans les salles du musée.⁴²⁰ Krzysztof Pomian relève que ces exigences s'inscrivent dans une tradition déjà répandue au XIX^e siècle, celle du collectionneur privé désireux de pérenniser l'existence de sa collection après sa mort, soit en érigeant un musée qui porte son nom, soit en offrant ses biens à un musée à condition qu'en soit préservés l'intégrité, voire l'aménagement.⁴²¹ Mais en ce point, relève l'historien, les intérêts du particulier et ceux du musée divergent. Si le donateur ne pense qu'à sa collection, le responsable d'un musée ne saurait accepté que son établissement devienne un simple abri pour des collections particulières, où elles seraient présentées telles quelles. D'où son refus parfois d'accueillir des collections, même importantes, parce qu'il considère inacceptable la condition d'en préserver l'intégrité et l'arrangement.⁴²² En été 1922, la direction et la Commission du Musée national obtiendront ainsi des exécuteurs testamentaires d'Angst l'annulation des restrictions.⁴²³ Elles rendront en même temps hommage au premier directeur du Musée national suisse pour les services rendus.

Ce qui nous frappe à la lecture des critiques, importantes et multiples, formulées à l'encontre d'Heinrich Angst, c'est le peu de cas qu'elles font de son activité de collectionneur. Si les attaques portent avant tout sur des transactions marchandes effectuées au détriment du musée, rares sont en effet les reproches contre sa pratique de la collection ou son rôle central dans le commerce des antiquités. Les conditions qui président à sa nomination au poste de directeur

⁴¹⁹ AF, E 84 Nr. 80 Bd. 11, lettre du Département fédéral de l'Intérieur au Conseil fédéral, 24.7.1922.

⁴²⁰ AMNS, *Eigenhändiges Testament*. Annexe 3, Regensberg, 30.10.1917.

⁴²¹ POMIAN Krzysztof, *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago XIII^e-XX^e siècle*, Paris 2003, 304 (Bibliothèque des histoires).

⁴²² Pomian note que la doctrine, sur cette question, a été formulée très clairement dès 1917 par Robert de Forest, président du Metropolitan Museum de New York: POMIAN 2003, 304.

⁴²³ AF, E 84 Nr. 38 Bd. 5, procès-verbal de la Commission du Musée national suisse, 21.6.1922.

montrent qu'ils sont même considérés comme un moyen valable de contribuer à l'enrichissement des collections du musée. Il est vrai qu'au tournant des XIX^e et XX^e siècle, l'acquisition, la collecte et la possession d'objets par un professionnel de musée pour une collection personnelle n'apparaissent guère comme une source de conflits d'intérêts. Preuve en est que nombre de responsables de musées s'adonnent ouvertement au collectionnisme et concluent des transactions avec des institutions muséales publiques ou des particuliers. Il est ainsi significatif qu'au sein même de la Commission du Musée national suisse, on dénombre plusieurs amateurs d'art ancien, dont le professeur d'histoire de l'art Johann Rudolf Rahn, détenteur d'une importante collection d'antiquités, qui réunit des sculptures en bois, des carreaux de poêle, des armes et des vitraux notamment.⁴²⁴ A sa mort en 1913, il vend au Musée national suisse, par disposition testamentaire, sa collection de vitraux anciens, composée de cinquante-trois pièces datant des XIV^e au XVIII^e siècles et provenant en grande partie de la Suisse. Le montant de la transaction s'élève à 70'000 francs, soit les deux tiers du prix d'estimation fixé peu de temps auparavant par la direction du musée.⁴²⁵ L'accord ne suscite guère de réactions, excepté d'Heinrich Angst qui juge le prix exigé trop élevé!⁴²⁶

Un autre exemple illustre le cumul des fonctions de collectionneur particulier et de responsable de musée: à Berne, le premier directeur du nouveau Musée historique, Hermann Kasser (1847-1906) récolte, dès le début des années 1880, des objets anciens – meubles, armes, vaisselle, monnaies, etc, – dont une partie sert à décorer son salon, transformé en «Bauernstube» du XVII^e siècle.⁴²⁷

⁴²⁴ Procès-verbal de la Commission du Musée national suisse, 1912, séance V, 760.

⁴²⁵ *Musée national suisse à Zurich. XX^e rapport annuel présenté au Département fédéral de l'Intérieur, et rédigé, au nom de la Commission, par la Direction*, 1911, Zurich 1912, 34-35; procès-verbal de la Commission du Musée national suisse, 1912, séance V, 759-760, séance VI, 766-781; AF, E 84 Nr. 64 Bd. 10, «Ankauf von Glasgemälden aus dem Nachlass des Hrn. Professor Dr J. R. Rahn»; voir aussi AF, E 84 Nr. 78 Bd. 10, «Legat des J. R. Rahn».

⁴²⁶ ZBZ, fonds H. Angst 100, lettre d'Angst à Jakob Kaiser, 20.9.1912; procès-verbal de la Commission du Musée national suisse, 1912, séance V, 759.

⁴²⁷ Staatsarchiv BE, N Kasser 13, KASSER Paul Georg, *Chronik der Familie Kasser*, s. l. 1929 (dact.). Voir également le fonds Karl Hermann Kasser toujours aux Archives d'Etat de Berne, classé sous N Kasser; RENTSCH Hans, «Karl

Notons encore qu'à Genève, dans le dernier tiers du XIX^e siècle, Hippolyte-Jean Gosse (1834-1901), conservateur de la salle des armures de Genève, puis du Musée archéologique et du Musée épigraphique, amasse tout objet susceptible d'éclairer l'histoire de Genève, dont une collection de portraits genevois qui sera continuée par son gendre.⁴²⁸ Enfin, toujours dans la cité de Calvin, le directeur général des musées, Jacques Mayor (1865-1929), s'adonne à la pratique des collections, tout en fonctionnant comme marchand d'antiquités. Et s'il est contraint d'abandonner son poste de directeur en 1901, son activité marchande proprement dite n'est pas en cause, mais ses manœuvres frauduleuses. Mayor est en effet arrêté, puis incarcéré au pénitencier de Genève pour avoir dépouillé le médailler de la Société d'histoire et escroqué plusieurs centaines de milliers de francs à divers collectionneurs, dont des personnalités genevoises, en se faisant donner de l'argent comptant pour des «soi-disant achats dans des soi-disant ventes».⁴²⁹

Force est de constater, en guise de conclusion, qu'intérêts privés et publics se chevauchent souvent chez les conservateurs de musées suisses, sans que cette situation ne fasse pour autant l'objet d'une réglementation, ni même d'une réprobation. Au XIX^e siècle et même bien au-delà, parmi les personnes engagées dans la politique ou la gestion de musées, la possession de collections privées est avant tout considérée comme une manière efficace de faire progresser les connaissances professionnelles du conservateur et de favoriser les acquisitions matérielles du musée.⁴³⁰ Sur un plan international, les choses ne sont guère

Hermann Kasser, Pfarrer in Hutwil 1873-1885», *Jahrbuch des Obergeraues* (1895), Separatdruck, 97-108. Récemment: GERMANN Georg, «Karl Hermann Kasser (1847-1906)», *Biographien*, catalogue d'exposition du Musée historique de Berne, Berne 1995, 62-65.

⁴²⁸ Sur le sujet, voir notamment: *Société auxiliaire du Musée de Genève*. Mélanges publiés à l'occasion du 25^e anniversaire de la fondation de la société avec illustrations, Genève 1922, 185-187.

⁴²⁹ Sur le sujet, voir notamment: ZBZ, fonds H. Angst 36.14, lettre de Maurice Girod de Genève à Angst, 27.8.1901; ZBZ, fonds H. Angst, 17.15, lettre de L. Bron à Angst, 17.7.1901.

⁴³⁰ Aujourd'hui, on peut lire à ce propos dans le code de déontologie de l'ICOM: «L'acquisition, la collecte et la possession d'objets par un professionnel de musée pour une collection personnelle peuvent ne pas paraître en soi contraires à la déontologie et être considérées comme des moyens valables de faire progresser les

différentes. Un peu partout en Europe, on recense en effet des conservateurs et directeurs de musées qui pratiquent la collection à titre privé. Mentionnons par exemple Augustus Wollaston Franks,⁴³¹ conservateur au British Museum et propriétaire d'une immense collection réunissant notamment des antiquités médiévales, des céramiques, des monnaies, des montres et instruments scientifiques, dont une bonne part rejoindra d'ailleurs les fonds du musée par le biais de donations.⁴³² Si les activités personnelles de collectes de conservateurs et de directeurs de musées sont largement connues, des études détaillées restent en revanche à mener sur les cas de conflits d'intérêts découlant du cumul des casquettes; ceux-ci sont en effet soit ignorés, faute d'accessibilité aux sources, soit passés sous silence pour ne pas nuire aux intérêts du musée et des personnes intéressées. Parmi les rares conservateurs ayant fait l'objet de travaux critiques, il convient de mentionner Alexandre Lenoir. Le fondateur du Musée des Monuments français a en effet suscité parmi les historiens d'art et les archéologues les plus violentes controverses. Pour les uns, il a sauvé quantité d'œuvres d'art du vandalisme révolutionnaire, pour les autres il a agi comme un avide collectionneur,

connaissances professionnelles et le jugement. Cependant, aucun professionnel de musée ne doit concurrencer son musée, que ce soit pour l'acquisition d'objets ou pour toute activité personnelle de collecte. Dans certains pays et dans de nombreux musées pris individuellement, les professionnels de musée ne sont pas autorisés à avoir de collections personnelles, et cette règle doit être respectée. Quand ces restrictions n'existent pas, un professionnel de musée ayant une collection privée doit pouvoir fournir, sur demande, à l'autorité de tutelle, une description de cette collection et une déclaration sur l'importance de la collecte pratiquée. Un accord entre le professionnel de musée et l'autorité de tutelle au sujet de cette collection privée devra être établi et scrupuleusement suivi.» Code de déontologie de l'ICOM pour les musées, article 6.7, accès sur WEB-ICOM, 2003.

⁴³¹ Sur l'activité de collectionneur de Franks, voir notamment: WILSON 1984; WILSON 2002. Autre exemple de conservateurs pratiquant la collection à titre privé: le français Dominique Vivant-Denon (1747-1825), devenu directeur général des musées sous Napoléon. Sur le sujet, voir: LELIÈVRE Pierre, *Vivant Denon: homme des Lumières, «ministre des arts de Napoléon»*, Paris 1993; *Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon*, catalogue d'exposition, Musée du Louvre, Paris 2000.

⁴³² David Wilson écrit qu'Augustus Wollaston Franks doit être considéré comme le plus grand héros académique du département des antiquités du British Museum pour le XIX^e siècle, parce qu'il était aussi bien «innovative in his scholarship as he was aggressive in his collection and generous in his giving», WILSON 2002.

achetant, vendant des œuvres ou détruisant des monuments pour obtenir les pièces convoitées.⁴³³ Est-il audacieux de formuler l'hypothèse qu'un tel débat a été facilité par le fait qu'il touchait le créateur d'un musée disparu depuis longtemps? Autrement dit, qu'il ne pouvait porter préjudice à la réputation d'une institution actuelle et remettre en question la légitime propriété de ses collections.

⁴³³ Sur le sujet, voir notamment: POULOT 1997, 293 et 336; ERLANDE-BRANDENBURG Alain, «Alexandre Lenoir (1761-1839)», *Encyclopedia Universalis*, CD-Rom, version 2000; HASKELL 1993, 100-101.

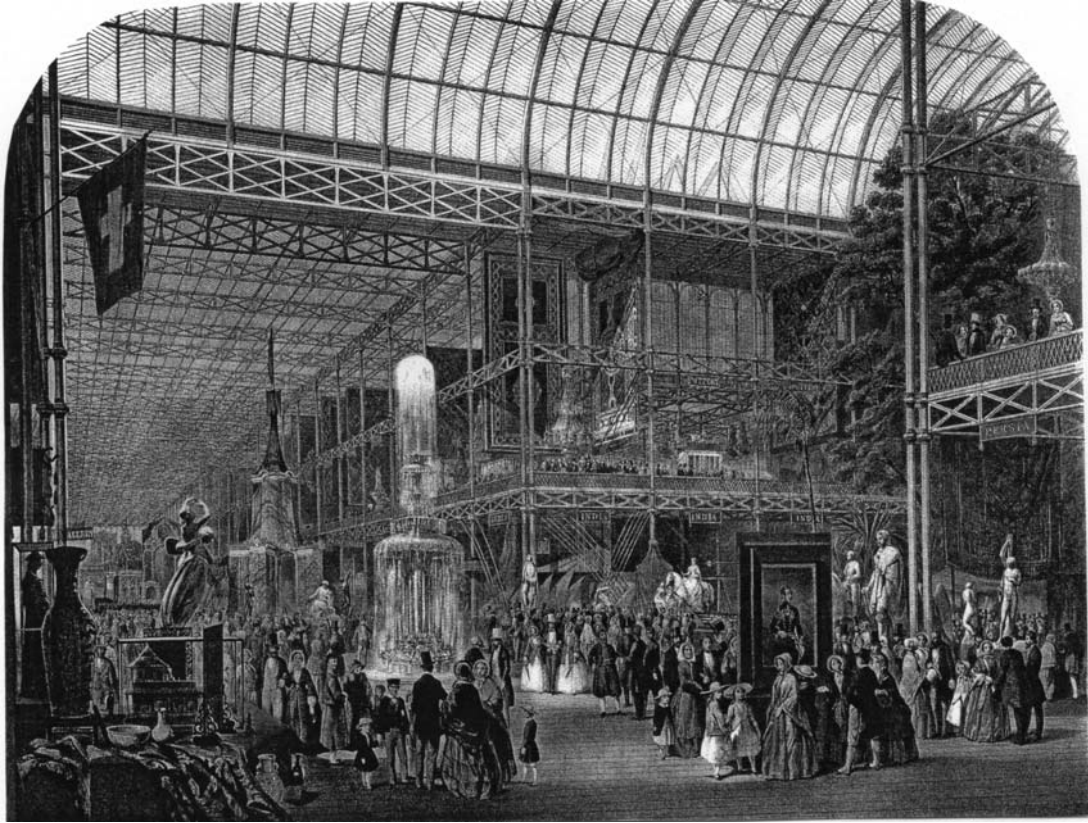


Fig. 2. Crystal Palace, vue de la croisée du transept, lithographie coloriée de John Absolon, 1851. (Londres, Victoria & Albert Museum)



Fig. 3 Vue du site de l'Exposition nationale de 1883, lithographie, 1883.
Devant la gare, sur l'emplacement actuel du Musée national suisse, se
trouve le bâtiment principal de l'exposition.
(Coll. privée; photo Musée national suisse COL-9338).

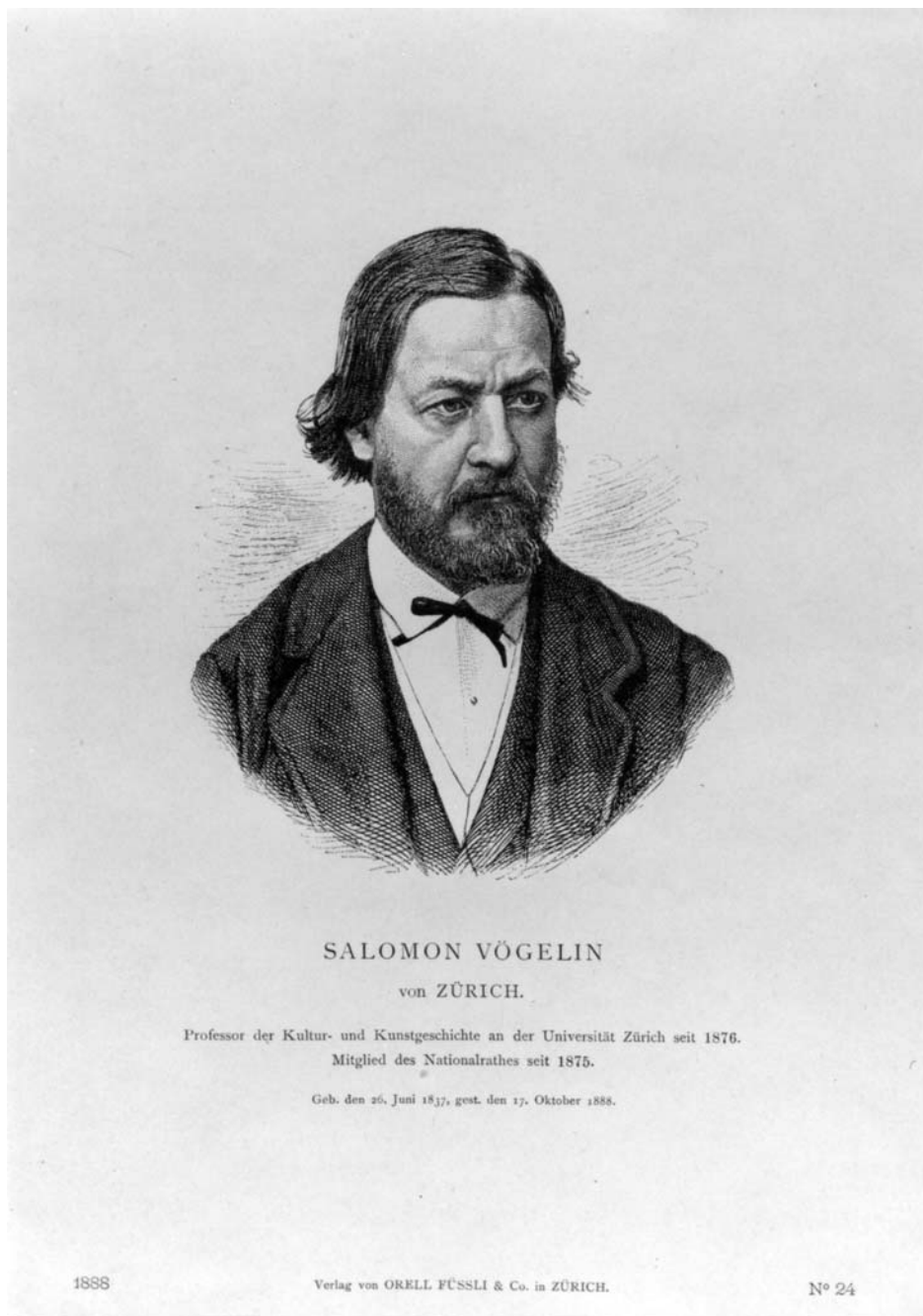


Fig. 4. Salomon Vögelin (1837-1888), lithographie, entre 1888-1900.
Le conseiller national zurichois est considéré comme le père spirituel du
Musée national suisse.
(Coll. privée; photo Musée national suisse NEG-139220)



Fig. 5. Henrich Angst à cheval, livrant combat pour la création du Musée national suisse. Il est revêtu d'une armure ancienne et tient dans ses mains des antiquités.

Caricature publiée dans le *Züri-Hegel* 6.6.1898, numéro édité à l'occasion de l'inauguration du Musée national suisse.



Fig. 6. Les fresques de Ferdinand Hodler représentant la retraite de Marignan concurrencées par les trophées d'armes et de drapeaux, carte postale 1919.
(Zurich, Musée national suisse LM 68837, photo COL-9257)

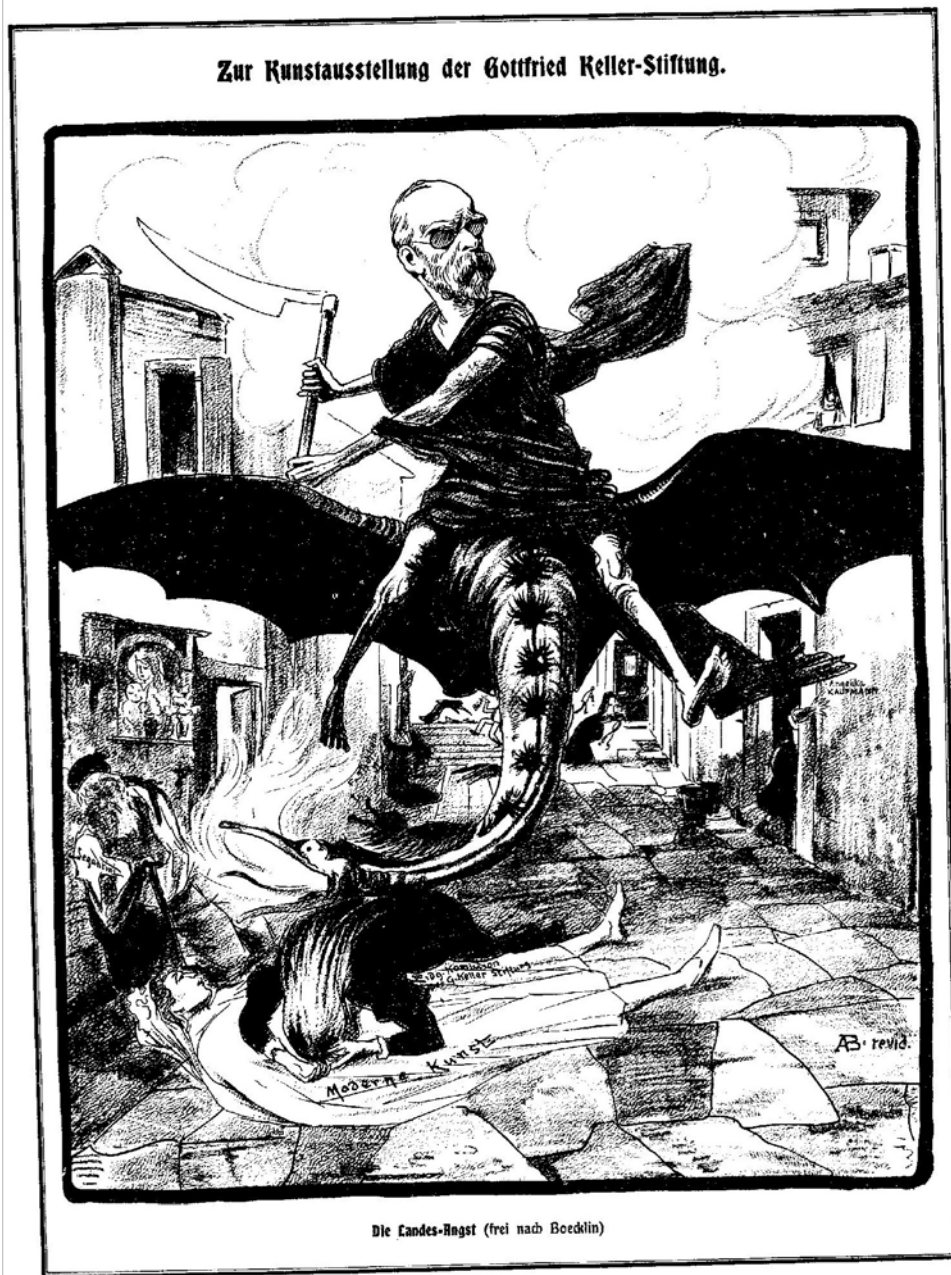


Fig. 7. «Die Landes-Angst», d'après «La peste» d'Arnold Böcklin, caricature tirée du journal *Nebelspalter*, 19.11.1904.

Angst apparaît sous les traits du cavalier qui chevauche le monstre et terrasse l'art moderne, à l'occasion de la première grande exposition rétrospective organisée en 1904 par la fondation Gottfried Keller au Palais Henneberg à Zurich.



Fig. 8. Document produit par le Musée national suisse pour remercier Heinrich Angst d'une donation, fin du XIX^e siècle.
(Zürich, Zentralbibliothek, fonds H. Angst 142)



Fig. 9. Portrait d'Heinrich Angst, de trois quarts à gauche, huile sur toile de Caspar Ritter, 1897. Réalisé au moment où les préparatifs d'exposition battent leur plein, cette peinture représente Angst sous les traits d'un homme à la force tranquille, regardant devant lui, les mains dans les poches et une fleur à la boutonnière. Aucun décor ou attribut ne fait référence à sa fonction de directeur.

A l'occasion de son retrait de la direction du Musée national suisse, Heinrich Angst remet au musée ce portrait, tout en exigeant que celui-ci soit exposé dans la salle de la direction de l'établissement.

(Zurich, Musée national suisse LM 7150; photo NEG 66934).



Fig. 10. Intérieur de la propriété d'Heinrich Angst à Regensburg, photographie, vers 1918.
(Zurich, Musée national suisse LM- 89783.2, photo NEG-117224)



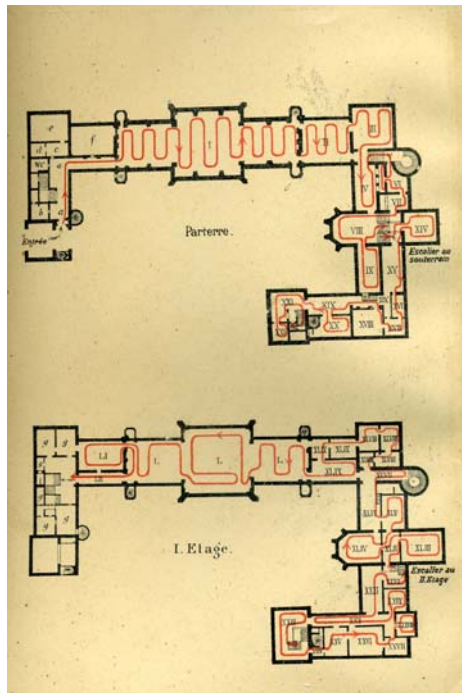
Fig. 11. Médaillon représentant Gustav Gull. Modèle de Joseph Regel pour la façade de l'aile ouest du Musée national suisse, 1897. Gustav Gull (1858-1942), architecte du Musée national suisse. (Coll. privée; photo Musée national suisse NEG-139281)



Fig. 12. Projet de concours pour un Musée national suisse, dessin de Gustav Gull, 1891.
(Zurich, Musée national suisse SLM-Plan, photo NEG-123817)



Fig. 13. La salle des armes du Musée national suisse, 1907.
(Zurich, Musée national suisse, SLM-.DA, photo NEG-7248)

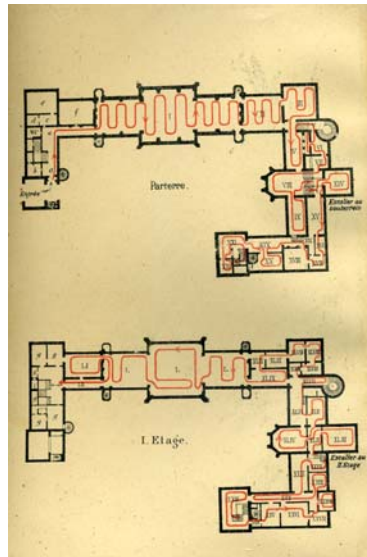


Rez-de-chaussée :

- a. Corridor
- b. Vestiaire
- c. Anti-chambre;
- d. Cabinet des médailles
- e. Collections et salle de conférence de la Société des antiquaires de Zurich
- f. Bibliothèque

- 1. Collections préhistoriques
- 2. Antiquités romaines
- 3. Epoque des invasions barbares
- 4. Salle de collections
- 5. Corridor
- 6. Salle des terres cuites
- 7. Chambre de la maison zum Loch
- 8. Chapelle gothique
- 9. Monuments funéraires gothiques
- 10. Salle du Trésor
- 11. Collections spéciales dites d'histoire culturelle
- 12. Collections spéciales dites d'histoire culturelle
- 13. Collections spéciales dites d'histoire culturelle
- 14. Salle du Conseil de Mellingen
- 15. Cloître
- 16. Chambre de l'abbaye de Notre-Dame de Zurich, daté de 1489
- 17. Chambre de l'abbaye de Notre-Dame de Zurich, daté de 1507
- 18. Chambre de l'abbaye de Notre-Dame de Zurich, daté de 1507
- 19. Corridor
- 20. Loggia
- 21. Salle de collections
- 22. Pharmacie

Fig. 14. Plan du Musée national suisse en 1898, tiré du guide officiel du Musée national suisse, 1898.



Ier Etage

23. Salle du château d'Arbon
24. Petite chambre du Bas-Valais
25. Chambre du couvent d'Oetenbach
26. Chambre de la maison de Pestalozzi
27. Chambre de la Rosenberg
28. Chambre à coucher du petit château de Wiggen
29. Chambre du Seidenhof à Zurich
30. Corridor
31. Corridor
32. Vestibule et escalier menant au deuxième étage
33. Salle des collections
34. Chambre de la maison Winkelried
35. Salle de collections
36. Chambre du couvent de Münstair
37. Salle de collections
38. Salle de collections
39. Chambre de Biasca
40. Salle de collections
41. Salle de collections
42. Anti-chambre
43. Salle de la maison Lochmann
44. Chapelle supérieure
45. Salon rococo avec collection de porcelaines
46. Salle de collections
47. Corridor
48. Section céramique
49. Salle des costumes citadins et campagnards
50. Salle des armes
51. Collection d'uniformes
52. Corridor

g. Administration

Fig. 15. Plan du Musée national suisse en 1898, tiré du guide officiel du Musée national suisse, 1898.



Fig. 16. Salle 1 du Musée national suisse consacrée à la préhistoire, avant 1934 (Zurich, Musée national suisse SLM-.DA, photo, NEG-94114).



Fig. 17. Salle 4 dite «salle d'exposition», vers 1900.

Premier espace de la section médiévale. La salle abrite notamment des sculptures en bois, des statues de la Vierge et de saints, ainsi qu'une copie du plafond en bois peint (XII^e siècle) de l'église de Zillis dans les Grisons. A droite, au-dessus des stalles du chœur d'une église, est accroché le voile de carême de Parzons dans les Grisons (vers 1500). A gauche des vitrines renfermant de la céramique du XVI^e siècle, qui ont été probablement installées peu après l'inauguration du musée en 1898. (Zurich, Musée national suisse COL-15167)



Fig. 18. Salle 6, dite des terres cuites du Musée national suisse.
Reconstruction d'arcatures en briques de Sankt Urban, vers 1900.
(Zurich, Musée national suisse SLM-innen, photo NEG-7243)



Fig. 19. La salle 10, dite du trésor, du Musée national suisse, vers 1900.
(Zurich, Musée national suisse SLM-.DA, photo NEG-140136)



Fig. 20. Salle 16 du Musée national suisse abritant la chambre gothique provenant du Fraumünster à Zurich datée de 1489, vers 1900. Un poêle à carreaux en relief provenant de l'ancienne «Hungerhaus» à Rapperswil (XVI^e siècle) orne également la pièce. (Zurich, Musée national suisse IN-99, photo NEG-1922)



Fig. 21. Salle des sculptures au Musée des Monuments français, huile sur toile anonyme, vers 1800.
(Reims, Musée des Beaux-Arts)



Fig. 22. La chambre dite de François I^{er} à l'hôtel de Cluny, lithographie extraite de A. Du Sommerard, *Les Arts au Moyen Age*, Paris 1840. (Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire)



Fig. 23. Salle 45 du Musée national suisse: chambre rococo et exposition de porcelaines zurichoises, probablement après 1903.

Au centre, les vitrines renfermant une partie du service de table d'Einsiedeln.

(Zurich, Musée national suisse LM-80927, photo NEG 142503)

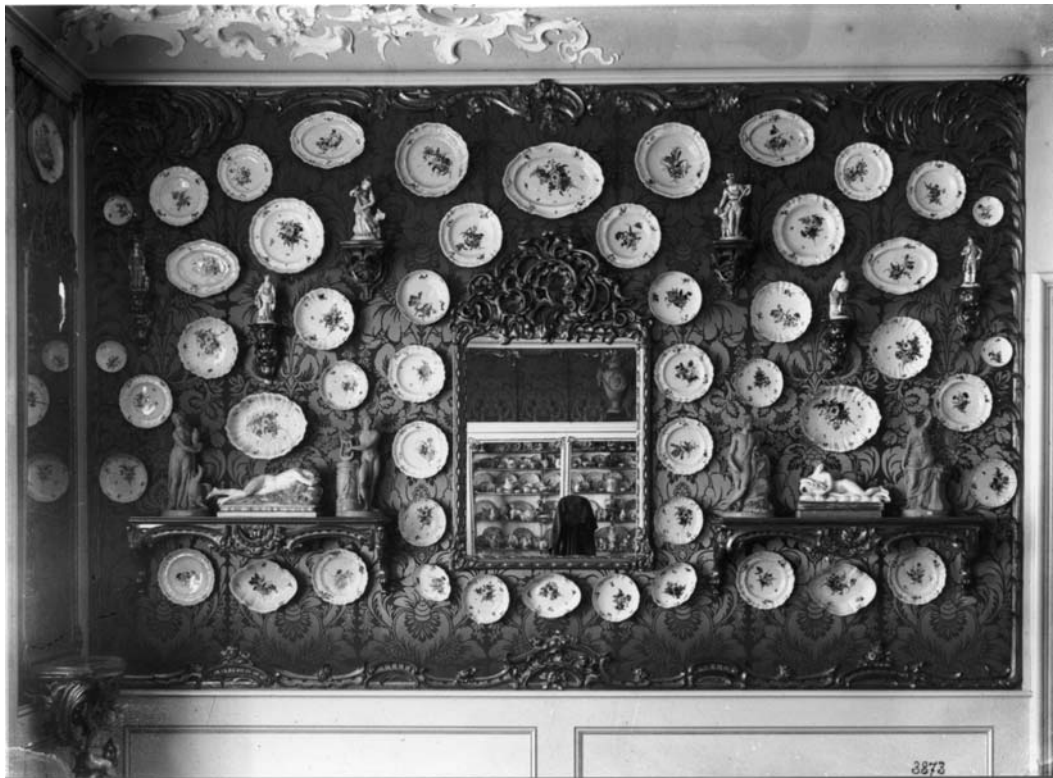


Fig. 24. Salle 45 du Musée national suisse: chambre rococo et exposition de la porcelaine zurichoise, vers 1900.

Terres cuites du sculpteur Johann Valentin Sonnenschein, assiettes et figurines en porcelaine sont accrochées au mur dans une intention essentiellement décorative.

(Zurich, Musée national suisse, SLM-.DA, photo NEG-3873)



Fig. 25. Salle 48 du Musée national suisse: portion du cabinet II des faïences de Winterthour des XVI^e et XVII^e siècles, vers 1900. (Zurich, Musée national suisse, SLM-.DA, photo NEG-3861)



Fig. 26. Salle 48 du Musée national suisse: portion du cabinet de céramique, 1907.
(Zurich, Musée national suisse, SLM-.DA, photo NEG-7767)



Fig. 27. Salle 49 du Musée national suisse: coup d'œil dans la salle des costumes populaires, vers 1900, reproduction à partir de diapositives du Musée scolaire de Lausanne.

A côté d'un costume régional et de dessins du peintre Ludwig Vogel (1788-1879), on a installé un poêle du canton de Berne décoré de motifs naturalistes datant de la fin du XVIII^e siècle.

(Zurich, Musée national suisse, SLM-.DA, photo NEG-126068)

TROISIÈME PARTIE

POLITIQUE D'ACQUISITION – ENTRE ORIENTATION DU GOÛT ET AFFIRMATION NATIONALE

De par son activité de collectionneur-marchand et de directeur du Musée national suisse, Heinrich Angst a eu l'opportunité d'intervenir de façon décisive sur le développement des collections du Musée national suisse et, d'une manière générale, sur l'orientation du goût en matière d'art ancien.

On sait depuis les travaux de Francis Haskell notamment que les mutations du goût obéissent à des motifs complexes. Dans son ouvrage «Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collection in England and France»⁴³⁴ (1976), l'historien de l'art rend compte de façon empirique de l'évolution du goût artistique de la Révolution française à la Première Guerre mondiale à travers une série de portraits de collectionneurs, critiques et écrivains. L'auteur envisage le phénomène des mutations du goût selon des points de vue divers, comme la disponibilité ou non, pour le connaisseur ou le collectionneur, de chef-d'œuvres à la réputation établie, l'impact de l'art contemporain, les appartenances politiques ou religieuses susceptibles de conditionner certaines conceptions esthétiques, l'influence des collections privées et publiques, l'importance des techniques de reproduction ou de langage dans la diffusion de convictions nouvelles sur l'art et les artistes. Dans cette optique, la passion d'Angst pour l'art suisse ancien et ses domaines de prédilection ne résultent pas uniquement d'un choix intimement personnel, mais sont également déterminées par des facteurs extérieurs.

⁴³⁴ HASKELL Francis, *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, London 1976. Traduction française sous le titre: *La norme et le caprice*, Paris 1986 (Collection Art, Histoire, Société).

Les théories sur le génie artistique national qu'a développées l'historien de l'art zurichois Johann Rudolf Rahn (et avant lui bien sûr Wilhelm Lübke) dans le dernier tiers du XIX^e siècle ont considérablement influé les choix du Zurichois. Suivant la voie indiquée par Rahn, Angst a en effet mis en œuvre une politique d'acquisition centrée sur les arts anciens dits mineurs, comme la peinture sur verre, la sculpture en bois et la céramique. Cette orientation privilégiant les qualités artistiques de l'objet a eu pour corollaire une marginalisation des pièces importantes d'un seul point de vue historique. Elle a eu également son pendant dans l'attention qu'a porté la direction du Musée national suisse à la provenance géographique de ses collections, choix qui se résume par la formule «antiquités nationales».

Dans le champ muséal helvétique, le discours sur un art ancien dit national est indissociable aussi du combat que mènent Angst et ses partisans pour justifier l'existence de l'institution fédérale à l'échelle nationale et lui assurer une position dominante face à des musées régionaux en pleine expansion. Dès sa création, le Musée national suisse s'est en effet trouvé en compétition avec de nombreux établissements à propos de l'attribution des collections. Un des enjeux majeurs fut justement la définition et les frontières entre «objet national» et «objet local» et le choix du lieu de conservation: institution fédérale ou musée régional.

Chapitre 5

Définition du bon goût et politique d'acquisitions

Dans le dernier tiers du XIX^e siècle, le professeur d'histoire de l'art zurichois Johann Rudolf Rahn (et avant lui, bien sûr, Wilhelm Lübke) a joué un rôle prépondérant dans l'établissement de règles normatives de bon goût en matière d'art ancien dit national. Répondant à un idéal qui voit dans l'art ancien le dépositaire d'une norme esthétique et d'un goût typiquement helvétique, il s'est attaché à définir un art national suisse et à en cerner les prémices historiques dans les arts dits mineurs ou domestiqués du Bas Moyen Age et de la Renaissance. Jusqu'où et par quels moyens les théories esthétiques du professeur zurichois ont-elles orienté la politique d'acquisition du Musée national suisse sous la direction d'Heinrich Angst? Telle est l'interrogation principale à laquelle nous allons tenter de répondre dans les pages qui suivent.

La définition des produits du «génie artistique helvétique»

En 1876, le professeur d'histoire de l'art zurichois publie une histoire des arts plastiques en Suisse des plus anciens temps à la fin du Moyen Age. Dans cette *Geschichte der Bildenden Künste in der Schweiz*, l'auteur relève que la Suisse est pauvre en grandes œuvres d'art et de surcroît orpheline d'un art

spécifiquement national avant la fin du XV^e siècle.⁴³⁵ Cette situation tiendrait aux structures politiques et culturelles de la Suisse, ainsi qu'à son développement historique. Alors que des pays comme la France connaissaient déjà aux XII^e et XIII^e siècles un mouvement national significatif, la configuration de la Suisse médiévale, formée de petites communautés liées par un lâche système d'alliances, aurait empêché l'éclosion d'un sentiment national et de formes artistiques particulières. De plus, contrairement à ses grands voisins de tradition monarchique, Rahn relève que l'ancienne Confédération naissante n'a pas de vie de cour et de mécènes aristocratiques fortunés œuvrant à la production d'œuvres maîtresses. Ce n'est qu'à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle qu'un art national aurait vu le jour, conjointement à la formation d'une conscience nationale et à l'augmentation des richesses des anciens Confédérés. Cet art dit national se serait exprimé non pas à travers des œuvres monumentales, mais dans des créations dites artisanales («handwerklichen Schöpfungen»), tels que vitraux colorés, produits de l'artisanat du métal, sculptures en bois et gravures sur bois conservés dans les hôtels de ville, les maisons des corporations et les intérieurs bourgeois.

L'historien de l'art souligne que les produits de cet art dit mineur ou domestiqué ne sont pas fabriqués à l'instigation d'évêques, de dynastes ou d'ordres religieux étrangers, mais commandés par des bourgeois indigènes et un peuple libre luttant pour sa patrie.⁴³⁶ En d'autres termes, il stipule une concordance entre la production artistique, le système politique et le caractère de ses habitants. On peut rattacher l'argumentaire de Johann Rudolf Rahn à d'illustres penseurs. Dans son *Discours sur les sciences et les arts*, Jean-Jacques Rousseau oppose à la luxueuse et artistique Athènes la vertueuse Sparte. Pour le philosophe entré en guerre contre les sociétés corrompues, c'est en effet dans la vertu que réside la source d'inspiration des arts, tandis que les institutions perverses ne génèrent que des arts dépravés. Et c'est cette vertu qui fait que les

⁴³⁵ RAHN J.[ohann] Rudolf, *Geschichte der Bildenden Künste in der Schweiz*, Zurich 1876, p. I. Voir également: CHRISTEN Gabriela, «En mémoire de la Nation: images de la Suisse et de ses états d'âme», in LEIMGRUBER Walter et Gabriela CHRISTEN (dir.), «Sonderfall?» *La Suisse entre le Réduit national et l'Europe*, Catalogue d'exposition du Musée national suisse, Zurich 1992, 34.

arts techniques sont préférables aux lettres et aux sciences et qu'il vaut mieux produire un livre utile qu'un livre bien écrit.⁴³⁷ Les théories artistiques du professeur d'histoire de l'art Zurichois ne sont également pas sans rapport avec des tentatives contemporaines d'abolir la distinction entre arts majeurs et arts mineurs, division qui était en usage depuis la Renaissance. En France, Antonin Proust, premier ministre des Arts en 1881, défend l'unité de l'art pour combler le fossé discriminatoire entre «grand art» et art décoratif, entre arts majeurs et arts mineurs.⁴³⁸ Pour contrer la Grande-Bretagne, qui la première a associé art et industrie, il veut rendre au travail de l'artisan sa noblesse et à l'ouvrier sa dignité. L'intitulé «ministère des Arts» et non des Beaux-Arts est de ce point de vue révélateur.

Parmi les spécialités nationales dans lesquelles l'ancienne Confédération aurait particulièrement brillé, la peinture sur verre est mentionnée au premier rang. En 1884, Rahn a les mots suivants pour justifier cette position: «Es braucht hier nicht ausgeführt zu werden, wie intim diese Kunst mit dem privaten und öffentlichen Leben unserer Vorfahren verwachsen war, wie auf diesem Gebiete sich am längsten die Leistungsfähigkeit unserer Meister bewährte, mit einem Worte, wie die Glasmalerei als die eigentliche Nationalkunst der Schweiz zu gelten hat und als solche auch von Fremden anerkannt worden ist.»⁴³⁹ Le XV^e et surtout le XVI^e siècles font figure d'âge d'or. L'immense essor qu'a connu le vitrail durant cette période amènera Rahn à conclure, en 1898, à l'existence d'une époque en Suisse où les liens entre l'artisanat et l'art étaient particulièrement puissants, où l'homme d'art signait à la fois le projet et l'exécution de ses produits:

⁴³⁶ RAHN 1876, 8.

⁴³⁷ DELOCHE Bernard et Jean-Michel LENIAUD, *La culture des sans-culottes: le premier dossier du patrimoine, 1789-1798*, [préf. de Jack Lang], Paris-Montpellier 1989, 19.

⁴³⁸ Proust est aussi artiste, critique, commissaire d'expositions, collectionneur et fondateur du Musée des Monuments français, de l'Ecole du Louvre et du Musée des Arts décoratifs. Sur le sujet: PREST Véronique, «Proust Antonin (1832-1905)», *Encyclopedia Universalis*, CD-Rom, version 2000.

⁴³⁹ RAHN 1884, 50.

«Damals gingen Kunst und Handwerk ein Bündnis ein, dem [Hans] Holbein, Niklaus Manuel und Urs Graf ihre beste Einfälle liehen.»⁴⁴⁰

Cette conception rencontre une forte audience parmi les érudits suisses de la fin du XIX^e siècle. On en trouve par exemple la trace dans l'ouvrage *Meisterwerke Schweizerischer Glasmalerei*, édité à Berlin par la Société des Antiquaires de Winterthour, qui célèbre la peinture sur verre de la fin du XV^e siècle au début du XVII^e siècle comme un art spécifiquement national.⁴⁴¹ Mais c'est surtout à l'échelle fédérale que la pensée de l'historien de l'art zurichois trouve ses plus illustres représentants parmi les membres de la Commission fédérale pour la conservation d'antiquités nationales. Dès sa création en 1887, la Commission met en effet en œuvre une politique d'acquisition qui se situe dans le prolongement direct des théories esthétiques développées par Rahn, qui compte parmi ses membres.⁴⁴² Priorité est ainsi donnée aux objets censés témoigner d'un génie spécifiquement helvétique, comme le montre avec clarté l'inventaire des «antiquités patriotiques» acquises pour le compte de la Confédération durant la période comprise entre 1887 et 1890.⁴⁴³ Sur quarante-trois objets ou groupes d'objets, il est fait mention de dix ensembles de vitraux, dont une série de vingt-trois pièces, réalisées entre 1591 et 1623, provenant du cloître de l'ancien couvent des cisterciennes de Rathausen dans le canton de Lucerne. Au deuxième rang figurent cinq intérieurs ou boiseries anciennes, dont la chambre de Rosenberg de Stans réalisée entre 1602 et 1606 pour Johannes Waser, homme politique d'Unterwald et ancien commandant de compagnies mercenaires; les boiseries, le plafond et les portes de la chambre de l'ancien hôtel de ville de Mellingen (1466),

⁴⁴⁰ RAHN Johann Rudolf, *Das Schweizerische Landesmuseum in Zürich: Abdruck*, Leipzig 1898, 13 (Zeitschrift für bildende Kunst N. F. Bd. IX).

⁴⁴¹ HAFNER Albert, *Meisterwerke schweizerischer Glasmalerei*, Historisch-Antiquarisch Verein in Winterthur (dir.), Berlin [1888-1890].

⁴⁴² Sur la Commission fédérale pour la conservation d'antiquités nationales, voir le chapitre 2.

⁴⁴³ Les antiquités acquises par la Confédération pour la période allant de 1884 à 1890 sont recensées dans un inventaire particulier. *Verzeichnis der vom Bunde seit 1884 erworbenen vaterländischen Alterthümer*, Bern 1890.

ainsi que des médaillons du plafond de l'ancien palais épiscopal de Landenberg à Arbon (1515), auxquels s'ajoutent six ensembles de meubles sculptés en bois.⁴⁴⁴

Après l'arrêté fédéral du 27 juin 1890 ouvrant la voie à la création d'un Musée national suisse, la plupart de ces acquisitions rejoignent les collections du nouveau musée. Les théories sur le génie artistique national développées par Rahn servent désormais de références à la politique d'acquisition menée par son premier directeur Heinrich Angst.

Les arts dits mineurs tiennent le premier rang

En 1891, le Musée national suisse entre non seulement en possession de la plupart des collections acquises par la Commission fédérale pour la conservation des antiquités suisses, mais aussi de nombreuses pièces accumulées par la Confédération depuis 1884.⁴⁴⁵ Au total ce ne sont pas moins de 18'817 objets se rapportant à l'histoire et à l'art ancien qui viennent enrichir le nouveau musée: vitraux, intérieurs anciens, mobilier, produits de l'art textile, retables, etc. auxquelles s'ajoutent des collections entières comme l'ensemble de céramiques cédé par Heinrich Angst en 1891, la collection d'objets lacustres du docteur Victor Gross,⁴⁴⁶ la collection d'antiquités de l'architecte bâlois Louis Merian⁴⁴⁷ ou le legs du conseiller national zurichois Salomon Vögelin, réunissant notamment une collection de porcelaines de Sèvres.⁴⁴⁸

⁴⁴⁴ Les viennent-ensuite se partagent entre les textiles (tapisseries, broderies, etc.), les panneaux d'autel, les coupes, les sceptres, les armes, les dessins et une série de trouvailles archéologiques de la Tène. Voir: *Verzeichnis* 1890.

⁴⁴⁵ *La Commission fédérale pour la conservation des antiquités suisses. A la Haute Assemblée fédérale de la Confédération suisse*, Lausanne 1891.

⁴⁴⁶ ZIMMERMANN K., «Pfahlbauromantik », *Berner Zeitschrift* 1987/3, 117-151.

⁴⁴⁷ Un dossier entier aux Archives fédérales est consacré à la donation Merian: AF, E 84 Nr. 67 Bd. 10. Voir également: *Message du Conseil fédéral à l'Assemblée fédérale au sujet de la création d'un Musée national suisse* (du 31 mai 1889).

⁴⁴⁸ Avant la création du Musée national suisse, ces objets sont conservés dans différents lieux, que ce soit au Palais fédéral, dans des maisons particulières, des musées cantonaux ou encore des dépôts provisoires. Sur le sujet, voir *Verzeichnis* 1890.

Outre des biens culturels de la Confédération, le nouveau musée reçoit dès sa fondation une série importante de collections zurichoises. L'arrêté fédéral concernant la création du Musée national suisse de 1890 stipule en effet que les collections de la Ville ou du Canton qui deviendra le siège du musée formeront, avec les objets déjà acquis par la Confédération, le noyau dur des ensembles de la nouvelle institution. Après la victoire de Zurich en 1891, de nombreuses collections zurichoises sont ainsi déposées dans les salles du nouveau musée.⁴⁴⁹ Parmi les dépôts les plus significatifs, mentionnons les fonds de la Société des antiquaires de Zurich réunissant notamment des objets de la collection lacustre du docteur Ferdinand Keller, des trouvailles archéologiques des époques alémane, burgonde et surtout romaine, des écus funéraires du couvent de Rüti, des briques de terre cuite de l'ancienne abbaye cistercienne de Sankt Urban, le célèbre rôle d'armes de Zurich, daté du milieu du XIV^e siècle, des vitraux, des portraits, des sceaux et monnaies. En 1891, le Musée national suisse s'enrichit également des collections de l'arsenal de Zurich, soit plus de 5'000 pièces, hallebardes, armures, épées, piques, canons, drapeaux, pièces de butin rapportées lors de guerres. La nouvelle institution reçoit également du Musée des arts et métiers de la Ville de Zurich nombre d'objets anciens: produits de l'art textile, porcelaine zurichoise, poêles peints de Winterthour, traîneaux en bois et surtout la salle d'apparat de l'ancien «Seidenhof» à Zurich, avec ses boiseries et son poêle peint daté de 1620. Plusieurs objets de la Bibliothèque de la Ville de Zurich, provenant pour une large part de son ancienne «Kunstkammer»,⁴⁵⁰ sont également réunis aux collections du Musée national suisse: sceaux, monnaies, médailles, argenterie, dons du pape Jules II – chapeau ducal, épée – remis aux Confédérés en 1512. Enfin, le Musée national suisse hérite des collections de monnaies et de médailles des Archives d'Etat.

⁴⁴⁹ Sur les collections mises à disposition par la Ville de Zurich, voir: *Schweizerisches Landes-Museum, Zürich's Bewerbung, Zürich und das schweizerische Landesmuseum. Den hohen Eidgenössischen Ræthen gewidmet*, im Dezember 1890, en particulier la partie III intitulée «Die dem Schweizerischen Landesmuseum in Zürich zur Verfügung gestellten Sammlungen», 32-69.

⁴⁵⁰ RÜTSCHÉ Claudia, *Die Kunstkammer in der Zürcher Wassekirche. Oeffentliche Sammeltätigkeit einer gelehrten Bürgerschaft im 17. und 18. Jahrhundert aus museumsgeschichtlicher Sicht*, Bern 1997.

Bien que très riches, ces collections ne suffisent pas à poser les fondements d'une exposition aux ambitions nationales. Il incombera à la direction du Musée national suisse de combler les lacunes, en développant une politique d'acquisition supracantonale.

Les objectifs en matière de politique d'acquisition du Musée national suisse sont fixés de manière fort laconique dans la loi du 27 juin 1890. L'article II stipule simplement que le «musée est destiné à recevoir et à conserver, d'après un plan déterminé, les antiquités nationales importantes au point de vue de l'histoire et des beaux-arts».⁴⁵¹ Cette description extrêmement succincte du champ d'activité du musée laisse à ses dirigeants une grande marge de manœuvre. A partir de 1892, la Commission du Musée national suisse qui réunit plusieurs capacités reconnues dans les domaines de l'architecture et de l'art,⁴⁵² a officiellement le privilège d'agir sur l'orientation des collections du musée, en disposant du droit d'accepter ou de refuser les propositions d'achat qui lui sont faites par la direction.⁴⁵³ Heinrich Angst aura dans les faits grande latitude dans le choix des œuvres, avec pour seules limites tangibles les moyens financiers alloués par la Confédération. Commençons par examiner les sommes que la Confédération a mises à la disposition du Musée national suisse, avant d'énumérer les principes généraux qui guident la politique d'acquisition du musée pendant les douze années de la direction du Zurichois.

Les budgets figurant dans les rapports annuels du musée pour la période comprise entre 1892 et 1903 permettent de brosser le tableau suivant.⁴⁵⁴ Durant

⁴⁵¹ Loi du 27 juin 1890.

⁴⁵² En 1892, la Commission du Musée national suisse est composée des membres suivants: Hans Conrad Pestalozzi (1848-1909), architecte et président de la Ville de Zurich; Eduard Vischer-Sarasin (1843-1929), architecte à Bâle; Jakob Kaiser (1833-1918) archiviste fédéral à Berne; Gustav Muheim, (1851-1917), Landamman à Altdorf; Johann Rudolf Rahn (1841-1912), professeur d'histoire de l'art à Zurich; Théodore de Saussure (1824-1903) à Genève, co-fondateur de la Société suisse pour la conservation des monuments historiques; Heinrich Zeller-Werdmüller (1844-1903), négociant à Zurich; Carl Brun (1851-1923), privat-docent d'histoire de l'art à l'Université de Zurich. *SLM Jahresbericht* 1892, 1893, 15.

⁴⁵³ Sur les compétences de la Commission en matière de politique d'acquisition, voir notamment le premier rapport annuel: *SLM Jahresbericht* 1892, 1893, 5 et 15.

⁴⁵⁴ Les rapports annuels du Musée national suisse publient chaque année les recettes et les dépenses de l'ensemble des activités du musée. Des informations précieuses

ce laps de temps, le Musée national suisse avance un crédit annuel pour l'accroissement et la conservation de ses collections oscillant entre 30'000 et 145'000 francs. En 1892, sur un budget de fonctionnement de 66'500 francs, les dépenses destinées aux acquisitions s'élèvent à 29'976 francs, soit quelque quarante-cinq pour cent du budget. En 1893, sur un budget de 78'583.30 francs, les dépenses se montent déjà à 51'086.20 francs, soit soixante-cinq pour cent de la somme globale. Enfin, une année avant l'ouverture du musée, sur un budget total de 347'278 francs, la direction dispose de 145'500.95 francs pour l'accroissement et la conservation des collections. On constate que ces sommes dépassent très largement le crédit initial de base fixé à 50'000 francs par l'arrêté fédéral du 30 juin 1886 concernant la participation de la Confédération à la conservation et à l'acquisition d'antiquités nationales. Il faut dire que la direction du musée sollicite chaque année avec succès un crédit supplémentaire oscillant entre 20'000 et 30'000 francs, somme qui lui sera attribuée «définitivement» à partir de 1902.⁴⁵⁵ La direction bénéficie en outre, à intervalles réguliers, de crédits extraordinaires votés par le Parlement. C'est ainsi qu'elle obtient en 1897 un crédit de 54'000 francs pour l'achat de la collection d'objets anciens du curé Anton Denier d'Attinghausen (1847-1923). En 1898, la valeur marchande des œuvres acquises depuis 1884 avec l'argent de la Confédération est estimée à 986'000 francs, soit un montant de l'ordre de 9,2 millions de nos francs!⁴⁵⁶

Au tournant des XIX^e et XX^e siècles, les crédits alloués au Musée national suisse pour l'extension de ses collections peuvent être considérés comme très importants, si on les compare aux moyens financiers dont bénéficient d'autres grands musées d'histoire en Suisse à la même époque. C'est ainsi, qu'au moment de sa création, le Musée historique de Bâle dispose d'un crédit inférieur à 18'000

sur le sujet figurent également dans des documents conservés aux Archives fédérales suisses: AF, E 84 Nr. 40-43, Bd. 6-7.

⁴⁵⁵ En 1912, Hans Lehmann établit un rapport succinct sur l'évolution du budget du Musée national depuis sa création jusqu'en 1911. AF, E 84 Nr. 42 Bd. 7, lettre d'Hans Lehmann au chef du Département fédéral de l'Intérieur, 2.12.1911.

⁴⁵⁶ AF, E 84 Nr. 51 Bd. 7, enveloppe «Broschüre de Montenach», rapport d'Hans Lehmann intitulé «Ueber Zweck und Ziele des Schweizerischen Landesmuseums», 3.10.1924.

francs pour l'acquisition d'objets.⁴⁵⁷ La situation financière est encore plus difficile au Musée d'histoire de Berne, où seuls 10'000 francs sont attribués à l'enrichissement des collections.⁴⁵⁸ Ici, comme presque partout ailleurs, ce sont essentiellement les dons et les prêts qui permettent d'accroître les collections. Sur un plan international, les moyens financiers du Musée national suisse avoisinent également ceux dont jouissent d'autres grands musées. A la fin du XIX^e siècle, l'Angleterre et l'Allemagne disposent en effet de sommes guère beaucoup plus élevées pour leurs achats d'œuvres d'art. Le budget accordé aux musées de Berlin est de 406'250 francs en 1882. En 1890, le British Museum avance un crédit annuel d'acquisition oscillant entre 150'000 et 160'000 francs.⁴⁵⁹

Ces constats sur les moyens financiers du Musée national suisse nous amènent à nous interroger maintenant sur les critères qui ont présidé à la sélection des objets sous la direction d'Angst. Les documents à disposition pour suivre l'évolution de la politique d'acquisition du Musée national suisse entre 1892 et 1903 sont bien entendu les inventaires et les rapports annuels. Les premiers donnent généralement une description très sommaire des nouvelles entrées: dimension de l'objet, provenance, prix d'achat ou valeur marchande. Les seconds contiennent des listes d'objets, dont le contenu est encore plus succinct que les inventaires; ils fournissent néanmoins dans le compte rendu même des faits de l'année des informations détaillées sur certaines pièces ainsi que sur les orientations générales choisies par la direction du musée. Aux rapports annuels et inventaires s'ajoutent les écrits personnels d'Heinrich Angst, qui fourmillent de renseignements sur les options prises en matière de politique d'acquisition.

⁴⁵⁷ *Verein für das historische Museum und für Erhaltung Baslerischer Altertümer. Jahresberichte und Rechnungen nebst einem Vortrag des Herrn Professor Alb. Burckhardt. Jahr 1894, Basel 1895, 26.*

⁴⁵⁸ ZIMMERMANN Karl, «Chronikalische Notizen zur Museumsgechichte», in *100 Jahre Bernisches Historisches Museum 1894-1994*, Separat-Druck der *Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde*, Bern 1994, 382.

⁴⁵⁹ Cette somme est souvent dépassée grâce aux donations, fondations et revenus de propriétés. Chiffres fournis par CALLU Agnès, *La réunion des musées nationaux 1870-1940. Genèse et fonctionnement*, Paris 1994. (Mémoires et documents de l'école des Chartes, N° 42). L'auteure mentionne des francs français. Ces montants ne changent pas pour nous, puisqu'il y a à l'époque parité de change entre le franc suisse et le franc français.

Comme nous l'avons dit plus haut, Angst a mis en œuvre une politique d'acquisition qui se situe dans le prolongement direct des théories esthétiques élaborées par Johann Rudolf Rahn. A l'enseigne du professeur d'histoire de l'art zurichois, notre homme défend l'idée que l'esprit national suisse trouve principalement son expression dans les arts dits mineurs ou domestiques – intérieurs, peinture sur verre, sculptures sur bois, céramique, industrie du métal, art textile, notamment –, tout en stipulant une concordance entre la production artistique et le caractère des anciens Suisses, définis comme libres, indépendants et vertueux. Révélateurs sont à cet égard les paroles qu'il prononce au lendemain de sa nomination à la direction du Musée national suisse, en mars 1892: «Man hat behaupten wollen, es gebe keine schweizerische Kunst. Vielleicht gibt es keine schweizerische Kunst im höchsten Sinne des Wortes; allein das steht fest, dass in den Werken der Klein-Kunst, die zu täglichem Gebrauch und zur Verschönerung des Lebens dienen, in den Zimmereinrichtungen, den Möbeln, den Glasmalereien, den Geräthen und Waffen ein Charakter liegt, den man in ähnlicher Weise nirgends sonst findet: der Charakter eines selbstbewussten, tüchtigen, freien Volkes.»⁴⁶⁰

Parmi les produits du «génie artistique suisse», la peinture sur verre tient également le premier rang dans la hiérarchie des valeurs établie par le Musée national suisse, si l'on en croit une requête que la Commission du musée adresse en 1895 au Département fédéral de l'Intérieur, aux fins de solliciter un crédit supplémentaire de 45'875 francs pour l'achat de vitraux: «In ersterer Beziehung verkörpern die schweiz. Glasmalereien in ihrem Durchschnitt das höchste, was auf dem Gebiete der bildenden Kunst in unserem Lande überhaupt geleistet worden ist. Ja, man darf so weit gehen zu sagen, dass für bürgerliche Glasmalereien, also in der Anfertigung von Kabinettscheiben, die Leistungen der schweiz. Glasmaler des 16. Jh. diejenigen aller fremden Konkurrenten weit übertroffen haben. Diese Tatsache wurde schon von den auswärtigen Zeitgenossen neidlos anerkannt. Was also jeder gebildete Schweizer und Ausländer in dem neuen historischen Museum des Landes vor allem aussuchen

⁴⁶⁰ AF, E 84 Nr. 45 Bd. 7, discours inaugural d'Heinrich Angst, prononcé à l'occasion de la première assemblée de l'Union des musées publics suisses

wird, sind Glasmalereien. [...] kurz die Schweiz besitzt in ihren Scheiben ein kulturgeschichtliches Lehrmittel wie kein anderes Land der Welt.»⁴⁶¹ Comme le montre cette citation, les vitraux, tout particulièrement la peinture sur verre du XVI^e siècle, ne sont pas seulement prisés pour leur valeur artistique, mais également pour leur intérêt historique et leurs qualités pédagogiques: les hommes, les batailles, les lieux, les armoiries, les usages de la table qu'ils représentent doivent permettre un enseignement plus concret de l'histoire suisse, à l'instar des illustrations des manuels scolaires d'histoire.⁴⁶² Les salles d'exposition du musée font également état de la grande attention portée aux vitraux: en 1898, plus de trois cents pièces sont en effet accrochées aux fenêtres du bâtiment, en particulier dans les chambres d'époque.⁴⁶³

La direction du Musée national suisse accorde également une place prépondérante aux intérieurs de bourgeois cossus, autre exemple de cette présumée concordance entre production artistique domestique, système politique et esprit des anciens Suisses. Heinrich Angst écrit: «Gemäss dem Geist des Schweizervolkes, das weder Prinzen noch luxuriöse Höfe aufzuweisen hatte, wohl aber viele wohlhabende Bürger, zeigt sich die Schweizer Kunst hauptsächlich in ihrer Anwendung für häusliche Zwecke, vor allem im Innenausbau der Häuser.»⁴⁶⁴ Dans les faits, plafonds d'intérieurs, poutres sculptées, portiques en pierre, cheminées, boiseries, portes, frises, rampes viennent régulièrement grossir les collections du musée durant les douze années de direction du Zurichois.⁴⁶⁵ Si les intérieurs anciens jouissent d'une prééminence affirmée eu égard à la valeur artistique et historique qui leur est donnée, le poids qu'ils représentent dans les achats du musée découle également des besoins liés

d'antiquités, [22 mars 1892].

⁴⁶¹ AF, E 84 Nr. 61 Bd. 9, rapport de la Commission du Musée national, signé par le directeur Heinrich Angst, le président Hans Conrad Pestalozzi et Carl Brun, adressé au Département fédéral de l'Intérieur, 19.2.1895, 14-17.

⁴⁶² On peut lire dans le rapport annuel: «Kurz, die Schweiz besitzt in ihren Scheiben ein kulturhistorisches Lehrmittel wie kein anderes Land der Welt. Deshalb darf bei dem Ankauf von Glasmalereien keine übertriebene Aengstlichkeit walten; ein Zuviel ist nie zu befürchten.» *SLM Jahresbericht 1897*, 1898, 70-72.

⁴⁶³ *SLM Jahresbericht 1897*, 1898, 39.

⁴⁶⁴ Cité d'après DURRER 1948, 180.

⁴⁶⁵ *SLM Jahresbericht 1895*, 1897, 52; *SLM Jahresbericht 1893*, 1894, 27.

au programme d'exposition. De 1890 à 1898, la politique d'acquisition du Musée national suisse est en effet en grande partie orientée vers l'aménagement des salles d'exposition. Fait significatif, le programme du Musée national suisse ne contient pas moins de quinze intérieurs du XV^e au XVII^e siècle, construits dans le corps même du bâtiment, avec leurs formes et leurs dimensions originales. Une des idées forces qui prévaut à l'acquisition de ces intérieurs est que les collections doivent être montrées dans leur «environnement d'origine». Le rapport annuel pour l'an 1895 fournit une évocation suggestive de cette option muséographique: «Einstweilen stehen die Anschaffungen *alter Architektur- und Bauteile* noch im Vordergrund, und thatsächlich hat sich der ursprüngliche Gedanke einer der frühern Bestimmung möglichst verwandten Anpassung und Verwendung schon vorhandener, baulicher Altertümer im Laufe der Bauzeit zu einem zielbewussten Suchen nach gut verwendbaren Gegenständen dieser Art, wie Steinportale, Zimmerdecken, Getäfer, Thüren, Friese, Geländer etc. entwickelt. Bauteile früherer Jahrhunderte sind nämlich nicht nur an und für sich malerische und lehrreiche Sammlungsobjekte, sondern sie bilden einen unendlich bessern Rahmen und Hintergrund für die Altertümer selbst, als moderne architektonische Gebilde.»⁴⁶⁶ La sélection des objets doit se faire d'autant plus facilement qu'elle est planifiée avec la conception du programme d'exposition et la construction du bâtiment, dessinée par l'architecte zurichois Gustav Gull (1858-1942).

Il n'est pas indifférent de noter que la plus grande partie des pièces d'architecture qui entrent au musée passe entre les mains de restaurateurs. La direction justifie sur un plan à la fois muséologique et historique ces interventions. Ainsi, le rapport annuel pour l'année 1894 relève qu'au contraire d'un musée des arts décoratifs, où l'objet doit servir de modèle à des élèves, le musée d'histoire a pour tâche de reconstituer fidèlement le passé.⁴⁶⁷ De plus, le dit rapport n'hésite pas à se référer aux réparations effectuées par les propriétaires dans le passé pour légitimer ces travaux de «restauration»: «Es wäre dem Publikum unverständlich, wenn in den restaurierten Zimmereinrichtungen trümmerhafte Möbel, zerrissene Teppiche und durchlöcherter Glasmalereien

⁴⁶⁶ *SLM Jahresbericht 1895, 1897, 52.*

⁴⁶⁷ *SLM Jahresbericht 1894, 1895, 71.*

angebracht würden. Ein solches Verfahren entspräche auch der geschichtlichen Wahrheit nicht, denn unsere Vorfahren sassen so wenig als wir selbst auf halben Stühlen, oder an Tischen mit vermoderten Schragen; sie liessen ihre Scheiben und Teppiche auch flicken, falls jene gebrochen oder diese zerrissen wurden.»⁴⁶⁸

Toujours dans le souci de faire revivre le passé, la direction du musée fait abondamment recours aux copies et aux reconstitutions.⁴⁶⁹ A partir de 1899, elle dispose même d'un crédit annuel de 3'000 francs destiné à l'exécution de moulages et de fac-similés. La direction motive ce choix par le désir du Musée national suisse de donner une image aussi complète que possible du développement artistique et culturel du pays. Moulages, fac-similés, copies et reproductions sont même considérés comme un des plus importants moyens pour étoffer les ensembles du musée.⁴⁷⁰ Ils répondent à une volonté de combler les vides des collections originales et d'offrir une meilleure représentation du développement historique et artistique afin d'instruire les visiteurs.

Cette orientation s'inscrit au XIX^e siècle dans un phénomène général d'engouement pour le moulage auquel on attribue un rôle capital dans la formation esthétique, scientifique et éducative. D'une façon générale, relève Roland Recht, «la copie n'occupait pas autrefois la position subalterne qu'elle occupe dans une société comme la nôtre pour laquelle priment la valeur d'échange et la signature comme indice de la valeur d'échange symbolique.»⁴⁷¹

⁴⁶⁸ *SLM Jahresbericht 1894, 1895, 70-71.*

⁴⁶⁹ AF, E 84 Nr. 40 Bd. 6; *SLM Jahresbericht 1900, 1901, 60.*

⁴⁷⁰ La direction écrit en 1899: «Da das Landesmuseum ein möglichst lückenloses Bild von der Entwicklung der Kunst und Kultur in der Schweiz geben soll, wozu einerseits die verfügbaren Geldmittel zum Ankauf von Altertümern nicht ausreichen und andererseits hervorragende Denkmäler von historischem und künstlerischem Werte im Originale überhaupt nicht erhältlich sind, steht kein anderes Mittel zur Verfügung, als die Anschaffung getreuer, allen Anforderungen zur Benutzung für wissenschaftliche Studien genügender Kopien. Die Versuche, welche bis jetzt in dieser Richtung gemacht wurden, lieferten so erfreuliche Resultate, dass die Direktion des Landesmuseums in deren Fortsetzung eines der wichtigsten Mittel zum systematischen Ausbau der Sammlungen erblickt.» AF, E 84 Nr. 40 Bd. 6, «Erläuterungen zum Budgetentwurf des Schweizerischen Landesmuseums für das Jahr 1899».

⁴⁷¹ RECHT Roland, «Le moulage et la naissance de l'histoire de l'art», in *Le Musée de sculpture comparée: naissance de l'histoire de l'art moderne*, actes du colloque tenu à Paris au Musée des monuments français les 8 et 9 décembre 1999, Paris 2001, 46-

Dans de nombreux musées du XIX^e siècle, la copie se voit d'ailleurs fréquemment mêlée à des originaux, sans compter des collections entières formées de copies pour étayer l'enseignement dispensé dans les écoles. La tonalité claire et uniforme du plâtre fait aussi que le moulage est parfois considéré comme quelque chose de plus exact que l'original.⁴⁷² Les grands chantiers de fouilles archéologiques de la fin du siècle donnent encore un nouvel intérêt aux contretypes moulés; ces derniers sont utilisés pour faire connaître les découvertes récentes, lors des expositions universelles notamment. Dans les musées de caractère historique, les moulages servent tout particulièrement à compléter les séries lacunaires des collections originales. La politique du Musée national suisse est de ce point de vue éloquente.

Si la direction du musée exprime très vite ses domaines de prédilection, elle s'emploie dans le même temps à délimiter son champ d'action. Parmi les domaines écartés, la peinture mérite une attention toute spéciale. Bien que les sources consultées ne fournissent pas d'explications claires sur ce sujet, le rapport annuel pour l'année 1895⁴⁷³ montre que cette absence ne résulte pas d'un choix délibéré de la direction, mais d'une décision antérieure émanant des auteurs du premier programme d'exposition: «[...] der Mangel einer Galerie altschweizerischer Gemälde bildet in der That eine empfindliche Lücke in dem ursprünglichen Programme des schweizerischen Landesmuseums».⁴⁷⁴ Le premier programme d'exposition du Musée national suisse, établi en 1888, prévoyait en effet que seuls quelques tableaux historiques, gravures et portraits, dessins de costumes et autographes seraient accrochés aux cimaises des salles d'exposition.⁴⁷⁵ Les raisons de ce choix étaient sans nul doute complexes. Elles

53, ici 46. Sur l'intérêt qu'ont suscité les moulages avant leur exclusion, au nom de la primauté de l'original, à partir des années 1920, voir aussi: LAVAGNE Henri et François QUEYREL (éd.), *Les moulages de sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie*: actes du colloque international, Paris, 24 octobre 1997, Ecole pratique des hautes études, IV^e section, Sciences historiques et philologiques, Genève 2000, 10 (Hautes études du monde gréco-romain 29).

⁴⁷² RECHT in *Le Musée de sculpture comparée* 2001, 52.

⁴⁷³ *SLM Jahresbericht* 1895, 1897, 61.

⁴⁷⁴ *SLM Jahresbericht* 1895, 1897, 61.

⁴⁷⁵ *Message du Conseil fédéral à l'Assemblée fédérale au sujet de la création d'un Musée national suisse*. (Du 31 mai 1889), 7-10.

tenaient pour une bonne part à l'idée que le Musée national suisse ne devait pas concurrencer un Musée national d'art à venir. Rappelons qu'au moment où le débat sur la protection des antiquités nationales bat son plein, le peintre Frank Buchser (1828-1890) lance en 1883 une campagne pour un engagement accru de la Confédération en faveur de l'art contemporain.⁴⁷⁶ Son projet prévoit la création d'une exposition d'art nationale en lieu et place des expositions de la Société suisse des beaux-arts, dites Turnus, qui parcourent différentes villes du pays depuis 1840.⁴⁷⁷ Quatre ans plus tard, en 1887, est promulgué l'Arrêté fédéral concernant l'avancement et l'encouragement des arts en Suisse. Carl Hilty, professeur de droit public suisse et de droit des gens à l'Université de Berne et futur conseiller national, y voit un nouveau pas en direction de la création d'un pendant Beaux-Arts du Musée national suisse: «Es soll auf diesem Wege auch allmählig durch Ankäufe eine National-Galerie von Kunstwerken erstellt werden.»⁴⁷⁸ Mais l'idée d'une Galerie nationale est très vite abandonnée, comme celle d'une Académie nationale, face notamment à l'opposition que suscite dans de larges cercles une centralisation de la culture.⁴⁷⁹

Malgré tout, le Musée national suisse n'accordera pendant longtemps qu'une place très modeste à la peinture, collectionnant les œuvres non pas du point de vue de leur importance et de leur qualité artistique, mais d'après leur contenu iconographique ou tout au plus selon des critères formels et stylistiques.⁴⁸⁰ Quant aux gravures sur bois, estampes et dessins, ils sont

⁴⁷⁶ Sur le sujet, voir LÜTHY Hans. A., «Frank Buchser», *Dictionnaire biographique de l'art suisse*, Institut suisse pour l'étude de l'art (éd.), Lausanne 1998, 168-169. L'article contient de nombreuses références bibliographiques; CAPITANI François de, «Das Schweizerische Landesmuseum – Gründungsidee und wechselvolle Geschichte», *RSAA* 57/1 (2000), 6.

⁴⁷⁷ MARFURT-ELMIGER Lisbeth, *Der Schweizerische Kunstverein, 1806-1881. Ein Beitrag zur schweizerischen Kulturgeschichte*, Bern 1981. JACCARD Paul-André, «Turnus. Expositions nationales suisses des beaux-arts, SPAS, SSFPSD. Expositions Nationales Suisses: liste des expositions et des catalogues», *RSAA* 43 (1986), 436-459.

⁴⁷⁸ Cité in CAPITANI 2000, 6. Le projet de Galerie nationale de tableaux ne verra jamais le jour; les œuvres acquises par la Confédération seront confiées aux différents musées des villes et des cantons.

⁴⁷⁹ GAMBONI Dario, *La géographie artistique*, Disentis 1987, 152-156 (Ars Helvetica I. Arts et culture visuels en Suisse).

⁴⁸⁰ GAMBONI 1987, 11.

conservés avant tout à des fins d'étude et servent de documentation à diverses collections, dont la peinture sur verre.⁴⁸¹ En ce qui concerne la place restreinte des tableaux dans les collections du Musée national suisse, il convient, néanmoins, de relever le nombre relativement élevé de portraits. Au moment de sa création, le Musée national suisse hérite de tableaux, parmi lesquels nombre de portraits, cédés ou déposés en prêt de longue durée par la Société des antiquaires de Zurich, la Ville et le Canton de Zurich, auxquels s'ajoutent notamment les œuvres réunies depuis 1887 par la Commission fédérale pour la conservation des antiquités suisses.⁴⁸² Sous la direction d'Heinrich Angst, le Musée national suisse se porte également acquéreur d'un peu plus de cent portraits, représentant pour une très grande part des élites zurichoises.⁴⁸³ Dans l'ensemble, les tableaux recouvrent surtout la période allant de la deuxième moitié du XVI^e siècle à la fin du XVIII^e siècle. Outre les œuvres picturales jugées importantes pour l'histoire ou l'iconographie des portraits, le Musée national suisse porte une attention particulière aux tableaux sur bois ou retables peints au contenu sacré et profane. Les œuvres de l'«Ecole zurichoise du maître à l'œillet», dont la célèbre peinture sur bois représentant une vue de la ville de Zurich et le martyr des saints zurichois Felix, Regula et Exuperantius, œuvre attribuée à Hans Leu l'Ancien (vers 1470-après 1507), sont considérées par exemple comme des pièces maîtresses des collections.⁴⁸⁴

⁴⁸¹ Informations aimablement transmises par Mme Mylène Ruoss, conservatrice au Musée national suisse.

⁴⁸² WÜTHRICH Lucas und Mylène RUOSS, *Katalog der Gemälde. Schweizerisches Landesmuseum Zürich*, Zürich 1996, 11.

⁴⁸³ WÜTHRICH 1996, 229-400.

Nouvel intérêt pour les objets dits d'histoire culturelle

Très vite, les rapports annuels du Musée national suisse font état d'une évolution de la politique d'acquisition vers des œuvres importantes non plus seulement du point de vue artistique ou de l'histoire nationale, mais encore de l'histoire culturelle. Le rapport annuel pour l'année 1893 précise par exemple: «Das Landesmuseum wird je länger je mehr einen *kulturhistorischen Charakter* annehmen, weshalb für dasselbe beständige alte Gegenstände erworben werden müssen, die weder künstlerischen noch eigentlich geschichtlichen Wert besitzen, welche aber die Lebensweise unserer Vorfahren in vergangenen Jahrhunderten erklären und verstehen helfen. Mancher vernachlässigte Gegenstand des frühern täglichen Gebrauches wird in dem zukünftigen Landesmuseum sein berechtigtes Plätzchen finden, während er an und für sich und bevor er in die Kette eingefügt ist, unbedeutend und unscheinbar genug aussieht.»⁴⁸⁵ Une année plus tard, il est même question de créer un département dévolu aux objets d'histoire culturelle.⁴⁸⁶ Dans le même temps, les responsables du musée déplorent qu'on n'ait point recueilli systématiquement par le passé des objets de la vie quotidienne pour la période du Moyen Age et des Temps modernes. Ils soulignent en outre la difficulté de réunir de tels témoignages qui, au contraire des pièces de luxe ou d'ornement, n'ont pas survécu au temps.⁴⁸⁷ Dans la catégorie des objets ayant un «*kulturgeschichtlich*» caractère sont recensés surtout des produits de l'artisanat rural: vitraux de paysans, meubles rustiques, ustensiles de ménages, costumes régionaux, traîneaux ou encore outils agricoles.

Comment expliquer ce nouvel intérêt pour les objets dits d'histoire culturelle? Si l'on en croit un rapport sur la politique d'acquisition rédigé en 1915 par le second directeur du Musée national suisse, Hans Lehmann,⁴⁸⁸ cette réorientation est étroitement associée à l'entrée des collections de la Société des

⁴⁸⁴ WÜTHRICH 1996, 42.

⁴⁸⁵ *SLM Jahresbericht 1893, 1894*, 29.

⁴⁸⁶ *SLM Jahresbericht 1893, 1894*, 55.

⁴⁸⁷ *SLM Jahresbericht 1893, 1894*, 56.

antiquaires de Zurich, de la Ville et du Canton de Zurich en 1892. L'arrivée de ces ensembles, considérés comme importants surtout au point de vue de l'histoire de la civilisation, aurait modifié l'essence même du musée en lui donnant une direction moins artistique et «antiquisante», mais plus historique. Hans Lehmann écrit à ce propos: «Damit schuf man aus einem Schaumuseum vaterländischer bedeutsamer Altertümer und Kunstgesgenstände eine wissenschaftliche Sammlung, deren Aufgabe es wurde, möglichst alle Gebiete unseres Kulturlebens, soweit sie sich in Erzeugnissen der Hand dokumentieren, zu sammeln und planmässig geordnet auszustellen.»⁴⁸⁹

Une autre raison de ce déplacement de l'intérêt doit être trouvée dans le nouveau regard porté alors par les grands musées d'histoire sur les collections dites d'histoire culturelle. En Suisse, le Musée d'histoire de Bâle a joué un rôle pionnier dans ce mouvement. En 1856-1857, Wilhelm Wackernagel (1806-1869), professeur de langue et de littérature allemande de l'Université de Bâle, crée la collection médiévale. L'homme ambitionne de faire revivre le Moyen Age par des œuvres originales ou des copies exécutées de la main d'artistes ou d'artisans.⁴⁹⁰ Dans ses interventions, Wackernagel insiste sur la nouvelle orientation historique et culturelle «culturhistorische», des collections et de l'archéologie en général, en rupture avec une pratique plus traditionnelle, où seuls les chefs d'œuvre et les curiosités étaient jugés dignes d'intérêt: «Je mehr und mehr und mit wachsendem Bewusstsein nimmt das archaeologische Studium, ihm selbst zum Frommen und der allgemeinen Geschichtsforschung zum hoechsten Nutzen, eine culturhistorische Richtung an. Und wie das Studium, ebenso die Sammlungen, die aus ihm hervorgehen und ihm dienen. Die Zeit ist vorüber, wo man die Erzeugnisse einer noch suchenden, noch versuchenden Kunstgeschicklichkeit keiner Aufbewahrung werth hielt und sproede nur dem, was künstlerisch vollendet schien, die Ehre gab oder, um den Kunstwerth wieder gänzlich unbekümmert, mit halb kindischem, halb pedantischem Eifer auch nach

⁴⁸⁸ AF, E 84 Nr. 52 Bd. 8, «Meinungsäusserung des Direktors», signé par Hans Lehmann, 22.9.1915.

⁴⁸⁹ AF, E 84 Nr. 52 Bd. 8, «Meinungsäusserung des Direktors», signé par Hans Lehmann, 22.9.1915.

⁴⁹⁰ WACKERNAGEL Wilhelm, *Über die mittelalterliche Sammlung zu Basel nebst*

Curiositaeten haschte [...]».⁴⁹¹ A la mort de Wackernagel en 1869, ces principes seront quelque peu relégués en arrière-plan. Parallèlement à l'essor des écoles et des musées d'arts décoratifs, la valeur artistique de l'objet devient en effet un critère toujours plus important dans la politique d'acquisition des nouveaux responsables de la collection bâloise, soucieux de promouvoir un artisanat d'art en réaction à la culture industrielle du XIX^e siècle. En 1871, le successeur de Wackernagel, le célèbre germaniste Moriz Heyne (1837-1906), professeur à l'Université de Bâle, souligne l'influence féconde qu'exerce l'étude d'objets d'art ancien dit mineur («Kleinkunst») sur l'industrie contemporaine, comme l'ébénisterie, la joaillerie et la peinture sur verre.⁴⁹² Le modèle envié est ici également le South Kensington Museum à Londres, dont on souligne l'influence féconde sur les industries et la formation du goût public.⁴⁹³ A la fin du XIX^e siècle, on assiste cependant à un retour en force de la pensée du fondateur de la collection médiévale. Trois ans avant l'ouverture du musée historique à la Barfüsserkirche de Bâle en 1894, le futur directeur Albert Burckhardt-Finsler, tout en rejetant les critiques de ceux qui accusent le musée de ne collectionner que du bric-à-brac et des vieilleries, exprime sa conviction que les objets d'usage quotidien sont particulièrement importants pour illustrer le développement historique d'une communauté.⁴⁹⁴ De son côté, Moriz Heyne, qui a entre-temps quitté Bâle et pris la direction du Musée historique de Göttingen, renoue également avec les principes de Wackernagel. Dans ses écrits publiés à la charnière des XIX^e et XX^e siècles, il s'emploie à rehausser le statut de l'objet dit historique, tout en affirmant que la mission d'un musée d'histoire n'est pas de collectionner des œuvres ayant un intérêt artistique, mais des objets significatifs pour l'histoire d'une région ou d'un pays. Sur un plan muséographique, le germaniste affranchit également le musée historique de la tutelle du musée des arts décoratifs, en

einigen Schriftstücken aus derselben, Basel 1857, 3-4.

⁴⁹¹ WACKERNAGEL 1857, 3.

⁴⁹² HEYNE Moriz, *Die mittelalterliche Sammlung zu Basel*, Basel 1871, 8 (52. Neujahrsblatt); sur la collection médiévale, voir également: *Kunst im Hause. 34 Tafeln. Abbildungen von Gegenständen aus der Mittelalterlichen Sammlung zu Basel*, Moritz Heyne (Hrg.), Basel 1880, 15.

⁴⁹³ Sur le sujet, voir chapitre 1.

préconisant une présentation des objets qui n'obéisse pas à des critères esthétiques ou techniques, «sondern einzig und allein der Gebrauchszweck».⁴⁹⁵

A la fin du XIX^e siècle, le Musée national suisse, comme d'autres musées dits d'histoire,⁴⁹⁶ a mis en œuvre une politique d'acquisition qui porte l'empreinte des réflexions développées par Wackernagel et Heyne. Il serait toutefois abusif de penser que l'institution fédérale, du moins durant les douze années de la direction d'Heinrich Angst, ait abandonné son idéal de départ de collectionner avant tout des pièces importantes au point de vue de l'art et de la grande histoire. Dans la hiérarchie des valeurs, les vitraux, les sculptures en bois, la céramique et les autres arts dits mineurs continuent en effet à tenir le premier rang, tandis que les objets dits d'histoire culturelle demeurent un domaine de collection secondaire. Les achats et les rapports annuel du musée sont, de ce point de vue, révélateurs. Les budgets à disposition sont utilisés essentiellement pour acquérir des pièces considérées comme importantes du point de vue de l'art. De même, les premières publications du musée témoignent de la prééminence affirmée dont jouissent les vitraux, la sculpture en bois et la céramique. Enfin sur le plan muséographique, il n'est pas indifférent de noter qu'en 1898 seuls les costumes régionaux occupent une place de choix dans les salles d'exposition, alors que les autres objets dits d'histoire culturelle – ustensiles de cuisine, objets de la vie paysanne, traîneaux, enseignes d'auberge, pompes à incendie, appareils d'éclairage, cercueils – sont confinés le plus souvent dans les sous-sols du bâtiment (salles 11, 12, 13).⁴⁹⁷

⁴⁹⁴ *Verein für die Mittelalterliche Sammlung und für Erhaltung Baslerischer Altertümer. Jahresberichte und Rechnungen Jahr 1891*. Basel 1892, 17.

⁴⁹⁵ Sur les théories de Moritz Heyne, voir notamment: LAUFFER Otto, «Moritz Heyne und die archäologischen Grundlagen der historischen Museen», *Museumskunde* 2 (1906), 153-162.

⁴⁹⁶ On retrouve la même tendance au Musée d'histoire de Berne, où le rapport annuel pour l'année 1899 relève «dass unscheinbare Dinge oft kulturhistorisch ebenso interessant sein können wie grosse Prunkstücke». *Jahresbericht des Historischen Museums in Bern Pro 1900*, Bern 1901, 1900, 8.

⁴⁹⁷ Sur le parcours d'exposition et le poids accordé aux diverses collections, voir chapitre 8.

Le Bas Moyen Age et les Temps modernes à l'honneur

Il n'est pas inintéressant, lorsqu'on s'interroge sur la composition des collections d'un musée, de mesurer l'importance relative que revêtent les différentes périodes historiques. Sur un plan chronologique, on observe en effet de très fortes différences d'une époque à l'autre dans les collections du Musée national suisse. Dans les lignes qui suivent, je tenterai de broser un tableau de l'état des collections vers 1898, en schématisant un peu pour les besoins de la démonstration. Afin de discerner les grands courants, j'adopterai les catégories traditionnelles que constituent la préhistoire, l'Antiquité, le Moyen Age, les Temps modernes et l'époque contemporaine. Il ne s'agit donc pas ici de conduire une véritable analyse quantitative de la place qu'occupe chaque tranche temporelle dans l'ensemble des collections du Musée national suisse, mais d'esquisser quelques tendances de l'évolution générale.

Globalement, trois périodes prédominent: les Temps modernes, la préhistoire et le Bas Moyen Age.

En volume, les collections de l'époque moderne occupent de loin la première place. Vitraux, céramiques, sculptures en bois, armes, orfèvrerie, textiles, étains des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles forment en effet le gros des collections du musée. Les raisons en sont certainement complexes. Elles tiennent pour partie, je l'ai déjà dit, à la valeur artistique attribuée aux objets produits avant 1800, en réaction à la culture industrielle du XIX^e siècle.⁴⁹⁸ Elles tiennent aussi à la fascination qu'exerce la société d'ordre d'Ancien Régime dans de nombreux cercles bourgeois, effrayés par le monde contemporain, avec son cortège de crises économiques, ses mutations sociales et ses dissensions politiques. L'époque préindustrielle est en effet considérée comme source d'enseignement et de savoir-faire ancestral, dont jailliront force créatrice et esprit

⁴⁹⁸ Sur le sujet, voir: BALL-SPIESS Daniela U., *«Wie ist das Kunstgewerbe in der Schweiz zu heben und zu pflegen?» Der Beitrag von Nora Gross (1871-1929) zur ästhetischen Erziehung*, Bern 1987; MARIAUX Pierre-Alain, «Arts décoratifs», *Dictionnaire historique de la Suisse*, vol. 1, Hauterive 2002, 521-522.

novateur, alors que la modernité, avec ses bouleversements socioéconomiques, son matérialisme et son cosmopolitisme, apparaît comme une période marquée par une dégradation politique et culturelle.⁴⁹⁹

Le poids pris dans les collections par la préhistoire est également substantiel au moment de l'ouverture du musée en 1898: l'institution abrite en effet des milliers de pièces se rapportant surtout aux lacustres. Il faut dire que les lacustres sont un sujet à la mode depuis qu'on a mis au jour au milieu du XIX^e siècle, un peu partout dans le pays, des constructions sur pilotis. A la suite de ces découvertes, l'archéologue et historien Ferdinand Keller, président de la Société des antiquaires de Zurich, publie en 1854 sa thèse des habitations sur pilotis et d'une civilisation vivant sur l'eau. De nombreux ouvrages scientifiques et artistiques reprennent et popularisent le message du savant zurichois.⁵⁰⁰ Le jeune Etat fédéral mesure très vite les potentialités idéologiques du «mythe lacustre»: les sites préhistoriques mis au jour entre le lac de Constance et celui de Genève doivent permettre de renforcer une unité nationale récente et fragile et de légitimer historiquement le régime démocratique de la Confédération moderne.⁵⁰¹ De plus, l'image de la plate-forme lacustre se distinguant du reste de l'humanité permet de démontrer le caractère immémorial de l'union et de la spécificité nationale et de plonger les racines du «Sonderfall» suisse jusqu'aux origines de la société humaine.⁵⁰² Les rivages des lacs héritent des vertus conférées auparavant au seul environnement alpin: outre une subsistance abondante, ils assurent au lacustre un rapport harmonieux avec la nature, «dont le contact

⁴⁹⁹ Sur le sujet voir l'excellente étude: LE DINH Diana, *Le Heimatschutz, une ligue pour la beauté. Esthétique et conscience culturelle au début du siècle en Suisse*, Lausanne 1992 (Histoire et société contemporaines, sous la direction du professeur H.U. Jost, 12).

⁵⁰⁰ ZIMMERMAN 1987; «125 ans de recherches lacustres», *Archéologie suisse* 2 (1979), numéro spécial; RIPOLL David, «Nos ancêtres les lacustres: images d'un mythe d'origine», *Genava* 42 (1994), 203-218; *L'histoire ou le mouvement, Forum de l'histoire suisse*, guide édité par le Musée national suisse, Zurich [1995], 99.

⁵⁰¹ Sur la séduction «romantique» de l'imaginaire lacustre et les besoins identitaires et politiques de la Confédération de la seconde moitié du XIX^e siècle, voir: KAESER 2004(a).

⁵⁰² KAESER 2004(a), 61-62.

vivifiant forge la ténacité de son caractère tout en entretenant sa tempérance et sa modération».⁵⁰³ Armes, parures, ustensiles des temps préhistoriques rejoignent ainsi les souvenirs de l'époque dite des batailles héroïques dans la chronologie nationale, mais aussi dans les écoles et les musées.⁵⁰⁴ C'est dans ce contexte qu'il faut replacer l'entrée de la préhistoire au Musée national suisse. Mais, à la différence des ensembles des Temps modernes, les collections lacustres ne découlent pas d'une politique volontariste du Musée national suisse sous la direction d'Heinrich Angst; elles sont avant tout la résultante de dépôts de sociétés savantes ou d'acquisitions antérieures à la création du musée en 1890.⁵⁰⁵ Rappelons qu'en 1891, le Musée national suisse reçoit en dépôt les fonds de la Société des antiquaires de Zurich, ainsi que la collection lacustre du docteur Victor Gross acquise par la Confédération en 1884.⁵⁰⁶ Fait significatif, ces ensembles ne s'accroîtront guère durant les douze années de la direction d'Heinrich Angst. Il faut dire qu'en 1900 la plupart des spécialistes estiment que l'ampleur des prospections et des fouilles conduites au XIX^e siècle ont épuisé les sites littoraux. Par ailleurs, les vestiges palafittiques ne focalisent plus l'attention tant du grand public que des cercles de savants. Au début du XX^e siècle, la nouvelle génération des archéologues suisses se penche sur d'autres objets de recherche, comme les grottes paléolithiques ou les nécropoles du Néolithique.⁵⁰⁷

⁵⁰³ KAESER 2004(b), 245.

⁵⁰⁴ BOURQUIN 1950; HELLER Geneviève, *D'un pays et du monde. Comment l'école a contribué à développer le sentiment d'appartenir au pays et au monde à travers 150 ans de matériel scolaire*, catalogue d'exposition Aula Magna du Château, Yverdon-les-Bains 1993, 40.

⁵⁰⁵ Hans Lehmann écrit en 1915: «Von der Eidgenossenschaft waren dazu schon vor Eröffnung des Museums die grossen prähistorischen Spezialsammlungen von Herrn Vouga in Neuenburg (La Tène-Funde), Dr. Gross in Neuenstadt (Pfahlbaufunde der Westschweiz) und Dr. Nüesch (Funde der älteren Steinzeit in Schweizerbild) angekauft worden, während Dr. H. Angst seine bedeutende Sammlung von Oefen und Oefenkacheln schenkte.» AF, E 84 Nr. 52 Bd. 8, «Meinungsausserung des Direktors», signé par Hans Lehmann, 22.9.1915.

⁵⁰⁶ Arrêté fédéral du 16 décembre 1884 concernant l'acquisition de la collection du Dr Victor Gross; le contrat de vente est conclu le 7 janvier 1885.

⁵⁰⁷ KAESER 2004(a), 92.

Après les Temps modernes et la préhistoire, le Moyen Age – surtout les siècles gothiques – occupe une place de choix dans le musée. Cette position n'est pas surprenante lorsqu'on sait qu'au XIX^e siècle, le Moyen Age devient d'un intérêt capital un peu partout en Europe.⁵⁰⁸ Particuliers et gouvernements lancent de grands projets de publications de chroniques, d'actes, de registres, de manuels d'iconographie et de fouilles. Conjointement aux progrès de l'archéologie médiévale, la recherche des vestiges qui rappellent les origines d'une ville ou d'une région deviennent essentiels au patrimoine local et national. Les Etats croient y trouver l'origine de leurs libertés, de leur littérature et de leur sentiment national. Sur un plan artistique, la production médiévale, longtemps rejetée comme barbare par la grande histoire de l'Art après l'éclat de l'Antiquité gréco-latine et avant le renouveau du XIV^e siècle, se voit promue à la dignité d'art; elle devient même le symbole par excellence du patrimoine national. En France comme en Angleterre, dans les Etats allemands comme en Suisse, de nombreuses collections privées et publiques naissent de ce renouveau d'intérêt pour le Moyen Age. C'est ainsi qu'en 1832, Alexandre Du Sommerard (1779-1842) loue l'Hôtel de Cluny, avec sa chapelle gothique flamboyante, pour y présenter ses collections d'objets du Moyen Age et de la Renaissance. En Allemagne, c'est en 1852 qu'est fondé à Nuremberg le Germanisches Museum: là aussi, l'art médiéval devient

⁵⁰⁸ Certes, un renouveau d'intérêt pour le Moyen Age est apparu bien avant le XIX^e siècle; cependant c'est à cette époque qu'on découvre le Moyen Age d'une manière plus scientifique et qu'on n'en donne plus seulement une idée assez vague. Sur le sujet, voir notamment: AMALVI Christian, *Le goût du Moyen Age*, Paris 1996. Pour la Suisse, notons qu'un numéro entier de la *Revue suisse d'art et d'archéologie* 54 (1997) est consacré à la découverte du Moyen Age aux XIX^e et XX^e siècles; il contient les actes du 20^e colloque de l'Association Suisse des Historiens et Historiennes de l'art sur le thème «Le Moyen Age vu, revu et corrigé (XIX^e-XX^e siècles)»; voir également *Renaissance médiévale en Suisse romande 1815-1914*, Zurich 1983; MOREROD Jean-Daniel et Justin FAVROD, «Inventé par Pétrarque, le Moyen Age est né au XIX^e siècle», *La Liberté*, 5.2.2000, 36; MARCHAL Guy Paul, «Nationalgeschichte im Vergleich: Das Mittelalter als Identitätsfolie in Frankreich, Deutschland und der Schweiz, in Schweiz. Landesmuseum (dir.), *Die Erfindung der Schweiz 1848-1998. Bildentwürfe einer Nation*, Ausstellungskatalog, Zürich 1998, 146-157.

symbole du génie national.⁵⁰⁹ En Grande-Bretagne, les collections médiévales du British Museum connaissent un développement prodigieux dans la deuxième moitié du XIX^e siècle sous l'impulsion notamment d'Augustus Wollaston Franks, conservateur du «Department of British and Medieval Antiquities and Ethnography».⁵¹⁰ Ce mouvement se retrouve également en Suisse avec la création de la collection médiévale de Bâle en 1856, comme nous l'avons déjà souligné. A la fin du XIX^e siècle, le Musée national suisse rend compte à sa manière de l'engouement que suscite le Moyen Age. La période gothique, au même titre que la Renaissance,⁵¹¹ y est considérée comme point de départ du «réveil de l'art suisse». Les propos exprimés dans le journal romand *La Nature* en 1898 sont de ce point de vue éloquent: «Mais c'est le Moyen Age et la Renaissance, avec leurs plafonds peints sur bois, leurs vitraux du treizième au seizième siècle, leurs boiseries sculptées, leurs magnifiques poêles en faïence, leurs fragments parfois considérables de monastères, castels et maisons particulières, et leurs restitutions authentiques d'appartements entiers (privés ou publics), que nous trouvons les plus caractéristiques et précieuses manifestations de l'art et des mœurs suisses de jadis.»⁵¹²

Tout le Moyen Age n'est pourtant pas à l'honneur au Musée national suisse. Si les siècles gothiques font l'objet de toutes les attentions, l'époque dite des grandes invasions fait figure de parent pauvre dans les collections du musée. Les objets du Haut Moyen Age sont même quasiment inexistants au moment de l'ouverture du musée en 1898, comme en témoignent les rapport annuels pour

⁵⁰⁹ SCHAER 1993, 83.

⁵¹⁰ WILSON 2002, 120-123.

⁵¹¹ Dans les années 1870-1880, la Renaissance fut la source d'inspiration majeure pour les architectes, les artisans et les fabricants. Outre une fusion exemplaire de fonctionnalité et de beauté, elle fut souvent considérée à la suite de Semper comme une incitation à l'innovation artistique. KÖHLER Bettina, «L'intérieur, entre industrie et artisanat 1870-1900», in RÜEGG Arthur (dir.), *Mobilier et intérieurs suisses au XX^e siècle*, Bâle-Boston-Berlin 2002, 39.

⁵¹² MARTEL E.-A., «Le nouveau Musée national suisse à Zurich», *La Nature* 1458 (15 décembre 1900), 34.

1908 et 1909.⁵¹³ Une des raisons, et non des moindres, de cette lacune est le manque de considération dans lequel l'historiographie nationale du XIX^e siècle tient les cinq siècles qui suivirent la période d'épanouissement de la culture classique que représentait l'Antiquité gréco-latine, cinq siècles au cours desquels le territoire actuel de la Confédération était de surcroît morcelé en d'innombrables seigneuries et principautés ecclésiastiques. Un autre fait à première vue surprenant et qui exige une explication, est l'absence de collections ayant trait à la période des premières alliances, alors qu'en 1891, la Confédération se dote d'une fête nationale, soit la commémoration du pacte fédéral de 1291. Si cette instrumentalisation de l'histoire est abondamment reprise par les manuels scolaires, les poèmes épiques, le théâtre et les beaux-arts, elle ne trouve en revanche pas son répondant dans les collections du Musée national suisse. Hormis une arbalète désignée comme l'arme de Guillaume Tell,⁵¹⁴ le musée n'abrite guère de pièces se référant à la fondation de la Confédération. Les raisons de cette absence sont sans nul doute multiples. Indépendamment du fait qu'à la fin du XIX^e siècle, l'idée d'une date de fondation en 1291 ne fait pas encore l'unanimité⁵¹⁵ et que la critique historique découvre le

⁵¹³ *Rapport annuel du Musée national suisse pour l'année 1908, 1909, 9; Rapport annuel du Musée national suisse pour l'année 1909, 1910, 39.*

⁵¹⁴ Une publication de 1890 relève parmi les collections de l'arsenal de Zurich mises en dépôt au musée: «Eine Armbrust mit Stahlbogen und Inschriften stammt aus dem XIV. Jahrhundert und wird mit Zeughausinventar von 1644 als diejenige *Wilhelm Tells* bezeichnet.» *Zürich und das Schweizerische Landes-Museum: Zürich's Bewerbung – den hohen eidgenössischen Räten gewidmet*, Zürich [1890], 36.

⁵¹⁵ L'historien Werner Meyer écrit en 1994: «Si personne ne conteste vraiment la légitimité d'une fête nationale, la date de 1891 ne fait cependant pas l'unanimité. Le 1^{er} août 1291 n'existe pas encore dans la conscience nationale. C'est toujours l'ancienne date, celle de 1307/1308, tout aussi fictive, qui prévaut. Par ailleurs, à la fin du XIX^e siècle, l'opinion publique est sensible au fait que la Confédération est née d'un lent processus historique, et l'idée d'une date de fondation, lancée en 1891, heurte les esprits d'alors.» *Nos ancêtres les Waldstaetten. La Suisse centrale au XIII^e siècle: Mythes et Histoire. La naissance de la Confédération, Bâle, le Tessin et la Suisse romande vers 1300*, catalogue de l'exposition présentée – après Bâle et Bellinzone en 1991 – au Musée historique de Lausanne, Lausanne 1994, 49.

caractère légendaire des anciens récits fondateurs,⁵¹⁶ les causes les plus évidentes sont le décalage qui existe entre le musée dit d'histoire et le récit historique; l'un privilégiant une approche esthétique de l'histoire à l'appui d'objets importants au point de vue artistique, l'autre une analyse politique et diplomatique basée sur les sources écrites.⁵¹⁷ Il est en ce sens significatif que les images mythiques de la fondation de la Confédération ne sont présentes au Musée national suisse que sous la forme de productions artistiques contemporaines, comme la mosaïque d'Hans Sandreuteur (1850-1901), représentant une scène tirée de la légende de Guillaume Tell «Tells Gefangenahme» (1901), posée sur la façade extérieure de la salle des armes.⁵¹⁸ Mais si les témoins en rapport avec 1291 sont absents du Musée national suisse, il en va tout autrement de l'époque dite des grandes batailles héroïque, qui forment au XIX^e siècle un répertoire largement connu de scènes de l'histoire suisse. Celles-ci sont en effet célébrées dans l'imposante salle d'armes – plus de 700 mètres carrés – qui forme le clou de l'exposition.

Ce qui frappe également lorsqu'on examine la politique d'acquisition du musée sous la direction d'Heinrich Angst, c'est le moindre intérêt porté aux antiquités romaines indigènes. Rappelons qu'en 1892, le Musée national suisse hérite des riches collections romaines rassemblées par la Société des Antiquaires de Zurich, au nombre desquelles figurent les bijoux en or de la colonie romaine

⁵¹⁶ MARCHAL Guy Paul, «Die <Alten Eidgenossen> im Wandel der Zeiten. Das Bild der frühen Eidgenossen im Traditionsbewusstsein und in der Identitätsvorstellung der Schweizer vom 15. bis ins 20. Jahrhundert, in AECHERMANN et al. (dir), *Innerschweiz und frühe Eidgenossenschaft. Jubiläumsschrift 700 Jahre Eidgenossenschaft*, vol. 2, *Gesellschaft – Alltag – Geschichtsbild*, Olten 1990, 369-370.

⁵¹⁷ Sur le sujet voir: CAPITANI François de, «Image et geste au XIX^e siècle et les origines du Musée d'histoire», in *Gente Ferocissima. Mercenariat et société en Suisse (XV^e-XIX^e siècle)*. Recueil offert à Alain Dubois, Lausanne-Zurich 1997, 319-336; HOCHREITER Walter, *Vom Museumtempel zum Lernort. zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1800-1914*, Darmstadt 1994, 185-186.

⁵¹⁸ Sur le sujet, voir: AF, E 84 Nr. 17 Bd. 2, enveloppe «Wettbewerb für die Malereien im Landesmuseum» et E 84 Nr. 20 Bd. 2, enveloppe «Ausschmückung des Landesmuseums mit Malereien»; DRAEYER 1999, 51.

de Lunnern (commune d'Obfelden ZH).⁵¹⁹ Dans les années suivantes, ce fonds ne sera pourtant guère complété. Pour justifier cette situation, les rapports annuels font état de la difficulté de trouver sur le marché de nouvelles pièces maîtresses.⁵²⁰ Cette explication ne suffit pourtant pas. Dans la hiérarchie des valeurs artistiques et historiques du Musée national suisse, les objets des arts anciens du Moyen Age et des Temps modernes jouissent d'un statut beaucoup plus élevé que les antiquités classiques indigènes.⁵²¹ Ces dernières sont en effet considérées comme étant dénuées de toutes formes artistiques particulières à la nation, au contraire des vitraux ou sculptures sur bois du Moyen Age et des Temps modernes, prétendument dépositaires, nous l'avons vu, d'une norme esthétique et d'un goût typiquement helvétique.⁵²²

Pour conclure sur la question des périodes négligées, il importe d'examiner encore la place attribuée au XIX^e siècle. L'arrêté fédéral du 31 mai 1889 concernant la création d'un Musée national suisse stipule que le musée est destiné à recevoir des antiquités «provenant des époques du commencement de la civilisation et de l'histoire de notre pays jusqu'en 1815.» Autrement dit, la décision est prise d'emblée d'écarter du musée les objets postérieurs à 1815. Ce choix s'explique en bonne partie par le doute qui prévaut parmi les responsables culturels concernant la valeur artistique et historique de la production contemporaine. Révélatrice est à cet égard la lettre qu'écrit Théodore de Saussure, président de la Commission fédérale pour la conservation d'antiquités suisses, au conseiller fédéral Carl Schenk, le 16 juin 1888: «Ce n'est que dans cent ans au moins qu'on pourra juger si ces derniers [les arts décoratifs contemporains] ont réellement une valeur historique ou artistique et s'ils

⁵¹⁹ Jusqu'au début du XIX^e siècle, c'est Rome qui capte l'attention des érudits; car c'est sur cette époque romaine que paraît se concentrer la valeur du passé. KAESER 2004(b), 231.

⁵²⁰ *SLM Jahresbericht* 1894, 1895, 43; *SLM Jahresbericht* 1895, 1897, 60.

⁵²¹ POMIAN 1992, 59-68.

⁵²² En France, à partir de l'extrême fin du XVIII^e siècle déjà, le statut des antiquités «locales et ethniques» sera même égal, sinon supérieur à celui des antiquités classiques et elles recevront le nom d'«Antiquités nationales». POMIAN 1992, 61-63.

mériteront alors d'entrer dans le Landesmuseum. En attendant, si l'on tient à en collectionner, il vaudrait mieux les placer dans un musée consacré à l'art contemporain. Là ils suivraient le sort des objets d'art proprement dits, dont les uns reconnus avec le temps pour avoir une valeur réelle, seraient laissés en évidence sous les yeux du public et dont les autres, non admis par la postérité, seraient ou rebutés simplement ou mis en réserve dans des locaux moins apparents.»⁵²³ L'ancienneté, appréhendée comme le résultat d'une sélection naturelle, apparaît comme l'élément déterminant pour définir la valeur de l'objet.

L'historien de l'art allemand Thomas W. Gaehtgens nous rend attentifs au fait que la plupart des amateurs d'art ancien de la deuxième moitié du XIX^e siècle rejetaient les courants artistiques modernes. Dans certains cas, écrit-il, «il peut même être attesté que ce fut justement par dépit et par incompréhension face à l'art contemporain qu'ils furent amenés à s'intéresser à l'art ancien».⁵²⁴ L'incapacité ou le refus de comprendre la production artistique contemporaine constituent sans nul doute des facteurs essentiels pour expliquer la politique d'acquisition mise en œuvre par le Musée national suisse. D'un autre côté, cette attitude hermétique trahit également la crainte des responsables du musée de voir leurs domaines de collections relégués au second rang, au moment où s'amorce une réception favorable de l'art moderne en Suisse. En effet, au tournant du siècle s'institutionnalise un peu partout la modernité en matière d'art, comme l'a très bien montré l'historien de l'art Lukas Gloor dans son étude sur la réception des impressionnistes.⁵²⁵ Pour mieux comprendre l'inquiétude qui prévaut alors chez les responsables du Musée national suisse, la querelle autour des fresques de Ferdinand Hodler pour la décoration de la salle des armes en 1897 mérite une

⁵²³ AF, 8 (H) carton 1, dossier «Vögelin», lettre de Théodore de Saussure, président de la Commission fédérale pour la conservation d'antiquités suisses, au conseiller fédéral Carl Schenk, 16.6.1888.

⁵²⁴ GAEHTGENS 1999, 113.

⁵²⁵ GLOOR Lukas, *Von Böcklin zu Cézanne. Die Rezeption des französischen Impressionismus in der deutschen Schweiz*, Bern-Frankfurt a.M.-New York 1986 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 58); GLOOR Lukas, «Public and Private Collecting in Switzerland, 1875-1945», *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 19 (1993), 55-61.

attention spéciale. Il n'est pas question de retracer ici dans les détails l'histoire de cette polémique, reflet du climat houleux qui régnait dans le monde de l'art en Suisse à la charnière des XIX^e et XX^e siècles. Plusieurs travaux ont déjà été consacrés à la lutte que se livrèrent partisans et opposants de la «modernité» artistique autour de ce projet.⁵²⁶ Nous en rappellerons seulement ses principaux épisodes.

Au milieu des années 1890, les responsables du Musée national suisse proposent de décorer la partie supérieure de la salle des armes de peintures murales pour atténuer le caractère sacré de l'architecture intérieure: les sujets choisis sont la réception des Zurichois à Berne à l'occasion de leur expédition pour la bataille de Morat en 1476 et la retraite des Suisses à la bataille de Marignan, en 1515.⁵²⁷ En ce qui concerne le choix de l'artiste, un concours national est ouvert en 1896 sous les auspices de la Commission fédérale des Beaux-Arts. Ferdinand Hodler gagne le premier prix avec son projet de fresque représentant «la retraite de Marignan». Aussitôt connus, les cartons d'Hodler suscitent une véritable guerre culturelle nationale, opposant en première ligne le jury de la Commission fédérale des Beaux-Arts⁵²⁸ à la Commission du Musée

⁵²⁶ Sur l'affaire des fresques d'Hodler et le climat houleux qui régnait dans le monde de l'art, voir notamment: GRIEBACH Lucius, «Historienbilder», in *Ferdinand Hodler*, Zürich 1983, 257-274; LAPAIRE Claude, «La situation des artistes et de l'art en Suisse autour de 1900», in *Die Erfindung* 1998, 204-212.

⁵²⁷ Heinrich Angst écrit dans la *Neue Zürcher Zeitung*: «Den kirchlichen Eindruck macht nun gerade diese gewölbe Decke und es schien wünschenswert, ihn durch irgendwelche Mittel abzuschwächen. Panner, Stangenwaffen und militärische Ausrüstungsgegenstände überhaupt, verschwinden aber in jener Höhe, weshalb man auf die Idee kam, die beiden Halbrunde der Kurzseitens des Saales nebst den aufschliessenden Lünetten mit historischen Wandmalereien zu verzieren, welche den Blick von der wuchtigen Deckenfläche abziehen und oben eine ähnliche Dekoration bilden würden, wie die Harnische, Schutz- und Trutzwaffen und Beutestücke unten.» ANGST Heinrich, «Die Konkurrenz für die Wandmalereien in dem Landesmuseum», *Neue Zürcher Zeitung*, 24.2.1897, 1-2.

⁵²⁸ Le jury se composait des peintres Albert Anker, Rudolf Koller, Paul Robert, Luigi Rossi et Charles Vuillermet, ainsi que des architectes Friedrich Bluntschli, président de la Commission fédérale des Beaux-Arts, Gustav Gull et de Julius Stadler, comme remplaçant. Sur le sujet voir notamment: *Die Wandmalereien in der Waffenhalle des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich. Dokumentierter*

national suisse, emmenée par le directeur du musée Heinrich Angst.⁵²⁹ Le jury justifie son choix par le modernisme et les qualités résolument monumentales des peintures, la vigueur de l'expression et le caractère guerrier de la composition.⁵³⁰ De leurs côtés, les opposants reprochent l'aspect fantaisiste et anachronique de la scène, le manque d'exactitude historique dans la représentation des costumes, de l'armement et des drapeaux, autant d'insuffisances jugées incompatibles avec une salle de musée destinée à abriter de «vénérables reliques nationales». Outre les reproches formulés à l'encontre de la représentation de l'histoire des cartons de Hodler jugée anachronique et émotionnelle, la critique se porte aussi sur un plan artistique: le directeur du Musée national suisse et ses pairs condamnent l'attitude incompréhensible des soldats, la maladresse dans l'utilisation des couleurs et des formes qui offre une vision offensante d'un épisode majeur de l'histoire suisse.⁵³¹ Tout en critiquant l'absence de composition, le caractère fantaisiste et anachronique des costumes, les erreurs historiques des fresques de Ferdinand Hodler, les responsables du Musée national suisse leur opposent la qualité et le caractère authentique des armes, des drapeaux, des costumes anciens, etc. Quelques mois avant l'inauguration du musée en juin 1898, la direction installe même dans les voûtes réticulées de la salle d'armes des trophées de victoire formés d'armures, d'armes et de drapeaux anciens sur l'emplacement prévu pour accueillir les fresques du peintre. Cette installation n'a toutefois qu'une existence éphémère, puisque, sous la pression de la Commission fédérale des Beaux-Arts et du Conseil fédéral, l'œuvre de Ferdinand Hodler s'y substituera en 1900.

Spezialbericht der Museums-Direktion an die Eidgen. Landesmuseums-Kommission, Zürich 1900, 4.

⁵²⁹ La Commission réunit alors le président de la Ville de Zurich Hans Conrad Pestalozzi; l'archiviste fédéral Jakob Kaiser; le conseiller national et landamann Gustav Muheim d'Uri; l'historien de l'art Johann Rudolf Rahn; le président de la Société suisse des Beaux-Arts Théodore de Saussure; le négociant et historien Heinrich Zeller-Werdmüller, ainsi qu'Heinrich Angst.

⁵³⁰ ZBZ, fonds H. Angst 141, rapport du jury pour les peintures murales de la salle des armures du Musée national suisse, 12.9.1898.

⁵³¹ Sur les arguments de la Commission, voir en particulier: *Die Wandmalereien in der Waffenhalle 1900*; ANGST 1897, 1-2.

Toutefois, les responsables du Musée s'empresseront de concurrencer une nouvelle fois les fresques d'Hodler en installant à proximité de celles-ci des trophées d'armes et de drapeaux (fig. 6).

Six ans après le début de la polémique autour des fresques de la salle des armes, la première grande exposition rétrospective organisée en 1904 par la fondation Gottfried Keller au Palais Hennenberg à Zurich offre une nouvelle occasion à Heinrich Angst de célébrer l'art suisse ancien et de pourfendre l'art du XIX^e siècle.⁵³² Dès l'ouverture de la manifestation, le Zurichois, qui a quitté la direction du musée depuis un an, critique avec virulence la politique d'acquisition conduite par la Commission fédérale de la Fondation Gottfried Keller et reproche à ses membres, en particulier à son président, l'historien de l'art Carl Brun (1851-1923), de ne pas respecter les volontés de sa fondatrice, Lydia Welte-Escher, en utilisant l'argent de la fondation pour acquérir des œuvres contemporaines et/ou étrangères de moindre importance, au lieu d'acheter des pièces caractéristiques de l'art suisse ancien: «Der Besucher der Ausstellung, welcher diese Urkunde [document établi par la donatrice] gelesen hat, bevor er seinen Rundgang antritt, erfährt eine Überraschung, aber keine angenehme. Anstatt einer Auswahl bedeutender Werke der bildenden Kunst vergangener Jahrhunderte findet er eine bunte Sammlung von Gemälden, Handzeichnungen usw., die in ihrer Mehrzahl alles eher als bedeutend und die zudem modern, also zeitgenössisch sind».⁵³³ Parmi les œuvres d'artistes contemporains suisses sont cités dans ce même article deux tableaux d'Arnold Böcklin (1827-1901), *Der Krieg* (avec son esquisse) et *Die Pest*, ainsi qu'une œuvre de Giovanni Segantini (1858-1899), *Die Tränke*, toutes trois acquises par la Commission de la fondation pour la somme – jugée beaucoup trop élevée par Angst – de 93'750 francs pour les deux premiers tableaux et de 73'760 francs pour le troisième. L'enjeu financier et culturel est important, puisque la Commission fédérale de la Fondation Gottfried Keller est

⁵³² Sur le sujet, voir en particulier: JUNG 1998, 243-284.

⁵³³ ANGST Heinrich, «Die Gottfried Keller-Stiftung», *Zürcher Post*, 6.11.1904; JUNG 1998, 259 ss.

chargée d'acquérir pour le compte de la Confédération des spécimens éloquents de l'art suisse, à répartir et déposer en prêt de longue durée dans les musées du pays ou à les ramener à l'endroit où ils étaient exposés à l'origine.⁵³⁴ Dans ce contexte, il n'est pas insignifiant de rappeler que la valeur marchande des objets déposés au Musée national suisse par la fondation est estimée, vers 1900, à 316'521 francs, sur un montant total de 1'317'638 francs.⁵³⁵ Par ses dépôts, la fondation contribue donc fortement à enrichir les collections du musée.⁵³⁶ Tout porte à croire qu'Angst a éprouvé une certaine appréhension de voir les antiquités dites nationales reléguées au second plan, au moment où s'est institutionnalisée la «modernité» en matière artistique. En 1904, l'ex-directeur du Musée national suisse remue d'ailleurs ciel et terre pour monter médias, opinion publique et Conseil fédéral contre la politique d'acquisition de la fondation.⁵³⁷ La virulence des attaques du Zurichois n'a d'égal que la véhémence des réactions de ses adversaires, qui dénoncent l'arrogance d'un homme voulant s'ériger en arbitre suprême de tout ce qui touche au domaine des Beaux-Arts. L'édition du 19 novembre 1904 du *Nebelspalter* est de ce point de vue éloquente: le lecteur y découvre un dessin qui reproduit une parodie de la *Peste* de Böcklin (fig. 7) pour dénoncer les agissements du Zurichois: Angst y apparaît sous les traits du cavalier qui chevauche le monstre à l'haleine meurtrière.⁵³⁸

Toute la production du XIX^e siècle n'est pour autant pas mise au ban. La direction du Musée national récolte en effet des objets que l'on peut qualifier de traditionnels. Les inventaires témoignent ainsi d'un intérêt prononcé pour les

⁵³⁴ *SLM Jahresbericht 1896, 1897, 95-97.*

⁵³⁵ ZBZ, fonds H. Angst 143, document sans date, probablement vers 1900.

⁵³⁶ Parmi les pièces mises en dépôt par la fondation figurent notamment des vitraux du XVI^e siècle provenant de la collection Vincent, la chambre de la «Casa Pestalozzi» à Chiavenna de 1585 et la célèbre tapisserie de basse-lisse représentant le renouvellement de l'alliance entre Louis XIV, roi de France, et les Confédérés dans la cathédrale de Notre-Dame de Paris, le 18 novembre 1663, exécutée selon des esquisses de Charles Le Brun, directeur de la manufacture royale des Gobelins à Paris après 1665. Le rapport annuel pour l'année 1896 établit la liste des objets acquis par la fondation. *SLM Jahresbericht 1896, 1897, 95-97.*

⁵³⁷ JUNG 1998, 266.

⁵³⁸ *Gazette de Lausanne*, 26.11.1904. Cité également dans JUNG 1998, 406.

uniformes militaires du début du siècle, à défaut, il est vrai, de trouver des pièces plus anciennes sur le marché.⁵³⁹ Rappelons qu'au XIX^e siècle, un musée historique n'est pas jugé digne de ce nom, s'il ne possède pas une collection d'armes et d'uniformes ou une Salle d'armes évoquant de façon grandiose la gloire militaire des Confédérés. Dès sa création, le Musée national suisse se porte également acquéreur de costumes régionaux, constitués pour une bonne part de vêtements typiques ruraux de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle.⁵⁴⁰ Ces acquisitions ne sont également pas surprenantes, lorsqu'on sait qu'en Suisse comme presque partout ailleurs en Europe, on assiste au tournant des XIX^e et XX^e siècles à une nouvelle valorisation de la vie paysanne, des us et coutumes campagnardes et montagnardes, censés garantir une existence calme et harmonieuse. Face à la montée en puissance du mouvement ouvrier, le paysan apparaît en effet comme le bon sauvage dont le citoyen doit retrouver la simplicité ancestrale. Dans le domaine des expositions, la mode est également de donner de la Suisse une image d'un pays de montagnes et de paysans, à l'instar du «Village suisse» de l'Exposition nationale de 1896. A côté des pavillons des Arts et de l'Industrie, le Village célèbre les mœurs simples de ceux qui habitent les montagnes suisses: 353 «indigènes» portant pour la plupart les divers types des costumes nationaux évoluent dans un décor formé d'un panorama des Alpes bernoises, d'une montagne de quarante mètres de haut, d'une cascade, d'un

⁵³⁹ Le rapport annuel écrit pour l'année 1892: «Während für einige Abteilungen, die schon gut vertreten sind, es sich bloss darum handeln kann, noch bestehende grössere oder kleinere Lücken auszufüllen, müssen andere wichtige Gruppen erst geschaffen werden, so diejenige der Militärkostüme, städtischer und ländlicher Trachten und häuslicher Altertümer. Um die Anlage einer Sammlung von schweizerischen Uniformen des In- und Auslandes (fremde Kriegsdienste) zu erleichtern, hat die Landesmuseumskommission den Beschluss gefasst, ausnahmsweise auch das 19. Jahrhundert zu berücksichtigen. Erfahrungsgemäss ist es nämlich sehr schwierig, gut erhaltene Uniformen oder Teile solcher aus frühern Jahrhunderten zu bekommen.» *SLM Jahresbericht 1893*, 1894, 22.

⁵⁴⁰ BOUVIER Nicolas, *L'art populaire*, Disentis 1991, 48 (Ars Helvetica IX); PAVILLON Monique, *La femme illustrée des années 20*, Lausanne 1986, (Histoire et société contemporaines, sous la direction du professeur H.U. Jost, 4). En ce qui concerne cette dernière étude, voir en particulier le chapitre V consacré à la morale du costume.

troupeau de vaches, de soixante-dix-huit maisons, chalets ou mazots. Les costumes doivent représenter la synthèse de la patrie dans son unité et sa diversité.⁵⁴¹ Le message est apprécié à Zurich, puisque deux ans plus tard, un cortège des costumes populaires suisses, réunissant quelque 2'000 hommes et femmes de tous les cantons, est organisé dans les rues de Zurich à l'occasion de l'inauguration du Musée national suisse, les 24 et 25 juin 1898.⁵⁴² Hans Lehmann le décrit même comme la partie la plus saisissante de la fête.⁵⁴³

La place occupée par les uniformes et les costumes du XIX^e siècle est en ce sens très révélatrice de l'aspect lacunaire des collections réunies par le Musée national suisse. Celles-ci sont en effet loin d'embrasser la société helvétique dans son ensemble. Elles documentent en fait essentiellement les us et coutumes de couches dirigeantes et parfois de paysans cossus. Le musée reste en revanche totalement silencieux sur les petites gens, l'industrialisation ou la ville dans ses aspects urbanistiques et sociaux. De même, les conflits qui divisèrent la Suisse – Réforme, Guerre des paysans, Sonderbund, etc. – ne sont pas mentionnés. Le musée possède bien une importante collection d'armes, mais celles-ci sont appréhendées avant tout comme des témoignages tangibles des heures de gloire des anciens Confédérés. D'une manière générale, les acquisitions du Musée national suisse témoignent avant tout de l'importance de considérations artistiques dans le choix des objets. Les critères sont en effet dictés par le souci de présenter au public des produits des arts anciens prisés sur le marché, comme la peinture sur verre, la sculpture en bois, l'orfèvrerie, les intérieurs, les tapisseries, etc. du Moyen Age et des Temps modernes. Hormis les collections préhistoriques, les inscriptions antiques, les portraits de personnages illustres et les armes, les «objets historiques» sont le plus conservés dans la mesure où ils

⁵⁴¹ BERTHOUD Gérald, CRETZAZ Bernard et Yvonne PREISWERK, «La Suisse des pâtres vainqueurs. L'Exposition nationale de 1896», in *Vache d'Utopie*, œuvre collective de chercheurs et de conservateurs de musée, Genève 1991, ici 82.

⁵⁴² AF, E 84 Nr. 19 Bd. 2, «Organisation der Eröffnungsfeierlichkeiten im Juni 1898».

⁵⁴³ LEHMANN Hans, «Le Musée national à Zurich», *Le Foyer domestique* 2 (février 1899), 65.

sont en même temps jugés intéressants d'un point de vue artistique. Et quand bien même les premiers rapports annuels font état d'une évolution de la politique d'acquisition vers des objets importantes non plus seulement du point de vue artistique ou de l'histoire nationale, mais encore de l'histoire culturelle, le musée ne les considère pas moins comme un domaine de collection secondaire par rapport aux arts anciens dits mineurs ou domestiqués. Les salles d'expositions feront également une démonstration exemplaire de cette hiérarchisation des catégories de collections.

Chapitre 6

L'intérêt national ou cantonal de l'objet?

Le chapitre précédent nous a permis de constater que durant la période considérée, le Musée national suisse a développé une politique d'acquisition centrée principalement sur les objets du Moyen Age et des Temps modernes considérés comme importants du point de vue artistique. Indépendamment de la définition de ces critères artistiques et historiques, l'idée qui prévaut très tôt dans la réflexion des responsables du musée est que seules les œuvres étant en rapport étroit avec le territoire national méritent une attention spéciale. Cette option s'exprime par la formule «antiquités nationales».

Krzysztof Pomian nous rend attentifs au fait que dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les musées d'histoire deviennent presque partout des musées nationaux par excellence.⁵⁴⁴ Alors que les premières institutions muséales nationales – anglaises et françaises⁵⁴⁵ surtout – donnent à voir des objets de

⁵⁴⁴ Sur les rapports de l'institution muséale avec le fait national, voir surtout POMIAN Krzysztof, «Musée, nation, musée national», *Le Débat* 65 (mai-juin 1991), 166-175.

⁵⁴⁵ Outre le British Museum, le Louvre a incarné au plus haut degré l'idéal du musée-monde, fondé sur la réunion de tous les chefs-d'œuvre de l'Europe à la faveur de la domination impériale. Sur le sujet, voir POULOT 2001, 50.

provenances diverses dans le but de véhiculer une image de la nation en tant que partie consubstantielle de l'univers, les musées fondés après 1850 s'intéressent de façon quasi exclusive aux œuvres en rapport étroit avec l'histoire nationale. Sans doute les intentions et les configurations historiques ne sont-elles pas partout les mêmes. Mais ici comme ailleurs, il s'agit de mettre en exergue la spécificité et le caractère exceptionnel de la nation.

En Suisse, le Musée national suisse participe pleinement de ce courant qui choisit le cadre national pour limite. En 1891, Heinrich Angst croit bon de souligner que l'institution helvétique est vraiment nationale parce qu'elle se concentre uniquement sur les antiquités suisses, au contraire de ses grands voisins européens, qui, tels le Musée national à Munich, l'Hôtel de Cluny à Paris ou le British Museum à Londres, sont ouverts aux antiquités du monde entier.⁵⁴⁶

Légitimer la création d'une institution d'envergure nationale

Dans le dernier quart du XIX^e siècle, le discours sur un «art ancien national» trahit non seulement la volonté de véhiculer une vision de l'histoire et de l'art sous-tendant l'existence de spécificités nationales,⁵⁴⁷ mais aussi celle de légitimer à l'intérieur du pays la création d'une institution muséale nationale. A la fin des années 1880, comme nous l'avons vu,⁵⁴⁸ le projet de Musée national divise profondément les responsables politiques et culturels du pays entre d'un

⁵⁴⁶ ZBZ, fonds H. Angst 139, texte d'un discours prononcé par Angst probablement peu après la victoire de Zurich pour l'obtention du siège du Musée national suisse en juin 1891.

⁵⁴⁷ Un numéro entier de la *Revue suisse d'Art et d'Archéologie* 53, (1996/4), est consacré aux pratiques de l'histoire de l'art qui choisissent le cadre national pour limite. Sur le sujet voir également: BÄTSCHMANN Oskar und Marcel BAUMGARTNER, «Historiographie der Kunst in der Schweiz», *Unsere Kunstdenkmäler* 38 (1987), 347-366; GERMANN Georg, «Kunstlandschaft und Schweizer Kunst», *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 41 (1984), 76-80.

⁵⁴⁸ Voir chapitre 1; STURZENEGGER 1999.

côté les partisans d'un Etat central, gagnés à l'idée d'une institution culturelle nationale, et de l'autre les tenants d'un Etat fédéraliste, opposés à la création d'un musée central. Cette polémique est désormais suffisamment connue pour qu'il ne soit pas nécessaire d'y revenir ici. En revanche, on s'est moins intéressé aux composantes muséales de ce débat, notamment aux liens établis entre le caractère national ou local d'un objet et son lieu de conservation: institution fédérale ou musée régional. Deux opinions opposées se sont également exprimées sur le sujet. D'un côté les partisans d'un Musée national suisse se sont attachés à justifier la création d'une institution supracantonale par l'existence d'un art ancien dit national. De l'autre côté, les adversaires du projet ont insisté sur la relation de dépendance qui lie un objet à son milieu géographique local ou cantonal.

Au début des années 1880, le politicien et père spirituel du Musée national suisse Salomon Vögelin est un des premiers à établir une distinction entre objets locaux et nationaux. Dans son discours prononcé le 9 juin 1883 au Parlement en faveur de la création d'un Musée national suisse, le conseiller national zurichois affirme: «Es gibt eine Reihe Gegenstände in unserm Lande, welche an die grossen Haupt- und Wendepunkte der Schweizergeschichte erinnern, und durchaus dem Schweizervolke, nicht irgend einem Kanton angehören. Dieselben können daher auch richtiger Weise nur in einem gemeineidgenössischen National-Museum, nicht in einer kantonalen Sammlung ihre Stelle finden.»⁵⁴⁹ Parmi les objets importants d'un point de vue de l'histoire nationale, le conseiller national zurichois mentionne au premier rang les bannières de l'époque des premières alliances et les butins de guerre, datant d'avant les conflits religieux du XVI^e siècle. Il insiste en outre sur le fait que ces objets étaient conservés sous l'Ancien Régime à l'Eglise du couvent d'Einsiedeln, considérée au XVIII^e siècle comme la «Delphes helvétique» par l'historien schaffhousois Johannes von

⁵⁴⁹ VÖGELIN Salomon, *Die Errichtung eines Schweizer. National-Museum. Rede gehalten im schweizer. Nationalrath, den 9. Juli 1883*, Separat Druck aus dem Anzeiger des Bezirkes Uster, s.l. 1883, 5.

Müller (1752-1809). En une phrase, pour justifier son projet muséal, Vögelin établit une filiation directe entre l'usage de conserver en commun les butins de guerre dans l'Eglise du couvent d'Einsiedeln et la création du Musée national suisse. Cette généalogie fictive doit fonder la légitimité politique et la sacralité du projet muséal. En effet, l'institution à créer apparaît ici chargée d'une mission quasi religieuse: celle de conserver les précieux butins de guerre des batailles héroïques de Sempach ou Novare, époque où la main de Dieu protégeait des pâtres guerriers libérateurs combattant pour l'amour de la patrie. Du point de vue de Vögelin, le Musée national suisse est ainsi appelé à devenir le nouveau sanctuaire de la Nation.

En 1884, l'achat de la collection lacustre du docteur Gross par la Confédération offre une nouvelle occasion aux partisans d'un musée central de défendre l'existence d'objets spécifiquement nationaux.⁵⁵⁰ Point n'est besoin de rappeler ici longuement les conditions de cette acquisition, qui ont été fort bien décrites par l'archéologue Karl Zimmermann.⁵⁵¹ Bornons-nous à en rappeler ses principaux épisodes. En été 1884, au moment où le Conseil fédéral engage une réflexion sur les mesures à prendre pour éviter la vente «d'antiquités et d'objets d'art nationaux» à l'étranger, le docteur Victor Gross (1845-1920) de la Neuveville propose à la Confédération sa collection d'objets lacustres pour un montant de 60'000 francs, somme considérable à l'époque. Le docteur ne manque pas de mentionner dans son offre l'existence de plusieurs propositions d'achats venant de l'étranger, en particulier du Musée de Berlin et d'un syndicat américain, tout en exprimant le désir que sa collection soit conservée en Suisse. Son appel est entendu puisque quelques mois plus tard, l'Assemblée fédérale vote l'achat de la collection Gross, première en date dans la liste des acquisitions de la Confédération en matière d'antiquités nationales.⁵⁵² La dépense est à la mesure de l'intérêt que suscitent les lacustres en Suisse, comme nous l'avons déjà

⁵⁵⁰ «Das eidgenössische Museum». Einzelabdruck aus dem *Bund* 1885, 3-4.

⁵⁵¹ ZIMMERMANN, «Pfahlbauromantik», *Berner Zeitschrift* 1987/3, 117-151.

⁵⁵² Arrêté fédéral du 16 décembre 1884 concernant l'acquisition de la collection du Dr Victor Gross; contrat de vente conclu le 7 janvier 1885.

souligné dans le chapitre précédent. Sur le plan politique, les lacustres doivent permettre au jeune Etat fédéral de renforcer une unité nationale récente et fragile. La Confédération ne manquera d'ailleurs pas d'évoquer le caractère national de la collection Gross pour justifier son achat. Fait significatif, celle-ci sera exposée dans une des salles du Palais fédéral avec deux grandes toiles de l'artiste neuchâtelois Rodolphe-Auguste Bachelin (1830-1890), représentant l'une un village lacustre du néolithique, l'autre un site de l'âge du bronze.

Moins de deux ans plus tard, l'arrêté fédéral du 30 juin concernant la participation de la Confédération à la conservation et à l'acquisition d'antiquités nationales représente une nouvelle opportunité de promouvoir l'idée d'objets nationaux ou d'intérêt supracantonal. Le texte mentionne que les crédits alloués doivent servir à l'achat d'antiquités «d'un intérêt national commun très prononcé». Sous l'impulsion de la Société suisse pour la conservation des monuments historiques, vitraux et intérieurs anciens de la fin du Moyen Age et des Temps modernes iront retrouver ainsi les butins de guerre et les collections lacustres dans la liste des biens culturels nationaux.

Après l'arrêté fédéral du 27 juin 1890 ouvrant la voie à la création d'un Musée national suisse, la question de l'existence d'antiquités nationales, et par conséquent la distinction entre objets nationaux et cantonaux, devient l'enjeu d'une lutte acharnée entre l'institution nationale et de nombreux musées locaux. N'oublions pas que le nouveau musée a pour mission de «donner une image aussi complète que possible du développement de la civilisation et de l'art dans les contrées qui forment aujourd'hui la Suisse, depuis les temps préhistoriques jusqu'à la fin du XVIII^e siècle». En même temps, l'article 4 de l'arrêté fédéral du 27 juin 1890 spécifie que le Musée national suisse «ne fera, en aucun cas concurrence aux musées cantonaux pour l'acquisition d'antiquités, lorsqu'il s'agira d'objets qui ont un intérêt surtout cantonal et qui ne sont pas nécessaires pour compléter les collections fédérales».⁵⁵³ Mais les autorités politiques se gardent

⁵⁵³ Arrêté fédéral concernant la création d'un Musée national suisse, signé le 27 juin 1890 et entré en vigueur le 10 octobre 1890. En annexe du *Rapport de la*

bien de définir les caractéristiques de chacune des deux catégories d'objets, laissant ainsi la porte ouverte à toutes les interprétations. Le conflit est donc programmé entre l'institution centrale et les musées d'histoire régionaux en pleine expansion.

Très vite, le Musée national suisse est accusé de piller les trésors des cantons et de ne pas respecter l'arrêté fédéral du 27 juin 1890.⁵⁵⁴ Au printemps 1891, au moment où les chambres fédérales s'efforcent de résoudre la question du siège du Musée national suisse, les adversaires du projet,⁵⁵⁵ emmenés par le Dr Peter Conradin von Planta,⁵⁵⁶ conseiller aux Etats, président de la Société historique du canton des Grisons et fondateur du Musée rhétique de Coire, remettent aux parlementaires deux pétitions, dans lesquelles ils exposent leurs convictions concernant la forme du musée à créer. Les pétitionnaires s'opposent à l'idée de donner à la nouvelle institution un siège unique et exclusif et demandent qu'il lui soit conféré une forme en rapport avec les conditions du pays.⁵⁵⁷ A leurs yeux, seul un musée répandu sur le territoire entier correspond au caractère du pays dans la mesure où «la Suisse est sortie historiquement de conditions fédératives» et que le développement artistique et industriel du pays n'a pas été

Commission fédérale pour la conservation des antiquités suisses. A la Haute Assemblée fédérale de la Confédération suisse, Lausanne 1891.

⁵⁵⁴ En 1889 déjà, les adversaires du Musée national suisse avaient exprimé la crainte que le nouveau musée ne «coupe l'herbe sous les pieds aux collections d'antiquités cantonales et les voue à une mort lente, mais certaine». *Rapport de la majorité de la commission du conseil des états concernant la création d'un musée national suisse*, 9 décembre 1889, 9.

⁵⁵⁵ Sur l'identité et l'argumentaire des adversaires du Musée national suisse, voir STURZENEGGER 1999, 80-82.

⁵⁵⁶ Peter Conradin von Planta (1815-1902), originaire de Zuoz dans les Grisons. Membre du Petit Conseil, puis du Grand Conseil. Président du tribunal cantonal. Conseiller aux Etats avec quelques interruptions de 1856 à 1872. Membre du Conseil d'administration de l'Union des chemins de fer suisses.

⁵⁵⁷ Au milieu des années 1880, les opposants au Musée national avaient déjà proposé que la Confédération subventionne les musées cantonaux, au lieu de créer une institution centrale, voir *Journal de Genève*, 2.2.1885. Cité par STURZENEGGER 1999, 43.

non plus uniforme, mais qu'il a différé suivant les localités et les contrées.⁵⁵⁸ Les pétitionnaires insistent par ailleurs sur la relation de dépendance qui lie un objet à son milieu, tout en rejetant l'idée d'un musée central: «[...]. Cette centralisation, profitable à une localité, serait d'autant plus pénible à d'autres, qu'il s'agirait ici d'objets d'un intérêt et d'une provenance déterminée, de choses locales qui, rassemblées en un lieu indifférent, perdraient le sens historique qui les lie à un certain milieu, à un ensemble de circonstances locales; ce serait les enlever à ceux qui ont les droits historiques les mieux fondés à leur possession.»⁵⁵⁹

Cette argumentation n'est pas nouvelle, loin s'en faut. Elle s'inscrit dans un débat séculaire, initié notamment par l'historien de l'art et archéologue français Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849) dans la France révolutionnaire. Dans ses sept lettres au général Miranda (1796), l'archéologue français conteste vigoureusement les saisies d'œuvres d'art pratiquées par l'armée d'Italie en vue de la création d'un Muséum national des arts à Paris.⁵⁶⁰ La conception qu'il défend repose sur l'idée qu'une œuvre d'art arrachée à son territoire, ses monuments, son climat et ses habitants pour être exposée dans les vitrines d'un musée étranger perd toute signification et n'a plus de message à livrer à la postérité. Cela revient, selon lui, à dénaturer les objets historiques et à gommer les particularités régionales. Au nom de la mémoire des lieux, Quatremère de Quincy défend une conception localisée et enracinée du patrimoine qu'il oppose à l'artificialité des musées et à l'idolâtrie révolutionnaire.⁵⁶¹ Les sources consultées ne nous permettent pas d'établir une filiation directe entre la pensée du Français et les arguments avancés par les adversaires du Musée national suisse. Il est néanmoins permis de penser que ce

⁵⁵⁸ *Pétition adressée à la haute Assemblée fédérale suisse concernant la forme du musée national*, mai 1891, signée par Dr Peter Conradin von Planta, Dr Karl Stehlin, Maurice Tripet, Dr Rudolf Wackernagel.

⁵⁵⁹ *Pétition adressée aux membres de la haute Assemblée fédérale de la Confédération suisse*, mars 1891; AF, E 84 Nr. 11 Bd. 1.

⁵⁶⁰ HARTOG 1997, 9; POULOT Dominique, «Surveiller et s'instruire»: *La Révolution française et l'intelligence de l'héritage historique*, Oxford 1996, ici 485-499. POULOT 1997, 277-281; POULOT 2001, 68 et 76.

⁵⁶¹ POULOT 2001, 121.

type de réflexion a servi de miroir aux interrogations de tous ceux qui s'opposaient en Suisse à l'idée d'un Musée central et plaidaient en faveur d'une aide accrue de la Confédération aux musées cantonaux.⁵⁶²

Mais en même temps, la controverse entre partisans et adversaires du Musée national suisse frappe par sa relative stérilité. Car le problème n'est pas simplement politique ou géographique, il est à la racine même de l'institution muséale. En effet, les musées cantonaux sortent les objets de leur contexte tout autant que les musées nationaux. Lorsqu'il parvient au musée, l'objet, est définitivement coupé de sa valeur utilitaire et de son environnement initial. Toute tentative de restituer l'histoire au musée est de ce point de vue vouée à l'échec. L'histoire est irrémédiablement perdue et ne peut jamais être restituée. C'est de ce constat notamment que naîtra au XX^e siècle une nouvelle muséographie qui s'efforce de créer une aliénation et d'établir une distance critique pour le visiteur.⁵⁶³

Mais, tout autre est le débat qui divise les esprits en Suisse au début des années 1890. En effet, il est surtout de nature politique. Au Parlement, les efforts des adversaires d'un projet central se soldent d'ailleurs par un échec. Le 18 juin 1891, les députés attribuent le siège du Musée national suisse à Zurich. Afin de créer un lien entre la nouvelle institution nationale et les musées déjà existants, le Conseil fédéral décide de fonder une union des musées publics d'antiquités suisses. Les autorités reprennent ainsi une idée qu'Heinrich Angst et Johann Rudolf Rahn avaient développée quelques années plus tôt, en 1889, en proposant

⁵⁶² Dominique Poulot note que l'image du musée destructeur est largement reprise au XIX^e siècle dans la littérature polémique sur le bilan révolutionnaire, qui «oppose les vaines entreprises de la décennie aux authentiques musées que constituaient les villes traditionnelles, désormais ruinées.» POULOT 1997, 281.

⁵⁶³ Sur le sujet voir notamment: HAINARD Jacques et al., *Le salon de l'ethnographie*, Neuchâtel 1989; JOLY Marie-Hélène, «Les musées d'histoire», in *Des musées d'histoire pour l'avenir*, actes du colloque tenu à l'Historial de la Grande Guerre, à Péronne, les 19, 20 et 21 novembre 1996, Paris 1998, 57-86.

au conseiller fédéral Carl Schenk la création d'une association des musées cantonaux et locaux, sous la houlette du Musée national suisse.⁵⁶⁴

L'Union des collections archéologiques de la Suisse sous l'emprise du Musée national suisse

Le 22 mars 1892, quatre jours après la nomination d'Angst à la direction du Musée national suisse, des représentants de dix-neuf musées publics suisses⁵⁶⁵ et de la Société des antiquaires de Zurich sont invités à Berne pour débattre de la création d'une Union des collections archéologiques de la Suisse. Le débat est vif. Les statuts, rédigés par Heinrich Angst et son ami l'archiviste fédéral Jakob Kaiser, membre de la Commission du Musée national suisse, font certes état du souci d'établir des relations régulières, de favoriser les échanges et les prêts entre les musées mais, dans les faits, ils confèrent à l'institution fédérale une position de *leader* dans le paysage muséal helvétique.⁵⁶⁶ La Commission du Musée

⁵⁶⁴ ZBZ, fonds H. Angst 95.6, lettre d'Angst au conseiller fédéral Carl Schenk, 10.10.1889.

⁵⁶⁵ Le Musée d'Aarau, professeur [Jakob] Hunziker; la Collection médiévale de Bâle, professeur A.[lbert] Burckhardt; le Musée historique de Berne, architecte E. [duard] von Rodt; le Musée rhétique de Coire, professeur [Carl] Hilty; le Musée historique de Frauenfeld, conservateur [Hermann] Stähelin; le Musée historique de Fribourg, professeur [Jean] Gremaud; le Musée municipal de Genève, colonel C.[amille] Favre; le Musée archéologique et épigraphique de Genève, professeur H.[ippolyte] Gosse; le Musée historique de Lucerne, J.[ost] Meyer-am Rhyn; le Musée historique de Neuchâtel, [Frédéric] de Bosset; le Musée de Sarnen, secrétaire Bucher; le Musée historique de Schaffhouse, Cantonsbaumstr. Bahnmaier; le Musée historique de Schwyz, directeur de la chancellerie Kälin; le Musée historique de Sion, conseiller d'Etat [Leo-Luzian] v. Roten; la société historique de Stans, Dr Ad. Vockinger; le Musée historique de Saint-Gall, professeur [Johannes] Dierauer; le Musée historique de Soleure, conseiller d'Etat [Oskar] Munzinger; le Musée historique de Zoug, Landammann [Anton] Weber; la Société des antiquaires de Zurich, H.[einrich] Zeller-Werdmüller. AF, E 84 Nr. 45 Bd. 7, procès-verbal de la première Assemblée des délégués des Musées publics suisses, 22.3.1892.

⁵⁶⁶ *Statuten für den Verband der Schweiz. Alterthumssammlungen.* (Vom 2. Juni 1892).

national suisse est chargée non seulement d'appuyer les membres de l'Union par ses conseils et son entremise pour l'achat d'objets, mais encore d'assurer la direction des assemblées de l'Union et l'exécution des décisions prises par celle-ci; enfin, futur flambeau de discorde, il lui incombe de préaviser les demandes de subventions fédérales déposées par les musées pour l'acquisition d'objets. Ce dernier point suscite immédiatement de vives réactions de la part de plusieurs participants, à l'instar du professeur Albert Burckhardt, président de la collection médiévale de Bâle, qui réclame que les demandes de subventions fédérales émanant des cantons ou des communes soient traitées par une autre commission que celle du Musée national suisse et qu'un crédit séparé leur soit octroyé pour éviter toute forme de concurrence entre l'institution fédérale et les autres musées.⁵⁶⁷ Dans une optique similaire, le professeur Dierauer propose de compléter l'article 4 de l'arrêté fédéral du 27 juin 1890 par un alinéa autorisant le Musée national suisse à acheter un objet pour lequel une demande de subvention a été demandée uniquement si le canton concerné renonce à son acquisition ou donne son accord pour une telle transaction.⁵⁶⁸ Ces demandes se heurtent à une forte opposition des représentants du Musée national suisse qui invitent les participants à unir leurs forces pour obtenir une augmentation des subventions fédérales, au lieu de s'en prendre à la nouvelle institution. Le message semble être entendu, puisqu'à l'issue de la séance, la création d'une Union des collections archéologiques de la Suisse est votée à l'unanimité, moins une voix, celle d'Eduard von Rodt, délégué du Musée historique de Berne. Une Commission composée de neuf membres, dont trois sont issus de la Commission du Musée national suisse, voit également le jour.⁵⁶⁹

⁵⁶⁷ AF, E 84 Nr. 45 Bd. 7, procès-verbal de la première Assemblée des délégués des Musées publics suisses, 22.3.1892.

⁵⁶⁸ AF, E 84 Nr. 45 Bd. 7, procès-verbal de la première Assemblée des délégués des Musées publics suisses, 22.3.1892.

⁵⁶⁹ Le Musée national suisse est représenté par Heinrich Angst; l'archiviste fédéral Jakob Kaiser; le conseiller aux Etats d'Uri Gustav Muheim, qui est nommé président de l'Union. Pour les musées cantonaux: Frédéric de Bosset, Neuchâtel; professeur Albert Burckhardt, Bâle; professeur Hippolyte Gosse, Genève; professeur [Carl] Hilty, Berne; Jost Meyer-am Rhyn, Lucerne; capitaine Stähelin, Weinfelden. *SLM*

Cette quasi unanimité n'est toutefois qu'un leurre. Une année après sa création, l'Union des collections archéologiques de la Suisse ne recense que trente membres, dont une dizaine de représentants de sociétés historiques.⁵⁷⁰ Par ailleurs, de 1892 à 1907, aucune assemblée n'est convoquée alors que les conflits opposant la direction du Musée national suisse à plusieurs musées régionaux, concernant la propriété d'antiquités, se multiplient. On retrouve les traces de ces différentes affaires dans la presse et les rapports annuels des musées suisses. Un litige particulièrement important oppose l'institution fédérale au Musée historique de Berne. Ce dernier défend son point de vue par la voix des autorités cantonales et n'hésite pas à saisir le Conseil fédéral et la justice pour dénoncer les méthodes d'achats du Musée national suisse, jugées malhonnêtes. Ainsi, le 2 avril 1900, Albert Gobat (1843-1914), chef du Département de l'instruction publique du Canton de Berne, dénonce au Conseil fédéral l'«enlèvement» de l'Eglise de Spiez d'une chaise gothique ornée des armoiries de la famille d'Erlach.⁵⁷¹ Cet objet aurait été vendu à Heinrich Angst en 1899 par un dénommé C. Theilkäs, ancien instituteur de Spiez fonctionnant comme marchand d'antiquités, sans qu'aucune autorisation n'ait été délivrée. Le politicien bernois, qui préside également la commission de surveillance du Musée historique de Berne, a beau jeu de rappeler aux autorités fédérales «[...] qu'à l'époque de la création du Musée national, il a été arrêté formellement que cet établissement devait s'abstenir d'empiéter dans le domaine cantonal pour ce qui concerne les antiquités. Il ne doit faire aucune concurrence aux musées cantonaux, ni chercher à acquérir à leur insu des objets placés dans les édifices publics du pays. Ce n'est absolument pas sa mission de dégarnir les églises. Si les paroisses veulent vendre un objet d'art antique, la

Jahresbericht 1893, 9-11; AF, E 84 Nr. 45 Bd. 7, procès-verbal de la première Assemblée des délégués des Musées publics suisses, 22.3.1892.

⁵⁷⁰ *SLM Jahresbericht 1894*, 1895, 83.

⁵⁷¹ Plusieurs documents concernant cette affaire, dont une petite brochure imprimée avec la correspondance échangée entre Angst et Theilkas, sont conservés aux Archives fédérales suisses. AF, E 84 Nr. 62 Bd. 9. Voir également *SLM Jahresbericht 1900*, 1901, 86-89 et le document en appendice «Der Spiezer Kirchenstuhlhandel. Dokumentierter Spezialbericht der Museums-Direktion an die Eidgen. Landesmuseums-Kommission».

préférence revient aux Musées cantonaux. Notre musée historique aurait certainement acheté la chaise de Spiez si elle lui avait été offerte.»⁵⁷² Sous la pression des événements, le Musée national suisse sera finalement contraint de restituer la chaise à l'Eglise de Spiez.

Trois ans plus tard, une nouvelle affaire envenime les relations entre le Musée national suisse et le Canton de Berne. Le 10 janvier 1903, le Conseil d'Etat bernois dénonce au Conseil fédéral l'achat opéré par le Musée national d'une lame d'épée en bronze ancienne découverte dans le canal de la Sihl par deux agriculteurs de la commune de Port, les frères Albert et Karl Kocher qui œuvrent régulièrement comme marchands d'antiquités.⁵⁷³ L'enjeu est de taille, car les trouvailles archéologiques sont un mode essentiel d'enrichissement des collections de l'institution nationale. Le gouvernement bernois rappelle que tout ce qui se trouve dans le lit de la rivière est propriété du canton et déclare par conséquent illégale la transaction effectuée entre les deux agriculteurs et Heinrich Angst. De son côté, la Commission du Musée national suisse, par la voix du Conseil fédéral, rétorque que par le passé les autorités bernoises n'ont jamais fait valoir de droits sur les objets trouvés dans la zone de correction des eaux bernoises et que les frères Kocher ont vendu au cours de ces vingt dernières années de nombreux objets au Musée national suisse, sans que cela ne suscite d'opposition; enfin et surtout, tout en se référant à l'article 4 de l'arrêté fédéral du 27 juin 1890, les autorités soulignent l'intérêt national de la lame d'épée⁵⁷⁴ et justifient sur un plan à la fois historique et idéologique son attribution au Musée national suisse. Révélatrice est à cet égard une lettre qu'adresse, en février 1903, la Commission du Musée national suisse au chef du Département de l'Intérieur, dans laquelle les auteurs s'attachent à distinguer les antiquités dites nationales des collections ayant un intérêt spécifiquement cantonal. Parmi ces dernières sont

⁵⁷² AF, E 84 Nr. 62 Bd. 9, lettre d'Albert Gobat, chef du Département de l'instruction publique du canton de Berne, au conseiller fédéral, 2.4.1900.

⁵⁷³ AF, E 84 Nr. 52 Bd. 8, lettre du Conseil d'Etat du Canton de Berne au Conseil fédéral, 10.1.1903.

⁵⁷⁴ AF, E 84 Nr. 65 Bd. 10 «Auszug aus dem Protokoll der Sitzung des schweiz. Bundesrates», 24.4.1903.

recensées les pièces qui sont en relation étroite avec l'histoire politique du canton, tout particulièrement les drapeaux, les livres, les uniformes et les armoiries, autant de pièces qui reviennent de droit aux musées régionaux. En revanche, «[...] spricht sich das Gesetz sehr deutlich dahin aus, dass das Landesmuseum auf die kantonalen Institute keine Rücksicht zu nehmen brauche, falls das fragliche Objekt zur Ergänzung der eidgen. Sammlungen notwendig sei. [...] Im vorliegenden Falle handelt es sich um einen prähistorischen Gegenstand. Da nun schon aus der Bezeichnung eines Objektes als <prähistorisch> eine besondere Bedeutung desselben für einen bestimmten Kanton nicht herzuleiten ist, so kann auch die Regierung des Kantons Bern ihr Vorrecht auf die Erwerbung des streitigen Altertumes unmöglich auf die Bestimmungen des Landesmuseumsgesetzes stützen.»⁵⁷⁵

Résumons d'une phrase le point de vue des partisans du Musée national suisse: seuls les objets étroitement liés à l'histoire politique et institutionnelle du canton sont jugés d'un intérêt cantonal, tandis que les objets susceptibles de compléter les collections fédérales ou tout simplement antérieurs à la création du canton tombent dans la catégorie des objets ayant un intérêt national; ces derniers peuvent être acquis par conséquent en toute légitimité par le Musée national suisse. Le gouvernement bernois déclarant irrecevables ces arguments, le Département de l'intérieur confie à un spécialiste du droit la mission de trancher le différend.⁵⁷⁶ Premier échec pour Berne: le juriste donne raison à l'institution zurichoise si bien que les autorités bernoises décident de porter le litige devant le tribunal fédéral.⁵⁷⁷ Nouvel échec: le 7 décembre 1906, le tribunal fédéral déboute le gouvernement bernois de sa plainte et le condamne à titre de dédommagement

⁵⁷⁵ AF, E 84 Nr. 65 Bd. 10, lettre de la Commission du Musée national suisse, signée Hans Conrad Pestalozzi et Hans Lehmann, au chef du Département fédéral de l'Intérieur, 7.2.1903.

⁵⁷⁶ AF, E 84 Nr. 65 Bd. 10 «Auszug aus dem Protokoll der Sitzung des schweiz. Bundesrates», 24.4.1903.

⁵⁷⁷ AF, E 84 Nr. 65 Bd. 10, «Klage für den Staat Bern, vertreten durch den Regierungsrat des Kantons Bern, Kläger, gegen die Schweizerische Eidgenossenschaft, vertreten durch ihren Bundesrat, Beklagte, an das schweizerische Bundesgericht in Lausanne», 13.11.1905.

à verser la somme de 600 francs à la Confédération ainsi qu'à payer les frais de justice.⁵⁷⁸ Le Musée national suisse sort certes victorieux de ce litige, mais de nouveaux nuages noirs s'amoncellent à l'horizon.

A la charnière des XIX^e et XX^e siècles, un nombre croissant de cantons édictent des lois ou des règlements sur la protection des biens culturels, défendant notamment aux étrangers et aux ressortissants d'autres cantons de conduire des fouilles sur leur territoire ou subordonnant les autorisations à des conditions très sévères.⁵⁷⁹ Ces règlements font non seulement obstacle à des marchands d'antiquités peu scrupuleux, mais encore à la politique d'acquisition du Musée national suisse et à ses projets de fouilles archéologiques. Les effets ne tardent pas à se faire sentir. Dans le rapport annuel pour l'année 1905, la direction déplore que le musée soit traité dans certains cantons comme un étranger et qu'on ne lui accorde la permission de faire des fouilles «que lorsque le canton en question peut faire une affaire avantageuse aux dépens de la Confédération».⁵⁸⁰ Une année plus tard, la Commission du Musée national suisse, par le biais de son ancien directeur, exprime ses craintes au conseiller fédéral Marc Ruchet: «Dr. Angst gibt zu, dass die Entwicklung des Denkmalschutzes in den einzelnen Kantonen für das Landesmuseum eine gewisse Beunruhigung hervorruft. Der Bund besitzt kein eigenes Terrain, und das Landesmuseum kann nicht ruhig zusehen, wenn einzelne Kantone ihr Gebiet gegen die eidgenössische Anstalt geradezu verschliessen.»⁵⁸¹ Face à cette situation, la Commission du Musée national s'efforce de conclure des accords avec divers gouvernements cantonaux. Ainsi, en 1906, le Musée national propose à l'Etat du Valais de signer une convention pour la conduite de fouilles archéologiques sur le territoire

⁵⁷⁸ AF, E 84 Nr. 65 Bd. 10, «Urteil des Schweiz. Bundesgerichts vom 7. Dezember 1906 in Sachen Staat Bern gegen die Schweizerische Eidgenossenschaft betreffend Vindikation».

⁵⁷⁹ WIELAND C. A., *Der Denkmal- und Heimatschutz in der Gesetzgebung der Gegenwart*. Programm zur Rektoratsfeier der Universität Basel, Basel 1905, 53-59; JUNG 1998, 351.

⁵⁸⁰ *Musée national suisse à Zurich. Rapport annuel pour l'année 1905*, 1906, 74-75.

⁵⁸¹ AF, E 84 Nr. 39 Bd. 6, procès-verbal de la Commission du Musée national suisse, 16 et 17 janvier 1907.

cantonal.⁵⁸² Le projet prévoit que les travaux soient dirigés et financés pour les deux tiers par le Musée national suisse et que la moitié des trouvailles archéologiques lui soit remise.⁵⁸³ Indécis, le Conseil d'Etat valaisan consulte le secrétaire de la Commission archéologique cantonale, Joseph Morand (1865-1932). Ce dernier, tout en insistant sur la relation de dépendance qui lie un objet à son contexte original, dénonce l'inopportunité d'une requête qui intervient au moment où le Grand Conseil débat d'une loi sur la protection des monuments historiques. Quatre ans plus tard, les choses se corsent encore plus pour le Musée national suisse. En 1910, le nouveau code civil suisse prévoit à l'article 724 une restriction légale importante: les antiquités offrant un intérêt scientifique considérable deviennent la propriété du canton sur le territoire duquel elles ont été découvertes. Il n'est désormais plus possible au Musée national suisse de conduire des fouilles sur le territoire helvétique, sans avoir obtenu la permission des gouvernements cantonaux.⁵⁸⁴

L'attribution de subventions fédérales: un sujet de discorde

Outre le rôle du Musée national suisse dans la conduite de fouilles archéologiques, l'attribution de subventions fédérales constitue très vite un autre point litigieux entre l'institution centrale et les établissements régionaux. Dans le rapport annuel du Musée national suisse pour l'année 1893, la Commission du musée rappelle les conditions requises pour obtenir une subvention fédérale par l'arrêté fédéral du 30 juin 1886 concernant la participation de la Confédération à la conservation et à l'acquisition d'antiquités nationales. Le crédit de la Confédération doit servir «à subventionner les collections archéologiques

⁵⁸² Sur le sujet, voir HAENSLER in GRIENER 1997, 29-30.

⁵⁸³ Projet de convention passé entre l'Etat du Valais d'une part, et le Musée national suisse d'autre part, 1906. Cité par HAENSLER in GRIENER 1997, 30.

⁵⁸⁴ Sur le sujet, voir AF, E 84 Nr. 39 Bd. 6, procès-verbal de la Commission du Musée national suisse, 17.1.1912 et 18.1.1912. p. 5-6.

cantionales, lorsqu'elles désirent faire l'acquisition d'objets intéressants au point de vue historique et dont le prix dépasse leurs ressources». Les demandes de subventions, accompagnées d'un dossier complet, doivent être déposées au Département fédéral de l'Intérieur avant l'achat ou – lorsqu'il s'agit de fouilles – avant le début des travaux d'excavation. Les objets acquis avec l'aide de la Confédération ne peuvent être ni vendus, ni aliénés sans le consentement du Conseil fédéral. En cas de demandes de même qualité émanant de différents musées, les autorités fédérales accordent l'avantage aux collections publiques n'ayant pas encore obtenu de subvention. La direction et la Commission du Musée national suisse sont chargées de procéder à un examen des demandes et d'en exposer le résultat dans un rapport adressé au Département de l'Intérieur.⁵⁸⁵ Enfin, pomme de discorde, les subventions allouées aux institutions cantonales sont prises sur le crédit d'acquisition du Musée national suisse.

De 1893 à 1900, le montant total des subventions fédérales prélevé sur le budget du Musée national suisse pour les musées régionaux s'élève à 29'132 francs, soit moins de 4'000 francs par an. Seules trois ou quatre institutions en bénéficient chaque année et reçoivent des sommes allant de quelques dizaines de francs à plusieurs milliers de francs. Ainsi, en 1894, la Commission de la Salle des chevaliers de Burgdorf reçoit 65 francs pour financer l'achat d'un vitrail dont le prix a été fixé à 130 francs. La même année, 3'000 francs sont alloués au Musée historique de Berne pour l'acquisition d'un intérieur ancien d'une valeur de 6'000 francs.⁵⁸⁶ Eu égard aux dizaines de milliers de francs attribués chaque année au Musée national suisse, les sommes versées aux musées cantonaux pour l'enrichissement de leurs collections apparaissent dérisoires. Le 6 avril 1907, lors de la deuxième assemblée de l'Union des collections archéologiques, le directeur du Musée historique de Berne, Henri de Niederhäusern, demande qu'une commission indépendante soit chargée de donner son préavis sur les demandes de subventions fédérales émanant d'institutions cantonales ou locales. Mesurant le

⁵⁸⁵ *SLM Jahresbericht 1893, 1894*, 50-51.

⁵⁸⁶ *SLM Jahresbericht 1894, 1895*, 79.

mécontentement général, la Commission du Musée national suisse déclare ne pas vouloir garder à tout prix cette fonction et propose que les subventions allouées aux musées cantonaux ne soient plus prises sur le crédit du Musée national suisse, mais sur un fonds spécial voté à cet effet.⁵⁸⁷ De fait, à partir de 1910, les subventions accordées aux collections cantonales sont payées sur un crédit spécial de la Confédération, dont le montant s'élève à 15'000 francs. La Commission du Musée national suisse garde en revanche sa fonction d'expert, en donnant son préavis pour chaque demande de subventions fédérales.⁵⁸⁸ Elle n'aura toutefois guère le temps de remplir ce rôle. Cinq ans plus tard, alors que la Première Guerre mondiale ensanglante l'Europe, le crédit spécial alloué par la Confédération aux collections régionales est supprimé.⁵⁸⁹ Dans le même temps, l'Union des collections archéologiques en Suisse tombe complètement en léthargie. En 1939, la direction du Musée national suisse entreprend bien des démarches pour réactiver l'association, mais ses efforts se solderont par un nouvel échec.⁵⁹⁰

Cette polémique sur la propriété des objets, découlant de leur hypothétique intérêt régional ou national, ne sera pas sans répercussions sur l'accroissement des collections et l'aménagement des salles du Musée national suisse. En 1898, un visiteur constatait déjà: «[...] qu'il n'y avait au Musée national, presque aucun objet provenant de la Suisse romande, de Bâle ou de Berne, parce que les centres locaux ayant conservé leur vitalité continueront à faire concurrence au Musée national».⁵⁹¹ En dépit des efforts déployés par son premier directeur, les objets conservés au Musée national suisse proviennent en effet majoritairement de la ville et du canton de Zurich. Ce mouvement ne pourra

⁵⁸⁷ *Musée national suisse à Zurich. Rapport annuel 1907, 1908, 88-90.*

⁵⁸⁸ *Musée national suisse à Zurich. Rapport annuel 1910, 1911, 5.*

⁵⁸⁹ AF, E 84 Nr. 52 Bd. 8, lettre d'Hans Lehmann au secrétaire du Département fédéral de l'Intérieur, 6.10.1922.

⁵⁹⁰ GYSIN Fritz, *Ziele und Aufgaben des Schweizerischen Landesmuseums und sein Verhältnis zur Schweizerischen Volkskunde*, Sonderabdruck aus dem Jahresbericht des Schweizerischen Landesmuseums 1938-1943, Zürich 1944, 220-221.

⁵⁹¹ AF, E 84 Nr. 19 Bd. 2, lettre du ministre de Suisse, Lardy, Légation de Suisse en France, au conseiller fédéral, 6.6.1898.

pas être inversé par la suite. Il ira même en s'accroissant avec la multiplication des musées régionaux au XX^e siècle. Révélateur est à cet égard ce qu'écrivent en 1995 à propos des collections nationales les auteurs du guide de l'antenne schwytzoise du Musée national suisse, le Forum de l'histoire suisse: «L'essentiel des biens culturels anciens se compose d'objets des élites du début des temps modernes, provenant en majorité de Suisse alémanique, et souvent même uniquement de la ville et du canton de Zurich.»⁵⁹²

⁵⁹² «L'adieu aux hallebardes», in *L'histoire ou le mouvement* [1995], 119.

QUATRIÈME PARTIE

LA MISE EN VALEUR DE L'OBJET ET LE DISPOSITIF MUSÉOGRAPHIQUE

Heinrich Angst a eu l'opportunité d'intervenir sur la politique d'acquisition du Musée national suisse non seulement en qualité de premier directeur de l'institution, mais aussi en tant que collectionneur-marchand. Tout au long de sa carrière muséale, le Zurichois a en effet déposé en prêt, vendu et donné à l'institution des milliers de pièces de sa collection particulière, au point d'être vers 1900 le premier pourvoyeur du Musée national suisse, devant même la fondation Gottfried Keller.⁵⁹³ Ces prêts, ventes et donations ne résultent ni du hasard, ni d'un élan de générosité, loin s'en faut. Ils obéissent à des motifs complexes, où se mêlent notamment la volonté de déterminer la politique d'acquisition du musée, le désir de rehausser le statut de certains ensembles et des intérêts marchands.

Dans ses nombreux travaux sur le marché de l'art, Raymonde Moulin démontre brillamment les interdépendances qui existent entre le marché, où s'effectuent les transactions et s'élaborent les prix, et le champ culturel, où s'opèrent l'homologation et la hiérarchisation des valeurs artistiques.⁵⁹⁴ Afin de saisir les mécanismes qui sont en jeu dans l'histoire récente, la sociologue française analyse notamment les rôles des acteurs économiques et culturels qui, de près ou de loin, participent à l'évaluation de la valeur artistique: les experts, les

⁵⁹³ ZBZ, fonds H. Angst 142, dossier «Verzeichnis der von H. Angst im Landesmuseum deponierten Gegenstände 1896-1898».

⁵⁹⁴ Cette interdépendance n'a pas toujours existé et ne s'exerce pas de la même façon dans le marché de l'art ancien et moderne classique et celui de l'art contemporain. Si dans le premier l'offre est théoriquement finie, la rareté croissante et les valeurs légitimées par le temps et le consensus social, ces éléments objectifs de référence font défaut dans le marché de l'art contemporain. MOULIN Raymonde, «Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaine », *Revue française de Sociologie: Sociologie de l'art et de la littérature* 27/3 (1986); MOULIN 1992; MOULIN 2000.

responsables de musées, les marchands, les grands collectionneurs qui, de concert parfois, fixent les tendances dominantes et exercent un poids décisif sur la création de la valeur artistique, au double sens esthétique et financier du terme.

Tout en me référant aux approches théoriques développées par Raymonde Moulin, je me propose, dans les pages qui suivent, d'interroger les relations qui existent entre le marché des antiquités suisses et la politique d'acquisition du Musée national suisse à travers l'action d'Heinrich Angst. A la fois acteur culturel et économique, le Zurichois a su conférer, par les multiples transactions qu'il a conclues avec le musée, une position de choix à ses domaines de collections, en particulier à la céramique. Ses prêts, ventes et dons ont exercé un poids majeur sur les orientations de la politique muséale. En même temps, ils ont contribué de façon décisive à la définition et la hiérarchisation des valeurs artistiques de la céramique suisse. Pour comprendre le comportement entier d'Heinrich Angst, il convient également de tenir compte de considérations d'ordre symbolique et psychologique. A l'aide des concepts de «don» et «contre-don» avancés par le sociologue et anthropologue Marcel Mauss, je tenterai d'éclairer les raisons qui ont poussé Angst à céder une grande partie de ses collections au Musée national suisse.

A elle seule, la politique d'acquisition ne suffit pas à expliquer la promotion de divers domaines de collection. Le rehaussement du statut de tel ou tel ensemble est indissociable aussi de la manière dont les objets sont présentés dans les salles d'exposition. La mise en scène n'a en effet pas uniquement pour vocation d'instruire le public; elle vise aussi à conférer une visibilité sociale aux nouveaux intérêts artistiques et marchands et, au bout du compte, à orienter le goût des visiteurs et celui des acheteurs potentiels.

Le dernier chapitre de cette étude voudrait ainsi chercher une autre voie pour comprendre les liens qui existent entre le marché et le musée en proposant une analyse sur l'aménagement des salles du Musée national suisse. Encore moins étudié et sans doute plus subtil que la politique d'acquisition d'un musée, le dispositif régissant l'exposition des œuvres influence en effet de façon considérable la manière dont l'objet est appréhendé et coté sur le marché.⁵⁹⁵ Ma

⁵⁹⁵ Sur les liens entre le marché et le dispositif muséographique, voir notamment: GRIENER Pascal, «Histoire de l'art/Marché de l'art. Le musée d'art moderne en

recherche s'articulera également autour d'un questionnaire sur le profil des collaborateurs engagés pour l'installation des collections et sur la structure administrative mise en place pour assurer le fonctionnement du musée. En ce qui concerne les principes qui ont présidé à l'aménagement des salles d'exposition, mon attention se concentrera en particulier sur les espaces réservés à la céramique, car sa place est tout particulièrement révélatrice de la stratégie employée par Angst pour rehausser le statut de certaines branches des antiquités.

Suisse», *Traverse* 2002/2, 17-27; KLÜSER Bernd et Katharina HEGEWISCH, *Die Kunst der Ausstellung*, Leipzig 1995; LAFONTANT VALLOTTON Chantal, «Heinrich Angst: collectionneur-marchand et directeur du Musée national suisse», *Traverse* 2002/2, 63-79.

Chapitre 7

La collection privée: instrument d'une politique muséale

Dès son engagement pour la création du Musée national suisse à la fin des années 1880, Heinrich Angst a eu l'occasion d'enrichir simultanément sa collection particulière et celle de l'institution muséale, n'hésitant pas à fondre la destinée des deux ensembles par le biais de dépôts, ventes ou donations. Ces opérations ont été particulièrement importantes durant les années où Angst a occupé la fonction de directeur du Musée national suisse musée (1892-1903). Elles ont été effectuées d'autant plus aisément que les deux collections présentent de nombreuses analogies du point de vue des genres, des styles et des périodes représentés.

Une collection hétéroclite

Très hétéroclite dans ses goûts, notre collectionneur a amassé des objets de tout genre. Les pièces sont généralement réparties en neuf catégories distinctes, comprenant pour la première les faïences, porcelaines et autres produits des arts céramiques; la seconde catégorie regroupe les pièces d'orfèvrerie: argenterie

profane et objets liturgiques; la troisième la peinture sur verre; la quatrième les armes; la cinquième les gobelins, broderies et autres textiles; la sixième le mobilier; la septième les sculptures en bois et les statues sculptées; la huitième les peintures sur bois (surtout les retables d'autel) et les portraits. La neuvième subdivision comprend enfin les objets dits d'histoire culturelle, comme les traîneaux et les ustensiles agricoles. Cette répartition suit le système de classification en vigueur depuis le milieu du XIX^e siècle dans les expositions et musées d'art industriel, où les objets sont ordonnés par matériaux, branches d'artisanat, techniques et fonctions.⁵⁹⁶

A l'instar des ensembles du Musée national suisse, la collection particulière d'Heinrich Angst ne répond pas au souci d'assembler des chef-d'œuvres, mais bien plutôt au désir de réunir des objets de tout genre et de tout style – gothiques, renaissance, baroque ou encore rococo – aptes à constituer un panorama des arts dits mineurs depuis le Bas Moyen Age jusqu'à l'aube du XIX^e siècle. Dans cette optique, que ce soit en sa qualité de directeur du Musée national suisse ou en celle de collectionneur particulier, Angst a développé une approche formaliste ou esthétique de l'objet. Ce n'est pas tant son statut intrinsèque de souvenir historique ou de symbole qui détermine sa valeur, ce n'est pas sa rareté non plus, indépendamment de son authenticité, mais son intérêt du point de vue esthétique. Tout comme celles du Musée national suisse, les acquisitions du collectionneur particulier sont de plus largement déterminées par des critères de sélection d'ordre temporel et dirigées vers des œuvres antérieures à 1800. De façon plus précise, on peut dire que l'essentiel des pièces de sa collection privée se situe entre le XVI^e et la fin du XVIII^e siècles. Enfin sur un plan géographique, la collection d'Heinrich Angst présente un autre trait analogue à celui des collections du musée: la provenance dite nationale des objets. Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre, à partir de 1878, Angst liquide une grande partie de ses collections orientales et concentre ses acquisitions sur des œuvres ayant été produites ou utilisées sur le territoire de la Confédération avant 1800.

⁵⁹⁶ MUNDT Barbara, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, München 1974.

Par son historicisme éclectique, sa provenance géographique et le poids qu'y occupent les arts dits mineurs, la collection particulière d'Angst est donc en de nombreux points conforme à celle du Musée national suisse. A partir de 1892, elle en constitue même le fondement indubitable pour la période comprise entre l'an 1300 et 1800, en sa qualité de premier et principal dépôt dans les salles d'expositions permanentes.

Les théories sur le génie artistique national développées par Johann Rudolf Rahn ont servi de miroirs, nous l'avons vu, à la politique d'acquisition menée par Angst en sa qualité de premier directeur du Musée national suisse. Elles ont également été l'inspiratrice du particulier, lorsqu'on considère par exemple la place majeure qu'y occupent les arts anciens dits mineurs ou la provenance «nationale» des objets. Mais si, d'une manière générale, Angst a mis en œuvre une politique d'acquisition qui se situe dans le prolongement direct des théories esthétiques élaborées par l'historien de l'art, il n'en a pas moins orienté ses achats vers des domaines jusque-là peu explorés, au nombre desquels figure la céramique. La trajectoire de cette collection mérite une attention toute spéciale, car elle illustre de manière emblématique la stratégie employée par notre homme pour rehausser le statut de divers domaines de collection et faire de ses biens un instrument décisif de la politique muséale. En même temps, elle rend compte de tout le profit qu'Angst a pu tirer de ses activités simultanées de collectionneur-marchand et de directeur du Musée national suisse. Mais avant d'examiner en détail les moyens déployés par le Zurichois pour promouvoir ses biens, regardons quels sont les grands traits de sa collection de céramique.

Rehausser le statut de la céramique

Il n'existe malheureusement pas de liste et de catalogue complets des collections d'Heinrich Angst.⁵⁹⁷ Sa nature doit donc être reconstituée sur la base de

⁵⁹⁷ Le premier inventaire connu débute en 1878: ZBZ, fonds H. Angst 142. Voir également: MESSERLI Barbara E., «Zürcher Porzellan aus jüdischem Familienbesitz.

diverses sources partielles: le catalogue des céramiques qu'il cède en 1891 à la Confédération pour le compte du Musée national suisse à l'occasion du 600^e anniversaire du pacte fédéral de 1291; les pièces déposées en prêt au musée dès 1892;⁵⁹⁸ la liste des ensembles donnés et vendus au Musée national suisse en 1903; les rapports annuels du musée et sa correspondance personnelle. Ces différentes sources montrent que la collection d'Angst réunit à peu près tous les spécimens de céramiques suisses des XV^e au XVIII^e siècles: porcelaines de Nyon, faïences et porcelaines de Kilchberg-Schooren près de Zürich, poêles de la manufacture Frisching près Berne, faïences de la Suisse italienne, de Fribourg, de Berne, du Simmenthal, de Bärswil, etc. et surtout poêles en faïence de Winterthour.⁵⁹⁹ Au regard des milliers de pièces qui la composent, la collection du Zurichois représente le plus grand ensemble de céramiques suisses jamais rassemblé par un particulier.

Il faut dire que le contexte culturel international est favorable à la formation d'une telle collection. En effet, depuis les années 1870, la céramique occidentale retient toujours plus l'intérêt des amateurs d'art, comme en témoigne par exemple l'encyclopédie des Beaux-arts plastiques publiée par Auguste Demmin en 1873. Dans le chapitre réservé aux céramiques européennes, le Français mentionne, à côté des anciennes faïences italiennes – placées au premier rang dans l'histoire de l'art céramique européen du point de vue artistique, de la forme et du décor –, des poêles et faïences sortis d'ateliers allemands. L'auteur consacre même quelques lignes à la céramique suisse, qu'il rattache par sa technique et son décor à l'école allemande. Ce sont particulièrement les poêles du XVI^e et du XVII^e siècles des potiers de Winterthour – Pfau, Graf, Reinhart et autres – qui captent son

Ueber den Ursprung einer Sammelleidenschaft», *Badener Neujaersblätter* 73 (1998), 19-35.

⁵⁹⁸ ZBZ, fonds H. Angst 142, «Verzeichnis der von H. Angst im Landesmuseum deponierten Gegenstände 1896-1898»; ZBZ, fonds H. Angst 95.6, lettre d'Angst au conseiller fédéral Carl Schenk, 3.8.1891; DOER W. H., «Anhang. Katalog der von Direktor H. Angst dem Schweizerischen Landesmuseum geschenkten keramischen Sammlung», *SLM Jahresbericht* 1897, 1898, à 1-77; DURRER 1948, 64 et ss.

⁵⁹⁹ SCHNYDER Rudolf, *Quatre siècles de céramique suisse 1500-1900*, Catalogue d'exposition, Musée national suisse – Château de Prangins, [1999].

attention.⁶⁰⁰ Autre exemple de ce regain d'intérêt pour la céramique européenne et la production de centres de moyenne importance, l'*Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit* consacre, en 1875, plusieurs pages aux poêles et carreaux de poêles allemands de style gothique conservés au Musée germanique de Nuremberg.⁶⁰¹ Vingt-quatre ans plus tard, les rapports de la direction du musée font d'ailleurs mention de quarante et un poêles entiers et d'innombrables céramiques du Bas Moyen Age au XVIII^e siècle provenant de presque tous les grands centres de céramique d'Allemagne. Les œuvres des potiers sont de surcroît présentées comme les plus beaux produits des arts décoratifs allemands, voire comme les plus sûrs témoignages peut-être du sens des couleurs qu'avaient les Allemands par le passé.⁶⁰² Parallèlement à la «redécouverte» des poêles anciens, on observe, dans le dernier tiers du XIX^e siècle, un intérêt croissant pour différents types de porcelaines occidentales. A côté des produits de Meissen et de Sèvres prisés depuis longtemps par les amateurs d'art, les porcelaines sortant des manufactures de Frankenthal, Fulda, Höchst, Ludwigsburg et Nymphenburg deviennent ainsi des objets recherchés.⁶⁰³ En 1898, les montants atteints lors de la vente aux enchères à Munich d'une partie de la collection de porcelaines du sud de l'Allemagne rassemblée par Georg Hirth († 1916) sont autant d'autres indices révélateurs de l'engouement que ce domaine suscite auprès des amateurs d'art dans les dernières décennies du siècle.⁶⁰⁴

En Suisse, les manifestations tangibles d'un intérêt pour les arts céramiques locaux n'apparaissent également qu'à partir du dernier tiers du XIX^e siècle, voire après 1880. Avant cette période, même, les porcelaines de Zurich ne captent guère

⁶⁰⁰ DEMMIN Auguste, *Encyclopédie historique, archéologique, biographique, chronologique et monographique des Beaux-arts plastiques: architecture et mosaïque, céramique, sculpture, peinture et gravure*, Paris 1873, 1110.

⁶⁰¹ *Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit* 22 (1875), 33, 65, 136.

⁶⁰² *Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum*, Jahrg. 1899, Nürnberg 1899, 47.

⁶⁰³ DONATH Adolph, *Psychologie des Kunstsammelns*, Berlin (1915) 1917, 138-139.

⁶⁰⁴ Sur la collection, voir: *Deutsch-Tanagra: Porzellan-Figuren des achtzehnten Jahrhunderts gesammelt von Georg Hirth*, München-Leipzig 1898. La seconde partie de la collection sera vendue en novembre 1916, peu de temps après la disparition du collectionneur. DONATH 1917, 108 et 139; KOCH Guenther, *Kunstwerke und Bücher am Markt. Auktion Fälschungen Preise und was sie lehren*, Esslingen 1915, 236.

l'attention des collectionneurs et marchands d'art. Angst a les mots suivants pour décrire le peu d'attrait que suscite cette branche des arts en Suisse à la fin des années 1870: «Nach meiner Rückkehr in mein Vaterland (1878) [...] ich begann überall, in der Schweiz und im Ausland, nach Zürcher Porzellan zu fahnden, das zu jener Zeit noch blutwenig bekannt und auch in der Fachliteratur beinahe ganz ignoriert war. In Zürich selbst wussten die wenigsten Leute etwas von seiner Existenz, und speziell gesammelt hatte es bis dahin niemand. Nach und nach und besonders durch die Landesausstellung in Zürich von 1883, an der ich schon eine recht hübsche Auswahl zeigen konnte, kam das Zürcher Porzellan wieder zu Ehren.»⁶⁰⁵ Si les porcelaines sorties de la manufacture de Schooren ne suscitent certes pas l'intérêt du grand public, il convient néanmoins de nuancer l'affirmation selon laquelle elles étaient pour ainsi dire méconnues avant l'Exposition de 1883. C'est d'ailleurs un autre témoignage d'Angst qui nous y invite. En 1880, le collectionneur-marchand fait en effet état dans un courrier de la difficulté qu'il rencontre à trouver des pièces sur le marché, tout en se plaignant de leur prix relativement élevé.⁶⁰⁶ Une autre lettre, datée également de 1880, montre que la porcelaine zurichoise fait déjà partie de l'assortiment proposé par divers antiquaires suisses et étrangers, au nombre desquels figurent un certain Rothermunt à Nuremberg et des marchands à Francfort et Munich.⁶⁰⁷ A la lumière de ces faits, tout porte à croire qu'Angst a parfois exagéré l'oubli dans lequel était tombé la porcelaine ancienne de Zurich au XIX^e siècle, pour n'en avoir que plus de mérite dans sa découverte.

⁶⁰⁵ ANGST Heinrich, «Zürcher Porzellan», *Die Schweiz* 1 (1905), Separatabdruck aus der illustrierten Zeitschrift, 4.

⁶⁰⁶ Angst écrit en 1880: «[...] Ayant eu l'avantage de voir la semaine passée votre splendide collection à Genève, je prends la liberté de vous adresser quelques lignes. Je suis collectionneur des anciennes porcelaines & fayences de Zurich, marqués Z, dont je possède déjà un joli assortiment. Malheureusement ces choses sont devenues très chères; pourtant je ne laisse échapper aucune occasion pour ajouter à ma collection, qui représente une industrie éteinte pleine d'intérêt artistique & historique pour nous autres Zurichois.» ZBZ, fonds H. Angst 95.12, lettre d'Angst à un destinataire anonyme, 30.3.1880; de même, Angst écrit à son ami Siegfried en 1884: «[...] Ich bekomme gar nichts mehr in Z[ürcher] Porzellan. Heute kaufte ich dagegen einen schönen Schweizer. Becher des 17. Jh. billig.» ZBZ, fonds H. Angst 107, 220, lettre d'Angst à A.[lfred] Siegfried, 4.2.1884.

⁶⁰⁷ ZBZ, fonds H. Angst 103, 32, 47, 433.

Il n'en demeure pas moins que l'ouverture de la section «Art ancien» de l'Exposition nationale de Zurich en 1883 marque indubitablement un tournant majeur dans la reconnaissance auprès du public de la porcelaine et de l'art céramique suisse en général.⁶⁰⁸ A côté des plus belles réalisations de Schooren, le visiteur découvre des carreaux de faïence de Schaffhouse du XVIII^e siècle peints en jaune, vert et bleu intense, des carreaux verts ornés de bas-reliefs de Winterthour datant du XVI^e siècle, des assiettes et des catelles peintes aux couleurs de grand feu, bleu, jaune, vert, des poêles à céramiques polychromes datant des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, destinés à réchauffer les salles d'apparat des bâtiments officiels et des demeures privées, etc.⁶⁰⁹ Une bonne partie de ces objets – dont les poêles de Winterthour⁶¹⁰ – ont été prêtés par Angst pour la durée de la manifestation.

Au lendemain de l'Exposition nationale de 1883, Angst poursuit son action de promotion des produits de l'art céramique, en s'évertuant notamment à leur conférer le statut d'objets de musées. Le débat autour de la création d'un Musée national suisse lui sert de plate-forme revendicative. Ainsi, en mai 1888, au moment où les quatre villes candidates – Berne, Bâle, Lucerne et Zurich – entrent en lice pour obtenir le siège du Musée national suisse, Angst fait part de sa décision de remettre en prêt sa collection de céramiques à la nouvelle institution.⁶¹¹ Quelques mois plus tard, le 17 septembre 1888, Angst déclare céder par disposition testamentaire toute sa collection d'antiquités à la future institution, à condition que celle-ci soit exposée dans une salle particulière portant son nom.⁶¹² Le 29 mai 1889, au plus fort des débats, Angst propose à la Confédération son ensemble de céramiques de Suisse centrale et orientale pour le prix de 170'000 francs. Cette décision est justifiée officiellement par la volonté du propriétaire de prouver aux adversaires du projet qu'il existe suffisamment de collections importantes pour

⁶⁰⁸ ANGST 1905, 4.

⁶⁰⁹ Pour la littérature sur les produits de l'art céramique en Suisse, voir notamment les références indiquées dans: SCHNYDER [1999] et BOESCH 2003.

⁶¹⁰ WALDNER A., *Guide officiel à l'Exposition nationale précédé de notices sur la Suisse, Zurich et ses environs*, trad. par Th. Droz, Zurich 1883, 126-127.

⁶¹¹ DURRER 1948, 157-158.

⁶¹² ZBZ, fonds H. Angst 2, testament du 17.9.1888; DURRER 1948, 122.

remplir les salles d'un établissement d'envergure nationale.⁶¹³ Malgré l'échec de cette démarche, le Zurichois ne renonce pas pour autant à son projet d'intégrer ses collections dans le nouveau musée. Le 21 juillet 1891, soit quelques semaines après l'attribution du siège du Musée national suisse à la ville de Zurich, Angst frappe un grand coup en annonçant, à l'occasion du 600^e anniversaire de la Confédération, le don au musée de son ensemble de poêles de Winterthour des XVII^e et XVIII^e siècles ainsi qu'une bonne partie de sa collection de faïences, conservés dans cent trente caisses.⁶¹⁴ Si notre homme ne retire dans l'immédiat aucun avantage pécuniaire de cet acte de donation, l'avenir muséal et financier de la céramique est en revanche assuré. C'est ainsi qu'en 1903, la valeur de ces objets, dont une bonne part aura rejoint les salles du musée, sera estimée par son propriétaire à plus de 100'000 francs, soit grosso modo 930'000 de nos francs actuels.⁶¹⁵

Mais Angst ne s'arrête pas là pour transformer sa collection particulière en un instrument décisif de la politique d'acquisition du Musée national suisse. Peu de temps après sa nomination à la tête du musée en 1892, il dépose en prêt de longue durée d'innombrables pièces de sa collection, le reste étant conservé à son domicile zurichois notamment.⁶¹⁶ La crainte de devoir ouvrir le Musée national suisse avec

⁶¹³ ZBZ, fonds H. Angst, 95.6, lettre d'Angst à Carl Schenk, 3.6.1889; DURRER 1948, 128.

⁶¹⁴ Auszug aus dem Protokoll der Sitzung des schweizerischen Bundesrathes, 24.7.1891: «[...] Hr. Dr. Angst von Regensburg, britischer Konsul in Zürich, bietet anlässlich der sechsten Säkularfeier der Gründung der Eidgenossenschaft dem Depart. des Innern zuhanden des Bundes als Schenkung für das Landesmuseum an:
1. seine Sammlung altschweizerischer bemalter und Relief-Oefen des 17. und 18. Jahrhunderts, ohne irgend welche Ausnahme;
2. seine Sammlung von einzelnen schweiz. Kacheln und Ofenteilen des 15.-18. Jh., mit einziger Ausnahme derjenigen Serien, welche zur Ausschmückung seiner Wohnräume bestimmt sind.

An diese Schenkung knüpft er folgende Bedingungen:

a. dass sämtliche Gegenstände als von ihm geschenkt bezeichnet werden;
b. dass die zahlreichen Doubletten, welche die Sammlung enthält, später nach einem bestimmten Verteilungsplan unentgeltlich an kantonale Altertumssammlungen abgetreten werden, welche dem in Art. 4 des Landesmuseumsgesetzes vom 10. Oktober 1890 angeregten Verband der schweiz. Museen sich anschliessen.» AF, E 84 Nr. 69 Bd. 10.

⁶¹⁵ AF, E 84 Nr. 69 Bd. 10; *SLM Jahresbericht 1903, 1904*, 125-127.

⁶¹⁶ ZBZ, fonds H. Angst 142, «Verzeichnis der von H. Angst im Landesmuseum

une série de salles vides justifie publiquement cette décision. Il est vrai que le musée à créer ne peut s'enorgueillir de posséder des trésors en suffisance; aussi, la collection d'Angst trouve-t-elle une place bienvenue dans les salles d'exposition. A tel point qu'en 1898, une grande partie de ce qu'on a coutume de considérer à l'époque comme les pièces maîtresses du musée – surtout en ce qui concerne la période du Bas Moyen Age et des Temps modernes – lui appartiennent. D'après la valeur d'assurance des objets mis en dépôt au musée, sa collection, riche de 520 numéros et représentant plus d'un millier de pièces ou groupe d'objets, est alors évaluée à environ 500'000 francs (grosso modo 4,7 millions de nos francs actuels) sur une somme totale de quelque 1,3 million.⁶¹⁷ La valeur artistique et historique de ces objets est censée être garantie par la position élevée de son propriétaire dans la hiérarchie du savoir. Ce chiffre fait donc de son directeur le premier pourvoyeur du Musée national suisse, devant même la fondation Gottfried Keller. A titre comparatif, rappelons que la valeur marchande des objets déposés par la fondation est alors estimée à quelque 300'000 francs, tandis que celle de la Bibliothèque de la Ville de Zurich est évaluée à 177'100 francs.

Dans les années suivantes, notre homme poursuit sa politique de promotion de ses biens par la vente de ses dépôts au Musée national suisse. En 1903, au moment de sa démission du poste de directeur, Angst cède, nous l'avons vu,⁶¹⁸ pour la somme de 250'000 francs les pièces de sa collection mises en dépôt. Le directeur souligne que ce chiffre représente un peu moins de la moitié de leur valeur financière, tout en présentant l'acte de vente comme une forme de donation. Cet artifice de langage réussit, si l'on en croit des rapports annuels du musée ou des comptes rendus de la presse, qui présentent la transaction sous l'étiquette de «donation Angst».⁶¹⁹ Pourtant, le contrat conclu entre la Confédération et le collectionneur-marchand en avril 1903 ne laisse subsister aucun doute sur le caractère non exclusivement libéral de cet arrangement. Quelque dix ans plus tard, les procès-verbaux de la Commission du Musée national suisse des années 1915-

deponierten Gegenstände 1896-1898».

⁶¹⁷ ZBZ, fonds H. Angst 143, document s. d., probablement vers 1900.

⁶¹⁸ Voir chapitre 4.

1916 nous donnent d'ailleurs de précieuses informations sur la valeur marchande des différents domaines de collections compris dans l'accord de 1903. En novembre 1915, Angst demande en effet à la direction du Musée national suisse d'estimer la valeur des objets ou groupes d'objets cédés à la Confédération lors de sa démission du poste de directeur et de distinguer clairement les dons des ventes, la séparation entre les deux catégories n'ayant pas été effectuée au moment de la transaction en 1903.⁶²⁰ L'ancien directeur exige par ailleurs qu'aux dons soit adjointe une étiquette portant son nom dans les salles d'exposition. Bon an, mal an, la direction du musée procède, en collaboration avec Angst, à un classement des objets par domaines et à une estimation de leur valeur financière.⁶²¹ Dans le groupe des dons conclus dans l'accord de 1903, elle place, par ordre décroissant, des pièces d'orfèvrerie chiffrées à 97'800 francs, des vitraux à 66'500 francs, des armes à 22'800 francs, des gobelins, broderies, etc. à 19'800 francs, des caissettes à 19'000 francs, du mobilier à 15'400 francs, des tableaux à 3'200 francs, des portraits à 2'500 francs, des sculptures en bois à 2'000 francs, de l'argenterie à 1'000 francs, soit un total de 250'000 francs correspondant à la moitié de la valeur de l'ensemble des biens cédés par Angst en 1903. Quant à la liste des biens classés dans la catégorie des objets vendus, la direction y met toujours par ordre décroissant de leur valeur, une collection de céramiques, composée de porcelaines de Zurich, de majoliques de Winterthur et de faïences suisses évaluée à 180'000 francs (dépôt 218), une collection de trente caissettes sculptées à 11'000 francs (dépôt 263), une collection d'épées à 11'000 francs, une collection de carreaux de poêle du XV^e au XVIII^e siècles à 10'000 francs, une collection d'uniformes et de pièces de costumes à 6'207 francs (dépôts 594-687), une collection de porcelaines de Zurich à 4'605 francs (dépôts 180-198), des drapeaux à 2'300 francs (dépôt 251-257), des modèles de carreaux de poêle à 2'000 francs (dépôt 356), les 33'888

⁶¹⁹ Le rapport annuel du musée pour l'an 1903 parle ainsi de «Schenkung der Altertümersammlung von Herrn Direktor»: *SLM Jahresbericht 1903, 1904*, 130-160. Voir chapitre 4 également.

⁶²⁰ AMNS, lettre d'Angst à la direction du Musée national suisse, 17.11.1915. Ce document se trouve en annexe du recueil des procès-verbaux de la Commission fédérale du Musée national suisse pour l'année 1916.

⁶²¹ AMNS, Eidgenössische Landesmuseums - Kommission. Protokoll der Sitzung. 12. Januar 1906, Sitzung I, 880-883.

francs restants se divisant entre des groupes d'objets divers, tous taxés à moins de 2'000 francs. Ces chiffres montrent avec clarté la place centrale occupée par la céramique dans la vente de 1903. Sa valeur est fixée à près de 200'000 francs, soit grosso modo 1,9 million de nos francs actuels, sur un montant total de 500'000 francs. Au second et troisième rangs, à distance respectable de la céramique, mais loin devant les autres catégories d'objets, se trouvent les pièces d'orfèvrerie chiffrées à 97'800 francs et les vitraux à 66'500 francs. Si l'on se souvient qu'à la fin des années 1870 encore, la céramique ancienne était peu prisée en Suisse, on mesure le chemin qu'a parcouru Angst pour en rehausser le statut.⁶²²

Donner ou vendre: à quelles fins?

Les raisons qui ont poussé Angst à céder une partie de ses collections ne sont évidemment pas réductibles au seul aspect financier. Son action s'explique aussi par des considérations d'ordre culturel, symbolique et psychologique. Pour appréhender le comportement entier du Zurichois, les travaux du sociologue et anthropologue Marcel Mauss fournissent des outils d'analyse appropriés et complémentaires à ceux développés par Raymonde Moulin.⁶²³ Dans son «Essai sur le don» paru en 1925, Mauss analyse les raisons de l'échange, du don et du contre-don dans les sociétés dites archaïques (principalement Mélanésie et Nord-Ouest américain), tout en étendant ses observations à nos propres sociétés. Mauss critique notamment l'utilitarisme des théories économiques: «Si quelque motif équivalent anime chefs trobriandais ou américains, clans andamans, etc, ou animait autrefois généreux Hindoux, nobles Germains et Celtes dans leurs dons et dépenses, ce n'est pas la froide raison du marchand, du banquier et du capitaliste. Dans ces

⁶²² ANGST 1905, 4-5.

⁶²³ Sur le sujet voir notamment: MAUSS Marcel, «Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques», *Année sociologique, seconde série*, 1923-1924, tome 1; FOURNIER Marcel, «Marcel Mauss (1872-1950). Essai sur le don (1925)», *La sociologie*, sous la direction de Karl M. Van Meter, Paris 1992, 355-379 (Textes essentiels); *Marcel Mauss. Sociologie et anthropologie*. Précédé d'une introduction à l'œuvre de Marcel Mauss par Claude Lévy-Strauss, Paris (1950) 1993; «Marcel Mauss (1872-1950)», *Encyclopedia Universalis*, CD-Rom, version 2000.

civilisations, on est intéressé, mais d'autres façons que de notre temps. On thésaurise, mais pour dépenser, pour <obliger> pour avoir des <hommes liges>». ⁶²⁴

Si l'économie de l'échange-don n'est pas celle de l'échange purement intéressé et mercantile, elle ne relève pas pour autant d'une prestation libre et gratuite. Outre l'obligation de rendre le don reçu, l'échange-don suppose deux autres contraintes tout aussi importantes: l'obligation d'en faire, d'une part; l'obligation d'en recevoir, de l'autre. Mauss écrit: «Dans la civilisation scandinave et dans bon nombre d'autres, les échanges et les contrats se font sous la forme de cadeaux, en théorie volontaires, en réalité obligatoirement faits et rendus.» ⁶²⁵ Le phénomène de l'échange, en général, et le don en particulier sont pleins d'ambiguïtés, en raison des connotations floues, et parfois contradictoires, qui accompagnent ces notions. Des prestations, qui semblaient à première vue libres et gratuites, ont au contraire un caractère contraint et intéressé. Le don implique nécessairement le non-dit qui ouvre la porte à l'incertitude et aussi à des intentions négatives cachées.

Quelles sont les forces qui poussent à donner et à rendre une chose reçue? Pour répondre à ces questions, Mauss dégage un principe heuristique qui consiste à étudier les faits comme des «systèmes sociaux entiers». Cela implique que la sociologie collabore avec la psychologie et même avec la biologie pour atteindre la réalité humaine dans sa totalité et appréhender le comportement tout entier de celui qui donne ou échange. En s'attachant à définir un système de corrélations entre la culture du groupe et le psychisme individuel, Mauss ne nous engage pas pour autant dans une discussion interminable sur la primauté respective de chaque facteur. Un tel débat serait vain. Il nous montre plutôt la complémentarité entre psychisme individuel et structure sociale qui fonde la collaboration entre ethnologie et psychologie.

Les recherches de Mauss ont tracé des voies pour d'autres savants qui ont suivi son impulsion ou utilisé des problématiques issues de sa pensée pour développer de nouvelles approches. En 1950, l'anthropologue Claude Lévi-Strauss

⁶²⁴ *Marcel Mauss* 1993, 270-271.

⁶²⁵ *Marcel Mauss* 1993, 147.

publie son «Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss» dans un ouvrage intitulé *Sociologie et Anthropologie*.⁶²⁶ Tout en reprenant le fil rouge de Mauss, Lévi-Strauss développe une approche globale et structurale de l'échange-don dans laquelle le fait social total se présente avec un caractère tri-dimensionnel: sociologique, historique et physio-psychologique.⁶²⁷ Pierre Bourdieu s'inspire aussi des réflexions de Mauss lorsqu'il écrit que la sociologie doit être une science totale⁶²⁸ ou lorsqu'il relève que des provinces entières de l'existence humaine, comme les domaines de la famille, de l'art ou de la littérature, restent, au moins pour une grande part, étrangers à la recherche de la maximalisation des profits matériels. Mais si Mauss décrit l'échange de dons comme suite discontinue d'actes généreux, Bourdieu insiste en revanche sur le «rôle déterminant de l'intervalle temporel entre le don et le contre-don, le fait que, pratiquement dans toutes les sociétés, il est tacitement admis qu'on ne rend pas sur-le-champ ce qu'on a reçu – ce qui reviendrait à refuser.»⁶²⁹ Cet intervalle doit permettre de faire écran entre le don et le contre-don, autrement dit permettre à deux actes parfaitement symétriques d'apparaître comme des actes sans liens. Car le don crée des obligations: il «oblige à rendre, et à rendre plus».⁶³⁰

Dans les lignes qui suivent, nous examinerons la donation-vente d'Angst à la lumière du modèle développé par Mauss dans son «Essai sur le don». Dans un premier temps, il s'agira de mettre en exergue les contraintes qui ont pesé sur le Zurichois au moment de la donation-vente de 1903; autrement dit, il s'agira de saisir les raisons qui l'ont incité à céder les collections qu'il avait déposées en prêt au musée depuis sa création en 1892. Nous nous attacherons ensuite à montrer comment et pourquoi les responsables du musée se sont trouvés dans l'obligation de recevoir ses biens. Pour conclure, nous examinerons sous quelle forme et à quel moment le Musée national suisse a rendu à Angst ce qu'il avait reçu.

Venons-en au premier point de notre questionnement, à savoir le caractère quasi obligatoire pour Angst de la cessation de ses biens, dans le cadre notamment

⁶²⁶ Marcel Mauss 1993.

⁶²⁷ Marcel Mauss 1993, XXV.

⁶²⁸ BOURDIEU Pierre, *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, Paris 1992, 30; BOURDIEU Pierre, *Raisons pratiques sur la théorie de l'action*, Paris 1994.

⁶²⁹ BOURDIEU 1994, 179.

de l'accord conclu en 1903 avec le Musée national suisse. Sans nier que cet acte ait impliqué une certaine volonté ou liberté de la part de notre protagoniste, il importe de souligner son caractère contraint. En effet, au moment de sa démission du poste de directeur du Musée national suisse, le Zurichois ne peut guère faire autre chose que de laisser à l'institution les collections qu'il a déposées en prêt de longue durée. Les reprendre équivaldrait non seulement à un acte de guerre à l'encontre des responsables de l'institution nationale. Davantage, un tel geste saperait ou du moins amoindrirait une œuvre pour laquelle Angst a combattu sans relâche, une institution pour laquelle il a investi une grande partie de son temps, de son énergie, de son argent et de son talent de collectionneur-marchand. Céder ses biens, c'est assurer la pérennité de son œuvre et de ses collections. C'est aussi essayer de couper court aux critiques de ceux qui l'accusent de s'être enrichi aux dépens du musée.⁶³¹ La donation-vente constitue une sorte de contre-prestation aux multiples acquisitions qu'Angst a effectuées à titre privé pendant les années où il a dirigé l'institution ou agi pour le compte de la Confédération. Cet acte doit permettre de conclure la paix avec les uns et les autres.

Deuxièmement, si Angst a été en quelque sorte forcé de céder ses collections, le Musée national suisse s'est trouvé de son côté dans l'obligation d'accepter les termes de l'échange. Refuser de prendre équivaut ici à jeter le doute sur la qualité et la valeur de collections sur lesquelles a été bâtie pour une bonne part la renommée du musée. Cela signifie aussi entrer en conflits ouverts avec son propriétaire ou du moins engager un bras de fer sans pouvoir rien affirmer de son issue. Essayer de remettre à plus tard cet accord revient à subordonner l'avenir de l'institution aux impondérables de la vie d'un homme, avec le risque de voir des ensembles entiers, au nombre desquels figurent des pièces maîtresses du musée, partir un jour sous d'autres cieux. La donation-vente offre ainsi au Musée national suisse le moyen de régulariser le statut de milliers de pièces et d'en pérenniser l'existence dans son enceinte.

⁶³⁰ BOURDIEU 1994, 180.

⁶³¹ Rappelons qu'outre le cumul des fonctions de consul général britannique et de directeur du Musée national suisse, nombreux sont ceux en effet qui lui reprochent d'avoir conduit au détriment du musée des opérations commerciales dans le domaine

En acceptant les pièces de la collection d'Angst, les contractants s'engagent toutefois fortement envers son propriétaire. En effet, le Musée national se trouve très vite dans l'obligation de rendre ce qu'il a reçu de son premier directeur. Comme nous l'avons vu, le contrat conclu, en avril 1903, entre la Confédération et Angst détermine de manière précise les termes de l'accord. Ce que le Musée national échange en contrepartie des collections, ce n'est pas exclusivement une somme d'argent et une rente à vie, ce sont aussi des politesses, autrement dit un contrat beaucoup plus général, dont la circulation de l'argent n'est qu'un des termes. A ce stade, il convient de revenir sur le rôle déterminant de l'intervalle temporel entre le don et le contre-don, un intervalle qui doit permettre à deux actes parfaitement symétriques d'apparaître comme des actes sans lien pour reprendre les termes de Pierre Bourdieu. Tout en s'attachant à montrer de la libéralité et de la grandeur dans son acte de donation-vente, le Zurichois cherche aussi à mettre en place sur un long terme des mécanismes d'obligation pour le musée. Ceux qui ont bénéficié de ses collections ne peuvent être quittes envers lui avec un seul paiement. Angst exprime d'ailleurs, à plusieurs reprises, la ferme volonté de suivre les biens qu'il a cédés et d'influer sur leur destinée, en argumentant qu'il a donné sa vie et son labeur pour elles. Le Zurichois assortit par exemple ses dons de directives très précises: la réunion en une même salle des objets cédés, la mention du nom du donateur, la publication de la donation dans les journaux et parfois même le droit exclusif de déplacement des objets.⁶³² La donation est alors, à tout point de vue, autant un acte pour enrichir une collection publique qu'un moyen de prestige, une occasion d'attacher à perpétuité son nom à une institution et un droit de regard sur un ensemble d'objets. Il est vrai que plusieurs de ces privilèges s'inscrivent dans une politique plus large à l'égard des bienfaiteurs. Dès sa création, le Musée national suisse entoure en effet d'une aura particulière ses donateurs et souligne le prestige que leur procure de tels actes. C'est ainsi qu'en 1893 la Commission du Musée national suisse décide de produire un document de remerciement à leur intention (fig. 8). L'esquisse du projet prévoit: «Die Ausführung soll elegant, aber einfach und würdig, fern von Ueberladung oder

des antiquités, en d'autres termes d'avoir agi avant tout en fonction de ses propres intérêts. Sur le sujet, voir chapitre 4.

Aufdringlichkeit sein. Besonderer Werth wird auf eine schöne Schrift gelegt. Der Umschlag ist dazu bestimmt, eine Zierde für den Familientisch des Donators zu bilden und Besuchern gezeigt zu werden.»⁶³³ Les dons les plus importants sont en outre communiqués aux grands quotidiens de Zurich et Winterthour, ainsi qu'au président de l'association des journalistes suisses, manière une nouvelle fois de souligner la reconnaissance sociale que les donateurs peuvent tirer de leur générosité.⁶³⁴

Il faut noter ici que le volonté d'encourager les donations n'élimine pas le souci de maintenir une institution qui ne soit pas complètement assujettie à ses bienfaiteurs. En effet, si la Commission du Musée national suisse conduit une politique de prestige semblable à celle pratiquée par des grands musées européens, elle s'emploie, très vite, à circonscrire le pouvoir que confère le statut de donateur, en rejetant une inscription trop forte de ce dernier au sein de l'institution. Que cet idéal d'indépendance soit né suite aux manoeuvres d'Heinrich Angst, cela ne semble guère contestable. En effet, les premières ventes et donations du Zurichois sont trop ostensiblement associées à ses intérêts et à son avancement personnels. Rappelons que la donation de céramiques de 1891 sert la carrière d'Angst, en lui entrouvrant les portes de la direction du Musée national suisse en 1892. Durant les années où il dirige le musée, son statut de premier dépositaire renforce également son pouvoir personnel, en le mettant par exemple en position de force pour négocier avec le Conseil fédéral le cumul des casquettes de consul et de haut fonctionnaire de l'Etat. Même après son départ de la direction en 1903, les collections continuent d'être un moyen pour Angst de faire acte d'autorité sur l'institution et ses employés. Marcel Mauss souligne que les choses vendues ou données ont encore une âme, elles gardent quelque chose de leur propriétaire et de son pouvoir. Dans le droit chinois, note-t-il, même un individu qui a vendu un de ses biens garde toute sa vie durant, contre l'acheteur, une sorte de droit. C'est un

⁶³² ZBZ, fonds H. Angst 142.

⁶³³ AF, E 84 Nr. 82 Bd. 11.

⁶³⁴ *SLM Jahresbericht* 1894, 1895, 31. Sur le pouvoir que confère le statut de donateurs, voir également: FREY Manuel, «Ein Kunststifter im Spannungsfeld zwischen Diskretion und Demonstration. Die gescheiterte Stiftung Robert von Hirsch in Basel», *Traverse* 2002/2, 124-135; GODELIER Maurice, *Das Rätsel der Gabe. Geld, Geschenke, heilige Objekte*, München 1999.

peu la même règle qui préside au comportement d'Angst lorsqu'on examine la donation faite au musée en 1904 de son portrait (fig. 9), dû au peintre thurgovien Caspar Ritter (1861-1923),⁶³⁵ auquel s'ajoutent ceux de ses anciens collaborateurs. Angst remet ces tableaux à condition que les œuvres soient exposées dans la salle de la direction du Musée national suisse. Le nouveau directeur Hans Lehmann, malgré tout le respect qu'il doit à son ancien supérieur, ne peut s'empêcher de laisser filtrer l'agacement que lui causent ces exigences dans un courrier adressé à Angst en 1904: «[...] Es ist selbstverständlich, dass man Porträten von Männern, die sich um das Landesmuseum verdient gemacht haben, in dessen Räumen stets einen passenden Platz anweisen wird. Ob aber für aller Zukunft das Direktorenzimmer dazu die Stelle sein wird, das ist eine Frage. Aus persönlicher Freundschaft Ihnen gegenüber habe ich damals in der Kommission keine Opposition gemacht, allein das darf ich Ihnen schon sagen, dass ich für alle Zukunft gegen Geschenke in das Direktorenzimmer protestieren werde, an die eine besondere Bestimmung geknüpft wird. Denn in seinem eigenen Arbeitszimmer sollte denn doch der Direktor noch Herr und Meister sein [...].»⁶³⁶

Pour Heinrich Angst, on le voit, les raisons de céder une collection obéissent à des motifs complexes, où se mêlent la passion d'un homme pour un musée qu'il considère comme son œuvre, une soif de reconnaissance sociale et un besoin d'attacher à jamais sa personne à une institution. Même abandonnée, la chose reçue par le Musée national suisse conserve l'ascendant du donateur. En même temps, dépôts, ventes et donations expriment indubitablement aussi, nous l'avons vu, la volonté d'un homme de conférer une nouvelle valeur artistique et financière à ses domaines de collections (fig. 10), dont les fondements reposent non seulement sur l'ancienneté, l'authenticité et l'esthétique de l'objet, mais aussi sur la valeur ajoutée susceptible d'être dégagée de sa transaction. Or cette

⁶³⁵ *Portrait d'Heinrich Angst*, huile sur toile de Caspar Ritter, 1897.

⁶³⁶ ZBZ, fonds H. Angst 55, lettre d'Hans Lehmann à Angst, 10.5.1904. Les conditions auxquelles Angst subordonne ces donations-ventes ne semblent néanmoins pas avoir été toujours respectées, si l'on en croit par exemple les remontrances qu'il adresse à la direction du Musée national suisse en novembre 1915. AMNS, lettre d'Angst à la direction du Musée national suisse, 17.11.1915, document annexé aux procès-verbaux de la Commission fédérale du Musée national suisse pour l'année 1916.

conception du musée, comme lieu de consécration personnelle et de production de valeur, a fortement rejailli sur la démarche muséographique, comme nous allons le voir maintenant.

Chapitre 8

Parcours d'exposition

Le 25 juin 1898 est inauguré solennellement le Musée national suisse à Zurich, en présence du Conseil fédéral, des autorités zurichoises, des directeurs de musées et de nombreux invités d'honneur. Une grande fête avec discours, cortège, représentations de scènes populaires costumées et visites des salles d'exposition est organisée à cette occasion. C'est un succès immédiat: du 25 juin au 31 décembre 1898, 171'896 visiteurs parcourent les salles du musée, soit quelque 1'000 personnes par jour ouvrable. «Tous les visiteurs paraissent enchantés, et la plupart d'entre eux éprouvent une vive surprise; ils ne s'attendaient pas à quelque chose d'aussi grandiose et d'aussi réussi [...]», relève le *Journal de Genève* dans son édition du 4 juillet.⁶³⁷ Les commentaires semblent tout aussi élogieux du côté des responsables de musées. Un peu partout dans le monde occidental, on note le caractère singulier du dispositif régissant la présentation des œuvres.⁶³⁸ En 1899,

⁶³⁷ *Journal de Genève*, 4.7.1898.

⁶³⁸ AF, E 84 Nr. 39 Bd. 6, «Summarischer Bericht über das Jahr 1899», 24.1.1900. Ce texte complète les procès-verbaux du Musée national suisse.

Wilhelm Bode, directeur de la Galerie nationale à Berlin et futur directeur des Musées royaux de Prusse (1905), considère même l'ouverture du Musée national suisse comme «eines der wichtigsten Ereignisse auf dem Gebiete des modernen Sammlungswesens».⁶³⁹ Une attention toute particulière est accordée aux chambres antiques, admirées pour leur ambiance historique, l'incorporation d'éléments architecturaux et l'exposition directe des collections, qui rompt avec l'entassement de séries répétitives d'objets distribués suivant l'ordre systématique des matières dans les vitrines.

Le succès du Musée national suisse est également celui d'Heinrich Angst. De nombreux observateurs lui en attribuent le mérite. Il est vrai qu'Heinrich Angst, secondé par une équipe de collaborateurs, a joué un rôle prépondérant dans la sélection des objets et l'arrangement des collections. A l'appui du plan de construction signé par l'architecte zurichois Gustav Gull (fig. 11),⁶⁴⁰ il a aménagé les cinquante-deux salles du musée, sachant tirer les avantages de sa double position de collectionneur-marchand et de premier directeur du Musée national suisse.

Il serait hors de mon propos d'analyser dans le détail l'ensemble du programme d'exposition. Ce qui m'importe ici est d'interroger la place qu'occupent les arts appliqués et surtout la céramique dans le musée, tout en rendant compte des principes qui ont présidé à son installation. En 1898, le Musée n'abrite pas moins de trois salles dédiées à la céramique: la salle des briques de terre cuite de Sankt Urban et de Beromünster (salle 6); la salle des porcelaines de Zurich (salle 45) et la salle de céramique proprement dite (salle 48). En outre, d'innombrables produits de l'art céramique, au nombre desquels figurent des poêles entiers, sont exposés un peu partout dans le musée. Le poids accordé à la céramique est d'autant plus remarquable lorsque l'on sait que les premiers

⁶³⁹ Cité d'après «Fachmännische Urteile über das Landesmuseum», in *Zürcher Theater- & Konzertblattes*, 9.10.1900; DURRER 1948, 203.

⁶⁴⁰ Sur Gustav Gull, voir notamment: DRAEYER Hanspeter, *Das Schweizerische Landesmuseum Zürich. Bau- und Entwicklungsgeschichte 1889-1998*, Zürich 1999, 15-40 (Bildband 6, Schweizerisches Landesmuseum).

programmes d'exposition du Musée national suisse établis dans les années 1880 n'accordaient qu'une place secondaire à cette catégorie d'objets et d'une manière générale aux arts décoratifs. Pour approcher cette problématique, il est nécessaire de faire un bref retour en arrière sur le combat mené par Salomon Vögelin dans les années 1880 afin de légitimer la création d'un Musée national suisse. Si dans le premier chapitre de cette étude, nous nous sommes attaché à montrer les enjeux politiques et culturels de ce combat, notre attention se portera maintenant sur des aspects plus muséologiques, plus particulièrement sur la place respective attribuée dans le musée aux objets historiques et aux objets ayant un caractère avant tout artistique.

Entre le musée d'histoire et le musée d'arts décoratifs

Le 30 novembre 1880, le conseiller national zurichois Salomon Vögelin présente au Conseil national une motion dans laquelle il invite les députés à mettre à disposition de la Confédération un montant annuel de 20'000 francs destiné à la fondation d'un «Musée national suisse d'antiquités historiques et culturelles».⁶⁴¹ Cinq mois auparavant, le politicien zurichois a eu l'occasion d'exprimer au Conseil fédéral son point de vue sur la nature des objets que pourrait contenir un tel musée.⁶⁴² Le Zurichois vise la création d'une institution réunissant surtout des «souvenirs historiques» auxquels s'ajoutent des «produits» de l'activité artistique et des arts décoratifs des siècles passés. Dans la catégorie des «souvenirs historiques», Vögelin recense des objets guerriers ou liés à l'histoire militaire – armes, trophées de guerre –, des souvenirs d'hommes illustres, des documents archivistiques, des présents offerts à la Confédération par des pays étrangers et des portraits historiques. Dans le groupe des «produits» artistiques et des arts

⁶⁴¹ Motion de Salomon Vögelin, 28.11.1880, in *Résumé des délibérations de l'Assemblée fédérale suisse*, Berne 1880.

⁶⁴² AF, E 84 Bd. 1 Nr. 4.

décoratifs, il range la céramique, la sculpture en bois, l'orfèvrerie, l'argenterie, la peinture sur verre, les textiles, la sculpture selon les cas, ainsi que des maquettes de monuments historiques importants, tels qu'églises, châteaux, maisons de campagnes, ponts, etc., aptes à retracer le développement de l'habitat en Suisse.

Trois ans plus tard, dans son discours prononcé à l'appui de sa motion du 9 juillet 1883, Salomon Vögelin suggère non plus la création d'un seul établissement pour abriter les «souvenirs historiques» et les arts décoratifs, mais deux musées distincts: l'un d'histoire, l'autre d'art ou d'art appliqué. L'idée de créer deux institutions vise notamment à désamorcer la menace de litiges entre cantons rivaux que suscite la question d'un siège unique et exclusif pour un Musée national suisse. Elle exprime aussi le désir d'offrir un modèle muséographique plus moderne, au moment où les musées spécialisés – dont les musées des arts décoratifs – se multiplient un peu partout en Suisse et à l'étranger. Pour illustrer les collections historiques jugées d'intérêt national, le conseiller national zurichois cite à titre d'exemple le butin des Guerres de Bourgogne avec ses célèbres tentures conservés au Musée d'histoire de Berne, ainsi que des sources significatives de l'histoire suisse provenant des Archives fédérales. Quant au musée d'art décoratif, Vögelin relève simplement qu'il devrait être réuni à une école ou à un musée existant, afin que la population puisse en tirer tous les enseignements nécessaires.⁶⁴³

Le 21 février 1884, nouveau projet: lors d'une séance qui réunit au Palais fédéral huit experts⁶⁴⁴ pour étudier la question d'un Musée national suisse sous la

⁶⁴³ VÖGELIN Salomon, *Die Errichtung eines Schweizer. National-Museums. Rede gehalten im schweizer. Nationalrath, den 9. Juli 1883*, Uster, s.l. 1883, 12-13 (Separat Druck aus dem Anzeiger des Bezirkes). Sur le sujet voir également: ZIMMERMANN 1987, 117-151. Du même auteur: «Chronikalische Notizen zur Museumsgechichte», in *100 Jahre Bernisches Historisches Museum 1894-1994*, Bern 1994, 371-459. (Separat-Druck der Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde).

⁶⁴⁴ Participent à la réunion: Carl Schenk, conseiller fédéral; J. Jakob Imhof-Rusch, président du Musée des Beaux-Arts de Bâle; Jost Meyer-am Rhyn, peintre et collectionneur de Lucerne, cofondateur de la Société suisse pour la conservation des monuments historiques; Johann Rudolf Rahn, professeur d'histoire de l'art à Zurich; Eduard von Rodt, architecte, membre du Comité de la Société suisse pour la conservation des monuments historiques et réorganisateur du Musée historique de Berne; Julius Stadler, professeur à Zurich et président de la Société des artistes

présidence du conseiller fédéral Carl Schenk, Salomon Vögelin propose de créer un «musée central» abritant uniquement des collections historiques en vue d'illustrer l'histoire suisse.⁶⁴⁵ Eu égard aux importantes collections historiques de la Ville de Berne susceptibles de former le noyau dur du musée à créer, le conseiller national zurichois estime que les chances de réaliser rapidement un musée historique sont plus importantes que celles de créer simultanément une ou plusieurs institutions centrales abritant des collections à la fois historiques et artistiques. Dans la catégorie des objets dignes de figurer dans un musée d'histoire central, Vögelin recense, comme par le passé, des objets se référant à l'histoire militaire: trophées et butins de guerre, armes, tableaux, portraits d'hommes illustres, monuments historiques, documents archivistiques (originaux ou reproductions) relatifs à l'histoire suisse, trouvailles archéologiques provenant des champs de batailles.⁶⁴⁶ Si le Zurichois abandonne dans l'immédiat l'idée de créer un second musée national pour accueillir des objets d'art, il n'en exclut pas pour autant sa réalisation à moyen terme, évoquant même les périodes que celui-ci devrait traiter, soit le Moyen Age et la Renaissance jusqu'au XVIII^e siècle, «weil sich da unsere Nationalität gebildet habe».

Résumons: si pour des raisons politiques et pratiques, Salomon Vögelin oscille longtemps entre deux projets, d'une part un musée national consacré uniquement à l'histoire suisse, d'autre part une ou plusieurs institutions renfermant des objets historiques et des produits des arts décoratifs, il n'en attribue pas moins dans chaque cas une place éminente aux «souvenirs historiques». Armes, trophées de guerre, témoignages d'hommes illustres, etc. tiennent en effet le premier rang,

zurichois; Théodore de Saussure, colonel, président de la Société suisse des Beaux-Arts à Genève et cofondateur de la Société suisse pour la conservation des monuments historiques; Salomon Vögelin, professeur d'histoire de l'art et conseiller national zurichois; Emil Wild, directeur du Musée d'art industriel de Saint-Gall. AF, 8 (H), carton 1, dossier «Motion Vögelin», procès-verbal concernant la création d'un Musée national suisse, 21.2.1884, 9-10.

⁶⁴⁵ AF, 8 (H), carton 1, dossier «Motion Vögelin», procès-verbal concernant la création d'un Musée national suisse, 21.2.1884, 9-10.

⁶⁴⁶ AF, 8 (H), carton 1, dossier «Motion Vögelin», procès-verbal concernant la création d'un Musée national suisse, 21.2.1884, 9-10.

alors que les arts appliqués, sans parler de la céramique, apparaissent comme un domaine secondaire, dont la mise en valeur à l'échelle nationale est susceptible d'être reportée à d'autres temps.

Le débat sur la nature du musée à créer connaît un nouveau développement au printemps 1888. A la suite des candidatures des Villes de Bâle, Berne, Zurich et Lucerne pour obtenir le siège du Musée national suisse, le Conseil fédéral charge, le 5 mai 1888, la Commission fédérale pour la conservation des antiquités suisses d'établir «un programme général des conditions que devra remplir le bâtiment destiné à recevoir le musée national, sans aucune préoccupation des offres qui lui ont été faites»⁶⁴⁷. Ce programme doit servir de base pour les négociations à entamer avec les villes concurrentes.

Les 9 et 10 juin 1888, la Commission fédérale tient sa première séance à Bâle dans le but d'élaborer un programme d'exposition destiné au futur Musée national suisse.⁶⁴⁸ Prennent la parole par ordre alphabétique: Heinrich Angst, Johann-Christoph Kunkler, architecte à Saint-Gall; Gerold Meyer von Knonau, professeur d'histoire à l'Université de Zurich et président de la Société des Antiquaires de Zurich; l'historien de l'art zurichois Johann Rudolf Rahn; Eduard von Rodt, architecte à Berne; le Genevois Théodore de Saussure, cofondateur de la Société suisse pour la conservation des monuments historiques; Karl Rudolf Erwin Tanner, amman de la Ville d'Aarau et membre de la Société suisse pour la conservation des monuments historiques; Ferdinand Vetter, germaniste et professeur à l'Université de Berne; Eduard Vischer-Sarasin, architecte à Bâle, et Salomon Vögelin.⁶⁴⁹ Trois questions de fonds sont d'emblée posées. Quelles catégories d'objets le musée doit-il renfermer? Comment s'articuleront ses principales sections? A combien de mètres carrés s'élèvera sa surface d'exposition?

⁶⁴⁷ ZBZ, fonds H. Angst 134, procès-verbal de la Société suisse pour la Conservation des monuments historiques, 13.9.1888.

⁶⁴⁸ AF, 8 (H) carton 1 dossier «Vögelin», lettre de Théodore de Saussure, président de la Commission fédérale pour la conservation d'antiquités suisses, au conseiller fédéral Karl Schenk, 16.6.1888. Un résumé succinct de la séance se trouve dans: ZIMMERMANN 1987, 140-141.

⁶⁴⁹ Sont absents et excusés: Favre, Muheim et Ritz.

Le procès-verbal, très elliptique, ne nous permet malheureusement pas de connaître les tenants et aboutissants de chaque discussion. Il exprime en revanche avec clarté les oppositions de points de vue, ou du moins la difficulté des participants à trouver un terrain d'entente.

Parmi les principes fondateurs du musée qui ont fait l'objet de litiges au sein de la Commission fédérale figure en première ligne la place respective que doivent occuper les objets historiques et les objets ayant un caractère artistique dans le musée. Ainsi, au début de la séance, le professeur Rahn demande que la Commission se prononce sur la question de savoir si le Musée national suisse doit être associé à une école des arts appliqués à des fins pratiques sur le modèle de nombreux musées d'art décoratif⁶⁵⁰ ou, au contraire, servir seulement un but scientifique et historique. Les membres de la Commission se divisent en deux tendances. D'un côté se tiennent le président de la Commission fédérale Théodore de Saussure et Heinrich Angst, soutenus en partie par Salomon Vögelin et Johann Rudolf Rahn, et de l'autre un groupe formé par Eduard Vischer-Sarasin, Karl Rudolf Erwin Tanner et Eduard von Rodt. On peut décrire de la manière suivante leurs divergences sur la façon de concevoir ce point essentiel. Théodore de Saussure et Heinrich Angst entendent attribuer une place prédominante aux arts anciens. Révélatrice est à cet égard une lettre qu'écrivit Théodore de Saussure au chef du Département fédéral de l'Intérieur Carl Schenk, le 11 mai 1888. A ses yeux, les objets ayant un caractère artistique doivent y être non seulement admis, mais former la partie la plus importante du musée. Saussure juge en effet que les objets purement historiques sont trop rares pour former un musée spécial et peu susceptibles de surcroît d'intéresser le grand public: «[...] Le musée ne saurait être purement historique; les objets ayant un caractère artistique doivent y être admis et, s'ils le sont, ils en formeront de beaucoup la partie la plus importante. Les objets

⁶⁵⁰ Comme nous l'avons déjà souligné dans le premier chapitre de ce travail, l'enseignement des arts décoratifs dans des écoles spécialisées d'arts et métiers a eu pour corollaire un développement muséal de ce domaine. C'est ainsi que les arts décoratifs ont suscité la création de musées spécialisés dont le premier fut à Londres le South Kensington Museum créé en 1857.

historiques ne se sont en effet le plus souvent conservés que parce qu'ils sont en même temps des objets d'art. Dans nos pays les objets historiques (je ne parle pas des pré-historiques) n'ayant aucun caractère artistique sont très rares. On ne rencontre p.[ar] ex.[emple] pas chez nous des nécropoles contenant des momies ou des objets anciens placés dans des tombes avec les morts. Tout ce que nous pourrions mettre en ligne en fait d'objets purement historiques se borneraient presque à quelques inscriptions romaines. Il ne vaudrait pas la peine d'en former un musée spécial qui n'intéresserait du reste que les érudits et ne serait pas visité par le public». ⁶⁵¹

Dans le prolongement de la réflexion développée par Théodore de Saussure, Heinrich Angst propose non seulement d'intégrer les objets ayant un caractère artistique au musée central, mais aussi de lui associer une école d'art industriel. A ses yeux, celle-ci permettrait de mettre en exergue le rôle utilitaire et éducatif du musée dans la formation esthétique des Suisses. Les propos de Salomon Vögelin et de Johann Rudolf Rahn sont plus nuancés sur la question. Si Vögelin reste réservé sur la prépondérance à accorder aux objets ayant un caractère artistique, il leur attribue néanmoins un rôle non négligeable. Mais contrairement à ce qu'il avait défendu au début des années 1880, il exprime maintenant la conviction qu'un projet de musée abritant les deux types de collections a de plus fortes chances d'être accepté par les Chambres fédérales qu'un musée consacré exclusivement à l'histoire. Quant à Rahn, tout en reconnaissant également la nécessité d'accorder la préséance au musée historique, il juge essentiel que l'on n'écarte pas définitivement la possibilité de lui associer une collection et une école d'art industriel, avant de connaître l'emplacement du futur musée.

De l'autre côté, le groupe formé par l'architecte bâlois Vischer-Sarasin, l'Argovien Tanner et l'architecte bernois von Rodt, oppose des arguments politiques et muséologiques à l'admission des arts décoratifs. On craint qu'un

⁶⁵¹ AF, 8 (H) carton 1, dossier «Vögelin», lettre de Théodore de Saussure, président de la Commission fédérale pour la conservation d'antiquités suisses, au conseiller fédéral Carl Schenk, 11.5.1888.

musée des arts décoratifs ne fasse de l'ombre au musée d'histoire. On redoute que le musée ne se transforme en une institution fédérale mammouth, avec comme corollaire une réglementation trop importante des arts. On appréhende aussi que le musée en vienne à abriter toutes sortes d'objets, voire même de «simples machines», faute de critères de sélection précis. Et surtout on doute de la valeur historique et artistique des objets de l'art industriel contemporain.

Par six voix contre quatre et deux abstentions, le projet d'intégrer pleinement les arts décoratifs au Musée national suisse est finalement rejeté. En revanche, la Commission décide d'ouvrir le nouveau musée «à des objets historiques ou rentrant dans l'art historique». Ce vote ne tirera néanmoins pas à conséquence puisque sous la pression des autorités zurichoises notamment, l'Ecole d'art décoratif de Zurich intégrera le Musée national suisse, en occupant l'avant-corps oblique du bâtiment.⁶⁵²

Au vu de la difficulté de définir les principes généraux du programme d'exposition, la Commission décide de demander au Conseil fédéral de préciser ses intentions – la difficulté de l'exercice résultant également, selon le président, du caractère flou de la mission – et de confier son élaboration à une sous-commission. En même temps, les participants se mettent d'accord sur différents points ayant trait notamment à la nature des objets à exposer et à la dénomination du lieu. Ils réitèrent ainsi leur volonté de bannir du musée les objets de l'art industriel contemporain.⁶⁵³ Ils abandonnent également l'appellation pompeuse de «National Museum», jugée contraire au caractère fédéraliste du pays, et lui préfèrent le titre de «Landesmuseum», qui exprime mieux la notion de pays et de patrie; quant à l'appellation française et italienne, la Commission décide de conserver les

⁶⁵² En 1889 déjà, les autorités de la Ville de Zurich plaidaient pour l'intégration d'une nouvelle école des arts industriels au Musée national suisse, pour remédier à l'augmentation des effectifs des classes. Après la victoire de la Ville de Zurich, les autorités chargeront Gull d'élaborer un projet juxtaposant le musée et l'école des arts industriels. Sur le sujet, voir: *Weisung des Stadtrathes an die Gemeindeversammlung betreffend das Nationalmuseum*, Zürich 27.2.1889 et 7.3.1889; *Weisung des Stadtrathes an den grossen Stadtrath und die Gemeindeversammlung betreffend das Landesmuseum*, Zürich 2.8.1892, 7.

⁶⁵³ DRAEYER 1999, 25-26.

expressions «Musée national» et «Museo nazionale», n'ayant point trouvé de traductions adéquates!⁶⁵⁴

Ces directives posées, la Commission fédérale procède à l'élection des membres qui seront chargés d'établir un programme d'exposition. Sont élus le Genevois Théodore de Saussure, l'architecte bâlois Eduard Vischer-Sarasin, l'architecte bernois Eduard von Rodt, l'architecte saint-gallois Johann-Christoph Kunkler, les deux professeurs d'histoire de l'art à Zurich Carl Brun et Johann Rudolf Rahn; Heinrich Angst et Salomon Vögelin refusent leur élection pour des raisons une nouvelle fois non explicites dans le procès-verbal. Angst sans doute pour pouvoir faire librement campagne en faveur de la création d'un Musée national suisse. Rappelons que le 24 février 1888, il publie dans la *Neue Zürcher Zeitung* son article intitulé «Zürich und das schweizerische Nationalmuseum», intense plaidoyer en faveur de la création d'un Musée national suisse et de la candidature zurichoise. Le 26 mai de la même année, soit deux semaines avant la première séance de la Commission fédérale, Angst co-organise une assemblée à la «Schmiedstube» à Zurich,⁶⁵⁵ dans le but d'obtenir le soutien de membres influents de l'économie à la candidature de Zurich.⁶⁵⁶ Quant à Vögelin, on ne peut exclure qu'il ait préféré se retirer du projet pour des raisons de santé, puisqu'il décède par suite d'une néphrite aiguë peu de temps après, le 17 octobre 1888.⁶⁵⁷

Indépendamment de l'absence des deux Zurichois, la composition de la sous-commission mérite une attention spéciale, car il ne s'agit pas seulement d'une question de noms, mais aussi d'orientation socioprofessionnelle. Ce qui frappe au premier abord, c'est que parmi les personnes chargées d'établir le programme d'exposition, on ne recense aucun historien, alors que les architectes et les

⁶⁵⁴ Il est vrai que le terme allemand «Nation» est très lié à la formation des grands Etats nationaux modernes, tandis que les termes français et italien «nation» et «nazione» sont plus généraux. Sur le sujet, voir: CHRISTEN Gabriela, «En mémoire de la Nation: images de la Suisse et de ses états d'âme», in LEIMGRUBER Walter et Gabriela CHRISTEN (dir.), «Sonderfall?» *La Suisse entre le Réduit national et l'Europe*, Catalogue d'exposition du Musée national suisse, Zurich 1992, 46.

⁶⁵⁵ DURRER 1948 117.

⁶⁵⁶ Sur le sujet, voir le chapitre 2.

⁶⁵⁷ BETULIUS 1956, 123.

historiens de l'art sont fort bien représentés. Les architectes constituent même la moitié des effectifs de la sous-commission, préfiguration du poids qui sera accordé aux questions architecturales dans le projet. Dans sa belle étude sur les musées d'art décoratif allemands au XIX^e siècle, Barbara Mundt relève que les premiers responsables de musées avaient souvent une formation d'architecte. En 1892 encore, le texte publié lors de la mise au concours du poste de directeur du Musée des arts industriels à Brünn mentionnait que la préférence serait donnée à un architecte ayant plusieurs années d'expérience dans le domaine de l'aménagement intérieur.⁶⁵⁸ La connaissance des règles et techniques qui interviennent directement dans la conception, la réalisation et l'aménagement d'un bâtiment constituaient des aptitudes particulièrement précieuses dans les musées en construction ou en transformation. En nommant deux historiens de l'art, la Commission exprime également sa volonté de privilégier une approche artistique et non plus historique du musée. Elle s'écarte par là de l'institution muséale réunissant avant tout des «souvenirs historiques», telle qu'elle avait été imaginée par Vögelin au début des années 1880. Le ton est ainsi donné pour les responsables du projet muséographique.

Le 21 juin 1888, les membres de la sous-commission se réunissent à Berne pour élaborer un programme d'exposition fixant dans ses grandes lignes le contenu du futur Musée national suisse. Il n'existe malheureusement point de procès-verbal de cette séance. Seule une esquisse du programme, datée du 12 septembre, est parvenue jusqu'à nous.⁶⁵⁹ Première ébauche, encore balbutiante, le texte, qui compte moins de trois pages, comprend quatre parties, d'importance fort inégale: la première présente en quelques lignes le but du musée; la seconde partie, la plus étoffée, est consacrée au contenu de l'exposition; la troisième détermine l'espace nécessaire à la réalisation du projet, soit 3'800 mètres carrés, dont 800 mètres pouvant être utilisés pour l'annexe et l'exposition d'objets en plein air; enfin, la

⁶⁵⁸ MUNDT 1974, 202.

⁶⁵⁹ Cette esquisse sera remise quinze jours plus tard, le 27 septembre 1888, à Carl Schenk, chef du Département fédéral de l'Intérieur.

quatrième et dernière partie, tout en proposant pour l'arrangement des collections une classification historique, demande que le bâtiment principal soit entouré ou accompagné d'un vaste terrain qui offre l'espace libre nécessaire pour des travaux d'agrandissement et pour exposer des monuments.⁶⁶⁰ Examinons maintenant de manière plus détaillée les deux premières parties du programme d'exposition, particulièrement intéressantes pour notre sujet.

«Le but du musée national est de donner une image aussi complète que possible du développement de la civilisation et de l'art dans les contrées qui forment aujourd'hui la Suisse, depuis les temps préhistoriques jusqu'à la fin du XVIII^e siècle». C'est par ces quatre lignes que la Commission fédérale décrit la mission du musée dans la première partie de son programme d'exposition. Les limites chronologiques sont donc très larges, puisque l'institution à créer doit réunir des objets allant des temps les plus reculés jusqu'en 1815. Ce panorama doit par ailleurs embrasser la Suisse tout entière et non pas seulement quelques régions. Enfin, le rôle artistique du musée est souligné en ce sens qu'il lui incombe de montrer non seulement le développement de la civilisation, mais aussi celui de l'art au fil des siècles; en même temps, le terme «développement» exprime le souci d'arranger les collections en prenant en considération la classification historique.

La seconde partie du texte élaboré par la Commission fixe le contenu du programme d'exposition. Celle-ci s'articule autour de cinq grandes sections: la première section traite de la période allant de la préhistoire aux invasions barbares; la seconde est consacrée aux «arts et métiers»; la troisième à l'histoire de la Suisse; la quatrième abrite la bibliothèque et les salles de travail; enfin la cinquième section accueille les locaux d'administration. En ce qui concerne la première grande section, le programme de la Commission fédérale est fort succinct puisqu'il mentionne uniquement la présence de quatre subdivisions, ordonnées de manière chronologique, sur une surface de 500 mètres carrés: 1. Temps préhistoriques. 2.

⁶⁶⁰ Ce programme sera publié en mai 1889: *Message du Conseil fédéral à l'Assemblée fédérale au sujet de la création d'un Musée national suisse*. (Du 31 mai 1889).

Epoque helvète-celto-étrusque. 3. Epoque romaine. 4. Epoque allemande-burgonde.

En rupture avec l'organisation du département précédent, la seconde section, dite des «arts et métiers» ou de «produits de l'art industriel»,⁶⁶¹ propose une distribution des objets par genres, matières ou fonctions. Les objets, recouvrant ici la période allant du Moyen Age à la fin de l'Ancien Régime, sont divisés en onze groupes sur 2'400 mètres carrés: 1. Parties de constructions et sculptures (300 m²); 2. Art religieux (150m²); 3. Orfèvrerie; 4. Ustensiles de ménage, sculptures en bois et meubles; 5. Art textile; 6. Vitraux; 7. Céramique; 8. Objets d'art en métal; notons que ces six derniers groupes occupent une surface de 800 m². 9. Armes (200 m²); 10. Instruments de musique (100 m²); 11. Reliures, imprimés et arts graphiques (100m²).

La troisième grande section, dite «historique», a pour mission de montrer les événements politiques, militaires et institutionnels qui ont marqué l'histoire suisse. Elle comprend six subdivisions: 1. Une section historique spéciale, «renfermant les souvenirs historiques de la Suisse et des cantons». 2. Les costumes militaires. 3. Les «antiquités du droit et de l'état»: instruments de torture et supplice, poids et mesures, antiquités des corporations, sceaux, monnaies et médailles, timbres. 4. Les tableaux historiques, les gravures et portraits, les dessins de costumes et autographes. 5. Les modèles de construction. 6. Les raretés.⁶⁶² Les deux premières subdivisions ont respectivement une superficie de 300 et 200 mètres carrés, tandis que les quatre dernières recouvrent ensemble 400 mètres carrés. Le programme d'exposition de la Commission fédérale est ainsi fort loin, comme je l'ai déjà dit, de l'idée d'une institution consacrée principalement à l'histoire politique et militaire de la Suisse, telle qu'elle avait été esquissée au début des années 1880 par Vögelin. Avec 2'400 mètres carrés, la section dite des «arts et

⁶⁶¹ *Message* 1889.

⁶⁶² Le programme fait silence sur la nature exacte des objets classés sous cette étiquette. Il est permis de penser qu'il s'agit de pièces rares et précieuses de provenance et d'époques diverses, comme les dons du pape Jules II – chapeau ducal, épée – remis aux Confédérés en 1512, autant d'objets conservés sous l'Ancien Régime dans les fonds de la *Kunstammer* de la Bibliothèque de la Ville de Zurich. Sur les collections de la *Kunstammer*, voir: RÜTSCHÉ 1997.

métiers» est même sans conteste la plus importante du musée, loin devant les autres. Comment expliquer un tel changement d'orientation?

Les raisons du déplacement de l'intérêt de l'histoire politique et militaire vers les arts anciens doivent être cherchées aussi bien dans le rapport de forces qui prévaut au sein de la Commission que dans le désir de réconcilier l'artisanat et l'industrie en encourageant les recherches sur les techniques du passé. Rappelons que, parmi les partisans résolus de l'orientation artistique du musée, figure en première ligne le président de la Société suisse de conservation des monuments de l'Art historique Théodore de Saussure. Or, le Genevois s'est évertué par tous les moyens à intégrer les arts anciens dans le musée, n'hésitant pas à intervenir directement auprès du Conseiller fédéral Carl Schenk, pour que les objets ayant un caractère artistique «forment de beaucoup la partie la plus importante» du musée à créer. Pour cet homme, président d'une société, dont les buts sont d'empêcher la vente en dehors du pays d'objets précieux au double point de vue de l'art et de l'histoire, le Musée national suisse se doit de faire la part belle aux objets d'art ancien, tels que vitraux, sculptures en bois et orfèvrerie, particulièrement prisés sur le marché européen. Par ailleurs, le débat qui divise la Commission fédérale a pour toile de fond les revendications émises par de larges milieux culturels et économiques pour élever et encourager l'artisanat et l'industrie en Suisse en créant des musées et des écoles d'art appliqué. Dans le dernier tiers du XIX^e siècle, la réflexion esthétique et utilitariste du musée, comme lieu d'enseignement et de formation du beau, imprègne, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, non seulement les musées d'art décoratif, mais aussi les musées historiques, dont les collections sont censées servir de modèles aux artisans et ouvriers.⁶⁶³ A la lumière de ces faits, il n'est pas surprenant que l'option artistique ait finalement triomphé dans le projet d'aménagement du Musée national suisse.

⁶⁶³ MUNDT Barbara, «Ueber einige Gemeinsamkeiten und Unterschiede von kunstgewerblichen und kulturgeschichtlichen Museen», in DENEKE Bernward und Rainer KASCHNITZ (dir.), *Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert*, München 1977, 143-149; HOCHREITER Walter, *Vom Musentempel zum Lernort. Zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1800-1914*, Darmstadt 1994.

Après l'adoption par le parlement de la loi sur la création d'un Musée national suisse, le 27 juin 1890, et la victoire de la candidature de la Ville de Zurich, le 18 juin 1891, il incombera à son premier directeur Heinrich Angst et à l'architecte Gustav Gull d'établir de manière définitive le programme d'exposition.

Une architecture en correspondance avec l'éclectisme de l'exposition

Pour étudier l'aménagement des salles du Musée national suisse, nous disposons de nombreuses sources. Les rapports annuels du musée et les échanges épistolaires entre Heinrich Angst et ses collaborateurs rendent compte de manière régulière de l'avancement des travaux et des choix conceptuels de la direction, depuis la pose de la première pierre de l'édifice en 1893 jusqu'à son inauguration en 1898. Dès l'ouverture du musée, les guides et les articles que publient journaux et revues spécialisées nous renseignent de manière précise sur les différentes sections du musée et sur la manière dont a été perçu l'ensemble.⁶⁶⁴ Enfin, les plans et photographies des salles d'exposition constituent des documents particulièrement précieux pour décrypter le dispositif régissant la présentation des œuvres.⁶⁶⁵

Afin de comprendre les principes qui ont présidé à l'aménagement des collections, en particulier de la céramique, un arrêt sur l'architecture est nécessaire. Il n'est pas question ici d'en faire une analyse approfondie, ni même de considérer dans le détail les différentes phases de la planification du bâtiment, dont la construction a duré de 1892 à 1898. Plusieurs études ont d'ailleurs déjà été

⁶⁶⁴ L'ouvrage publié par Hanspeter Draeyer sur l'histoire de la construction du bâtiment a le mérite de contenir une iconographie très riche sur le musée qui s'est avérée particulièrement utile pour notre travail. DRAEYER 1999.

⁶⁶⁵ LEHMANN Hans, «Le Musée national suisse à Zürich», *Le Foyer domestique* 2 (février 1899), 60-72; MAYOR Jacques, «Promenade au Musée national», *Journal de Genève*, 13 et 27 juin, 11 et 18 juillet, 25 juillet et 1er août 1898; Itinéraire du Musée national suisse (a/f/i), Zurich 1898; LEHMANN Hans, *Offizieller Führer durch das Schweiz. Landesmuseum*, Zurich [1899]; *Guide du Musée national suisse*, publié par les soins de la direction, s.d., [avant 1936]; GUBLER H. und A. MANTEL, *Geschichtsunterricht im Landesmuseum. Im Auftrage der Pädagogischen Vereinigung des Lehrervereins Zürich*, Zürich 1914.

consacrées à ce sujet.⁶⁶⁶ Dans le cadre de ce développement, j'essayerai plutôt de rendre compte des liens qui peuvent exister entre l'architecture et la muséographie des salles d'exposition.

En janvier 1892, l'architecte zurichois Gustav Gull,⁶⁶⁷ âgé alors de trente-quatre ans, reçoit de la Ville de Zurich la mission d'élaborer un plan de construction du Musée national suisse et d'en diriger l'exécution.⁶⁶⁸ Gull dispose d'un terrain situé sur le site d'une partie de l'Exposition nationale de 1883, entre la Sihl et la Limmat, à deux pas de la monumentale gare néo-baroque de Jakob Friedrich Wanner (1865-1871). L'architecte reprend dans son projet des esquisses qui avaient déjà été proposées par la Ville de Zurich lors du concours de 1889 pour l'obtention du siège du Musée national suisse et crée sur cette base un vaste quadrilatère de près de cent quinze mètres de longueur sur soixante-six mètres de profondeur (fig. 12). Sur sa façade latérale est se détache un avant-corps oblique destiné à l'Ecole d'art décoratif de Zurich. Le bâtiment comprend deux niveaux principaux formés par le rez-de-chaussée et le premier étage, auxquels s'ajoute un troisième niveau dans certaines parties du bâtiment. Les deux niveaux principaux sont reliés par un escalier central situé à l'entrée, complété par d'autres escaliers plus petits, répartis le long du quadrilatère. Ce plan permet ainsi de faire le tour complet de l'exposition depuis le rez-de-chaussée jusqu'au premier étage et donne un sens précis à la visite. Dans cet ensemble, la salle des armes (fig. 13) ressort tout particulièrement en vertu de ses grandes dimensions et de sa conception. La

⁶⁶⁶ Sur l'architecture du musée, voir: *Schweizerisches Landesmuseum in Zürich. Baubeschreibung*, [Zürich] 1892; *Festgabe auf die Eröffnung des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich am 25. Juni 1898*, Zurich 1898; RAHN Johann Rudolf, *Das Schweizerische Landesmuseum in Zürich*, Leipzig 1898 (*Zeitschrift für bildende Kunst* N. F. Bd. IX); GUBLER Jacques, *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, Lausanne 1975 (thèse de doctorat de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne); BIRKNER Othmar, *Bauen und wohnen in der Schweiz 1850-1920*, Zurich 1975; MEYER André, «Museale Architektur am Beispiel des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich», in *Festschrift Walter Drack zu seinem 60. Geburtstag*, Stäfa 1977; *Richesse* 1981, 56-57 et surtout DRAEYER 1999.

⁶⁶⁷ Sur le parcours de Gustav Gull, voir DRAEYER 1999, 15-18.

⁶⁶⁸ *Weisung des Stadtrathes an den grossen Stadtrath und die Gemeindeversammlung betreffend das Landesmuseum*, Zürich 2.8.1892.

surface de cet immense hall, en forme de nef, mesure quelque sept cents mètres carrés, alors que le plafond atteint une hauteur de seize mètres.⁶⁶⁹ Non seulement sa dimension, mais également sa position désigne la salle des armes comme le point névralgique du musée: celle-ci se trouve à la fin du parcours entre trois petites pièces consacrées aux collections de costumes civils bourgeois et paysans (salle 49), aux uniformes militaires (salle 51) et un couloir affecté à des vitraux et peintures murales. Deux portes à double battant y donnent accès. L'émerveillement du visiteur doit être procuré par le contraste entre l'exiguïté des pièces précédentes et la dimension monumentale de la salle.

L'extérieur du bâtiment emprunte à l'architecture d'un château. Gull a en effet pris le parti de construire un bâtiment aux allures castellaires, utilisant à l'intérieur comme à l'extérieur divers styles architecturaux issus du gothique et de la Renaissance. Pour l'essentiel, l'architecte s'inspire dans sa conception du patrimoine monumental et urbain de la Suisse. Le président de la Ville de Zurich Hans Conrad Pestalozzi ne parle pas sans raison d'un mélange de formes Renaissance avec des accents gothiques, tels qu'on en trouve souvent dans les édifices des villes suisses du XVI^e siècle.⁶⁷⁰ Gull se laisse guider par diverses sources d'inspirations: architecture militaire des villes, châteaux, habitats seigneuriaux et bourgeois.⁶⁷¹ Cette grammaire plastique s'inscrit dans un ordre de préoccupation caractéristique de cet éclectisme créateur, qui s'épanouit dès le milieu du XIX^e siècle. Ces différents styles doivent exprimer la diversité dans l'unité, reflet de la multiplicité culturelle de la Suisse.

Une concordance est recherchée entre le style architectural et l'ensemble du programme muséographique. Gull s'attache en effet à mettre en œuvre une architecture qui soit en correspondance avec l'éclectisme de l'exposition.⁶⁷² Voici comment l'architecte exprime son concept: «Sammlungsräume seien in

⁶⁶⁹ *Festgabe* 1898, 38.

⁶⁷⁰ *Festgabe* 1898, 35.

⁶⁷¹ DRAEYER 1999, 21.

⁶⁷² Jacques Gubler observe qu'un parti identique préside à la construction de deux autres musées contemporains du Musée national suisse, le Musée historique de Berne et le Musée national de Bavière. GUBLER 1975, 29.

chronologischer Reihenfolge anzuordnen und parallel daneben ganze Interieurs aus den verschiedenen Stilperioden derart einzubauen, dass dem Museumsbesucher ein zusammenfassendes Bild der betreffenden Kulturepoche dargeboten werde. Diese innere, in Zeiträumen unterteilte Raumordnung müsse auch äusserlich, in der Architektur, zum Ausdruck gebracht werden.»⁶⁷³ La tâche de Gull consiste tout particulièrement à incorporer dans la nouvelle construction la série de chambres anciennes et de fragments d'architecture acquis par la Confédération, de sorte qu'en parcourant le musée, le visiteur ait l'impression que ces pièces étaient dès l'origine destinées à l'emplacement qu'elles occupent. Dans son travail, l'architecte n'a toutefois pas les mains libres, loin s'en faut. Il doit en effet composer avec le premier directeur de l'institution nationale, dont l'influence ne cesse de croître au fur et à mesure de l'avancement du projet.

Les premiers contacts entre Gull et Angst sont attestés dès la fin des années 1880, au moment où la Ville de Zurich entre en lice pour conquérir le siège du Musée national suisse. Gull apporte alors son appui au comité zurichois dans le combat qu'il livre pour la promotion de la Ville des bords de la Limmat. En 1890, les relations s'intensifient lorsque le jeune architecte se voit confier la réalisation du projet architectural zurichois, dans le cadre du concours organisé par le Conseil fédéral pour départager les villes candidates. Deux ans plus tard, en 1892, Angst accède à la direction du Musée national suisse.

Si l'on se fie aux propos tenus par Angst dans un procès-verbal de la Commission du Musée national suisse daté de 1912, le directeur et l'architecte ont défini ensemble les principes du concept muséal in «beständiger Fühlung».⁶⁷⁴ La relative bonne entente qui règne au début entre les deux hommes favorise ainsi l'élaboration d'un projet commun. Mais dans les années qui suivent la nomination d'Angst à la direction du musée, les relations se dégradent rapidement; les documents disponibles montrent en effet qu'il n'y eut plus de collaboration

⁶⁷³ Cité par IHLE Pascal, «Eine konstruierte Urschweiz. Ein architektonisches Ausstellungsobjekt von Gustav Gull», *Neue Zürcher Zeitung* 136, 16.6.1998, B 10 (Beilage); sur le sujet, voir également: GUBLER 1975.

⁶⁷⁴ Cité d'après DRAEYER 1999, 20.

harmonieuse entre les deux hommes.⁶⁷⁵ Les raisons de cette discorde tiennent officiellement au léger retard que prennent les travaux de construction, Gull et Angst s'en attribuant mutuellement la faute.⁶⁷⁶ Elles doivent aussi être trouvées dans la lutte d'influence que se livrent les deux hommes, pour être chacun seul maître à bord du projet. Mais les causes les plus évidentes sont sans doute les divergences qui opposent Gull et Angst quant à l'aménagement des salles d'exposition, tout particulièrement la salle des armes. Nous savons en effet qu'Angst jugea la réalisation de cette salle problématique sous bien des aspects, critiquant en particulier la hauteur considérable des murs, impropre aux expositions d'objet, l'insuffisance des surfaces d'accrochage et, d'une manière générale, l'architecture intérieure qualifiée de «mélange d'église et de modernisme profane».⁶⁷⁷ Dans les trois années qui précèdent l'ouverture du musée, la tension entre les deux hommes est telle que la division des tâches devient indispensable, comme en témoigne cette lettre qu'Angst adresse à la Commission du Musée en 1897: «Ich betrachte diese [Installation der Sammlungsobjekte] als Sache der Direktion, mit Ausschluss jeder Einmischung des Architekten oder anderer Drittpersonen. Ein anderer Weg ist nicht denkbar, denn eine Museums-Installation wie die unserige würde erstens ganz ausfallen & zweitens sich in unangemessene Länge ziehen, wenn man den Wünschen und Privatliebbabereien jeder der dem Museum nahe stehenden Persönlichkeit nachleben wollte. Die Uebersicht über das dem Museum zur Verfügung stehende Material für die innere Installation besitzt niemand als ich selbst & teilweise einzelne der Museums-Beamten. Desiderien, wie sie namentlich von Zeit zu Zeit von H. Architekt vorgebracht werden, beruhen

⁶⁷⁵ DRAEYER 1999, 31.

⁶⁷⁶ Le 29 avril 1893, on procédait à la pose de la première pierre, dans l'espoir de terminer les travaux en quatre ans. Dans les faits, le bâtiment sera inauguré en juin 1898.

⁶⁷⁷ François de Capitani note à juste titre que la querelle des fresques autour de la décoration artistique de la salle des armes ne fut que la poursuite et l'aboutissement d'un conflit latent. CAPITANI François de, «De la salle d'honneur à la salle d'école», in LEIMGRUBER Walter et Gabriela CHRISTEN (dir.), «*Sonderfall?*» *La Suisse entre le Réduit national et l'Europe*, Catalogue d'exposition du Musée national suisse, Zurich 1992, 220-221.

deshalb in der Regel auf unvollständiger Kenntnis der Dinge & Verhältnisse & werden wohl gern als Anregungen entgegengenommen ohne aber einem reichlich überlegten & auf gewissenhaften Versuchen beruhenden Installationsplan aufoktroiert werden zu können. Aus diesem Grunde kann ich mich nicht entschliessen, Fragen der reinen Installation in den Sitzungen der Baukommission zur Sprache zu bringen, es sei denn dass die Mitwirkung des Architekten aus finanziellen Motiven erforderlich werde; die Stellung der Landesmuseumskommission ist eine andere; sie hat das Rechte über dies oder jene Seite der gemachten Installation sich auszusprechen & Änderungen zu beschliessen [...].»⁶⁷⁸ Dans les faits, Angst obtient la haute main sur l'arrangement des collections. Le Zurichois s'entoure d'une vingtaine de collaborateurs, dont de nombreux bénévoles ou auxiliaires, engagés tout particulièrement pour l'aménagement des salles affectées aux collections dites spéciales et l'installation de la salle des armes.

Un grand projet conduit par une petite équipe

Heinrich Angst a réalisé le Musée national suisse avec un groupe de collaborateurs permanents très restreint qui n'a pas dépassé les six membres. Durant les deux premières années de son existence, l'institution nationale ne recense même qu'un seul employé à côté du directeur: le comptable-caissier.⁶⁷⁹ En 1894, la direction engage un premier assistant⁶⁸⁰ qui a pour tâche, tout d'abord, de dresser l'inventaire des briques de terre cuite de l'ancienne abbaye cistercienne de

⁶⁷⁸ ZBZ, fonds H. Angst 118, 68-72, lettre d'Angst au président [de la Commission du Musée national suisse], 19.7.1897.

⁶⁷⁹ AF, E 84 Nr. 53 Bd. 8, lettre d'Angst au chef du Département fédéral de l'Intérieur, 2.11.1900.

⁶⁸⁰ Le poste d'assistant est occupé au début par l'historien et archéologue Ernst-Alfred Stüchelberg (1867-1926). Ses qualités étant jugées inadéquates, il sera remplacé par Josef Zemp. Cette mésaventure n'empêchera pas Stüchelberg de poursuivre une carrière académique; en 1905, il devient professeur à l'Université de Bâle et conservateur des monuments historiques de Bâle-Ville. ZBZ, Fonds Angst 117, 171-172, lettre d'Angst à un destinataire anonyme, 20.3.1895.

Sankt Urban et, à partir de 1896, d'entretenir les relations avec l'architecte Gustav Gull dans la phase finale de construction du bâtiment. Ce poste est confié à un jeune historien de l'art, promis à un bel avenir, le Lucernois Josef Zemp (1869-1942): docteur ès lettres de l'Université de Zurich. Zemp occupe cette fonction jusqu'en 1898, année où il est nommé professeur d'histoire de l'art à l'Université de Fribourg et accède à la présidence de la Société suisse pour la conservation des monuments d'art historique.⁶⁸¹ En 1896, un deuxième poste d'assistant est créé pour appuyer la direction, superviser la restauration des objets dans les «Reparaturwerkstätten», préparer les travaux administratifs et organisationnels en prévision de l'ouverture du musée. Il est attribué à l'Argovien Hans Lehmann (1861-1946), licencié en antiquités germaniques et en histoire de l'art aux Universités de Bâle et de Leipzig, docteur ès lettres de l'Université de Göttingen (1885), enseignant à l'école cantonale de Muri (Argovie). Lehmann est également voué à une belle carrière muséale, puisqu'il occupera dès 1903 le poste de vice-directeur du Musée national suisse avant de succéder à Heinrich Angst⁶⁸² en 1904.

⁶⁸¹ Zemp ne se détourne pas complètement du Musée national suisse. Après avoir posé sans succès sa candidature au poste de directeur en 1903, il assume dès 1904 la fonction de vice-directeur; il la conserve jusqu'en 1912, année où il rejoint l'Ecole polytechnique fédérale de Zurich en qualité de professeur d'histoire de l'art et d'archéologie. Zemp enseigne également à l'Université de Zurich (1913-1928) et joue un rôle majeur dans la vie culturelle helvétique: président (1922-1931), puis vice-président (1931-1942) de la Fondation Gottfried Keller. Vice-président dès 1917, puis président (1935-1942) de la Commission fédérale pour la conservation des monuments historiques. Cette double carrière, muséale et académique, suscite les sarcasmes d'Hans Lehmann qui écrit en 1904: «Ich habe konfidentiell über die ganze Angelegenheit schon mit den Herren Pestalozzi und Angst gesprochen, indem ich Sie daran erinnerte, dass ich gegen die Wahl des Hrn. Zemp gerade aus Gründen der Disziplin, die er auch Hrn. Angst gegenüber nie beobachtete, und weil ihm die Museumsanstellung nur als Steigbügel zu einer Professur dienen soll.» AF, E 84 Nr. 28 Bd. 4, lettre d'Hans Lehmann au Conseiller fédéral Ludwig Forrer, chef du Département fédéral de l'Intérieur, 24.5.1904.

⁶⁸² Durant les trente-deux années où il dirige le Musée national suisse, Lehmann continue d'entretenir des liens avec le milieu académique: chargé de cours d'antiquités germaniques à l'Université de Zurich en 1911, professeur d'antiquités germaniques à l'Université de Zurich 1915-1931, président de la Société d'Antiquaire de Zurich 1922-1934. Lehmann est également l'auteur de plusieurs publications sur l'histoire des vitraux. Sur sa trajectoire, voir notamment: «Festgabe zum siebzigsten Geburtstag von Prof. Dr. Hans Lehmann, Direktor des

Toujours en 1896, le musée recrute son premier conservateur, Johann-Rudolf Ulrich-Schoch (1837-1924). Cet ingénieur de formation a dirigé tout d'abord la filature de Glattfelden, avant de se vouer aux sciences et d'assumer la fonction de conservateur de la Société d'Antiquaire de Zurich qui dispose de l'une des plus importantes collections lacustres en Suisse.⁶⁸³ Outre la gestion des ensembles préhistoriques, il lui incombe d'organiser le transport des collections de la Confédération et celles de la Société d'Antiquaire dans le nouveau musée ainsi que d'aménager les trois premières salles d'exposition consacrées aux périodes préhistoriques, romaines et du Haut Moyen Age. La même année, le musée s'adjoint les services d'un concierge et ceux d'un dessinateur, chargé d'assister Josef Zemp pendant les travaux d'installation du musée.⁶⁸⁴

Au moment de son apparition, le Musée national suisse occupe donc, en tout et pour tout, six employés permanents: un directeur, deux assistants, un conservateur, un comptable et un concierge. Les modalités du concours pour l'engagement de ces personnes ne sont pas connues. Tout porte à croire que leur recrutement se soit fait par nomination directe venant d'Heinrich Angst et de la Commission du Musée national. En ce qui concerne les tâches administratives et scientifiques, cet organigramme demeurera pour ainsi dire inchangé jusqu'au début du XX^e siècle. Lorsqu'on connaît l'ampleur du travail effectué pendant les six premières années d'existence du musée, période au cours de laquelle l'institution

Schweizerischen Landesmuseums», *IAS* 33 (1931); ZBZ, fonds H. Lehmann 26; DURRER, 1948, 185; *SLM Jahresbericht* 55, 1946, 7-8.

⁶⁸³ Le procès-verbal de la Commission du Musée national suisse daté du 12 juin 1896 commente en ces termes la nomination de Johann-Rudolf Ulrich-Schoch: «Herr Konservator Ulrich nahm die Wahl als Kustos des Schweiz. Landesmuseums an. Als Beweis der Sympathie, die er dem Museum entgegenbringt, stiftet er die Summe von Fr. 2'000 behufs Erstellung eines Dachreiters mit Glocke auf dem Dache der Kapelle ». AF, E 84 Nr. 39 Bd. 6, procès-verbal de la Commission du Musée national suisse, 12.6.1896. Cette nomination ne semble pas faire l'unanimité; cinq jours plus tard, Angst écrit: «Leider ist Ulrich ausser für den Umzug für uns ganz unbrauchbar, wie die Zeit lehren wird.» ZBZ, Fonds Angst 97, lettre d'Angst à Jakob Kaiser, 17.6.96. Ulrich démissionne de son poste en 1902. Sur le sujet: *SLM Jahresbericht* 1896, 1897, 26; *SLM Jahresbericht* 1897 bis, 1898, 24; *SLM Jahresbericht* 1898, 1900, 15; *SLM Jahresbericht* 1902, 1903; DURRER, 1948, 185-6.

⁶⁸⁴ *SLM Jahresbericht* 1896, 1897, 24.

s'enrichit de milliers d'objets, organise le transport et la restauration d'un grand nombre d'entre eux et aménage cinquante-deux salles d'exposition, il est difficile d'imaginer qu'une équipe aussi peu étoffée ait pu réaliser des tâches si nombreuses et si diverses.

Cette situation n'est pourtant pas exceptionnelle. Jusqu'au début du XX^e siècle, la plupart des musées ne disposent que de très maigres effectifs. En 1895, le Musée historique de Bâle emploie deux personnes: le directeur et un concierge, qui est également chargé de la surveillance.⁶⁸⁵ En 1900, le Musée historique de Berne compte trois employés permanents, dont le directeur et son adjoint.⁶⁸⁶ Quant aux petits musées, les fonctions de gardes, surveillants et conservateurs sont souvent synonymes. Dans les autres pays européens, la situation n'est guère plus favorable. En France, les Musées nationaux – musées du Louvre, du Luxembourg, de Versailles et de Saint-Germain auxquels s'ajoutent toutes les institutions appartenant à l'Etat dont les tableaux et objets sont inscrits sur les inventaires déposés au Louvre – font état à la fin du XIX^e siècle d'une structure administrative peu performante: à la tête de chaque département, on trouve seulement un conservateur, un conservateur-adjoint et un attaché, chargé de l'élaboration du travail quotidien. En outre, leurs finances sont tellement médiocres qu'ils ne peuvent soutenir aucune concurrence avec leurs voisins.⁶⁸⁷ Les musées allemands montrent aussi des faiblesses étonnantes dans leur fonctionnement: Karl Woermann dirige la Galerie de Dresde avec l'aide de volontaires seulement.⁶⁸⁸ Justus Brinckmann, nommé en 1877 directeur du Musée d'art et d'industrie de Hambourg, effectue seul pendant des années le travail qui lui a été confié: outre la constitution de collections de modèles, la formation d'une bibliothèque et la tenue de l'exposition permanente, il doit encore trouver le temps de publier et de donner

⁶⁸⁵ *Verein für das historische Museum und für Erhaltung Baslerischer Altertümer. Jahresberichte und Rechnungen* 1895, Basel 1896, 4.

⁶⁸⁶ *Jahresbericht des Historischen Museums in Bern* 1900, Bern 1901, 1.

⁶⁸⁷ CALLU 1994, 85.

⁶⁸⁸ SHEEHAN James J., *Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Martin Pfeiffer, München 2002, 249.

des conférences. Ce n'est qu'à partir de 1890 qu'il est secondé par un auxiliaire et de 1894 qu'il peut s'appuyer sur un assistant permanent.⁶⁸⁹ Même à Berlin, où les crédits d'acquisition sont particulièrement élevés et la structure administrative plus développée que partout ailleurs en Allemagne, le diagramme organisationnel est très mince: en 1914, le service de la direction générale des musées ne compte que huit personnes, dont trois employés actifs outre-mer; chaque département relève d'un directeur qui dispose pour le seconder dans sa tâche d'un ou deux conservateurs et du même nombre d'assistants.⁶⁹⁰

Dans le paysage muséal européen de la fin du XIX^e siècle, seule la Grande-Bretagne se distingue avantageusement grâce à des institutions comme la National Gallery, le South Kensington Museum et surtout le British Museum. Doté de quelque trois cent soixante dix personnes – conservateurs, conservateurs-adjoints, secrétaire, chef de la comptabilité, gardiens, commis et artisans – qui sont soumis à un comité de cinquante commissaires (*Trustees*) au pouvoir de direction et de surveillance quasi-absolu, le British Museum constitue certainement le modèle envié par tous les conservateurs de musées à la fin du XIX^e siècle.⁶⁹¹

Si les faiblesses du fonctionnement des musées sont criantes un peu partout en Europe, elles sont en partie compensées par l'activité de nombreux bénévoles qui travaillent à côté des fonctionnaires permanents. Au Musée national suisse, on ne recense pas moins d'une dizaine de bénévoles et/ou d'auxiliaires, engagés tout particulièrement pour l'installation de la salle des armes, des collections préhistoriques et des salles affectées aux collections dites spéciales. Ces collaborateurs sont généralement recrutés parmi les amateurs d'histoire, les collectionneurs et les marchands d'antiquités.

Le rapport annuel du Musée national suisse pour l'an 1898 comporte de précieuses informations sur le travail et l'identité socioprofessionnelle de plusieurs

⁶⁸⁹ MUNDT 1974, 206.

⁶⁹⁰ SHEEHAN 2002, 249.

⁶⁹¹ CALLU 1994, 86-87.

de ces personnes.⁶⁹² Pour l'aménagement des collections préhistoriques, il est fait état de la collaboration du préhistorien et collectionneur schaffhousois Jakob Nüesch (1845-1915), enseignant du secondaire à Schaffhouse, membre du Conseil de l'éducation (1877-1884) et membre du Grand Conseil schaffhousois (1889-1908). Secondé par son épouse, Nüesch installe les collections de la station préhistorique du «Schweizersbild» qu'il vend d'ailleurs à la Confédération pour une somme coquette.⁶⁹³ A ses côtés se trouve également l'ingénieur et topographe Xaver Imfeld (1853-1909), chargé de réaliser une maquette du rocher du «Schweizersbild» pour compléter la présentation des collections.

En ce qui concerne l'installation de la salle des armes, le musée peut compter sur la collaboration de deux autres bénévoles: Heinrich Zeller-Werdmüller (1844-1903)⁶⁹⁴ et Wilhelm-Heinrich Doer (1850-1905).⁶⁹⁵ Le premier, directeur d'une fabrique de papier à Zurich, est depuis longtemps un proche d'Heinrich Angst. A l'instar du directeur du Musée national suisse, Zeller-Werdmüller a effectué un apprentissage dans le commerce de la soie, puis embrassé une carrière commerciale qui le conduit en Italie et en Angleterre. Sa passion pour les objets anciens – il collectionne des médailles et des dessins notamment – l'a fait entrer

⁶⁹² *SLM Jahresbericht* 1898, 1900, 30-31. Sur le sujet voir également: *SLM Jahresbericht* 1896, 1897, 26-27.

⁶⁹³ En 1908, le nouveau conservateur de la section préhistorique a les mots suivants pour commenter la transaction: «La collection fut achetée par la Confédération pour la somme coquette de frs. 25'000.- (vingt-cinq mille francs). Or, de l'avis des personnes compétentes, elle vaut frs. 5'000 (cinq mille francs) largement estimée. [...] M. Nüesch s'est montré, dans l'exploitation du Schweizersbild, un commerçant habile: il est peut-être le premier à qui des fouilles scientifiques avaient rapporté la fortune. Cela devrait suffire à sa gloire, et il devrait laisser à d'autres, plus savants que lui, le soin de mettre en valeur ses trouvailles». AF, E 84 Nr. 52 Bd. 8, lettre de Louis-David Viollier à Hans Lehmann, 5.6.1908.

⁶⁹⁴ Sur Heinrich Zeller-Werdmüller, voir: *SLM Jahresbericht* 1903, 1904, 1-10; RAHN Johann Rudolf, *Zur Erinnerung an Dr. Heinrich Zeller-Werdmüller, geboren den 2. April 1844, gestorben den 27. Februar 1903*, Zürich 1903. RAHN Johann Rudolf, *Zeller-Werdmüller, Heinrich, Historiker, 2. April 1844 in Zürich, 27. Februar 1903 ebendasselbst*, [Berlin 1905] (Biographisches Jahrbuch u. Deutscher Nekrolog, Bd. 8 [1903]; DURRER, 1948, 245.

⁶⁹⁵ Sur Doer voir: *SLM Jahresbericht* 1898, 1900, 24; ANGST Heinrich, *Dr. W. H. Doer, Separatdruck aus dem 14. Jahresbericht des schweizerischen Landesmuseums*, Zürich 1905; ZBZ, Fonds Angst 131; Durrer, 1948, 247.

très jeune, à l'âge de dix-neuf ans, à la Société d'Antiquaire de Zurich, puis en 1889 au Comité de la Société suisse pour la conservation des monuments d'art historique. En 1890, il prend part au combat de Zurich pour conquérir le siège du Musée national suisse et collabore à la rédaction de la publication «Zürich's Bewerbung»⁶⁹⁶ dans laquelle sont présentés les atouts de la ville des bords de la Limmat. Après la victoire de Zurich, il devient membre de la commission du musée. En 1893, il se voit décerner le titre de Docteur honoris causa de l'Université de Zurich. Trois ans plus tard, au moment où les préparatifs d'exposition battent leurs pleins, il quitte la direction de son entreprise et multiplie les activités au Musée national suisse: il classe en particulier la collection d'armes et le médailler du musée qu'il enrichit d'ailleurs de ses propres dons.⁶⁹⁷ En automne 1896, il dirige également des fouilles archéologiques au Moosburg près d'Effretikon, dont les trouvailles rejoignent les salles du Musée national suisse. Angst voit dans cet homme son successeur à la direction du musée. Il apprécie en particulier son tempérament d'autodidacte, son sens des affaires, mais aussi ses contacts avec les milieux financiers zurichois qui lui permettent d'obtenir sans difficulté des crédits pour l'achat d'objets de collections.⁶⁹⁸ Sa mort subite en février 1903 – il décède d'une attaque – déjoue tous ses plans.

Wilhelm-Heinrich Doer, né d'un père allemand et d'une mère anglaise, croise également très tôt le chemin d'Heinrich Angst, puisque les deux hommes se rencontrent sur les bancs de l'école supérieure à Zurich.⁶⁹⁹ Après des études de chimie à l'Ecole polytechnique fédérale de Zurich et à l'Université de Bonn, Doer travaille dans une imprimerie. En même temps, il s'adonne à la pratique des collections. En 1891, il propose sa collaboration au Musée national suisse,⁷⁰⁰ mais

⁶⁹⁶ *Schweizerisches Landes-Museum. Zürich's Bewerbung. Zürich und das schweizerische Landesmuseum. Den hohen eidgenössischen Räten gewidmet*, Zürich 1890.

⁶⁹⁷ Zeller-Werdmüller fait d'ailleurs de nombreux dons au musée en 1902: monnaies, médailles: *SLM Jahresbericht* 1902, 1903, 105-107.

⁶⁹⁸ *SLM Jahresbericht* 1903, 1904, 6.

⁶⁹⁹ BPU Genève, Ms. 2545, f. 57, lettre d'Angst à Edouard Naville, 22.7.1901.

⁷⁰⁰ ZBZ, fonds H. Angst, 25.24, lettre de Wilhelm-Heinrich Doer à Angst, 28.7.91.

sa candidature est refusée par la Commission du musée. Doer travaille alors comme bénévole. Il dresse d'abord l'inventaire de la collection de céramiques d'Angst, puis celui des représentations architecturales, des dessins et des études de costumes. Il collabore à l'aménagement de la chambre du trésor. Sous la direction d'Heinrich Zeller-Werdmüller, il entreprend également le catalogage des armes de l'arsenal de Zurich. Durant les années qui précèdent l'ouverture du musée, Wilhelm-Heinrich Doer collabore au montage de la salle des armes. A partir de 1898, Doer effectue des visites commentées des salles d'exposition. Il fait don au Musée national de ses tables manuscrites pour le grand Armorial de Siebmacher. La correspondance d'Heinrich Angst nous apprend que Doer se suicide le 9 décembre 1905 après avoir perdu une grande partie de sa fortune dans des opérations spéculatives.⁷⁰¹

Outre Heinrich Zeller-Werdmüller et Wilhelm-Heinrich Doer, le musée bénéficie du travail de deux autres collaborateurs externes pour l'installation de la salle des armes: Hans-Konrad-Jakob Liechti (1850-1926)⁷⁰² et Jean-Louis Bron-Dupin (1849-1903).⁷⁰³ Le premier, après des études d'ingénieur, embrasse une carrière militaire qui le conduit au grade de colonel d'artillerie et à la direction de l'arsenal de Zurich. En 1891, la victoire de Zurich assure à la nouvelle institution nationale les collections de l'arsenal, soit plus de 5'000 pièces, hallebardes, armures, épées, piques, canons, drapeaux, pièces de butin rapportées lors de guerres. Liechti collabore non seulement au transport des pièces mais aussi à leur mise en valeur dans les salles d'exposition. Quant à Jean-Louis Bron-Dupin, commerçant à Genève et collectionneur de costumes militaires et de drapeaux, c'est à l'occasion de l'Exposition nationale de 1896, où il travaille comme membre du Comité de la section «Art ancien» qu'il fait ses preuves et noue des contacts avec Heinrich Angst. Un an plus tard, ce dernier lui remet le catalogage des costumes militaires et l'aménagement de la salle des uniformes.⁷⁰⁴ Il est très vite

⁷⁰¹ ZBZ, fonds H. Angst 99, lettres d'Angst à Jakob Kaiser, 8.12.1905 et 15.12.1905,

⁷⁰² *SLM Jahresbericht* 1905, 1906.

⁷⁰³ Sur Bron-Dupin, voir: *SLM Jahresbericht* 1903, 1904, 14-16; Durrer 1949, 225.

⁷⁰⁴ *SLM Jahresbericht* 1897, 1898, 24.

considéré par la direction du musée comme le «beste Kenner des schweizerischen Uniformen- und Waffenwesens der neueren Zeit».⁷⁰⁵ Le Genevois est également chargé de décorer, avec le directeur de l'arsenal de Zurich, les six niches de la salle des armes. Après l'ouverture du Musée national suisse en 1898, il continue de dispenser ses services en qualité d'expert et de conseiller pour l'achat de pièces de collections. Fort de son expérience, il se voit confier en 1899 le réaménagement de la salle des armes de Soleure.⁷⁰⁶

Toujours au chapitre des collaborateurs bénévoles et auxiliaires, il convient encore de mentionner les personnes engagées pour l'installation des collections de céramiques, des costumes et de la pharmacie. En ce qui concerne la céramique, le rapport annuel pour l'an 1898 mentionne le concours de trois collectionneurs de céramiques, dont deux personnes ayant œuvré aux Expositions nationales de 1883 et 1896: le Bernois S. Born-Straub, enseignant à Thoune, collectionneur de majoliques bernoises et co-rédacteur du catalogue du Groupe 38 (Art ancien) de l'Exposition nationale de 1883; le Genevois Maurice Girod,⁷⁰⁷ collectionneur de porcelaines de Nyon et responsable de la section céramique à l'Exposition nationale de Genève en 1896; le Bâlois A. Scheuchzer-Dür, collectionneur de poêles et de catelles suisses. Le domaine des costumes est confié à une femme: Julie Heierli (1859-1938).⁷⁰⁸ Cofondatrice de la collection de costumes du Musée national suisse – où entrèrent également les modèles réalisés d'après des exemples anciens pour le cortège d'inauguration du Musée national suisse en juin 1898 –, Julie Heierli est chargée d'aménager la section des costumes civils bourgeois et paysans (salle 49).⁷⁰⁹ Son travail ne se termine pas en 1898, puisque, après

⁷⁰⁵ *SLM Jahresbericht 1898*, 1900, 24.

⁷⁰⁶ ZBZ, fonds H. Angst, 17.15, lettre de Bron à Angst, 6.5.1899.

⁷⁰⁷ ZBZ, fonds H. Angst 36.14; voir également MAYOR Jacques, «Promenade au Musée national», *Journal de Genève*, 4.7.1898 et 1.8.1898.

⁷⁰⁸ Julie Heierli est l'auteure de plusieurs publications sur les costumes, dont «Die Volkstrachten der Schweiz», qui est demeuré jusqu'à nos jours un ouvrage de référence sur le sujet. Sur Julie Heierli, voir KARBACHER Ursula, «Heierli, Julie», DHS 2005, www.dhs.ch; NZZ, 2.8.1938; *SLM Rapport annuel 1905*, 1906, 32.

⁷⁰⁹ Si l'on en croit le rapport annuel pour 1911, cette spécialiste des textiles a été secondée dans son travail par son mari le professeur Jakob Heierli (1853-1912),

l'ouverture du musée, elle surveille les dites collections, en soigne les petits changements et les nouvelles installations, tient à jour le catalogue spécial et s'efforce aussi de combattre la plaie des teignes!⁷¹⁰ A l'instar de Bron-Dupin, ce travail lui ouvre les portes d'autres institutions muséales. En 1901, le Musée historique de Berne lui confie la nouvelle présentation des costumes.⁷¹¹ Quant à l'installation de l'ancienne pharmacie, celle-ci est remise aux soins d'un pharmacien, un certain G. Lüscher de Zürich.

On le voit, compte tenu des effectifs réduits du personnel permanent, le bénévolat constitue, à la fin du XIX^e siècle, un apport d'une valeur essentielle pour la création et le fonctionnement du Musée national suisse. Si les sources consultées ne nous disent pas exactement combien de temps consacrent l'ensemble de ces personnes au musée, tout porte à croire qu'il se chiffre en milliers d'heures chaque année.

D'un point de vue des rapports de genre, l'absence pour ainsi dire de femmes dans l'équipe des collaborateurs permanents ou bénévoles du musée mérite une attention spéciale.⁷¹² La rationalité du XIX^e siècle a poussé jusqu'à ses plus extrêmes limites la grande division sexuelle du travail.⁷¹³ Pourtant, le public des musées compte de nombreuses femmes: Baudelaire n'écrit-il pas que les musées sont les seuls lieux convenables pour elles!⁷¹⁴ En revanche, les bureaux, les salles de travail et les dépôts des collections leur font grise mine. Même le bénévolat n'échappe pas à cette séparation puisque les femmes s'y inscrivent tout

privat-docent de préhistoire à l'Université de Zurich et à l'Ecole polytechnique. *SLM Rapport annuel 1911*, 1912, 12-13.

⁷¹⁰ *SLM Jahresbericht 1905*, 1906, 32.

⁷¹¹ *Jahres-Bericht des historischen Museums in Bern Pro 1901*, Bern 1902, 4.

⁷¹² Jamais la division sexuelle des rôles, des tâches et des espaces n'a été poussée aussi loin qu'au XIX^e siècle. Aux hommes le public, dont la politique est le centre. Aux femmes le privé, dont le domestique et la maison forment le cœur. L'épouse, la mère et/ou la ménagère sont souvent les seules identités possibles pour les femmes de l'époque. Sur le sujet, voir PERROT Michelle, *Les femmes ou les silences de l'histoire*, Paris 1998.

⁷¹³ PERROT 1998, 133.

⁷¹⁴ PERROT 1998, 245 et 286.

au plus en tant qu'épouse d'un collaborateur.⁷¹⁵ Au XIX^e siècle, la collection est une activité avant tout masculine, une affaire d'hommes soucieux de conquérir par l'accumulation de tableaux ou d'objets la légitimité du goût.⁷¹⁶ Si Julie Heierli fait figure d'exception, son énergie et son intelligence se voient canalisées vers un domaine traditionnellement féminin: le textile et le vêtement. A l'homme, le bois et les métaux, à la femme la famille et les tissus, tels sont les propos tenus par un délégué ouvrier à l'Exposition de 1876!⁷¹⁷

Toujours d'un point de vue de la composition des équipes, la présence massive de volontaires est à mettre en rapport avec l'héritage d'un temps où les titulaires de postes de conservateurs pouvaient fort bien l'exercer à titre quasi bénévole et de manière accessoire. Au début, les collections ont été gérées par des passionnés provenant souvent de milieux financièrement et culturellement très privilégiés qui pouvaient exercer leur activité sans contrepartie. Les collaborateurs scientifiques y étaient d'autant moins nombreux que les collections n'étaient pas d'approche aisée pour ceux qui ne faisaient pas partie de la classe privilégiée. L'accès à la profession n'était de toute façon pas réglementé, puisque le métier de conservateur n'existe véritablement que depuis la création institutionnelle des musées. Sous l'Ancien Régime, c'était un peintre qui assurait la fonction de «garde des tableaux» pour les collections royales jusqu'à ce que s'ouvrent à la Révolution les premiers musées.⁷¹⁸

Sur le plan de la formation, la situation n'est guère différente au XIX^e siècle, faute d'écoles spécialisées notamment.⁷¹⁹ La génération d'Heinrich Angst,

⁷¹⁵ Il faudra attendre la deuxième moitié du XX^e siècle pour que les femmes entrent en nombre dans les musées. En France, dans le seul corps des conservateurs, on compte aujourd'hui environ cent vingt femmes pour cent hommes. Sur le sujet, voir: HEINICH Nathalie, «Conservateurs de musée», *Encyclopedia Universalis*, CD-Rom, version 2000.

⁷¹⁶ PERROT 1998, 15.

⁷¹⁷ «L'éloge de la ménagère dans le discours des ouvriers français au XIX^e siècle», *Romantisme* 1976: Mythes et représentations de la femme, 13-14 et 105-121.

⁷¹⁸ HEINICH Nathalie, «Conservateurs de musée», *Encyclopedia Universalis*, CD-Rom, version 2000; MUNDT 1974, 201.

⁷¹⁹ Il faut attendre par exemple la fin du XIX^e siècle pour voir apparaître l'Ecole du Louvre. Selon l'arrêté ministériel du 22 novembre 1883 et le règlement du 11

autrement dit des hommes nés entre 1840 et 1860, est souvent parvenue à la direction d'un musée par des détours, sans même avoir suivi un cursus universitaire en histoire ou histoire de l'art.⁷²⁰ Wilhelm von Bode (1845-1929) est l'un des premiers directeurs de musées qui peut faire valoir une licence en histoire de l'art.⁷²¹ Les choses changent à la fin du XIX^e siècle, où l'on assiste à une ébauche de professionnalisation du métier de conservateur dans les grands musées. La complexité croissante des tâches – inventaire, rédaction de catalogue, certification de l'authenticité de l'objet, exposition, etc. – implique la présence d'un personnel qualifié, recruté souvent parmi les historiens de l'art. D'amateurs bénévoles, les conservateurs se transforment peu à peu en collaborateurs réguliers, engagés selon des critères qui définissent leur domaine de spécialité. Une nouvelle génération d'hommes nés après 1870 entre au musée: des hommes qui ont commencé leur carrière par un travail scientifique, le plus souvent en histoire de l'art, et qui ont suivi un chemin relativement précis à travers les différents niveaux de l'administration d'un musée.⁷²² En 1886, le nouveau directeur de la Kunsthalle de Hambourg, Alfred Lichtwark, déclare que la direction d'un musée n'est plus aujourd'hui un champ de dilettantisme.⁷²³ Les employés de musées commencent à se reconnaître comme des groupes professionnels, partageant des intérêts et des responsabilités communs. En 1898 voit le jour l'Association des responsables de musées contre les contrefaçons: le «Verband von Museums-Beamten zur Abwehr

novembre 1884, l'Ecole a pour but de former «tant des conservateurs et des bibliothécaires, destinés aux musées de province, qu'un personnel assez compétent pour participer, sur le territoire français et à l'étranger, aux missions et aux fouilles susceptibles d'enrichir les collections nationales.» CALLU 1994, 76. Notons encore que c'est seulement depuis 1941 que l'enseignement de la muséologie a un caractère permanent dans le cadre de l'École du Louvre. BAZIN Germain, «Muséologie », *Encyclopedia Universalis*, CD-Rom, version 2000. Sur le sujet voir également: LEISCHING Julius, «Museumsurse», *Museumskunde* 1905, 91-96.

⁷²⁰ SHEEHAN 2002, 246.

⁷²¹ SHEEHAN 2002, 235; MUNDT 1974, 200.

⁷²² SHEEHAN 2002, 246.

⁷²³ SHEEHAN 2002, 245.

von Fälschungen».⁷²⁴ En 1904, le directeur des musées de Berlin, Karl Koetschau fonde la revue *Museumskunde* qui traite de problèmes pratiques et théoriques liés à l'administration des musées.⁷²⁵ La professionnalisation du métier coïncide également avec la reconnaissance sociale du statut de conservateur, en tant que diffuseur de la culture officielle et protecteur du patrimoine. Les titres et les fonctions honorifiques, qui sont décernés à un nombre croissant de directeurs de musées, attestent de cette évolution.

Au Musée national suisse, l'engagement de Hans Lehmann et de Josef Zemp témoigne de cette ébauche de professionnalisation du métier de conservateur.⁷²⁶ Dotés tous deux d'un titre académique en histoire de l'art, ils apportent au musée de nouvelles connaissances et méthodes de travail. L'arrivée de ces universitaires ne sera pas sans provoquer des remous. Le conflit qui divise Heinrich Angst et Hans Lehmann au début du XX^e siècle est de ce point de vue exemplaire. Tout en dénonçant les activités marchandes de son prédécesseur, Lehmann critiquera avec virulence les lacunes scientifiques d'Angst et ses erreurs dans la manière de documenter et présenter les collections.⁷²⁷

Cinquante-deux salles d'exposition

Regardons maintenant le parcours d'exposition tel qu'il se présente au moment de son inauguration. En 1898, le musée abrite cinquante-deux salles d'exposition aménagées pour l'essentiel sur deux niveaux. Les salles sont regroupées de telle manière que le visiteur doit parcourir un itinéraire déterminé. Celui-ci débute dans le corps central de l'aile principale. Après avoir franchi la

⁷²⁴ Sur l'association, voir: ANGST s.d.; KOCH Guenther, *Kunstwerke und Bücher am Markt. Auktion – Fälschungen – Preise und was sie lehren*, Esslingen 1915, 106-108.

⁷²⁵ SHEEHAN 2002, 249.

⁷²⁶ Dans les musées de petites et moyennes tailles, on constate une survivance des pratiques traditionnelles, avec un personnel exerçant le métier de conservateur de manière accessoire.

⁷²⁷ AF, 8 (H), carton 4, lettre d'Hans Lehmann à [Louis Perrier], chef du Département fédéral de l'Intérieur, 31.7.1913.

porte d'entrée, vaste arcade percée sous un donjon carré, imité de la tour de Baden, le visiteur découvre le grand escalier qu'il empruntera à la fin de son parcours en quittant la salle des armes. Les salles de collections commencent au rez-de-chaussée (fig. 14) par deux salles d'études destinées – selon les guides de l'époque – au spécialiste, l'une affectée au cabinet de numismatique, l'autre aux collections de la Société d'Antiquaire de Zurich qui n'ont pas trouvé place dans le musée, en raison de la provenance étrangère des objets qui les composent. Le visiteur ordinaire, celui qui ne s'intéresse pas aux monnaies ou aux collections étrangères, commence, près de là, la visite des salles d'expositions proprement dites: il franchit une petite porte, avant de se trouver dans une première grande salle d'exposition voûtée, domaine de l'archéologie préhistorique, où sont alignées une cinquantaine de vitrines renfermant des trouvailles de sites lacustres notamment. La deuxième salle, beaucoup plus petite que la précédente, abrite des collections de l'Antiquité romaine, essentiellement des objets de l'époque de l'Empire, présentés dans une dizaine de vitrines. La salle suivante est consacrée aux époques allemande-burgonde et lombarde, dites aussi des «invasions barbares»: elle contient notamment des objets de sépultures rangés dans des vitrines. Avec la salle quatre, le visiteur pénètre déjà dans la section médiévale. Ce quatrième espace, désigné sous le terme neutre de «salle d'exposition» (fig. 17) regroupe des sculptures en bois, des statues de la Vierge et de saints, ainsi que des autels d'églises et une copie du plafond en bois peint (XII^e siècle) de l'église de Zillis dans les Grisons. Un couloir qui sert également de salle d'exposition (salle 5), où le visiteur passe les portes d'une maison valaisanne du XV^e siècle, mène à la salle des briques de terre cuite de Sankt Urban et de Beromünster (salle 6). Avec la section du Moyen Age commence la série des salles d'époque et l'emploi de fragments d'architecture mêlant originaux, copies et/ou reconstitutions. Dans la salle 7, la maison «zum Loch» à Zurich qui date du XIV^e siècle ouvre cette série. Une courte volée de marches descend à une chapelle (salle 8), ornée de peintures empruntées à l'ossuaire de Schwytz du XVI^e siècle, qui renferme des antiquités ecclésiastiques: autels d'églises, écus funéraires, vitraux. A droite se trouve une salle abritant des monuments funéraires gothiques (salle 9), dont un pavement (XVI^e siècle) fac-similé de la «Winterabtei» de Wettingen et un plafond authentique du «Mittlerer Hof» de Stein am Rhein datant également du XVI^e siècle. Depuis la chapelle, un escalier conduit au sous-sol dans la salle dite du Trésor (salle 10) renfermant de l'orfèvrerie religieuse et profane, ainsi qu'un choix de médailles et de monnaies

(fig. 19). De chaque côté du Trésor part une enfilade de petits locaux qui présentent des objets dits d'histoire culturelle: traîneaux, enseignes d'auberge, cloches de vaches (salle 11), pompes à incendie, cuisine et ustensiles de cuisine (salle 12), instruments de tortures, cercueil de pestiférés (salle 13). En remontant à l'entresol, au-dessus du trésor, le visiteur pénètre dans une nouvelle chambre antique provenant de l'hôtel de ville d'une petite cité argovienne: la salle du Conseil de Mellingen datée du XV^e siècle (salle 14). Tout près se trouve un semblant de cloître (salle XV), dont les arcatures proviennent des couvents des Dominicains et des Cordeliers de Zurich. Après avoir franchi une petite porte gothique du couvent de Müstair dans les Grisons, le visiteur découvre une des «perles» du musée, l'appartement de trois pièces de l'abbaye de Fraumünster à Zurich, daté de 1489 et 1507 (salles 16, 17 et 18). Le large corridor qui réunit les différentes pièces de l'aile nord du bâtiment sert lui aussi de salles d'exposition: les principales attractions sont le plafond, avec frises sculptées de style gothique tardif (1517), de l'église de Lindau (Zurich) et deux armoires gothiques qui servaient à renfermer les archives de Zurich. Dans la salle 20, le regard du visiteur se tourne vers le plafond en style primitif de la Renaissance, réplique de celui de la «Casa de' Negromanti» à Locarno. La visite du rez-de-chaussée se termine par une petite pharmacie (salle 22) abritant du mobilier de l'ancien couvent des Bénédictins de Muri (AG) avec un inventaire allant du XVII^e au XIX^e siècle.

Le visiteur est invité à emprunter un escalier pour accéder à l'étage supérieur (fig. 15), où se trouve une nouvelle série de chambres antiques, datées cette fois des XVI^e et XVII^e siècles: salle avec plafond du château d'Arbon remontant à l'année 1515 (salle 23); petite chambre du Bas-Valais, deuxième moitié du XV^e siècle (salle 24); chambre du couvent d'Oetenbach à Zurich, datée de 1521 (salle 25); chambre de la maison de Pestalozzi à Chiavenna, 1585 (salle 26); chambre de la Rosenburg à Stans, 1566 (salle 27); chambre à coucher du petit château de Wiggen, près Rorschach, 1582 (salle 28); chambre du Seidenhof à Zurich, 1620 (salle 29). Le long corridor (salle 30 et 31) qui longe ces appartements renferme entre autres des vitraux du couvent de Rathausen (Lucerne), du mobilier des XVI^e et XVII^e siècles et le célèbre Gobelin représentant le renouvellement de l'alliance entre Louis XIV et les Confédérés, dans la cathédrale de Notre-Dame de Paris, en 1663. Depuis le vestibule voisin (salle 32), un escalier mène au second étage, beaucoup moins vaste que les autres, où sont aménagés des locaux aux collections illustrant la vie domestique des XVII^e et

XVIII^e siècles. Trois chambres d'époque (salles 34, 36, 39) complètent ce tableau: maison Winkelried, à Stans, 1600; chambre du couvent des femmes de Müstair, dans les Grisons, 1630; chambre du palazzo Pollanda, à Biasca, 1587. En redescendant au premier étage, le visiteur découvre une nouvelle «chambre d'époque», la salle de la maison Lochmann à Zurich, datant du milieu du XVII^e siècle (salle 43). L'antichambre (salle 42) renferme notamment les grandes portes de l'ancienne salle de musique du Fraumünster de Zurich, datée de 1684. En face, la chapelle supérieure abrite des parements ecclésiastiques, des XVII^e et XVIII^e siècles (salle 44). A côté, dans un salon style rococo (salle 45), est exposée une collection de porcelaines de Zurich et quelques pièces de Nyon. Deux «salles d'exposition» (salles 46 et 47) la séparent de la section céramique proprement dite, où trois cabinets abritent une collection de majoliques de Winterthour et des poêles à catelles des XVI^e et XVII^e siècles (salle 48). La salle 49 contient des costumes citadins et campagnards. Depuis cette salle, deux portes à double battant conduisent à l'imposante salle des armes – plus de 700 mètres carrés – où sont exposés dans une mise en scène grandiose des objets d'armement provenant de l'arsenal de Zurich (salle 50). Une collection de costumes et d'équipements militaires occupe l'espace suivant (salle 51). Un corridor renfermant des vitraux des XVI^e aux XVIII^e siècles et des peintures murales de l'église Saint-Michel à Zoug du XV^e siècle clôt la visite.

Ce survol des salles du musée appelle une première remarque chiffrée. Outre la place prédominante qu'occupent la salle des armes et les intérieurs anciens, le parcours d'exposition présente un fort déséquilibre entre les époques traitées: la période qui s'étend de la préhistoire au Haut Moyen Age n'occupe que trois salles tandis que celle qui couvre le Bas Moyen Age au début du XIX^e siècle occupe une place prééminente avec quarante-neuf salles. Même les lacustres, pourtant célébrés au moment de l'acquisition de la collection Gross en 1884 comme idéal identitaire, sont relégués au second plan si l'on prend en considération la place qui leur est dévolue dans le musée, soit deux tiers de la première grande salle.

Les Romains sont encore moins bien lotis puisqu'une seule petite salle leur est consacrée. Le rapport du conservateur genevois Jacques Mayor, rédigé à l'occasion de l'inauguration du Musée national suisse en 1898, fournit une évocation suggestive des raisons de cette position marginale; le Genevois invite en effet le visiteur à «traverser rapidement cette salle, où tout donne une impression

de déjà vu, puisque cette empreinte romaine se retrouve partout identique».⁷²⁸ Malgré la reconnaissance de la grandeur de l'œuvre accomplie par les Romains, l'attrait des antiquités romaines est en effet jugée marginale, parce que leur empreinte trop universelle est inapte à mettre en exergue la spécificité et le caractère exceptionnel de la nation. Quant à l'époque dite des «invasions barbares», elle se trouve encore plus bas dans l'échelle. Une fois encore ce sont les commentaires du Genevois Jacques Mayor qui nous permettent de mieux comprendre la logique des concepteurs: «Dans la salle III, il semble que l'on soit revenu en arrière. En effet, le monde a subi un recul, car les barbares se sont rués sur les civilisés...»⁷²⁹ Les peuples germaniques ont non seulement mis fin à l'Empire romain d'Occident, détruit Rome et sa civilisation, mais aussi plongé le monde dans la barbarie, d'où cette image du Haut Moyen Age perçue comme une période de recul. Autrement dit, les époques préhistorique, romaine, alémane et burgonde ne sont traitées que comme une sorte de préface de la période principale, celle du Moyen Age jusqu'à la chute de l'ancienne Confédération.⁷³⁰ Sous cet angle, le programme du Musée national suisse, tel qu'il a été élaboré par la direction du musée, accentue le déséquilibre entre les périodes traitées, déjà constaté dans les premiers programmes d'expositions.

De la classification méthodique à la muséographie d'ambiance

Au déséquilibre temporel répond une approche muséographique extrêmement différente entre les trois premières salles consacrées à la préhistoire, à l'époque romaine et aux «invasions barbares», d'une part, et les quarante-neuf salles couvrant la période du Moyen Age et des Temps modernes d'autre part.

Très schématiquement, l'aménagement des trois premières salles du musée est basé sur une classification se voulant méthodique: les trouvailles sont en effet rangées dans de grandes vitrines par gisement archéologique ou par typologie

⁷²⁸ MAYOR Jacques, «Promenade au Musée national» II, *Journal de Genève*, 27.6.1898.

⁷²⁹ MAYOR Jacques, «Promenade au Musée national» II, *Journal de Genève*, 27.6.1898.

⁷³⁰ *Rapport de la majorité de la Commission du Conseil des Etats concernant la création d'un Musée national suisse du 9 décembre 1889*, Berne 1889.

suivant un ordre chronologique. C'est ainsi que la première grande salle (fig. 16) est subdivisée en cinq périodes, appelées à représenter autant de stades du développement de l'humanité: premier âge du bronze, second âge de la pierre, âge du bronze, premier âge de fer, second âge du fer. La distribution des objets est soumise à un classement systématique, organisé autour de deux axes: l'évolution historique et la topographie. Ce classement a pour but de satisfaire à cette grande passion du siècle: comprendre une évolution par la comparaison.⁷³¹ En effet, l'assimilation de chaque objet ou groupe d'objet à une époque et à une région déterminées relève d'une conception qui favorise le principe comparatif et l'étude.

Le cadre théorique qui sous-tend cette présentation est l'évolutionnisme, mettant en évidence le cheminement d'un peuple à des degrés de culture toujours supérieurs. Comme chez Darwin⁷³² ou comme en zoologie, la comparaison doit être le chemin qui conduit vers la compréhension de l'évolution des espèces. L'évolutionnisme postule également une idée de progrès: celui de l'amélioration des sciences, des techniques, mais aussi celui d'un développement de la civilisation devant apporter plus de bien-être. Sur un plan muséographique, il induit un classement typologique des collections visant à démontrer les mécanismes du progrès des objets dans leur rapport à l'évolution générale de la civilisation.⁷³³ Cette marche vers le progrès apparaît toutefois interrompue par l'époque dite des «invasions barbares».

⁷³¹ La notion de comparaison a été notamment la puissante inspiratrice du Musée de Sculpture comparée ouvert en 1882 dans la palais du Trocadéro à Paris. Le classement des sculptures y est organisé autour des deux axes, l'un chronologique, l'autre topographique. Ce classement se distingue du modèle en vigueur dans le premier musée encyclopédique de moulages au South Kensington Museum à Londres, où les deux immenses cours étaient remplies de plâtres de toutes tailles, venant de tous les coins du monde. SAUERLÄNDER Willibald, «*Gypsa sunt conservanda*: l'obsession de la sculpture comparée», in *Le Musée de sculpture comparée: naissance de l'histoire de l'art moderne*, actes du colloque tenu à Paris au Musée des monuments français les 8 et 9 décembre 1999, Paris 2001, 72-79.

⁷³² DEVILLERS Charles et Jean CHALINE, *La Théorie de l'évolution*, Paris 1992; BUICAN Denis, *Charles Darwin*, Paris 1992; CAZENEUVE Jean, «Evolutionnisme culturel et social», *Encyclopedia Universalis*, CD-Rom, version 2000.

⁷³³ Le Musée Pitt-Rivers à Oxford (1883) est probablement un des premiers musées à adopter un classement typologique de ses collections archéologiques et ethnographiques qui répond aux principes de l'évolutionnisme. Voir POULOT 2001, 97-98.

Si les collections des trois premières salles sont ordonnées suivant une classification méthodique où se mêlent des questions d'ordre chronologique, géographique (gisement archéologique) et ayant trait à la fonction de l'objet, c'est un tout autre principe qui préside à l'aménagement des salles du Moyen Age et des Temps modernes. De nouveau, c'est le témoignage du conservateur genevois Jacques Mayor qui nous éclaire: «Il faut avoir bien vu ces salles I à III – domaine de l'excellent conservateur, M. Ulrich – pour goûter tout à fait, en connaissance de cause, les suivantes, avec lesquelles nous abordons le moyen âge. A l'extrémité de la grande galerie longitudinale, le spectacle, si l'on ose s'exprimer ainsi, change soudain; ce ne sont plus les vitrines uniformes et les objets d'aspect terne du «préhistorique»; il y a de la couleur; c'est à coup sûr une autre époque qui commence, mais c'est aussi un autre système de classification et d'arrangement. Le musée pittoresque qu'ont voulu faire les créateurs du musée national commence là.»⁷³⁴ Avec le Moyen Age commence en effet un nouveau dispositif marqué par la série de salles abritant des collections spéciales et surtout les «chambres d'époque», qui bâtiront la renommée du Musée national suisse tant en Suisse qu'à l'étranger.

Je désirerais maintenant esquisser les composantes principales de ce dispositif muséographique, tout en étudiant les modèles antérieurs qui ont servi de référence aux concepteurs.

Les musées du XIX^e siècle proposaient un large éventail de mises en scène allant des salles d'anciennes demeures transférées telles quelles dans les musées (period-rooms), à la série d'objets alignés dans des vitrines afin que le visiteur puisse mieux saisir les procédés techniques et artistiques des collections exposées, en passant par la chambre d'époque où étaient disposés ensemble des tableaux, des objets et du mobilier d'une période donnée, le tout arrangé dans le but de communiquer une impression du contexte historique, artistique et culturel original de l'oeuvre.⁷³⁵ En ce qui concerne les musées historiques ou à caractère historique,

⁷³⁴ MAYOR Jacques, «Promenade au Musée national» II, *Journal de Genève*, 27.6.1898.

⁷³⁵ Sur le sujet voir notamment: JOACHIMIDES Alexis et al. (dir.), *Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990*, Dresden & Basel, 1995.

deux institutions très différentes ont inspiré de multiples concepteurs d'exposition: le Musée Cluny à Paris fondé en 1832 et le South Kensington Museum créé en 1852 dans le sillage de l'Exposition universelle tenue à Londres un an plus tôt.

En 1832, Alexandre Du Sommerard (1779-1842), guidé par le désir de développer des effets de réel, installe dans l'Hôtel de Cluny ses collections d'objets du Moyen Age et de la Renaissance.⁷³⁶ Le collectionneur s'était inspiré du modèle muséologique imaginé pendant la tourmente révolutionnaire par Alexandre Lenoir dans le Musée des monuments français (fig. 21).⁷³⁷ La spécificité des Petits-Augustins tenait à son décor, qui voulait donner à chacune des salles le caractère, la physionomie exacte du siècle qu'elle devait représenter.⁷³⁸ Il s'agissait de disposer les œuvres au sein de salles décorées de manière représentative de leur siècle. La muséographie de Lenoir privilégiait aussi des ensembles, en associant les membres d'une même famille ou les acteurs d'un même épisode historique. Pour créer un cadre conforme à ses collections, Du Sommerard avait choisi comme abri un édifice religieux médiéval attenant aux anciens thermes gallo-romain: les collections – essentiellement du mobilier, des objets précieux ou utilitaires – y étaient mélangées en forme d'évocations suggestives et pittoresques, afin de faire revivre le passé. Le passage entre ses appartements privés et les salles de collection était d'ailleurs fluide, à l'instar du salon, qui remplissait aussi bien une fonction

⁷³⁶ Sur le Musée des Monuments français et l'Hôtel de Cluny voir: CHAUDONNERET Marie-Claude, « <Musées> des origines: de Montfaucon au Musée de Versailles », *Romantisme* 84 (1994), 11-35; GEORGEL Chantal, « Premiers muséums, premiers hommes: la formation initiale des collections », in GEORGEL 1994, 19-3; HARTOG 1997, 3-16; HASKELL 1993; POULOT 1997(b), 1515-1543; PLATO Alice von, *Präsentierte Geschichte. Ausstellungskultur und Massenpublikum im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt/New York 2001, 63-96.

⁷³⁷ Les différences entre les deux programmes n'en sont pas moins importantes. Celles-ci tiennent d'abord aux particularités de chaque ensemble: monuments et fragments d'architecture chez Lenoir, mobilier et objets précieux ou utilitaires chez Du Sommerard. Ces différences tiennent aussi à la manière de présenter les collections. Alors que Lenoir représentait chaque siècle par un ensemble hétéroclite de spécimens selon les procédés de la métonymie, sans référence à une totalité organique, Du Sommerard mélange ses collections formées essentiellement de mobilier, d'objets précieux ou utilitaires, en forme d'évocations suggestives et pittoresques afin de faire revivre le passé. Sur le sujet: POULOT 1997(b), 1515-1543; PLATO 2001, 66.

⁷³⁸ POULOT 1997(a), 300-302; POULOT 2001, 63.

muséale que privée.⁷³⁹ Le modèle muséographique développé par Du Sommerard suscite très vite la stupeur admirative d'innombrables visiteurs. En même temps, il devient une puissante source d'inspiration pour les musées à caractère historique. Tout particulièrement sa mise en scène de la chambre dite de François I^{er} (fig. 22) fait de lui l'inventeur de la *period-room*.⁷⁴⁰

Vingt ans plus tard, un nouveau mode de présentation voit le jour avec le South Kensington Museum.⁷⁴¹ Dans ce musée qui fait la part belle aux arts décoratifs anciens,⁷⁴² l'exposition est destinée avant tout à la formation du goût des artisans et des ouvriers.⁷⁴³ Tout est donc mis en œuvre pour favoriser l'étude des objets exposés. Suivant l'ordre systématique des matières, défini par Gottfried Semper (1803-1879), l'un des plus importants représentants de l'historicisme allemand, mais aussi grand théoricien de l'architecture,⁷⁴⁴ les collections sont ainsi rangées dans des salles affectées respectivement à la verrerie, la céramique, les métaux, les tissus, le mobilier et l'ébénisterie, et ordonnées dans de grandes vitrines alignées.

Les principes qui guident l'aménagement des collections du South Kensington rencontrent un immense succès.⁷⁴⁵ En France, nombre de collections du dernier tiers du XIX^e siècle, dont celles du Musée des arts plastiques et des arts décoratifs de Paris, sont également classées par matières, puis par ordre chronologique, ethnologique (localité) et génériques, comme l'indique l'intitulé du catalogue édité par Auguste Demmin. Le but est d'offrir des cours complets, où chaque période, chaque pays, chaque école, chaque genre sont représentés d'une

⁷³⁹ PLATO 2001, 66. Sur les intérieurs anciens de la première moitié du XIX^e siècle, voir également: WAINWRIGHT Clive, *The Romantic Interior. The British collector at home 1750-1850*, New Haven-London 1989.

⁷⁴⁰ POULOT 2001, 110.

⁷⁴¹ BAKER Malcolm et Brenda RICHARDSON (dir.), *A Grand Design: The Art of the Victoria and Albert Museum*, London 1999 (1997).

⁷⁴² Sur le modèle de musées français, comme l'Hôtel de Cluny, les responsables du South Kensington décident de recueillir également des objets d'art ancien. STEVENS Timothy et Peter TRIPPI, «An Encyclopedia of Treasure: The Idea of the Great Collection», in BAKER 1999, 151.

⁷⁴³ CONFORTI Michael, «The Idealist Enterprise and the Applied Arts», in BAKER 1999, 30.

⁷⁴⁴ CONFORTI 1999 in BAKER 1999, 34.

⁷⁴⁵ CONFORTI 1999 in BAKER 1999, 24.

manière chronologique par des types d'objets censés permettre aux visiteurs de saisir les procédés artistiques et techniques.⁷⁴⁶

Même dans des musées à caractère historique, la volonté de former le goût des visiteurs rivalise désormais avec le désir de réincarner l'histoire. En 1886, voici ce qu'écrit Alfred Darcel, le nouveau directeur du musée de l'Hôtel de Cluny, dans la *Revue des arts décoratifs* à propos de l'enseignement qu'offre Cluny et son intérêt pour les industries d'art: «[...] il ne faut point oublier que le musée a été créé jadis par le goût individuel d'un amateur, qui ne pouvait avoir les mêmes préoccupations d'application utile qui nous tiennent aujourd'hui.»⁷⁴⁷ Aussi le caractère domestique des salles se voit-il compromis par l'aménagement de vitrines renfermant des séries d'objets classés par techniques et matières sur le modèle des musées des arts décoratifs. En l'espace de quelques décennies, l'Hôtel de Cluny a ainsi perdu son aspect domestique et désordonné. Le désir d'éveiller chez le visiteur le sentiment de la vie intérieure a fait place au souci de privilégier l'étude de l'objet. Des collections entières, comme la porcelaine, sont rangées dans des vitrines ou alignées contre les parois. Le visiteur perçoit tout de suite qu'il est dans une salle d'exposition. Il n'a plus le sentiment d'être transposé dans un espace privé et à une époque antérieure.⁷⁴⁸

Si le classement par matériaux et techniques influe la présentation d'innombrables collections, ce principe n'exerce pas pour autant une hégémonie absolue. Dans le troisième tiers du XIX^e siècle, des voix toujours plus nombreuses s'élèvent pour remettre en question ce mode de présentation, comme en témoignent les propos de responsables du Musée germanique de Nuremberg.

Né au milieu du XIX^e siècle du désir d'offrir un répertoire général de toutes les sources de l'histoire, de l'art et de la littérature allemande, le Musée germanique de Nuremberg avait trouvé un abri dans un édifice ancien de la fin du Moyen Age, le couvent des Chartreux. Comme à Cluny, le choix du lieu exprimait

⁷⁴⁶ DEMMIN 1868, I.

⁷⁴⁷ Cité d'après: POULOT 1997(b), 1538.

⁷⁴⁸ Sur le sujet, voir PLATO 2001, 87-91. Dominique Poulot relève aussi que la présentation en *period-room* n'a pas connu dans les musées français un succès comparable à celui enregistré dans les espaces allemands, scandinaves, suisses, puis aux Etats-Unis. POULOT 2001, 80.

la volonté des concepteurs de replacer les objets anciens dans un cadre architectural conforme à l'époque de leur création.⁷⁴⁹ Autels, sculptures et orfèvrerie religieuses étaient ainsi installés dans l'église du couvent; les dalles funéraires dans les ailes du grand cloître, tandis que l'ancien réfectoire, également reconverti en musée, logeait des objets d'usage domestique. A partir de 1868, le Musée germanique de Nuremberg subit également d'importantes transformations: sous l'influence du modèle développé par les musées d'art appliqué, les collections spéciales sont séparées des ensembles dits historiques.⁷⁵⁰ Pour les premières, les concepteurs adoptent une double classification, fondée sur les différents types de production exposés – textiles, orfèvrerie, verrerie, etc. – et, à l'intérieur de chaque catégorie, classent les objets chronologiquement; dans certains cas, un rangement par fonctions ou d'après leurs usages («nach Gattungen des Gebrauchs») est aussi adopté.

Mais, dès la fin des années 1870, ce dispositif⁷⁵¹ est relégué au second plan au profit d'ensembles dits d'histoire culturelle. Le directeur August von Essenwein relève en 1884: «Unser Museum ist ein historisches, und da liegt es denn näher [...] nicht die Schlosser- und Schmiedekunst, die Glasarbeiten, Keramik usw., als Grundlage der Gruppenteilung zu wählen, sondern nach der Gliederung des Kulturlebens grössere Gruppen zu bilden.»⁷⁵² Dans des salles évoquant une

⁷⁴⁹ Sur le Musée germanique de Nuremberg, voir notamment: BOTT Gerhard, «Das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg – ein nationales Museum?», in PLESSEN Marie-Louise von (dir.), *Die Nation und ihre Museen*, Frankfurt – New York 1992, 169-181; BURIAN Peter, «Das Germanische Nationalmuseum und die deutsche Nation», *Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852-1977*, München 1978, 128; DENEKE Bernward et Rainer KASCHNITZ (dir.), *Das Germanische Nationalmuseum 1852-1977*, München-Berlin 1978; HOCHREITER 1994, 67-86; BAHNS Jörn, «Kunst- und kulturgeschichtliche Museen als Bauaufgabe des späten 19. Jahrhunderts. Das Germanische Nationalmuseum und andere Neubauten seit etwa 1870», in DENEKE 1977, 176-192.

⁷⁵⁰ La distribution des objets par matières mise en œuvre par le South Kensington a dominé les conceptions muséographiques d'innombrables musées de la deuxième moitié du XIX^e siècle – surtout dans les pays germanophones. CONFORTI 1999 in BAKER 1999, 34; MUNDT 1977 in DENEKE 1977, 146.

⁷⁵¹ HOCHREITER 1994, 86.

⁷⁵² ESSENWEIN Augustus von, *Das Germanische Nationalmuseum, dessen Sammlungen, sowie der Bedarf zur programmgemässen Abrundung derselben*, Nürnberg 1884, 17, 18, 40. Cité d'après MUNDT 1977 in DENEKE 1977, 147.

chapelle ou un habitat d'intérieur prennent désormais place des objets de nature différente, groupés en forme d'évocations suggestives du passé. L'arrangement des collections ne traduit pas un classement chronologique strict, mais répond au désir de présenter les pièces dans leur environnement historique.

L'histoire de l'Hôtel de Cluny et celle du Musée germanique de Nuremberg sont révélatrices de l'affrontement de deux grands dispositifs d'exposition dans la deuxième moitié du XIX^e siècle: le premier privilégiant un point de vue historique et culturel; le second basé sur le principe de classement par matériaux et techniques. A ces modes de présentation correspondent des objectifs très différents. Les chambres d'époque entendent placer les collections dans un environnement historique, tout en éveillant chez le visiteur le sentiment de la vie intérieure passée; les collections de modèles mettent en exergue les procédés artistiques et techniques dans le but de former le goût du public, en particulier celui des artistes et des artisans.⁷⁵³

Ces deux modes de présentation ne sont toutefois pas exclusifs, loin s'en faut. Il est des plus fréquents de les voir cohabiter sous un même toit et ceci pas seulement dans les musées historiques, mais aussi dans les musées d'art, comme le montre l'exemple du Musée d'art décoratif de Berlin. En 1881, l'institution berlinoise ouvre au rez-de-chaussée de sa nouvelle construction une série de chambres d'époque dans laquelle des objets divers sont groupés afin de rendre compte du développement historique des arts décoratifs. Le visiteur découvre tout à tour des chambres du Moyen Age, une salle burgonde, une grande salle renaissance et une salle rococo. A proximité se trouvent des espaces abritant des laqués chinois et japonais, des objets en papier et en cuir ainsi que des meubles modernes. Le premier étage présente une muséographie extrêmement différente et beaucoup plus traditionnelle puisque les objets sont classés par matériaux et techniques suivant l'ordre chronologique.⁷⁵⁴

⁷⁵³ RÜCKERT Claudia et Barbara SEGELKEN, «Im Kampf gegen den <Ungeschmack>. Das Kunstgewerbemuseum im Zeitalter der Industrialisierung», in JOACHIMIDES Alexis et al. (dir.), *Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990*, Dresden & Basel, 1995, 114.

⁷⁵⁴ RÜCKERT in JOACHIMIDES 1995, 114-115.

Le tournant du siècle voit souffler un nouveau vent de réforme sur le paysage muséal. Dans les années 1890, les missions éducatives du musée et les dispositifs traditionnels qui s'y rattachent sont profondément remis en question.⁷⁵⁵ On ne croit plus dans la capacité du musée à éduquer l'œil esthétique de l'artisan. On critique en particulier l'entassement dans les vitrines de séries d'objets répétitives.⁷⁵⁶ Cette stratégie – «erronée» – d'exposition est jugée responsable du désintérêt que la population porte aux arts industriels. Le divorce entre l'école et le musée est entamé.

Wilhelm von Bode, directeur de la Galerie nationale à Berlin et futur directeur des Musées royaux de Prusse (1905) a joué un rôle considérable dans ce mouvement. Bode condamne en particulier la réunion au sein d'une même institution de deux modes d'arrangement des collections qu'il juge contradictoire: d'une part, le classement des objets par matériaux et techniques, hérité des pratiques muséographiques développées par le South Kensington Museum; d'autre part, les chambres d'époque présentant le développement historique d'un art. Soucieux de promouvoir un nouveau type d'exposition privilégiant les points de vue esthétiques, stylistiques, historiques et culturels, Bode préconise une séparation claire entre le musée et l'école. Sa réflexion part du constat suivant: les musées d'art décoratif rattachés à une école sont contraints de mettre en place des dispositifs qui favorisent l'étude de l'objet sous un angle matériel et technique. Il ne leur est donc pas possible de réaliser des expositions qui replacent les objets dans un contexte culturel plus large. Pour remédier à cet inconvénient, Bode plaide en faveur de la création de deux institutions séparées, l'une dotée d'une collection d'études destinée à l'enseignement, l'autre consacrée à la présentation des plus belles pièces, rangées selon les points de vue de l'histoire de l'art, à l'intention d'un large public.⁷⁵⁷

⁷⁵⁵ Sur la remise en cause du principe du musée comme lieu d'enseignement et de l'union école-musée, voir notamment: CONN Steven, *Museums and Intellectual Life, 1876-1926*, Chicago-London 1998; RÜCKERT in JOACHIMIDES 1995, 116.

⁷⁵⁶ RÜCKERT in JOACHIMIDES 1995, 116.

⁷⁵⁷ RÜCKERT in JOACHIMIDES 1995, 117. Relevons qu'à New York, l'école technique rattachée au Metropolitan Museum est fermée en déjà 1894. Il faut dire que l'enseignement dispensé dans l'école était sans grand rapport avec les objets du

En ce qui concerne le dispositif muséographique, le directeur allemand recommande la création de «salles de style»⁷⁵⁸ où les objets sont placés au milieu d'éléments d'architecture décoratifs, tels que chambranles, cheminées, etc. Ces éléments, reconstitués ou originaux, doivent permettre de conférer aux œuvres d'art l'effet qu'elles produisaient à leur emplacement d'origine, tout en introduisant le visiteur dans le style d'une époque donnée.⁷⁵⁹

A l'époque où ils se font jour, les préceptes de Wilhelm von Bode s'attirent force approbations mais aussi force critiques. Ils trouvent en particulier un opposant virulent en la personne de Julius Lessing, premier directeur du Musée d'art décoratif à Berlin.⁷⁶⁰ Lessing défend la présence conjointe des deux dispositifs d'exposition au sein d'une même institution avec, d'un côté, la collection de modèles ordonnée par matériaux et technique et, de l'autre, l'exposition regroupant des objets de nature différente afin de rendre compte du développement historique des arts décoratifs. La juxtaposition de ces deux modèles représente, aux yeux du directeur berlinois, un juste compromis entre tradition et innovation.⁷⁶¹ Lessing exprime en outre des doutes sur les chambres de style: il critique en particulier les musées qui, faute de disposer suffisamment d'objets pour équiper correctement leurs salles, imitent un intérieur ou créent un cadre architectural et stylistique correspondant aux objets exposés à l'aide de reconstitutions et de copies. Ce décor qu'il qualifie de pittoresque «malerisch» représente un danger, celui de transmettre une image erronée d'une époque stylistique donnée. Seules les chambres de style composées de pièces authentiques sont dignes d'être exposées dans un musée.⁷⁶²

musée, les arts industriels ayant été écartés au profit des œuvres d'art. Sur le sujet: CONN 1998, 212.

⁷⁵⁸ Thomas Gaehtgens écrit : «Le style de l'époque constituait l'unité catégorielle qui caractérisait le concept bodéen d'exposition. C'est pourquoi il serait beaucoup plus adapté de parler de salles de styles que de salles d'époque.» GAEHTGENS 1999, 171.

⁷⁵⁹ Pour comprendre la vision de Bode, il est important de souligner qu'il se disait un élève de Jacob Burckhardt. GAEHTGENS 1999, 170.

⁷⁶⁰ RÜCKERT in JOACHIMIDES 1995, 117.

⁷⁶¹ RÜCKERT in JOACHIMIDES 1995, 119.

⁷⁶² RÜCKERT in JOACHIMIDES 1995, 118-119.

Les déclarations de Bode et de Lessing témoignent de la diversité des langages muséographiques qui existent dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Elles rendent compte aussi de la vivacité du débat qui secoue le paysage muséal au tournant du siècle. C'est à ce contexte polémique sur les fonctions du musée et la manière de disposer les collections qu'il faut rattacher l'aménagement des salles du Musée national suisse.⁷⁶³ Entre les préceptes de Bode et ceux de Lessing, la direction du musée tranchera pour les premiers. En effet, la voie suivie par Henrich Angst est très proche de celle que défend Bode à la fin du XIX^e siècle; le dispositif mis en œuvre à Zurich écarte les principes de classement par matériaux et techniques, destinés à favoriser l'étude, au profit de mises en scène de caractère historique plaçant les objets au milieu d'éléments d'architecture, originaux ou reconstitués.

L'abandon de l'idéal pédagogique transmis par le South Kensington Museum coïncide également avec la séparation du couple école-musée à Zurich. Comment expliquer autrement l'absence de dialogue entre l'école d'art industriel et le Musée national suisse dans les années qui suivent son ouverture? Hormis la visite régulière d'étudiants,⁷⁶⁴ il n'y eut pas de collaboration étroite entre les deux institutions. Leur organisation et leur administration sont d'ailleurs clairement séparées. Mais il y a plus. En 1898 déjà, on envisage le déménagement de l'école d'art industriel du site,⁷⁶⁵ comme en témoignent les propos de Johann Rudolf

⁷⁶³ JOACHIMIDES Alexis, «Die Schule des Geschmacks. Das Kaiser-Friedrich-Museum als Reformprojekt», in JOACHIMIDES Alexis et al. (dir.), *Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990*, Dresden & Basel, 1995, 142-156, ici 142.

⁷⁶⁴ La direction du Musée national suisse délivre aux étudiants une carte qui leur permet d'accéder gratuitement aux salles. En 1900, 240 cartes sont délivrées à des fins d'études. Ce chiffre augmente fortement en 1907, année où le musée remet 757 cartes à des élèves fréquentant différentes écoles de la ville. *SLM Jahresbericht 1900*, 1901, 73; *SLM rapport annuel 1907*, 1908, 79-81.

⁷⁶⁵ Il faudra attendre 1933 pour que l'école et son musée quittent la construction de Gull. Sur le sujet, voir: BIRKNER Othmar, «Gründung und Entwicklung des Kunstgewerbemuseums», GROSSMANN Elisabeth, Hansjörg BUDLIGER et Urs STAHEL, *100 Jahre Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich, 1875-1975*, Zürich [1975], 7-11; *Gründung und Entwicklung. 1878-1978: 100 Jahre Kunstgewerbeschule der Stadt Zürich*, Schule für Gestaltung, catalogue d'exposition: Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich, Zürich 1987, surtout 48-77.

Rahn : «In den Plan des Landesmuseums wurde auch der einer städtischen Anstalt, der Kunstgewerbeschule und ihrer Sammlungen aufgenommen, doch ist der Zusammenhang nur ein äusserlicher; diese Teile berühren sich räumlich, durch Organisation und Verwaltung sind sie getrennt. Es ist auch die Verlegung der Gewerbeschule nicht ausser Frage gestellt, in welchem Falle dem Landesmuseum ein erheblicher Zuschuss an Sammlungsräumen erwächst.»⁷⁶⁶

Rien ne laissait pourtant présager une telle évolution à la fin des années 1880. La réflexion utilitariste du musée comme lieu d'enseignement avait orienté de façon considérable les débats sur la création du Musée national suisse. Pour le Comité de candidature de la Ville de Zurich, l'enseignement constituait même une des tâches prioritaires de l'institution centrale à créer, d'où l'intégration de l'école d'art industriel dans le corps même du bâtiment. Au moment où cet idéal pédagogique est battu en brèche, le Musée national suisse redéfinit ses objectifs en matière de public et d'arrangement des collections. Les modes de présentation qui favorisent l'étude de l'objet sont relégués en arrière plan. Il s'agit désormais de mettre en place un dispositif d'exposition qui soit accessible à un grand public. Révélatrices sont à cet égard les lignes qu'écrit Angst, après l'ouverture du musée : «Wir waren ferner entschlossen, ein Museum für das Schweizervolk zu schaffen, nicht für beschränkte Gruppen von Wissenschaftlern oder Künstlern. Unsere Anstrengungen gingen deshalb dahin, die Sammlungen so zu gruppieren, dass sie von den breitem Massen verstanden werden können.»⁷⁶⁷

Par ailleurs, il est permis de penser que les nouvelles orientations prises par le Musée d'art industriel de Zurich, dans les années qui précèdent l'ouverture du Musée national suisse, ont accéléré le processus de séparation entre les deux institutions. Au tournant du siècle, le Musée d'art industriel vit une période de transition, voire de crise.⁷⁶⁸ En 1896, année de la parution de la revue «Jugend» à Munich, on assiste à un changement de générations. Après avoir dirigé l'institution pendant dix-huit ans, Albert Müller (1846-1912) se retire. Entre 1897 à 1904, trois

⁷⁶⁶ RAHN Johann Rudolf, *Das Schweizerische Landesmuseum in Zürich*, Leipzig 1898, 6. (Zeitschrift für bildende Kunst N. F. vol. IX)

⁷⁶⁷ DURRER 1948, 181.

⁷⁶⁸ Sur le sujet, voir: BIRKNER 1975, 10.

directeurs se succèdent qui, tout en montrant un intérêt certain devant la nouveauté artistique, témoignent en même temps d'une hésitation dans la voie des réformes à entreprendre. On considère la collection de modèles – qui regroupe des œuvres de caractère historique ou des copies d'objets historiques – comme étant passée de mode, mais on n'a pas encore un jugement suffisamment sûr pour acquérir des pièces modernes. Cette période d'incertitude s'accompagne de la fermeture, en 1902, des salles d'expositions qui se trouvaient, rappelons-le, dans le corps est du bâtiment du Musée national suisse.

L'entrée en fonction, en 1905, du Belge Julius de Praetere (1879-1947)⁷⁶⁹ marque le début d'une nouvelle ère. Très vite, le directeur invite l'architecte néerlandais Hendrick Petrus Berlage (1856-1934), auteur notamment de la Bourse d'Amsterdam (1897-1904), qui propose au tournant du siècle une architecture dense, opaque, sentimentale, structurellement ornée en réponse aux requêtes de l'évolution sociale et aux défis de la technologie. Dès 1900, Berlage⁷⁷⁰ est considéré comme un des chefs de file de la rénovation architecturale: avec ses travaux se dessinent de nouvelles voies de recherches qui associent la tradition artisanale au maniement de produits industriels, la rigueur de la composition au sentiment de la forme, pour donner sa pleine et entière valeur au geste architectural. Dans le domaine des expositions, l'arrivée de Julius de Praetere s'accompagne également de changements majeurs à Zurich. A sa réouverture en 1906, le musée propose, à côté des acquisitions récentes d'objets d'art nouveau, des expositions temporaires présentant des œuvres d'artistes modernes tels que Félix Vallotton, Camille Pissaro, etc. Une nouvelle page s'ouvre dans l'histoire du Musée et de l'école d'art industriel de Zurich.

Comment Heinrich Angst a-t-il vécu cette période de transition? Quels jugements a-t-il porté sur les nouvelles orientations prises par l'école et le Musée d'art d'industriel? Les sources disponibles ne fournissent pas d'explications à ce sujet. Il est cependant raisonnable de supposer que le directeur du Musée national suisse n'ait guère goûté ces changements. Comme nous l'avons vu, le Zurichois se

⁷⁶⁹ BIRKNER 1975, 11.

⁷⁷⁰ BERLAGE H.[endrik] P.[etrus], *Grundlagen und Entwicklung der Architektur: vier Vorträge gehalten im Kunstgewerbemuseum zu Zürich*, Rotterdam [1908].

rattache en matière culturelle à un vaste courant réactionnaire pour lequel toute modernité est perçue plus ou moins d'emblée négativement.⁷⁷¹ La polémique autour des fresques de Ferdinand Hodler dans la salle des armes et la première grande exposition rétrospective organisée en 1904 par la fondation Gottfried Keller au Palais Hennenberg sont autant d'occasions pour notre homme, nous l'avons vu, de pourfendre l'art contemporain et de célébrer l'art suisse ancien.

L'aménagement du Musée national suisse est indissociable de cette attitude négative envers la modernité dans le domaine artistique. Il est inséparable aussi de ce contexte général de remise en cause du couple école-musée et des dispositifs traditionnels d'exposition qui l'accompagnent. Dans cet environnement, Angst s'emploiera à mettre en œuvre une muséographie originale, basée sur la création d'ambiances historiques et la valorisation de produits artistiques anciens. Cette muséographie trouvera une de ses manifestations les plus emblématiques dans les intérieurs historiques.

En 1898, année de l'ouverture du musée, le musée n'abrite pas moins de quinze intérieurs recouvrant chronologiquement la période allant du XV^e au XVII^e siècle. Ces derniers sont reconstruits dans le corps même du bâtiment, avec pour certains leurs formes et leurs dimensions originales.

Le désir de reconstituer le caractère et la physionomie d'une époque domine l'installation des chambres anciennes. Les concepteurs entendent en effet transmettre au visiteur l'atmosphère des temps passés et éveiller en lui le sentiment de la vie d'intérieur «telle qu'elle a réellement existé»: «Le visiteur doit s'attendre à voir les anciens hôtes ou propriétaires surgir de quelques-unes des portes»,⁷⁷² écrit le journaliste romand de *La Nature* en 1898. Tous les détails sont à l'avenant pour restituer l'histoire et faire oublier aux visiteurs qu'ils sont dans un musée, relève le même observateur: «A côté des lavabos en faïence sont suspendus les essuie-mains brodés du temps! Sur les dressoirs, vaisselle et couverts attendent l'heure des repas auxquels ils servaient il y a trois cents ans!»⁷⁷³

⁷⁷¹ LE DINH 1992, 7. Voir également chapitres 2 et 6 de notre travail.

⁷⁷² MARTEL E.-A., «Le nouveau Musée national suisse à Zurich», *La Nature* 1458 (15.12.1900), 34.

⁷⁷³ MARTEL 1900, 34.

Le mobilier primitif des intérieurs n'ayant bien entendu le plus souvent pas survécu aux attaques du temps, les concepteurs n'hésitent pas à puiser dans les collections du musée des tables, des sièges, des bahuts, des poêles, des vitraux, etc. pour faire «revivre» l'histoire. L'origine hétéroclite du mobilier, mélangeant des pièces de provenance et d'époques diverses, est en effet jugée comme un inconvénient moindre par rapport à un intérieur auquel il manquerait un ou plusieurs éléments. Ainsi, dans la chambre de la chanoinesse Caecilia von Helfenstein (fig. 20), un des trois appartements des abbesses du Fraumünster de Zurich exposés dans le musée, sont reconstruits le plafond de bois en berceau, les poutres décorées du motif de vessies de poissons et de rosaces sculptées, des boiseries en gothique tardif, le plafond et la frise en bas-relief polychrome où figurent les armoiries von Helfenstein et la date de construction (1489).⁷⁷⁴ Dans ce décor original, le visiteur découvre un poêle à carreaux vernissés du milieu du XVI^e siècle, qui se trouvait à l'origine dans l'ancienne «Hungerhaus» à Rapperswil dans le canton de Saint-Gall, une armoire de sacristie de Brigels, un petit bahut, des chaises pliantes, un coffre servant de siège et une table, provenant des Grisons, datés de la fin du XV^e et de la première moitié du XVI^e siècle. Quatre vitraux avec figures et armoiries de la prévôté du Grossmünster de Zurich de la fin du XV^e siècle sont enchâssés dans la fenêtre. Enfin, une peinture du début du XVI^e siècle, représentant le Christ couronné d'épines et la Vierge, fixée au-dessus du coffre servant de siège, quatre petites sculptures de saints du XVI^e siècle provenant du couvent des capucins de Faido et une sculpture de Sainte-Catherine datée du XV^e siècle, qui se trouvait à l'origine dans la chapelle de Zizers dans les Grisons, complètent le décor.

Pour donner un tableau aussi complet que possible de la «réalité» historique, originaux, copies et reconstitutions sont entremêlés. Par exemple, le plafond de la salle de réception et une grande partie de la salle de séjour de l'abbaye du Fraumünster sont complétés dans le style des parties anciennes au moment de l'installation du musée.⁷⁷⁵ Dans la salle «zum Loch», c'est tout le

⁷⁷⁴ *Le Musée national suisse*, Zurich 1988, 31.

⁷⁷⁵ L'adaptation d'anciens fragments d'architecture et l'exécution de copies d'après des originaux entraîneront d'ailleurs des frais considérables qui nécessiteront un

plafond peint, formé de grosses poutres, qui est schématiquement reconstitué.⁷⁷⁶ Mais il y a plus. Là où les sources manquent, comme pour les frises et les peintures murales, les concepteurs s'inspirent d'œuvres d'origines fort diverses: la frise à personnages du XIV^e siècle est copiée sur celle de la maison de Winterthur «zum Grundstein»; les peintures murales inférieures sont réalisées d'après celles de la salle des chevaliers du château de Berthoud; les niches des fenêtres sont décorées de copies des peintures de la chapelle St. Gallus du XIV^e siècle à Ober-Stammheim; quant à la décoration de la cheminée, elle est peinte d'après des motifs tirés du manuscrit enluminé du codex Manesse. Les responsables du musée n'ont point de difficultés à légitimer le recours à ces procédés, comme nous le montrent ces lignes: «[...] les copies ne servent pas seulement le but historique et scientifique de l'établissement; elles jouent encore un rôle important au point de vue décoratif, et, dans certains cas, quand l'original tombe en ruine, comme par exemple le plafond de la «Casa de' Negromanti» à Locarno, elles équivalent à une conservation».⁷⁷⁷ Les concepteurs s'appliquent non seulement à composer des ensembles de la même époque, mais aussi à agrémenter l'installation elle-même par des recherches décoratives appropriées.

Cette «muséographie d'ambiance», comme l'a décrite justement l'historien de l'art Bernard Zumthor,⁷⁷⁸ synthèse entre architecture, décoration et objets, exprime une remise en cause des modes d'arrangements traditionnels, caractérisés par l'entassement de séries d'objets répétitives dans les vitrines.⁷⁷⁹ Le mélange de

crédit supplémentaire de 112'300 francs en 1896. «Message du Conseil fédéral à l'Assemblée fédérale concernant l'allocation d'un crédit pour couvrir les frais d'installation du Musée national suisse. 2 décembre 1896», *Feuille fédérale suisse*, Berne 1896, 988-1001.

⁷⁷⁶ Le plafond est reconstitué selon toute vraisemblance par le Zurichois Christian Jakob Schmidt, sur la base de relevés effectués par l'historien autodidacte Heinrich Zeller-Werdmüller. Sur le sujet voir, WÜTHRICH Lucas, *Wandgemälde. Von Münstair bis Hodler, Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums*, Zürich 1980, 74-89.

⁷⁷⁷ «Message du Conseil fédéral à l'Assemblée fédérale concernant l'allocation d'un crédit» 1896, 988-1001.

⁷⁷⁸ *Richesse* 1981, 57.

⁷⁷⁹ Sur le sujet, voir GEORGEL Chantal, «Montrer, éclairer, présenter», in GEORGEL Chantal (dir.), *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, Paris 1994, 188-206.

vitraux, meubles, fragments d'architecture, tapisseries, exposés dans un cadre plus ou moins fidèle à l'atmosphère du temps, est en effet considéré comme le plus sûr moyen d'épargner au visiteur la fatigue et la monotonie: plus de rangées de vitrines répétitives à parcourir. En 1898, Hans Lehmann, assistant d'Heinrich Angst et futur directeur du musée, explique les principes de cette méthode muséographique dans un article publié à l'occasion de l'ouverture du musée: «Jusqu'à présent, les objets étaient exposés presque sans exception renfermés dans des vitrines garnissant de grandes salles, locaux qui ne s'harmonisaient qu'imparfaitement au caractère des objets. Ces principes ont été abandonnés par le Musée national, qui s'efforce de présenter au visiteur les objets dans un cadre architectural adapté aux objets, de manière à créer l'illusion de les voir dans les corridors ou les salles d'un vieux château ou d'une demeure patricienne. Cet arrangement a pu être adopté, grâce au fait qu'avant l'adoption des plans du bâtiment, la Confédération était déjà en possession de toute une série de chambres anciennes et de fragments d'ancienne architecture, qui purent être harmonieusement incorporés dans la nouvelle construction, de sorte qu'en parcourant le Musée on a l'impression que ces pièces étaient dès l'origine destinées à l'emplacement qu'elles occupent actuellement. Il n'a toutefois pas été possible d'appliquer partout ce principe, car pour les grandes collections préhistoriques, romaines, germano-burgondes, on dut avoir recours au système habituel des vitrines. Mais ici encore on a cherché à donner au visiteur une image exacte du caractère de ces temps reculés en plaçant parmi les vitrines des modèles aussi grands que possible des habitations de l'époque. Les collections spéciales de céramiques, de cassettes gothiques, de produits des fonderies de bronze, d'œuvres du ciseleur sur cuivre, d'orfèvrerie, etc. durent également être protégées par des vitrines, mais on a su les placer si pittoresquement dans un milieu approprié, que nulle part le sentiment d'ennui ou de satiété ne se révèle, chaque pas conduisant au contraire à de nouvelles surprises.»⁷⁸⁰

L'intégration de chambres anciennes et la volonté de placer les objets dans un cadre architectural qui leur est adapté nous renvoient tout naturellement aux deux grands modèles muséographiques que sont le Musée Cluny à Paris et le

⁷⁸⁰ LEHMANN, *Le Foyer domestique* 2 (février 1899), 65-66.

Musée germanique de Nuremberg. Ces deux établissements sont d'ailleurs cités par Johann Rudolf Rahn comme ayant inspiré les concepteurs du Musée national suisse: «Immerhin ist hier [Musée germanique de Nuremberg] wie dort [Hôtel Cluny] das Ideal gezeichnet, wie eine kulturgeschichtliche Sammlung in historische Räume sich fügt, und diese hat denn auch den Plan des zürcherischen Museums bestimmt: es sollte mit dem Kastensystem gebrochen und statt dessen die Agglomeration zum Prinzipie erhoben werden, von Räumen, deren Beschaffenheit und Stil dem Wesen des Inhalts entspricht und die sich so gruppieren, dass ihr organisches Gefüge auch die Einheit des Wachstums verbürgt.»⁷⁸¹

Par ailleurs, nous savons qu'Angst et Gull, au cours de leur voyage d'étude⁷⁸² effectué en été 1894 en Angleterre et en France pour examiner le dispositif régissant la présentation des œuvres de différents musées, ont visité l'Hôtel de Cluny à Paris.⁷⁸³ Quelle impression a donc produit le Musée Cluny sur nos deux Zurichois en 1894? Fait surprenant au premier abord, Angst et Gull ne cachent pas une certaine déception à la suite de leur visite, comme en témoignent ces quelques lignes qu'écrit le directeur du musée dans le rapport annuel du Musée national suisse pour l'année 1895: «Ausser einigen sinnreichen Einrichtungen in dem Cluny-Museum, zu denen hauptsächlich der Platz-Mangel Veranlassung gegeben hat, fanden die Experten in Paris nicht viel zu sehen, was nachahmungswert wäre.»⁷⁸⁴ Il faut dire que le musée a été fortement remanié dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. En effet, après la mort de Du Sommerard en 1842, les collections de l'Hôtel de Cluny, transformé en 1844 en Musée national du Palais des Thermes et de l'Hôtel de Cluny, subissent des réaménagements importants. Les principes de classement systématique, qui fondent la muséographie des musées des arts appliqués du XIX^e siècle, prennent le dessus sur la mise en scène pittoresque, où les objets étaient mélangés pour une «restitution animée».

⁷⁸¹ RAHN 1898, 3.

⁷⁸² *SLM Jahresbericht* 1895, 1896, 14.

⁷⁸³ Nous savons également qu'Angst visite le Musée germanique de Nuremberg lors d'un second voyage d'étude à la fin de l'an 1894.

⁷⁸⁴ *SLM Jahresbericht* 1895, 1896, 14.

Désormais, le modèle muséologique dominant est le South Kensington.⁷⁸⁵ Des collections entières sont rangées dans des vitrines ou alignées contre les parois. D'où la déception qu'expriment Angst et Gull à l'issue de leurs visites en 1894, même si certains intérieurs évoquent encore les mânes réunis de Du Sommerard. Autrement dit, c'est surtout l'image idéalisée de Cluny à ses débuts qui demeure une source importante d'inspiration pour les deux Zurichois et non pas le musée tel qu'il se présente à la fin du XIX^e siècle.

Résumons: l'idée de créer un environnement historique adapté aux objets n'est pas propre au Musée national suisse. Elle trouve son origine dans les méthodes muséographiques développées par l'Hôtel de Cluny à Paris, à sa création tout au moins, et dans celles mises en œuvre par le Musée germanique de Nuremberg. Elle s'inscrit aussi dans un contexte général d'engouement pour les dispositifs privilégiant les points de vue historique et culturel, un phénomène qui, dans les dernières décennies du XIX^e siècle, a pour pendant une remise en question des principes de classement par matériaux et techniques où les objets se trouvent entassés dans de grandes vitrines.

Si le concept muséographique du Musée national suisse s'inspire de modèles antérieurs, il n'en comporte pas moins pour autant des aspects novateurs. Ici, la muséographie d'ambiance est poussée à l'extrême par la présence d'une série d'intérieurs entiers et d'éléments architecturaux (originaux et/ou copies) non pas simplement exposés dans le musée, mais pieusement reconstruits dans le corps même du bâtiment, avec toutes leurs formes et leurs dimensions originales, afin que le visiteur ait l'impression de les voir dans leur environnement d'origine.⁷⁸⁶ Ce principe guide d'ailleurs non seulement l'aménagement des «chambres d'époque»,

⁷⁸⁵ BAKER Malcolm et Brenda RICHARDSON (dir.), *A Grand Design: The Art of the Victoria and Albert Museum*, London 1999 (1997).

⁷⁸⁶ Lehmann écrit en 1906: «Bei der Eröffnung des Schweizerischen Landesmuseums war alle Welt erstaunt über die Schönheit und Wohnlichkeit der alten Schweizerstuben, die dort zum erstenmal in einer grösseren Zahl dem Publikum vor Augen geführt wurden.» LEHMANN Hans, «Alte Schweizerstuben», *Sonntagsblatt des Schweizer-Bauer* 48 (2.12.1906), 382-383. Voir aussi: BAHNS Jörn, «Kunst- und kulturgeschichtliche Museen als Bauaufgabe des späten 19. Jahrhunderts. Das Germanische Nationalmuseum und andere Neubauten seit etwa 1870», in DENEKE 1977, 176-192; HOCHREITER 1994, 189-190.

mais encore les salles dites d'exposition ou de collections. En 1898, le Musée national suisse abrite en effet deux grands types de salles: les intérieurs anciens et les salles dites de collections affectées à une ou plusieurs catégories d'objets. Le principe de cette organisation séparée obéit, comme on vient de le voir, à deux logiques différentes: réunir des objets divers en ensembles d'époque, afin de susciter une impression de reconstitution et de résurrection du passé; distribuer les objets par matières ou fonctions dans le but de mettre en valeur un type de collections et/ou d'en favoriser l'étude. Mais, dans les salles dites de collections, les concepteurs du Musée national suisse se sont également efforcés de présenter les objets dans un cadre architectural adapté formant un ensemble décoratif, propre à ressusciter le passé. Dans cette optique, un espace sur le modèle d'une chapelle ancienne est construit pour abriter les collections d'art religieux, une salle du trésor pour renfermer l'orfèvrerie et un salon rococo pour mettre en scène la collection de porcelaines du XVIII^e siècle. Afin de ne pas compromettre le caractère domestique et historique des salles, les vitrines sont, de plus, bannies. Ce n'est en effet qu'en cas de force majeure, par exemple pour protéger les objets fragiles et/ou précieux (porcelaines, orfèvrerie, médailles, etc.), que les concepteurs recourent au système des vitrines. Celles-ci sont alors conçues dans un style sobre et sans ornements, de manière à ce que le visiteur les remarque le moins possible et que l'observation de l'objet ne soit pas entravée, comme on peut le lire dans cette notice adressée aux artisans chargés de la construction des vitrines du musée, publiée dans le rapport annuel pour l'an 1896: «[...] Die Vitrine muss möglichst einfach, leicht und elegant gehalten sein und mit einem Minimum von Holz und Profilierung. Jede Ornamentierung und alles Ueberflüssige ist streng auszuschliessen. Die Grundidee ist diejenige eines Tisches, auf den ein Glaskasten zum Schutz der auf ihm liegenden Gegenstände gestellt ist. Es ist altes, prima Nussbaumholz zu verwenden. [...] Das in Nussbaum ausgeführte Modell ging denn in der That betreffs Einfachheit und Bescheidenheit der Erscheinung aufs äusserste und erlaubte zudem die volle Betrachtung des Inhaltes, ohne störende Mittelsprossen.»⁷⁸⁷

⁷⁸⁷ *SLM Jahresbericht 1896, 1897, 34.* Sur la conception des vitrines, voir

Le souci de donner au visiteur une image réaliste du passé et d'éveiller en lui le sentiment de la vie d'intérieur «telle qu'elle a réellement existé» conduit les concepteurs à écarter dans bien des cas non seulement les vitrines – ou à leur donner l'allure de meubles anciens – mais aussi les légendes d'objets. Dans les «chambres anciennes», celles-ci sont en effet presque inexistantes, par crainte de «présenter un aspect désagréable et gênant pour le visiteur».⁷⁸⁸ Pour que le visiteur ait le sentiment d'être transposé dans une époque antérieure, de multiples autres aspects sont pris en considération, depuis les dimensions et la forme de la salle, l'éclairage, le recours aux copies, jusqu'à la décoration du plafond et des parois et à la nature du plancher. Au rez-de-chaussée, la chapelle (salle 8), ornée de peintures empruntées à l'ossuaire de Schwytz du XVI^e siècle, qui renferme des antiquités ecclésiastiques, illustre particulièrement bien ces principes. La salle, avec ses voûtes à nervures, est ainsi construite sur le modèle de la chapelle du cimetière Kerchel à Schwytz, datant de 1518.⁷⁸⁹ Les peintures des voûtes sont également réalisées d'après celles de l'ossuaire de Kerchel. Le pavement en carreaux vernissés est par contre copié sur celui de l'église de Königsfelden du XIV^e siècle.⁷⁹⁰ Comme il convient dans une chapelle, les concepteurs y ont placé du mobilier liturgique, dont un maître-autel sculpté et peint de style gothique tardif (1502), ayant appartenu à l'église de Lavertezzo-Verzasca (Tessin); un devant d'autel brodé du XVI^e siècle, avec représentation de la Vierge et des saintes Madeleine, Véréne, Catherine et Barbe, provenant du Valais; des statues de bois – saints, Vierge, l'enfant Jésus – d'origines diverses; deux Christs montés sur un âne, l'un provenant de l'ossuaire de Steinen (Schwytz), l'autre du canton d'Uri, datant du XVI^e siècle. Enfin, aux piliers de la chapelle sont suspendus des écus funéraires du couvent de

également: *SLM Jahresbericht* 1898, 1900, 33-39.

⁷⁸⁸ *Musée national suisse à Zurich. Rapport annuel* 1905, 1906, 23.

⁷⁸⁹ *Le Musée national suisse*, Zurich 1988, 26.

⁷⁹⁰ Si les «chambres d'époque» sont généralement parquetées d'un plancher en bois, la plupart des autres salles sont revêtues d'un dallage («Fliesenboden») rouge cuivre («rotgebrannt») ou polychrome vernissé («bunt glasiert»), dont l'exécution se base sur des modèles anciens. AF, E 84 Nr. 40 Bd. 6, lettre d'Heinrich Angst et d'Hans Conrad Pestalozzi, président de la Commission du Musée national suisse, au chef du Département de l'Intérieur, 26.10.1896.

Rüti (Zurich), datant en majorité du XV^e siècle, accompagnés de copies de petites bannières armoriées, dont les originaux, particulièrement fragiles, sont conservés sous verre dans la salle des armes.⁷⁹¹ Plusieurs vitraux religieux du début du XVI^e siècle qui se trouvaient à l'origine dans le chœur de l'église de Maschwanden dans le canton de Zurich sont enchâssés dans les fenêtres ogivales contemporaines et diffusent une lumière douce et colorée.

Une place de choix pour la céramique

Le choix des œuvres et le dispositif muséographique ont pour vocation importante de ressusciter le passé. L'enjeu de cette présentation est aussi de rehausser le statut de certains domaines de collections. La place attribuée à la céramique est tout particulièrement révélatrice de cette stratégie. Rappelons que lors de l'ouverture du Musée national suisse en 1898, l'exposition permanente n'abrite pas moins de trois salles consacrées à la céramique, dont deux contenant essentiellement les pièces de la collection d'Heinrich Angst.

Au rez-de-chaussée, la salle des briques de terre cuite romanes ouvre la série. Après avoir passé la porte de la maison Supersaxo à Sion du XV^e siècle (salle 5), le visiteur découvre des briques aux motifs décoratifs extrêmement variés, provenant de l'ancienne abbaye cistercienne de Sankt Urban et de Beromünster (fig. 18). Les briques originales que possède le musée sont placées sur des socles en bois dans la salle six. Quelques pièces, dont des anciens cadres de fenêtres, sont également fixées contre les parois.⁷⁹² Bien que désigné comme une salle de collections, l'aménagement de cet espace s'apparente aux intérieurs anciens, dans la mesure où il s'évertue à placer la céramique médiévale dans un cadre architectural «vivant». C'est ainsi que les encadrements de portes et de

⁷⁹¹ Les stalles sculptées (dépôt 947) de la chapelle de Sankt Wolfgang près de Cham dans le canton de Zoug, réalisées entre 1479 et 1484, ont été placées dans l'une des deux chapelles du musée quelque temps après l'ouverture du musée, en 1905.

⁷⁹² *SLM Jahresbericht 1896, 1897 bis*, 108-110; *SLM Jahresbericht 1898, 1900*, 35.

fenêtres et les arcatures de la salle sont reconstitués par le moulage de briques; des crucifix, des statuettes en bois représentant des saints et la Vierge sont fixés contre les parois pour renforcer l'atmosphère sacrée du lieu; dans le même esprit, des vitraux ornés de motifs religieux et aux armes de familles dirigeantes zurichoises sont posés aux fenêtres. Un plafond original peint provenant de la salle capitulaire de l'ancienne abbaye cistercienne de Kappel dans le canton de Zurich complète le décor. Ici encore, on le voit, les concepteurs n'hésitent pas à mélanger des objets d'époques et de régions différentes et/ou à introduire des copies et des reconstitutions.

La seconde pièce (salle 45) dévolue aux arts céramiques est presque entièrement dédiée aux porcelaines provenant de l'ancienne fabrique de Schooren-Bendlikon, près Zurich. Le visiteur peut y admirer en particulier une partie du grand service de table en porcelaine commandé en 1775 par le Conseil de Zurich pour le monastère d'Einsiedeln, et racheté par Angst et Siegfried au lendemain de l'Exposition nationale de 1883.⁷⁹³ Pour cette salle, les concepteurs ont choisi un décor de style rococo, autrement dit un cadre d'une vie de sociabilité, de politesse et de raffinement où l'effet décoratif doit primer. La plupart des porcelaines (fig. 23) – en raison de leur fragilité – sont du reste exposées dans trois vitrines conçues comme des meubles de présentation ou des tables du XVIII^e siècle, pour renforcer l'effet historique et esthétique de l'ensemble. Deux anciennes tables de style Louis XV servent même de supports aux vitrines.⁷⁹⁴ Le décor ainsi recréé ne doit pas neutraliser l'effet des porcelaines, ni distraire l'observateur, bien au contraire. Il est censé offrir un environnement domestique conforme aux objets exposés.⁷⁹⁵ Toute la salle est d'ailleurs élevée à la dignité d'un intérieur

⁷⁹³ Voir chapitre 5.

⁷⁹⁴ *SLM Jahresbericht 1898, 1900, 36.*

⁷⁹⁵ Le choix d'un décor de style rococo pour présenter la porcelaine européenne du XVIII^e siècle est apprécié au tournant du siècle. Le catalogue de la vente aux enchères de la collection de porcelaines réunie par Georg Hirth relève que le rococo, avec ses petits boudoirs et ses couleurs délicates, constitue le cadre le mieux adapté à l'exposition de la porcelaine: *Deutsch-Tanagra: Porzellan-Figuren des achtzehnten Jahrhunderts gesammelt von Georg Hirth, Auktionator Helbing*, 13.-21. Juni 1898, München-Leipzig 1898, V-IX.

domestique mondain. Le Genevois Jacques Mayor a les mots suivants pour décrire l'environnement ainsi recréé: «C'est un double triomphe que la <chambre rococo> (45), triomphe d'élégance et de bon goût auquel notre citoyen, M. Maurice Girod, n'est pas étranger, triomphe de la porcelaine zurichoise à laquelle elle est entière consacrée. Et il y a là, en effet, d'admirables choses; les amateurs de porcelaine s'y trouvent comme dans un sanctuaire dont, incontestablement, M. Angst, directeur du musée, est le grand prêtre. C'est sa collection particulière, du reste, qui remplit presque entièrement les vitrines; ainsi ce merveilleux service donné par Zurich à l'abbaye d'Einsiedeln [...] et qui est revenu à son pays d'origine [...].»⁷⁹⁶ Le visiteur doit pouvoir s'immerger d'autant plus aisément dans le décor de la période évoquée qu'il s'inspire d'un appartement opulent du XIX^e siècle. Ainsi, les parois sont revêtues d'ornements sculptés, exécutés d'après un boudoir provenant de la maison Weissenbach à Fribourg, propriété du colonel divisionnaire Philippe-Auguste-Arthur Techtermann (1841-1909).⁷⁹⁷ Des sièges, mais aussi des consoles et glaces, ornées de figures allégoriques des saisons, provenant de la maison «zur Engelburg» à Schaffhouse, agrémentent la pièce.⁷⁹⁸ Des terres cuites du sculpteur Johann Valentin Sonnenschein (1749-1828), glissées entre des rangées d'assiettes, sont accrochées au mur, dans une intention essentiellement décorative (fig. 24). Enfin, dans un angle se trouve un poêle en faïence, du milieu du XVIII^e siècle, peint par Daniel Düringer (1720-1786).

Deux salles dites «d'exposition» – en fait des lieux de passage – séparent la chambre des porcelaines de la salle 48 (fig. 25 et 26) consacrée aux faïences de

⁷⁹⁶ MAYOR Jacques, «Promenade au Musée national», *Journal de Genève*, 1.8.1898.

⁷⁹⁷ *SLM Jahresbericht 1897*, 1898, 35.

⁷⁹⁸ Sur l'aménagement des intérieurs bourgeois de la fin du XIX^e siècle, voir en particulier: ELEC-VIDAL Monique et Anne DEBARRE-BLANCHARD, *Architectures de la vie privée. Maisons et mentalités XVII^e-XIX^e siècles*, Bruxelles 1989, 127-131. Sur les liens entre l'installation des collections dans les musées du tournant du siècle et les intérieurs bourgeois, voir notamment: PIT A., «Ausstattung von Museumsräumen», *Museumskunde* 1 (1905), 73.

Winterthour,⁷⁹⁹ où d'innombrables produits – poêles, catelles, plats, assiettes, cruches, encriers, etc. – s'offrent au regard du visiteur. Mais une fois encore, les concepteurs se sont efforcés de créer des espaces n'ayant pas la monotonie des salles de musées alignant des rangées d'objets du même type. La salle est dans cette optique divisée en trois cabinets, ce qui permet aussi de créer une atmosphère plus intimiste et d'atténuer l'impression de trop-plein. Le premier cabinet contient notamment trois poêles dus respectivement à Louis Pfau II (1667), Jean Henri Pfau I (1660) et Jean Henri Graf (1687), ainsi que des plats armoriés des XVII^e et XVIII^e siècles. Le second renferme un poêle orné de sujets relatifs aux corporations de Zurich et de scènes de l'histoire de cette ville, issu de l'atelier d'Hans Heinrich Pfau II (1698), ainsi que des plats armoriés, des cruches et des encriers. Quant au troisième cabinet, il contient des poêles, modèles et carreaux de poêles du XVIII^e siècle, dont un poêle de Zurich, peint en noir, avec un décor d'après Salomon Gessner, datant de la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Ayant les honneurs de la cimaise, des plats et des assiettes décorés en camaïeu bleu du XVIII^e siècle sont accrochés sur plusieurs rangées contre les parois, comme des tableaux. Le remplissage des murs est également adopté pour des carreaux de poêle, enchâssés dans des panneaux contigus en bois. Une fois encore, le dispositif général des trois cabinets ne répond pas tant à l'idée de mettre en valeur une œuvre individuelle ou une évolution stylistique, mais au besoin de créer un ensemble décoratif propre à un intérieur privé. A l'instar des autres salles de collections, les cabinets sont du reste agrémentés de mobilier ancien: boiserie avec crédence et buffet provenant de Berne datée de 1610, chaises, vitraux des XVI^e et XVII^e siècles aux armes de familles dirigeantes de la Suisse orientale. Il s'agit ainsi de montrer que la céramique relève d'une tradition et qu'à ce titre, elle représente une valeur sûre.

⁷⁹⁹ Le premier de ces espaces de transition (salle 46) fait également la part belle à la céramique: la porcelaine de Nyon de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle y avoisine des faïences rustiques oberlandaises.

La présentation de la céramique ne se limite pas à ces trois salles d'exposition, loin s'en faut: d'innombrables produits de l'art céramique, au nombre desquels figurent des poêles entiers, prennent place dans les autres salles du musée. Dans les intérieurs anciens, on peut même dire que l'adjonction de poêles se fait de manière presque systématique: poêle à carreaux polychrome en relief provenant de Coire et datant du XVII^e siècle dans la salle de style gothique tardif du Conseil de Mellingen en Argovie (salle 14); poêles du XVI^e et XVII^e siècles dans chacune des trois salles de style gothique tardif formant les appartements des abbesses du Fraumünster de Zurich (salles 16, 17 et 18); poêle à tour en faïence, provenant du château de Schöffland en Argovie, datant de 1694, dans la «Pharmacie» (salle 22); poêle à carreaux en relief daté de 1638, provenant de Langenthal dans la chambre de l'ancien couvent des dominicains d'Oettenbach à Zurich (salle 25); poêle à carreaux en relief, avec représentation du serment du Grütli, de la fin du XVI^e siècle dans la chambre de la maison de Pestalozzi (salle 26); poêle à carreaux en relief aux armes de Johann Waser portant la date de 1566 dans la chambre de la Rosenberg à Stans (salle 27); poêle à carreaux en relief – un des rares poêles d'origine – dans la chambre d'hiver du châtelet de Wiggen près de Rorschach (salle 28); poêle polychrome de Winterthour daté de 1620 – ici également, le poêle fait partie du mobilier primitif – dans la salle d'apparat de l'ancienne maison du «Seidenhof» à Zurich (salle 29); poêle polychrome datant de 1645 dans la chambre de la maison de Winkelried à Stans (salle 34); poêle peint de Zurich, datant du XVIII^e siècle dans une salle dite d'exposition (salle 38); poêle orné de sujets allégoriques datant de 1636 dans la Chambre de Biasca (salle 39); poêle décoré de scènes de l'histoire suisse, datant de 1698, dans la salle de réception de la maison «Zum langen Stadelhof» à Zurich, dite aussi salle de la maison Lochmann (salle 43).

La série de poêles est du reste continuée jusqu'au commencement du XIX^e siècle dans la salle des costumes (salle 49), qui précède la salle des armes. A côté de costumes civils des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles, soit ceux de la bourgeoisie, soit ceux des paysans, et de dessins de costumes du peintre Ludwig Vogel (1788-

1879), le visiteur découvre un poêle du canton de Berne décoré de motifs naturalistes (bouquets de fleurs) datant de la fin du XVIII^e siècle, un poêle de Winterthour issu de l'atelier d'Heinrich Pfau orné de scènes de batailles provenant de la maison Bocken à Horgen, daté de la fin du XVII^e siècle, ainsi que des plaques de poêles et de la vaisselle de faïence de Zurich et de Berne, ornées de motifs représentant des costumes régionaux (fig. 27).

En bref, les poêles sont des objets quasiment incontournables de l'ameublement des intérieurs anciens du Musée national suisse. Peu importe le lieu et l'époque évoqués, ils sont présents (fig. 28). Les poêles doivent conférer à ces espaces «den Charakter wohnlicher Intérieurs», peut-on lire dans le rapport annuel du musée pour l'an 1897.⁸⁰⁰ Les poêles sont considérés non seulement comme d'importants générateurs d'ambiance domestique, mais aussi comme les dépositaires d'un goût helvétique. Parmi tous les autres genres exposés, seuls les vitraux jouissent d'une prééminence aussi affirmée avec trois cent quatre-vingt-douze pièces enchâssées dans les fenêtres du musée, dont une bonne part dans les «chambres d'époque».

Il n'est pas inintéressant, lorsqu'on s'interroge sur la place privilégiée dont jouissent les poêles au Musée national suisse, de connaître la position qu'ils occupent dans la culture domestique de l'époque. Dans un article sur l'aménagement intérieur entre 1870 et 1900, l'historienne de l'art Bettina Köhler relève que des points de vue très différents se sont affirmés au XIX^e siècle sur les qualités esthétiques, les avantages et les inconvénients que pouvaient avoir le poêle, la cheminée ou le radiateur.⁸⁰¹ L'auteur cite en exemple le co-fondateur du Musée autrichien des arts et de l'industrie Jacob von Falke qui, en 1871, accorde la préférence à la cheminée, parce qu'elle a quelque chose de distingué et de poétique, sur le poêle qui a un caractère plus solidement bourgeois et austère et

⁸⁰⁰ *SLM Jahresbericht 1897 bis, 1898*, 20.

⁸⁰¹ Sur le sujet, voir: KÖHLER Bettina, «L'intérieur, entre industrie et artisanat 1870-1900», in RÜEGG Arthur (dir.), *Mobilier et intérieurs suisses au XX^e siècle*, Bâle – Boston – Berlin 2002, 45.

qui, de plus, accapare beaucoup de place dans une chambre.⁸⁰² L'historienne de l'art fait également mention d'un numéro du *Schweizerisches Gewerbeblatt* publié en 1876 qui critique les poêles classiques, assimilés à des monuments funéraires, tout en exprimant le souhait qu'on en revînt à la tradition suisse des poêles polychromes émaillés.⁸⁰³ Si depuis les années soixant-dix s'amorce en effet un retour à la tradition des poêles en céramique polychromes dans le cadre de la réforme des arts appliqués,⁸⁰⁴ le poêle en tant qu'appareil de chauffage n'en demeure pas moins, jusqu'au début du XX^e siècle, un objet peu prisé et souvent même considéré comme un élément perturbateur du mobilier. Diverses photographies des environs de 1900 rendent d'ailleurs compte des subterfuges employés par des particuliers pour dissimuler leurs poêles en les cachant par exemple derrière des paravents japonais.⁸⁰⁵ Dans cette optique, le Musée national suisse marque un profond changement de goût. Les poêles y sont non seulement présentés comme des objets quasiment incontournables de l'ameublement intérieur, mais ils s'imposent aussi comme des pièces maîtresses d'un décor de prestige.⁸⁰⁶

Thomas Gaehtgens nous rend attentifs au fait que les collectionneurs de la fin du XIX^e siècle avaient besoin de conseil pour aménager leurs maisons. A la charnière des XIX^e et XX^e siècles, Wilhelm Bode, directeur de la Galerie nationale à Berlin et futur directeur des Musées royaux de Prusse (1905), organisait des expositions qui présentaient au public une sélection des acquisitions les plus remarquables pour répondre aux besoins de représentation des amateurs

⁸⁰² KÖHLER 2002 in RÜEGG 2002, 45.

⁸⁰³ KÖHLER 2002 in RÜEGG 2002, 45.

⁸⁰⁴ KÖHLER 2002 in RÜEGG 2002, 46.

⁸⁰⁵ KÖHLER 2002 in RÜEGG 2002, 46.

⁸⁰⁶ Le message est apprécié, si l'on considère par exemple la renaissance des poêles polychromes émaillés encouragée notamment par la Ligue pour la conservation de la Suisse pittoresque, dit aussi le *Heimatschutz*, durant les premières décennies du XX^e siècle. Faute d'études, il est néanmoins difficile d'établir de liens directs entre les salles du Musée national suisse et ce mouvement. Sur le sujet, voir: BIRKNER 1975, 47 ss.; KÖHLER 2002 in RÜEGG 2002, 46.

d'art et pour les orienter dans leurs choix.⁸⁰⁷ Des collectionneurs de prestige comme le banquier Oskar Hainauer se laissaient ainsi guider par Bode pour décorer leurs intérieurs. Le directeur du Musée national suisse a-t-il également réalisé de telles manifestations? Si les sources consultées ne font pas état d'expositions privées d'art domestique mises en place par notre homme – excepté dans le cadre de ventes aux enchères –, tout porte à croire en revanche que certaines salles d'expositions du Musée national suisse ont été aménagées dans le but de servir aussi de sources d'inspiration, voire de messages publicitaires, à tous ceux qui cherchaient à enrichir leurs intérieurs d'objets de collections.⁸⁰⁸ Fait significatif, nous savons que parmi les personnes recrutées par Angst pour réaliser le programme d'exposition figure une majorité de collectionneurs, surtout pour ce qui regarde la céramique.⁸⁰⁹ Le rapport annuel pour l'an 1898 mentionne en effet le concours de trois collectionneurs de céramique, dont deux personnes ayant œuvré également aux Expositions nationales de 1883 et 1896: le Bernois S. Born-Straub, collectionneur de majoliques bernoises et co-rédacteur du catalogue du Groupe 38 (Art ancien) de l'Exposition nationale de 1883; le Genevois Maurice Girod,⁸¹⁰ collectionneur de porcelaines de Nyon et responsable de la section céramique à l'Exposition nationale de Genève en 1896; le Bâlois A. Scheuchzer-Dür, collectionneur de poêles et de catelles suisses.⁸¹¹ Indépendamment du fait que le profil de ces trois hommes est en plusieurs points conforme à celui

⁸⁰⁷ Sur le sujet, voir: GAEHTGENS 1999, 101-107. Sur l'influence de l'historicisme dans l'aménagement intérieur en Suisse, voir notamment PREISWERK-LÖSEL Eva-Maria, *Arts précieux, Arts appliqués*, Disentis 1991, 69-78, (Ars Helvetica VIII).

⁸⁰⁸ Sur les interactions entre les expositions et les modèles d'aménagement domestique, voir: KÖHLER 2002 in RÜEGG 2002, 35 et PIT A., «Ausstattung von Museumsräumen», *Museumskunde* 1 (1905), 73.

⁸⁰⁹ Selon le rapport annuel du Musée national suisse pour l'an 1898, parmi les dix collaborateurs externes engagés, six sont des collectionneurs patentés. *SLM Jahresbericht 1898*, 1900, 30-31. *SLM Jahresbericht 1896*, 1897, 27.

⁸¹⁰ ZBZ, fonds H. Angst 36.14; voir également MAYOR Jacques, «Promenade au Musée national», *Journal de Genève*, 4.7.1898 et 1.8.1898.

⁸¹¹ Le premier assiste Angst à la présentation des majoliques rustiques de Berne. Le second collabore au dispositif de la collection de porcelaines de Zurich et de Nyon dans le salon rococo. Le dernier donne son appui à Angst dans l'installation des catelles du premier cabinet de la salle 48 consacré aux faïences de Winterthour.

d'Heinrich Angst – pratique de la collection et/ou participation aux Expositions nationales –, leur participation à l'aménagement des salles de céramiques exprime une double volonté: celle, d'une part, de réaliser une mise en scène qui réponde aux besoins de représentation des amateurs d'art à une époque, rappelons-le, où la bourgeoisie utilise à volonté les différents styles du passé pour décorer les intérieurs de ses appartements; celle, d'autre part, de promouvoir des domaines de collections précis. Bettina Köhler relève que les expositions du dernier tiers du siècle, qu'elles fussent universelles, nationales ou régionales, étaient accompagnées de publications qui «ouvraient au public la perspective d'aménagements promettant un véritable <art domestique>».⁸¹² Sous cet angle, il existe d'évidentes similitudes entre les salles d'exposition du musée et celles des expositions industrielles. L'une et l'autre visent, par la mise en scène de produits, à frapper l'imagination du visiteur, à former son goût et au bout du compte à encourager la consommation de tel ou tel type d'objets.

Si l'on se fie aux responsables du Musée national suisse de l'époque, les salles d'exposition ont d'ailleurs eu un impact non négligeable sur le développement des intérieurs bourgeois du tournant du siècle. Le rapport annuel du musée pour l'an 1901 mentionne par exemple une liste établie par le professeur autrichien Josef Regl (1846-1911) de l'école d'art et d'industrie de Zurich énumérant quelque quinze intérieurs privés et publics sis en Suisse et à l'étranger, dont l'aménagement se rattache directement à des salles du musée, en particulier pour ce qui regarde l'emploi de la sculpture en bois.⁸¹³ Le Genevois Jacques

⁸¹² KÖHLER 2002 in RÜEGG 2002, 35.

⁸¹³ La liste comprend les noms suivants: «Für ein Rauchzimmer in der Villa von Hrn. Prof. Tobler in Zürich, nach den Entwürfen von Prof. H. v. Berlepsch in München; für Hrn. Meier-Ganzoni im Amtshof zu Bremgarten; für Hrn. Meyer-Pestalozzi in einen Speisesaal Friesen, Türen, nebst diversen Möbeln (modern gehalten); für das Unterweisungszimmer im Fraumünster, grösstenteils Kopien aus den Zimmern der Aebtissin von Fraumünster (Originale gegenwärtig im schweiz. Landesmuseum); für die Villa des Hrn. Schindler-Huber in Zürich; für ein Esszimmer des Hrn. Hauptmann Stoffel, Schloss Arbon, Ergänzungen vorhandener alter Muster; für Mr. Henri Farnam, New-Haven, Conn., U.S.A., Kopie (Zeichnung) aus dem Fraumünsterzimmer des schweiz. Landesmuseums; für die Halle der Villa von Hrn. V. Hegner-von Juvalta, Zürich; für ein Orgelgehäuse in die Kirche

Mayor relève également que plusieurs branches, dont l'industrie du bois taillé au couteau, sont revenues à la mode à Zurich, «lorsqu'on a vu les merveilleux spécimens au Musée national». Sur un plan financier, nous savons en outre que le succès rencontré par les salles d'expositions a contribué de façon décisive à promouvoir les «antiquités suisses» sur le marché international de l'art ancien. Les propos tenus, en 1905, par le successeur d'Angst Hans Lehmann au chef du Département de l'intérieur sont de ce point de vue éloquents: «[...] Es wird Sie interessieren zu vernehmen, dass in Paris die schweizerischen Altertümer ausserordentlich gesucht sind und dementsprechend auch bezahlt werden. Die Antiquare versicherten übereinstimmend, dass alle Welt schweizerische Sachen zu kaufen wünsche und dass sie glücklich wären, viel solche auftreiben zu können. Dieses Renommée verdanken die schweizerischen Antiquitäten ganz zweifellos unserem Landesmuseum.»⁸¹⁴

L'histoire du Musée national suisse ne peut donc nullement se concevoir sans le développement du marché des antiquités. Tant l'analyse de la politique d'acquisition que celle du parcours d'exposition nous ont en effet montré le rôle prépondérant qu'a joué l'institution muséale dans le processus d'homologation des valeurs artistiques. Les différentes positions – collectionneur, marchand, expert en art ancien, consul britannique, directeur du Musée national suisse et membre de la Commission du musée – qu'Angst a occupées en alternance ou simultanément ont fortement contribué à cette imbrication du champ muséal et du marché, dans la mesure où elles ont offert à notre homme de multiples opportunités d'intervenir

Dürnten, anschliessend an die vorhandene, aus dem Jahre 1522 Kirchendecke; zu Möbeln für die Schreinerfachschole in Freiburg, Pérolles, Schweiz; für Mr. Jos. King, England; für das Department of Agriculture and Technical Instruction for Ireland, Dublin; für Hrn. Architekt Probst in Zürich; für das Mariaheim in Arco, Südtirol; für Hrn. Direktor H. Sauermann, Gewerbemuseum Flensburg, Schleswig-Holstein; Kopie eines gotischen Kirchenstuhles von Spiez für das schweiz. Landesmuseum. – Gegenwärtig sind in Arbeit: Flachschnitzereien für Hrn. Engel-Gros nach Schloss Ripaille, Savoyen und ebensolche für die gotische Rathausdecke in Wasserburg bei München.» *SLM Jahresbericht 1901, 1902*, 14-15.

⁸¹⁴ AF, E 84 Nr. 61 Bd. 9, lettre d'Hans Lehmann au chef du Département de l'Intérieur, 24.3.1905.

sur la définition de la valeur de l'art suisse ancien, au double sens esthétique et financier du terme. Le nouveau regard porté sur l'art céramique suisse en fait, comme nous venons de le voir, une démonstration exemplaire. Aussi n'est-il pas exagéré d'affirmer qu'au tournant du XX^e siècle, le Musée national suisse s'impose non seulement comme un lieu de célébration de l'identité nationale, d'invention de la tradition et d'éducation du goût, mais aussi comme un des principaux lieux de production de valeurs en Suisse pour tout ce qui regarde les arts anciens.

Conclusion

Le parcours d'Heinrich Angst nous a servi de fil rouge pour examiner les relations d'étroite interdépendance qu'entretiennent le musée et le marché au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Ces interactions, particulièrement visibles au moment où Angst occupe le poste de directeur du Musée national suisse, se manifestent dans des domaines centraux de la vie de l'institution, que se soit au niveau de la politique d'acquisition que sur le plan muséographique. Notre attention s'est portée en particulier sur les moyens déployés par le Zurichois pour rehausser le statut de certains domaines de collections, comme la céramique, et stimuler la demande sur le marché des antiquités, à une époque où les objets d'art ancien et les différents styles du passé séduisent une large frange de la bourgeoisie.

Durant de nombreuses années, Angst s'est adonné au commerce des antiquités sans être trop inquiet dans ses pratiques, tout en assumant un rôle dirigeant au sein du Musée national suisse. A partir de 1907, la situation change profondément pour notre homme. Au sein même de l'institution, Angst est accusé de tirer avantage des informations privilégiées qu'il reçoit du fait de sa position

d'ex-directeur du Musée national suisse et de membre de la Commission du musée pour enrichir ses collections et procéder à des transactions dans un but spéculatif aux dépens de l'établissement. Ces critiques culminent avec son éviction de la Commission du Musée national suisse en 1917.

Si les pratiques marchandes du Zurichois sont jugées insoutenables à partir de 1907 surtout, son évincement de la Commission du Musée national suisse est aussi l'expression d'une nouvelle vision du musée d'histoire. Au début du XX^e siècle, les pratiques muséographiques héritées de la fin du XIX^e siècle sont en effet fortement remises en cause un peu partout en Europe, comme en témoignent nombre d'articles publiés dans la revue muséologique allemande *Museumskunde*. On admet de plus en plus difficilement l'idée de pouvoir reconstituer le caractère et la physionomie d'une époque par l'assortiment d'objets en ensembles dits historiques.⁸¹⁵ On critique en particulier le recours aux copies et aux reconstitutions qu'implique presque obligatoirement ce type de présentations, dans la mesure où il plonge le visiteur dans le doute quant à l'authenticité de ce qui est montré.⁸¹⁶ Enfin, on considère que les chambres d'époque occultent la spécificité et la singularité de l'objet, parce qu'elles noient les pièces dans des ensembles où l'effet décoratif prédomine.⁸¹⁷ Révélateur est à cet égard ce qu'écrit Chantal Georgel dans un article consacré au dispositif guidant l'aménagement des collections muséales à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle surtout: «A la

⁸¹⁵ Voir notamment: PIT A., «Ausstattung von Museumsräumen», *Museumskunde* 1 (1905), 67-75;

⁸¹⁶ PIT 1905, 72.

⁸¹⁷ SCHUETTE M., L. F. «Day über Kunstgewerbemuseen», *Museumskunde* 5 (1909), 36. De même, Wilhelm Bode, qui fut un admirateur de la première heure du Musée national suisse, exprime quelques années plus tard un avis critique sur le modèle zurichois: «[Au Kaiser Friedrich-Museum] nous ne voulions nullement imiter l'exemple de certains musées d'art décoratif (comme le Landesmuseum de Zurich) qui cherchaient à montrer d'une manière aussi fidèle et complète que possible, à travers une suite de pièces anciennes, la place de l'artisanat d'art dans les aménagements intérieurs, mais notre intention était, avec ces éléments de décoration monumentaux, de placer les oeuvres d'art dans un environnement d'époque afin d'en rehausser l'effet et de correspondre autant que possible à l'intention initiale. Si l'on était allé jusqu'à imiter des pièces anciennes, on aurait nui à l'effet monumental des oeuvres.» Cité d'après GAEHTGENS 1991, 169.

mutation profonde, d'ordre philosophique et politique, qui fit passer l'intérêt pour les œuvres et les objets d'art de la totalité aux parties, correspond, dans l'ordre de l'aménagement, une autre mutation, qui fait passer l'œuvre du statut d'ornement à celui d'œuvre d'art.»⁸¹⁸ Dans cette optique, on cherche à mettre en valeur l'objet pour lui-même, en optant pour des fonds plus neutres censés permettre une meilleure concentration sur l'œuvre isolée et faciliter la circulation du regard.⁸¹⁹

Le rejet de la muséographie d'ambiance, dont les salles d'époque sont, nous l'avons vu, le point d'orgue, coïncide avec la fin de la période de l'historicisme. Si lors de l'Exposition nationale de 1896 à Genève et de l'inauguration du Musée national suisse en 1898, on s'était encore enthousiasmé pour les intérieurs anciens de styles gothiques ou Renaissance, les choses changent profondément à partir de 1900. Dans un contexte porté toujours plus vers la recherche d'un style «moderne» adapté à son temps, on salue avec satisfaction la venue de nouveaux courants libérateurs des formes de l'historicisme, tels que ceux qui conduiront en 1913 à la fondation du «Schweizerischer Werkbund» – l'Œuvre en Suisse romande –, puis à l'ouverture fonctionnaliste. Même au sein des milieux de tendance nationaliste conservatrice du «Heimatschutz», le langage formel de l'historicisme de la seconde moitié du XIX^e siècle, avec la consommation frénétique qu'il fait des styles du patrimoine occidental, suscite désormais l'hostilité, parce qu'on y voit les débordements mêmes du capitalisme.⁸²⁰

La controverse sur l'historicisme et la manière dont les salles de musées doivent être aménagées traverse de fond en comble le Musée national suisse. Moins d'une année après la démission d'Heinrich Angst, le nouveau directeur,

⁸¹⁸ Sur le sujet voir notamment, GEORGEL Chantal, «Montrer, éclairer, présenter», in GEORGEL 1994, 198-199; SCHAEER Roland, *L'invention des musées*, Evreux 1993, 104.

⁸¹⁹ Dominique Poulot écrit que les dernières décennies du XIX^e siècle voient s'opérer un peu partout une réforme des dispositions muséographiques anciennes au profit d'un accrochage aéré, isolant les œuvres de qualité. POULOT 2001, 88.

⁸²⁰ Sur le sujet, voir: DOSCH Leza, «L'art de la décoration intérieure et la réforme des arts appliqués», in RÜEGG 2002, 63-65.

Hans Lehmann, croit bon de souligner que les intérieurs des musées ne peuvent réellement immerger le visiteur dans l'atmosphère des temps passés, contestant par là même un des principes fondateurs qui avait dominé l'installation des salles en 1898.⁸²¹ Lehmann multiplie également les attaques à l'encontre de la personne d'Heinrich Angst. En 1913, il remet même ouvertement en cause les compétences scientifiques de son prédécesseur. Sa critique se porte en particulier sur l'aménagement des collections préhistoriques du musée, dont le discours historique côtoierait plus le conte de fées que l'esprit scientifique.⁸²²

Dans le même temps, le Musée national suisse entame un long et difficile processus de réaménagement des salles d'exposition. Le souci de privilégier l'étude de l'objet, en particulier son développement technique et son iconographie, se substitue au désir d'éveiller chez le visiteur le sentiment de la vie d'intérieur telle qu'elle aurait «réellement existé». En 1905, Hans Lehmann écrit à propos du réaménagement des collections de céramiques: «En réorganisant l'exposition des produits céramiques du moyen âge, on chercha plus que précédemment à grouper les types semblables; on a ainsi obtenu une meilleure vue d'ensemble du développement de la fabrication des carreaux de poêle au moyen âge, et du genre de leurs décors.»⁸²³ D'une manière générale, on cherche autant que possible à placer les objets dans l'ordre chronologique, mais aussi d'après la nature et l'usage auquel ils sont destinés.⁸²⁴ Dans ce processus, la salle des armes capte toutes les attentions. Les responsables du musée cherchent un

⁸²¹ LEHMANN Hans, in *Die Museen als Volksbildungstätte*, 1904, 38; RICHTER Oswald, «Ueber die idealen und praktischen Aufgaben der ethnographischen Museen», *Museumskunde* 5 (1909), 103.

⁸²² Hans Lehmann écrit: «[...] Dabei ist zu bemerken, dass keine einzige dieser Sammlungen anlässlich der Installation des Museums durch Herrn Angst nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten aufgestellt wurde, [...]. Unseres Wissens hat Herr Angst auch noch nicht durch eine einzige gedruckte Arbeit den Beweis erbracht, dass er über spezielle wissenschaftliche Kenntnisse verfügt, wohl aber in kleineren Aufsätzchen gezeigt, dass er sich sehr gründlich irren kann.» AF, E 84 Nr. 29 Bd. 4, lettre d'Hans Lehmann au chef du Département fédéral de l'Intérieur, 31.7.1913.

⁸²³ *Musée national suisse. Rapport annuel 1905, 1906*, 20.

⁸²⁴ *Musée national suisse. Rapport annuel 1908, 1909*, 14.

mode d'exposition plus technique et historique que la mise en scène théâtrale de trophées militaires.⁸²⁵ Il s'agit aussi, peut-on lire dans le rapport annuel pour l'an 1910, «de corriger un défaut choquant pour les connaisseurs», celui d'adjoindre aux armures exposées «des armes à hampes ou des épées à deux mains qui n'étaient point de l'époque des cuirasses».⁸²⁶

Mais le renouveau projeté s'effectue dans la douleur. Au vue de la configuration des lieux, de l'imbrication entre architecture, décor et objets, la direction doit reconnaître la grande difficulté à opérer des changements importants dans les installations existantes. Signalons à titre d'illustration ces quelques lignes tirées du rapport annuel pour l'an 1904: «Depuis sa fondation, on a cherché à obtenir dans le Musée une certaine unité d'impression, un accord entre les objets artistiques exposés; en faisant des modifications, on risque à maints endroits d'en détruire l'aspect pittoresque. Partout, lorsqu'on veut changer, on rencontre des difficultés causées par la configuration particulière de chaque local, ou par l'exiguïté du bâtiment, qui n'est plus en rapport avec la richesse des collections. On a cherché en maintes places, à remplacer des objets exposés jusqu'ici, par d'autres plus caractéristiques et meilleurs, achetés depuis, mais on a fait l'expérience que l'harmonie dans l'arrangement et la distribution des objets risque parfois d'en souffrir.»⁸²⁷ Dans les faits, les changements opérés durant la première moitié du XX^e siècle se limiteront souvent à des retouches, comme le montre par exemple la salle des armes.⁸²⁸

Si les pratiques muséographiques héritées du XIX^e siècle sont fortement remises en question à partir de 1903, la politique d'acquisition ne connaît pas à première vue de réorientations profondes. Certes, l'avènement d'Hans Lehmann à la direction du musée marque un regain d'intérêt pour des périodes comme la préhistoire et le haut Moyen Age, jugées pauvres sur le plan artistique mais riches en enseignements historiques; il n'en demeure pas moins que les acquisitions

⁸²⁵ CAPITANI 1992 in LEIMGRUBER 1992, 220.

⁸²⁶ *Musée national suisse. Rapport annuel 1910*, 1911, 15

⁸²⁷ *Musée national suisse. Rapport annuel 1905*, 1906, 24.

⁸²⁸ CAPITANI 1992 in LEIMGRUBER 1992, 220.

continuent de rendre compte de l'importance des considérations artistiques dans le choix des objets. Il est par exemple significatif qu'au lendemain de la Première Guerre mondiale la direction du musée s'interroge sur le bien-fondé de conserver dans ses fonds des catégories d'objets dits ethnographiques, comme les «alpwirtschaftliche Gerätschaften» – souvent rangés, rappelons-le, sous la catégorie d'histoire culturelle dans les années 1890 –, tout en exprimant son intention de se concentrer sur la collecte et la conservation d'objets importants du point de vue de l'art, des arts et métiers et de l'histoire nationale.⁸²⁹ Par la suite, le mouvement ne sera pas inversé puisque dans les années 1940, les collections dites ethnographiques seront cédées au Musée de la Völkerkunde à Bâle.⁸³⁰ Le directeur de l'époque, Fritz Gysin (1936-1960), justifie sur un plan à la fois juridique et historique cette séparation. D'une part, il relève l'absence de toute référence aux objets ethnographiques dans les dispositifs législatifs réglementant la politique d'acquisition et le programme d'exposition du Musée national suisse, au moment de sa création dans les années 1890. D'autre part, il évoque une prétendue incompatibilité entre les approches historiques et celles du folklore.⁸³¹ Prenant appui sur les écrits théoriques d'Otto Lauffer, directeur du Musée historique d'Hambourg et professeur d'antiquités et de folklore allemands, et sur ceux d'E. Hoffmann-Krayer, fondateur des études «folkloriques» suisses,⁸³² Gysin affirme que l'histoire s'intéresse surtout à l'individualité, à l'esprit créateur, au fait unique, aux nouvelles formes de vie et au progrès, tandis que le folklore a pour objet d'étude l'esprit collectif, la tradition, l'habitude, la transmission des coutumes, les continuités et les communautés primitives. Dans le même temps,

⁸²⁹ AF, E 84 Nr. 52 Bd. 8, lettre du président de la Commission du Musée national suisse au conseiller fédéral, 3.5.1928, p. 11.

⁸³⁰ ZBZ, fonds Hans Lehmann 25.2, rapport d'Hans Lehmann intitulé «Die Erweiterung des Landesmuseums», 20.5.1935.

⁸³¹ GYSIN 1944, 197-233.

⁸³² LAUFFER Otto, «Das historische Museum: Sein Wesen und Wirken und sein Unterschied von den Kunst- und Kunstgewerbe-Museen», *Museumskunde III* (1907), 1-14, 78-99, 179-185, 222-245; E. HOFFMANN-KRAYER, «Ideen über ein Museum für primitive Ergologie», *Museumskunde VI* (1910), 113 ff. Voir également: MUNDT 1977 in DENEKE 1977, 143-149.

notre homme s'attache à justifier d'un point de vue historique la présence des arts décoratifs dans le musée. Toutefois, contrairement à Otto Lauffer qui s'efforce d'affranchir les musées historiques de la tutelle des arts décoratifs en préconisant une présentation des objets qui n'obéisse pas à des critères esthétiques ou techniques, mais qui mette en valeur leur fonction et leur usage, Gysin établit des liens étroits entre l'approche historique et celle relevant des arts décoratifs. Après avoir relevé que les premiers arrêtés fédéraux attribuaient déjà au Musée national suisse la mission de récolter des objets significatifs d'un point de vue artistique, Gysin stipule l'existence d'un dénominateur commun («Oberbegriff») entre l'histoire et les arts décoratifs: le «patriotisme».⁸³³ Ces deux branches seraient ainsi, avec l'art, la littérature et la musique, les deux expressions de la production matérielle et spirituelle à disposer le plus clairement d'une forme nationale.⁸³⁴

La vision du musée, comme lieu de conservation d'objets significatifs au point de vue de l'art, des arts décoratifs et de l'histoire patriotique n'est pas sans rapport avec le système de fixation de la valeur qui s'effectue sur le marché des objets d'art ancien. A la fin du XIX^e siècle, comme nous l'avons vu, les responsables de musées accordent une attention particulière aux produits prisés sur le marché international, comme la peinture sur verre, la sculpture en bois ou l'orfèvrerie, tout en véhiculant l'image d'une Suisse pillée par des marchands et des collectionneurs étrangers dépourvus de scrupules. Si, après la Première Guerre mondiale, les antiquités suisses ne sont plus d'une manière générale des objets «ausserordentlich gesucht [...] und dementsprechend auch bezahlt»,⁸³⁵ pour reprendre les propos d'Hans Lehmann en 1905, le musée d'histoire et le marché continuent d'entretenir des rapports d'étroite interdépendance. D'une part, les responsables des grands musées internationaux, par le biais d'expositions, de

⁸³³ Gysin cite l'article 2 de l'arrêté fédéral du 27 juin 1890 qui stipule que le Musée national a pour mission «d'accueillir et de conserver systématiquement les antiquités patriotiques les plus importantes se rapportant à l'histoire et aux arts appliqués». GYSIN 1944, 205.

⁸³⁴ GYSIN 1944, 205.

⁸³⁵ AF, E 84 Nr. 61 Bd. 9, lettre d'Hans Lehmann au chef du Département fédéral de l'Intérieur, 24.3.1905.

publications et d'acquisitions, continuent d'exercer une autorité décisive sur la définition et la hiérarchisation des valeurs. D'autre part, les conservateurs constituent eux-mêmes un segment déterminant de la demande, même s'ils sont souvent insuffisamment armés financièrement pour acquérir les objets les plus prisés sur le marché.⁸³⁶

En 1986, l'historien et conservateur au Musée historique de Berne Franz Bächtiger écrit un article succinct, «Streiflichter zur Sammlungspolitik historischer Museen in der Schweiz»,⁸³⁷ dans lequel il interroge les liens entre le commerce de l'art et l'accroissement des collections historiques. L'auteur relève que la politique d'acquisition des musées historiques en Suisse est traditionnellement orientée vers le marché de l'art. Cette situation conduit inévitablement à la prédominance des collections d'art décoratif et à la primauté de la culture esthétique urbaine, au détriment de pièces ayant un intérêt avant tout culturel, économique ou politique et qui font rarement l'objet d'un négoce sur le marché de l'art. De tels «faux pas» méritent d'être présentés, selon l'auteur, dans la mesure où ils ont permis au Musée historique de Berne «d'adopter une nouvelle orientation qui donne une mesure de ce que peuvent être le sens et les objectifs d'un musée historique».⁸³⁸ Dans les faits, le musée bernois jouera en Suisse, à bien des égards, un rôle pionnier dans la conduite d'une politique d'acquisition des objets quotidiens et des témoignages du XX^e siècle.⁸³⁹ Aux constats de Franz Bächtiger, nous précisons que d'un point de vue chronologique, presque tous les musées historiques ont négligé jusque tard dans le XX^e siècle les produits de l'époque industrielle et souvent même les objets datés d'après 1850, en d'autres

⁸³⁶ MOULIN 2000, 15.

⁸³⁷ BÄCHTIGER Franz, «Streiflichter zur Sammlungspolitik historischer Museen in der Schweiz», *Nos Monuments d'art et d'histoire* 37/3 (1986), 297-305.

⁸³⁸ BÄCHTIGER 1986, 297 et 305.

⁸³⁹ Depuis la fin du XX^e siècle, un nombre croissant de musées historiques ont commencé à collecter de manière systématique des objets quotidiens. Notons également que l'Association des Musées suisses (AMS) a constitué un groupe de travail «Collections des musées d'histoire culturelle», dont le but est d'établir un panorama des collections muséales en Suisse touchant les XX^e et XXI^e siècles et de stimuler la réflexion sur ce qu'il convient de collecter et conserver du passé récent.

termes tout ce qui se rapporte à la Suisse moderne née de la Constitution fédérale de 1848. D'où ces salles se composant presque exclusivement d'objets des élites d'avant 1850, ces arrangements véhiculant l'image d'un monde idyllique préindustriel, ou encore ces mises en scène d'armes magnifiant l'époque de l'ancienne Confédération et celle de l'affirmation de sa souveraineté nationale.

L'histoire du développement du marché des antiquités au XX^e siècle et de ses répercussions sur le paysage muséal helvétique reste à écrire. Après avoir étudié les prémices de cette histoire en prenant pour exemple le parcours d'Heinrich Angst et la création du Musée national suisse, c'est à une meilleure connaissance des interdépendances qu'entretiennent aujourd'hui le musée et le marché que nous voudrions contribuer à l'avenir, étant bien entendu que ces dernières remarques présentent un caractère purement exploratoire et n'ont d'autre ambition que d'ouvrir la voie à des recherches futures.

Sources et bibliographie

I. SOURCES MANUSCRITES

a) Provenant d'institutions

Berne, Archives fédérales suisses (AF)

- «Konzeptionierung und Begründung des Museums» 1880-1902, 15 dossiers
- «Bau des Museums» 1891-1924, 12 dossiers
- «Betrieb, Organisation, Verwaltung» 1886-1924, 6 dossiers
- «Betrieb, Organisation, Verwaltung: Direktion» 1892-1928, 6 dossiers
- «Betrieb, Organisation, Verwaltung: Personal» 1896-1925, 5 dossiers
- «Betrieb, Organisation, Verwaltung: Landesmuseumskommission», 1891-1928, 2 dossiers
- «Betrieb, Organisation, Verwaltung: Rechnungswesen und Jahresberichte» 1892-1928, 4 dossiers
- «Betrieb, Organisation, Verwaltung: Verschiedene Tätigkeiten» 1892-1928, 5 dossiers
- «Sammlungstätigkeit» 1889-1928, 10 dossiers
- «Stiftungen, Legate und Geschenke an das Landesmuseum» 1888-1926, 16 dossiers
- «Archiv für historische Kunstdenkmäler» 1915-1928, 1 dossier
- «Drucksachen» 1883-1908, 1 dossier

Berne, Archives de l'Etat

Nachlass Karl Hermann Kasser – N Kasser

Fonds du Musée d'art et d'histoire

Genève, Département des manuscrits de la Bibliothèque publique et universitaire (BPU)

Fonds Alfred Cartier, Ms. Fr. 3871-3889

Arch. Baud-Bovy

Genève, Bibliothèque publique et universitaire (BPU)

Recueils Le Fort

Luzern, Zentral- und Hochschulbibliothek (ZHB)

Nachlass Hans Lehmann, Ms N 69

Inventaires des collections

Nachlass Hans Lehmann 1-26

Nachlass Heinrich Angst 1-147:

1. Persönliches I. Schul- u. Militärzeugnisse, Tauf- u. Trauscheine; Studentenverbindung; Autobiogr.; Genealogisches; Andenken.
2. Persönliches II. Kaufverträge, Testamente, Versicherungspolice. Persönl. Papiere von Johann Angst (Vater von H. A.)
3. Persönliches III. Ehrungen (Ehrenbürger der Stadt Zürich, St. Michaels-Orden, Ehrendoktor v. Harvard. Varia (Privatrechnungen, Automobil, etc.)
- 4.-6. Tagebücher 1870-1919
- 7.-9. Notizbücher 1868-1920
- 10.-93. Briefe an Angst
94. Briefe von Angst (Konzept und Kopien) A-M
95. Briefe von Angst (Konzept und Kopien) N-Z, Ungenante
96. Briefe von Angst an Jakob Kaiser (orig.) 1889-1893
97. Briefe von Angst an Jakob Kaiser (orig.) 1894-1898
98. Briefe von Angst an Jakob Kaiser (orig.) 1899-1902
99. Briefe von Angst an Jakob Kaiser (orig.) 1903-1906
100. Briefe von Angst an Jakob Kaiser (orig.) 1907-1917
101. Korrespondenz mit Verwandten
- 102-124. Brief-Kopialbuch Angsts, Privat 1.1.1878-17.11.1916
125. Brief-Kopialbuch Angsts, Hecht Lilienthal & Co. 1886-1887
126. Brief-Kopialbuch Angsts, S. Vögelin 1888-1889
127. Brief-Kopialbuch Angsts, Henry Zweifel 28.10.1885-27.5.1886
128. Brief-Kopialbuch Angsts, Henry Zweifel 28.5.1885-25.11.1886
129. Brief-Kopialbuch Angsts, Telegramme 1914
130. Politisches: Angsts Tätigkeit als engl. Generalkonsul; Spionage-Affäre 1908-1915; Offener Brief an Sir Edward Grey, 1916; Zeitungsausschnitte, Aufsätze, Vorträge 1914-1918; Exportrevue
131. Zeitungs- und Zeitschriftenaufsätze von H. Angst: Nekrologie; Kunstgeschichte; Politik
132. Kunstgeschichtliches I. Aufsätze von Angst u. a.
133. Kunstgeschichtliches II. Aufzeichnungen, Materialien
134. Denkmalpflege. Protokolle I. Verein für Erhaltung vaterländ. Kunstdenkmäler; Schweiz. Gesellschaft für Erhaltung hist. Kunstdenkmäler; gedr. Protokolle 1880-1896; hss. Prot. 1880-1890
135. Denkmalpflege. Protokolle II. Gedr. 1890-1898
136. Denkmalpflege. Tagebuch des Präsidenten 1888-1892; Gründung und Aufhebung; Statuten
137. Denkmalpflege. Jahresberichte 1898-1917
138. Eidgen. Landesmuseumskommission 1892-1900: Protokolle, Korrespondenz

139. Schweiz. Landesmuseum I. Entstehung: Zeitungsartikel, Eingaben an die Bundesversammlung, Bundesbeschlüsse, Schriftstücke
140. Schweiz. Landesmuseum II. Entstehung. Programm; Reglement; Baupläne
141. Schweiz. Landesmuseum III. Direktion: Angsts Tätigkeit als Direktor; die Hodler'sche Wandmalerei
142. Schweiz. Landesmuseum IV. Schenkungen, Inventare
143. Schweiz. Landesmuseum V. Schenkungen, Inventare
144. Rheinau 1862-1919: Akten über Aufhebung und Ueberweisung der Kunstschatze an Landesmuseum und Bibliothek
145. Regensburg: Schenkungen von Angst; Altersasyl; Geschichtliches
146. Varia: Bau der Englischen Kirche in Zürich 1895-1912; Bau der neuen Tonhalle 1892; Kaufhaus-Restauration 1893; kant. Gewerbeausstellung in Zürich 1894; Erbschaft von Dr. Salomon Vögelin u. a.
147. Photos und Klischees von Kunstgegenständen

II. SOURCES IMPRIMÉES

Album 1898:

Album zur Erinnerung an die Eröffnungsfeier des schweizerischen Landesmuseums in Zürich, Zürich 1898.

Alte Kunst 1883:

Alte Kunst. Spezial-Katalog der Gruppe XXXVIII. Offizieller Katalog der Schweizerischen Landesaussstellung, Zürich 1883.

Amtliche 1848-1926:

Amtliche Sammlung der Bundesgesetze und Verordnungen der Schweizerischen Eidgenossenschaft, Bern 1848-1926.

An die lieben 1890:

An die lieben, biedern Bundesväter in Bern. Eine Bitte an die Eidgenossen, Luzern 8. Dezember 1890.

An die Regierung 1890:

An die Regierung des Kantons Zürich. Anfrage betreffend Museum, Bern 4. Juli 1890.

ANGST s.d.:

ANGST Heinrich, *Der Verband von Museums-Beamten zur Abwehr von Fälschungen*, s.l. et s.d.

ANGST 1888:

ANGST Heinrich, «Zürich und das schweizerische Nationalmuseum», *Neue Zürcher Zeitung*, 24.2.1888.

ANGST 1889:

ANGST Heinrich, *Vor der Schlacht: ein Beitrag zur Landesmuseums-Frage*, Zürich 1889.

ANGST 1896:

ANGST Heinrich, *Ein Gang durch die Ausstellung von Gruppe 25 «Alte Kunst» der Schweizerischen Landesaussstellung in Genf*, Zürich 1896.

ANGST 1897:

ANGST Heinrich, «Die Konkurrenz für die Wandmalereien in dem Landesmuseum», *Neue Zürcher Zeitung*, 24. 2.1897, 1-2..

ANGST 1898:

ANGST Heinrich, «Die Gründungs-Geschichte des Schweizerischen Landesmuseums», in *Festgabe auf die Eröffnung des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich am 25. Juni 1898*, Zürich 1898.

ANGST 1905:

ANGST Heinrich, *Zürcher Porzellan*, Zürich 1905.

«Antiqua» 1882-1891:

«Antiqua»: *Unterhaltungsblatt für Freunde der Altertumskunde*, MESSIKOMMER Heinrich et Robert FORRER (dir.), Zürich 1882-1891.

Anzeiger des Germanischen 1884-:

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1884-.

IAS 1868-1938:

Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. Indicateur d'antiquités suisses, Zürich 1868-1938.

APPENZELLER 1896:

APPENZELLER Heinrich, *Zum Jubiläum des 50jährigen Bestehens der Firma Heinrich Appenzeller, Kunsthandlung in Zürich*, 1. September 1896, Zürich 1896.

Arrêté fédéral 1886:

Arrêté fédéral du 30 juin 1886 concernant la participation de la Confédération à la conservation et à l'acquisition d'antiquités nationales, Berne 1886.

Arrêté fédéral 1890:

Arrêté fédéral concernant la création d'un Musée national suisse, Berne 27 juin 1890.

Arrêté fédéral 1891:

Arrêté fédéral concernant le siège du Musée national suisse, Berne 18 juin 1891.

Arrêté fédéral 1902:

Arrêté fédéral complétant l'arrêté du 27 juin 1890 créant un Musée national, Berne 21 juin 1902.

Auktion der Glasgemälde 1904:

62239 – *Auktion der Glasgemälde-Sammlung der Baronin de Trétaigne in Paris und von Glasgemälden aus der ehemaligen Vincent-Sammlung in Konstanz: Börse in Zürich*, 2. und 3. Mai 1904, Auktionator H. Messikommer, Zürich 1904.

Ausstellungs-Zeitung 1882-1883:

Ausstellungs-Zeitung. Offizielles Organ der schweizerischen Landesausstellung 1883, Zürich 1882-1883.

Aux membres 1891:

Aux membres de la haute Assemblée fédérale de la Confédération suisse, mars 1891.

BACHELIN 1883:

BACHELIN Auguste, *Exposition nationale suisse: Art et application de l'art à l'industrie*, La Chaux-de-Fonds 1883.

Basel 1888:

Basel und das Schweizerische Nationalmuseum. Der hohen Bundesversammlung gewidmet, Basel 1888.

BECKER 1914:

BECKER Albert, *Ziele und Aufgaben eines Heimatmuseums*, Kaiserlauten 1914.

Bereinigte 1950:

Bereinigte Sammlung der Bundesgesetze und Verordnungen 1848-1947, vol. 4, Bern 1950.

Bericht 1891:

Bericht an das Tit. Departement des Innern der schweizerischen Eidgenossenschaft über den Zwischenfall Guyer-Zeller an der Auktion Vincent in Konstanz, Zürich Oktober 1891.

Bericht der Kommission 1858-1892:

Bericht der Kommission für die mittelalterliche Sammlung, Basel 1858-1892.

Bericht der Mehrheit 1889:

Bericht der Mehrheit der ständerätlichen Kommission betreffend Gründung eines schweizerischen Landesmuseums, Bern 9. Dezember 1889.

Bericht des Bundesrates 1890:

Bericht des Bundesrates an die Bundesversammlung zur Bestimmung des Sitzes des schweizerischen Landesmuseums, Bern 29. November 1890.

Bericht des Bundesrats 1884:

Bericht des Bundesrats an die Bundesversammlung über die Erwerbung der Pfahlbau-Sammlung des Dr. Gross und das Postulat vom 9. Juli 1883 betreffend Gründung eines Nationalmuseums, Bern 25. November 1884.

BLUNTSCHLI 1897:

BLUNTSCHLI Friedrich, *Les peintures murales du musée national à Zurich*, s.l. [1897].

BODE 1907:

BODE Wilhelm, «Die Provinzialmuseen und ihre Aufgaben», *Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik*, [1907].

BOESCH 1934:

BOESCH Paul, «Ueber eine Schweizerreise des Winterthurers Malers Jakob Rieter. Ein Beitrag zur Geschichte der schweizerischen Glasgemälde», *IAS* 36 (1934) 39-50.

BOESCH 1937:

BOESCH Paul, «Schweizerische Glasgemälde im Ausland. Die Sammlung in Nostell Church», *IAS* 39 (1937), 1-22, 103-123, 180-200, 257-304.

BONARD 1919:

BONARD Arnold, «Regards en arrière», *Association du Vieux-Lausanne, Rapport du Comité sur sa gestion pendant l'année 1918*, [Lausanne 1919], 6-29.

BONJOUR 1905:

BONJOUR Emile, *Le Musée Arlaud (à Lausanne) 1841-1904. Son fondateur (Marc-Louis Arlaud) – Ses bienfaiteurs – Son histoire – Son avenir – Charles Gleyre et le canton de Vaud*, Lausanne 1905.

BONNAFFÉ 1895:

BONNAFFÉ E., *Le Commerce de la curiosité*, Paris 1895.

Botschaft 1884:

Botschaft des Bundesrates an die Bundesversammlung, Bern 24. November 1884.

Botschaft 1889:

Botschaft des Stadtrates von Bern an die Gemeinde betreffend Errichtung eines schweizerischen Nationalmuseums in Bern, Bern 8. Februar 1889.

Bulletin 1891-1906:

Bulletin sténographique officiel de l'Assemblée fédérale suisse, Berne 1891-1906.

Bundesblatt 1849-1919:

Bundesblatt der Schweizerischen Eidgenossenschaft. Feuille fédérale suisse, Berne 1849-1919.

CARTIER 1910:

CARTIER Alfred, *Le musée d'art et d'histoire de la ville de Genève. Notice et guide sommaire*, Genève 1910.

CARTIER 1914:

CARTIER Alfred, *Collections archéologiques et historiques. Guide sommaire à l'usage du corps enseignant*, Genève 1914.

Catalogue des estampes 1922:

Catalogue des estampes, aquarelles, dessins, livres et recueils relatifs à la Suisse [...] Composant la seconde partie des estampes de la Collection Engel-Gros et dont la vente aura lieu à Paris[...] le vendredi 8 décembre 1922, Paris 1922.

Catalogue des objets 1896:

Catalogue des objets d'art et d'antiquités dépendant de la succession Eugène Baud et dont la vente aura lieu à Lausanne [31 août – 16 septembre 1896], sous la direction de G. Sangiorgi de Rome, Rome 1896.

Catalogue des Objets 1902:

Catalogue des Objets d'Art et d'Ameublement – Monnaies, médailles & jetons, tableaux, gravures, dessins, vues & costumes suisses – Composant la Collection de M. Jacques Mayor, Ex-Directeur des Musées de Genève, dont la vente publique aura lieu à Genève [...] le lundi 8 septembre 1902 et jours suivants, Genève 1902.

Catalogue 1882:

Catalogue du Musée cantonal de Fribourg, Fribourg 1882.

Catalogue 1887:

Catalogue du Musée Marcello et des autres œuvres d'art faisant partie du Musée cantonal de Fribourg, Fribourg 1887.

Catalogue d'une collection suisse 1902:

Catalogue d'une collection suisse de vitraux peints, porcelaines de Saxe, de Zürich, de Frankenthal, Louisbourg, etc. Verreries. Grès. [...]. Vente publique le 12 mai 1916 sous la direction de Muller, Amsterdam 1916.

CHABLOZ 1902:

CHABLOZ Alfred, *Le nouveau musée*, Genève 1902.

Collections d'art et d'histoire 1902-1910:

Collections d'art et d'histoire. Musée des Beaux-arts (Musée Rath). Musée des arts décoratifs. Collections historiques. Comptes-rendus, Genève 1902-1910.

COURAJOD 1887:

COURAJOD L., «L'imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques», Gazette des Beaux-arts, Paris 1887.

DEMMIN 1868:

DEMMIN Auguste, Catalogue par ordre chronologique, ethnologique et générique du Musée des arts plastiques et des industries qui s'y rattachent, Paris 1868.

DEMMIN 1873:

DEMMIN Auguste, Encyclopédie historique, archéologique, biographique, chronologique et monographique des Beaux-arts plastiques: architecture et mosaïque, céramique, sculpture, peinture et gravure, Paris 1873.

Denkschrift 1889:

Denkschrift der historisch-antiquarischen Gesellschaft des Kantons Graubünden betreffend die Frage der Errichtung eines schweiz. Nationalmuseums, Chur 1889.

«Der Antiquitätenhandel» 1897:

«Der Antiquitätenhandel in der Schweiz während der Jahre 1895 und 1896», Schweizerisches Landesmuseum in Zürich. Fünfter Jahresbericht 1896, Zürich 1897, 136-145.

Der Regierungsrat 1889:

Der Regierungsrat des Kantons Luzern an den h. grossen Rat von Luzern betreffend schweizerisches Landesmuseum, Luzern 24. Mai 1889.

Der Regierungsrat 1890:

Der Regierungsrat des Kantons Zürich an die hohe schweizerische Bundesversammlung, Zürich 1890.

Deutsch-Tanagra 1898:

Deutsch-Tanagra: Porzellan-Figuren des achtzehnten Jahrhunderts gesammelt von Georg Hirth, Auktionator Helbing, 13.-21. Juni 1898, München-Leipzig 1898.

Die Ausschmückung [1898]:

Die Ausschmückung des schweizerischen Landesmuseums in Zürich mit Malereien, sl. [1898].

Die Bundesunterstützung 1885:

Die Bundesunterstützung für öffentliche Alterthümersammlungen und historische Baudenkmäler in der Schweiz. Rede gehalten im Schweiz. Ständerathe den 25. März 1885, von Gust. Muheim, Landammann. Separatdruck aus dem Urner Wochenblatt, Altdorf 1885.

Die historischen Museen 1931:

Die historischen Museen in der Schweiz, Heft 8, Basel 1931.

Die Schenkung [1903]:

Die Schenkung der Altertümersammlung von Herrn Direktor Dr. H. Angst an das Schweizerische Landesmuseums, Separatdruck, [Zürich 1903], 125-160.

Die Wandmalereien 1900:

Die Wandmalereien in der Waffenhalle des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich. Dokumentierter Spezialbericht der Museums-Direktion an die Eidgen. Landesmuseums-Kommission, Zürich 1900.

DIGGELMANN 1916:

DIGGELMANN J., *Die Fälschung von Sammlungsobjekten und die strafrechtliche Bekämpfung derselben*, Zürich 1916.

DONATH 1917:

DONATH Adolph, *Psychologie des Kunstsammelns*, Berlin (1915) 1917.

DONATH 1925:

DONATH Adolph, *Technik des Kunstsammelns*, Berlin 1925.

Eidgenössische Commission 1888:

Eidgenössische Commission für Erhaltung schweiz. Alterthümer, Programm für ein eidgenössisches Landesmuseum, Murten 12. September 1888.

Eidgenössische Landesmuseums 1891-:

Eidgenössische Landesmuseums-Kommission. Protokoll der Sitzung, Zürich 1891-.

Eingabe November 1890:

Eingabe an die hohe Bundesversammlung. Der Regierungsrat des Kantons Basel-Stadt an die hohe Bundesversammlung, Basel 29. November 1890.

Eingabe Dezember 1890:

Eingabe an die hohe Bundesversammlung. Der Regierungsrat des Kantons Basel-Stadt an den hohen schweiz. Nationalrat und an den hohen schweiz. Ständerat, Basel 6. Dezember 1890.

Eingabe der luzernischen Behörden 1890:

Eingabe der luzernischen Behörden an die hohe schweizerische Bundesversammlung betreffend die Bewerbung Luzerns um den Sitz des Schweiz. Landesmuseums, Luzern 1890.

ERB 1898:

ERB Otto, «Die Eröffnung des Landesmuseums», *Helvetia. Illustrierte Monatsschrift zur Unterhandlung und Belehrung des Volkes* 20/10 (1898), 473-479.

FAVRE 1899:

FAVRE Camille, *A propos du futur musée. Discours prononcé à l'assemblée générale du 11 novembre 1899*, Genève 1899.

Festalbum 1898:

Festalbum der Schweiz. Landesmuseumsfeier, Zürich 1898.

Festbuch 1894:

Festbuch zur Eröffnung des Historischen Museums, Basel 1894.

Festgabe 1898:

Festgabe auf die Eröffnung des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich am 25. Juni 1898, Zürich 1898.

Festgabe 1898:

«Festgabe zum Siebzigsten Geburtstag von Prof. Dr. Hans Lehmann, Direktor des Schweizerischen Landesmuseums», IAS 33 (1931).

Festschrift 1849:

Festschrift zur Einweihung des Museums in Basel am 26. November 1849,
Basel 1849.

Frageschema 1890:

Frageschema des Bundesrats für die ausländischen Experten, Bern 1890.

Galerie d'antiquités 1823:

Galerie d'antiquités et de curiosités historiques de la Suisse, [...], Berne
1823-.

GANZ 1925:

GANZ Paul, *L'œuvre d'un amateur d'art: la Collection de M. F.[rédéric]
Engel-Gros*. Catalogue raisonné. [...] 2 vol., Genève-Paris 1925.

Geschichtsunterricht 1914:

Geschichtsunterricht im Landesmuseum. Im Auftrage der Pädagogischen
Vereinigung des Lehrervereins Zürich verfasst von Dr. H. Gubler und Dr.
A. Mantel, Zürich 1914.

Glasgemälde 1891:

*[Glasgemälde aus Eidgenössischem und Privatbesitz] Ausstellung von
Glasgemälden aus Eidgenössischem und Privatbesitz im grossen
Börsensaale in Zürich*, [...], Zürich 1891.

GODET 1898:

GODET Alfred, *Notice sur le musée historique de Neuchâtel*, Neuchâtel,
1898.

GRELLET 1901:

GRELLET Jean, «Le Musée historique de Berne», *Revue du Foyer
domestique* 46 (1901), 542ss.

GYSIN 1944:

GYSIN Fritz, *Ziele und Aufgaben des Schweizerischen Landesmuseums und
sein Verhältnis zur Schweizerischen Volkskunde*. Sonderabdruck aus dem
Jahresbericht des Schweizerischen Landesmuseums 1938-1943, Zürich
1944, 197-233.

HENKING 1889:

HENKING Karl, *Über die Frage der Errichtung eines schweiz.
Nationalmuseums*, Schaffhausen 1889.

HEYNE 1871:

HEYNE Moriz, «Die mittelalterliche Sammlung zu Basel», *Neujahrsblatt* 52
(1871) Basel, 1-24 .

Historisches Museum Basel 1899:

Historisches Museum Basel. Offizieller Führer, Basel 1899.

Historisches Museum Basel. Jahresberichte 1892-.

Historisches Museum Basel. Jahresberichte, Basel 1892-.

Itinéraire 1898:

Itinéraire du Musée national suisse (a/f/i), Zurich 1898.

Jahrbuch 1883-1924:

*Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten
Kaiserhauses*, 26 vol., Wien 1883-1924.

Jahresbericht 1895-1921:

Jahresbericht des Historischen Museums in Bern, Bern 1895-1921.

JECKLIN 1891:

JECKLIN Fritz, *Katalog der Altertums-Sammlung im Rätischen Museum zu Chur. Im Auftrage der hohen Regierung, Chur 1891.*

KARCZWESKI 1909:

KARCZWESKI Wacław, *Le Musée national polonais de Rapperswil, Cracovie 1909.*

Katalog Douglas'sche Sammlung 1897:

Katalog der gräfl. W. Douglas'sche Sammlung alter Glasgemälde auf Schloss Langenstein: Versteigerung zu Köln den 25. November 1897 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), Köln 1897.

Katalog der Mittelalterlichen 1888:

Katalog der Mittelalterlichen Sammlung zu Basel, Basel 1888.

Katalog der Sammlung 1885:

Katalog der Sammlung von Glasgemälden des Herrn von H. welche am 15. und 16. Juni 1885 im Stadtcasino in Basel [...], Auktionskatalog, Elie Wolf, Basel 1885.

Katalog der Sammlungen 1881:

Katalog der Sammlungen des verstorb. Hrn. Fr. Bürki, welche von den Erben am 13. Juni 1881 und folgenden Tagen in Basel [...] unter der Leitung Elie Wolf, [...], [Basel 1881].

Katalog der reichhaltigen 1891:

Katalog der reichhaltigen Kunst-Sammlung der Herren C. und P. N. Vincent in Konstanz am Bodensee, [...], Versteigerung zu Konstanz am Bodensee, den 10. September 1891 und die folgenden Tage im Kapitelsaal, Münsterplatz 4, [...], unter Leitung von J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) aus Köln, Köln 1891.

Katalog der Sammlungen 1909:

Katalog der Sammlungen von Antiquitäten und Kunstgegenständen des Herrn Dr. H. Angst in Zürich, enthaltend schweizerische und fremde Erzeugnisse, des Herrn A[lfred] Huber in Sihlbrugg (Zürich), enthaltend ausschliesslich Glasgemälde erstklassiger Meister der Schweiz des XIV.-XVII. Jahrhunderts, und des verstorbenen Herrn A[lfred] Siegfried in Lausanne, enthaltend deutsche, schweizerische und orientalische Porzellane, Aquarelle [...] Versteigerung in Zürich unter Leitung der Firma J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) [...] in Köln am Rhein den 16. Februar 1909 und folgende Tage, Köln 1909.

Katalog über die in Luzern 1890:

Katalog über die in Luzern vorhandenen historisch-antiquarischen Sammlungen welche im Sinne des Art. 6 des Bundesbeschlusses v. 27. Juni 1890 disponibel sind zur Vereinigung mit den Sammlungen des Bundes für das Schweizerische Landes-Museums, 1890.

KATSCHER 1904:

KATSCHER Leopold, *Die sogenannten «Sozialmuseen» – Museen für Arbeiterwohlfahrt und Sozialpolitik und das Pariser «musée sociale» als Vorbild, Leipzig 1904 (Sozialer Fortschritt 14).*

KELLER 1930:

KELLER Hans Gustav, *Die Geschichte des historischen Museums im Schloss Thun*, Thun 1930.

KELLER-RIS 1923:

KELLER-RIS J. «Zur Geschichte der Museumsbestrebungen in Bern. Die Antiquarische Gesellschaft in Bern 1837-1851», *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums in Bern* II (1922), Bern 1923, 9-21.

KOCH 1915:

KOCH Guenther, *Kunstwerke und Bücher am Markt. Auktion – Fälschungen – Preise und was sie lehren*, Esslingen 1915.

Irish University 1970:

Irish University Press Series of British Parliamentary Papers. Report of the commissioners on the present position of the Royal Academy in relation to the fine arts with minutes of evidence appendix and index and observations of members of the Academy 1863-64, Education. Fine Arts, t. 5, Shannon cop. 1970.

La Commission fédérale 1891:

La Commission fédérale pour la conservation des antiquités suisses. A la Haute Assemblée fédérale de la Confédération suisse, Lausanne 21 mars 1891.

LARGIADÈR 1932:

LARGIADÈR Anton, *Hundert Jahre Antiquarische Gesellschaft in Zürich 1832-1932*, Zürich 1932.

LAUFFER 1907:

LAUFFER Otto, «Das Historische Museum. Sein Wesen und Wirken und sein Unterschied von den Kunst- und Kunstgewerbe-Museen», *Museumskunde* 3 (1907), 1ff.

LAUFFER 1906:

LAUFFER Otto, «Moriz Heyne und die archäologischen Grundlagen der historischen Museen», *Museumskunde* 2 (1906), 153-162.

Le Beau 1866:

Le Beau dans l'utile. Histoire sommaire de l'Union centrale des Beaux-arts appliqués à l'industrie suivie des rapports du jury de l'exposition de 1865, Paris 1866.

«Le Musée» 1919:

«Le Musée du Vieux-Lausanne», *Revue historique vaudoise* (1919), 97-110.

Le musée industriel 1898:

Le musée industriel cantonal de Fribourg et les établissements professionnels qui lui sont attachés, Fribourg 1898.

«Les musées suisses» 1895:

«Les musées suisses», *Almanach Hachette*, édition suisse 1895, 296-297.

LEHMANN 1894:

LEHMANN Hans, «Das neue historische Museum in Bern», *Basler Nachrichten*, 3.9.1894.

LEHMANN 1898(a):

LEHMANN Hans, «Das Schweizerische Landesmuseum in Zürich», *Die Schweiz. Schweizerische Illustrierte Zeitschrift* 2 (1898), 12-18, 113-136, 214-216.

LEHMANN 1898(b):

LEHMANN Hans, *Guide officiel au Musée national suisse (a/f)*, Zurich [1898].

LEHMANN 1898(c):

LEHMANN Hans, *Offizieller Führer durch das Schweiz. Landesmuseum*, Zürich [1898].

LEHMANN 1899:

LEHMANN Hans, «Le Musée national suisse à Zürich», *Le Foyer domestique* 2 (février 1899), 60-72.

LEHMANN 1906:

LEHMANN Hans, «Alte Schweizerstuben», *Sonntagsblatt des Schweizer-Bauer* 48 (2. Dezember 1906), 382-383.

LEHMANN 1918:

LEHMANN Hans, «Die Vorläufer der Altertumssammlungen bis zum Schlusse des Mittelalters», *Neue Zürcher Zeitung*, 21.1.1918.

LEHMANN 1927:

LEHMANN Hans, «Das neue historische Museum in Luzern», *Neue Zürcher Zeitung*, 19.5.1927.

Luzern 1889:

Luzern und das schweizerische Landesmuseum, Entwurf zu einer Eingabe an den Bundesrat, Luzern 1889.

MARGUILLIER 1897:

MARGUILLIER, «L'art ancien à l'Exposition nationale suisse», *Gazette des Beaux-arts*, Paris (1897/2), 438-440.

MARTEL 1900:

MARTEL E.-A., «Le nouveau Musée national suisse à Zurich», *La Nature* 1458 (15 décembre 1900), 33-34.

MAYOR 1898:

MAYOR Jacques, «Promenade au Musée national», *Journal de Genève*, 13.6.1898, 27.6.1898, 11.7.1898, 18.7.1898, 25.7.1898 et 1.8.1898.

MAYOR 1899:

MAYOR Jacques, «La Question du musée», *Journal de Genève*, 9.10.1899, 16.10.1899 et 6.11.1899.

MAYOR 1899:

MAYOR Jacques, *La Question du Musée*, Genève 1899.

Message 1889:

Message du Conseil fédéral à l'Assemblée fédérale au sujet de la création d'un Musée national suisse, Berne 31 mai 1889.

Message 1897:

Message du Conseil fédéral à l'Assemblée fédérale concernant une demande de crédit supplémentaire en vue de l'acquisition d'antiquités de M. le curé Denier, à Attinghausen, Berne 13 septembre 1897.

Mitteilungen 1884-:

Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 1884-.

MONNIER 1869:

MONNIER Marc, *Société suisse des Beaux-Arts: Assemblée Générale de 1869. Rapport sur les moyens d'élever le niveau de l'art en Suisse*, Genève 1869.

MONTENACH 1915:

MONTENACH Georges de, *Les Musées régionaux. Contributions à l'étude du problème de l'Education nationale*, Fribourg 1915.

MONTENACH 1924:

MONTENACH Georges de, *Le musée national, son agrandissement et sa décentralisation*, Fribourg 1924.

MÜLLER 1773-1783:

MÜLLER Johannes, *Merckwürdige Ueberbleibsel von alter Thümmeren an verschiedenen Orthen der Eydtenossenschaft / nach Originalien gezeichnet und in Kupfer herausgegeben von Johannes Müller, Ingenieur zu Zürich*, Zürich, 1773-1783, 12 Theile [en 2 vol.].

Musée national 1906-:

Musée national suisse à Zurich. Rapport annuel, 1906-.

MUSEUMSKUNDE 1905-:

MUSEUMSKUNDE. ZEITSCHRIFT FÜR VERWALTUNG UND TECHNIK ÖFFENTLICHER UND PRIVATER SAMMLUNGEN, Koetschau KARL (DIR.), BERLIN 1905-.

Neuchâtel historique 1902:

Neuchâtel historique. Collection de vues, gravures, etc. datant de plusieurs siècles. Catalogue de vente, [...] s'adresser à Ferd. Beck, Bazar de Jérusalem, Neuchâtel 1902.

Officieller Katalog 1883:

Officieller Katalog der Schweizerischen Landesausstellung Zürich 1883, Zürich [1883].

Pétition 1891:

Pétition adressée à la haute Assemblée fédérale suisse concernant la forme du Musée national, mai 1891.

PFLÜGER 1914:

PFLÜGER Paul, *Die Museen der Schweiz*, Zürich 1914.

PIT 1905:

PIT A., «Ausstattung von Museumsräumen», *Museumskunde* 1 (1905), 67-75.

PLANTA 1891:

PLANTA P. C., *An die hohe Schweizerische Bundesversammlung. Eine Präzisierung der Anti-Landesmuseums-Petition*, Bern 1891.

RAHN 1876:

RAHN Johann Rudolf, *Geschichte der Bildenden Künste in der Schweiz*, Zürich 1876.

RAHN 1881:

RAHN Johann Rudolf, *Erinnerungen an die Bürki'sche Sammlung*, Zürich 1881.

RAHN 1884:

RAHN Johann Rudolf, *Schweizerische Landesausstellung Zürich 1883: Bericht über Gruppe 38: Alte Kunst. Mit einem statistischen Anhang von Heinrich Angst*, Zürich 1884.

RAHN 1885:

RAHN Johann R.[udolf], «Die Glasgemälde im Gotischen Haus zu Wörlitz», in: *Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte. Eine Festgabe zum 4. Mai 1885 für Anton Springer*, Leipzig 1885, 176-226.

RAHN 1890:

RAHN Johann R.[udolf], «Die schweizerischen Glasgemälde in der Vincentschen Sammlung in Konstanz», *Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich* XXII/6 (1890).

RAHN 1898:

RAHN Johann Rudolf, *Das Schweizerische Landesmuseum in Zürich*, Leipzig 1898 (Zeitschrift für bildende Kunst N. F. vol. IX).

RAHN 1900:

RAHN Johann Rudolf, «Denkmalpflege und Erforschung vaterländischer Kunst», in SEIPPEL Paul (dir.), *Die Schweiz im neunzehnten Jahrhundert*, vol. 2, Bern 1900, 433-444.

Rapport de la majorité 1889:

Rapport de la majorité de la commission du Conseil des Etats concernant la création d'un Musée national suisse, Berne 9 décembre 1889.

Rapport du Conseil 1890:

Rapport du Conseil fédéral à l'Assemblée fédérale relatif au choix du siège du Musée national suisse, Berne 29 novembre 1890.

Ratschlag 1890:

Ratschlag betreffend Basels Bewerbung um das Schweizerische Landesmuseum (2. Juli 1890), Basel 1890.

Recueil officiel 1848-1904:

Recueil officiel des lois et ordonnances de la Confédération suisse, Berne 1848-1904.

Recueil systématique 1949:

Recueil systématique des lois et ordonnances de 1848 à 1947, Berne 1949.

Règlement 1892:

Règlement concernant l'administration du Musée national suisse, Berne 4 mars 1892.

Règlement d'exécution 1887:

Règlement d'exécution relatif à l'arrêté fédéral du 30 juin 1886 concernant la participation de la Confédération à la conservation et à l'acquisition d'antiquités nationales, Berne 25 février 1887.

REINACH 1903:

REINACH Salomon, «Le Commerce des Oeuvres d'art et les amateurs américains», *La Chronique des Arts et de la Curiosité. Supplément à la Gazette des Beaux-Arts* 20 (1903), 164-165 et 171-172.

RODT 1884:

RODT E. von, *Das historische Museum in Bern*, Bern 1884.

RUFFY 1898:

RUFFY Eugène, *Inauguration du Musée national suisse, discours prononcé à Zurich le 25 juin 1898 par le président de la Confédération*, Lausanne 1898.

Sammlung 1911:

Sammlung Lord Sudeley. Toddington Castle (Gloucetershire). Schweizer Glasmalereien vorwiegend des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Auktion in der Galerie Hugo Helbing in München [...] den 4. Oktober 1911, München 1911.

«Schweizerische Altertümer» 1901:

«Schweizerische Altertümer im In- und Auslande», *Schweizerisches Landesmuseum in Zürich. Neunter Jahresbericht 1900*, Zürich 1901, 93-102.

«Schweizerische Altertümer» 1902:

«Schweizerische Altertümer in In- und Auslande», *Schweizerisches Landesmuseum in Zürich. Zehnter Jahresbericht 1901*, Zürich 1902, 100-119.

Schweizerische Landesausstellung 1883:

Schweizerische Landesausstellung Zürich 1883, R. Guler, Phot. Chur & St. Moritz 1883.

SLM Baubeschreibung 1892:

Schweizerisches Landesmuseum in Zürich. Baubeschreibung, [Zürich]1892.

SLM Jahresberichte 1893-.:

Schweizerisches Landesmuseum in Zürich. Jahresberichte, [Zürich] 1893-.

*SLM Zürich's Bewerbung*1890:

Schweizerisches Landes-Museum. Zürich's Bewerbung. Zürich und das schweizerische Landesmuseum. Den hohen eidgenössischen Räten gewidmet, Zürich 1890.

Schweizerisches Nationalmuseum 1888:

Schweizerisches Nationalmuseum. Eingabe der Bernischen Behörden an den hohen Bundesrat, Bern 1888.

Sitzungen des Vereins 1880-1896:

Sitzungen des Vereins für Erhaltung Vaterländischer Kunstdenkmäler. 1880-1896.

Société auxiliaire 1922:

Société auxiliaire du Musée de Genève. Mélanges publiés à l'occasion du 25^e anniversaire de la fondation de la société avec illustrations, Genève 1922.

STAPFER 1799:

STAPFER Philipp Albrecht, *Entwurf für ein Nationalmuseum der Schweiz*, Bern 1799.

Statuts de l'union 1892:

Statuts de l'union des collections archéologiques publiques de la Suisse, 2 juin 1892.

ULRICH 1890:

ULRICH Rudolf, *Catalog der Sammlung der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich*, 3 vol. Zürich 1890.

Verein für das historische Museum 1894-1915:

Verein für das historische Museum und für Erhaltung Baslerischer Altertümer. Jahresberichte und Rechnungen, Basel 1894-1915.

Verein für die Mittelalterliche 1893:

Verein für die Mittelalterliche Sammlung und für Erhaltung Baslerischer Altertümer. Jahresberichte 1891-1892, Basel 1893.

Verordnung 1892:

Verordnung betreffend die Verwaltung des schweizerischen Landesmuseums (vom 4. März 1892), Bern 1892.

Verordnung 1907:

Verordnung betreffend die Verwaltung des schweizerischen Landesmuseums (vom 17. Juni 1907), Bern 1907.

Verzeichnis 1871:

Verzeichnis der Mittelalterlichen Sammlung in der S. Nicolaus-Capelle, dem Conciliumssaale und dessen Vorraume, sowie den Archivsälen des Basler Münster, Basel 1871.

Verzeichnis 1890:

Verzeichnis der vom Bunde seit 1884 erworbenen vaterländischen Alterthümer, Bern 1890.

VETTER 1889:

VETTER Ferdinand, *Eidgenössisches Landesmuseum oder Unterstützung örtlicher Altertumssammlungen? Vortrag gehalten in der von der Bernischen Künstlergesellschaft veranstalteten öffentlichen Versammlung im Kasino zu Bern, den 4. Juni 1889, und der hohen Bundesversammlung gewidmet*, Bern 1889.

VETTER 1889:

VETTER Ferdinand, *Eidgenössisches Landesmuseum oder Unterstützung örtlicher Altertumssammlungen? Vortrag vor der bernischen Künstlergesellschaft, gehalten am 4. Juni 1889*, Bern 1889.

VETTER 1890:

VETTER Ferdinand, *Die Vincent'sche Glasgemäldesammlung in Konstanz und das Schweizervolk. Vortrag gehalten in der Bernischen Künstlergesellschaft den 3. Juni 1890*, Bern 1890.

Vitraux anciens 1922:

Vitraux anciens. Français, Allemands, Suisses & Divers des XIII^e, XIV^e, XV^e & XVII^e siècles. Composant la collection Engel-Gros et dont la vente aura lieu à Paris, catalogue de vente, M^e F. Lair-Dubreuil, Paris 1922.

VÖGELIN 1872/73:

VÖGELIN Salomon, «Die ehemalige Kunstkammer auf der Stadtbibliothek zu Zürich», *Neujahrsblatt der Stadtbibliothek in Zürich* 2 (1872/73).

VÖGELIN 1876:

VÖGELIN Salomon, *Kunst und Volksleben. Rede in Winterthur vom 11. Januar 1876. Oeffentliche Vorträge*, vol. 3, Basel 1876.

VÖGELIN 1883:

VÖGELIN Salomon, *Die Errichtung eines schweizerischen National-Museums. Rede gehalten im schweizer. Nationalrath, den 9. Juli 1883.*
Separat Druck aus dem Anzeiger des Bezirkes Uster, s.l. 1883.

WACKERNAGEL 1894:

WACKERNAGEL Rudolf, «Über Altertümer-Sammlungen: Festrede, gehalten bei der Eröffnung des Historischen Museums Basel am 21. April 1894», *Verein für das historische Museum und für Erhaltung Baslerischer Altertümer. Jahresberichte und Rechnungen nebst einem Vortrag des Herrn Rudolf Wackernagel. Jahr 1893, Basel 1894, 25-35.*

WACKERNAGEL 1857:

WACKERNAGEL Wilhelm, *Über die mittelalterliche Sammlung zu Basel nebst einigen Schriftstücken aus derselben*, Basel 1857.

WALDNER 1883:

WALDNER A., *Officieller Führer durch die Schweizerische Landesausstellung mit Notizen über die Schweiz, Zürich und Umgebung*, 2. Aufl., Zürich 1883.

Weisung 1889:

Weisung des Stadtrathes an die Gemeindeversammlung betreffend das Nationalmuseum, Zürich 27. Februar und 7. März 1889.

Weisung 1892:

Weisung des Stadtrathes an die Gemeindeversammlung betreffend einen Nachtragskredit von Fr. 380'000 für das Landesmuseum, Zürich 2. August und 16. August 1892.

Worte des Friedens:

Worte des Friedens über das Nationalmuseum an die hohe Bundesversammlung. Eine ungehaltene Rede von Bruder Klaus, dem Jüngsten, in Bern, s.l.n.d.

Zirkular 1888:

Zirkular des Initiativkomitees Zürich. Einladung in die Schmiedstube, Zürich 16. Mai 1888.

Zürich als Sitz 1889:

Zürich als Sitz des schweizerischen Nationalmuseum. Aufruf an die Bevölkerung zu Stadt und Land!, Zürich 1889.

III. ETUDES

100 ans de conservation 1987:

100 ans de conservation des monuments au sein de la Confédération.
Extrait de *Nos monuments d'art et d'histoire* 38 (1987/1).

«125 ans de recherches» 1979:

«125 ans de recherches lacustres», *Archéologie suisse* 2 (1979), numéro spécial.

50 Jahre Kunsthandelsverband 1973:

50 Jahre Kunsthandelsverband der Schweiz: Jubiläumsausstellung mit Werken des 15.-20. Jahrhunderts aus öffentlichem und privatem Besitz, Kunsthaus Zürich, 15.9.-11.11.1973, Zürich 1973.

«75 Jahre Schweizerisches » 1973:

«75 Jahre Schweizerisches Landesmuseum», *Turicum* (1973).

100 Jahre Historisches Museum 1976:

100 Jahre Historisches Museum der Stadt Baden im Landvogteischloss, Museumskommission Baden (éd.), Baden 1976.

ABALLEA 1997:

ABALLEA Sylvie, *Collections de moulages d'œuvres médiévales régionales: un patrimoine à redécouvrir. L'exemple de la collection du Musée d'art et d'histoire de Genève (1880-1940)*, RSAA 54 (1997), 175-183.

«L'adieu aux hallebardes» 1995:

«L'adieu aux hallebardes», in *L'histoire – ou le mouvement. Forum de l'histoire suisse*, Musée national suisse (éd.), Zurich [1995], 113-119.

AIMONE 1993:

AIMONE Linda et Carlo OLMO, *Les Expositions universelles, 1851-1900*, Paris (1990) 1993.

ALTERMATT 1996:

ALTERMATT Urs, *Conseil fédéral. Dictionnaire biographique des cent premiers conseillers fédéraux*, Yens 1993.

ALTERMATT 1998:

ALTERMATT Urs, Catherine BOSSHART PFLUGER et Albert TANNER (dir.), *Die Schweiz 1798-1998. Staat – Gesellschaft – Politik*, vol. 4: Die Konstruktion einer Nation, Nation und Nationalisierung in der Schweiz, 18.-20. Jahrhundert, Zürich 1998.

AMALVI 1996:

AMALVI Christian, *Le goût du Moyen Age*, Paris 1996.

AMMANN 1927:

AMMANN Josef, *Das Polenmuseum, 1870-1927. Denkschrift zur Ueberführung des Polnischen Nationalmuseums von Rapperswil nach Warschau*, Rapperswil, Oktober 1927.

ANDRIEUX 1997:

ANDRIEUX Jean-Yves (dir.), *Patrimoine & Société*, Actes du cycle de conférences prononcées à l'université de Haute-Bretagne (Rennes 2), Rennes 1997 (collection Art & Société).

AUERBACH 1999:

AUERBACH Jeffrey, *The Great Exhibition of 1851. A Nation on Display*, New Haven 1999.

BABELON 1994:

BABELON Jean-Pierre et André CHASTEL, *La notion de patrimoine*, Paris 1994 (1980).

BABELON 1997:

BABELON Jean-Pierre, «Le Louvre», in NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoires*, vol. 2, Paris 1997 (1984), 1803-1830.

BÄCHTIGER 1986:

BÄCHTIGER Franz, «Streiflichter zur Sammlungspolitik historischer Museen in der Schweiz», *Nos monuments d'art et d'histoire* 37 (1986/3), 297-305.

BÄCHTIGER 1987:

BÄCHTIGER Franz, «Konturen schweizerischer Selbstdarstellung im Ausstellungswesen des 19. Jahrhundert», in CAPITANI François de et Georg GERMANN (dir.), *Auf dem Weg zu einer schweizerischen Identität 1848-1914. Probleme – Errungenschaften – Misserfolge*, Fribourg 1987.

BÄCHTIGER 1998:

BÄCHTIGER Franz, «Von der Geschichte eingeholt. Notizen zur Verwaltung von Erblasten», *NZZ*, Dienstag 16. Juni 1998, Nr. 136, B 7. (Beilage)

BAKER 1999:

BAKER Malcolm et Brenda RICHARDSON (dir.), *A Grand Design: The Art of the Victoria and Albert Museum*, London 1999 (1997).

BALL-SPIESS 1987:

BALL-SPIESS Daniela U., «Wie ist das Kunstgewerbe in der Schweiz zu heben und zu pflegen?» *Der Beitrag von Nora Gross (1871-1929) zur ästhetischen Erziehung*, Bern 1987.

BANDI 1980:

BANDI Hans Georg et Karl ZIMMERMANN, *Pfahlbauromantik des 19. Jahrhunderts*, Zürich 1980.

BARGHOUGH 1994:

BARGHOUGH Laurence, *Préliminaires à l'étude des collections privées vaudoises entre 1750 et 1850*, Lausanne 1994. (Mémoire de licence de la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne sous la direction du professeur Philippe Junod)

Basel Schatzkammern 1979:

Basel Schatzkammern. Zur Entstehung und Entwicklung unserer Museen, 1979.

BAUER 1988:

BAUER Ingolf, «König Maximilian II., sein Volk und die Gründung des Bayerischen Nationalmuseums», *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde* (1988), 1-38.

BAZIN 1967:

BAZIN Germain, *Le temps des musées*, Liège 1967.

BÉGUIN 1997:

BÉGUIN Pierre-Henri, «Le Musée de l'Areuse à Boudry 1872-1997. L'histoire d'un pionnier parmi les musées régionaux», *Musée Neuchâtelois* (1997/2), 73-90.

BÉNÉZIT 1976:

BÉNÉZIT E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris 1976.

BENJAMIN 1977:

BENJAMIN Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M. 1977.

BENNETT 1996:

BENNETT Tony, *The Birth of the Museum. History, theory, politics*, London-New York 1996 (1995).

BERGIER 1984:

BERGIER Jean-François, *Histoire économique de la Suisse*, Lausanne 1984.

BERNIER 1977:

BERNIER Georges, *L'art et l'argent: le marché de l'art au XX^e siècle*, Paris 1977.

BESSE 1993:

BESSE Nadine, «Construire l'art, construire les moeurs. La fonction du musée d'art et d'industrie selon Marius Vachon», in MICHAUD Stéphane (dir.), *L'Edification. Morales et cultures au XIX^e siècle*, Paris 1993, 51-58.

BETULIUS 1956:

BETULIUS Walter, *Friedrich Salomon Vögelin, 1837-1888: Sein Beitrag zum schweizerischen Geistesleben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Winterthur 1956.

BEURDELEY 1981:

BEURDELEY Michel, *La France à l'encan: 1789-1799: exode des objets d'art sous la Révolution*, [pref. de Maurice Rheims], Paris 1981.

BEURDELEY 1988:

BEURDELEY Michel, *Trois siècles de ventes publiques*, Fribourg 1988.

BIONDI 1997:

BIONDI A., «The mercant, the thief & the citizen: the circulation of works of art within the european union», *Common market law review* 34 (1997/5), 1173-1195.

BIRKNER 1975 :

BIRKNER Othmar, «Gründung und Entwicklung des Kunstgewerbemuseums», GROSSMANN Elisabeth, Hansjörg BUDLIGER et Urs STAHEL, *100 Jahre Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich, 1875-1975*, Zürich [1975], 7-11.

BLANC 1994:

BLANC Jérôme, *Les Engel: une famille d'industriels et de philanthropes*, Paris 1994.

BOESCH F. 2003:

BOESCH Franz, *Zürcher Porzellanmanufaktur 1763-1790*, vol. 1: *Geschichte des Unternehmens und seine Erzeugnisse*, vol. 2: *Verzeichnis der Produkte*, Zürich 2003.

BOESCH G. 1954:

BOESCH Gottfried, *Das historische Museum zu Luzern, 1873-1953*, 4. Jahresgabe der Historisch-Antiquarischen Gesellschaft Luzern, Luzern 1954.

BOLLIN 1976:

BOLLIN Daniel, *Le marché des arts plastiques. Etude basée sur un échantillon suisse romand*, Fribourg 1976.

BOOKMANN 1987:

BOOKMANN Hartmut, *Geschichte im Museum? Zu den Problemen und Aufgaben eines Deutschen Historischen Museums*, München 1987.

- BOURDIEU 1969:
BOURDIEU Pierre et Alain DARBEL, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris 1969.
- BOURDIEU 1979:
BOURDIEU Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris 1979.
- BOURQUIN 1950:
BOURQUIN Werner, *Le Musée Schwab, ses collections lacustres et romaines*, Bienne 1950.
- BOUVIER 1991:
BOUVIER Nicolas, *L'art populaire*, Disentis 1991 (Ars Helvetica IX. Arts et culture visuels en Suisse).
- BUCHBINDER 1998:
BUCHBINDER Sascha, «Im Bann von Armbrust, Banner und Hellebarde. Die Waffenhalle – vom Tempel zur nüchternen Quelle der Erkenntnis», in *NZZ*, Dienstag 16. Juni 1998, Nr. 136, B 9. (Beilage).
- BÜCHLER 1970:
BÜCHLER Hermann, *Drei Schweizerische Landesausstellungen, Zürich 1883, Genf 1896, Bern 1914*, Zurich 1970.
- BUOMBERGER 1998:
BUOMBERGER Thomas, *Raubkunst – Kunstraub: die Schweiz und der Handel mit gestohlenen Kulturgütern zur Zeit des Zweiten Weltkrieges*, Zürich 1998.
- BURCKHARDT 1933:
BURCKHARDT Rudolf F., *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt II: Der Balser Münsterschatz*, Basel 1933.
- BURIAN 1977:
BURIAN Peter, «Die Idee der Nationalanstalt», in DENEKE Bernward et Rainer KASCHNITZ (dir.), *Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert*, München 1977, 11-18.
- BURIAN 1978:
BURIAN Peter, «Das Germanische Nationalmuseum und die deutsche Nation», *Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852-1977*, München 1978, 128.
- BURTON 2000:
BURTON Anthony, *Vision & Accident: The Story of the Victoria & Albert Museum by Victoria and Albert Museum*, London 2000.
- CALLU 1994:
CALLU Agnès, *La réunion des musées nationaux 1870-1940. Genèse et fonctionnement*, Paris 1994 (Mémoires et documents de l'école des Chartes, N° 42).
- CALOV 1969:
CALOV Gudrun, «Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland», *Museumskunde* 38 (1969), 1-169.
- CAPITANI 1985:
CAPITANI François de, *Historisches Museum Bern*, Bern 1985.

CAPITANI 1987:

CAPITANI François de et Georg GERMANN (dir.), *Auf dem Weg zu einer schweizerischen Identität 1848-1914, Probleme – Errungenschaften – Misserfolge*, 8. Kolloquium der Schweizerischen Akademie der Geisteswissenschaften, Freiburg 1987.

CAPITANI 1992:

CAPITANI François de, «De la salle d'honneur à la salle d'école», in LEIMGRUBER Walter et Gabriela CHRISTEN (dir.), «*Sonderfall?*» *La Suisse entre le Réduit national et l'Europe*, catalogue d'exposition du Musée national suisse, Zurich 1992, 220-221.

CAPITANI 1996:

CAPITANI François de, «Nation, Geschichte und Museum im 19. Jahrhundert», in FILLITZ Hermann (dir.), *Der Traum vom Glück, Die Kunst des Historismus in Europa*, vol. 1, Wien 1996 (24. Europarat Ausstellung), 33-37.

CAPITANI 1997:

CAPITANI François de, «Histoire, image et geste au XIX^e siècle et les origines du Musée d'histoire», in FURRER Norbert et al., *Gente Ferocissima. Mercenariat et société en Suisse (XV^e-XIX^e siècle)*. Recueil offert à Alain Dubois, Lausanne-Zurich 1997, 319-336.

CAPITANI 1998:

CAPITANI François de, «Nationale Identität im Wechselspiel zwischen Geschichte, Monument und Museum: Das schweizerische Beispiel», *RSAA* 55 (1998/1), 25-33.

CAPITANI 2000:

CAPITANI François de, «Das Schweizerische Landesmuseum – Gründungsidee und wechselvolle Geschichte», *RSAA* 57 (2000/1), 1-16.

CASTELLANI 1993 :

CASTELLANI Zahir Elizabeth, *Die Wiederherstellung von Schloss Vaduz 1904 bis 1914. Burgendenkmalpflege zwischen Historismus und Moderne*. 2 vol., Vaduz 1993.

CHASTEL 1997:

CHASTEL André, «La notion de Patrimoine», in NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoires*, vol. 1, Paris 1997 (1984), 1433-1470.

CHAUDONNERET 1994:

CHAUDONNERET Marie-Claude, «Musées» des origines: de Montfaucon au Musée de Versailles», *Romantisme* 84 (1994), 11-35.

CHESSEX 1980:

CHESSEX Pierre, «Documents pour servir à l'histoire des arts sous la République helvétique», *Etudes de Lettres* (1980/2), 93-121.

CONFORTI 1999:

CONFORTI Michael, «The Idealist Enterprise and the Applied Arts», in BAKER Malcolm and Brenda RICHARDSON (dir.), *A Grand Design: The Art of the Victoria and Albert Museum*, London 1999 (1997), 23-47.

CONN 1998 :

CONN Steven, *Museums and American Intellectual Life, 1876-1926*, Chicago-London 1998.

Das Amerbach 1991:

Das Amerbach-Kabinett, Basel 1991, 5 vol.

Das historische Museum 1997:

Das historische Museum Luzern, Luzern 1997.

DASTON 1998:

DASTON Lorraine and Katharine PARK, *Wonders and the Order of Nature 1150-1750*, New York 1998.

DELOCHE 1989:

DELOCHE Bernard et Jean-Michel LENIAUD, *La culture des sans-culottes: le premier dossier du patrimoine, 1789-1798*, [préf. de Jack Lang], Paris 1989.

DENEKE 1977:

DENEKE Bernward et Rainer KASCHNITZ (dir.), *Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert*, München 1977.

DENEKE 1978:

DENEKE Bernward et Rainer KASCHNITZ (dir.), *Das Germanische Nationalmuseum 1852-1977*, München-Berlin 1978.

Der Bund fördert 1988:

Der Bund fördert. Der Bund sammelt. 100 Jahre Kunstförderung des Bundes, Bundesamt für Kulturpflege (éd.), Bern 1988.

Des musées d'histoire pour l'avenir 1988:

Des musées d'histoire pour l'avenir, actes du colloque intitulé «Des musées d'histoire, pour qui? Pour quoi?» Historial de la Grande Guerre, Péronne 19-21 novembre 1996, Paris 1998.

DEUHLER F. 1981:

DEUHLER Florens, «Sammler, Sammlungen und Museen», in *Museen der Schweiz*, mit Beiträgen von Florens Deuchler, Bernhard Hahnloser, Peter Herger, Werner Jehle, Martin R. Schärer und Bernard Zumthor, Zürich 1981, 8-37.

DEUHLER F. 1987:

DEUHLER Florens, *L'économie artistique*, avec des contributions de Gisela Bucher-Schmidt, Cäsar Menz, Claus Niedelberger, Johannes Stückelberger, Disentis 1987 (Ars Helvetica II. Arts et culture visuels en Suisse).

DEUHLER K. 1973:

DEUHLER Klaus, «Le Musée national a 75 ans», *Suisse* 6 (1973).

DIAS 1991:

DIAS Nélia, *Le Musée d'Ethnographie du Trocadéro (1878-1908): anthropologie et muséologie en France*, Paris 1991.

Dictionnaire biographique 1998:

Dictionnaire biographique de l'art suisse, 2 vol. et CD-Rom, Zürich 1998.

Dictionnaire des artistes 1981:

Dictionnaire des artistes suisses contemporains, Institut Suisse pour l'Etude de l'Art, Frauenfeld-Stuttgart 1981.

DHS 2002-2005:

Dictionnaire historique de la Suisse, Hauterive 2002-2005.

DHBS 1921-1933:

Dictionnaire historique et biographique de la Suisse, 7 vol., Neuchâtel 1921-1933.

Die Erfindung 1998:

Die Erfindung der Schweiz 1848-1998. Bildentwürfe einer Nation, Schweiz. Landesmuseum (éd.), Ausstellungskatalog, Zürich 1998.

Dominique-Vivant Denon 2000:

Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon, catalogue de l'exposition du Musée du Louvre, Paris 2000.

DÖRING 1977:

DÖRING Carla, *Das kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert*, Diss. Frankfurt a. M., 1977.

DORLÉAC 1992:

DORLÉAC Bertrand Laurence (éd.), *Le commerce de l'art de la Renaissance à nos jours*, Besançon 1992.

Dr. Fritz Nathan 1972:

Dr. Fritz Nathan und Dr. Peter Nathan 1922-1972. Fünfzig Jahre Kunsthandel: Erinnerungsbuch und Gedenkschrift, Zürich 1972.

DRAEYER 1998:

DRAEYER Hanspeter, «Die besten Schädel arischer Rasse als Katalysator für die Gründung des Schweizerischen Landesmuseums», in Schweiz. Landesmuseum (éd.), *Die Erfindung der Schweiz 1848-1998. Bildentwürfe einer Nation*, (Ausstellungskatalog), Zürich 1998, 158-169.

DRAEYER 1999:

DRAEYER Hanspeter, *Das Schweizerische Landesmuseum Zürich. Bau- und Entwicklungsgeschichte 1889-1998*, Bildband 6, Schweizerisches Landesmuseum, Zürich 1999.

DURRER 1948:

DURRER Robert [achevé par Fanny LICHTLEN], *Heinrich Angst. Erster Direktor des Schweizerischen Landesmuseums. Britischer Generalkonsul*, Glarus 1948.

«Estrich der Nation? » 1970:

«Estrich der Nation? Fragen um das Schweizerische Landesmuseum in Zürich», *Tages Anzeiger-Magazin* 24, 18.7.1970, 9-10.

FLEMING 1993

FLEMING David et al. (dir.), *Social History in Museums. A Handbook for Professionals*, London 1993.

FLÜELER 1981

FLÜELER Niklaus (dir.), *Die Museen der Schweiz*, Zürich 1981.

FRANCINI 2001:

FRANCINI Esther Tisa, Anja HEUSS et Georg KREIS, *Fluchtgut-Raubgut. Der Transfer von Kulturgütern über die Schweiz 1933-1945 und die Frage der Restitution*, Zürich 2001.

Fünfzig Jahre 1945:

Fünfzig Jahre Historisches Museum Basel 1894-1944, Basel 1945.

FURGER 1992:

FURGER Andres, «Das Schweizerische Landesmuseum im Wandel», in PLESSEN Marie-Louise von (dir.), *Die Nation und ihre Museen*, Frankfurt-New York 1992, 200-209.

GAEHTGENS 1992:

GAEHTGENS Thomas W., *Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich: zur Kulturpolitik der Museen in der wilhelminischen Epoche*, [München 1992].

GAEHTGENS 1997(a):

GAEHTGENS Thomas W., «Le musée historique de Versailles», in NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire, vol. II: La Nation*, Paris 1997 (Quarto), 1781-1802.

GAEHTGENS 1997(b):

GAEHTGENS Thomas W. et Barbara PAUL, *Mein Leben: Wilhelm von Bode*, Berlin 1997.

GAEHTGENS 1999:

GAEHTGENS Thomas W., *L'art sans frontières. Les relations artistiques entre Berlin et Paris*, traduit de l'allemand par Anne Charrière, Paris 1999.

GAMBONI 1987:

GAMBONI Dario, *La géographie artistique*, Disentis 1987 (Ars Helvetica I. Arts et culture visuels en Suisse).

GEORGEL 1994:

GEORGEL Chantal (dir.), *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, Musée d'Orsay, Paris 1994.

GERMANN 2005 :

GERMANN Georg, «Johann Rudolf Rahn und die Ursprünge der GSK», *NIKE* (2005/3), 34-39.

Geschichte des Kantons Zürich 1994:

Geschichte des Kantons Zürich. 19. und 20. Jahrhundert, vol. 3, [dir. Niklaus Flüeler et Marianne Flüeler-Grauwiler], Zürich 1994.

«Geschichte zeigen» 1998:

«Geschichte zeigen – Hundert Jahre Schweizerisches Landesmuseum», *NZZ*, Nr. 136, 16.6.1998 (Beilage).

GLOOR 1986(a):

GLOOR Lukas, «Die <permanenten Ausstellungen> und der Kunsthandel in der Schweiz im 19. Jahrhundert», *RSAA* (1986/4), 387-390.

GLOOR 1986(b):

GLOOR Lukas, *Von Böcklin zu Cézanne. Die Rezeption des französischen Impressionismus in der deutschen Schweiz*, Bern-Frankfurt a.M.-New York 1986 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte, vol. 58).

GLOOR 1993:

GLOOR Lukas, «Public and Private Collecting in Switzerland, 1875-1945», *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 19 (1993), 54-61.

GODAU 1989:

Godau Sigrid, «Inszenierung oder Rekonstruktion? Zur Darstellung von Geschichte im Museum», in Fehr Michael et Stefan Grohé (dir.), *Geschichte – Bild – Museum. Zur Darstellung von Geschichte im Museum*, Köln 1989, 199-242.

GONSETH 2000:

GONSETH Marc-Olivier, Jacques HAINARD et Roland KAEHR, *L'art c'est l'art*, Neuchâtel 2000.

GONSETH 2005:

GONSETH Marc-Olivier, Jacques HAINARD et Roland KAEHR (dir.), *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas 1904-2004*, Neuchâtel 2005.

GRADEL 1997:

GRADEL Oliver, *Vom Universalmuseum zum Kunstpalast. Zur bautypologischen Entwicklung des französischen Provinzmuseums im 19. Jahrhundert*, Hildesheim- Zürich- New York 1997.

GRAF 1991:

GRAF Rudolph et Heinrich THOMMEN, *Museen und nationale Identität, Nationales Forschungsprogramm 21 «Kulturelle Vielfalt und nationale Identität»*, Basel 1991 (Reihe: Kurzfassung der Projekte).

GRANDJEAN 1979:

GRANDJEAN Marcel, «Jalons pour une histoire de la conservation des monuments historiques vaudois jusqu'à Viollet-le-Duc», *Revue historique vaudoise* 87 (1979), 71-97.

GREYERZ 1980:

GREYERZ Hans von, «Der Bundesstaat seit 1848», *Handbuch der Schweizer Geschichte*, vol. 2, Zürich 1980, 1019-1246.

GRIENER 1997:

GRIENER Pascal et Pascal RUEDIN, *Le Musée cantonal des Beaux-Arts de Sion 1947-1997. Naissance et développement d'une collection publique en Valais: contextes et modèles*, Sion 1997.

GRIENER 2002:

GRIENER Pascal, «Histoire de l'art/Marché de l'art. Le musée d'art moderne en Suisse», *Traverse* 2002/2, 17-27.

GRIESEBACH 1983:

GRIESEBACH Lucius, «Die Historienbilder», in *Ferdinand Hodler* (Ausstellungskatalog), Zürich 1983, 257-274.

GROTE 1994:

GROTE Andreas, *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800*, Opladen 1994.

GRUNER 1966:

GRUNER Erich (dir.), *Die schweizerische Bundesversammlung 1848-1920*, Bern 1966.

GRÜTTER 1992:

GRÜTTER Heinrich Theodor, «Dargestellte Geschichte, Erkenntnispotentiale historischer Museen und Ausstellungen», in LUNDT Beat et Helma REIMÖLLER (dir.), *Von Aufbruch und Utopie. Perspektiven einer neuen Gesellschaftsgeschichte des Mittelalters*, Böhlau-Köln 1992, 381-398.

GUBLER 1975:

GUBLER Jacques, *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, thèse de doctorat, Lausanne 1975.

GUEx 2002:

GUEx Sébastien et Chantal LAFONTANT VALLOTTON, «Le marché de l'art en Suisse: un terrain opaque à déchiffrer», *Traverse* 2002/1, 7-11.

Guide des musées suisses 2000:

Guide des musées suisses, Association des musées suisses (éd.), Bâle 2002.

GUILLAUME 1980:

GUILLAUME Marc, *La politique du patrimoine*, Paris 1980.

HAINARD 1984:

HAINARD Jacques et Roland KAEHR (dir.), *Objets prétextes. Objets manipulés*, Neuchâtel 1984.

Handbuch 1980:

Handbuch der Schweizer Geschichte, 2 vol., 1980.

HARTOG 1997:

HARTOG François, «Patrimoine et histoire: les temps du patrimoine», in ANDRIEUX Jean-Yves (dir.), *Patrimoine & Société. Actes du cycle de conférences prononcées à l'Université de Haute-Bretagne (Rennes 2)*, Rennes 1997 (Coll. Art & Société), 3-16.

HASKELL 1983:

HASKELL Francis, «Les musées et leurs ennemis», *Actes de la Recherche en sciences sociales* 49 (1983), 103-106.

HASKELL 1993:

HASKELL Francis, *La norme et le caprice: redécouvertes en art, aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1919*, traduction par R. Fohr, Paris (1986) 1993.

HASKELL 2000:

HASKELL Francis, *The ephemeral museum: old master paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven-London 2000.

HEINICH 2000 :

HEINICH Nathalie, «Conservateurs de musée», *Encyclopedia Universalis*, CD-Rom, version 2000.

HOBHOUSE 2002:

HOBHOUSE Hermione, *The Crystal Palace and the Great Exhibition: art, science and productive industry: a history of the Royal Commission for the Exhibition of 1851*, London 2002.

HOBSBAWM 1989:

HOBSBAWM Eric J., *L'ère des empires 1875-1914*, Paris 1989.

HOBSBAWM 1992:

HOBSBAWM Eric J., *Nations et nationalisme depuis 1780*, Paris 1992 (1990).

HOCHREITER 1994:

HOCHREITER Walter, *Vom Musentempel zum Lernort. Zur Sozialgeschichte Deutscher Museen 1800-1914*, Darmstadt 1994.

HOOG 1991:

HOOG Michel et Emmanuel HOOG, *Le marché de l'art*, Paris 1991 (coll. Que sais-je?).

IHLE 1998:

IHLE Pascal, «Eine konstruierte Urschweiz. Ein architektonisches Ausstellungsobjekt von Gustav Gull», *NZZ*, Dienstag 16. Juni 1998, Nr. 136, B 10 (Beilage).

Informationstag 1993:

Informationstag «Kulturgüter zwischen Markt und Museum», Bern, 2. Juli 1993: Schlussbericht. Nationale Schweizerische UNESCO-Kommission, Sektion Kultur; in Zusammenarbeit mit der Erklärung von Bern und dem Verband der Museen der Schweiz, Bern 1993.

JATON-PLÜSS 1980:

JATON-PLÜSS Monique, «Le mécénat privé à Neuchâtel, 1816-1884», *Musée Neuchâtelois* (1980/3), 122-144.

JOST 1986:

JOST Hans Ulrich, «Les sociétés culturelles et artistiques en Suisse, 1750-1850», in ETIENNE François, *Sociabilité et Société bourgeoise en France, en Allemagne et en Suisse 1750-1850*, Paris 1986.

JOST 1987:

JOST Hans Ulrich, «Politique culturelle de la Confédération et valeurs nationales», in CRETIAZ Bernard, Hans Ulrich JOST et Rémy PITHON (dir.), *Peuples inanimés, avez-vous donc une âme? Images et identité suisses au XX^e siècle*, Lausanne 1987, 19-38 (Histoire et Société contemporaines 6).

JOST 1988 (a):

JOST Hans Ulrich, «Un juge honnête vaut mieux qu'un Raphaël. Le discours esthétique de l'Etat national», *Etudes de lettres* (1988), 48-73.

JOST 1988(b):

JOST Hans Ulrich, «Das <Nötige> und das <Schöne>. Voraussetzungen und Anfänge der Kunstförderung des Bundes», in Bundesamt für Kulturpflege (éd.), *Der Bund fördert. Der Bund sammelt. 100 Jahre Kunstförderung des Bundes*, Bern 1988, 13-24.

JOST 1989:

JOST Hans Ulrich, «La nation, la politique et les arts», *Revue Suisse d'Histoire* 39 (1989/3), 293-303.

JOST 1991:

JOST Hans Ulrich et Albert TANNER (éd.), *Sociabilité et faits associatifs – Geselligkeit, Sozietäten und Vereine*, Zürich 1991, 7-29 (Société suisse d'histoire économique et sociale, cahier 9).

JOST 1992:

JOST Hans Ulrich, *Les Avant-gardes réactionnaires. La naissance de la nouvelle droite en Suisse 1890-1914*, Lausanne 1992.

JUNG 1994:

JUNG Joseph, «Res clamat ad Dominum!» – Von den Irrfahrten des Chorgestühls», in HÄFLIGER Alois, *Sankt Urban 1194-1994. Ein ehemaliges Zisterzienserkloster ...*, Bern 1994, 197-204.

JUNG 1998:

JUNG Joseph, *Das imaginäre Museum: privates Kunstengagement und staatliche Kulturpolitik in der Schweiz: die Gottfried-Keller-Stiftung 1890-1922*, Zürich 1998.

KAEHR 2000:

KAEHR Roland, *Le mûrier et l'épée. Le cabinet de Charles Daniel de Meuron et l'origine du Musée d'ethnographie à Neuchâtel*, Neuchâtel 2000.

KAESER 2004(a):

KAESER Marc-Antoine, *Les lacustres: archéologie et mythe nationale*, Lausanne 2004. (Coll. Le savoir suisse)

KAESER 2004(b):

KAESER Marc-Antoine, *L'univers du préhistorien. Science, foi et politique dans l'œuvre et la vie d'Edouard Desor (1811-1882)*, Paris-Budapest-Torino 2004.

KAESER 2004(c):

KAESER Marc-Antoine et al., *Histoire de collections. La collection Paul Wernert au Musée national suisse*, Musée national suisse (éd.), Zurich 2004.

KAISER 2005 :

KAISER Franziska, «125 Jahre Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte: Engagement für Baudenkmäler», *NIKE* (2005/3), 28-33.

KAVANAGH 1996:

KAVANAGH Gaynor, *A bibliography for history, history curatorships and museums*, Aldershot 1996.

KNOEPFLI 1972:

KNOEPFLI Albert, *Schweizerische Denkmalpflege, Geschichte und Doktrinen*, Zürich 1972 (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Jahrbuch 1970/71).

KOCH 1989:

KOCH Rainer, «Geschichte und Museum», *Museumskunde* 54/3 (1989), 125-134.

KOCKA 1988:

KOCKA Jürgen (dir.), *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich*, 3 vol., München 1988.

KÖHLER 2002:

KÖHLER Bettina, «L'intérieur, entre industrie et artisanat 1870-1900», in RÜEGG Arthur (dir.), *Mobilier et intérieurs suisses au XX^e siècle*, Bâle – Boston – Berlin 2002, 45.

KORFF 1990:

KORFF Gottfried et Martin ROTH, *Das historische Museum. Labor, Schaubühne und Identitätsfabrik*, Frankfurt – New York – Paris 1990.

KORFF 1992:

KORFF Gottfried, «Ausgestellte Geschichte», *Saeculum* (1992), Jahrbuch für Universalgeschichte, 21-35.

KULLING 1995:

KULLING Catherine, «Le Musée industriel à Lausanne: une idée originale et ses avatars», *Mémoire Vive* 4 (1995), 17-33.

Künstler-Lexikon 1958-1967:

Künstler-Lexikon der Schweiz XX. Jahrhundert, 2 vol., Frauenfeld 1958-1967.

Kunstvermittlung 1995:

Kunstvermittlung zwischen Kommerz, Trend und Verantwortung, Herbsttagung der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, den 3. November 1995, Bern 1995.

Kunstwissenschaft 1976:

Kunstwissenschaft an Schweizer Hochschulen. Die Lehrstühle der Universitäten in Basel, Bern, Freiburg und Zürich von den Anfängen bis 1940, Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz 3, Zürich 1976 (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Jahrbuch 1972/73).

KUNTZ 1996:

KUNTZ Andrea, *Das Museum als Volksbildungsstätte: Museumskonzeptionen in der deutschen Volksbildungsbewegung 1871-1918*, Münster 1996.

La réglementation 1994:

La réglementation suisse de l'importation et de l'exportation des biens culturels. Actes d'une table ronde organisée le 15 avril 1994, 1994 (Etudes en droit de l'art 5).

LAFONTANT 1995:

LAFONTANT Chantal, «Un nouveau musée présente l'histoire de l'ancienne Confédération», *Art + Architecture en Suisse* (1995/3), 316-17.

LAFONTANT 2002:

LAFONTANT VALLOTTON Chantal, «Heinrich Angst. Collectionneur-marchand et premier directeur du Musée national suisse», *Traverse: Le marché suisse de l'art (XIX^e-XX^e siècles)*, 2002/2, 63-79.

LALIVE 1985:

LALIVE Pierre (dir.), *La vente internationale d'oeuvres d'art*, Genève 1985.

LANZ 2002:

LANZ Hanspeter, «Heinrich Angst», *Dictionnaire historique de la Suisse*, vol. 1, Hauterive 2002, 320.

LAPAIRE 1991:

LAPAIRE Claude, «Les musées suisses, hier et aujourd'hui. Evolution des collections suisses», in *Guide des musées suisses*, Association des Musées suisses (éd.), Basel-Berlin 1991, 15-20.

LAPAIRE 1998:

LAPAIRE Claude, «La situation des artistes et de l'art en Suisse autour de 1900», in *Die Erfindung der Schweiz 1848-1998. Bildentwürfe einer Nation*, Schweiz. Landesmuseum (éd.), Ausstellungskatalog, Zürich 1998, 204-212.

LAPAIRE 2002:

LAPAIRE Claude, «Art, marché de l'», *Dictionnaire historique de la Suisse*, vol. 1, Hauterive 2002, 501-503.

L'art de collectionner 1998:

L'art de collectionner. Collections d'art en Suisse depuis 1848, Institut suisse pour l'étude de l'art (éd.), Zurich 1998.

LAVAGNE 2000:

LAVAGNE Henri et François QUEYREL (dir.), *Les moulages de sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie: actes du colloque international*, Paris, 24 octobre 1997, Ecole pratique des hautes études, IV^e section, Sciences historiques et philologiques, Genève 2000 (Hautes études du monde gréco-romain 29).

LE DINH 1992:

LE DINH Diana, *Le Heimatschutz, une ligue pour la beauté: esthétique et conscience culturelle au début du siècle en Suisse*, Lausanne 1992 (Histoire et société contemporaines 12).

Le Musée de sculpture 2001:

Le Musée de sculpture comparée: naissance de l'histoire de l'art moderne, actes du colloque tenu à Paris au Musée des monuments français les 8 et 9 décembre 1999, Paris 2001 (Coll. Idées et débats).

Le Musée national suisse 1988:

Le Musée national suisse, Musée national suisse (éd.), Zurich 1988.

LEIMGRUBER 1992:

LEIMGRUBER Walter et Gabriela CHRISTEN (dir.), «Sonderfall?» La Suisse entre le Réduit national et l'Europe, catalogue d'exposition du Musée national suisse, Zurich 1992, 33-46.

LELIEVRE 1993:

LELIEVRE Pierre, *Vivant Denon: homme des Lumières*, «ministre des arts de Napoléon», Paris 1993.

LUGT 1938-1987:

LUGT Frits, *Répertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité 1600-1925*, vol. 1-4., La Haye-Paris 1938-1987.

LÜTHY 1995:

LÜTHY Hans A., «L'origine des grandes collections suisses», *Passages* 18 (printemps 1995), Magazine culturel suisse, publ. par Pro Helvetia, 51-54.

MACCLELLAN 1994:

MACCLELLAN Andrew, *Inventing the Louvre: art, politics and the origins of the modern museum in eighteenth-century*, Cambridge 1994.

MAISON 2000:

MAISON Françoise (dir.), *Le Comte de Nieuwerkerke. Art et pouvoir sous Napoléon III*, catalogue de l'exposition au château de Compiègne, Paris 2000

MALFROY 1993:

MALFROY Sylvain, «La modernisation du musée comme mise en perspective d'un patrimoine. Destins comparés de la Villa Planta à Coire et du Palais de Rumine à Lausanne», *Nos monuments d'art et d'histoire* (1993/4), 435-447.

MARCHAL 1992:

MARCHAL Guy P. et Aram MATTIOLI (dir.), *Erfundene Schweiz. Konstruktionen nationaler Identität*, Zürich 1992.

MARTIN-KILCHNER 1979:

MARTIN-KILCHNER Stefanie, «Ferdinand Keller und die Entdeckung der Pfahlbauten», *Archéologie suisse* (1979), numéro spécial: 125 ans de recherches lacustres, 3-11.

MESSERLI 1998:

MESSERLI Barbara E., «Zürcher Porzellan aus jüdischem Familienbesitz. Ueber den Ursprung einer Sammelleidenschaft», *Badener Neujaahrsblätter* 73 (1998), 19-35.

MEYER 1977:

MEYER André, «Museale Architektur am Beispiel des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich», in *Festschrift Walter Drack zu seinem 60. Geburtstag*, Stäfa 1977.

MICHEL 1983:

MICHEL Jacqueline, *Le conflit entre les mondes artistiques et politiques autour des fresques de F. Hodler. La répercussion du débat dans la presse romande*, Lausanne 1983 (Mémoire de licence sous la direction du professeur H. U. Jost).

MONTEIL 1977:

MONTEIL Annemarie, *Les musées de Bâle*, Bâle 1977.

MOOS 1987:

MOOS Stanislaus von, *Esthétique industrielle*, Disentis 1987 (Ars Helvetica XI. Arts et culture visuels en Suisse).

MOULIN 1992:

MOULIN Raymonde, *L'Artiste, l'Institution et le Marché*, Paris 1992.

MOULIN 1995:

MOULIN Raymonde, *De la valeur de l'art. Recueil d'articles*, Paris 1995 (série Art, Histoire, Société).

MOULIN 2000:

MOULIN Raymonde, *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris 2000 (coll. «Dominos»).

MUNDT 1974:

MUNDT Barbara, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, München 1974.

MUNDT 1977:

MUNDT Barbara, «Ueber einige Gemeinsamkeiten und Unterschiede von kunstgewerblichen und kulturgeschichtlichen Museen», in DENEKE Bernward et Rainer KASCHNITZ (dir.), *Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert*, München 1977, 143-149.

JOACHIMIDES 1995:

JOACHIMIDES Alexis et al. (dir.), *Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990*, Dresden & Basel, 1995.

NORA 1997:

NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*, 3 vol., [Paris] 1997 (Quarto).

Nouvelle histoire 1986:

Nouvelle histoire de la Suisse et des Suisses, Lausanne 1986.

OHLSSEN 1995:

OHLSSEN Manfred, *Wilhelm von Bode: zwischen Kaisermacht und Kunsttempel. Biographie*, Berlin 1995.

OLMI 1992:

OLMI Giuseppe, *L'inventario del mondo*, Bologna 1992.

OROSZ 1990:

OROSZ Joel J., *Curators and culture: the museum movement in America 1740-1870*, Tuscaloosa 1990.

PLATO 2001:

PLATO Alice von, *Präsentierte Geschichte. Ausstellungskultur und Massenpublikum im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt-New York 2001.

PEARCE 1992:

PEARCE Susan M., *Museum, objects and collections: a cultural study*, Leicester 1992.

PLESSEN 1992:

PLESSEN Marie-Louise von (dir.), *Die Nation und ihre Museen*, Frankfurt-New York 1992.

POMIAN 1987:

POMIAN Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris 1987 (Bibliothèque des Histoires).

POMIAN 1991:

POMIAN Krzysztof, «Musée, nation, musée national», *Le Débat* 65 (mai-juin 1991), 166-175.

POMIAN 1992:

POMIAN Krzysztof, «Les deux pôles de la curiosité antiquaire», in *L'anticomanie. La collection d'antiquités aux XVIII^e et XIX^e siècles*, textes rassemblés par Annie-France Laurens et Krzysztof Pomian, Paris 1992, 59-68.

POMIAN 1994:

POMIAN Krzysztof, «Musées français, musées européens», in GEORGEL Chantal (dir.), *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, Paris 1994, 351-364.

POMIAN 2003:

POMIAN Krzysztof, *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago XIII^e-XX^e siècle*, Paris 2003 (Bibliothèque des histoires).

POMMIER 1984:

POMMIER Edouard, «Naissance des musées de Province», in NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire, vol. II: La Nation*, Paris 1984, 451-495.

POMMIER 1988:

POMMIER Edouard, «Idéologie et musées à l'époque révolutionnaire», in VOVELLE Michelle, *Les images de la Révolution française*, acte du colloque des 25-26-27 octobre 1985 tenu en Sorbonne, Paris 1988, 57-78.

POMMIER 1989:

POMMIER Edouard, «La Révolution et le destin des œuvres d'art, introduction à Quatremère de Quincy», *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie (1796)*, Paris 1989.

POMMIER 1991(a):

POMMIER Edouard, «Prolifération du musée», *Le Débat* 65 (mai-juin 1991), 144-149.

POMMIER 1991(b):

POMMIER Edouard, *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris 1991 (Bibliothèque des Histoires).

POULOT 1983:

POULOT Dominique, «Les finalités des musées du XVII^e siècle au XIX^e siècle», in *Quels musées pour quelles fins aujourd'hui*, Paris 1983, 13-29.

POULOT 1985:

POULOT Dominique, «L'invention de la bonne volonté culturelle: l'image du musée au XIX^e siècle», *Le mouvement social* 131 (1985), 35-64.

POULOT 1986:

POULOT Dominique, «Musée et société dans l'Europe moderne», *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen Age – Temps modernes* 1986, no 98, 991-1096.

POULOT 1993:

POULOT Dominique, «Le patrimoine des musées: pour l'histoire d'une rhétorique révolutionnaire», *Genèses: sciences sociales et histoire, patrie et patrimoines* (mars 1993), 25-49.

POULOT 1994:

POULOT Dominique, *Bibliographie de l'histoire des musées de France*, Paris 1994.

POULOT 1996:

POULOT Dominique, «Surveiller et s'instruire»: *La Révolution française et l'intelligence de l'héritage historique*, Oxford 1996.

POULOT 1997(a):

POULOT Dominique, *Musée, Nation, Patrimoine*, Paris 1997.

POULOT 1997(b):

POULOT Dominique, «Alexandre Lenoir et les Musées des monuments français», in NORA Pierre (dir), *Les lieux de mémoire, vol. II: La Nation*, Paris 1997, 1515-1543.

POULOT 1998:

POULOT Dominique, «Le musée entre l'histoire et ses légendes», *Le Débat* 49 (mars-avril 1998), 69-83.

POULOT 2001:

POULOT Dominique, *Patrimoine et musées: l'institution de la culture*, Paris 2001.

POULOT 2005:

POULOT Dominique, *Une histoire des Musées de France XVIII^e-XX^e siècle*, Paris 2005.

PRADEL 1991:

PRADEL Pierre, «Les musées», in SAMARAN Charles (dir.), *L'histoire et ses méthodes*, Saint-Georges-de-Luzençon 1991, 1024-1060 et 1384-1389 (Encyclopédie de la Pléiade).

PREISWERK-LÖSEL 1991:

PREISWERK-LÖSEL Eva-Maria, *Arts précieux, Arts appliqués*, Disentis 1991.
(Ars Helvetica VIII. Arts et culture visuels en Suisse)

PROD'HOM 1983:

PROD'HOM Chantal, *Le Musée Arlaud*, Lausanne 1983. (Mémoire de licence de la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne)

PURBRICK 2001:

PURBRICK Louis (dir.), *The Great Exhibition of 1851: new interdisciplinary essays*, Manchester-New York 2001.

RASCHÈR 2000:

RASCHÈR Andrea Francesco Giovanni, *Kulturgütertransfer und Globalisierung, Unesco-Konvention 1970 – Unidroit-Konvention 1995*, Zürich-Baden 2000.

Richesse 1981:

Richesse des musées suisses, avec des contributions de Florens Deuchler, Bernhard Hahnloser, Werner Jehle, Martin R. Schärer et Bernard Zumthor, Lausanne 1981.

RIPOLL 1994:

RIPOLL David, «Nos ancêtres les lacustres: images d'un mythe d'origine», *Genava* 42 (1994), nouvelle Série, 203-218.

RIVIÈRE 1991:

RIVIÈRE Georges-Henri et Jean-François LEROUX-DHUYS, «Musées et collections publiques. Muséologie et muséographie», in POIRIER Jean (dir.), *Histoire des moeurs, vol. 3: Thèmes et systèmes culturels*, Saint-Georges-de-Luzençon 1991, 185-218 (Encyclopédie de la Pléiade).

RIVIÈRE 1989:

RIVIÈRE Georges-Henri, *La muséologie selon GHR. Cours de muséologie, textes et témoignages*, Paris 1989.

ROTH 1990:

ROTH Martin, «Zur Geschichte des Umgangs mit historischen Objekten – französische und deutsche Museen in Vergleich», *Museumskunde* 55 (1990/1), 2-13.

ROUSSET 1975:

ROUSSET Paul, *Chambres historiques*, Musée d'art et d'histoire (éd.), Genève 1975.

RUEDIN 1998:

RUEDIN Pascal, *Le château de la famille Mercier-de Molin à Sierre. Histoire et collections d'une dynastie bourgeoise en Suisse au début du XX^e siècle*, Sierre 1998.

RÜEGG 2002:

RÜEGG Arthur (dir.), *Mobilier et intérieurs suisses au XX^e siècle*, Bâle-Boston-Berlin 2002.

RÜTSCHKE 1997:

RÜTSCHKE Claudia, *Die Kunstkammer in der Zürcher Wasserkirche. Öffentliche Sammeltätigkeit einer gelehrten Bürgerschaft im 17. und 18. Jahrhundert aus museumsgeschichtlicher Sicht*, Bern 1997.

SARASIN 1998:

SARASIN Philipp, *La ville des bourgeois: élite et société urbaine à Bâle dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Paris 1998.

SAUTER 1994:

SAUTER Beatrix, *Museum und Bildung: eine historisch-systematische Untersuchung zur Formen der Ueberlieferung und der Identitätsfindung*, Diss. Battmannsweiler 1994.

SCHAEER 1993:

SCHAEER Roland, *L'invention des musées*, Evreux 1993.

SCHÄRER 1986:

SCHÄRER Martin R., «Von der einseitigen Vielfalt des schweizerischen Museumslandschaft», *Nos monuments d'art et d'histoire* 37 (1986), 257-262.

SCHÄRER 1992:

SCHÄRER Martin R., «Les musées et la culture populaire: de l'objet à l'exposition», in HUGGER Paul (dir.), *Les Suisses. Modes de vie. Traditions. Mentalités*, vol. I, Lausanne 1992, 37-56.

SCHNYDER 1997:

SCHNYDER Rudolf, «Das Einsiedler Service von 1775/76 aus der Zürcher Porzellanmanufaktur», *Kunst + Architektur in der Schweiz* (1997/3), 60-63.

SCHNYDER 1999:

SCHNYDER Rudolf, *Quatre siècles de céramique suisse*, Musée national suisse-Château de Prangins [1999].

SCHROEDER-GUDEHUS 1992:

SCHROEDER-GUDEHUS Brigitte (dir.), *La société industrielle et ses musées; demande sociale et choix politiques 1890-1990*, Paris 1992.

SCHWABE 1980:

SCHWABE Erich, «100 Jahre Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte», *Unsere Kunstdenkmäler* 31 (1980/4), 317-337.

SCHWARZ 1948:

SCHWARZ Dietrich W. H. (Red.), *Das Schweizerische Landesmuseum 1898-1948. Kunst, Handwerk und Geschichte*. Festbuch zum 50. Jahrestag der Eröffnung, Zürich 1948.

SCHWEIGER 1998:

SCHWEIGER J. Werner, «Das Kunstinteresse zu heben und auf bessere Wege zu leiten. Vom modernen Kunsthandel in Zürich 1910-1938», *L'art de collectionner. Collections d'art en Suisse depuis 1848*, Institut suisse pour l'étude de l'art (éd.), Zurich 1998, 57-72.

SHEEHAN 2002 :

SHEEHAN James J., *Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Martin Pfeiffer, München 2002.

SIEGEL 2000:

SIEGEL Jonah, *Desire and Excess. The Nineteenth-Century Culture of Art*, Princeton & Oxford 2000.

SKL 1902-1917:

Schweizerisches Künstler-Lexikon, Frauenfeld 1902-1917.

SETTELEN-TREES 1994:

SETTELEN-TREES Daniela, *Historisches Museum Basel in der Barfüsserkerche 1894-1994. Rückblicke in die Museumsgeschichte*, Basel 1994.

STEHLE 1991:

STEHLE Pascale, *Le musée d'art et d'histoire de Genève. Mise en place et fonctionnement d'une institution culturelle*, Genève 1991. (Mémoire de licence de la Faculté des Lettres de l'Université de Genève, sous la direction du professeur François Walter)

STELLA 1995:

STELLA Frigerio, «Commerce de l'art: discrétion d'abord», *Passages* 18 (printemps 1995), magazine culturel suisse, publ. par Pro Helvetia, 36-38.

STURZENEGGER 1998:

STURZENEGGER Tommy, «Der Grosse Streit. Wie das Landesmuseum nach Zürich kam», *NZZ*, Dienstag 16. Juni 1998, Nr. 136, B 11. (Beilage)

STURZENEGGER 1999:

STURZENEGGER Tommy, *Der Grosse Streit. Wie das Landesmuseum nach Zürich kam*, Zürich 1999 (Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, 66 = Neujahrsblatt 163).

TANNER 1995:

TANNER Albert, *Arbeitsame Patrioten – wohlanständige Damen. Bürgertum und Bürgerlichkeit in der Schweiz 1830-1914*, Zürich 1995.

TAVEL 1992:

TAVEL Hans Christoph von, *Nationale Bildthemen*. Disentis 1992. (Ars Helvetica X. Arts et culture visuels en Suisse)

THIESSE 1999:

THIESSE Anne-Marie, *La création des identités nationales. Europe XVIII-XX^e siècle*, Paris 1999.

Traverse 2002:

Traverse: *Le marché suisse de l'art (XIX^e-XX^e siècles)* 2002/2, recueil d'articles publié sous la direction de GUX Sébastien et Chantal Lafontant VALLOTTON.

VAISSE 1998:

VAISSE Pierre, «Hodler en son temps», in *Die Erfindung der Schweiz 1848-1998. Bildentwürfe einer Nation*, Schweiz. Landesmuseum (éd.), Ausstellungskatalog, Zürich 1998, 198-202.

VIBE 1998:

VIBE Sabine, *Le Musée du Vieux-Lausanne: genèse*, Lausanne 1998. (Mémoire de licence de la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne sous la direction du professeur M. Thevoz)

VITAL 1985:

VITAL Nicolo (dir.), *Das Alte Zeughaus Solothurn – L'ancien arsenal de Soleure – The Old Arsenal in Solothurn*, Solothurn 1985.

WALTER 1990:

WALTER François, *La Suisse urbaine 1750-1950*, Genève 1990.

WEISHAUP 1992:

WEISHAUP Matthias, *Bauern, Hirten und «frume edle puren», Bauern und Bauernstaatsideologie in der spätmittelalterlichen Eidgenossenschaft und der nationalen Geschichtsschreibung der Schweiz*, Basel 1992 (NFP 21: Kulturelle Vielfalt und nationale Identität).

WIDMER 1992:

WIDMER Thomas, *Die Schweiz in der Wachstumskrise der 1880er Jahre*, Zürich 1992.

WILHELM 1990:

WILHELM Karl, *Wirtschafts- und Sozialgeschichte des Kunstauktionswesens in Deutschland vom 18. Jahrhundert bis 1945*, München 1990.

WILSON 1984:

WILSON David M., *The Forgotten Collector: Augustus Wollaston Franks of the British Museum (Walter Neurath Memorial Lectures)*, London 1984.

WILSON 2002:

WILSON David M., *The British Museum: A History*, London 2002.

WÜTHRICH 1996:

WÜTHRICH Lucas et Mylène RUOSS, *Katalog der Gemälde. Schweizerisches Landesmuseum Zürich*, Zürich 1996.

ZANZI 1989:

ZANZI Annick, *Histoire du Musée des arts décoratifs de la Ville de Lausanne*, Lausanne 1989. (Mémoire de licence de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne)

ZELGER 1973:

ZELGER Franz, *Heldenstreit und Heldentod. Schweizerische Historienmalerei im 19. Jahrhundert*, Zürich 1973.

ZIEGLER 1982:

ZIEGLER Peter, «Die Antiquarische Gesellschaft in Zürich als Wegbereiterin kultureller Unternehmungen», *Festgabe zum 150jährigen Bestehen: 1832-1982*, Antiquarische Gesellschaft Zürich (éd.), Zürich 1982, 9-46.

ZIMMERMANN 1987:

ZIMMERMANN Karl, «Pfahlbauromantik im Bundesratshaus. Der Ankauf der <Pfahlbausammlung> von Dr. Victor Gross durch die Eidgenossenschaft im Jahre 1884 und die Frage der Gründung eines schweizerischen National- oder Landesmuseums», *Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde* 49 (1987/3), 117-151.

ZIMMERMANN 1992:

ZIMMERMANN Karl, «Die Antiquarische Gesellschaft von Bern (1837-1858)», *Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde* 54 (1992/ 2), 59-96.

ZIMMERMANN 1994:

ZIMMERMANN Karl, «Chronikalische Notizen zur Museumsgeschichte», in *100 Jahre Bernisches Historisches Museum 1894-1994*, Separat-Druck der Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde, Bern 1994, 371-459.

Abréviations

AE	Archives d'Etat de Berne
AF	Archives fédérales suisses
AMNS	Archives du Musée national suisse
BPU	Bibliothèque publique et universitaire
DHBS	Dictionnaire historique et biographique de la Suisse
DHS	Dictionnaire historique de la Suisse
IAS	Indicateur d'antiquités suisses 1868-1938
NZZ	Neue Zürcher Zeitung, 1780-.
SKL	Schweizerisches Künstler-Lexikon
SLM	Schweizerisches Landesmuseum in Zürich
StAZ	Staatsarchiv Zürich
ZAK	Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte
ZBZ	Zentralbibliothek, Zürich

Table des illustrations

Fig. 1	Heinrich Angst tenant un poêle, sculpture de Richard Kissling sur la façade de la salle des armes du Musée national suisse. (Zurich, Musée national suisse, SLM-Aussen, photo KB-4210.7-16)	p. 2
Fig. 2	Crystal Palace, vue de la croisée du transept, lithographie coloriée de John Absolon, 1851. (Victoria & Albert Museum, Londres)	p. 143
Fig. 3	Vue du site de l'Exposition nationale de 1883, lithographie, 1883. (Coll. privée; photo Musée national suisse COL-9338).	p. 144
Fig. 4	Salomon Vögelin (1837-1888), lithographie, entre 1888-1900. (Coll. privée; photo Musée national suisse NEG-139220)	p. 145
Fig. 5	Heinrich Angst à cheval, livrant combat pour la création du Musée national suisse, caricature tirée du journal <i>Züri-Hegel</i> 6.6.1898.	p. 146
Fig. 6	Les fresques de Ferdinand Hodler représentant la retraite de Marignan concurrencées par les trophées d'armes et de drapeaux, carte postale 1919. (Zurich, Musée national suisse LM 68837, photo COL-9257)	p. 147
Fig. 7	«Die Landes-Angst», d'après «La peste» d'Arnold Böcklin, caricature tirée du journal <i>Nebelspalter</i> , 19.11.1904.	p. 148
Fig. 8	Document produit par le Musée national suisse pour remercier Heinrich Angst d'une donation, vers 1900. (Zürich, Zentralbibliothek, fonds H. Angst 142)	p. 149
Fig. 9	Portrait d'Heinrich Angst, huile sur toile de Caspar Ritter, 1897. (Zurich, Musée national suisse LM 7150; photo NEG 66934)	p. 150
Fig. 10	Intérieur de la propriété d'Heinrich Angst à Regensberg, photographie, vers 1918. (Zurich, Musée national suisse LM-89783.2, photo NEG-117224)	p. 151
Fig. 11	Médailillon représentant Gustav Gull. Modèle de Joseph Regel pour la façade de l'aile ouest du Musée national suisse, 1897. (Coll. privée; photo Musée national suisse NEG-139281)	p. 152
Fig. 12	Projet de concours pour un Musée national suisse, dessin de Gustav Gull, 1891. (Zurich, Musée national suisse SLM-Plan, photo NEG-123817)	p. 153
Fig. 13	La salle des armes du Musée national suisse, 1907. (Zurich, Musée national suisse, SLM-DA, photo NEG-7248)	p. 154
Fig. 14	Plan du Musée national suisse en 1898, tiré du guide officiel du Musée national suisse, 1898.	p. 155
Fig. 15	Plan du Musée national suisse en 1898, tiré du guide officiel du Musée national suisse, 1898.	p. 156

Fig. 16	Salle 1 du Musée national suisse consacrée à la préhistoire, avant 1934. (Zurich, Musée national suisse SLM-.DA, photo, NEG-94114)	p. 157
Fig. 17	Salle 4 dite «salle d'exposition», vers 1900. (Zurich, Musée national suisse COL-15167)	p. 158
Fig. 18	Salle 6, dite des terres cuites du Musée national suisse. Reconstruction d'arcatures en briques de Saint-Urbain, vers 1900. (Zurich, Musée national suisse SLM-.innen, photo NEG-7243)	p. 159
Fig. 19	La salle 10, dite du trésor, du Musée national suisse, vers 1900. (Zurich, Musée national suisse SLM-.DA, photo NEG-140136)	p. 160
Fig. 20	Salle 16 du Musée national suisse abritant la chambre gothique de l'ancienne abbaye du Fraumünster à Zurich datée de 1489, vers 1900. (Zurich, Musée national suisse IN-99, photo NEG-1922)	p. 161
Fig. 21	Salle des sculptures au Musée des Monuments français, huile sur toile anonyme, vers 1800. (Reims, Musée des Beaux-Arts, photographie C. Devleeschauwer)	p. 162
Fig. 22	La chambre dite de François I ^{er} à l'hôtel de Cluny, lithographie extraite de Alexandre Du Sommerard, <i>Les Arts au Moyen Age</i> , Paris 1840. (Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire)	p. 163
Fig. 23	Salle 45 du Musée national suisse: chambre rococo et exposition de porcelaines zurichoises, probablement après 1903. (Zurich, Musée national suisse LM-80927, photo NEG 142503)	p. 164
Fig. 24	Salle 45 du Musée national suisse: chambre rococo et exposition de la porcelaine zurichoise, vers 1900. (Zurich, Musée national suisse, SLM-.DA, photo NEG-3873)	p. 165
Fig. 25	Salle 48 du Musée national suisse: portion du cabinet II des faïences de Winterthour des XVI ^e et XVII ^e siècles, vers 1900. (Zurich, Musée national suisse, SLM-.DA, photo NEG-3861)	p. 166
Fig. 26	Salle 48 du Musée national suisse: portion du cabinet de céramique, 1907. (Zurich, Musée national suisse, SLM-.DA, photo NEG-7767)	p. 167
Fig. 27	Salle 49 du Musée national suisse: coup d'œil dans la salle des costumes populaires, vers 1900, reproduction à partir de diapositives du Musée scolaire de Lausanne. (Zurich, Musée national suisse, SLM-.DA, photo NEG-126068)	p. 168

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	4
 PREMIÈRE PARTIE: LA CRÉATION DU MUSÉE NATIONAL SUISSE ET LA TRAJECTOIRE D'UN MARCHAND TEXTILE	 14
CHAPITRE 1: LE MUSÉE D'HISTOIRE AU XIX^E SIÈCLE	19
– CONTEXTE ET MISSIONS	
Le musée, lieu d'identité locale et nationale	20
L'utilité artistique et morale du musée	29
Une sensibilité nouvelle pour le patrimoine	36
La lutte contre le pillage des antiquités dites nationales	46
 CHAPITRE 2: DE LA SOIE AU MUSÉE NATIONAL SUISSE	51
Entre le commerce textile et les collections	52
De l'Exposition nationale de 1883 à la Commission fédérale pour la conservation d'antiquités suisses	59
Combat pour la création du Musée national suisse	64
Un projet conduit dans un climat de forte concurrence	70
 DEUXIÈME PARTIE: DIRECTEUR DU MUSÉE NATIONAL SUISSE ET LEADER DU MARCHÉ DES ANTIQUITÉS	 75
CHAPITRE 3: LEADER DU MARCHÉ DES ANTIQUITÉS	77
Le sauvetage des «antiquités nationales»	78
La création d'un réseau professionnel et marchand international	90
La figure de l'expert	104
 CHAPITRE 4: LE «MAÎTRE JACQUES» DU MONDE MUSÉAL HELVÉTIQUE	111
Ascension économique et sociale	112
Une figure controversée	117
Collision d'intérêts	126
 ICONOGRAPHIE	 143

TROISIÈME PARTIE: POLITIQUE D'ACQUISITION – ENTRE ORIENTATION DU GOÛT ET AFFIRMATION NATIONALE	169
CHAPITRE 5: DÉFINITION DU BON GOÛT ET POLITIQUE D'ACQUISITION	171
La définition des produits du «génie artistique helvétique»	171
Les arts dits mineurs tiennent le premier rang	175
Nouvel intérêt pour les objets dits d'histoire culturelle	187
Le Bas Moyen Age et les Temps modernes à l'honneur	191
CHAPITRE 6: L'INTÉRÊT NATIONAL OU CANTONAL DE L'OBJET	207
Légitimer la création d'une institution d'envergure nationale	208
L'Union des collections archéologiques de la Suisse sous l'emprise du Musée national suisse	215
L'attribution des subventions fédérales: un sujet de discorde	221
 QUATRIÈME PARTIE: LA MISE EN VALEUR DE L'OBJET ET LE DISPOSITIF MUSÉOGRAPHIQUE	 225
CHAPITRE 7: LA COLLECTION PRIVÉE – INSTRUMENT D'UNE POLITIQUE MUSÉALE	228
Une collection hétéroclite	228
Rehausser le statut de la céramique	230
Donner ou vendre: à quelles fins?	238
CHAPITRE 8: PARCOURS D'EXPOSITION	246
Entre le musée d'histoire et le musée des arts décoratifs	248
Une architecture en correspondance avec l'éclectisme de l'exposition	260
Un grand projet conduit par une petite équipe	265
Cinquante-deux salles d'exposition	277
De la classification méthodique à la muséographie d'ambiance	281
Une place de choix pour la céramique	302
 CONCLUSION	 313
 SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE	 322
Abréviations	361
Table des illustrations	362