Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie

Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève

Band: 39 (1991)

Rubrik: Musée d'art et d'histoire : acquisitions choisies pour 1990-1991

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 03.10.2025

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

Musée d'art et d'histoire
Acquisitions choisies pour 1990-1991

Skyphos attique

Par Patrizia BIRCHLER

Attique, géométrique mûr (800-750 av. J.-C.)
Inv. : HR 186.
Don Georges Lotfi. Dépôt de l'Association Hellas et Roma.

Provenance : Liban.

Bibliographie : Journal du Musée d'art et d'histoire n° 2, mai-août 1991.

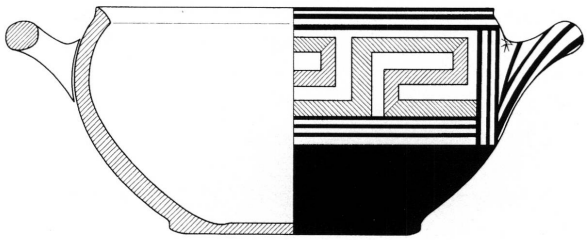
Vase entier, intact, avec seulement quelques ébréchures sur les anses, à l'intérieur de la lèvre et sous le pied. Argile beige rosé ; vernis brun foncé, dilué pour les hachures, les étoiles, certaines lignes horizontales et verticales ; le vernis est écaillé sur la panse, effacé sur et autour des anses, à l'intérieur de la lèvre. Ce skyphos appartient à un complexe, probablement funéraire, comportant aussi des vases chypriotes.

Dimensions : haut. : 7 cm ; haut. pied : 0,5 cm
diam. max. (avec anses) : 18 cm
diam. embouchure : 12,3 cm
diam. pied : 7,7 cm.

La base est plate, le pied très bas. La panse, très arrondie, atteint son diamètre maximum aux deux tiers de la hauteur du récipient, là où sont fixées les anses. La paroi s'incurve ensuite vers l'intérieur. A l'embouchure, un petit redressement vertical (0,3 cm) masque le rebord, oblique, penché vers l'intérieur. Les deux anses, de section circulaire, sont placées horizontalement.

La base est réservée ; le bas de la panse (du milieu du pied jusque sous les anses) est recouvert d'un vernis réparti de façon très inégale. Les anses sont ornées de trois lignes horizontales et une quatrième ligne marque la partie supérieure de leurs attaches. Sur chaque face du skyphos, encadré par deux groupes de lignes verticales et posé sur un groupe de trois lignes horizontales, se trouve un méandre hachuré (comportant trois unités), peint très régulièrement et minutieusement. Les hachures sont obliques et orientées différemment selon le bras du méandre où elles se trouvent (vertical ou horizontal). Au-delà des lignes verticales encadrant le méandre, au-dessus de

chaque attache d'anse, sont dessinées des étoiles à huit branches. Au-dessus du méandre, trois lignes horizontales font le tour de l'embouchure. La lèvre est ornée de groupes de petits traits verticaux. L'intérieur du récipient est verni.



Le type de décor que présente ce skyphos apparaît au début du géométrique mûr (environ 800) et caractérise cette forme jusqu'au milieu du VIIIe siècle, parallèlement à d'autres types de décor (zigzags horizontaux, lignes horizontales). On en trouve des exemples au Céramique d'Athènes[1] (la forme de la lèvre est cependant légèrement différente : elle est plus marquée et plus verticale sur les exemplaires du Céramique) ; des exemplaires du même type (même remarque toutefois concernant la lèvre), trouvés à Salamine de Chypre[2], sont datés du deuxième quart du VIIIe siècle par J.N. Coldstream.

Le skyphos de Genève, avec sa lèvre peu marquée et sa vasque aux formes peu élancées, pourrait être légèrement antérieur aux pièces mentionnées plus haut. En effet, sa forme est très proche de deux skyphoi du Céramique[3] datés du premier quart du VIIIe av. J.-C. La différence de décor ne pose pas de problème, on connaît d'autres skyphoi à méandre à Athènes pour cette période[4] (800-775).

La provenance de la pièce appelle un commentaire. Au VIIIe siècle av. J.-C., les Grecs fréquentent surtout la Méditerranée occidentale, où ils ont fondé des colonies (Italie du sud et Sicile) ; ils semblent moins présents en Méditerranée orientale, sillonnée par les Phéniciens. On a trouvé cependant de la céramique grecque dans quatre régions du Proche-Orient : Anatolie, Chypre, Syrie du nord, Phénicie et Palestine (côte du Levant)[5]. La majorité de ces trouvailles ne comporte que quelques fragments, sauf à Chypre, où un ensemble de vaisselle grecque géométrique a été mis à jour[2]. Ces fragments sont surtout d'origine cycladique, très peu proviennent d'Attique.

Il faut insister sur le caractère sporadique de ces trouvailles qui, sauf à Al Mina[6], n'impliquent aucunement une présence grecque à l'endroit où elles ont été faites, ni des relations commerciales des populations locales avec des marchands grecs.

Quel qu'ait été le chemin suivi par ces pièces — troc, cadeaux, passage par Chypre ou Al Mina — on ne peut nier leur diffusion (il faudrait plutôt parler d'éparpillement) dans le Levant au VIIIe siècle av. J.-C.

La provenance libanaise du skyphos apparaît donc tout à fait plausible, malgré la rareté des trouvailles de céramique géométrique attique dans cette région[7]. Le skyphos de Genève n'en est que plus important, vu aussi son état de conservation exceptionnel.

[1] Ker V, 1, pl. 92, inv. 286, 388, 387 et pl. 93, inv. 863.
[2] AA 1963, A « Royal » Tomb at Salamis, Cyprius, Appendix I, col. 199-204 et col. 178.
[3] Ker V, 1, pl. 89, inv. 892 et 2156.
[4] Ker V, 1, pl. 92, inv. 2141 et 261.
[5] Plusieurs listes de ces trouvailles ont été dressées : T.J. DUNBABIN, *The Greek and their Eastern Neighbours*, p. 72 sqq ; C. CLAIRMONT, *Berytus* 11, 1955, p. 98 sqq ; P.J. RIIS, *Sukas* I, pp. 142-144.
[6] Al Mina, située aux bouches de l'Oronte, en territoire turc actuellement, semble avoir été un comptoir eubéo-cycladique et a même connu un atelier de production céramique, cf. J. BOARDMAN, « Greek Potters at Al Mina ? », *Anatolian Studies* IX, 1959, pp. 163-169 (avec bibliographie antérieure) et, du même auteur, *The Greek Overseas*, p. 38 sqq.
[7] La rareté des trouvailles peut être aussi due au manque de fouilles pour les périodes concernées.

BIBLIOGRAPHIE

J. BOARDMANN, *The Greek Overseas*, 1980.
C. CLAIRMONT, *Greek Pottery from the Near East, Berytus* 11, 1955.
J.N. COLDSTREAM, *Greek Geometric Pottery*, 1968.
J.N. COLDSTREAM, *Geometric Greece*, 1977.
9e Congrès d'archéologie classique : Orient, Grèce et Rome (Damas, 11-20 octobre 1969), in : *Annales archéologiques syriennes*, vol. 21, 1971.
T.J. DUNBABIN, *The Greek and their Eastern Neighbours*, 1979 (2).
K. KUBLER, *Die Nekropole des 10. bis 8. Jahrhunderts*, 1954 (Kerameikos, Band 5, Teil 1 = Ker V, 1).
P.J. RIIS, *Sukas* I, 1970.

Vase grec

Par Jacques CHAMAY

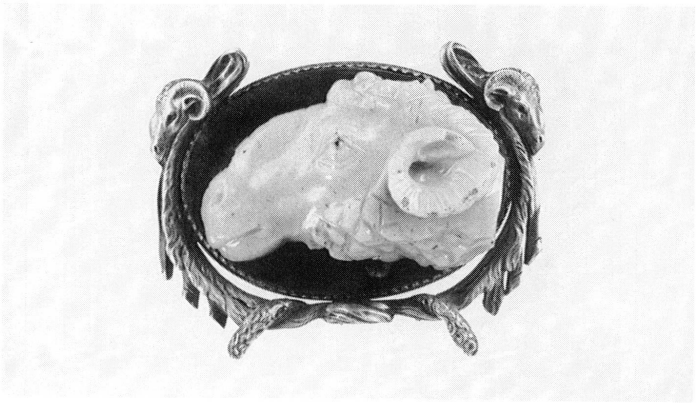
Petit lécythe à figure rouge, fait à Athènes en 480-470 avant J.-C. (Haut. 23 cm. Inv. 27810) Malheureusement, son état de conservation laisse à désirer : lacunes et surface corrodée. Mais l'intérêt du vase est considérable tant du point de vue iconographique qu'esthétique. Le décor représente un athlète près de la borne du stade, vers laquelle il se penche pour déposer des bâtons. Le jeune homme, entièrement nu selon la coutume, porte au front et aux cuisses de longues bandelettes (*taenia*), prix du concours sportif.

Cette œuvre appartient incontestablement au cercle du peintre de Brygos. Il faut peut-être même l'attribuer au maître lui-même qui affectionnait les figures solitaires et se laisse reconnaître à la manière schématique de dessiner les oreilles de ses personnages (elles sont petites, rondes et comme écrasées). Le peintre de Brygos, qui était jusqu'ici absent de nos collections, compte parmi les cinq ou six plus grands peintres grecs.

Camée antique

Camée de calcédoine, long de 7,5 cm, taillé en fort relief, représentant le profil d'un bélier aux cornes imposantes (Inv. 27802). Un tel sujet exécuté dans une matière précieuse s'explique par l'importance du mouton dans l'économie antique et sa fonction de victime dans les sacrifices solennels. L'artiste a fait preuve, dans la représentation de l'animal, d'un souci de réalisme qui n'exclut pas la majesté. La date de ce camée prête encore à discussion : on a parlé de l'époque romaine, mais un examen stylistique approfondi invite à reconnaître un travail grec du IIIe/IIe siècle avant J.-C. Le lieu de fabrication ? Probablement Alexandrie. On peut supposer que le camée a été apporté en Europe par un de ces « antiquaires » qui ont accompagné Bonaparte dans son expédition en Egypte. L'objet, scié au revers, constituait peut-être l'extrémité supérieure d'un sceptre royal ou sacerdotal (culte de Zeus Ammon ?) Le pedigree de cet objet précieux est prestigieux. Il appartint à Martine de Béhague, héritière du marquis de Ganay ; la comtesse habitait un magnifique hôtel particulier, rue Saint-Dominique à Paris, où elle recevait l'Europe entière. On ne le dira jamais assez : la collection de pierres gravées (glyptique) est un des points forts du Musée. Il manquait encore à cette collection une pierre grecque de taille inhabituelle pour attirer le regard du visiteur. Le camée nouvellement acquis répond à cet objectif et rehausse encore la qualité de l'ensemble.

Remarque : la monture du camée ne date que du XIXe siècle, mais elle est superbe dans son genre.



Un plateau de table en faïence de Sinceny

Don de l'Association du Fonds du Musée Ariana (AFMA)

Par Roland BLÄTTLER

Créée en 1737 dans ce village de Haute-Picardie où l'on dénombre à peine 145 feux vers le milieu du siècle, la manufacture de Sinceny parvint à se hisser en l'espace de quelques années au niveau des meilleures faïenceries du Royaume. A cette époque Rouen compte déjà une douzaine de fabriques et s'enorgueillit d'une tradition faïencière qui remonte au début du XVIe siècle. Six ans après sa fondation, la manufacture picarde fait vivre une trentaine de familles et la qualité de ses produits est signalée jusque dans les chroniques contemporaines (par exemple dans la « Nouvelle Description de la France » de Piganiol de la Force).

L'histoire de la céramique européenne du XVIIIe siècle compte un certain nombre de ces petits miracles industriels qui sont tous l'œuvre de personnages hors du commun, un brin aventuriers, à la fois hommes de goût et de progrès.

Jean-Baptiste Fayard, seigneur et châtelain de Sinceny, descendant d'une famille de marchands-drapiers et de banquiers d'origine lyonnaise, préféra très tôt le métier des armes au monde de la finance. Excellent officier, il termina sa carrière avec le grade de lieutenant-colonel au régiment Royal-Cavalerie en 1736. Outre sa pension, il obtint du roi l'autorisation de créer une manufacture sur ses terres de Picardie. La fortune familiale ayant sérieusement pâti de la banqueroute de Law (1720), Jean-Baptiste, en véritable homme d'action, décida de se muer en chef d'entreprise. La découverte en 1733 d'un important gisement d'argile plastique sur son domaine de Sinceny l'orienta tout naturellement vers la production de faïence. Fort de l'appui financier d'un banquier parisien et des conseils techniques d'un faïencier formé à Rouen, Fayard installa la fabrique dans les communs de son château.

Les premiers ouvriers vinrent presque tous des ateliers rouennais, qui traversaient justement une période de crise. Il s'ensuivit de nombreuses similitudes entre les productions de Rouen et de Sinceny, susceptibles de créer des confusions, d'autant plus que les formes et les matières premières étaient sensiblement les mêmes dans les deux centres. Au XIXe siècle les amalgames se firent souvent au détriment de Sinceny, les meilleures pièces étant systématiquement attribuées à Rouen, alors que la manufacture picarde était considérée comme un atelier secondaire, tout juste capable de copier servilement le modèle rouennais.[1]

Depuis quelques décennies notre vision de la production picarde s'est considérablement enrichie et affinée.[2] On se rend compte que dès le début Sinceny chercha à se démarquer — pour une partie au moins de sa production — des standards décoratifs en vigueur dans les ateliers de Rouen. Les thèmes les plus courants de l'âge d'or de Sinceny (1737-1765) sont d'inspiration orientale, tout comme à Rouen pendant cette même période. Mais en Picardie l'esprit est fort différent: les décors sont plus aérés, le trait est plus souple et précis, les personnages sont représentés dans des attitudes beaucoup plus naturelles et vivantes.

Ces différences ne sont pas dues au seul talent des décorateurs, elles s'expliquent aussi par des sources d'inspiration bien distinctes: comme ceux de Delft ou de Nevers, les décors chinois de Rouen puisent au répertoire ornemental des porcelaines chinoises de l'époque dite de Transition (1620-1683); Sinceny, par contre, est marqué par la double influence des porcelaines japonaises de style *Kakiemon* (fin XVIIe - début XVIIIe siècle) et des porcelaines chinoises d'époque Qianlong (1736-1795). Les réalisations les plus originales de Sinceny étant probablement les exemples où les deux styles se côtoient sur une seule et même pièce.

Le style *Kakiemon* — qui fait la part belle à l'asymétrie et au contraste entre la surface vide et la surface décorée — fut diffusé en Europe dans les années 1730 par les premières manufactures européennes de porcelaine, telles Meissen, Saint-Cloud et Chantilly. De fondation récente, la manufacture de Sinceny n'était pas entravée par le poids d'une longue tradition décorative, comme ce devait être le cas à Rouen, et elle sut rapidement se mettre au diapason d'une mode naissante. La personnalité de Jean-Baptiste Fayard a joué un rôle déterminant dans l'orientation moderniste de sa fabrique: ses relations familiales — il est le cousin de la future Madame d'Epinay — l'amenèrent à fréquenter les salons parisiens; il se trouvait donc aux premières loges pour assister à l'avènement de la porcelaine européenne avec ses décors « japonais » d'un raffinement inédit. En cherchant à soumettre l'art traditionnel de la faïence aux exigences esthétiques du temps, il fit de Sinceny « la plus parisienne des faïenceries de province ».[3]

1. Plateau de table. Faïence peinte en polychromie de grand feu. Sinceny, milieu du XVIIIe siècle.
Long. 57 cm, larg. 45,4 cm. Inv. AR 11972.

2. Plateau de table. Sinceny, milieu du XVIIIe siècle.
Long. 49 cm, larg. 33 cm. Musée de la Compagnie des Indes, Lorient.

Notre plateau de table (fig. 1) illustre à la fois la spécificité de Sinceny et l'indéniable influence de Rouen. Le sujet principal entre dans la catégorie des décors «à grands Chinois», un genre que l'on ne retrouve pas sur les produits rouennais. La forme par contre est empruntée à Rouen,[4] de même que le système ornemental qui encadre la scène centrale. La bordure d'écailles — probablement une réminiscence des bordures godronnées de l'argenterie — est très courante dans la platerie rouennaise. Le bandeau à croisillons et ses réserves se retrouvent sur plusieurs plateaux de Rouen,[5] avec des ornements et des sujets différents.

Pour leurs scènes «à grands Chinois», les peintres de Sinceny se sont inspirés et ont parfois copié des gravures parisiennes, notamment les planches commandées à J. Antoine Fraysse par le prince de Condé pour servir de modèles dans sa manufacture de porcelaine de Chantilly.[6]

Parmi les quatre autres plateaux de Sinceny que nous connaissons à ce jour, le Musée de la Compagnie des Indes de Lorient en possède un qui présente des analogies frappantes avec notre exemplaire (fig. 2).[7] A quelques détails près, l'invraisemblable construction botanique du premier plan est identique sur les deux pièces. Le tracé général de la tige et de ses ramifications, les principales inflorescences et la plupart des feuilles sont à ce point similaires qu'on peut supposer l'utilisation d'un poncif.[8] La mise en couleurs de ces plantes jumelles est tellement homogène qu'on est tenté d'attribuer les deux décors au même artiste. Cette hypothèse est renforcée par d'autres similitudes stylistiques: le dessin des visages, le geste délicat des deux Chinois qui tiennent une fleur à la main. Les convergences sont encore plus significatives dans les parties où le peintre a travaillé librement, par exemple dans le traitement des nuages ou des collines surmontées de palmiers.

Grâce au don de l'AFMA, l'ensemble des faïences françaises du Musée Ariana s'enrichit d'une pièce de première qualité, particulièrement caractéristique d'une manufacture qui n'était que très mal représentée dans nos collections.

[1] Dans son ouvrage fondamental, *Recherches historiques sur les faïences de Sinceny, Rouy et Ognes,* Paris, 1864, Auguste WARMONT, le premier historien de la manufacture, définit les faïences de Sinceny comme «du Rouen de seconde catégorie».

[2] Pour un état de la question, voir les deux principales contributions de Chantal SOUDÉE LACOMBE: *Grande époque des faïences de Sinceny (1737-1765),* dans: *Cahiers de la céramique, du verre et des arts du feu,* n° 36, 1964, pp. 224-251, et *La faïence de Sinceny 1737-1775,* cat. d'exposition, Musée de l'Hôtel Sandelin, Saint-Omer, 1990.

[3] Chantal SOUDÉE LACOMBE, *La faïence de Sinceny..., op. cit.,* p.6.

[4] Il s'agit en fait de la forme standard des plateaux de table rouennais. Cf. A. KLEIN, *Fayencen Europas,* Braunschweig, 1980, pl. VII et fig. 231 (deux plateaux conservés au Hetjens Museum de Düsseldorf, l'un présente des amours musiciens sur un fond à l'«ocre niellé», l'autre un Triomphe de Flore d'après Poussin); M.-J. BALLOT, *La céramique française,* Paris, 1925, pl. 14, 26, 27 et 29 (quatre plateaux appartenant au Louvre: un décor de lambrequins rayonnants, deux sujets mythologiques («Venus chez Vulcain» et «Junon chez Eole»), une chasse au sanglier d'après Tempesta).

[5] Entre autres sur les plateaux à sujets mythologiques du Louvre.

[6] *Livre de Desseins chinois,* Paris, 1735.

[7] A. FAY-HALLE, *Plateau en faïence de Sinceny,* dans: *La Revue du Louvre et des Musées de France,* n° 5/6, 1983, pp. 398-399.

[8] Le poncif est une feuille de papier perforée de petits trous d'épingle suivant le tracé général du motif. A l'aide d'un tampon imprégné de poussière de charbon de bois que l'on passe sur le poncif, on reporte le motif sur la pièce à décorer. Le peintre peut ainsi s'appuyer sur des repères qui disparaîtront à la cuisson.

Crédit photographique:

Jacques Pugin, Genève, fig. 1.
Réunion des Musées nationaux, Paris, fig. 2.

Trois « objets » de Ernst Häusermann

Par Marie-Thérèse COULLERY

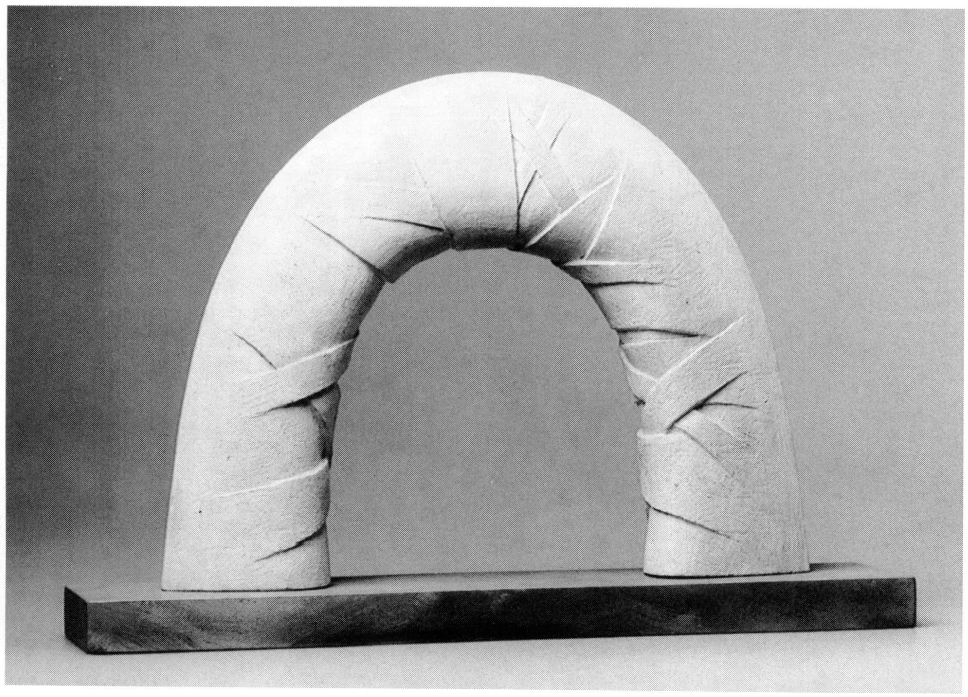
Le Musée Ariana, seul musée de céramique et du verre en Suisse, se doit de s'intéresser aux artistes de notre temps suivant en cela les directives de son fondateur Gustave Revilliod qui, à son époque, soutenait financièrement l'Ecole des Beaux-Arts.

Notre pays a connu dans le passé d'intéressantes productions de poterie paysanne, de faïence bourgeoise et de porcelaine patricienne, œuvres de manufactures de petites ou moyennes dimensions. Les collections de l'Ariana en possèdent de nombreux exemples. Le XXe siècle a vu se développer, dans notre pays et dans le monde, des ateliers de céramistes individuels qui, au-delà de récipients utilitaires, ont cherché à s'exprimer dans les objets qui sortaient de leurs mains.

Toutefois la production traditionnelle trouve encore des débouchés dans le tourisme et les cadeaux. Une recherche de qualité s'opère dans les boutiques d'artisanat suisse. L'Association des Céramistes suisses, fondée il y a presque trente ans, contribue à promouvoir la céramique d'aujourd'hui en organisant des expositions dont les pièces sont choisies par un jury. Elles font ainsi le point sur la production suisse. L'on s'aperçoit alors que les traditions se renouvellent, tant dans la manière d'utiliser la terre que dans celle de la décorer ou encore de la cuire.

La fonction utilitaire n'est plus prioritaire et la céramique contemporaine présente des « objets », supports de rêve ou de méditation.

C'est à cette catégorie qu'appartient Ernst Häusermann dont trois nouvelles pièces sont entrées récemment dans les collections de notre musée, complétant la vision que nous pourrons présenter du travail de cet artiste. Né à

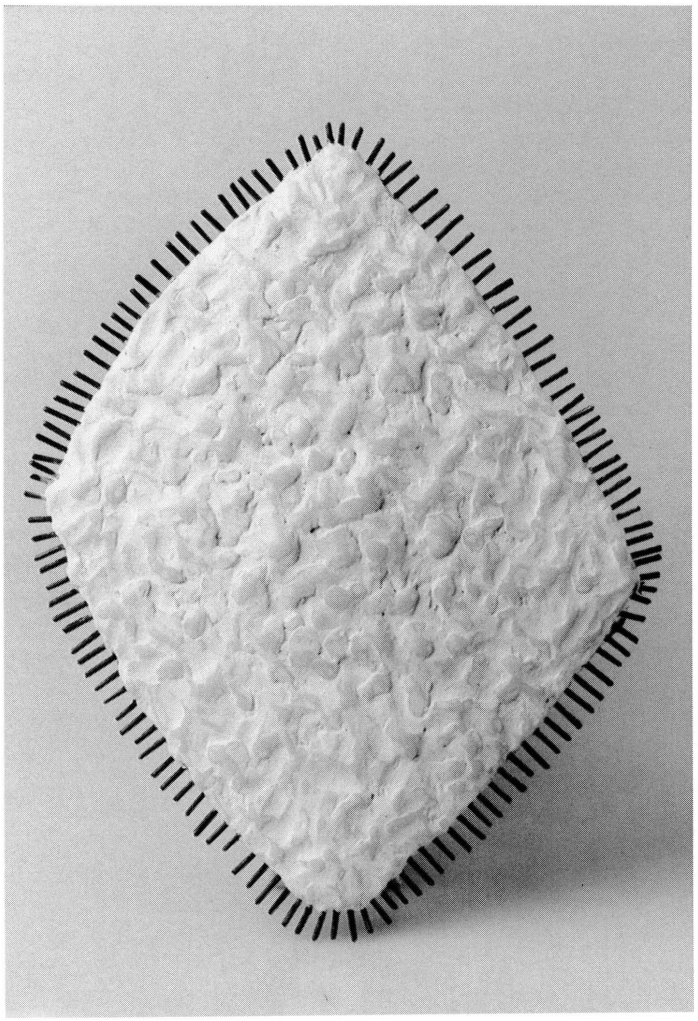


« Arc » (1987). Grès modelé et engobé de porcelaine, socle en bois.
H. 67 cm, L. 50 cm, Ep. 12 cm.
AR 11846

Lenzbourg en 1947, il fit un apprentissage de potier puis suivit les écoles d'arts appliqués de Bâle et Zurich. Il poursuivit sa formation par des stages à l'étranger. Il installa son premier atelier à Oberkulm en 1972 et depuis 1984 il travaille à Lenzbourg.

Sa participation à de nombreuses expositions collectives et personnelles commence dès 1970 et il est représenté dans des collections publiques à travers le monde. Il s'est aussi intéressé à l'intégration de la céramique à l'architecture. Il a gagné des concours et reçu des commandes et travaillé pour des bâtiments publics, particulièrement des hôpitaux. Cette activité très complète s'accompagne d'une volonté d'ouvrir la céramique à une expression artistique à part entière.

«Filet de sole» (1991). Grès modelé, partiellement engobé de porcelaine, garni de pointes métalliques.
H. 35 cm, L. 27 cm, Ep. 3 cm.
AR 11984



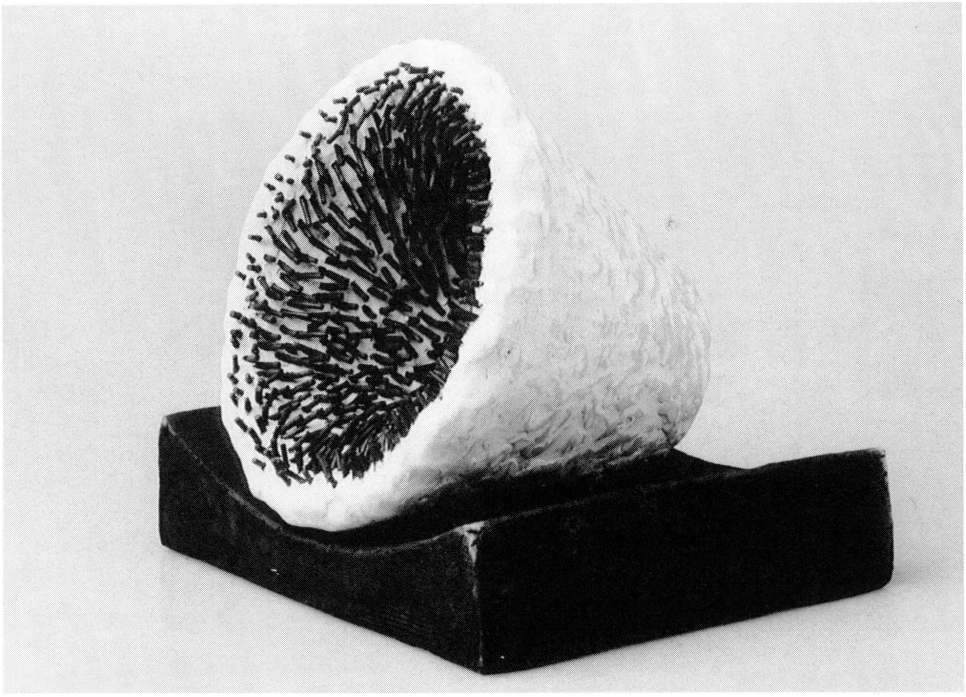
Le Musée Ariana possédait 11 pièces de lui et s'est enrichi de trois nouvelles œuvres. En hommage à l'attention que le Musée Ariana porte aux céramistes de notre pays, l'artiste a offert la pièce, «Arc», choisie et présentée à «L'Europe des Céramistes», exposition qui a voyagé à partir d'Auxerre à travers les principales villes d'Europe en 1989 et 1990. Cette pièce datant de 1987 est en grès modelé, engobé de porcelaine. Elle se compose d'un socle en bois peint gris, de manière très sensible, sur lequel repose un arc de grès de couleur blanche. Les dimensions restent modestes, une hauteur de 67 cm, une largeur de 50 cm et une épaisseur de 12 cm avec le socle. Cette forme d'arc née d'un esprit rigoureux, trace dans l'espace une géométrie rompue par des motifs taillés. Le travail de la main adoucit la rigueur de la pensée et donne vie à la surface. Cet arc est pour le céramiste un signe archaïque qui a le pouvoir de rassembler. Häusermann n'y a pas vu un symbole particulier, en liaison par exemple avec l'Europe dans laquelle s'inscrivait l'exposition. Pour lui, il s'agit d'une œuvre d'ouverture, cette ouverture qu'il recherche dans l'activité céramique et qu'il exprime par un emploi restreint des possibilités techniques de la céramique, renonçant par exemple au chatoiement des émaux. Il aime aussi mêler les matériaux, faisant dialoguer la terre avec le bois ou le métal.

Les crédits d'acquisition retrouvés en 1991 ont permis l'achat de deux objets à l'exposition du Château d'Aubonne, organisée cet été en l'honneur du 700e anniversaire de la Confédération et qui réunissait les œuvres de seize artistes suisses. Il s'agit d'abord de «Filet de sole» (1991), petite pièce (H. 35 cm, L. 27 cm, Ep. 3 cm) en grès modelé, partiellement engobé de porcelaine, garni de piques métalliques et cuit une première fois à 1100 degrés.

Cette pièce ovale à la surface travaillée pour lui donner une très grande vibration sous la lumière entraîne l'esprit vers un voyage dans le temps et l'espace. Elle est proche des objets magiques qu'un sorcier contemporain pourrait créer. Quant au titre, il pose sur l'œuvre un regard chargé d'humour qui intrigue et amuse.

La «Nasse à lumière», autre grès engobé de porcelaine, repose sur un socle poli (H. 18 cm, L. 20 cm). L'objet propose aussi une réflexion ironique, chargée d'emmener le spectateur vers des rivages de rêves. Quelle captivante proposition d'entraîner le regard vers une source de lumière captée par l'esprit! Sa forme tronconique se termine par un trou qui attire celui qui regarde dans l'intérieur de l'objet, à la fois entraîné par le vide et repoussé par les parois couvertes de piques métalliques.

Ces trois objets relèvent des recherches d'une grande rigueur conceptuelle que poursuit Ernst Häusermann depuis quelques années. Toutefois, si des préoccupations



« Nasse à lumière » (1991). Grès modelé, engobé de porcelaine, garni de pointes métalliques.
H. 24 cm, L. 27,2 cm, P. 22,2 cm, avec socle.
AR 11985

intellectuelles l'occupent, il ne veut pas donner un message particulier à ses œuvres. Pour l'artiste, le spectateur doit se sentir libre devant ces propositions plastiques qui se chargent ainsi des interprétations de ceux qui les contemplent. Les deux œuvres d'Aubonne marquent actuellement un tournant dans son travail. Il continue de chercher, dit-il, à émanciper la céramique de son complexe d'infériorité par rapport aux arts dits majeurs. Son propos c'est de travailler la terre comme si la poterie n'existait pas.

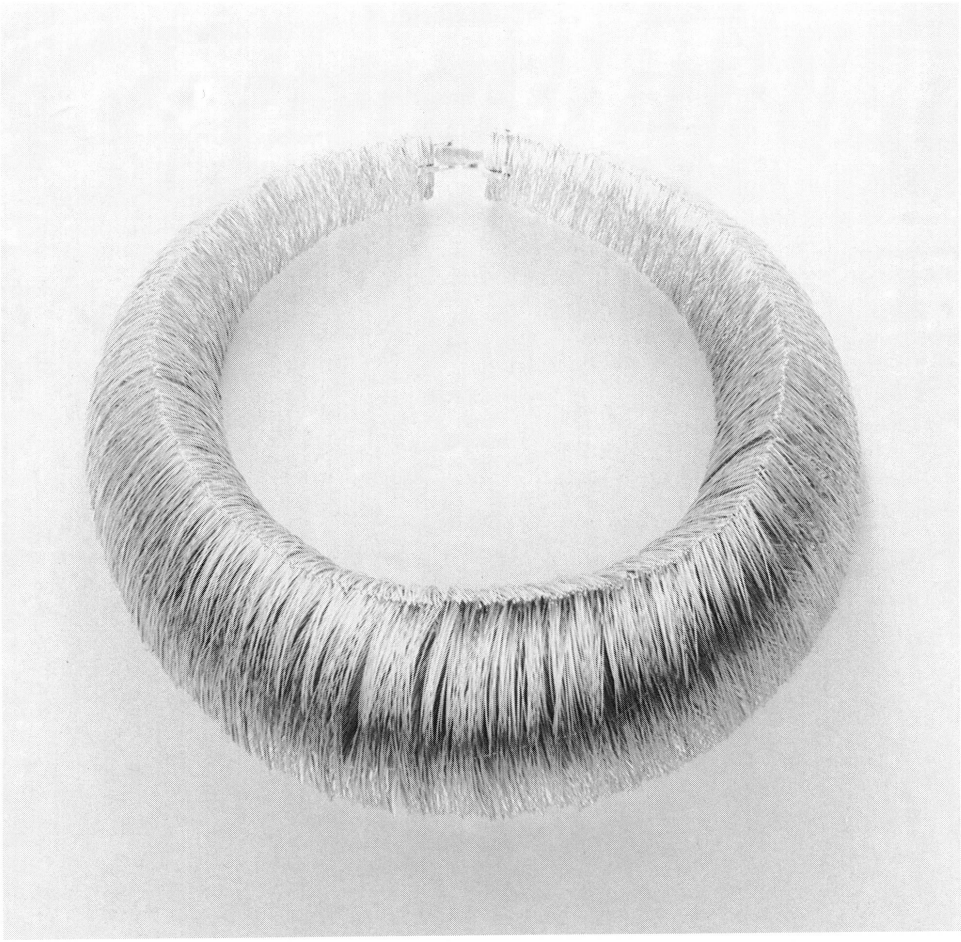
Crédit photographique :
Jacques Pugin. Genève.

Musée de l'horlogerie : le bijou contemporain, une tradition depuis 1900

Par Fabienne-Xavière STURM

A la fin du siècle dernier et autour de 1900, nombre de bijoux et d'émaux ont été acquis auprès de leurs auteurs. Cette tradition s'est poursuivie dans les années 1920 à 1940, souvent lors des expositions d'art appliqué régulièrement organisées à Genève au Musée Rath, celles de la Mutuelle Artistique, ou lors des grandes expositions parisiennes. Le musée peut donc s'enorgueillir de posséder une assez bonne représentation genevoise et étrangère de ce type de création pour ces époques.

Mais un sommeil relatif de cette démarche pendant une trentaine d'années, entre 1945 et 1975, nous pousse aujourd'hui à combler les lacunes, à systématiser l'enrichissement chaque année, à créer un réseau d'informateurs éclairés qui nous aident à mettre l'accent sur les pièces et les artistes de qualité. Nous souhaiterions ainsi rassembler des œuvres des meilleurs artistes suisses contemporains accompagnés des plus grands de chaque pays où le bijou se distingue particulièrement comme



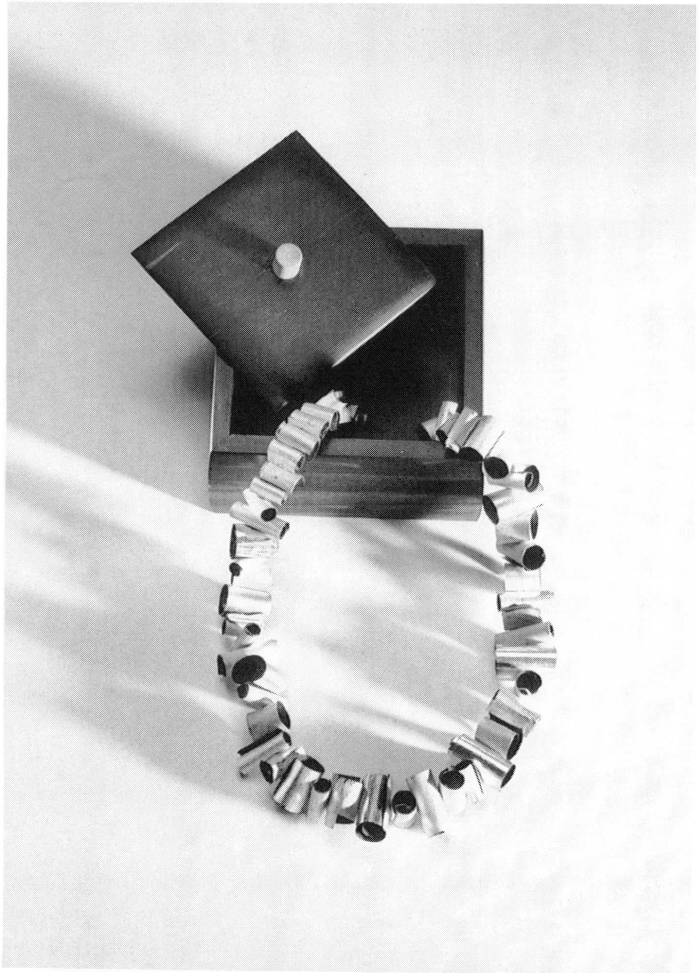
Collier en argent fileté extensible.
Satoshi MRUYAMA, Tokyo, 1989. Diamètre 13 cm (fermé).
Acquisition 1990. Inv. AD 7487.

porteur de la civilisation et du goût de notre temps. Les pays du Nord ont connu leurs heures de gloire ; ils sont petit à petit distancés par le Japon ou les pays du Sud. En Suisse, nombre d'artistes de la vieille garde toujours performante, et nombre d'artistes de l'avant garde, toujours plus inventive, méritent de figurer sur notre liste et nous sommes très conscients que cette prospective ne peut aboutir qu'avec obstination et patience. Nous apprécions grandement aujourd'hui le regard que nos prédécesseurs ont porté sur leur contemporain et nous tenons à ce que nos successeurs nous soient redevables de la poursuite fidèle de cette tradition.

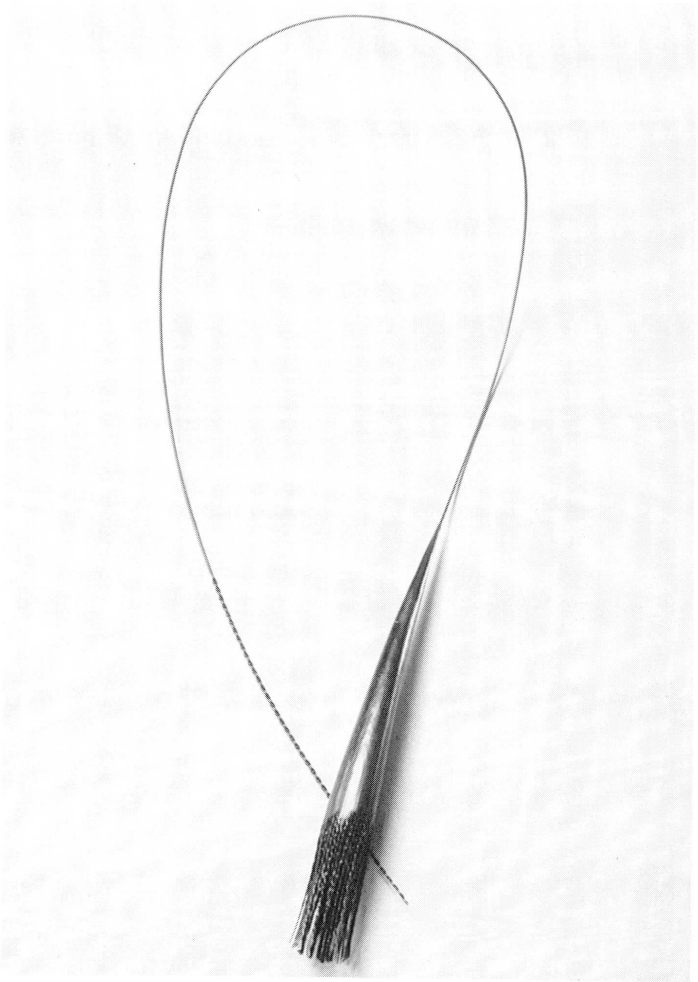
Le bijou, comme tout art contemporain, n'échappe pas à l'exploration des matériaux et des formes. Parfois la fonction échappe : le bijou devient sculpture, environnement-miniature, matière-paysage. Il nous importe, dans le cadre de la collection du musée, de respecter et d'illustrer la fonction : un bijou doit pouvoir s'ouvrir et se fermer, se porter, parer le corps. Même si, une fois posé sur la table de toilette, il devient objet de contemplation à part entière, ou, dans le cadre d'une présentation muséale, objet de vitrine.

Cette décision n'est pas hasardeuse, mais voulue dans le sens où elle se traduit par un choix spécifique qui s'ap-

Collier en rouleaux de feuilles d'or à motifs obtenus par impression, dans son écrin en ébène et buis.
Christine MARÉCHAL, France, 1990. Longueur 55 cm.
Cette pièce a figuré à la Triennale du bijou, Musée du Luxembourg, Paris 1990. Christine Maréchal est diplômée de l'Ecole des Arts décoratifs de Genève.
Acquisition 1990. Inv. AD 7863.



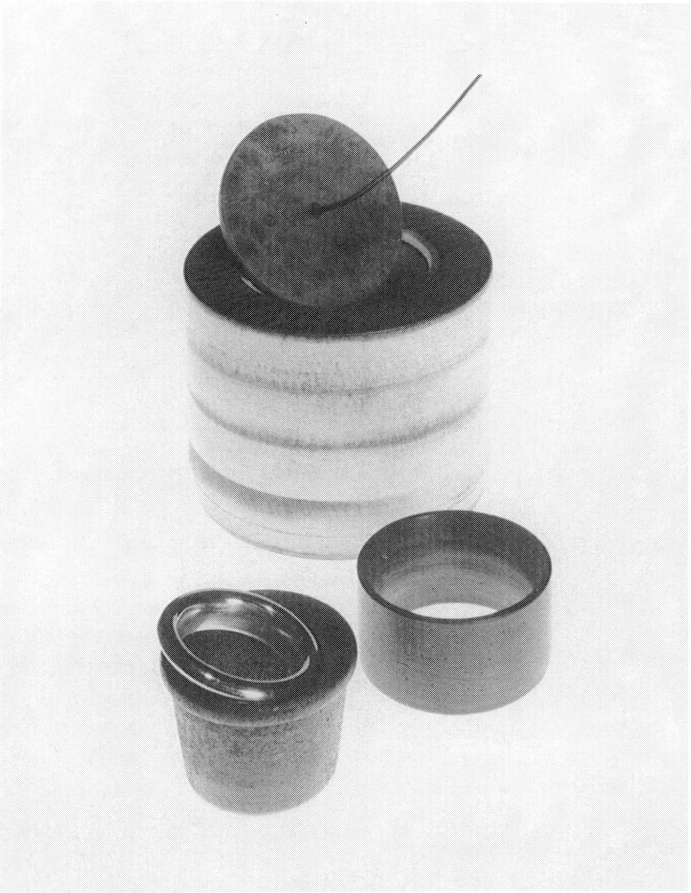
Collier en cuivre et tombac, « Anémone ».
Birgit LAKEN, Pays Bas, 1989. Hauteur 46 cm.
Acquisition 1991. Inv. AD 7963.



plique en premier au collier, afin qu'il y ait au moins une grammaire rigoureuse, et sans que cela nous empêche de faire figurer la bague, le peigne, la fibule ou le cache-bouton ... Un choix spécifique s'applique aussi au créateur individuel, hors industrie, hors grande marque de luxe, car la liberté d'expression, la souplesse et la variété dans l'utilisation des matériaux, autorisent des résultats incomparables et originaux.

Le bijou est probablement un excellent moyen de se familiariser avec l'art contemporain et d'apprivoiser un univers qui fascine certains et en décourage de trop nombreux autres. Pour avoir suivi depuis plusieurs mois le travail extraordinaire qui se fait dans les écoles suisses, nous pouvons dire qu'un formidable mouvement s'exerce, que les terrains d'exploration mis à disposition par les professeurs pour les élèves, leur disponibilité intellectuelle, font de ces classes de bijouterie de véritables laboratoires de recherche intelligente, sensible, définitivement nouvelle.

Le musée consacre en permanence une vitrine aux travaux de la classe de bijouterie de l'Ecole des Arts décoratifs de Genève. Cette présence réduite, mais que nous désirons régulière, est un avant-goût de ce qu'il nous faudra bien montrer un jour de façon plus complète et documentée, lorsque les salles du Musée Ariana consacrées aux arts appliqués seront prêtes, par exemple. Nous pourrons ainsi rendre hommage à la création suisse du XXe siècle, enrichie par l'excellence de l'enseignement actuel, qui lance sur le marché quelques bons éléments méritant d'être suivis. Enfin, nous pourrions entreprendre un cycle d'échanges avec des musées étrangers amis, dont nous connaissons le travail de pionniers en ce domaine et qui faciliteront à nos esprits l'appréhension du nouveau siècle avec largeur et humour.



Bague triple en or, fer rouillé et palissandre, avec son écrin en bois MDF plaqué d'ébène.
Esther BRINKMANN, Genève, 1990. Diamètre de 2.5 à 3.5 cm.
Acquisition 1990. Inv. AD 7741.

Crédit photographique:
Maurice Aeschimann, Genève.

Sculptures de James Pradier, nouvelles acquisitions du Musée d'art et d'histoire, 1988-1991

Par Claude LAPAIRE

Le Musée d'art et d'histoire possède une riche collection de sculptures, dessins et peintures de James Pradier, formée pour l'essentiel par l'achat de douze grands plâtres originaux et d'une centaine de dessins lors de la vente après décès de l'artiste, en 1852, et l'acquisition, en 1904, de trente-cinq modèles de statuettes provenant de l'atelier du mouleur Salvator Marchi, auxquelles s'ajoutèrent, en 1910, 19 tirages en plâtre provenant de l'atelier du mouleur Bonnet[1].

Même si le Musée n'a pas l'ambition de réunir l'intégralité de l'œuvre de ce Genevois devenu célèbre à Paris — projet qui serait utopique puisque les sculptures majeures sont des monuments publics français ou des achats de la France pour ses musées — il se doit d'exposer un ensemble cohérent et représentatif de l'art de celui qui fut l'un des plus grands statuaires européens du XIXe siècle.

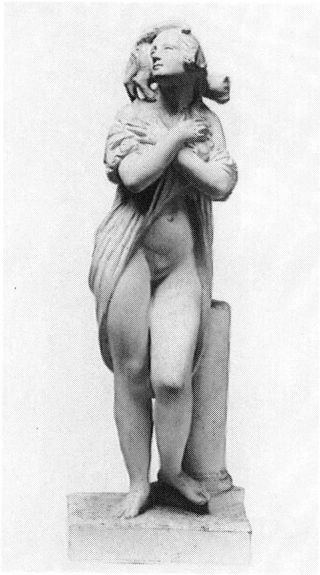
A la suite de l'exposition *Statues de chair, sculptures de James Pradier, 1790-1852*, préparée par le Musée et présentée à Genève en 1985, puis à Paris en 1986, plusieurs œuvres, encore inconnues au moment d'imprimer le catalogue, ont été mises en vente sur le marché international. Le Musée d'art et d'histoire a pu acquérir en 1986 une réduction en bronze doré des *Trois grâces*, un dessin préparatoire pour le groupe *Polyphème, Acis et Galatée*, ainsi qu'une peinture représentant *La fuite de Clélie*[2]. L'année

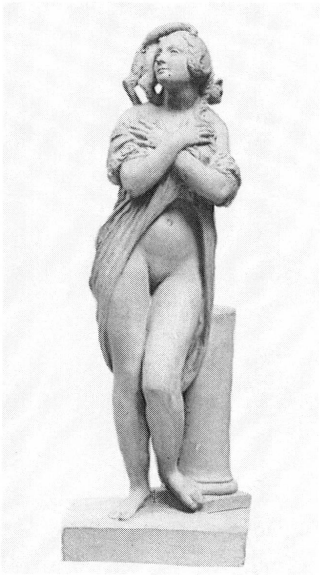
1. James Pradier, *La femme au chat*, plâtre. Musée d'art et d'histoire Inv. 1910-243.

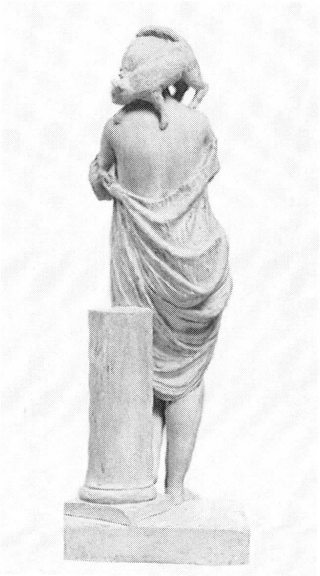
2. James Pradier, *La femme au chat*, terre cuite. Musée d'art et d'histoire Inv. 1989-4.

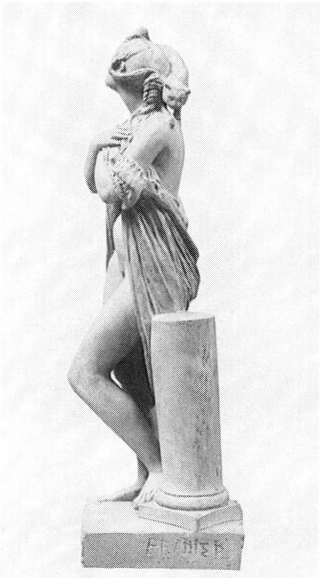
3. James Pradier, *La femme au chat*, terre cuite. Musée d'art et d'histoire Inv. 1989-4.

4. James Pradier, *La femme au chat*, terre cuite. Musée d'art et d'histoire Inv. 1989-4.







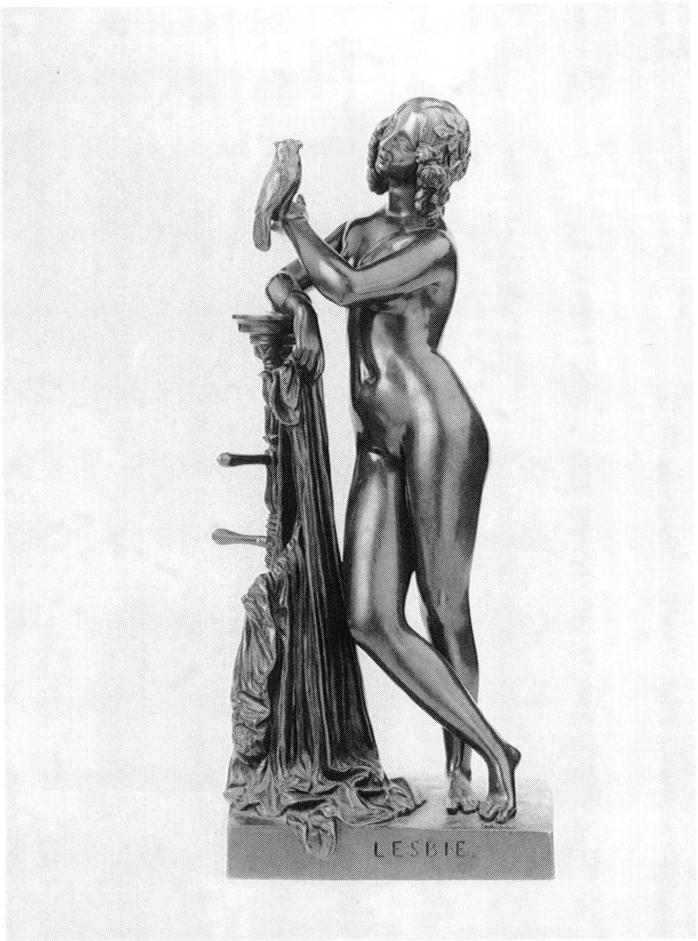


5. James Pradier, *La femme au bas*, bronze. Musée d'art et d'histoire Inv. 1990-12.

6. James Pradier, *La femme au bas*, bronze. Musée d'art et d'histoire Inv. 1990-12.

7. James Pradier, *La femme au bas*, plâtre. Musée d'art et d'histoire Inv. 1910-240.

8. Eliseo Sala (1813-1879), *La toilette du matin*, huile sur toile. Londres, marché de l'art.



9. James Pradier, *Le moineau de Lesbie*, bronze. Musée d'art et d'histoire Inv. 1990-59.

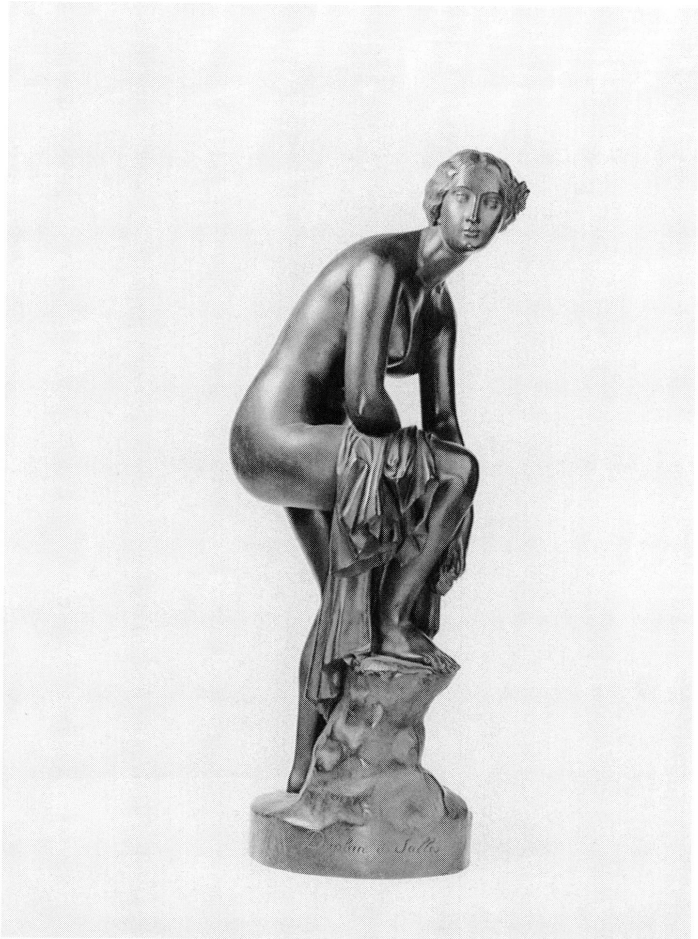
10. James Pradier, *Le moineau de Lesbie*, bronze. Musée d'art et d'histoire Inv. 1990-59.

suivante, il a réussi, grâce à une souscription publique placée sous les auspices de la Société des Amis du Musée, à conclure l'achat, préparé depuis 1984, de la statue chryséléphantine *Léda et le Cygne*[3].

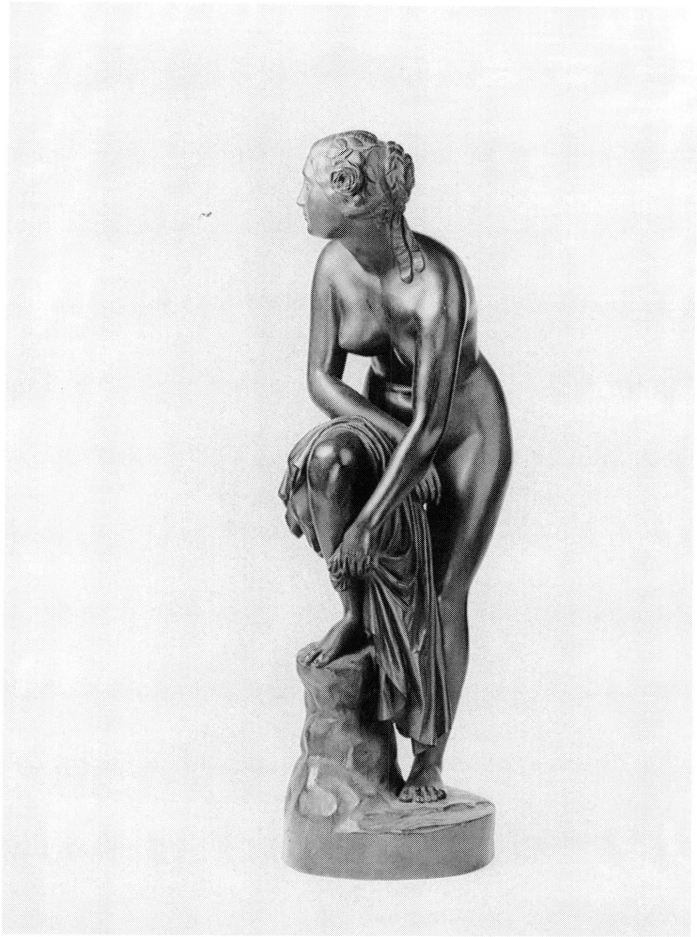
En été 1987, la majorité des grands plâtres originaux de Pradier, encore emballés dans les caisses de l'exposition de 1985-1986 parce qu'ils ne pouvaient trouver place dans les salles du Musée, furent victimes d'un incendie qui ravagea un dépôt extérieur. *Venus et l'Amour, Homère et son guide* et *Polyphème, Acis et Galatée* furent complètement détruits. *Néoptolème, La fontaine de Nîmes, L'amour captif, Ulysse emportant le corps d'Achille, La sagesse, La Ville de Strasbourg, L'industrie* et *L'instruction publique* furent gravement endommagés et sont actuellement en cours de restauration. Cette perte catastrophique incita le Musée non seulement à mettre tout en œuvre pour protéger ses collections, mais aussi à poursuivre sa politique d'achat de sculptures de Pradier.

Au cours de ces trois dernières années, près d'une quarantaine de sculptures de Pradier ont été offertes en vente publique ou présentées par des galeries ou des collectionneurs privés. Dans cette offre abondante, certainement provoquée par le regain d'intérêt pour Pradier suscité par l'exposition de 1985, le Musée a sélectionné quatre pièces indispensables à une meilleure compréhension de l'art du grand statuaire et propres à améliorer la qualité du fonds genevois, apprécié du public et de tous les spécialistes.

La série des statuettes acquises en 1910 est malheureusement constituée de surmoulages en plâtre dépourvus de finesse qui n'ont trouvé place dans le catalogue de l'exposition que parce qu'on n'en connaissait alors pas de



11. James Pradier, *La toilette*, bronze. Musée d'art et d'histoire Inv. 1990-61.



12. James Pradier, *La toilette*, bronze. Musée d'art et d'histoire Inv. 1990-61.

meilleur exemplaire. Deux nouvelles acquisitions ont permis de remplacer ces surmoulages par des épreuves d'une exécution parfaite.

La femme au chat (catalogue de 1985 n° 74), statuette d'une exquise délicatesse, aurait mérité mieux que le médiocre plâtre montré en 1985. Un exemplaire en terre cuite, haut de 28 cm, provenant d'une collection privée genevoise mise en vente à Londres, put être acheté en 1989. La comparaison des deux exemplaires justifie éloquemment la nouvelle acquisition et ce d'autant plus que le Musée ne possédait pas encore de statuette en terre cuite. Il ne s'agit certes pas d'une esquisse originale en argile — dont peu d'exemples semblent avoir survécu — mais d'un tirage par estampage, signé par l'artiste. *La femme au chat* appartient à la riche production des années quarante. Le Musée en possède un dessin au verso duquel figure une esquisse de la *Sapho debout*, de 1848. Un exemplaire en bronze, haut de 28,5 cm, vient d'en être signalé dans une collection privée parisienne.

Le n° 76 du catalogue de 1985 présente *La femme au bas* sous l'aspect peu engageant d'un surmoulage en plâtre. En 1990, le Musée a pu trouver à Paris un superbe exemplaire en bronze, remarquablement ciselé, haut de 26,5 cm, signé « J.Pradier » et sans cachet de fondeur, qui témoigne du modelé subtil de Pradier. La statuette en bronze — mais pas nécessairement cet exemplaire — avait été exposée au Salon de 1840. Elle avait fait l'objet d'un commentaire élogieux de Jules Janin. Tandis que Pradier

s'était souvenu de la pose du « tireur d'épines » pour ce sujet paraissant tiré d'un tableau de genre illustrant le « Coucher », le « Lever » ou la « Toilette » de quelque belle du XVIIIe siècle, sa statuette inspira d'une façon presque littérale un tableau du peintre Eliseo Sala, daté de 1846. Bien qu'elle ait l'air de reproduire une scène prise sur le vif, cette grande toile postule la connaissance précise de la statuette de Pradier[4].

On savait, grâce aux recherches d'archives de J. de Caso, que Pradier avait sculpté deux statuettes de Lesbie en s'inspirant du drame d'Armand Barthet que Rachel interpréta : « Le moineau de Lesbie ». L'une, intitulée *Le moineau de Lesbie*, montrait la maîtresse de Catulle, à demi nue, couchée. C'est la version exposée en 1985 (catalogue de 1985, n° 85). L'autre, représentant Lesbie nue, debout avec un perroquet, n'était connue que par une mention dans les archives de la fonderie Susse du 24 juillet 1842, selon laquelle Pradier vendait au fondeur « un modèle représentant une jeune femme jouant avec un perroquet »[5]. Cette deuxième version apparut en 1990 dans une vente à New York et fut achetée par le Musée. La base de la statuette porte l'inscription « LESBIE » qui permit de l'identifier. Le bronze, haut de 37,5 cm, signé « J.Pradier », est muni du cachet de fondeur « Susse Frères ».

La statuette *La toilette* était connue par une ancienne photographie de l'album de Salvator Marchi (Paris, Musée des arts décoratifs) et un tirage en plâtre dans une collection privée parisienne (catalogue de 1985, répertoire n° 332 où cet exemplaire en plâtre n'est pas signalé). Dans une vente new-yorkaise de 1990, apparut un exemplaire en bronze, haut de 52,7 cm, signé « J.Pradier » et muni de la marque du fondeur parisien « Duplan et Salles ». Pradier travaillait à *La toilette* au milieu des années quarante. Il en fit un marbre qui resta cependant à l'état d'ébauche à la mort de l'artiste et fut achevé par Eugène Lequesne après 1862. Sous le nom de *La baigneuse*, le marbre, haut de 120 cm, est conservé aujourd'hui à la Galerie nationale de Prague. Le bronze du Musée d'art et d'histoire démontre une fois de plus que Pradier réalisait parfois ses sculptures sous la forme d'une statuette, destinée à l'édition, avant d'en tailler la version en marbre.

Malgré tous les efforts des collaborateurs il n'avait pas été possible, à l'exposition de 1985, de repérer un exemplaire de *Pandore* correspondant à la dimension « d'un mètre de proportion » mentionnée dans le catalogue de la vente après décès. L'exposition avait présenté la statuette en bronze doré, haute de 40,5 cm, acquise par le Musée en 1961 (catalogue n° 18). Aussi le Musée d'art et d'histoire a-t-il acquis avec empressement le bronze, haut de 96 cm, signé « J.Pradier » et dépourvu de marque de fondeur, que lui présenta une galerie parisienne en 1991. Il n'est pas exclu qu'il s'agisse de l'exemplaire ayant appartenu à Pradier, exposé au Salon de 1850, puis à l'Exposition Universelle de 1851 à Londres. Mais la fonte appartient plus probablement à une édition posthume exécutée par la maison Normand, comme le suggère un accident de moulage, survenu à la main droite de Pandore. Pradier avait achevé le modèle en argile de sa *Pandore* en juin 1845. Une version en marbre de Saint-Béat, grandeur nature, resta ébauchée dans son atelier au moment de sa mort et fut achevée par Eugène Lequesne. Elle vient d'être retrouvée au château de Jodoigne (Belgique) et porte la signature et la date posthume « James Pradier 1855 ».

13. James Pradier, *Pandore*, bronze. Musée d'art et d'histoire Inv. 1991-6.

Ces acquisitions récentes enrichissent non seulement le répertoire des œuvres connues de Pradier et permettent de mieux apprécier la finesse d'exécution du sculpteur, mais elles complètent les informations relatives aux activités de ses éditeurs.

[1] L'histoire de la collection est esquissée dans le catalogue *Statues de chair, sculptures de James Pradier (1790-1852)*, Genève, Musée d'art et d'histoire, 1985, Paris, Musée du Luxembourg, 1986, p. 54.

[2] C. LAPAIRE, *Sculptures, peintures et dessins de James Pradier, nouvelles acquisitions du Musée d'art et d'histoire*, dans : *Genava*, n.s., t. 34, 1986, pp. 163-169.

[3] C. LAPAIRE, M. ROETHLISBERGER et G. MINKOFF, *Léda et le cygne*, dans : *Genava*, n.s., t. 35, 1987, pp. 55-93.

[4] Londres, marché de l'art, *The morning toilet*, huile sur toile, 166 x 127 cm.

[5] D. SILER, *James Pradier, Correspondance*, III, 1843-1846, Genève, 1988, n° 434, p. 6, note 3.

Crédit photographique :

Musée d'art et d'histoire, Yves Siza, Genève, fig. 1, 4, 7.
Musée d'art et d'histoire, Jean-Marc Yersin, Genève, fig. 2-5, 9-13.
Archives de l'auteur, fig. 6, 8.

Un nouveau Liotard pour Genève: le portrait de Lady Tyrell

Par Renée LOCHE

Les Liotard du Musée de Genève sont un des points forts de ses collections : en effet, 32 pastels, 4 huiles et 32 dessins constituent l'ensemble le plus important d'œuvres de l'artiste genevois.

Certaines périodes de sa production sont fort heureusement représentées ; c'est le cas notamment pour les pastels « genevois » où l'artiste trouve chez ses compatriotes avec lesquels il entretient souvent des relations d'amitié, les modèles mêmes qui correspondent le mieux à son art.

Il convient aussi de signaler la série exceptionnelle des *autoportraits*, si nombreux dans l'œuvre de Liotard, témoignages fascinants de son évolution psychologique, et dont notre Musée possède les plus significatifs ou encore les deux natures mortes, exécutées à l'extrême fin de sa vie, dont tous les éléments s'organisent dans une composition aérée, au rythme souple obtenu par le jeu des formes et des couleurs.

L'acquisition récente du portrait de Lady Tyrell modifie significativement nos collections en apportant un élément nouveau : l'adjonction d'un portrait féminin de haute qualité appartenant à un groupe restreint d'huiles et de pastels exécutés à Constantinople entre 1738 et 1742, donnant un éclat particulier à la période « turque » de l'artiste, plus faiblement représentée dans les collections genevoises, même si elles comportent une œuvre aussi exceptionnelle que le *Portrait de Richard Pococke*.

En août 1738 Liotard arrive à Constantinople, la ville aux sept collines, l'antique Byzance, qui l'attire irrésistiblement. Il y découvrira, comme lady Montagu quelques années auparavant, que « le luxe régissait tout et les merveilles étaient inépuisables ». Il y demeure jusqu'en 1742. Les quatre années passées à Constantinople resteront pour Liotard la période la plus fascinante de sa vie durant laquelle il réalisera la partie la plus originale de son œuvre.

Durant tout son séjour, il exécute, sans relâche, une passionnante série de dessins à la pierre noire et à la sanguine, dans lesquels il restitue, en une sorte de reportage pris sur le vif, le charme des femmes de Péra et de Constantinople, décrit les mœurs et les coutumes de la vie quotidienne au Moyen Orient.

Grâce au chevalier Ponsonby, grand amateur d'art qui avait invité Liotard à se joindre à quelques amis[1] pour un voyage au Levant et à M. Levett, négociant anglais établi à Constantinople, il découvre la ville et ses habitants, Péra et Galata, le quartier des ambassades et des marchands, est introduit auprès des personnalités européennes, notamment dans la société britannique réunie autour de son ambassadeur sir Everard Fawkner, qui lui passent de nombreuses commandes. « Il y fit le portrait de presque tous les Ambassadeurs envoyés des puissances de l'Europe à la Porte et de plusieurs autres personnes ... »[2] notera dans son journal le fils aîné de l'artiste. C'est dans cette société élégante, raffinée et cosmopolite où fêtes, bals et réceptions se succèdent tout au long de l'année que Liotard rencontrera Lady Tyrell, sa compatriote.

Lady Tyrell, née Jeanne-Elisabeth Sellon (1705- ?)
Pastel sur parchemin monté sur chassis. 62.3 x 46.7 cm
Au verso, sur la plaquette de protection :

G. Sellon
N° 11°
Lady Tyrel/*née de Sellon/Genève/*Maurice
Ex-libris de Fred. Guill. Maurice
Etiquette de l'exposition Liotard, 1948 :
« Expo Liotard 1946 [sic] /7e/coll. Fam. Maurice

Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1991-14

Historique :

Commandé par le modèle à Liotard à Constantinople entre 1738 et 1742. Passa, par héritage, dans la famille de Lady Tyrell, née Sellon; Jean Sellon (1736-1810), Allaman, son neveu; Jean-Jacques de Sellon (1782-1839), fils de Jean Sellon, Genève; Catherine-Henriette de Sellon, fille aînée de Jean-Jacques de Sellon, qui épouse Emile Maurice, Genève; conservé dans la famille Maurice. Vente Christie's, Londres, 2 juillet 1991, lot n° 380, repr. en coul.

Bibliographie:

Jean-Jacques de SELLON, *Notice sur les objets d'art de toute nature qui se voient dans la campagne du comte de Sellon ... appelée La Fenêtre, près Genève*, Genève, 1837, p. 14; TRIVAS, *Jean-Etienne Liotard*, 1936, manuscrit conservé au Musée d'art et d'histoire, p. 322; Claire-Eliane ENGEL, « A propos de l'exposition Liotard: les deux

ladies Tyrell et Liotard», dans: *Journal de Genève*, 14-15 août 1948; Renée LOCHE et Marcel ROETHLISBERGER, *L'Opera completa di Liotard*, Milan, 1978, cat. n° 36; Brian de BREFFNY, «Liotard's Irish Patrons», dans: *Irish Art Review*, vol. 4, n° 2, Summer 1987, p. 32; Renée LOCHE, «J.-E. Liotard dans les collections genevoises», dans: *Le livre du Richemond IV*, Genève, 1990, p. 23, cat. n° 3, repr. en coul.

Exposition:

Genève, Musée d'art et d'histoire, 1948, cat. n° 72.

Il existe une réplique de ce pastel au Rijksmuseum d'Amsterdam[3]. Il convient de rappeler qu'il était d'usage, au XVIIIe siècle, pour tout artiste, de conserver par-devers lui, une réplique de ses œuvres les plus marquantes afin de les présenter à des acheteurs potentiels, comme le rappelle un des contemporains de Liotard, Pierre Clément, dans ses *Cinq années littéraires ou nouvelles littéraires des années 1748, 1749, 1751 et 1752*, vol. I, Paris, 1754, p. 147 «Il [Liotard] garde des copies de ces portraits ... si bien qu'il aura dans quelques années une suite de têtes dignes des petits cabinets des plus grands princes ...». La réplique d'Amsterdam, moins travaillée, resta dans la collection de l'artiste jusqu'à sa mort. Elle figure dans l'«Inventaire des biens meubles et immeubles et effets délaissés par le défunt Mr Jean-Etienne Liotard Citoyen de Genève décédé le 12e du courant ... 18 juin 1789, no 192: «Le portrait de Me Tirol pastel par Liotard»[4].

Lady Tyrell est née à Genève le 19 octobre 1705; elle est la fille de Jean Sellon, négociant, originaire de Nîmes, réfugié à Genève lors de la Révocation de l'Edit de Nantes, reçu bourgeois le 31 janvier 1699; elle épouse à Genève, en 1726, Sir Charles Tyrell, 7e baronnet de Thornton, du comté de Buckingham, consul de Grande Bretagne à Constantinople; elle eut une fille Esther-Marie, légataire de son grand-père Jean Sellon, femme du Révérend Dr Guillaume Cotton. Elle est la sœur de Jean-François Sellon (1707-1790), seigneur d'Allaman et la grande tante de Jean-Jacques de Sellon, philanthrope genevois et collectionneur averti.

Liotard a représenté cette jeune femme à mi-corps, sur un fond brun uni, la tête de trois-quart tournée vers la droite, le visage intelligent, expressif, volontaire, les traits déjà un peu empâtés, les formes pleines. Le costume est somptueux: une robe à lacets, typique de la mode anglaise des années 1730-1740; en tenue de bal, elle est revêtue d'un corsage de satin blanc, au large décolleté en carré garni de dentelle blanche et lacé de rubans bleus; la pointe du corsage est terminée par une broche de diamants; les manches, également ornées de rubans bleus, laissent voir l'avant-bras; elle porte, autour du cou, deux rangs de perles en collier de chien et des boucles d'oreilles en perles en poire. Un châle de dentelle noire est posé sur son bras droit et ses mains tiennent un éventail fermé. La tête est recouverte d'un fichu blanc sur lequel est posé un chapeau noir pointu dont les bords laissent apparaître de la dentelle.

Il subsiste aujourd'hui fort peu de portraits d'Européens exécutés à Constantinople ou lors du séjour de Liotard en Orient; l'on peut en répertorier à peine une dizaine parmi lesquels figure le portrait de Lady Tyrell:

Richard Pococke[5], voyageur, écrivain, un des pionniers de l'archéologie du Levant qui doit essentiellement sa célébrité à sa publication magistrale «A description of the East and some other Countries», dont une traduction française parut à Paris en 1772[6].

John Montagu, 4th Earl of Sandwich (1718-1792). Liotard a représenté son compagnon de voyage en Orient vêtu à la turque[7].

Cornelis Calkoen (1695-1764)[8]. Portrait exécuté à Constantinople entre 1738 et 1742, alors que Cornelis Calkoen était ambassadeur des Pays-Bas dans cette ville de 1725 à 1744.

John Manners, marquis de Granby (1721-1770), fils aîné de John, troisième duc de Rutland, entra dans l'armée et devint colonel des Royal Horse Guards. Selon l'usage des jeunes nobles anglais, il entreprit le «Grand Tour» et se rendit jusque sur les rives du Bosphore. Ce pastel porte l'inscription, à gauche, à la hauteur du menton: «Marquis de Gramby [sic]/peint à Constantinople par /Liotard 1740»[9].

Comte Claude Alexandre de Bonneval, dit Achmet Pacha (1675-1747). Militaire de carrière, le comte de Bonneval, après de nombreuses mésaventures, se rendit en Bosnie en 1729 et se fit mahométan l'année suivante. Sous le titre d'Achmet, il entra au service de la Porte et reçut le titre de Pacha de Caramanie. Pastel signé, à la hauteur du turban: «Acmet Pacha/Conte de Bonneval/peint à Constantinople/par J.E. Liotard 1741»[10].

1. Lady Tyrell. 1738-1742. Pastel sur parchemin monté sur chassis. 62.3 x 46.7 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1991-14.

2. Portrait de Richard Pococke. 1738-1739. Huile sur toile. 202.5 x 134 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, dépôt de la Fondation Gottfried Keller, Inv. 1948-22.

Mr Levett et Mlle Hélène Glavany. Hélène Glavany était la fille du Consul de France en Crimée. Il s'agit vraisemblablement de la peinture qui figura dans la collection du marquis de Villeneuve mentionnée dans le catalogue de la vente Guys, Marseille en 1783: « fait à Constantinople par Liotard de Genève pour feu M. le Mis de Villeneuve »[11].

Dame inconnue vêtue à la turque[12]. Selon Staring[13], ce portrait proviendrait de la collection Calkoen à Istanbul et représenterait un membre de cette famille.

Madame James Fremeaux, née Margaret Cooke[14]. Fille du consul anglais de Smyrne, elle épousa, en 1720, James Fremeaux, marchand dans cette ville. Pastel exécuté vers 1738 à Smyrne. Le musée du Louvre, département des Arts graphiques, conserve un dessin, en pied, représentant le même personnage, annoté en haut à droite: « Madame Fre/ay 1738 Smir [le dessin a été coupé d'où le nom incomplet][15]; il a été gravé par Pierre Delacour avec la légende: « Mme Fremeaux Smirnienne ».

Deux dessins représentant *Gaspard de Péleran*, consul de France à Smyrne et son épouse[16].

Ce petit corpus permet de confirmer la date d'exécution du portrait de Lady Tyrell, c'est-à-dire entre 1738 et 1742, et d'éliminer l'hypothèse — elle n'a du reste jamais été formulée par les premiers biographes de Liotard comme Tilanus, Trivas, Gielly et Fosca — que ce portrait aurait été peint après le séjour de Liotard à Constantinople. L'absence d'un dessin préparatoire qui serait à l'origine du pastel exécuté postérieurement, renforce encore la datation proposée.

D'autres arguments, d'ordre vestimentaire, viennent confirmer cette datation: le chapeau noir pointu porté par le modèle se retrouve dans le dessin signé et daté 1738 représentant *Madame de Péleran*; la robe de Lady Tyrell est caractéristique de la mode anglaise des années 1730-1740 et rappelle beaucoup celle de Madame de Péleran dans le dessin daté « 1738 ». De plus, Lady Tyrell étant née en 1705, elle aurait donc entre 33 et 37 ans ce qui est bien l'âge que lui donne le pastel.

L'identité du modèle ne saurait être mise en doute: elle nous est confirmée par deux sources de première main: pour l'exemplaire de Genève le texte de Jean-Jacques de Sellon reproduit dans sa brochure *Notices sur les objets d'art de toute nature qui se voient dans la campagne du comte de Sellon ... appelée La Fenêtre, près Genève*, Genève, 1837, p. 14: [dans le grand salon] « Lady Tyrell, née de Sellon, peint au pastel par Liotard, célèbre peintre genevois », texte d'autant plus important que les portraits de famille ne sont jamais cités dans les papiers Sellon. Quant à la réplique conservée à Amsterdam, l'inscription au verso du pastel, de la main du fils aîné, ainsi que la mention faite dans l'inventaire de succession du peintre attestent, elles aussi, qu'il s'agit bien de lady Tyrell.

Dans l'exécution de ce portrait Liotard fait preuve d'un rare souci d'objectivité dans la représentation du modèle: utilisation d'une lumière blanche interdisant toute flatterie, les masses éclairées étant traitées en aplats, nuancées par des valeurs estompées, plus roses sur les joues et plus blanches sur le décolleté. Liotard oppose avec une

3. Madame de Péleran, femme du consul de France à Smyrne. 1738-1742. Pierre noire et sanguine. 21 x 12 cm. Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. RF 1366.

virtuosité peu commune le luxe et la richesse du costume, le chatoiement de la soie et des taffetas, son goût marqué pour les bleus les plus intenses et les plus purs au rendu très réaliste des traits, sans concession aucune à la vérité, posant toujours le même regard sur son modèle, trouvant la justesse de ton, l'expression vraie, afin de traduire la seule réalité en dehors de tout contexte anecdotique. Les traits marqués du visage, nez fort, attaches un peu lourdes, créent un contraste marqué entre l'aspect bourgeois, solide du personnage, et la finesse, l'élégance et la richesse des tissus qui font l'attrait particulier de ce portrait. Lady Tyrell n'est pas jolie, elle est mieux que cela, elle est vivante et nous donne pour un instant l'illusion d'avoir rencontré l'original aujourd'hui même.

Pour Liotard il n'y a point de beauté sans vérité; l'artiste fait fi de tout marivaudage pictural, si fréquent chez les portraitistes du XVIIIe siècle. Le *Portrait de lady Tyrell* est une démonstration éclatante de l'importance accordée par Liotard aux notions de «grâce» et d'«embellissement» qui consistent pour lui dans l'harmonieuse composition de la toile permettant aux formes et aux couleurs de s'équilibrer. Cette grâce que Liotard considérait dans son *Traité* comme la première qualité du peintre: «mettre de la grâce dans tout ce qu'il fait ... Tout ce qui peut être peint est susceptible de grâce ... Il est, si nous pouvons nous exprimer ainsi, des grâces locales et même particulières à chaque genre; le visage, les attitudes, les vêtements, tout est susceptible de grâce ...»[17]. Le portrait de lady Tyrell, œuvre parfaite de grâce et de goût, où la précision du dessin s'allie à la délicatesse et à la subtilité des coloris, révèle l'extrême sensibilité de l'artiste qui se montre là, triomphalement.

Désormais ce pastel, réuni à ceux de *Madame d'Epinay*, de *Madame de Vermenoux* et de *Madame Tronchin-Fromaget en frileuse*, constitue pour le Musée de Genève un enrichissement capital en composant un ensemble de portraits du XVIIIe siècle digne des grandes collections européennes.

[1] Lord Sandwich, Nelthorpe, qui deviendra membre de la fameuse Society of Dilentanti, M. Mackye, un Ecossais, embarqueront avec Ponsonby et Liotard sur le «Clifton» à Naples, le 3 avril 1738.

[2] Louis GIELLY, «La biographie de Jean-Etienne Liotard, écrite par son fils», dans: *Genava*, 1933, p. 195.

[3] Pastel sur parchemin. 61 x 47 cm. Inscription au verso, de la main du fils aîné de l'artiste: «Mad. Tyrell Epouse du Consul Anglais née à Constantinople peint par Liotard». Don de Mademoiselle M.A. Liotard, Amsterdam, 1873, Inv. A 236. Cf. *All the Paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam. A completely illustrated catalogue*, Amsterdam, 1976.

[4] AEG. Jur Civ.

[5] Huile sur toile. 202.5 x 134 cm. 1738-39. Genève, Musée d'art et d'histoire, dépôt de la Fondation Gottfried Keller, Inv. 1948-22. Cf. Renée LOCHE et Marcel ROETHLISBERGER, *L'opera completa di Liotard*, Milano, 1978, cat. nº 33.

[6] La Bibliothèque d'art et d'archéologie de Genève a pu acquérir récemment dans une vente aux enchères un exemplaire de la première édition (vol. I: Londres, 1743 et vol. II: Londres, 1745).

[7] Huile sur toile. 228 x 142 cm. Vers 1739. Coll. privée. Cf. LOCHE et ROETHLISBERGER, *op. cit.*, cat. nº 45.

[8] Pastel. 63 x 51 cm. 1738-42. La Haye, coll. baronne A. Calkoen. Cf. LOCHE et ROETHLISBERGER, *op. cit.*, cat. nº 35.

[9] Pastel sur papier collé sur toile. 58 x 44.7 cm. 1740. Belvoir Castle, Grantham, coll. du duc de Rutland. Cf. LOCHE et ROETHLISBERGER, *op. cit.*, cat. nº 46.

[10] Pastel sur papier collé sur toile. 60.3 x 46.6 cm. 1741. Belvoir Castle, Grantham, coll. du duc de Rutland. Cf. LOCHE et ROETHLISBERGER, *op. cit.*, cat. nº 47.

[11] Huile sur carton. 27 x 37 cm. Vers 1738. Collection privée, Marseille. Cf. LOCHE et ROETHLISBERGER, *op. cit.*, cat. nº 32.

[12] Pastel sur parchemin. 54 x 41.5 cm. 1738-42. La Haye, Dienst voor's Rijks Verspreide Kunstvoorwerpen, Inv. C 1830. Cf. LOCHE et ROETHLISBERGER, *op. cit.*, cat. nº 43.

[13] Communication faite au Musée d'art et d'histoire.

[14] Pastel. Brockhall Flore (Northampton), coll. colonel T.A. Thornton. Cf. LOCHE et ROETHLISBERGER, *op. cit.*, cat. nº 31.

[15] Il en existe une réplique dans une collection privée.

[16] *Monsieur de Péleran*, consul de France à Smyrne. Pierre noire et sanguine. 17 x 21 cm. Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques. Inv. RF 1365. *Madame de Péleran*. Pierre noire et sanguine. 21 x 12 cm. Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. RF 1366. Cf. LOCHE et ROETHLISBERGER, *op. cit.*, cat. D7 et D8.

[17] *Traité des Principes et des règles de la peinture Par M. J.E. Liotard, Peintre, Citoyen de Genève.* A Genève, 1781, publ. dans: HUMBERT, REVILLIOD, TILANUS, *J.-E. Liotard*, Genève, 1897, p. 60.

Crédit photographique:

Musée d'art et d'histoire, Jean-Marc Yersin, Genève: fig. 1,2.
Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques: fig. 3.

La « Nature morte aux légumes » (1874) de Ferdinand Hodler

Par Jura BRÜSCHWEILER

Nature morte aux légumes. 1874
Huile sur carton marouflé sur bois
19 x 46 cm.
Signé en bas à gauche : Ferd. Hodler, daté en haut à gauche : Octb. 1874

Genève, Musée d'art et d'histoire. Dépôt de la Fondation Gottfried Keller, n° 1221, Inv. 1991-1

Provenance :

Munich, collection Paul Sachs (avant 1923)
Zurich, collection particulière (jusqu'en 1989)
Vente Sotheby, Zurich, 1990
Vente Galerie Bruno Meissner, Zurich, 1991

Catalogue raisonné :

C.A. Loosli, *Catalogue général*, N° 1933

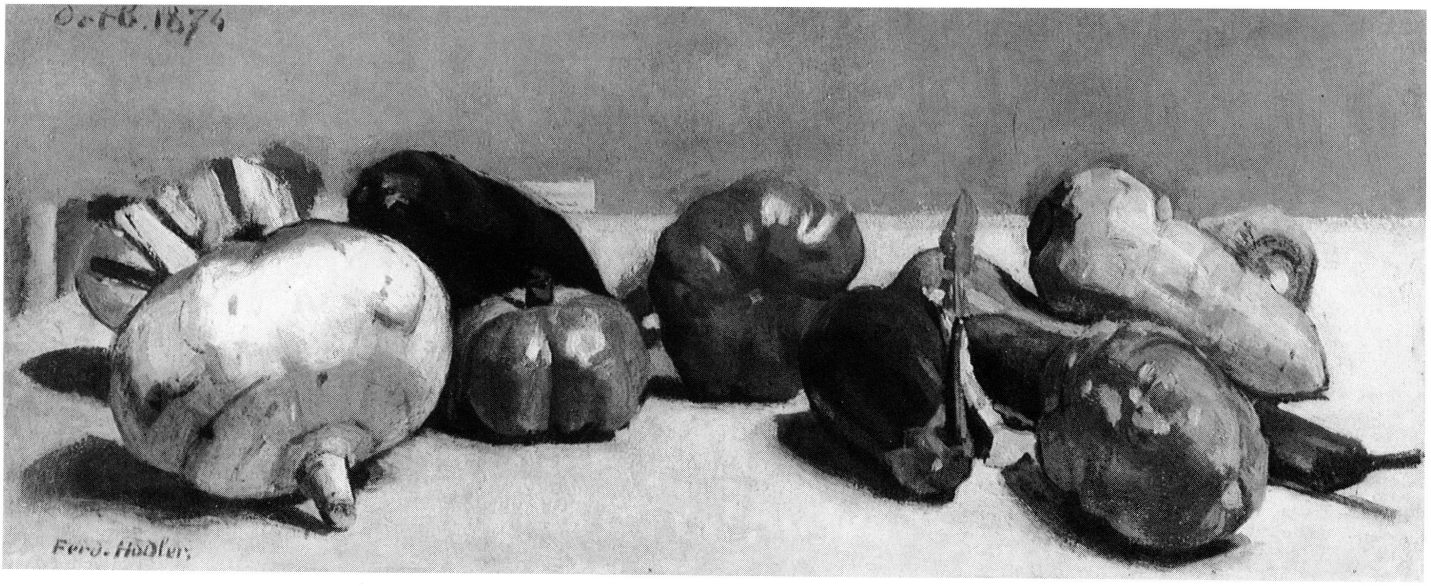
Bibliographie :

Ewald Bender, *Die Kunst Ferdinand Hodlers*, Zürich, Rascher, 1923, p. 46 (texte) et pl. 12 ; Adolf Frey, *Ferdinand Hodler*, Leipzig, Haessel, 1922, p. 17 ; C.A. Loosli, *Ferdinand Hodler - Leben, Werk und Nachlass*, Bern, Suter, 1922, vol. II, p. 102 ; Jura Brüschweiler, *Barthélemy Menn*, Zürich, Fretz & Wasmuth, 1960 ; Jura Brüschweiler, *Eine unbekannte Hodler-Sammlung aus Sarajewo*, Bern, Benteli, 1978 ; Jura Brüschweiler et all., Catalogue d'exposition « Ferdinand Hodler », Nationalgalerie Berlin/Kunsthaus Zürich, 1983, p. 49, pl. 14.

Exposition :

Franz Zelger, Lukas Gloor, catalogue d'exposition « Der frühe Hodler », Pfaeffikon, Seedamm-Zentrum, 1984, N° 13 (pl. 5).

1. Nature morte aux légumes. 1874. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1991-1.



2. Nature morte à la channe et au pot. 1873-1874. Soleure, Musée des Beaux-Arts.

On connaît cinq natures mortes de Ferdinand Hodler (Berne, 1853-Genève, 1918) :

1) *Nature morte à la channe et au pot* (1873/1874), Soleure, Musée des beaux-arts[1].

2) *Nature morte aux légumes* d'octobre 1874, qui fait l'objet de la présente étude[2].

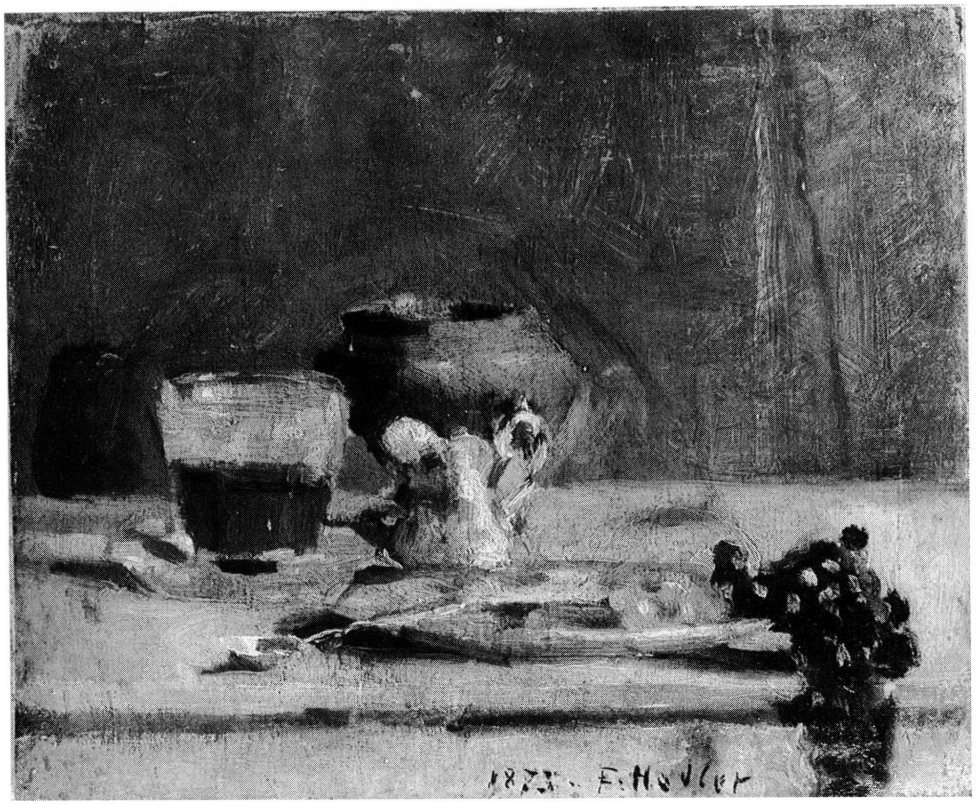
3) *Nature morte* datée après coup par Hodler 1873 ou 1875, Winterthour, Fondation Oskar Reinhart[3].

4) *Rose dans un vase* (env. 1914), Sarajewo, Musée de Bosnie et Herzégovine[4].

5) *Les pensées* (1915), Genève, Musée d'art et d'histoire[5].

Dans la profusion de l'œuvre peint de Hodler (environ mille toiles), la part des natures mortes est — on le voit — infime, quantitativement.

On peut globalement expliquer ce délaissement d'un genre pictural — tant choyé par ailleurs par un Cézanne ou un Vallotton pour ses vertus d'investigation formelle — en relevant que Hodler est essentiellement un peintre de l'homme. Même le paysage est chez lui, selon le mot de Corot, essentiellement — et de préférence à la nature morte — « un miroir de l'âme » du peintre. Curieusement, c'est certainement l'expérience précoce, traumatisante et durable de la mort qui explique son manque d'intérêt pour la nature morte, c'est-à-dire pour la représentation d'objets inanimés qui devaient lui paraître dépourvus de potentialités expressives sinon d'intérêt plastique[6]. La prédominance du facteur d'expressivité humaine se manifeste dans l'œuvre de Hodler jusque dans la représentation effective de la mort dans certains de ses tableaux et l'on pourrait dire, à la limite et par paradoxe, que les natures mortes les plus impressionnantes de sa main montrent sur leur lit de mort un ouvrier de campagne (1876, Genève, Musée d'art et d'histoire), une paysanne (1876, collection particullière) et les deux mères de ses enfants, Augustine Dupin (1909, Soleure, Musée des beaux-arts) et Valentine Godé-Darel (1915, Bâle, hoirie Rudolf Staechelin)[7].

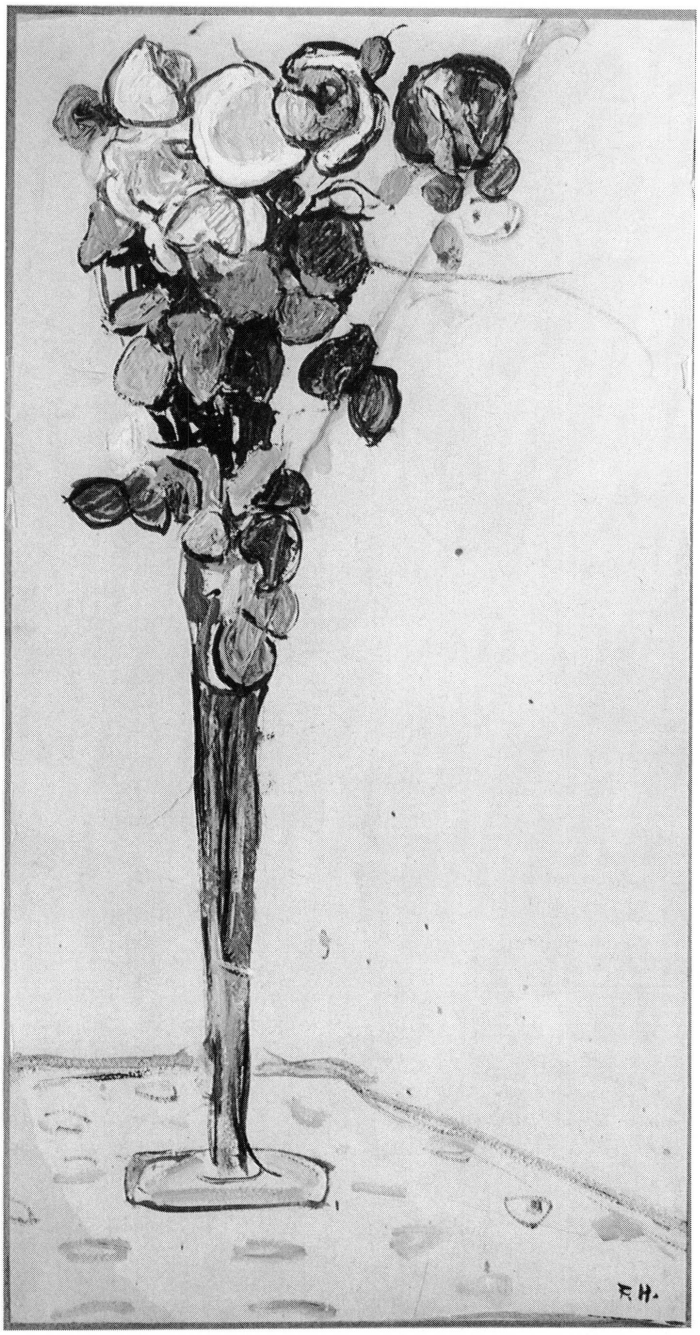


3. Nature morte (datée après coup 1873 ou 1875). Winterthour, Fondation Oskar Reinhart.

Dans ce contexte général, quels sont, picturalement parlant, la fonction et l'intérêt des natures mortes existantes de Hodler ?

Trois d'entre elles — dont la nôtre — datent ou peuvent être situées entre 1873 et 1875, c'est-à-dire à l'époque de la formation du jeune Hodler (20-22 ans) chez Barthélemy Menn à Genève. La première pourrait être la *Nature morte à la channe et au pot* (fig. 1), non datée, mais qu'on peut placer en 1873 déjà puisqu'on retrouve le même petit pot noir dans l'*Autoportrait à l'atelier* de 1873 (collection particulière)[8] à côté du pain et du vin qui constituent le frugal repas du jeune peintre. La nature morte apparaîtrait donc ici comme un exercice accompagnant un tableau dont l'intérêt central réside dans la figure, mais où la nature morte sur la table symbolise la pauvreté du peintre : elle y remplit donc une fonction d'appoint expressif.

Le fait que Hodler ait inscrit avec précision la date d'octobre 1874 sur la *Nature morte aux légumes* ne devrait pas être fortuit, mais indiquer qu'il y voyait une étape dans son évolution picturale. La nature morte y est traitée pour elle-même. Hodler y applique non plus seulement en élève supérieurement doué, mais déjà en jeune maître ce que Menn appelait son « ultimatum » adressé aux jeunes peintres : « Exprimer la plénitude de la forme retranchée dans ses limites exactes »[9]. Peindre des natures mortes constituait dans la classe de Menn l'équivalent des gammes qu'exécute un pianiste pour apprendre son métier. De même que « le père Menn » faisait faire à ses élèves des autoportraits — et Hodler en a peint une demi-douzaine en 1873-74[10] — pour leur apprendre à restituer avec les moyens de la peinture l'âme d'un être à travers sa physionomie, de même leur faisait-il exécuter des natures mortes afin de leur apprendre à rendre sur une toile à deux dimensions ce qu'il appelait « la corporalité sculpturale » des objets. La *Nature morte aux légumes* de Hodler atteste ainsi tout d'abord une maîtrise consommée du rendu volumétrique et de la texture propre à chaque légume : rave, aubergines, pépéroni, chou, concombre et carotte. Mais elle se distingue en outre par des qualités picturales qui appartiennent déjà en propre à Hodler : l'ordonnance de ces légumes au premier plan du tableau leur confère une allure quasi monumentale. Mais encore et surtout, Hodler dépasse ici une conception de la couleur que Menn avait héritée d'Ingres et qui en faisait « la servante de la forme ». L'impact de la couleur



4. Roses dans un vase. Env. 1914. Sarajevo, Musée de Bosnie et Herzégovine.

produit ici son effet grâce à la vivacité toute personnelle du chromatisme contrasté que le peintre confère à ces légumes, grâce au goût raffiné de ses juxtapositions de blanc cassé et de noir bleuté, de complémentaires rouges et vertes savamment dégradées, grâce enfin à la brillance des accents lumineux posés sur ces légumes, le tout ressortant sculpturalement sur le fond uni, d'un beige et d'un gris d'une extrême délicatesse, formé par les pans parallélistes de la table et du mur. Or, cette expressivité chromatique — on serait presque tenté de parler d'expressionnisme n'était le respect de la couleur locale des objets — sous-tend, là encore, la composante humaine implicite dans cette nature morte et qui achève de lui donner sa touche proprement hodlérienne : le choix même de ces légumes dénote une humilité peu ordinaire devant la beauté des fruits les plus communs de la nature. Nous sommes loin de l'étalage d'argenterie et de verrerie, de crustacés et de fruits exotiques qui dans les natures mortes hollandaises du XVIIe siècle exaltaient l'opulence bourgeoise. Les légumes montrés par Hodler appartiennent au quotidien modeste d'un ménage suisse moyen du troisième quart du XIXe siècle et prennent de ce fait — en plus de leur intérêt esthétique — une valeur de document sociologique.

Trois œuvres témoignent en 1874 du bilan pictural acquis chez Menn, mais aussi de l'émancipation accomplie par Hodler durant sa formation : le *Nant de Frontenex* (collection privée)[11] marque la rupture d'avec les « vues suisses » stéréotypées et fabriquées en série lors de son apprentissage chez Ferdinand Sommer à Thoune, en même temps que l'avènement du paysage réaliste inspiré de Courbet ; *L'étudiant* (Kunsthaus Zurich) est le chef-d'œuvre — au sens moyenâgeux de travail de maîtrise — qui résume en une figure la leçon de Barthélemy Menn sur les plans théorique et technique, en même temps que l'affirmation première de l'autonomie et de l'originalité artistique du jeune Hodler, de ses tendances propres au symbolisme et à la monumentalité[12] ; la *Nature morte aux légumes*, enfin illustre tout d'abord l'hommage suivant que Hodler rendit à son maître : « Menn m'a en quelque sorte appris à me découvrir moi-même parce qu'il me rendit attentif à la forme en tant que base de tout phénomène pictural : il éveilla le don de la forme qui dormait en moi »[13]. Nous avons vu que, de surcroît, cette maîtrise de la forme s'accompagne ici d'une éclosion toute nouvelle et d'une culture raffinée de la couleur.

La *Nature morte aux légumes* devrait ainsi, à notre avis, être comptée parmi les trois premiers chefs-d'œuvre de Ferdinand Hodler.

Avec la *Nature morte* datée *a posteriori* 1875 (fig. 2), Hodler s'essaie au « pleinairisme d'intérieur » par une conception plus atmosphérique des objets, rendus d'une touche plus déliée.

Les *Roses dans un vase* (fig. 3) d'environ 1914 ont l'allure d'une œuvre d'occasion, d'une esquisse destinée sans doute à Valentine, mais subtilisée par Jeanne Cerani...

Quant aux *Pensées* du Musée de Genève (fig. 4), peintes sur la tombe de Valentine en 1915, elles appartiennent, autant qu'au genre de la nature morte, à celui que les Allemands appellent « Gartenlandschaft » (paysage de jardin), dont elles constitueraient un fragment. Ici, l'expressionnisme triomphe.

Parmi les natures mortes proprement dites et fort rares dans l'œuvre de Hodler, la *Nature morte aux légumes* est par conséquent aussi la plus importante.

A quelques exceptions près, les historiographes de Hodler n'ont pas vraiment apprécié cette importance à sa juste mesure. C.A. Loosli juge au contraire l'œuvre, en 1922, carrément « sans importance »[14]. Mais E. Bender trouve, l'année suivante, que les premières natures mortes de Hodler témoignent déjà d'un métier accompli, sinon encore tout à fait original[15]. Et Adolf Frey discerne dans notre tableau la réalisation la plus surprenante, à la fois sûre et délicate, dans l'œuvre du jeune peintre[16]. Hans Mühlestein et Georg Schmidt n'y font, en 1942, qu'une brève allusion, mais c'est pour relever que l'artiste s'y débat avec « des problèmes purement picturaux et formels — presque dans le sens de Cézanne »[17]. Walter Hugelshofer, dans sa monographie de 1951, passe sous silence cette nature morte[18] et Franz Zelger, en 1984, se contente de citer A. Frey[19]. Mais cette fortune critique un peu maigrelette ne devrait pas dissimuler le fait, relevé par Charles Goerg, que nous nous trouvons en présence d'une œuvre du jeune Hodler qui préfigure les natures mortes magistrales de la maturité de Félix Vallotton. A ce titre, la *Nature morte aux légumes* du peintre bernois représente un jalon qu'on ne saurait négliger, entre Jean-Etienne Liotard et Cuno Amiet, dans l'histoire de la nature morte en Suisse.

5. Les pensées. 1915. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1939-53.

[1] Cf. ZELGER/GLOOR, 1984, p. 10, cat. no 14. Pour la datation, cf. texte p. 193.

[2] Cf. *ibid.*, pp. 16-17, cat. no 13.

[3] Cf. Mattias WOHLGEMUTH-Franz ZELGER, *Stiftung Oskar Reinhart-Winterthur, Schweizer Maler und Bildhauer seit Ferdinand Hodler*, Band II, Zürich, Orell Füssli Verlag, 1984, pl. p. 147. La lecture de la datation apportée *a posteriori* par Hodler et donnée comme « 1873 » par F. Zelger dans le catalogue ci-dessus me paraît être sujette à caution : si l'on se réfère en effet, en p. 154 du même catalogue, à une autre datation apportée après-coup par Hodler à cette même date pour une autre œuvre, on constate que le « 3 » final est, au contraire de celui-ci, très nettement lisible. Ici, le chiffre final, tracé de façon moins nette, peut également se lire comme un « 5 ». De plus, du point de vue stylistique, la touche vaporeuse de la *Nature morte* de la Fondation Oskar Reinhart n'est guère compatible et ne paraît en tout cas pas contemporaine de celle, ferme, appliquée et précise, des deux natures mortes de 1873-74. En tout état de cause, cependant, les datations apportées après-coup par Hodler doivent être considérées comme aléatoires parce qu'elles s'avèrent souvent erronées et demandent à être vérifiées. En attendant que cette vérification soit opérée au vu de l'original confronté à d'autres toiles attestant ce type de touche et compte tenu de ce que celle-ci n'est pas décelable dans les œuvres avérées de 1873-74, nous nous tenons ici à une datation de l'œuvre à environ 1875.

[4] Cf. Jura BRUSCHWEILER, *Eine unbekannte Holder-Sammlung aus Sarajewo*, Bern, Benteli, 1978, p. 111, pl. 120.

[5] Cf. Jura BRUSCHWEILER, Catalogue d'exposition « Ein Maler vor Liebe und Tod - Ferdinand Hodler und Valentine Godé-Darel - Eine Werkreihe 1908-1915 », Zürich, Kunsthaus u.a., 1976, p. 32 et pl. 183, p. 168.

[6] Cf. Jura BRUSCHWEILER, « Ferdinand Hodler », dans : *Grosse Schweizer*, Stäfa, Gut-Verlag, 1990, p. 451 ss.

[7] *Ouvrier de campagne mort* (1876), Genève, Musée d'art et d'histoire, cf. ZELGER/GLOOR, 1984, pl. 22 ; *Paysanne sur son lit de mort* (1876), collection privée, cf. ZELGER/GLOOR, 1984, pl. 24 ; *Augustine Dupin sur son lit de mort* (1909), Soleure, Musée des beaux-arts ; cf. Jura BRUSCHWEILER, « Le cycle de la mort d'Augustine Dupin par Ferdinand Hodler », dans : *Jahresbericht und Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft*, Zürich, 1966, pp. 161 ss., pl. 159 ; *Valentine Godé-Darel sur son lit de mort* (1915), Bâle, hoirie Rudolf Staechelin, cf. Jura BRUSCHWEILER, 1976 (cf. note 5), pl. 181 et p. 31 ss.

[8] Cf. Jura BRUSCHWEILER, *Ferdinand Hodler - Selbstbildnisse als Selbstbiographie*, Basel, Kunstmuseum, 1979, pl. 4 et p. 32.

[9] Cf. Jura BRUSCHWEILER, *Barthélemy Menn - Etude critique et biographique*, Zurich, Fretz und Wasmuth Verlag, 1960, p. 35.

[10] Cf. Jura BRUSCHWEILER, 1979 (cf. note 8), pl. 1-7.

[11] Cf. ZELGER/GLOOR, 1984, pl. 6.

[12] Cf. Jura BRUSCHWEILER, « Zu einigen Jugendwerken Hodlers », dans : Catalogue d'exposition Ferdinand Hodler, Nationalgalerie, Berlin / Kunsthaus, Zurich, 1983, p. 174 ss.

[13] Cf. Hans MUHLESTEIN und Georg SCHMIDT, *Ferdinand Hodler - Leben und Werk*, Erlenbach/Zürich, Eugen Rentsch Verlag, 1942, p. 47.

[14] Cf. Bibliographie ci-dessus.

[15] *Idem.*

[16] *Idem.*

[17] Cf. MUHLESTEIN/SCHMIDT, 1942, (cf. note 13), p. 468.

[18] Cf. Walter HUGELSHOFER, *Ferdinand Hodler - Eine Monographie*, Zürich, Rascher Verlag, 1952.

[19] Cf. ZELGER/GLOOR, 1984, (cf. note 1), p. 16 ss.

Crédit photographique :

Musée d'art et d'histoire, Genève : fig. 1, 5.
Schweiz. Institut für Kunstwissenschaft, Zurich : fig. 2, 3, 4.

Copyright : Jura Brüschweiler, CH 1225 Chêne-Bourg.

Société des Amis du Musée d'art et d'histoire

Rapport de la Présidente pour la saison 1990-1991

Depuis l'Assemblée générale du 18 juin 1990, notre Société a accueilli 96 nouveaux membres ; elle compte aujourd'hui 835 membres.

La vie d'une société ressemble à la vie tout court, avec ses joies et ses peines. Parmi les joies, sachez que nous avons reçu un don très généreux de Monsieur Jacques Darier, désireux de faciliter les initiatives de notre Société, et un legs de 10.000 francs de Madame Valentine Louise Weibel. Qu'ils trouvent ici l'expression de notre profonde gratitude.

Malheureusement, nous avons à déplorer la perte de quatre membres fidèles, Mesdames Marguerite Maire, Line Montandon, Diane Souré et Monsieur Georges Delacuisine. Pour honorer leur mémoire, je vous demande quelques instants de silence.

Les expositions temporaires sont, certes, des événements nécessaires à l'animation des musées, mais les responsables de nos musées n'en oublient pas pour autant les collections permanentes. Dans le but de montrer que nos musées « bougent » et que la fréquentation de leurs salles est un exercice toujours profitable, notre saison a commencé par les visites de nouveaux accrochages.

Le lundi 24 septembre 1990, au Musée d'art et d'histoire, Mme Renée Loche nous a commenté l'exposition *De Liotard à Hodler*, dont la présentation, dans le cadre du *Centenaire de la Fondation Gottfried Keller*, avait été pour elle l'occasion de reconsidérer l'ensemble de la Galerie des beaux-arts.

De même, le lundi 29 octobre 1990, au Musée de l'horlogerie et de l'émaillerie, Mme Fabienne-Xavière Sturm nous disait quels avaient été les critères de ses choix pour la *Nouvelle présentation d'objets précieux*.

Après avoir admiré deux de nos musées, le samerdi 17 novembre 1990, nous nous sommes rendus au Musée des Beaux-Arts de Lyon pour y visiter la belle rétrospective du peintre *Edouard Vuillard* (1868-1940). Parfaitement organisée par M. Alain Nicollier, cette escapade d'un après-midi nous a permis de constater que Genève n'est pas la seule ville à avoir des problèmes de rénovation de ses musées ; reste à savoir si la solution de ces problèmes requiert autant d'énergie et de patience ailleurs qu'à Genève.

Notre saison s'est poursuivie, le lundi 25 février 1991, au Musée Rath, par la visite de l'exposition *Daniel Spoerri*, commentée par M. Charles Goerg. Depuis les premiers tableaux-pièges jusqu'aux créations les plus récentes, tout l'œuvre de cet artiste suisse s'imposait au spectateur qui, grâce à la pertinence du commentaire, pouvait en suivre les inventions et les rebondissements spectaculaires.

Enfin, le lundi 25 mars 1991, au Cabinet des estampes, nous avons écouté avec délices M. Rainer Michael Mason nous entretenir d'*Une Venise imaginaire — Le caprice d'architecture dans la gravure vénitienne du XVIIIe siècle*. Cette exposition irréprochable, qui a demandé des années de préparation et des mois de mise en œuvre, se perpétue dans une publication qui bénéficie des contributions de MM. André Corboz et Dario Succi, orfèvres en la matière.

Il me reste l'agréable devoir de vous rappeler les activités des deux autres sections qui, avec la première, constituent notre Société.

La deuxième section, présidée avec brio et dévouement par M. André-Dominique Micheli, réunit les amateurs de céramique et de verre qui s'intéressent particulièrement au Musée Ariana.

Le jeudi 29 novembre 1990, son conservateur, Mme Marie-Thérèse Coullery, nous a conté l'extraordinaire aventure de *La cloche de Shinagawa*, aventure qui connaîtra son apothéose à Genève au mois de septembre prochain.

Pour la première fois depuis dix ans, les Amis de l'Ariana étaient reçus dans les locaux administratifs du musée. Ceux qui n'ont pas connu le parcours du combattant que nous avions franchi, de l'igloo à l'abri des biens culturels pour aboutir enfin à ces magnifiques salles, ne peuvent pas comprendre l'émotion que nous avons ressentie ce jour-là.

Le jeudi 31 janvier 1991, à l'occasion de l'assemblée générale de la section, Mme Claudine Asper, historienne d'art, dans le cadre de sa conférence : *Aspects des collections de verrerie du XXe siècle*, nous a présenté 31 œuvres de Daum appartenant au Musée Ariana et jamais exposées.

Enfin, le lundi 8 avril 1991, Mme Yolande Crowe, docteur es lettres, chargée de mission au Victoria and Albert Museum, nous a instruit par sa connaissance d'*Une réussite technique de l'art islamique — La céramique lustrée : tradition et permanence.*

Je terminerai ce chapitre par une nouvelle qui a comblé nos vœux les plus chers : en mars dernier, grâce à une mesure prévue par le règlement des fonctionnaires, le Conseil administratif de la Ville de Genève a confirmé Mme Coullery dans ses fonctions de conservateur et ceci jusqu'à la réouverture officielle du Musée Ariana. Que le Conseil administratif soit une fois encore félicité pour cette décision qui l'honore.

La troisième section, présidée avec bonheur par M. Jan Zajic, réunit les amateurs de montres qui s'intéressent particulièrement au Musée de l'horlogerie et de l'émaillerie. Après y avoir admiré la nouvelle présentation d'objets précieux, la section a été convoquée, le lundi 28 janvier 1991, pour entendre le professeur François Jéquier, président de l'Institut « L'Homme et le Temps » de La Chaux-de-Fonds, sur le thème éminemment philosophique : *L'historien et le temps — Les rythmes de l'histoire.*

Enfin, le lundi 3 juin 1991, les membres de la section ont admiré l'exposition *L'Homme et le Temps en Suisse*, organisée par l'Institut du même nom dans le cadre du 700e anniversaire de la Confédération, et commentée par Mme Sturm. Comme son titre ne l'indique pas, cette exposition présente des montres exceptionnelles provenant des collections privées et des musées suisses et, notamment, plusieurs parmi les chefs-d'œuvre du Musée de Genève.

Il me reste à vous entretenir de l'activité de votre comité, lequel, au cours de cette saison, a dû faire preuve d'imagination et de courage pour apporter son soutien aux responsables de nos musées, réduits à la portion congrue par les restrictions budgétaires.

Lorsque le directeur du musée, M. Claude Lapaire, nous a fait part de son projet de transférer la salle de la Préhistoire au sous-sol, dans l'ancienne salle du Vieux-Genève, afin d'aménager, avec les moyens du bord, une salle d'accueil au rez-de-chaussée, nous avons senti qu'il fallait à tout prix encourager ce mouvement, véritable antidote contre la morosité. Mais la salle d'accueil d'un musée aujourd'hui est un élément déterminant de son image de marque : c'est la première impression que reçoit le visiteur et elle détermine sa réceptivité tout au long de sa visite.

Pour toutes ces raisons, la Société des Amis du Musée a décidé de prendre à sa charge les frais d'étude de l'aménagement de cette salle afin que le grand musée de Genève accueille ses visiteurs d'une façon digne des collections qu'il abrite.

Manuela BUSINO, présidente

Genève, 17 juin 1991

Publications du Musée d'art et d'histoire en 1990

Catalogues d'expositions

Les voyages en Italie de Béat de Hennezel, 1791-1796.
Cartable de 8 reproductions en couleur avec introd. d'Anne de Herdt, Genève, 1990.
Publié à l'occasion de l'exposition présentée au Musée d'art et d'histoire, 15 novembre 1989-30 septembre 1990.
ISBN 2-8306-0068

La collection d'Ileana et Michael Sonnabend. Une grande collection américaine des années 60 à aujourd'hui.
Genève, Musée Rath, 1990.
Boîte: 2 dépl., 63 cartes reprod. en noir et en coul. 15 cm.
Publié à l'occasion de l'exposition présentée au Musée Rath, 28 janvier-16 avril 1990.

John M Armleder, Furniture Sculpture 1980-1990. Charles GOERG, John M ARMLEDER, Claude RITSCHARD, 112 p., 40 reprod. en couleur, 20 reprod. en noir-blanc. Musée Rath, Genève, 1990.
ISBN 2-8306-0066-5
Publié à l'occasion de l'exposition présentée au Musée Rath, 3 mai-24 juin 1990.

Piranesi (1720-1778), Les vues imaginaires, Genève, 1990, 24 p., 18 fig., 2 pl.
Publié à l'occasion de l'exposition présentée au Musée Rath, 12 juillet-18 novembre 1990.

FORNARA, Livio, *Le relief de Genève en 1850,* Genève, 1990, 81 p., 79 fig., 6 pl., portr., plans.
ISBN 2-8306-0070-3

Plaquette publiée à l'occasion de l'exposition organisée à la maison Tavel, 5 octobre 1990-6 octobre 1991.

Catalogues de collections

Musée de l'horlogerie, Genève. Textes: Claude Lapaire, Fabienne-X. Sturm, Anne Winter-Jensen, Richard Rod, Genève, 1990, 88 p., 24 fig., 19 fig. en coul., 17 pl., 24 pl. en coul., portr.
ISBN 2-8306-0071-1
Existe également en anglais, en allemand et en italien.

BIRCHLER, Patrizia
Vases grecs d'époque géométrique (X-VIIe siècle avant J.-C.). Collection du Musée d'art et d'histoire de Genève. Genève, 1990, 123 p., 5 fig., 23 pl. («Hellas et Roma»).