

**Zeitschrift:** Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie  
**Herausgeber:** Musée d'art et d'histoire de Genève  
**Band:** 60 (2012)

**Artikel:** Le décret Chaptal et la collection de tableaux envoyée à Genève  
**Autor:** Jaquier, Camille  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-728275>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 16.03.2025

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

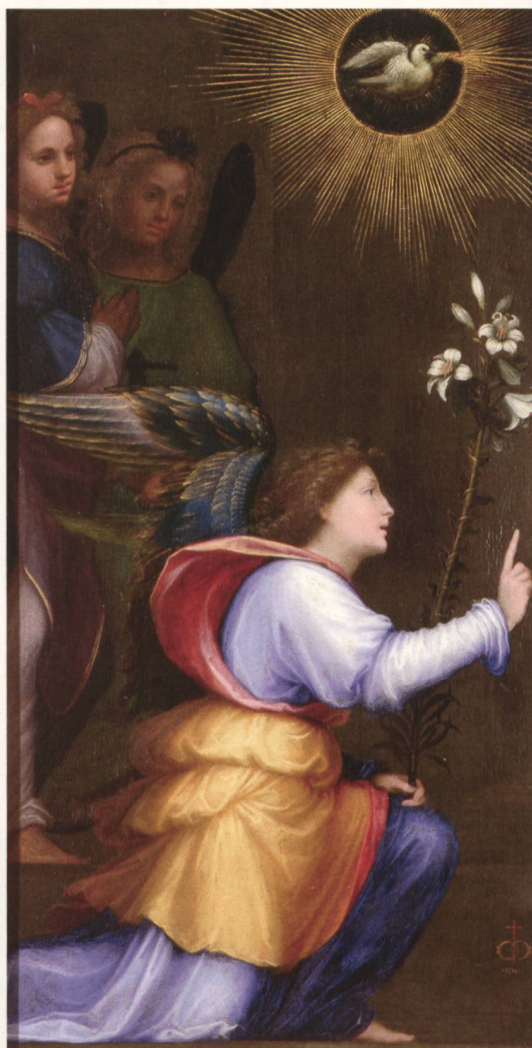
# Le décret Chaptal et la collection de tableaux envoyée à Genève

CAMILLE JAQUIER

APRÈS L'ANNEXION DE GENÈVE À LA FRANCE EN 1798 ET LA PROMULGATION DU DÉCRET CHAPTAL (1801) – L'ACTE DE NAISSANCE DES MUSÉES DE PROVINCE –, LA CITÉ DE CALVIN EST APPELÉE AVEC QUATORZE AUTRES VILLES FRANÇAISES<sup>1</sup> À BÉNÉFICIER D'UNE COLLECTION DE TABLEAUX AFIN D'ÉTABLIR SON MUSÉE MUNICIPAL. EN VENTÔSE DE L'AN XIII (MARS 1805), GENÈVE REÇOIT DEUX CAISSES DE TABLEAUX EN PROVENANCE DU MUSÉE NAPOLÉON. ON CONÇOIT DÈS LORS LES ENVOIS DE L'ÉTAT FRANÇAIS COMME UN DON PERSONNEL DE NAPOLÉON ; LA PLAQUE COMMÉMORATIVE ACCROCHÉE AU PREMIER ÉTAGE DU MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE PRÉSENTE L'EMPEREUR COMME L'UN DES « BIENFAITEURS » DU MUSÉE.

1 Peter Thijs (Anvers 1624-1677), *Le Temps et les Parques*, vers 1665. Huile sur toile, 137,3 x 164,5 cm. MAH, inv. 1825-9.





2 Mariotto di Bigio di Bindo Albertinelli (Florence 1474-1515) et Bartolomeo di Paolo del Fattorino, dit Fra Bartolomeo, dit aussi Baccio della Porta (Florence 1472-1517), *L'Annonciation*, 1511. Huile sur bois, 108,5 x 56 cm (chaque panneau). MAH, inv. 1870-6.

## Le décret Chaptal

La question des envois napoléoniens à Genève a jusqu'ici peu retenu l'intérêt de la critique. L'article d'Édouard Chapuisat<sup>2</sup>, première étude consacrée exclusivement à ce sujet, relate les démarches entreprises entre 1798 et 1799 par Félix Desportes (1763-1849), résident de France, pour obtenir des tableaux du Louvre et fonder un musée à Genève. En 1964, Renée Loche et Maurice Pianzola dressent le catalogue des dix-neuf peintures envoyées par Paris<sup>3</sup>. Plus récemment, Danièle Buysens rend compte des difficultés rencontrées par la ville à trouver un lieu d'exposition pour la collection et rappelle que celle-ci fut finalement accrochée entre l'Hôtel de Ville et l'église Saint-Germain jusqu'à l'ouverture du Musée Rath en 1826<sup>4</sup>. Il nous semble qu'un examen des enjeux politiques du décret Chaptal, de ses tenants et aboutissants, ainsi qu'une

réflexion sur la nature de la collection envoyée à Genève, méritent que l'on évoque ici cet acte de mécénat gouvernemental qui participe à l'origine du Musée d'art et d'histoire.

L'adoption du décret Chaptal, qui doit son nom à Jean-Antoine-Claude Chaptal (1756-1832), ministre de l'Intérieur, marque le début d'une politique volontariste en faveur des musées de province, qui se prolonge tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Reflet d'un pouvoir fortement centralisé, il constitue « la première intervention du pouvoir central [dans le domaine muséal], et longtemps la seule qui ait un caractère logique, cohérent, planificateur »<sup>5</sup>. Sous l'Ancien Régime, des « musées » de province sont mis sur pied grâce à des initiatives personnelles et sont administrés par des sociétés locales. Instruments d'étude et conservatoires des modèles, ces cabinets de curiosité ouverts au public sont élaborés autour des écoles de dessin. Sur l'exemple du muséum de Reims, créé dès 1741, François Devosge, grand protecteur des arts en Bourgogne, fonde le muséum de Dijon en 1787, comme annexe de l'école gratuite de dessin. À Genève, l'école de dessin ouverte en 1751 réunit une collection d'art liée à sa mission didactique : un ensemble de plâtres, des dessins et des estampes conservés au collège Calvin, puis au lieu-dit le Calabri dès 1764. La collection passe à la Société des Arts en 1786, lorsque l'État lui confie la direction de l'école. Ce musée embryonnaire précède de peu le premier jalon officiel de la création d'un muséum à Genève, un projet de loi non abouti sur l'Éducation nationale et l'instruction publique du 2 décembre 1794 qui stipule : « Il y a un Muséum dans lequel on rassemble tous les genres des productions de la nature et les ouvrages de l'art utiles à l'Instruction Publique »<sup>6</sup>.

Avec la prise en charge de la création de musées provinciaux, le gouvernement consulaire use de son droit exclusif de

fonder des musées et instaure leur municipalisation<sup>7</sup>, au détriment des sociétés locales. Toutefois, le projet de fonder des musées en région est antérieur au Consulat. L'élaboration d'un réseau de musées provinciaux, satellites du Muséum Central des Arts, fait déjà l'objet d'âpres débats durant la Révolution. En 1790, Puthod de Maisonrouge propose d'établir des musées dans les villes de région avec les œuvres confisquées aux églises et aux couvents : « quels superbes muséums on y pourrait élever des dépouilles de nos églises et monastères supprimés ! »<sup>8</sup>. La même année, Louis George de Bréquigny fait part d'un rapport à la Commission des Monuments qui recommande la création d'un musée par département<sup>9</sup>. Deux ans plus tard, le ministre de l'Intérieur Jean-Marie Roland de la Platière (1734-1793) défend cette idée de partage des richesses nationales avec les régions, dans une visée de conservation du patrimoine. Enfin, sous la Convention, la loi sur l'Instruction publique du 3 brumaire an IV (25 octobre 1795)<sup>10</sup> envisage la fondation de musées en annexe aux Écoles spéciales de Peinture, Sculpture et Architecture, à créer dans les départements.

La nationalisation des biens du clergé et de la noblesse, la confiscation des « objets de science et d'art » en pays conquis et leur transfert à Paris entraînent une accumulation sans précédent dans les différents dépôts de la capitale. Ce manque de place, constaté par Chaptal, constitue le premier facteur favorisant le partage du patrimoine national : « six à sept cents [tableaux] existent dans les magasins du Louvre, en attendant une place qui puisse les recevoir [...]. L'habitant des départements a aussi une part sacrée dans le partage du fruit de nos conquêtes et dans l'héritage des œuvres des artistes français »<sup>11</sup>. La distribution des richesses nationales sur le territoire répond à des principes liés aux missions attribuées



3 Paolo Caliari, dit Véronèse (Vérone 1528 – Venise 1588), *Mise au Tombeau*, vers 1575-1580. Huile sur toile, 91 x 154 cm. MAH, inv. 1825-3.

4 D'après Luca Ferrari (Reggio Emilia 1605 – Padoue 1654), *La mort de Cléopâtre*, 1<sup>ère</sup> moitié du XVII<sup>e</sup> s. Huile sur toile, 136 x 171 cm. MAH, inv. 1825-7.

## PAGE DE DROITE

5 Jacques Blanchard (Paris 1600-1638), *Pestiférés implorant la protection de saint Charles Borromée*, 1630-1631. Huile sur toile, 174 x 275 cm. MAH, inv. 1825-2.

alors aux collections publiques. Le musée parisien, qui ambitionne une muséographie universelle en donnant à voir, aux artistes en priorité<sup>12</sup>, une histoire visible et complète de l'art, se réserve les chefs-d'œuvre pour ne concéder à la province que les œuvres dites «secondaires»: «Paris doit se réserver les chefs-d'œuvre dans tous les genres; Paris doit posséder dans sa collection les œuvres qui tiennent le plus essentiellement à l'histoire de l'art, qui marquent ses progrès, caractérisent les genres et permettent à l'artiste de lire sur les tableaux toutes les révolutions et les périodes de la peinture»<sup>13</sup>.

Deux autres raisons sont avancées par Chaptal pour justifier son arrêté, l'aspect éducatif de la collection – «la vue du beau, bien mieux que les leçons, développe le talent et inspire l'artiste» – et l'apport touristique qu'elle constitue – «le voyageur ne pourra porter ses pas sur aucun point de la République qui ne lui offre [...] une riche collection de tableaux». Le ministre défend une politique d'aménagement du territoire





selon la distribution de collections à visée touristique, soulignant la dimension économique de la collection publique, aspect crucial à l'époque que l'on a tendance à minimiser aujourd'hui<sup>24</sup>. Aussi, une triple finalité politique conduit à la loi Chaptal. D'abord, l'aménagement du territoire qui répond au « désir émergent de décentralisation »<sup>25</sup> ressenti par les habitants de province, dépossédés de leur patrimoine au profit de Paris pendant la Révolution. Ensuite, l'apport du tourisme, lié à la volonté de « faire connaître dans les provinces la grandeur du rayonnement de la France à l'étranger en célébrant ses conquêtes militaires et en montrant les chefs-d'œuvre saisis, par exemple durant les guerres d'Italie ». Enfin, le gouvernement tient à « envoyer vers certaines régions un message de réconciliation nationale ». En offrant des collections de tableaux, Paris manifeste le désir de panser les plaies des villes ayant particulièrement souffert des troubles de la Révolution, comme Bordeaux, Nantes et Lyon.

La présence dans le décret Chaptal des trois villes récemment annexées à la France (Genève, Bruxelles et Mayence) – que l'on doit à l'intervention personnelle de Bonaparte<sup>26</sup> – relève d'une politique différente. Il s'agit pour le gouvernement français d'intégrer plus pleinement ces territoires au giron de la France en promouvant sa politique et ses valeurs culturelles. Il est courant à l'époque de regarder la pratique des arts comme un paramètre favorisant l'assimilation des individus à la société. Le premier préfet du département du Léman, Ange-Marie d'Eymar (1740-1803), propose ainsi au gouvernement central de voir dans le soutien des arts un facteur d'intégration de la population genevoise dans l'État français<sup>27</sup>. La culture des arts, censée « réveiller l'esprit public » et « entretenir l'amour de la patrie »<sup>28</sup>, participe à l'invention

d'un passé commun édifiant, pour entretenir, voire générer un sentiment d'union nationale. Les envois du gouvernement central visent donc en premier lieu la cohésion nationale : « il ne s'agit pas [...] de flatter les caractères régionaux, mais bien au contraire de les effacer et de renforcer l'unité du pays »<sup>29</sup>. Les trois villes « étrangères » deviennent alors des porte-drapeaux de la culture dominante française aux frontières de l'Empire.

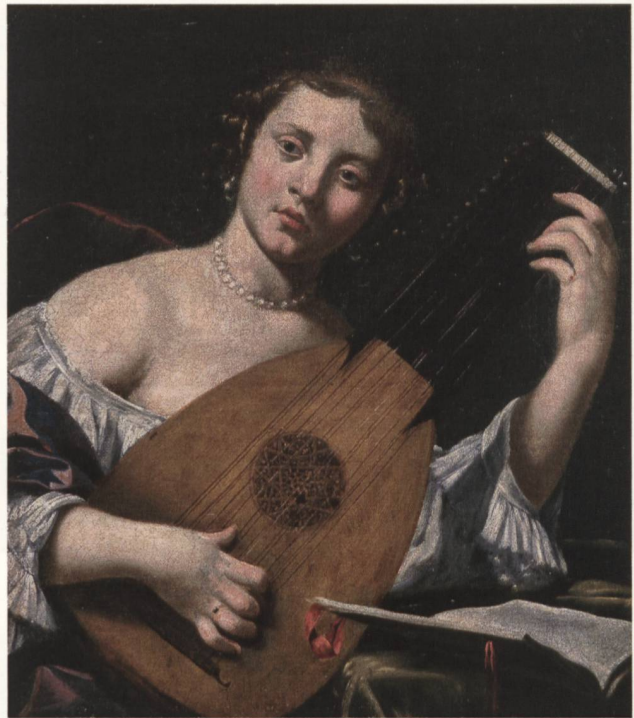
### « Une suite intéressante de tableaux de tous les maîtres, de tous les genres, de toutes les écoles »

Pour répartir les huit cents tableaux qui seront mis à la disposition des régions en quinze lots équivalents, Chaptal charge une commission d'artistes de créer des collections telles qu'elles « présente[nt] une suite intéressante de tableaux de tous les maîtres, de tous les genres, de toutes les écoles »<sup>20</sup>. L'analyse du lot échu à Genève lors du premier envoi de quatorze tableaux<sup>21</sup> nous renseigne sur une certaine conception de l'histoire de l'art, le contenu des lots devant rappeler aux artistes des régions les « grands principes » de la peinture. La commission d'artistes cherche à constituer des échantillons de l'histoire de la peinture européenne, telle qu'elle est considérée au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle ne prend pas en compte « l'enfance de l'art » – la peinture antérieure à Raphaël – et ne considère aucune école hors des trois écoles principales (italienne, française, et nordique<sup>22</sup>). Dans la collection envoyée à Genève, l'école italienne est la plus fortement représentée avec six tableaux, de la Renaissance florentine (fig. 2) à

6 D'après Simon Vouet (Paris 1590-1649), *La joueuse de luth*, 1<sup>ère</sup> moitié du XVII<sup>e</sup> s. Huile sur toile, 74 x 64 cm. MAH, inv. 1825-25.

PAGE DE DROITE

7 Pierre Subleyras (Saint-Gilles 1699 – Rome 1749), d'après Francesco Albani, dit l'Albane (Bologne 1578-1660), *Ecce Homo*, 1736. Huile sur toile, 148 x 196 cm. MAH, inv. 1870-8.



l'art du siècle de Louis XIV, en passant par la peinture vénitienne magnifiquement illustrée par la *Mise au Tombeau* de Véronèse (fig. 3). Les écoles française et nordique comptent quatre tableaux chacune. La peinture d'histoire – le Grand genre – prime dans le lot (neuf pièces), à côté de trois portraits, d'une scène de genre et d'une marine. La nature morte, genre mineur selon la hiérarchie traditionnelle, est absente de l'envoi, malgré les réclamations de la Société des Arts. La collection envoyée à Genève constitue donc un échantillon de l'histoire de l'art telle qu'elle est présentée aux cimaises du musée parisien, relatée à l'aide des chefs-d'œuvre des trois écoles. L'ensemble permet, en un regard, de saisir les principales étapes de l'histoire de la peinture, faisant ainsi de la collection une histoire synoptique de l'art. La distribution entre les différentes écoles de peinture et périodes de l'art ambitionne d'illustrer la « marche » de l'histoire de l'art, parallèle au développement de l'esprit humain, lieux communs d'une époque où la croyance dans le progrès de l'humanité, essentielle pour la fondation d'une société nouvelle, est plus que jamais d'actualité. Conforme à l'équilibre préconisé par Roger de Piles dans son *Abrégé de la vie des peintres* (1699), elle relève de la conception et des missions attribuées alors au musée public : présenter une histoire de l'art limitée aux modèles traditionnels hérités des institutions de l'Ancien Régime, et destinée à la diffusion du « beau style » et au perfectionnement des arts.

Une collection pour « procurer au Musée de la Ville de Genève des moyens d'étude pour le progrès des élèves »

Le 29 ventôse an XIII (20 mars 1805), la mairie de Genève reçoit un second envoi de cinq copies exécutées par des élèves français d'après les maîtres italiens lors de leur pensionnat à l'Académie de France à Rome (fig. 7). Cet ajout est le fait de Vivant Denon lui-même, qui décide d'envoyer un supplément de tableaux à quatre villes : Lyon, Dijon, Grenoble et Genève. Dans sa lettre du 22 prairial an XII (10 juin 1804) au préfet du Léman, le directeur du Louvre explicite le but de ce second envoi : « J'ai l'honneur de vous prévenir que désirant procurer au Musée de la Ville de Genève des moyens d'étude pour le progrès des élèves, j'ai d'après l'autorisation du Gouvernement fait choix de cinq belles copies »<sup>23</sup>. Ce supplément est probablement une réponse à la Société des Arts qui tente d'influencer le contenu de la collection. Ayant pris connaissance de la liste des quarante-cinq tableaux destinés à Genève, qui comprend, parmi d'autres attributions, Guido Reni, Luca Giordano, Van Dyck, etc., les membres de la Société regrettent que le lot ne contienne pas plus de « tableaux de fleurs et de paysage », genres picturaux « d'une si grande utilité dans une ville comme la nôtre, où les fabriques d'indiennes, les gravures sur bois, et les émaux occupent une partie considérable de la population »<sup>24</sup>. C'est ici l'aspect

utilitaire de la collection que l'on préconise : elle doit servir la Fabrique en lui fournissant des modèles pour sa production d'émaux, entre autres. Le 8 floréal an XI (29 avril 1803), le préfet du Léman transmet le souhait de la Société des Arts au ministre de l'Intérieur : « Le dessin et la peinture sont cultivés à Genève avec succès, mais c'est surtout du côté des arts utiles que les Genevois ont dirigé l'application des beaux-arts et la peinture sur émail s'est associée à l'horlogerie et à la bijouterie pour en doubler ses richesses et les produits. Ce genre de peintures semble comporter plutôt l'étude du paysage et des fleurs que celui de l'histoire, et la Société des Arts désirerait qu'il fût possible d'ajouter au lot qui lui est échu quelques tableaux de fleurs et de paysage »<sup>25</sup>.

À Paris comme à Genève, malgré quelques divergences de vue, on destine les tableaux à l'éducation des artistes et des artisans. L'édification et le progrès des citoyens grâce à la pratique de l'art relèvent de l'idéologie révolutionnaire selon laquelle la formation du regard, qui permet la reconnaissance

des qualités de chaque école et des manières des différents maîtres, développe le jugement critique. La capacité de distinguer les productions médiocres des œuvres de génie, notamment en art contemporain, a pour but ultime d'éviter la « décadence » de l'art français. En ce sens, la finalité des envois Chaptal rejoint des préoccupations qui prévalent déjà sous l'Ancien Régime : la nécessité de rendre accessibles les modèles de l'art aux artistes contre la « dégénérescence » de l'art. Cette idée provient d'un critique d'art avant l'heure, Étienne La Font de Saint-Yenne (1688-1771), qui est l'un des premiers à réclamer l'ouverture d'« une vaste Galerie, [...] bien éclairée, dans le superbe château du Louvre »<sup>26</sup>.

Pour conclure, rappelons que maints aspects politiques et culturels des envois Chaptal procèdent de conceptions héritées de l'Ancien Régime. Toutefois, le décret instaure des principes toujours en vigueur, comme la municipalisation des musées, la mise en réseau des musées de région autour du Louvre et









la centralisation de la politique culturelle qui en découle, tout cela au détriment des initiatives locales et du développement des caractères identitaires régionaux au sein des musées de province. Loin de se cantonner à la simple idéologie de partage des richesses nationales, les enjeux politiques du décret relèvent de l'exercice d'un pouvoir fortement centralisé, qui entend gommer les divergences identitaires et culturelles pour une cohésion nationale forte, à une époque de troubles sociaux et de redéfinition du sentiment national. La « première » collection du Musée d'art et d'histoire est donc constituée selon une volonté politique de la France qui, favorisant un art national plutôt que régional, cherche à intégrer les territoires annexés et à consolider ses positions stratégiques. |

PAGE DE GAUCHE

**8** Jean-Baptiste de Champaigne (Bruxelles 1631 – Paris 1681), *Saint Léonard refusant les présents du roi Clovis*, vers 1665. Huile sur toile, 220 x 145 cm. MAH, inv. 1870-9.

CI-DESSUS

**9** Claude-Joseph Vernet (Avignon 1714 – Paris 1789), *Le fanal exhaussé dans la tempête: fanal de Gênes et le temple de Minerva Medica*, entre 1746 et 1748. Huile sur toile, 76 x 101 cm. MAH, inv. 1827-4.

**10** Nicolas de Neufchatel, dit Lucidel (Mons vers 1525 – Nuremberg après 1573), *Portrait de l'orfèvre Wenzel Jamnitzer*, vers 1562-1563. Huile sur toile, 92 x 79 cm. MAH, inv. 1825-23.

## PAGE DE DROITE

**11** Cercle d'Aert de Gelder (Dordrecht 1645-1727), *Le rieur*, vers 1665-1670. Huile sur bois de chêne, 74,2 x 59,8 cm. MAH, inv. 1825-11.



## TABLEAUX DU PREMIER ENVOI DU 25 VENTÔSE AN XIII (16 MARS 1805) NON ILLUSTRÉS

- École de Vérone, *Portrait d'homme*, vers 1560-1570, huile sur toile, 80 x 66 cm, inv. 1825-22.
- D'après Jacopo Negretti, dit Palma Le Jeune (Venise 1544-1628), *Mise au tombeau*, 1<sup>ère</sup> moitié du XVII<sup>e</sup> s., huile sur toile, 216 x 141 cm, inv. 1870-5.
- Inconnu, attribué à Alexandre Turchi, dit l'Orbetto (Vérone 1578 – Rome 1650), *La Madeleine repentante*, XVII<sup>e</sup> s., huile sur toile, 125 x 155 cm, inv. 1825-4.
- D'après Antoon van Dyck (Anvers 1599 – Londres 1641), *Christ en croix*, vers 1660, huile sur toile, 142 x 96 cm, inv. 1870-7.

## TABLEAUX DU SECOND ENVOI DU 29 VENTÔSE AN XIII (20 MARS 1805) NON ILLUSTRÉS

- Arnould Devuez (Saint-Omer 1644 – Lille 1721), d'après Raphaël (Urbino 1483 – Rome 1520), *L'école d'Athènes*, vers 1677, huile sur toile, 167 x 225,5 cm, inv. 1825-12.
- Jean Bonvoisin (Paris 1752-1837), d'après Pietro di Cortona (Cortona 1596 – Rome 1669), *Ananie guérissant saint Paul de la cécité*, 1779, huile sur toile, 294 x 204 cm, inv. 1839-15.
- Louis Gauffier (Poitiers 1762 – Livourne 1801), d'après Domenico Zampieri, dit le Dominiquin (Bologne 1581 – Naples 1641), *La guérison d'un possédé*, 1787, huile sur toile, 148 x 170 cm, inv. 1876-12.
- D'après Domenico Zampieri, dit le Dominiquin (Bologne 1581 – Naples 1641), *Le roi David jouant de la harpe*, XVIII<sup>e</sup> s., huile sur toile, 279 x 174 cm, inv. 1825-13.



## Notes

- 1 Lyon, Bordeaux, Strasbourg, Bruxelles, Marseille, Rouen, Nantes, Dijon, Toulouse, Caen, Lille, Mayence, Rennes, Nancy.
- 2 Chapisat 1914.
- 3 Loche/Pianzola 1964.
- 4 Buysens 2008, en particulier le chapitre intitulé « Où mettre les tableaux envoyés de Paris ? », pp. 315-318.
- 5 Hoog 1969, p. 353.
- 6 *Procès-verbal des séances du Comité législatif*, Genève 1794, t. 1, p. 423. Cité par Loche 1989, p. 171.
- 7 Le principe appliqué dès 1791 selon lequel la décision de créer des musées relève du pouvoir central interdit la création spontanée de musées en province sans l'autorisation du ministère de l'Intérieur. Voir Pommier 2003, pp. 48 et 55; Georgel 1994, p. 35.
- 8 Cité par Pomarède 2008, p. 61.
- 9 Pomarède 2008, p. 62 et Pommier 2003, pp. 41-42.
- 10 Pommier 2003, p. 62.
- 11 Rapport du ministre Chaptal au Premier Consul (an IX), reproduit dans Clément de Ris 1859, t. 1, pp. 301-303.
- 12 De fait, le Muséum sert surtout aux artistes : sur les dix jours du décadi, qui remplace la semaine lors de l'adoption du calendrier révolutionnaire en 1792, l'établissement ouvre ses portes exclusivement aux artistes durant cinq jours pour leurs travaux de copie. Les deux jours suivants sont consacrés à la muséographie et aux nettoyages et les trois derniers seulement au public. Signalons ici que notre thèse en cours à l'Université de Genève sous la direction du Professeur Jan Blanc a pour sujet la place des peintres

- flamands et hollandais dans les collections du Muséum Central des Arts/Musée Napoléon et les répercussions de la muséologie et de la théorie de l'art du Nord sur les pratiques artistiques contemporaines de 1792 à 1814.
- 13 Rapport du ministre Chaptal au Premier Consul (an IX).
- 14 Pomarède 2008, p. 60.
- 15 Pomarède 2008, p. 65, et pour les deux citations suivantes.
- 16 Bruxelles est intégrée dans le projet du décret par Chaptal, alors que Genève et Mayence ont été ajoutées grâce à l'intervention personnelle de Bonaparte. Voir Pommier 1989, pp. 332 et 335, note 42.
- 17 Buysens 2008, p. 300.
- 18 Poulot 2010, p. 253.
- 19 Lacambre 1994, p. 244.
- 20 Rapport du ministre Chaptal au Premier Consul (an IX).
- 21 Le second envoi, parvenu à Genève quelques jours après le premier, n'est pas pris en compte dans cette analyse.
- 22 Selon cette conception traditionnelle, l'école allemande fait partie de l'école nordique.
- 23 Archives de l'État de Genève, PH 5623, lettre du 22 prairial an XII (10 juin 1804) de Vivant Denon, directeur général du Musée Napoléon, à Barante, préfet du département du Léman.
- 24 Archives de l'État de Genève, PH 5623, lettre du 16 germinal an XI (7 avril 1803) du secrétaire de la Société des Arts au préfet du département du Léman.
- 25 Archives de l'État de Genève, PH 5623, lettre du 8 floréal an XI (29 avril 1803) du préfet du département du Léman au ministre de l'Intérieur.
- 26 Jollet (éd.) 2001, p. 55.

## ADRESSE DE L'AUTEUR

Camille Jaquier, Rue Basse 11, 1422 Grandson,  
camille.jaquier@hotmail.ch

## REMERCIEMENTS

Jan Blanc, Émile Buri, Julie Enckell Julliard, Pascal Griener, Paul Lang.

## BIBLIOGRAPHIE

- Buysens 2008.** Danielle Buysens, *La question de l'art à Genève. Du cosmopolitisme des Lumières au romantisme des nationalités*, Genève 2008.
- Chapisat 1914.** Édouard Chapisat, « Napoléon et le musée de Genève », *Nos anciens et leurs œuvres* 14, 1914, pp. 3-71.
- Clément de Ris 1859.** Louis Clément de Ris, *Les musées de Province*, Paris 1859.
- Georgel (dir.) 1994.** Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées*, cat. expo. Paris, Musée d'Orsay, 7 février-8 mai 1994, Paris 1994, pp. 19-35.
- Georgel 1994.** Chantal Georgel, « Premiers muséums, premiers hommes : la formation initiale des collections », in : Georgel (dir.) 1994, pp. 19-35.
- Hoog 1969.** Michel Hoog, « Note sur la politique du Premier Consul à l'égard des musées de province ou l'histoire d'un Mantegna », *Archives de l'histoire de l'art français* 24, 1969, pp. 353-363.
- Jaquier 2011.** Camille Jaquier, *Les envois de tableaux de l'État français à la Ville de Genève (1805)*, mémoire de Master sous la direction de Pascal Griener et l'expertise de Paul Lang, Université de Neuchâtel, 2011, non publié.
- Jollet (éd.) 2001.** Étienne Jollet (éd.), *La Font de Saint-Yenne, Œuvre critique. Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, 1747*, Paris 2001.
- Lacambre 1994.** Geneviève Lacambre, « De quelques dépôts de l'État », in : Georgel (dir.) 1994, pp. 241-246.
- Loche 1989.** Renée Loche, « Création d'un musée sous l'Annexion : l'affrontement de deux idéologies », *Genava* n.s. XXXVII, 1989, pp. 171-186.
- Loche/Pianzola 1964.** Renée Loche et Maurice Pianzola, « Les tableaux remis par Napoléon à Genève », *Genava* n.s. XII, 1964, pp. 247-296.
- Pomarède 2008.** Vincent Pomarède, « À l'origine des musées en région : le décret Chaptal (1801) et les concessions de la Restauration », in : Chantal Orgogozo et al., *Les dépôts de l'État au XIX<sup>e</sup> siècle. Politiques*

*patrimoniales et destins d'œuvres*, actes du colloque, Paris, Musée du Louvre, 8 décembre 2007, Paris 2008, pp. 57-73.

**Pommier 1989.** Édouard Pommier, « La création des musées de province : les ratures de l'arrêté de l'an IX », *Revue du Louvre* 516, 1989, pp. 328-335.

**Pommier 2003.** Édouard Pommier, « Collections nationales et musées 1790-1801 », in : Robert Fohr (dir.), *Le rôle de l'État dans la constitution des collections des musées de France et d'Europe*, actes du colloque du Bicentenaire de l'arrêté Chaptal, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 4-5 décembre 2001, Paris 2003, pp. 29-74.

**Poulot 2010.** Dominique Poulot, « Entre l'apprentissage du dessin et l'histoire de l'art : le rôle des premiers musées », in : Dominique Poulot, Jean-Miguel Pire et Alain Bonnet (dir.), *L'éducation artistique en France. Du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles XVIII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Rennes 2010, pp. 253-262.

## CRÉDIT DES ILLUSTRATIONS

MAH Genève, F. Bevilacqua (fig. 1); J.-M. Yersin (fig. 2, 7); V. Lopes (fig. 3); B. Jacot-Descombes (fig. 5, 8, 11); Y. Siza (fig. 6, 9, 10); N. Sabato (fig. 4).

## SUMMARY

**The Chaptal decree and the collection of paintings sent to Geneva**

After its annexation to France in 1798 and the promulgation of the Chaptal decree (1801), the City of Geneva was provided with a collection of paintings from the Musée Napoléon to allow the founding of its municipal museum. Reflecting a strongly centralised authority, this decree gave birth to the network of French provincial museums, establishing their municipal status and their underlying connection to the Louvre. Under the guise of sharing the national heritage, the State aimed to impose its cultural policies to the detriment of regional particularities and identities. Thus the three cities annexed to France and cited in the decree, Mainz, Brussels and Geneva, became outposts of French cultural domination along the imperial frontiers. With its traditional apportioning among the three schools of painting, the collection sent to Geneva for its museum satisfied the goal of illustrating the "evolution of art history" and transmitting to regional artists and artisans the principles of the "beau style" for the perfecting of the arts.