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

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

Band: 40 (1992)

Rubrik: Musée d'art et d'histoire : acquisitions choisies pour 1991-1992

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 1991-1992

Archéologie copte : nouvelles acquisitions

Par Marielle MARTINIANI-REBER et Claude RITSCHARD

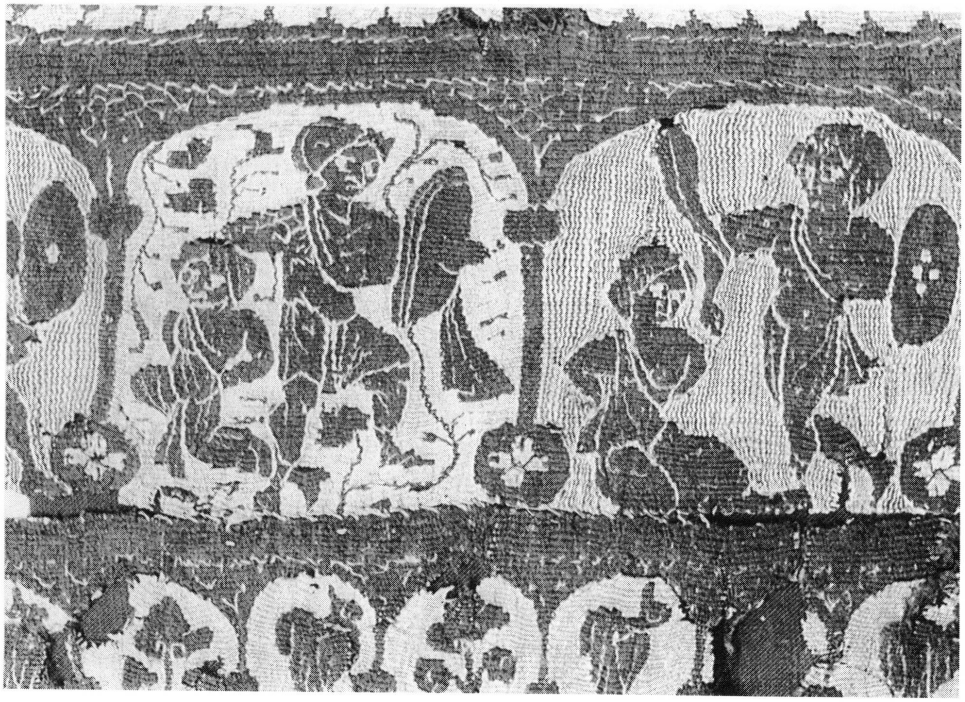
Depuis quelques années, le Musée d'art et d'histoire de Genève s'est efforcé de compléter son fonds ancien par l'achat de pièces importantes tant dans le domaine de l'archéologie que dans celui des textiles. Certaines de ces acquisitions récentes sont présentées dans la salle permanente consacrée au Proche-Orient chrétien ouverte à l'automne 1989, d'autres furent montrées lors de l'exposition « Tissus coptes », proposée au public de mai 1991 à septembre 1992. A l'occasion de ces manifestations, les collections coptes furent entièrement inventoriées et étudiées ; de nombreuses pièces ont été nettoyées, analysées et restaurées dans les laboratoires du musée. Ces différentes tâches ont permis d'évaluer le fonds, d'en dégager ses points forts et ses lacunes et de déterminer ainsi un programme d'acquisition cohérent.

I. LES TEXTILES

Le fait que le Musée d'art et d'histoire possède déjà une importante collection de tapisseries coptes, de près de cinq cents pièces, implique une politique d'acquisition concertée et des choix draconiens. Les derniers achats ont visé à compléter le fonds par des textiles de la fin de l'Antiquité, une laize entière de tapisserie de laine et deux fragments revêtant un intérêt particulier par leur motif ou leur technique.

1. Fragment d'encolure de tunique (?)
Toile bouclée avec insertion de tapisserie

1. Fragment d'encolure de tunique (?). Détail. Toile bouclée avec insertion de tapisserie. Inv. AD 8072.



2. Ornement carré avec scène de vendange. Détail. Fine toile de lin barrée avec insertion de tapisserie. Inv. AD 8074.

Toile; chaîne: 30 fils au cm, trame: 13 coups au cm. Bouclée par une rangée de trame bouclée tous les 3 coups.

Tapisserie: tissé-couché, relais, perfilages, ressauts, duites courbes et obliques, guimpages, louisine de 2 et 3 fils; chaîne: lin jauni, tordu en S, 13 fils multiples au cm; trames: lin jauni et laine brun-rouge foncé, tordus en S, 50 coups au cm.

Décor

Il est bordé de festons. Des lièvres, des lions et un *putto* brandissant un bouclier ornent les bandes verticales tandis que sont disposés en alternance le long de la partie inférieure du bandeau horizontal des oiseaux et de petits arbustes. Au-dessus, sont représentées des scènes de lutte. Elles illustrent vraisemblablement divers moments du combat entre Achille et Penthésilée, la reine des Amazones, selon la tradition post-homérique[1].

La souplesse des attitudes, la grâce des personnages attestent d'une influence encore vive de l'art gréco-romain.

Inv. AD 8072
Hauteur 30 cm, largeur 40 cm
Egypte, Ve-VIe siècles

[1] «Iliade» (Quintus de Smyrne, *Post-homerica*, I, 770 et suivantes) et E. VINET in: *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Daremberg et Saglio, I, art. «Achilles», pp. 26-28.

2. Ornement carré avec scène de vendange
Fine toile de lin barrée avec insertion de tapisserie

Toile barrée par un groupe de 4 fils passés dans le même pas, tous les 28 coups en moyenne; chaîne: 40 fils au cm; trame: 30 coups au cm.

Tapisserie: relais, nombreux ressauts à la navette volante, perfilages, chaîne incurvée, duites courbes et obliques; chaîne: lin jauni tordu en S, 22 fils au cm (parfois fils doubles ou triples); trame: lin jauni, laine brune, tordus en S, 92 coups au cm.

Décor

Il est bordé de petits pendentifs et de tiges en zigzag ornées de feuilles de vigne. Au centre du carré, un cercle enferme une scène de vendange: deux *putti* foulent le raisin tout en levant au-dessus de leur tête des branches chargées de grappes.

Inv. AD 8074
Hauteur 14 cm, largeur 19 cm
Egypte, VIe siècle?

3. Fragment de tapisserie insérée dans une toile bouclée

Toile; chaîne: 26 fils au cm; trame: 12 coups au cm; barrures tous les 2 ou 3 coups; boucles de 2 fils retors Z de 2 fils tordus en S.

Tapisserie: tissé-couché, louisine de 2 et 3 fils, guimpages, ressauts, relais, perfilages groupés, duites courbes; chaîne: lin blanc tordu en S, 12 fils au cm; trames: lin blanc, laine brun-rouge, tordus en S, 52 coups au cm.

Décor

Il se compose d'une rosace formée de feuilles découpées, d'un personnage dansant, d'un lièvre, d'un autre danseur et d'un motif incomplet. Tous ces éléments sont placés à l'intérieur de médaillons entrelacés ornés de petites feuilles de vigne. Bordure de petits festons.

Inv. AD 8079
Hauteur 42 cm, largeur 23 cm
Egypte, VIIe siècle?

4. Laize de tapisserie, ayant sans doute servi de manteau

La pièce est complète puisqu'elle possède ses deux lisières latérales ainsi que ses lisières transversales (début et fin de pièce).

Tapisserie: relais, ressauts, perfilages groupés, duites courbes et obliques, décochements; chaîne: laine rouge tordue en S, 18 fils au cm; trame: laine rouge, verte, jaune, noir-bleu, rose, rose orangé, bleue, lin blanc, tordus en S, 72 coups au cm; lisières latérales formées de trois cordelines; lisières transversales à franges tressées.

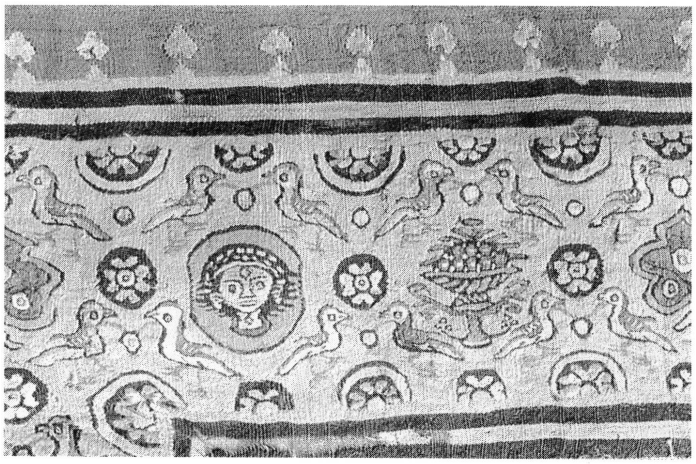
Décor

Il se compose d'éléments très hétérogènes: des bustes féminins d'inspiration byzantine et des motifs en losange qui rappellent ceux qui ornent traditionnellement les écoinçons des soieries byzantines à médaillons tandis que des oiseaux affrontés et des palmettes composites sont issus des arts décoratifs sassanides. Ces divers emprunts font apparaître ce textile comme la transcription en tapisserie d'une soierie façonnée byzantine ou persane. Cet effet est renforcé par la répétition de ces motifs, leur stricte symétrie ainsi que la gamme chromatique.

Inv. AD 8073
Hauteur 147 cm, largeur 60 cm
Achmoumein? (selon les indications de l'antiquaire, ce tissu aurait été découvert à Mellawi), IXe siècle?

3. Fragment de tapisserie insérée dans une toile bouclée. Détail. Inv. AD 8079.

4. Laize de tapisserie, ayant sans doute servi de manteau. Détail. Inv. AD 8073.



II. LES SCULPTURES

Très riche en tissus, en objets liturgiques et en témoins de la vie quotidienne, la collection copte de Genève méritait d'être développée dans les domaines de la statuaire et du bas-relief. Les fonds anciens comportent en effet quelques beaux exemples d'éléments architecturaux (deux fragments de frises acquis entre 1958 et 1963, un chapiteau de pilastre entré dans les collections en 1957), ainsi que deux statues funéraires (acquisitions de 1927 et 1955) qui présentent des iconographies à la fois typiques et diversifiées. Depuis 1990, trois nouvelles pièces de sculpture sont venues compléter cet ensemble.

1. Personnage aux poissons
Haut-relief, calcaire

Un petit personnage, assis, jambes croisées, tient un vase dans une main et un poisson de l'autre. Il porte une chouette sur chaque épaule. Il est disposé au centre d'une niche rectangulaire aménagée dans la géométrie de la frise, qui, de part et d'autre, réserve deux rectangles horizontaux dans lesquels des poissons sont entrecroisés. La position de l'enfant, ainsi que sa posture, réfèrent à la tradition des stèles isiaques. La présence des poissons peut renvoyer au symbole chrétien, mais aussi au culte du poisson, adoré dans l'ancienne Oxyrhinque, l'actuelle Bahnasa qui est donnée comme provenance de l'œuvre. Toutefois, le bandeau de feuilles stylisées qui architecture la frise apparaît sur des reliefs trouvés à Ahnas (Herakleopolis Magna), dont la célèbre naissance d'Aphrodite conservée au Musée copte du Caire.

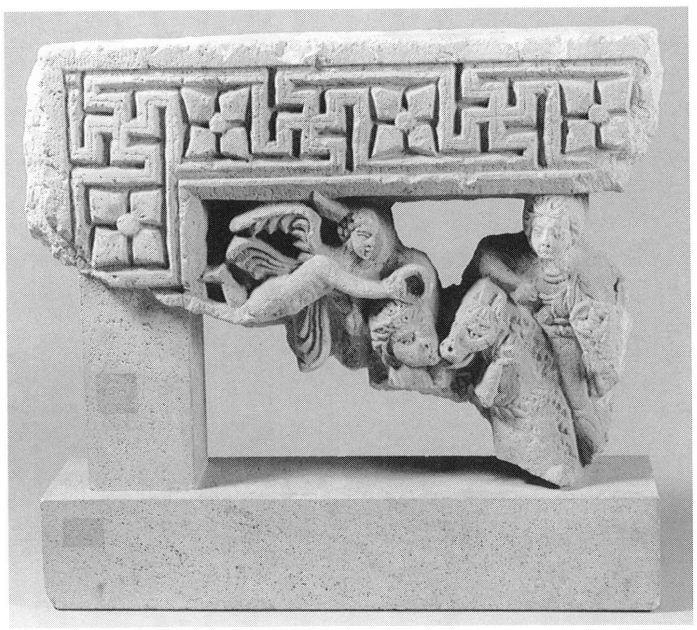
Cette pièce, élément probable d'un décor architectural, complète heureusement le fragment de frise aux oiseaux provenant d'Antinoë (Inv. 19811) acquis en 1963, d'une composition et d'un style très proches, et qui date également du IVe siècle.

Inv. 27841
21 x 56 cm
Bahnasa ou Ahnas?, IVe siècle

2. Deux parties d'un relief
Bas-relief, calcaire

Des trois pièces de sculpture acquises récemment, la plus importante est sans doute l'ensemble de deux bas-

1. Personnage aux poissons. Haut-relief, calcaire. Inv. 27841.



2. Deux parties d'un relief. Bas-relief, calcaire. Inv. 27842 et 27843.

reliefs montrant des scènes de la légende de Jason et la Toison d'or.

L'un des fragments montre le navire Argo surmontant la double figure d'un couple, dont seuls les bustes subsistent. L'homme est torse nu, la femme est vêtue, parée de bijoux et d'un voile. A la droite de l'homme, sur le même registre, un troisième personnage à l'abondante chevelure ondulée, est présenté de dos. Il renverse la tête, tournant son visage de trois-quarts. Il est séparé, par un motif diagonal de branche ou plus vraisemblablement de vague, de deux hommes de Colchide, vêtus de robes plissées et de bonnets phrygiens, qui occupent l'angle supérieur gauche; l'un s'apprête à jeter une pierre, tandis que son compagnon dort.

L'autre fragment montre un cavalier à la belle prestance, vêtu richement et paré de bijoux, monté sur un cheval harnaché avec soin. Il tient dans sa main gauche un attribut qui peut être lu comme une corne d'abondance (?). A sa droite, un homme, pied à terre, retient son cheval par l'encolure. A gauche du relief, un personnage ailé (une victoire?) vole à leur rencontre en présentant un objet cylindrique (une couronne?).

La légende de Jason est très rarement représentée à la fin de l'Antiquité. Le Nelson Gallery-Atkins Museum de Kansas City conserve un troisième relief, complet, qui met en scène Jason, Médée et Apsyrtos, et qui a dû appartenir au même ensemble (Inv. 41-36)[2]. Les bordures sont similaires: la bordure de méandres et de rosaces à quatre pétales de notre fragment Inv. 27842 est identique à celle du relief américain; celle de l'autre fragment montre des nœuds de Salomon à la place des rosaces, mais est composée dans le même esprit. On observe, par ailleurs, d'autre similitudes dans la taille, les trois reliefs présentant des évidements des fonds chaque fois que l'architectonique de la structure l'autorise, dans le traitement des anatomies aux musculatures accusées, dans la disposition des personnages à la fois organisés dans une composition sur le plan, mais mis en volume par des allusions, parfois maladroites, en perspective. Le procédé narratif, dans le relief de Kansas City et dans notre fragment Inv. 27842, utilise le même effet de la disproportion accusée des personnages afin de mettre en évidence les figures héroïques. Des similitudes qui vont jusqu'à une ressemblance irréfutable permettent également de réunir ces trois fragments: le visage, la posture et ce que l'on aperçoit des détails du vêtement de l'homme renversé dans notre relief Inv. 27842 font de ce personnage un Jason par les analogies qu'il offre avec la figure centrale du fragment décrit chez Weitzmann. Ce fragment, en outre, permet de comparer des traitements identiques des deux figures de femmes voilées, des Colchidiens, et des navires Argo. Enfin, nos fragments genevois qui mesurent respectivement 50,8 cm et 52 cm de hauteur, ne donnent que la partie supérieure des bas-reliefs, les parties inférieures manquant. D'après la dimension du relief de Kansas City, qui mesure 106 cm de hauteur, nous aurions

donc deux moitiés supérieures des carrés. Cette hypothèse est confirmée par l'échelle de la sculpture, si l'on continue la comparaison. Or, le relief de Kansas City est lui aussi fracturé à la moitié, mais réunit les deux parties.

Inv. 27842 et 27843
50,8 x 76,2 cm et 52 x 76,2 cm
Ahnas? première moitié du Ve siècle?

[2] Voir Kurt WEITZMANN Ed., *Age of Spirituality*, New York, 1977, nº 214, pp. 238-239.

3. Petite tête féminine ou tête d'Apollon (?)
Ronde-bosse, calcaire

Cette petite tête allie harmonieusement les influences grecques et orientales de l'art copte. Dans un visage très plein au menton prononcé creusé d'une fossette médiane, le nez droit marque un axe de composition. Le sourire adoucit une expression rendue sévère par l'échelle des yeux, fixement ouverts sous une arcade sourcilière fortement dessinée. Une légère asymétrie dans le regard donne vie à ce visage par ailleurs surmonté d'une coiffure, elle, organisée symétriquement: des mèches disposées régulièrement en un arrangement rayonnant sont ceintes d'une couronne de laurier. Les tiges des deux rameaux de laurier portent des traces de pigment ocre rouge, les commissures des lèvres également.

Il s'agit vraisemblablement d'un fragment de stèle ou de frise ornementale comme en témoigne le dos fracturé de la sculpture, qui indique un dégagement d'un pilier dorsal ou d'un fond. Le sommet de la tête, traité rapidement en une sorte de plan incliné propre à accuser le relief par le jeu des lumières, vient corroborer l'hypothèse d'un fragment détaché d'une frise.

Les traits idéalisés de ce personnage ne facilitent pas son identification. De face, le visage présente une beauté sereine et une douceur qu'il est tentant de reconnaître comme des caractéristiques féminines; de profil, le sujet est virilisé par l'architecture du front et du nez. La présence de la couronne de laurier sur un personnage féminin indiquerait que l'effigie avait une fonction funéraire. S'il s'agit, comme nous le pensons plutôt, d'un fragment de haut-relief, nous pouvons envisager l'hypothèse d'une figure d'Apollon.

3. Petite tête féminine ou tête d'Apollon (?). Ronde-bosse, calcaire. Inv. 27855.

Malgré sa stylisation, la pièce reste encore empreinte d'un certain classicisme. Elle se rapproche des sculptures provenant de Sheikh Abadé (Antinoë) et vient probablement de ce site. Selon les indications de l'antiquaire, toutefois, la pièce proviendrait d'Ahnas. C'est ce site, il faut le rappeler, qui a procuré un très grand nombre de reliefs à sujets mythologiques.

Inv. 27855
hauteur 12 cm
Antinoë, Ve siècle?

Crédit photographique:
Musée d'art et d'histoire, Nathalie Sabato et Barbara Raster, Genève.

Une croix pectorale lombarde en or

Par Claude LAPAIRE

L'achat d'une petite croix pectorale en or est l'occasion d'attirer l'attention des visiteurs du Musée d'art et d'histoire sur la civilisation lombarde, proche voisine des Burgondes qui ont occupé Genève au haut Moyen Age.

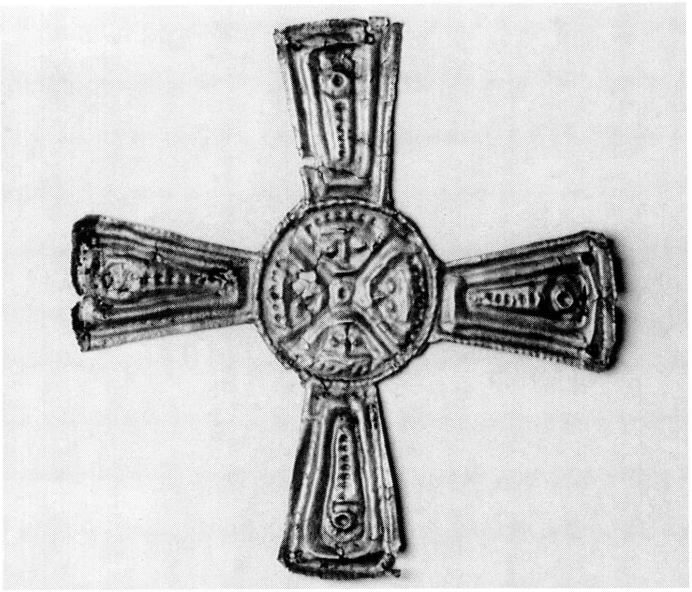
La croix pattée comporte quatre bras égaux, allant en s'évasant vers les extrémités et prenant naissance autour d'un médaillon circulaire. Elle mesure 65,5 mm de côté. Le médaillon central est orné de quatre visages dont les mentons se touchent. Les bras portent des cercles superposés, allant grandissant. Ce décor a été obtenu par gaufrage, en utilisant un ou plusieurs moules métalliques gravés, dans lesquels fut pressée la feuille d'or, amincie par martelage jusqu'à 12 centièmes de mm d'épaisseur. La feuille a été ensuite découpée au moyen d'un outil tranchant, mais non par sciage. Les extrémités des bras de la croix comportent chacune deux trous, faits avec un poinçon. Ils devaient permettre de coudre l'objet sur un vêtement[1].

Acquise sur le marché de l'art à Zurich, en 1992, la croix pectorale provient d'une collection privée italienne. Elle fait partie d'un groupe de croix en or ou en argent, caractérisées par leur extrême minceur et leur décor gaufré, retrouvées principalement dans les territoires occupés par les Lombards entre le VIe et le VIIIe siècle.

L'Italie du nord, aux mains des Ostrogoths dès le Ve siècle, brièvement reconquise à partir de 535 par les Byzantins sous Justinien Ier, fut envahie, à partir de 568, par les Lombards, venus de Pannonie. La prise de Pavie par le roi Alboin, en 572, marqua le début de l'hégémonie lombarde en Italie. Encore avant la fin du VIe siècle, les Lombards étendirent leur domination en Toscane, en Ombrie et en Campanie, ne laissant aux Byzantins que l'Exarchat de Ravenne, l'Istrie, Rome et le sud de la Péninsule. Charlemagne mit fin à leur pouvoir: en 774 il ceignit, à Pavie, leur capitale tombée entre ses mains, la couronne de fer des rois lombards[2].

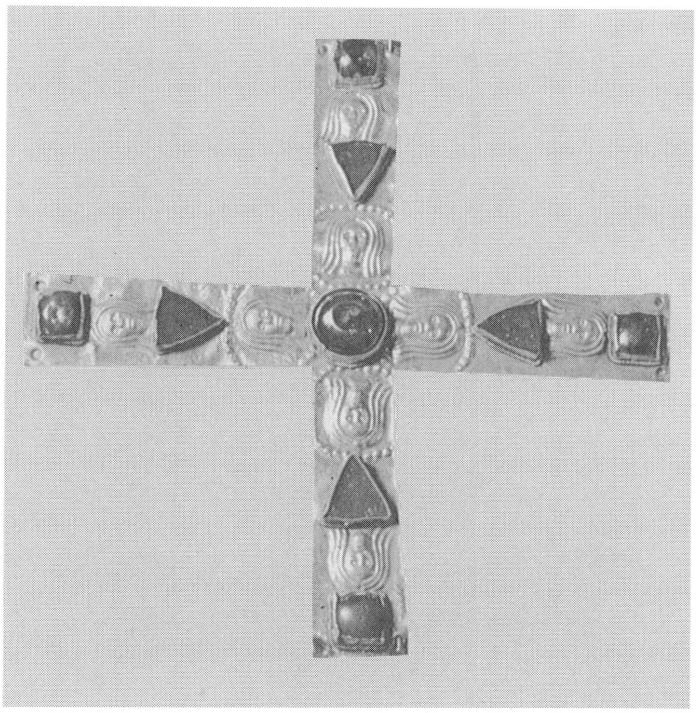
Le mobilier funéraire des Lombards comporte assez souvent ce type de croix. On en a retrouvé plus de deux cents en Italie du nord, entre Turin et Gorizia, plus sporadiquement en Toscane, en Ombrie, dans le Picenum et dans les environs de Bénévent ou de Capoue. Une cinquantaine d'exemplaires ont été recueillis dans des tombes en Souabe et en Bavière[3].

Ces croix apparaissent presque exclusivement dans des tombes découvertes dans les territoires occupés par les Lombards ou dans les régions au nord des Alpes avec lesquelles ce peuple entretenait des relations politiques et économiques[4]. Elles imitent, dans un matériau meilleur marché, les croix-reliquaires que les Byzantins portaient à leur cou. Quelques rares croix d'or minces, sans décor figuré, ont d'ailleurs été trouvées en Egypte, à Chypre et en Espagne[5]. Elles témoignent de la foi chrétienne de leurs propriétaires. Dans les tombes du nord de l'Italie, elles ne permettent pas de faire la distinction entre les Lombards encore fidèles à l'arianisme et ceux convertis au catholicisme à partir du début du VIIe siècle, contrairement à ce qu'affirment certains auteurs[6].

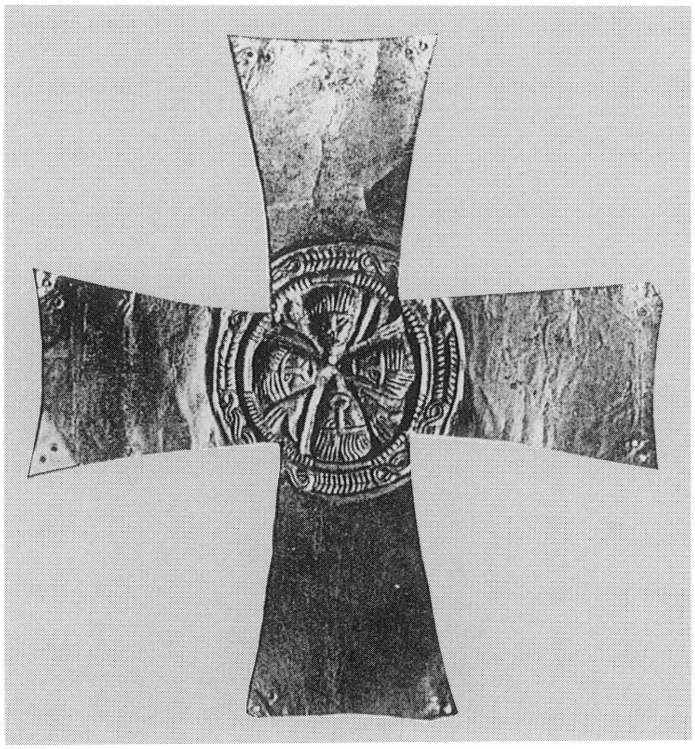


1. *Croix pectorale lombarde en or*, VIIe siècle, Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. AD 8078.

Les croix, cousues sur le vêtement, aux épaules et surtout sur la poitrine, étaient peut-être portées par les hommes, les femmes ou les enfants déjà de leur vivant, malgré leur extrême fragilité. Elles avaient avant tout un usage funéraire et étaient placées sur le linceul du mort, comme une offrande[7]. Elles sont réservées aux tombes particulièrement riches et importantes. Ainsi, le cimetière lombard de Castel Trosino à Ascoli Piceno, comportait



2. *Croix pectorale de Gisulf*, mort en 611, Cividale, Museo archeologico nazionale.



3. *Croix pectorale lombarde en or*, VIIe siècle, Bologne, Museo civico.

288 sépultures dont seules 10 contenaient des croix en or[8].

La forme des croix lombardes varie. On trouve des croix latines, des croix à quatre bras égaux et parallèles, à quatre bras égaux pattés, aux extrémités droites ou incurvées. Quelques rares croix ont les bras égaux et pattés, naissant autour d'un médaillon[9].

Beaucoup n'ont aucun décor et sont simplement percées de trous servant à les coudre sur un vêtement. D'autres ont un décor purement géométrique (cercles, arêtes, losanges) ou fait d'entrelacs, de rinceaux ou de palmettes. Sur les 187 pièces répertoriées par Siegfried Fuchs, seules 30 présentent un décor figuratif (animaux, personnages) ou une inscription.

La datation des croix lombardes repose pour l'instant sur l'étude typologique de leur ornementation. Les plus anciennes[10] remontent à la fin du VIe siècle, les plus récentes au VIIIe siècle. Les trois seules décorées par gaufrage sur des monnaies byzantines:

— d'après un triens de Justin II (565-578)[11]
— d'après deux monnaies d'Héraclius (610-641)[12]
— d'après un tremissis de Léon III (717-741)[13]

confirment cette large fourchette chronologique.

La croix pectorale récemment acquise par le Musée d'art et d'histoire est ornée en son centre de quatre visages d'hommes barbus. Les croix lombardes sont très rarement décorées de représentations humaines. Seule une vingtaine, sur les quelque trois cents répertoriées à ce jour, portent des personnages: sept avec des êtres humains debout, tantôt seuls, au centre de la croix, tantôt répartis sur les quatre bras; six avec un visage masculin au centre de la croix, qu'il est parfois possible d'identifier avec celui du Christ[14]; quatre avec un visage masculin sur chacun des bras de la croix; cinq avec, en outre un cinquième visage au centre.

La croix sertie de pierres précieuses, mesurant 11 x 11 cm, attribuée à Gisulf, duc de Frioul, mort à Cividale en 611, n'est pas faite d'une simple feuille d'or gaufrée, mais de tôles d'or plus épaisses. Elle se rapproche cependant des minces croix citées par son iconographie. Elle compte huit visages identiques, alternant avec des pierres précieuses[15]. Les faces sont allongées, le front haut et largement dégagé, le menton proéminent, avec de longs cheveux partagés par une raie médiane.

Les quatre visages entourant le grenat central de cette oeuvre exceptionnelle ont probablement inspiré une croix faite d'une mince feuille d'or, dont la provenance n'est pas attestée, trouvée vraisemblablement en Italie du nord[16]. Elle est conservée au Museo Civico de Bologne et mesure 9,8 x 9,1 cm. Ses bras n'ont aucun décor, si bien qu'on a pu se demander si elle était inachevée. Son centre comporte, dans deux cercles concentriques bordés de motifs en arrête de poisson alternant avec des entrelacs,

quatre visages d'hommes, aux cheveux dressés, partagés par une raie centrale. Leurs sourcils sont fortement marqués, leurs bouches ouvertes. Les mentons se touchent presque. Entre chaque tête apparaît, dans un triangle, une main ouverte, au pouce largement écarté.

Une croix fragmentaire, trouvée à Rodano, près de Melzo, conservée au Museo civico archeologico de Milan et mesurant 10,5 x 9,4 cm porte en son centre un cercle avec quatre visages se touchant par le menton[17]. Ses bras sont ornés d'entrelacs. Sa partie centrale dérive de l'exemplaire précédent.

La croix du Musée d'art et d'histoire, appartient à ce petit groupe, caractérisé par les quatre visages placés au centre et réunis dans un cercle. A Genève, les traits des visages sont réduits à leur plus simple expression. On distingue seulement les yeux et le nez. Les têtes, couronnées d'un grênetis, sont séparées par les quatre rayons d'un motif en X, dont le centre est formé d'un point encadré par un carré. Alors que dans les deux premières croix le médaillon central a été entaillé pour accentuer la forme pattée, dans celle de Genève la prépondérance est accordée au médaillon central, ce qui donne aux bras, irrégulièrement découpés, une allure un peu grêle. Les motifs géométriques qui décorent les bras et qui en charpentent fortement la forme générale ne se retrouvent dans aucune des croix répertoriées.

[1] Inv. AD 8078. Etude faite au laboratoire du Musée d'art et d'histoire par François Schweizer et Claude Houriet, dossier n° 92-84.

[2] Mario BROZZI et autres, *Les Lombards*, La Pierre qui vire, 1981 (bonne introduction en français avec la bibliographie essentielle).

[3] Siegfried FUCHS, *Die langobardischen Goldkreuze aus der Zone südwärts der Alpen*, Berlin, 1938; Günther HASELOFF, «Die langobardischen Goldkreuze, ein Beitrag zur Frage nach dem Ursprung von Stil II», dans: *Jahrbuch des römisch-germanischen Zentralmuseums Mainz*, 3, 1956, pp.143-163; Mario BROZZI, Amelio TAGLIAFERRI, *Arte longobarda, la scultura figurativa su marmo e su metallo*, Cividale, 1961; Helmut ROTH, *Die Ornamentik der Langobarden in Italien*, Bonn, 1973, p. 198; Wolfgang HÜBENER, «Die Goldblattkreuze des frühen Mittelalters», dans: *Veröffentlichungen des Alemannischen Instituts Freiburg i.Br.*, 37, 1975; Catalogue de l'exposition «I Longobardi e la Lombardia», Milan, Palazzo Reale, 1978, volume I «Saggi» avec un article de Helmut Roth, «L'oreficeria longobarda in rapporta con l'arte decorativa dell'epoca», pp. 269-276.

[4] Helmut ROTH, *Die Ornamentik der Langobarden in Italien*, Bonn, 1973, p. 117.

[5] *Ibidem*, pp. 201-204.

[6] *Ibidem*, p. 127

[7] Wolfgang HÜBENER, «Die Goldblattkreuze des frühen Mittelalters», dans: *Veröffentlichungen des Alemannischen Instituts*, 37, 1975, pp. 155-156.

[8] ROTH, cité note 4, pp. 124-125.

[9] Siegfried FUCHS, *Die langobardischen Goldkreuze aus der Zone südwärts der Alpen*, Berlin, 1938, n° 100.

[10] *Ibidem*, n° 179.

[11] *Ibidem*, n° 93.

[12] *Ibidem*, n° 174.

[13] *Ibidem*, n° 173.

[14] Catalogue de l'exposition «I Longobardi e la Lombardia», Milan, Palazzo Reale, 1978, vol. I, fig. 10. FUCHS, cité note 9, n° 104.

[15] Cividale, Musée archéologique, inv. 168, FUCHS, cité note 9, n° 1; Mario BROZZI et autres, *Les Lombards*, La Pierre qui vire, 1981, pl. p. 90.

[16] FUCHS, cité note 9, n° 178.

[17] Mario BROZZI, Amelio TAGLIAFERRI, *Arte longobardo, la scultura su marmo e su metallo*, Cividale, 1961, pp. 115, tav. XII f.

Crédit photographique:

Musée d'art et d'histoire, Genève, Bettina Jacot-Descombes: fig. 1.
D'après M. Brozzi, *Les Lombards*, La Pierre qui vire, 1981, p. 90: fig. 2.
D'après S. Fuchs, *Die langobardischen Goldkreuze*, Berlin, 1938, pl. 34, n° 178: fig. 3.

Une coupe vénitienne du XVIe siècle

Par Nicole LOEFFEL

Grâce à un don de l'Association du Fonds du Musée Ariana (AFMA), fondée en automne 1989, nous venons d'acquérir une coupe vénitienne à pied, filigranée, objet typique de la production de la fin du XVIe siècle à Venise. Elle est faite de verre incolore et de verre blanc, sa hauteur est de 7.6 cm, le diamètre de la coupe est de 17.1 cm. Elle porte le numéro AR 12188.

Cette superbe pièce rehausse considérablement le niveau de notre collection, qui, dotée de 1750 pièces, possède 150 objets de Venise ou façon Venise datant du XVIIe au XXe siècle. Elle complète donc la série chronologique de nos verres vénitiens. En outre son modèle est rare, seuls les musées de Murano et de Berlin conservent des exemplaires semblables[1].

Les coupes à pied furent très en vogue dans la production vénitienne dès le XVe siècle. Au début, elles étaient uniquement composées d'un pied et d'une coupe (sans nœud), le plus souvent en verre incolore, parfois décorées de côtes, de bords bleus ou d'or et d'émail. C'est vers le milieu du XVIe siècle que les coupes à pied prennent la forme de la pièce acquise pour le Musée Ariana. De dimension beaucoup plus petite, elles sont souvent décorées de fils blancs, incorporés dans le verre incolore: ce que l'on nomme filigrane.

On attribue communément l'invention du verre filigrané aux artisans de Venise; en réalité cette technique nous vient de l'Antiquité[2]. Il serait injuste cependant de dénier aux Vénitiens l'extension heureuse qu'ils ont donné à ce mode d'ornementation entre 1500 et 1600.

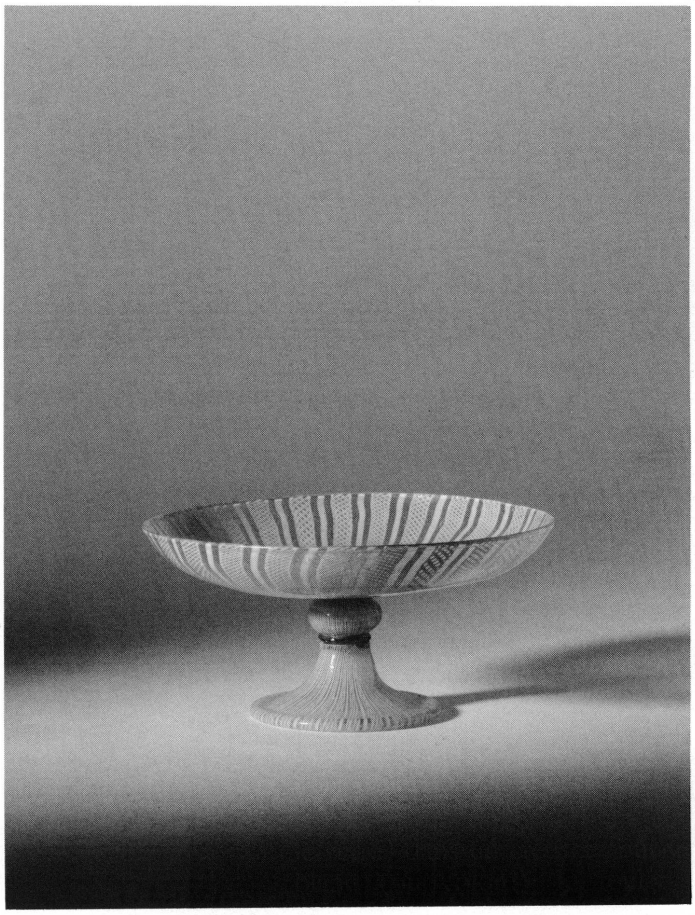
Le motif de la coupe présentée ici était déjà utilisé par les Romains, mais ce sont les Vénitiens qui menèrent cette technique jusqu'à la perfection.

On distingue le *vetro a fili* (simples fils blancs incorporés dans le verre)[3], le *vetro a retorti* (bandes de fils blancs torsadés de différentes manières)[4], et le *vetro a reticello* (fils blancs formant un filet régulier sur toute la surface des différentes parties de l'objet)[5].

Ce sont les deux premières techniques qui ont été utilisées. Ces procédés sont assez compliqués et demandent une grande maîtrise de la part du verrier.

Le verrier plonge sa canne (tige en métal pour souffler le verre) dans un creuset pour y prendre un peu de verre blanc (ou coloré), le rouler et en faire une petite colonne, qui aussitôt refroidie est plongée dans un autre creuset de verre incolore. Cette matière est à nouveau réchauffée. Un ouvrier viendra coller son pontil (tige de métal plein servant à cueillir le verre) à l'autre extrémité de la canne, et, marchant à reculons il va étirer le verre jusqu'à en faire un fil très mince, de quelques millimètres d'épaisseur. Le verrier coupe ensuite son fil pour en faire des baguettes et compose avec celles-ci des dessins filigranés compliqués, profitant au maximum de la ductibi-

Coupe vénitienne à pied. Fin XVIe siècle. Genève, Musée Ariana, inv. AR 12188.



lité du verre chaud. Les techniques de décor de notre coupe sont d'une part 26 bandes de 2 baguettes entrecroisées *vetro a retorti*, d'autre part 26 bandes avec 1 baguette *vetro a fili*.

Pour aboutir à la perfection il fallait toujours le même nombre de *fili* et de *retorti*, ce qui est le cas pour notre objet.

Une fois de plus, l'appui de mécènes se révèle d'une grande importance pour améliorer des collections constituées au hasard des dons ou des legs.

Née au cœur de la Société des Amis du Musée Ariana, l'AFMA prouve ainsi la qualité de ses interventions en notre faveur. Qu'elle en soit vivement et chaleureusement remerciée!

[1] DREIER, Franz Adrian, *Venezianische Gläser und Façon de Venise, Kunstgewerbemuseum*, Berlin, 1989, pp. 65-66, repr.; DORIGATO, Attilia, *Murano Glass Museum*, Milan, 1986, p. 33, repr.

[2] PHOEBE, Phillips, *Le grand livre de l'objet d'art*, Genève, 1975.

[3] BOESEN, Gudmund, *Venetianske Glas pa Rosenborg (Venetian Glass at Rosenborg Castle)*, Copenhague, 1960.

[4] *Idem.*

[5] *Ibidem.*

Crédit photographique:
Jacques Pugin, Genève.

Une paire d'assiettes du *Service turc* de la Manufacture royale de Varsovie

Par Roland BLÄTTLER

Lorsque Stanislas II Auguste Poniatowski (1732-1798) fut élu roi de Pologne en 1764, il se trouva à la tête d'un royaume qui, en l'espace d'un siècle, avait perdu peu à peu toute son indépendance et dont le sort était désormais entre les mains des grandes puissances (en particulier la Russie, la Prusse et l'Autriche).

Ancien favori de Catherine II de Russie, c'est à elle seule que Stanislas dut son trône, car au-delà des apparences la Pologne n'était plus qu'un semi-protectorat russe. Il assista impuissant aux partages successifs de son royaume pour abdiquer en 1795, lorsque la Pologne fut complètement absorbée par ses puissants voisins.

Incapable d'infléchir le triste destin de sa nation, le dernier roi de Pologne s'attacha à moderniser l'Etat, à développer les arts, les sciences et l'enseignement. Séduit comme tant d'autres souverains européens par cette industrie nouvelle et prestigieuse, l'envie lui prit même de créer sa propre manufacture de porcelaine. Les ateliers furent installés dans une dépendance du château du Belvédère à Varsovie. Commencés en 1768, les essais de fabrication restèrent infructueux et il fallut se résoudre à ne faire que de la faïence[1]!

Etablie en Europe depuis plusieurs siècles, la technique de la faïence était plus aisée à maîtriser que le subtil arcane de la porcelaine, si bien que la manufacture du Belvédère fut opérationnelle dès 1770. Sa production atteignit rapidement un bon niveau de qualité, ce dont témoignent plusieurs grands vases et potiches ornés de fins décors de fleurs ou de chinoiseries influencés par Meissen[2]. Le point faible de la faïence de Varsovie réside dans la friabilité de son tesson, ce qui explique probablement — en partie du moins — le nombre relativement restreint de spécimens parvenus jusqu'à nous.

Outre ces pièces d'apparat, les faïenciers du Belvédère se dintinguèrent en créant deux services de table prestigieux: le premier — communément appelé *Service turc* — fut commandé par le roi en 1776 pour être offert au sultan Abdül-Hamid Ier (1725-1789); le second — dont il ne subsiste apparemment aucun spécimen — fut réalisé en 1780 pour l'usage personnel de Stanislas[3]. Le *Service turc* comprenait à l'origine 280 pièces dont 144 assiettes, pour une valeur de 6766,50 zlotys[4]. Il fut confié en 1777 à l'ambassadeur Numan-Bey qui s'en retournait en Turquie au terme d'une mission près la cour de Varsovie.

Le Musée Ariana a récemment fait l'acquisition d'une paire d'assiettes issues de ce fameux ensemble, dont les vestiges sont aujourd'hui largement dispersés à travers le monde (fig. 1)[5]. A vrai dire, ce sont surtout des assiettes qui ont traversé les siècles; un certain nombre se trouve toujours en Turquie, notamment au Kapu Saray d'Istanbul; quelques assiettes sont conservées au Musée national de Varsovie[6], deux autres sont au Museum für Kunst und Gewerbe de Hambourg; une assiette se trouve dans

1. Assiette du *Service turc*. Faïence de Varsovie, 1776/77. Diam. 24,5 cm; Inv. AR 12316.

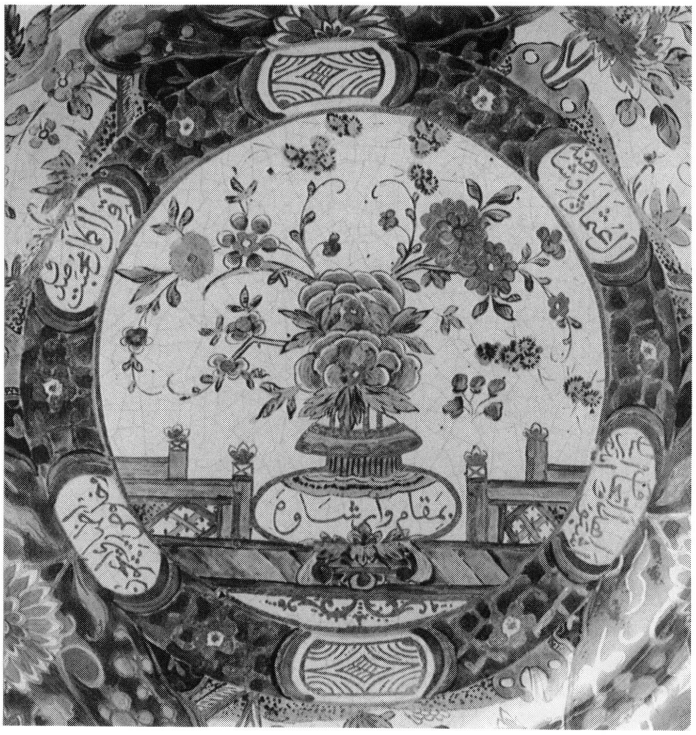
les collections du Louvre, une autre au Musée national de céramique à Sèvres[7]. Vingt-cinq assiettes étaient en possession d'un antiquaire de Varsovie en 1925[8]. Quant aux pièces de forme, on n'en connaît que deux: un vase conservé au Musée national de Cracovie et un saladier qui se trouve dans les collections de l'université des Jagellons, à Cracovie également. Signalons en outre quelques pièces dont le décor révèle des variantes — inscriptions dédicatoires agrémentées d'ornements ou décor identique mais dépourvu d'inscriptions: il s'agit probablement d'essais préliminaires réalisés à la manufacture. Une telle assiette se trouve au Victoria & Albert Museum de Londres, d'autres sont conservées aux Musées nationaux de Varsovie et de Cracovie. Le Musée national de Varsovie possède également une soupière sans inscriptions[9].

L'examen de nos assiettes révèle une terre au grain fin, soigneusement mise en forme de manière à obtenir un tesson aussi mince et léger que possible dans les limites techniques propres à la faïence. L'émail stannifère blanc est relativement mince de sorte qu'il n'alourdit pas la forme et n'estompe pas les arêtes. Le décor, peint au émaux de petit feu, comporte du bleu, du rouge, du violet, du jaune, du noir et deux nuances de vert, le tout richement rehaussé d'or.

Nous sommes en présence d'une production raffinée, telle qu'on la retrouve dans les meilleures manufactures européennes de la deuxième moitié du XVIIIe siècle, à une époque où les faïenciers redoublent d'ingéniosité pour résister à la pression concurrentielle de la porcelaine.

Le décor lui-même est manifestement d'inspiration orientale: au fond de l'assiette, dans un médaillon circulaire, un vase à fleurs est posé sur une véranda délimitée par des balustrades. L'encadrement du médaillon central consiste en un galon bleu à treillis or, dans lequel sont ménagées six réserves oblongues, quatre d'entre elles comportant des textes en caractères arabes (fig. 3). L'inscription dédicatoire est rédigée en turc ottoman, la langue officielle de l'Empire ottoman, et son contenu peut être traduit comme suit: «Le roi des Lechs[10] envoie ces offrandes et ces présents au padischah des Ottomans en témoignage de sa profonde affection et de sa sincère bienveillance»; la dédicace est complétée par ces mots, peints sur la panse du vase: «dans la capitale Varsovie».

2. Assiette en porcelaine de Chine. Epoque Kangxi, premier quart du XVIIIe siècle. Diam. 25,5 cm; Inv. AR 12319.



3. Détail de l'assiette de Varsovie, avec inscription dédicatoire en caractères arabes.

Le large bandeau compris entre le médaillon central et le bord de l'assiette est subdivisé par trois zones bleues, dont la forme rappelle des lambrequins, meublées de chrysanthèmes et de rinceaux rouge et or. Ces « lambrequins », dont les bords sont découpés de manière asymétrique, alternent avec trois réserves ornées de petits sujets animaliers. Chacune de ces réserves est délimitée à gauche par une grande pivoine surgissant d'un rocher percé, deux d'entre elles montrent un couple d'oiseaux en vol (une fois dos-à-dos, une fois affrontés), la troisième comporte un papillon évoluant entre les fleurs. Le revers des assiettes est également décoré: un galon à croisillons en souligne le bord, il comporte six réserves, deux d'entre elles sont occupées par un insecte, les quatre autres montrent une créature mystérieuse qui se situe entre le poisson et le crustacé. Entre le galon et le talon circulaire s'étalent deux branches fleuries (fig. 5).

Dans la même vente, il nous a été possible d'acquérir une paire d'assiettes en porcelaine de Chine du type même qui a servi de modèle aux faïenciers de la manufacture royale de Varsovie (fig. 2)[11]. Le style et la palette de leur décor les classent dans la catégorie dite *Imari chinois*, qui apparut sous le règne de l'empereur Kangxi (1662-1722) et resta en vogue jusque vers 1745.

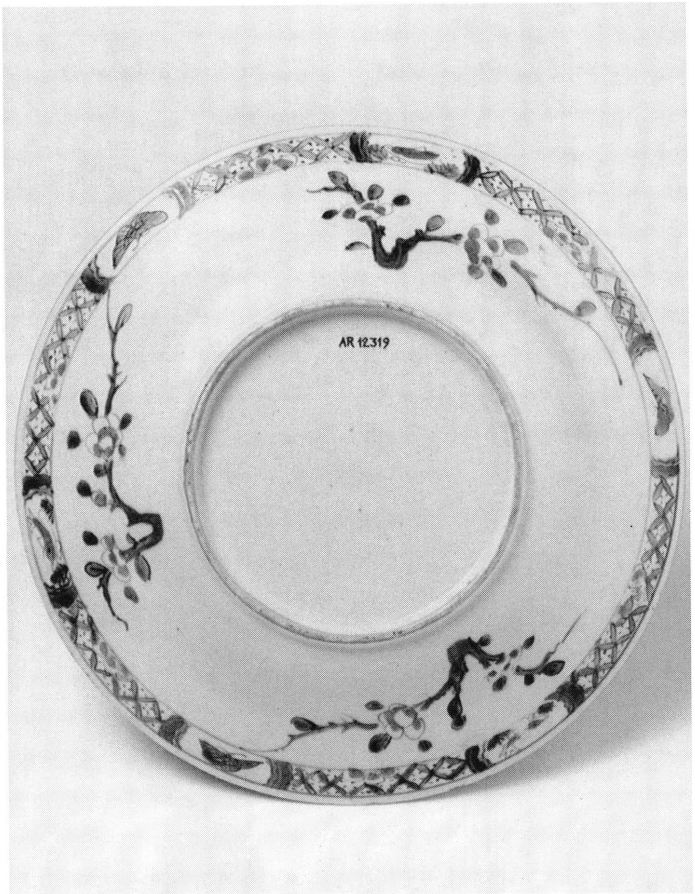
Imari est le nom d'un port situé sur la côte ouest du Kyushu, à l'extrémité méridionale du Japon; c'est ici que furent embarquées la plupart des porcelaines exportées vers l'Occident dès le milieu du XVIIe siècle. Des bateaux japonais emportaient la précieuse marchandise jusqu'au port de Nagasaki, où elle était chargée sur les navires de la Compagnie des Indes hollandaises. Ces exportations prirent une ampleur sans pareille lorsque, pour la première fois depuis le début du siècle, l'approvisionnement en porcelaine chinoise fut brutalement interrompu en raison des troubles qui secouèrent la Chine après la chute des Ming en 1644. La porcelaine japonaise joua le rôle de produit de substitution sur un marché européen en pleine expansion. Parmi les apports originaux des potiers japonais il est une catégorie de porcelaines qui remporta très vite un vif succès auprès du public occidental grâce à la somptuosité de son ornementation: certaines parties du décor étaient peintes en bleu sous couverte, la couleur étant fixée en même temps que la couverte à 1300° C environ; cette première esquisse était complétée et rehaussée à l'émail rouge et à l'or, fixés dans des cuissons subséquentes à basse température (vers 800° C). Bien qu'elles fussent fabriquées dans la région d'Arita (au nord-ouest du Kyushu), les porcelaines de ce type furent abusivement baptisées du nom d'*Imari* par les auteurs européens du XIXe siècle.

Lorsque les Chinois eurent rétabli leur industrie porcelainière — vers 1682 — pour redevenir les principaux fournisseurs de l'Europe, ils s'empressèrent d'imiter ce nouveau style, probablement à la demande expresse des marchands occidentaux. Au Japon comme en Chine, il existe une version plus luxueuse du style *Imari* où la palette est enrichie par l'adjonction d'autres émaux (*Imari polychrome*). Nos assiettes, par exemple, comportent, outre le bleu sous couverte, le rouge et l'or, du noir, de l'aubergine, deux nuances de vert et un bleu *sur* couverte. A une couleur près — le jaune — ces émaux constituent en fait la palette de la *Famille verte*, une autre catégorie de porcelaines polychromes introduites sous le règne de Kangxi.

La plupart du temps, les artisans chinois se contentèrent de transcrire dans la palette *Imari* des décors issus de leur propre tradition picturale. Parfois cependant la conception même du décor dénote un esprit purement japonais; ainsi en est-il dans le cas qui nous intéresse. L'agencement des motifs, les « lambrequins » asymétriques, le traitement très stylisé — presque emblématique — des chrysanthèmes sont assurément plus japonais que chinois.

4. Assiette en porcelaine de Chine. Epoque Kangxi, premier quart du XVIIIe siècle. Diam. 23 cm; Inv. AR 5571.

5. Revers de l'assiette de Varsovie.



6. Revers de l'assiette chinoise.

Apparemment, le décor qui orne nos assiettes devait être parmi les plus prisés de l'époque, car on en trouve de nombreux exemples dans les musées[12] et notamment dans d'anciennes collections princières comme celle d'Auguste le Fort à Dresde[13], ou celle des landgraves de Hesse[14]. Dans cette dernière sont conservées des assiettes qui montrent une variante de notre décor, où les oiseaux et le papillon des réserves du marli sont remplacés par des phénix en vol[15]. C'est cette variante qui fut copiée à la manufacture de Meissen vers 1730/35[16], puis dans celle de Frankenthal vers 1770[17]. Une autre version, plus économique, porte le même décor, mais nettement simplifié et peint dans la palette *Imari* de base; le Musée Ariana en possède un exemple (fig. 4).

La comparaison entre l'assiette polonaise et l'assiette chinoise montre que les faïenciers de Varsovie ont cherché — avec succès — à se rapprocher le plus possible de leur modèle, ce qui relève de la prouesse technique, tant il est vrai que la faïence et la porcelaine sont deux technologies très différentes. Il était impossible par exemple d'obtenir exactement les mêmes couleurs. Sur la faïence, l'aubergine est remplacé par un violet assez soutenu; on y trouve par contre les deux nuances de vert. Les peintres polonais ont utilisé un seul ton de bleu, alors que sur la porcelaine le bleu sous couverte, plus terne, contraste avec le bleu sur couverte. L'agencement du décor s'en tient de très près au modèle, exception faite des réserves comportant les inscriptions turques; sur l'assiette chinoise, celles-ci sont meublées de chrysanthèmes et de papillons. Quant à l'ornementation du revers, elle est elle aussi directement dérivée du prototype chinois (fig. 5 et 6): on retrouve le même galon à croisillons, un ornement qui est plus fréquent sur des porcelaines de la *Famille verte*. La comparaison nous apprend au passage que les mystérieuses créatures décrites plus haut devraient être des poissons et des homards. Les peintres chinois ont exécuté ces motifs de manière très schématique et leurs homologues de Varsovie n'ont visi-

blement pas compris ce qu'ils étaient en train de copier!

Outre leur caractère documentaire, les assiettes du *Service turc* illustrent admirablement un moment essentiel de l'histoire de la céramique européenne: celui du déclin de la faïence. Cette faïence qui avait été pendant plus de deux siècles la manifestation la plus brillante de l'art céramique, se vit définitivement détrônée par la porcelaine vers la fin du XVIIIe siècle. L'arrivée de plus en plus massive des porcelaines orientales au cours du XVIIe siècle avait constitué un premier défi pour les faïenciers qui souvent réagirent avec habileté — les manufactures de Delft en firent la plus éclatante démonstration. Avec l'émergence de la porcelaine européenne, dans les premières décennies du XVIIIe siècle, la faïence fut confrontée à une concurrence autrement plus menaçante. Les manufactures du continent étaient évidemment plus promptes à satisfaire les moindres désirs de leur clientèle que les lointaines fabriques d'Asie. Proches des milieux de la noblesse et des grandes cours d'Europe, elles étaient en prise directe sur les fluctuations du goût, quand elles ne faisaient pas purement et simplement la mode.

Au prix d'innombrables raffinements techniques, les faïenciers cherchèrent à reproduire les caractéristiques mêmes de la porcelaine: finesse du tesson, richesse de la polychromie, recours systématique à la dorure. Pour se défendre de la porcelaine, la faïence n'eut d'autre ressource que de la singer.

Le *Service turc* de Varsovie constitue un exemple extrême de cette évolution, où même le décor est servilement emprunté à la porcelaine. La photo de détail du motif central (fig. 3) révèle les fines craquelures qui parcourent l'émail de fond; celui-ci a visiblement souffert des cuissons successives nécessaires à la pose des différents émaux et de la dorure. Ces blessures prouvent à quel point les faïenciers du Belvédère sont allés au bout de leurs possibilités, des possibilités de leur technique et de leurs matériaux. Leur exploit raconte les derniers sursauts d'un art sur le déclin. Il prend une résonance encore plus pathétique quand on sait le rêve déçu du dernier roi de Pologne: ... faire de la porcelaine à Varsovie.

[1] B. NEUMANN-WIECZOREK, «Die Königliche Fayence-Manufaktur im Belvedere in Warschau und die Manufaktur von Bernardi und Wolff in Bielin», dans: *Keramos*, n° 60/1973, pp. 41-52.

[2] *Ibidem*, fig. 3-7.

[3] *Ibidem*, p. 42.

[4] A titre de comparaison, le directeur de la manufacture du Belvédère, le baron Franz Joseph Schütter, percevait des appointements mensuels de 1800 zlotys.

[5] Vente Drouot, Paris, 8.4.1992 (étude Ader-Tajan, cat. n° 153). Inv. AR 12316 et AR 12317. L'une des assiettes a pu être acquise grâce à l'appui d'un mécène anonyme.

[6] NEUMANN-WIECZOREK, *op. cit.*, fig. 2.

[7] H.-P. FOUREST, *La céramique européenne*, Paris, 1983, pl. coul. 196.

[8] NEUMANN-WIECZOREK, *op. cit.*, p. 46.

[9] M. WIRSKA PARACHONIAK, «Cenni storici sulla produzione delle maioliche in Polonia e scambi italo-polacchi nel XVI secolo», dans: *Atti. XVIII Convegno internazionale della Ceramica*, Albisola, 1985, pp. 59-67, fig. 3.

[10] *Lechs*: ancienne appellation du peuple polonais, dérivée de Lech, personnage légendaire et père fondateur de l'Etat polonais.

[11] Vente Drouot, Paris, 8.4.1992 (étude Ader-Tajan, cat. n° 140). Inv. AR 12318 et AR 12319.

[12] NEUMANN-WIECZOREK, *op. cit.*, fig. 1 (une assiette du Musée national de Varsovie); H. HOFMANN, *Das Porzellan der europäischen Manufakturen*, Francfort, 1980, fig. 52a (une assiette du Reiss-Museum de Mannheim); D. HOWARD et J. AYERS, *China for the West*, Londres, 1978, n° 126 (une assiette de la coll. Mottahedeh); D.F. LUNSINGH SCHEURLEER, «De Japanse Porseleinkast», dans: *V.N.C. Mededelingenblad*, n° 1/2, 1971, fig. 3 (un plat); M. BEURDELEY et G. RAINDRE, *La porcelaine des Qing*, Fribourg, 1986, fig. 66 (un plat du Musée Guimet à Paris); J. AYERS, *Oriental Ceramics. The World's Great Collections*, vol. 6: *Victoria & Albert Museum*, Tokyo, 1975, fig. 204 (un plat).

[13] W. BONDY, *Kang-Hsi. Eine Blüte-Epoche der chinesischen Porzellankunst*, Munich, 1923, pl. 157 (un plat).

[14] *Porzellan aus China und Japan. Die Porzellangalerie der Landgrafen von Hessen-Kassel*, cat. Staatliche Kunstsammlungen, Cassel, 1990, n° 139a-d (4 plats).

[15] *Ibidem*, n° 140a-b (2 assiettes).

[16] H. JEDDING, *Meissener Porzellan des 18. Jahrhunderts*, Munich, 1979, fig. 65 (une assiette); *The Inter-influence of Ceramic Art in East and West*, catalogue d'exposition, Idemitsu Museum of Art, Tokyo, 1984, fig. p. 107 (confrontation d'une assiette de Varsovie, du modèle chinois et de la version de Meissen).

[17] HOFMANN, *op. cit.*, fig. 52b (une assiette).

Crédit photographique:

Jacques Pugin, Genève.

Une sculpture de Carmen Dionyse

Par Marie-Thérèse COULLERY

Par un don généreux, les collections de céramique contemporaine européenne du Musée Ariana se sont enrichies d'une pièce d'importance: le «Voyant blanc» de l'artiste belge Carmen Dionyse. Ce buste d'homme au visage livide est vêtu d'une cape modelée recouverte d'émaux blanc, noir, avec des traces de bleu foncé. Une incrustation de perles de cristal suggère le bijou fermant le vêtement. L'expression se concentre sur les yeux vides, d'aveugle ou de visionnaire, ouverts sur la nuit d'un espace intérieur.

Cette œuvre témoigne des préoccupations de l'artiste qui s'est toujours souciée de la destinée humaine dont la fin est inexorable. Toutefois cette fin est perçue comme un retour cyclique de la mort à la vie et ses références sont Osiris, Hiram, Lazare. En cela elle fait œuvre d'espérance et non de désespoir.

Ses premières œuvres ont été déchirantes et tourmentées, admirablement rendues par un modelage contrasté et une croûte d'émaux de grande qualité, mats et brillants, qui participent de son langage esthétique personnel. Peu à peu, au fil des ans, l'expression deviendra plus sereine, parfois hermétique.

Elle établit distance et fermeture dans une recherche de silence et de solitude. Les représentations gagnent en expressivité et en présence exceptionnelles. Les moyens mis en cause sont toujours proprement céramiques: terre montée, modelée, cuissons répétées qui font agir le feu comme agent de métamorphose.

L'Exposition de Bruxelles en 1958 révéla pour la première fois l'œuvre de Carmen Dionyse en lui attribuant un des quatre grands prix. Depuis, l'artiste a complété ce palmarès par de nombreuses distinctions. Elle a multiplié les expositions personnelles et de groupe en Belgique et à l'étranger. Depuis 1967 elle est membre de l'Académie internationale de la Céramique dont le Musée Ariana est le siège.

Elle a assuré l'enseignement de la céramique à l'Académie des Beaux-Arts de Gand et participé à des conférences et des symposiums à travers le monde, donnant son temps et son talent pour la formation de jeunes céramistes.

Sa démarche se veut personnelle, au-delà des modes. Elle l'exprime en ces termes: «Autant je m'oppose à l'élégance décorative autant je rejette les effets faciles du

Carmen DIONYSE (Belgique, Gand, 1921), «Weisser Seher» (le Voyant blanc), 1984. Terre rouge chamottée, recouverte d'émaux blanc, noir, bleu foncé, incrustations de perles de cristal. 6 cuissons de 1200 à 950 degrés. Haut. 47 cm, larg. 41 cm, prof. 20 cm. Don de M. Charles et Mlle Isabelle Roth, Prilly, 1991. Inv. AR 12187.

post-expressionnisme. Les excès ne sont permis qu'au niveau du génial: c'est l'apanage des Bosch et des Bacon »[1].

Fons de Vogelaere[2] propose un fil conducteur pour placer et saisir les créations de Carmen Dionyse. En partant des titres de ses œuvres qui font souvent référence à des archétypes, il dessine un arbre de vie qui va des racines à l'envol. Notre pièce se situe dans la phase de révélation qui précède celle de l'initiation.

Nul doute que le « Voyant blanc » par sa présence silencieuse entraîne le spectateur dans un monde mystérieux et magique que le langage de la terre, la sensibilité du modelage et la qualité des émaux donne à voir et à toucher.

[1] Suzanne DELL'AVA, *Carmen Dionyse*, Ceramics Today, n° 4, Olizane, Genève, 1983.

[2] Carmen DIONYSE, *My Art, my Universe*, Diofons, Gent, 1992, pp. 63-68.

Crédit photographique:
Jacques Pugin, Genève.

Acquisitions au Musée d'histoire des sciences

par Margarida ARCHINARD

ACHATS

L'année 1991 a surtout été caractérisée par l'achat de petites pièces, pas très onéreuses, mais importantes pour l'histoire de Genève car elles illustrent l'influence des savants genevois, et de leurs inventions, sur la production d'instruments scientifiques à l'étranger.

Graphomètre à pinnules signé « Sutermeister, Zofingen » (XVIIIe siècle).
Laiton ; diamètre 28.5 cm
Inv. 1993

Modèle anatomique (XIXe siècle).
Papier mâché ; hauteur 42.5 cm
Inv. 1999

Hygromètre à fanon de baleine, type De Luc, signé « Newman, London » (fin XVIIIe siècle).
Laiton ; 23 x 5 cm
Inv. 2005

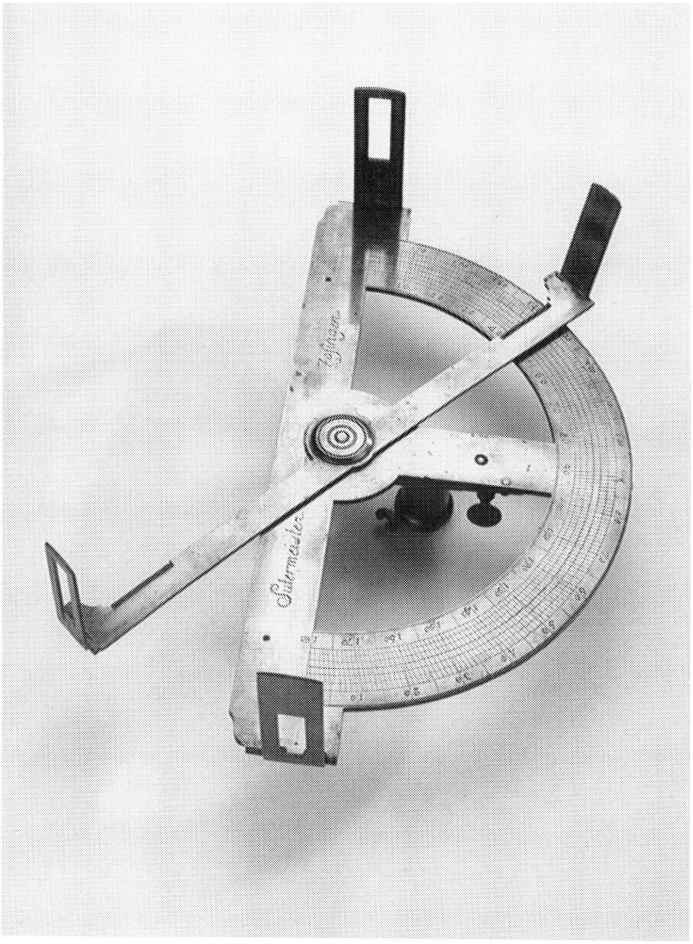
Hygromètre à cheveu, type de Saussure, signé « Dumotiez à Paris » (fin XVIIIe siècle).
Laiton ; 34 x 10 cm
Inv. 2006

Hygromètre à cheveu, signé « Kruines au Télescope, à Paris » (XIXe siècle).
Laiton ; 28.5 x 9 cm
Inv. 2007

Baromètre enregistreur, ou barographe, signé « RICHARD FRÈRES, Constructeurs brevetés, Paris » (mi-XIXe siècle).
Métal blanc et doré, verre ; 13 x 13 x 19.5 cm
Inv. 2010

Baromètre anéroïde signé « Pouzet, Genève » (XIXe siècle).
Métal blanc ; diamètre 8.7 cm
Inv. 2022

1. Graphomètre Sutermeister. XVIIIe siècle. Inv. 1993



DONS

Le Musée d'histoire des sciences a bénéficié, en 1991, d'un don exceptionnel, tant par sa rareté que par sa cherté, venu compléter sa collection de baromètres, pourtant déjà remarquable, et qui s'en trouve, ainsi, d'autant plus valorisée.

Il s'agit d'un baromètre portatif, du type inventé par De Luc et amélioré par Pictet, faisant suite au prototype de De Luc et à son modèle courant qui fut celui qu'H.-B. de Saussure apporta au Mont-Blanc et au Col du Géant.

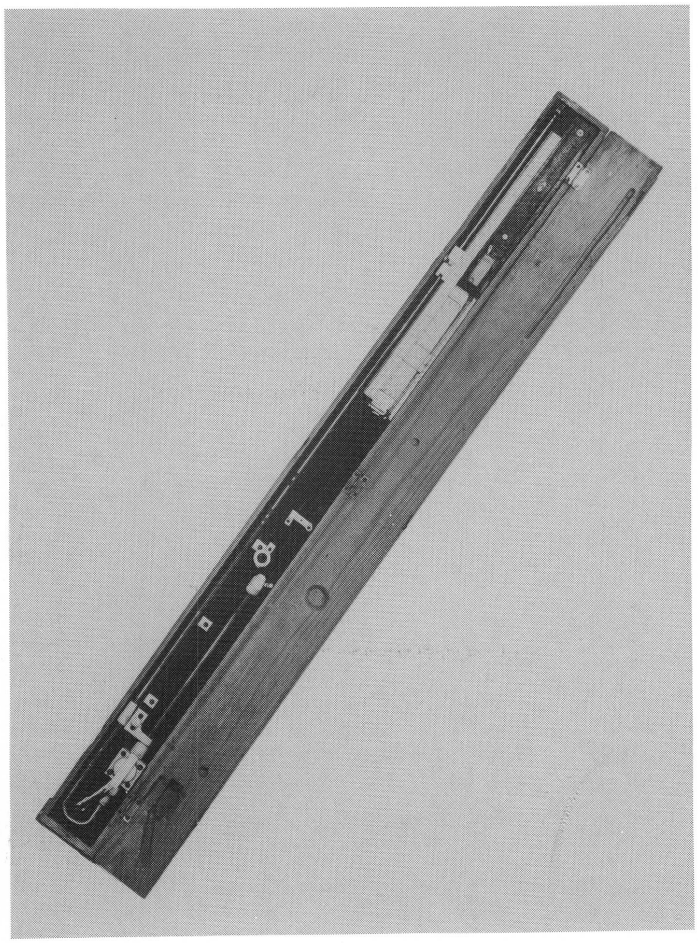
Dans ses «Voyages dans les Alpes», Saussure indique qu'il utilisa encore un baromètre de De Luc/Pictet, aujourd'hui, hélas, introuvable.

Celui qui vient d'être généreusement offert au Musée par M. Jean-Michel Pictet est le seul baromètre répertorié de ce type et a appartenu au Duc Ernest de Saxe-Gotha.

Baromètre à siphon, portatif, type De Luc amélioré par Pictet, signé «Paul à Genève, 1788».
Bois, verre, mercure, os; 95 x 7 x 4.5 cm
Don de M. Jean-Michel Pictet, Genève
Inv. 2000

Boîte d'oculiste signée «P. ROULOT, Opticien Ft., Paris, 3 Rue des Vieilles Haudriettes» (XIXe siècle).
Verre, métal, bois; 41 x 30 x 6.5 cm
A appartenu au Dr Auguste Barde.
Don de M. Olivier Barde, Genève.
Inv. 1992

2. Baromètre De Luc/Pictet. 1788. Inv. 2000.



3. Boîte d'oculiste. XIXe siècle. Inv. 1992.

Un bracelet manchette de Jean Dunand

Par Fabienne-Xavière STURM

Jean Dunand est un enfant de la Fabrique genevoise. Son père, fondeur d'or, travaille pour l'horlogerie. Sa mère, d'origine soleuroise, remarque sa sensibilité artistique et l'encourage à entrer dès l'âge de 14 ans à l'Ecole des Arts industriels de Genève. Il y reste de 1891 à 1896, suit les classes de sculpture et modelage sous la direction des professeurs Samson et Cagniez. Mais déjà curieux de tout, et attiré par les techniques du métal, il suivra aussi les travaux des ateliers de ciselage, d'émail, de bronze et d'or. Les arts appliqués enseignés dans cette école seront pour lui, au travers de la longue tradition genevoise, la base des connaissances qui lui permettront cette fabuleuse exploration des surfaces qu'il conduira pendant toute sa vie professionnelle.

Il sort de l'école avec un diplôme, deux premiers prix de sculpture et une solide amitié avec ses contemporains François Louis Schmied et Carl Angst qui seront ses complices parisiens.

En janvier 1898 il est admis dans l'atelier du sculpteur Jean Dampt à Paris, qu'il considère comme son maître, et grâce auquel il est confronté à des travaux qui l'aident plutôt à choisir sa voie dans les arts décoratifs où il se sent plus libre de créer et plus sûr de gagner sa vie.

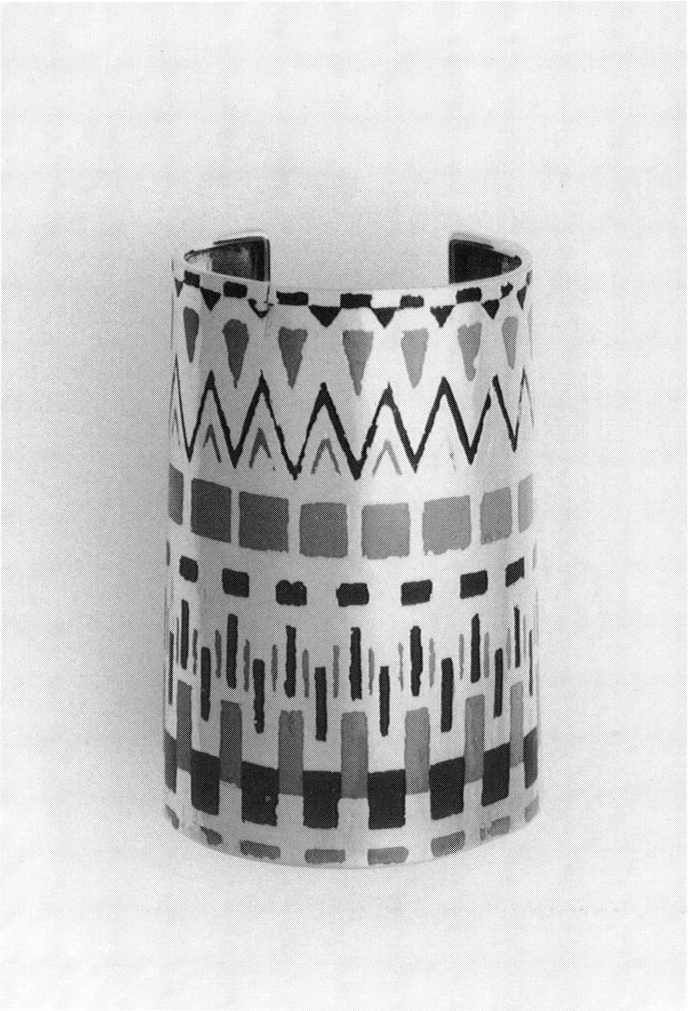
1906, l'année de son mariage, sera décisive. Non seulement il ouvre un atelier de ciselure et d'orfèvrerie, mais obtient une médaille d'or à l'Exposition internationale de Milan pour ses travaux de dinanderie. Il se fera dès lors connaître et reconnaître en progressant de façon très exceptionnelle.

En 1912, il s'initie au travail du laqueur avec le Japonais Seizo Sugawara installé à Paris depuis l'Exposition universelle de 1900, mais il n'appliquera les résultats de cet enseignement que dans les années vingt. Désormais, à sa réputation bien ancrée de génie du métal s'ajoute celle de subtil praticien des surfaces et décors laqués.

Portraits, meubles, objets de tabletterie, accessoires et bijoux deviennent les supports de somptueux décors figuratifs ou géométriques très personnels; ils sortent d'un atelier qui s'agrandit et devient une véritable entreprise de plusieurs dizaines d'artisans.

Créateur éclectique, Jean Dunand était très attiré par le monde de la mode, animé par des acteurs hors de pair comme Paul Poiret, Elsa Schiaparelli, Madeleine Vionnet, Jean Philippe Worth entre autres. Si les premiers objets de parure qu'il fait sont destinés d'abord à son épouse ou très proches amies, petit à petit ils sont portés par les mannequins de ces grands couturiers et cela stimule sa créativité.

Bracelet « manchette » en or 18 carats et laque rouge et noire, signé sur le côté Jean DUNAND (Petit-Lancy, 1887-Paris, 1942), Paris vers 1925, hauteur 9.2 cm, diamètre 5.74 cm. Acquisition 1992. Inv. AD 8108.



La modiste, Madame Agnès, se charge des commandes auprès de ses clientes et ainsi fit produire nombre d'épingles, boucles et bracelets manchettes ornant de façon spectaculaire les bras nouvellement dénudés par la mode et dont les plus célèbres sont ceux de Joséphine Baker.

D'infinies variétés de grammaires géométriques ponctuent le décor des bijoux de Jean Dunand. Il s'opère un mélange harmonieux entre les inspirations cubistes, africaines, égyptiennes. La laque alterne avec la ciselure et la gravure. L'or ou l'argent poli se voient interrompus par des rythmes denses de chevrons, de flots, ou spirales mouvantes.

Le bracelet que le Musée de l'horlogerie a eu la chance de pouvoir acquérir porte en alternance des triangles, des chevrons, des carrés, des traits d'épaisseur variable, des rectangles en laque rouge et noire sur une belle feuille d'or 18 carats montée à la main et ourlée. Il est rare que Jean Dunand utilise de l'or de cette teneur qui résiste moins bien aux tensions que lui font subir les coups de marteau; il lui préfère généralement l'oreum, soit un or de 10 carats, dont est fait par exemple la parure de six colliers et deux bracelets que nos collections possèdent déjà[1].

[1] La récente monographie consacrée à Jean Dunand par Félix Marcilhac (édition de l'Amateur, Paris, 1991), est le premier ouvrage d'importance sur la vie et l'œuvre du dinandier laqueur; elle nous a été fort utile pour documenter ce bracelet.

Crédit photographique:
Maurice Aeschimann, Onex/Genève.

Sculptures et dessins d'Auguste de Niederhäusern, dit Rodo, nouvelles acquisitions du Musée d'art et d'histoire, 1984-1991

Par Claude LAPAIRE

L'œuvre sculpté d'Auguste de Niederhäusern (1863-1913) compte 171 titres dont environ le tiers est représenté au Musée d'art et d'histoire par un exemplaire soit un plâtre ou une terre cuite originaux, soit une exécution en pierre, ou un tirage en bronze. Grâce au fonds institué par le peintre François Diday en 1877, destiné à l'achat d'œuvres d'artistes suisses vivants, le Musée Rath, puis le Musée d'art et d'histoire purent acquérir régulièrement des sculptures à l'artiste lui-même. Le premier achat date de 1896. Le Genevois, établi définitivement à Paris depuis 1887, avait alors trente-trois ans. Comme ses travaux importants ne datent pas d'avant 1895, la Ville de Genève, qui lui avait accordé une bourse d'études de trois ans à Paris, a donc soutenu sa création pratiquement depuis le début de sa carrière. Les achats suivants, jamais assez nombreux au gré de l'artiste, sont datés de 1897, 1898, 1901, 1906 et 1910.

A la mort de Rodo et jusqu'en 1915, le Musée acquit encore quatre ouvrages importants. De son côté, la Fondation Gottfried Keller acheta en 1919 le bronze du colossal «Jérémie» qu'elle remit en dépôt au Musée. En 1923, la veuve de l'artiste, devenue par remariage Mme Edmée Sylvestre, mit en vente le fonds de l'atelier parisien qui comportait encore 70 sculptures. Après de laborieuses négociations, les conservateurs du Musée, les membres de la commission fédérale des Beaux-Arts et le Conseil de la Fondation Gottfried Keller sélectionnèrent un ensemble significatif de vingt-neuf œuvres et s'en répartirent le financement. Le Musée acquit neuf sculptures, la Confédération suisse une, qu'elle déposa au Musée, et la Fondation Gottfried Keller consentit l'un de ses plus gros achats de l'époque en acquérant douze œuvres, qui furent, elles aussi, déposées au Musée. De son côté, Mme Sylvestre offrit au Musée les sept autres sculptures de la sélection[1].

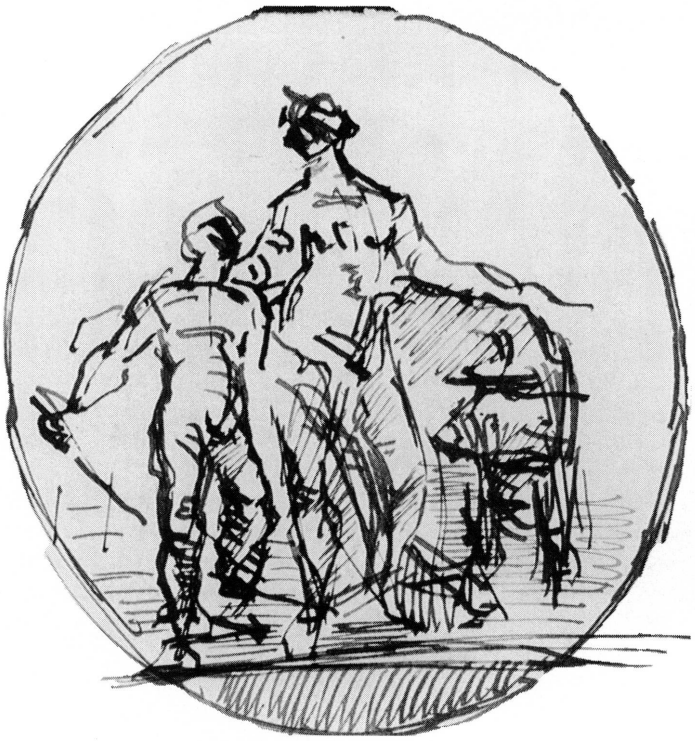
Le Musée se trouva ainsi à la tête de la plus grande collection de sculptures de Rodo. Malheureusement, le sort s'acharna sur ces œuvres fragiles, souvent d'un poids et d'un encombrement considérables. Dans les années cinquante, plusieurs statues de pierre ou de plâtre, en trop mauvais état, durent être détruites. Parmi elles figurait le grand «Monument à Louis Duchosal». En 1987, six autres sculptures, «Amertume», «Andante», «La chanteuse», «Le poème du feu», «Ophélie» et «Psyché» succombèrent à l'incendie du Palais Wilson, dans les caves duquel étaient provisoirement entreposées les grandes sculptures du Musée. Depuis lors des mesures énergiques ont été prises et des investissements consentis par la Ville de Genève pour assurer de bonnes conditions de conservation aux quelque soixante sculptures de Rodo qui subsistent et dont seul un tiers peut être exposé en permanence.

Au cours de ces dernières années, le Musée a porté son effort avant tout sur l'étude de ce fonds encore mal connu en réunissant des photographies de toutes les oeuvres, en recueillant l'abondante correspondance et en recherchant les articles publiés sur Rodo et sa sculpture. Ces données devraient former la base documentaire d'un catalogue et d'une exposition. Dans le domaine des acquisitions, il a limité son choix à des œuvres essentielles, susceptibles d'apporter des éléments nouveaux à la connaissance de l'artiste.

Une œuvre de jeunesse

La «Trinité», un bronze de 1895, acheté par le Musée en 1896, était jusqu'à présent la plus ancienne sculpture de Rodo dans la collection. En 1984, le Musée a acheté à Genève un projet de médaille, qui porte une dédicace datée de 1889[2]. Ce bas relief en terre cuite mesure 29 cm de diamètre et porte l'inscription: «CERES INITIE TRIPTOLEME AUX TRAVAUX DE L'AGRICULTURE». En bas, l'artiste a gravé en cursive: «A Monsieur Bourdillon/ hommage très respectueux/ Aug.N.1889» (fig.1). L'œuvre, montre combien le jeune sculpteur est alors tributaire de l'enseignement d'Henri Chapu, son maître à l'académie Julian, dont les esquisses en terre, d'une liberté frémissante, ont marqué l'élève genevois plus qu'il ne l'avoue lui-même. La date de 1889 correspond à l'année au cours de laquelle Rodo est entré à l'Ecole des Beaux-Arts, dans l'atelier d'Alexandre Falguière, mais le sujet du relief ne figure pas sur la liste des thèmes de concours choisis pendant ces années-là[3]. En 1989, nous avons eu la bonne fortune de retrouver quelques dessins préparatoires de cette médaille. L'un d'eux, exécuté à la plume avec une encre brune, sur un papier crème de 11,6 x 16,6 cm (fig.2), frappe par ses traits décidés, courts et haletants qui contrastent avec la douceur du modelé du relief.

1. *Cérès initie Triptolème aux travaux de l'agriculture*, terre cuite, 1889, Musée d'art et d'histoire, inv. 1984- 132.



2. *Cérès initie Triptolème aux travaux de l'agriculture*, dessin, 1889, Musée d'art et d'histoire, inv. 1989-88.

Une sculpture symboliste

Les années 1895 à 1899 sont fondamentales pour le développement de l'art de Rodo. En 1892, sinon peut-être déjà un an auparavant, Niederhäusern entre en contact avec Auguste Rodin et fait pour lui de menus travaux. Tout en élaborant ses propres sculptures, dont les premières versions du monument Verlaine et en participant à plusieurs concours pour des monuments en Suisse, Rodo travaille fréquemment pour Rodin entre 1896 et 1899, comme en témoigne la correspondance récemment découverte aux archives du Musée Rodin. De ces années fécondes, marquées par le milieu symboliste parisien et la forte influence de Rodin, le Musée possède relativement peu d'œuvres: le buste de *Carpeaux* (1895), la *Trinité* (1895) et le *Mal du Pays* (1898).

Les autres sculptures de cette époque, mentionnées dans les catalogues des Salons, sont perdues. Certaines d'entre elles, non signées ou portant des monogrammes qui n'ont pas été identifiés, pourraient encore se cacher dans des collections privées où elles pourraient être attribuées à d'autres artistes.

Ce fut le cas d'un masque de femme à la bouche entrouverte et aux cheveux bouclés, un bronze, haut de 56 cm, y compris le socle qui fait corps avec la fonte du visage, signé du monogramme «AR» et portant le cachet de fondeur «cire perdue A.A.HEBRARD». Cette sculpture inédite, considérée par ses précédents propriétaires comme une œuvre de Rodin, fut acquise à Paris, en 1991, par la Fondation Gottfried Keller qui accepta de la déposer au Musée de Genève (fig.3).

Le masque est signé du monogramme «AR» que Rodo ne semble pas avoir utilisé fréquemment et dont on ne connaissait que quelques exemples sur des portraits genevois, dont le buste du Dr. Stroehlin, daté de 1891. Le cachet d'Adrien A. Hébrard (1865-1937) laisse à penser que Rodo collaborait déjà avec ce fondeur avant 1906, date du plus ancien bronze de Niederhäusern portant ce cachet, connu jusqu'alors.

3. *Masque de femme*, bronze, 1898. Propriété de la Fondation Gottfried Keller, dépôt au Musée d'art et d'histoire, inv. 1991-17.

4. *Réformateur*, bronze, 1909, Musée d'art et d'histoire, inv. 1989-8.

5. *Réformateur*, bronze, 1909, Musée d'art et d'histoire, inv. 1989-9.

L'œuvre n'est pas répertoriée dans le catalogue de B. Brunner-Littmann[4], ni dans notre documentation. En avril 1895, Rodo présenta au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts à Paris le « Chant printanier, buste, N° 80 » et le 1er mai 1896 à l'exposition nationale suisse à Genève le « Chant de guitare, buste marbre, N° 1025 ». Le 1er mai 1898, Rodo présenta au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts à Paris — dont il fut Sociétaire dès cette année — « Un buste de femme, plâtre, N° 140 ». Nous n'avons pas retrouvé de reproduction de ces trois sculptures, alors que pratiquement toutes les autres œuvres mentionnées dans des catalogues publiés du vivant de Rodo sont aujourd'hui documentées par des images ou des descriptions précises. Il est permis d'identifier le masque féminin inédit de la Fondation Gottfried Keller avec l'une d'entre elles.

Le style de ce beau bronze correspond au travail de Rodo entre 1895 et 1899. L'influence de Rodin, pour incontestable qu'elle soit, n'exclut cependant pas la propre personnalité de l'artiste genevois. Rodo avait la plus grande admiration pour Carpeaux dont il fit en 1895 un buste rétrospectif, inspiré du « buste du peintre J.L. Gérôme » que Carpeaux avait modelé en 1871. Dans une lettre à sa sœur Juliette du 9 août 1886, il admire « une des beautés de l'art moderne, l'Amour et le Flore de Carpeaux ». Le masque pourrait être un hommage au visage du joueur de tambourin de « la Danse » de Carpeaux (1869).

La manière de cet impressionnant masque de femme n'appartient déjà plus à celle des sculptures réalisées entre 1892 et 1896, dans lesquelles le relief est modelé par petites boulettes de terre, à peine écrasées. Elle se rapproche d'un buste de femme intitulé « Le mal du pays », exposé pour la première fois le 11 septembre 1898, dans lequel la surface est plus calme et les profils plus tendus. Il se dégage de ce buste et du masque la même émotion contenue.

Nous proposons de dater le masque de 1898 et de l'identifier avec la sculpture exposée le 1er mai 1898 sous le titre « un buste de femme ».

A vrai dire, la forme de la sculpture n'est pas celle d'un buste à proprement parler mais d'un masque dont le cou paraît issu directement du socle et qui sert en quelque sorte de piédouche. Cette formule n'est pas d'un usage fréquent dans la statuaire. Elle résulte d'une façon de modeler l'argile sur la sellette en faisant s'élever la tête au-dessus d'une masse pétrie à pleines mains qui sert autant de support que de réserve de terre. Habituellement, cette masse informe ne subsiste pas dans l'œuvre finale. Ici, elle s'est développée d'une manière autonome, étirée en un prolongement expressif du cou. On trouve cette formule dans un autoportrait de Daumier (1808-1879), vers 1855[5], dont Rodo n'a pas pu avoir connaissance. Plus tard, elle caractérise un « masque d'un homme criant » de Ségoffin (1867-1925), 1905[6] et le « buste du Dr. Wundt » de Max Klinger (1857-1920), 1908[7], claire-

ment inspiré de Rodin pour la plastique, mais pas pour cette forme particulière. Alberto Giacometti adaptera la formule à ses bustes.

Deux projets pour le Monument de la Réformation

En 1989, le Musée put acheter à Genève deux bustes de réformateurs en bronze, hauts chacun de 20,7 cm, signés « rodo » et portant le cachet de fondeur « cire perdue C. Valsuani ». Il s'agit d'une partie des maquettes au dixième pour les figures centrales du Monument international de la Réformation.

Le concours, annoncé le 15 mars 1908, suscita 71 envois. Le jury accorda le premier prix à l'architecte Alphonse Laverrière et le second prix aux sculpteurs Paul Landowski et Henri Bouchard. Sept troisièmes prix ex-æquo récompensèrent d'autres sculpteurs, parmi lesquels Auguste de Niederhäusern. Celui-ci s'était associé à l'architecte Charles Plumet et avait présenté sous la devise « Aurora » un projet tout en hauteur, dominé par la figure de Calvin. Le jury nota qu'il s'agissait d'une figure très originale mais qui dépassait le mur des Bastions et aurait exigé la construction de deux escaliers latéraux. Seule une ancienne photographie conserve le souvenir de la maquette en plâtre envoyée par Rodo.

Le jury chargea Laverrière de la construction du monument, mais décida d'ouvrir un deuxième concours pour la sculpture, restreint aux seuls lauréats du premier. Annoncé en février 1909, le concours fut jugé le 29 juin.

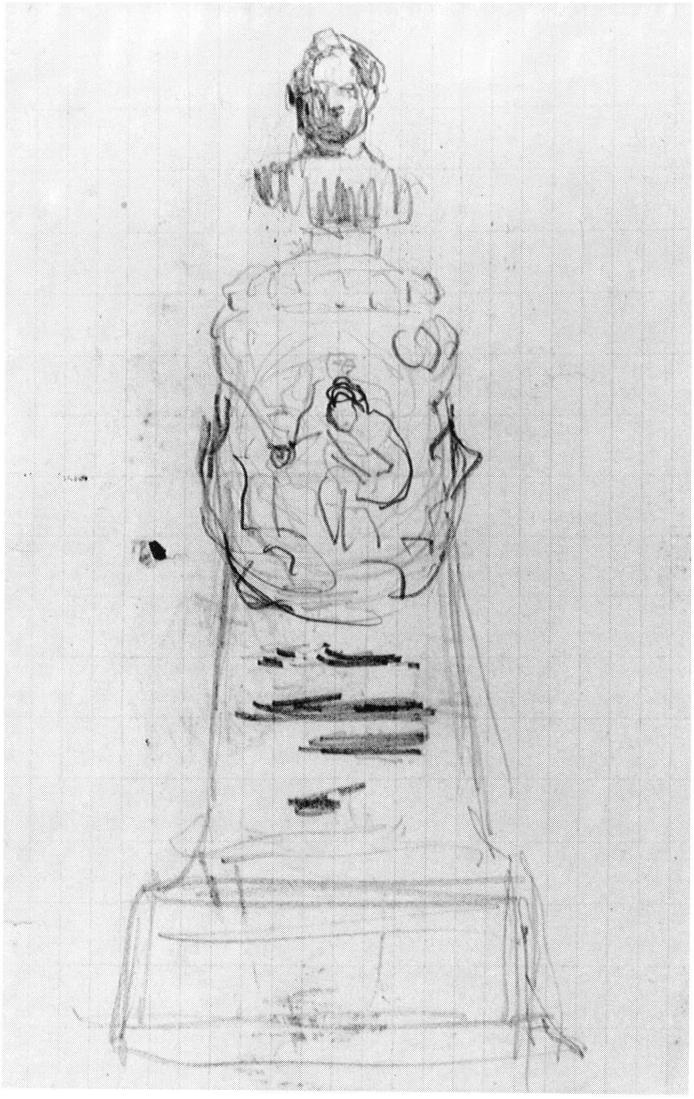
Rodo disposait de peu de temps. Il dut s'adapter aux conditions du règlement qui imposait un haut-relief avec quatre réformateurs debout, « dans la force de l'âge, en costume d'époque », sculptés sur une plaque mesurant 150x250 cm. Le jury n'apprécia pas l'envoi de Rodo et confia le mandat à Landowski et Bouchard. On ne disposait jusqu'à présent que d'une photographie prise au lendemain de la séance du jury qui ne permettait pas de se rendre compte de la qualité du travail de Rodo.

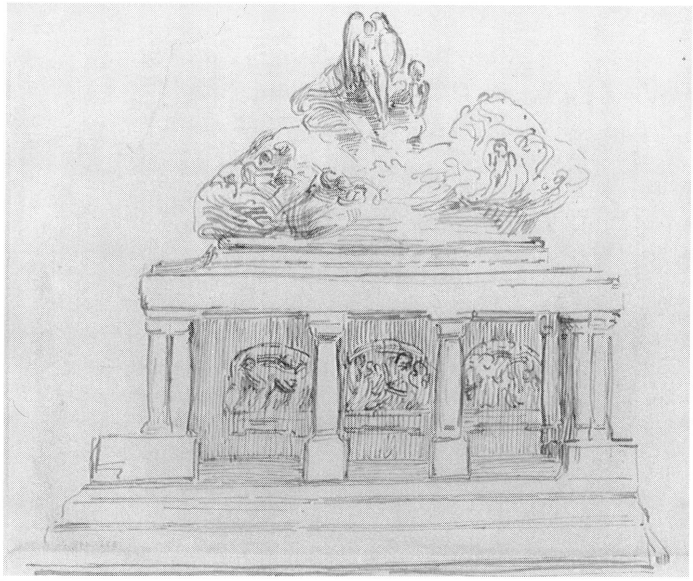
Les deux petits bustes en bronze ont été moulés sur une partie du plâtre original de Rodo avant la destruction de celui-ci (fig.4 et 5). Ils sont, à notre connaissance, les seuls témoignages en trois dimensions de la contribution du plus grand des sculpteurs genevois de l'époque. Certes, les deux bustes de Rodo n'ont rien de la monumentalité antique des envois de ses deux concurrents, de dix ans ses cadets. Encore fortement marqué par l'art de Rodin, Auguste de Niederhäusern a créé fébrilement deux figures faites pour vibrer dans la lumière, façonnées par touches nerveuses, en plans qui ne s'embarrassent pas du détail et vont à l'essentiel: l'évocation de la vie intérieure, par des moyens purement plastiques. Cette passion enflammée — mais sans pathos — ne convenait pas à la grandeur austère recherchée par le jury.

Dessins

Toutes les études consacrées à Rodo s'accordent à regretter qu'on ne connaisse aucun dessin de l'artiste, sinon quelques traits griffonnés dans ses lettres. La chance a favorisé le Musée qui a pu acheter en 1977 dix-huit petits croquis datant de l'époque où Rodo fréquentait l'Académie Julian (1886-1887). Parmi ceux-ci figurent des études pour la tête de Verlaine[8] qui sont probablement les premières notes de l'artiste sur ce thème qui l'occupera jusqu'en 1911.

6. *Projet pour le Monument Verlaine*, dessin, vers 1900, Musée d'art et d'histoire, inv. 1989-57 verso.





7. *Temple de la Mélancolie*, dessin, 1909 (?), Musée d'art et d'histoire, inv. 1989-118.

En 1989, Maître Pierre Volandré, notaire à Genève, fit don de 65 dessins provenant de la collection de son prédécesseur, Maître Henri-Charles Silvestre qui les tenait de la veuve de Rodo, Mme Edmée Sylvestre. Les dessins peuvent être datés de 1886 à 1905 environ. La plupart appartiennent encore à la période d'avant 1890. Cet ensemble, miraculeusement conservé pour Genève, et inconnu jusqu'à présent, comprend non seulement les études pour la médaille «Cérès initie Triptolème aux travaux de l'agriculture», déjà citée, mais aussi plusieurs croquis pour le buste «Judas» (1893), pour le Monument Verlaine (fig.6), celui de Guillaume Tell (1890), ou celui de l'Union postale universelle (1903). Une élévation du «Temple de la Mélancolie» (fig.7) était destinée à illustrer la façon dont Rodo entendait présenter les bas-reliefs en pierre «Adam et Eve», «Paradis perdu» et «Mélancolie»[9]. Enfin, de nombreux portraits et des études de mouvement montrent la vivacité et l'humour d'un artiste qui mérite de retrouver sa place dans l'histoire de l'art de notre pays.

[1] Louis GIELLY, «Notice sur les oeuvres de Rodo de Niederhäusern du Musée d'art et d'histoire», dans: *Genava*, t. IV, 1926, pp. 210-217.

[2] «Acquisitions du Musée d'art et d'histoire en 1984», dans: *Genava*, n.s., t. XXXIII, 1985, p. 231, fig. 70.

[3] Aimable communication de M. Frédéric Chappey, conservateur des sculptures à l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris.

[4] Birgit BRUNNER-LITTMANN, thèse de doctorat de l'Université de Zurich, 1968, inédite.

[5] Bonne illustration dans: Maurice RHEIMS, *Histoire mondiale de la sculpture, le XIXe siècle*, Paris, 1979, p. 108.

[6] Anne PINGEOT, *Musée d'Orsay, catalogue sommaire illustré des sculptures*, Paris, 1982, p. 248.

[7] Horst W. JANSON, *19th-century sculpture*, New York, 1985, p. 240.

[8] Claude LAPAIRE, «Le monument Verlaine par Auguste de Niederhäusern, dit Rodo», dans: *Genava*, n.s., t. XXXVII, 1989, pp. 195-208, fig. 1 et 2.

[9] Claude LAPAIRE, «Le temple de la Mélancolie, sculptures pour une architecture imaginaire d'Auguste de Niederhäusern, dit Rodo», dans: *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 47, 1990, pp. 75-82.

Crédit photographique:

Musée d'art et d'histoire, Bettina Jacot-Descombes, Genève: fig. 3.
Musée d'art et d'histoire, Jean-Marc Yersin, Genève: fig. 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9.

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

Rapport de la Présidente pour la saison 1991-1992

1991 a été pour les musées de Genève une année faste. Rappelez-vous: au grand Musée, nous avons admiré les expositions *Auguste Baud-Bovy (1848-1899) ou La Suisse idéale, un paradis perdu?*; *Jean-Léonard Lugardon (1801-1884) ou Les nus de l'Helvétie héroïque*; *La Suisse sublime, vue par les peintres voyageurs* et, enfin, *L'or des Helvètes.*

Au Musée Rath, ont connu un grand succès de public les expositions du Suisse *Daniel Spoerri*, le créateur du tableau-piège, suivi par *Mario Botta*, le nouveau Borromini, bâtisseur de cathédrales et de musées, reconnu de New York à Tokyo, et, enfin, *Edward Hopper* (1882-1967), dont le langage tire sa «substantifique moelle» de la grande peinture française du XXe siècle, tout en restant le peintre le plus emblématique de son Amérique natale.

Les Amis du Musée ont bénéficié des visites de toutes ces expositions, commentées par leurs Commissaires, et, tout naturellement, le nombre des amis s'est accru: notre Société compte aujourd'hui 957 membres.

700e anniversaire de la Confédération suisse oblige, me dira-t-on pour expliquer ce feu d'artifice de qualité. Je n'en crois rien, et, si l'on pouvait faire l'histoire avec des «si», j'ajouterais que, si cet anniversaire était tombé il y a vingt ans, nous aurions eu au pire *La femme dans l'art*, au mieux *Les Alpes dans l'art*, car tel était alors le style des expositions présentées au Musée Rath.

C'est bien il y a vingt ans, en 1972, que Monsieur Claude Lapaire est nommé directeur du Musée d'art et d'histoire de Genève.

Commence alors une longue période de réorganisation de la maison, de vérification, étude et mise en valeur des très riches collections, du choix des politiques d'acquisition et d'exposition: travail obscur et inconnu du public, mais combien utile et gros d'avenir.

Pour ce faire, le nouveau directeur s'entoure d'une équipe de fidèles: Anne de Herdt assure la conservation du Cabinet des dessins, Charles Goerg quitte la direction du Cabinet des estampes pour devenir Conservateur en chef du Département des Beaux-Arts du musée, Renée Loche est nommée Conservateur des peintures anciennes. En même temps, tous les autres départements, de l'Archéologie aux Arts appliqués, sont réorganisés et pourvus de conservateurs.

Cette réforme n'aurait pas été possible sans la complicité des conseillers administratifs, délégués aux Beaux-Arts et à la Culture de la Ville de Genève. Mme Lise Girardin d'abord, M. René Emmenegger ensuite, approuvent cette réorganisation et la soutiennent, en sachant bien qu'il s'agit-là d'une tâche de longue haleine. Ce faisant, ils ont rendu possible la définition du rôle de chacun des acteurs de la scène artistique genevoise: le Musée d'art et d'histoire est l'institution qui acquiert, conserve et transmet, dans le meilleur état possible, les œuvres de référence du patrimoine, qu'il présente à la Société civile, dont il est le reflet et la mémoire.

Le Musée Rath est la salle des expositions temporaires du Musée d'art et d'histoire. Ce nouveau statut du Musée Rath, ainsi que d'autres facteurs conjoncturels, ont eu l'heureux effet de rendre nécessaire, à Genève, l'ouverture de nouveaux lieux d'expositions et leur nombre a obligé chacun à définir ses choix et sa politique.

Dans ce nouveau décor, le public a gagné en diversité des expériences artistiques qui lui sont offertes, et il a dû apprendre à diversifier ses attitudes. En effet, il sait qu'au musée, dans la contemplation des œuvres de référence, il enrichit son univers des formes, il se cultive, et cette culture lui sera nécessaire lorsqu'il se rendra dans ces lieux où tout peut être montré, où tous les risques peuvent être pris.

En matière d'art, rien n'est plus désolant que confondre créateurs et épigones, car comme chacun sait, la seule alternative à la culture est l'ignorance. Mais pour éviter cette désinformation, les institutions de référence doivent être fortes et convenablement dotées.

C'est donc toute une pédagogie, dans le meilleur sens du terme, qui s'est développée à Genève au fil de ces vingt dernières années: des expositions de bonne qualité affinent le goût du public, lequel devient de plus en plus exigeant sur la qualité des expositions, ce qui oblige les responsables du musée à offrir des expositions de toujours plus grande qualité, comme celles de l'année 1991 notamment, et celles que nous pouvons admirer encore aujourd'hui, dans nos musée, en 1992.

En rappelant ce vingtième anniversaire de la nomination de M. Claude Lapaire et en esquissant cet état de la question, je m'en voudrais de laisser entendre que, pour

lui comme pour ses collaborateurs, ce fut chose facile, tout étant gagné d'avance: que ce fut une voie triomphale.

Ce fut plutôt une longue route, semée de grandes joies chaque fois qu'un projet longuement mûri prenait forme, et de beaucoup de déceptions tout aussi grandes; ce fut surtout un labeur quotidien pour hisser ce musée au niveau des grands musées européens, pour qu'il soit reconnu par ses pairs, ce qui est aujourd'hui chose faite.

Parmi les grandes joies, je crois pouvoir rappeler l'estime dont jouissent le Directeur et les Conservateurs auprès de généreux collectionneurs, qui donnent aux musées genevois des œuvres d'art inestimables. Pour ne pas froisser leur modestie, je ne citerai que la Fondation Jean-Louis Prevost.

Parmi les grandes déceptions — mais le mot est faible —, il me faut vous parler de l'enlisement du projet de modernisation du Musée d'art et d'histoire.

Depuis 1981, le Service municipal d'architecture et l'architecte mandaté par la Ville de Genève travaillaient au projet qui aurait doté le musée d'un abri en cas de catastrophe, pour les œuvres exposées, d'une cafétéria et d'ascenseurs pour le transport des personnes et des œuvres. Les crédits d'études avaient été votés en 1987 et 1988.

Deux ans plus tard, le 25 avril 1990, première coupe sombre: le Conseil municipal refuse l'abri et la cafétéria. On se prend à espérer qu'on nous accordera au moins les ascenseurs.

Le 5 mai 1992, coup de théâtre: sur proposition de la Commission des travaux, le Conseil municipal vote à l'unanimité, moins une abstention, une motion demandant au Conseil administratif, je cite: « d'organiser expressément un concours d'idées portant sur un ascenseur unique donnant accès à tous les niveaux du bâtiment depuis l'extérieur ... sur la réfection des façades de la cour, la fermeture vitrée de la galerie, ainsi que l'aménagement de la cour et d'une surface destinée à l'exploitation d'une cafétéria... ».

Tout le contenu du projet, sur lequel les Services de la Ville travaillaient depuis onze ans et pour lequel on avait déjà dépensé 1.540.000 francs, a été livré aux aléas d'un concours d'idées: c'est une couromme mortuaire très chère...

Le même jour, un crédit a été voté pour la réfection des toitures et de la chaufferie du musée: mais empêcher la pluie de tomber sur les tableaux et la chaudière d'exploser, c'est de l'entretien et non pas de la modernisation.

Ainsi, comme nos prédécesseurs, nous aurons échoué dans notre effort pour doter le grand musée de Genève des structures nécessaires à son bon fonctionnement. Mais, si cette bataille est perdue, la guerre continue et, de guerre lasse, on nous accordera bien un jour ces équipements réclamés depuis quatre-vingts ans.

Partager les échecs, les succès et la même passion pour l'art pendant vingt ans, crée des liens d'estime et d'amitié. Et voilà que nous allons devoir nous séparer de deux amis, Mme Renée Loche et M. Charles Goerg. Ai-je vraiment besoin de vous les présenter? Combien de fois, au cours de nombreuses visites commentées, ont-ils partagé avec nous leur science et leurs émotions?

Renée Loche est notre spécialiste de la peinture du XVIIIe siècle, et de Jean-Etienne Liotard (1702-1789) en particulier. Conservateur des peintures anciennes, elle a veillé sur leur état de conservation et d'attribution: pour s'en assurer, il suffit de se promener dans les salles où elles sont exposées. Parmi tant d'autres, je vous rappelle que Renée Loche a été le commissaire de la très belle exposition *Jacques-Laurent Agasse (1767-1849), ou la séduction de l'Angleterre*, présentée à Genève en 1988 et, l'année suivante, à la Tate Gallery de Londres.

Ancien directeur du Cabinet des estampes, puis conservateur en chef du Département des Beaux-Arts, la personnalité de Charles Goerg a marqué l'histoire des trente dernières années du musée. Citer ses spécialisations — et elles sont nombreuses, de Félix Vallotton aux surréalistes, pour n'en citer que deux — reviendrait à le limiter, alors que ce qui frappe le plus chez lui c'est son ouverture, sa très grande attention portée à toutes les formes de l'expression artistique, sans *a priori*, mais avec l'expérience d'une longue pratique. Tout ce qui touche à l'art l'intéresse passionnément, aujourd'hui comme il y a trente ans. Ami fidèle des collectionneurs, visiteur assidu des ateliers, nombreux sont à Genève les jeunes artistes qui ont bénéficié de ses conseils et qui lui doivent leur première exposition, mais il ne faut pas le lui dire, il le nierait en s'esquivant.

Depuis toujours, chez Charles Goerg, la passion s'allie avec la rigueur: j'en veux pour preuve sa dernière exposition *De Tinguely à Armleder. Pour un Musée d'art moderne et contemporain*, qui vient de fermer ses portes au Musée Rath. Elle présentait, pour la première fois à Genève, les collections du Musée d'art et d'histoire et de l'AMAM dans le domaine de l'art contemporain.

Avec des moyens réduits à la portion congrue et entouré d'un scepticisme presque général, choisir, dans le foisonnement des courants artistiques, quelques points forts et, parmi ceux-ci, privilégier ceux dans lesquels les artistes genevois et suisses font figure de chefs de file, telle a été la politique d'acquisition arrêtée en 1972 et appliquée depuis avec rigueur. La réussite est éclatante: c'est une collection d'œuvres de référence, dignes d'un grand musée d'art moderne. Car tel est bien le message de Charles Goerg: passer le flambeau de l'art qui est en train de se faire et de celui des générations d'artistes à venir à un nouveau musée pour Genève.

Au nom du Comité et de la Société tout entière, je me fais votre interprète pour exprimer à Renée Loche et à Charles Goerg nos sincères félicitations pour la qualité du

travail accompli, nos remerciements émus pour tout ce qu'ils nous ont apporté et nos vœux les plus chaleureux pour des retraites heureuses.

Avant de clore ce rapport, il me reste l'agréable devoir de vous informer de quelle manière notre Société a rempli son but statutaire qui est l'enrichissement des collections de nos musées.

En 1989, les membres de notre deuxième section manifestaient leur attachement au Musée Ariana en créant un fonds spécial, dit Fonds du Musée Ariana, alimenté par leurs dons. En trois ans, cinq pièces importantes sont venues compléter les collections de ce musée, dont la réouverture est espérée pour le mois de septembre de l'année prochaine. Il s'agit d'un plat en porceleine tendre de la manufacture de Chelsea, datable autour de 1752, ainsi que d'un bol de la même manufacture, attribué à Jefferyes Hamett O'Neale, datable autour de 1754. Une verrière en faïence de la manufacture des Frères Ferrat à Moustiers, datable vers 1780 et le très beau plateau de table en faïence de Sinceny, du milieu du XVIIIe siècle, et, enfin, une coupe à pied de verre filigrané « à la façon de Venise », du XVIe siècle, car, ne l'oublions pas, le Musée Ariana sera le musée des arts du feu le plus important d'Europe. Que les généreux donateurs soient encore une fois remerciés.

Je terminerai en vous annonçant que, dans sa séance du 21 mai 1992, votre Comité a décidé d'offrir au Musée de l'Horlogerie, à l'occasion du vingtième anniversaire de son installation à la Villa Malagnou, la montre de poche en or gris et rose, aux heures universelles, exemplaire unique créé à Genève en 1930 par le cabinotier carougeois Louis Cottier (1894-1966) pour Louis Baszanger joaillier.

Ce don est aussi un témoignage de reconnaissance pour la qualité du travail accompli par le conservateur de ce musée, Fabienne-Xavière Sturm et son équipe.

Manuela BUSINO, présidente

Genève, le 22 juin 1992

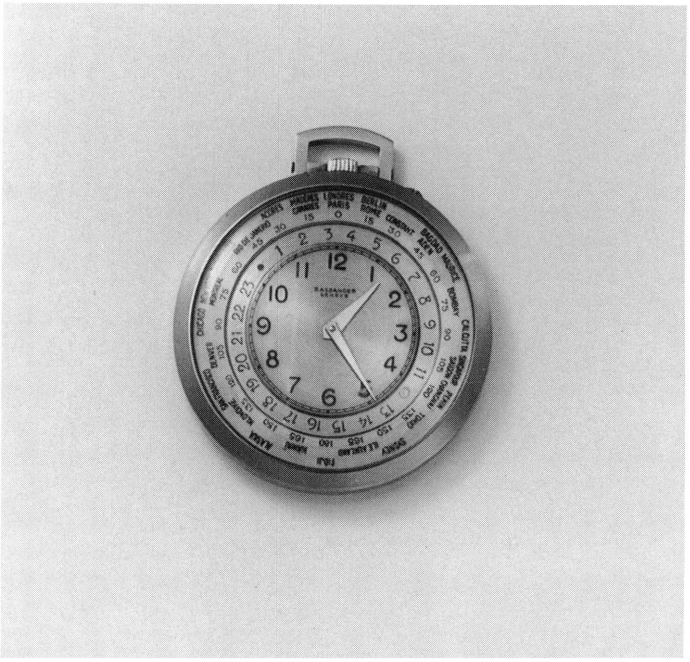
Une montre aux heures universelles

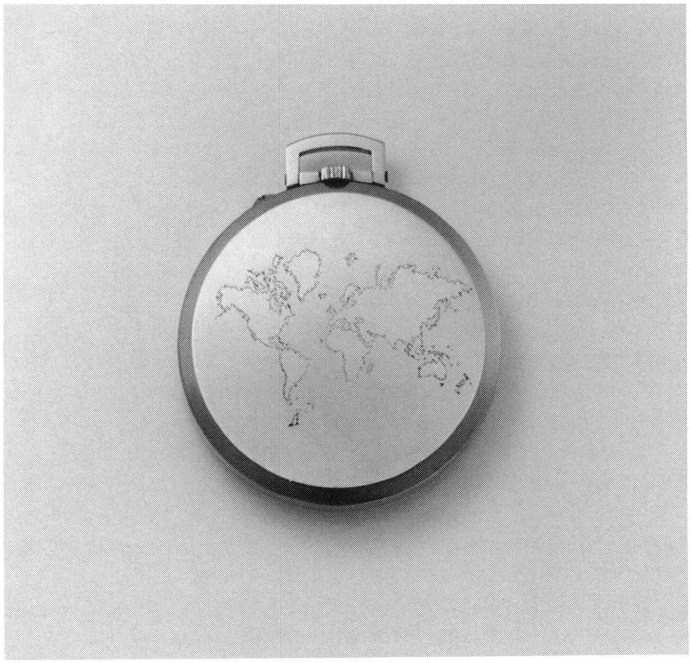
Par Jan ZAJIC

Le Musée de l'horlogerie de Genève fête en octobre 1992 ses vingt ans d'installation à la villa Bryn Bella, route de Malagnou. A cette occasion, la Société des Amis du Musée d'art et d'histoire offre aux collections d'horlogerie du XXe siècle une fort intéressante montre aux heures universelles du cabinotier carougeois Louis Cottier. Le Musée, s'il possède l'atelier, la bibliothèque et une partie des archives de Louis Cottier, ne possédait jusqu'à présent aucune montre de lui.

Voilà une grave lacune très heureusement comblée. La présentation détaillée de cette pièce est confiée à Jan Zajic, lequel menant une recherche sur cet horloger et sa production, a établi le dossier de cette montre.

FXS





UNE MONTRE AUX HEURES UNIVERSELLES

La particularité de cette montre réside dans son mécanisme permettant de connaître l'heure des principales villes du monde sans avoir les inconvénients dus à la conception compliquée de la plupart des montres de l'époque. Il est vrai que les pionniers dans ce domaine furent parfois victimes des changements dont il sera question plus loin.

Le premier cadran au centre est muni d'une paire d'aiguilles ordinaires. Le second est un cadran mobile qui est divisé de 1 à 24, qui fait un tour en 24 heures. Le troisième cadran est fixe. Il est également divisé en 24 et porte le nom des principales villes des fuseaux horaires. L'heure locale peut être lue juste au-dessus de midi, ce qui permet de lire l'heure instantanément en douze ou vingt-quatre heures sans aucune manipulation spéciale.

1. Montre avec heures universelles en or gris et rose.
Louis Cottier (Carouge, 1894-1966) pour la Maison Baszanger à Genève, 1930.
Calibre 483, 17 lignes 14/12, spiral Breguet ajusté sur 4 positions, cadran et mouvement signés Baszanger Genève.
Hauteur 5.03 cm, diamètre 4.36 cm, épaisseur 0.69 cm. Don de la Société des Amis du Musée d'art et d'histoire, 1992. Inv. AD 8088.

Pièce unique, cette montre a été exécutée entre 1930 et 1931 sur la base d'un prototype de Louis Cottier datant de 1930. Une recherche portant sur la totalité de la production basée sur l'ensemble des archives de Louis Cottier a permis d'établir qu'il s'agit de la première montre à heures universelles de sa fabrication. La date précise de sa livraison, le 21 janvier 1931, concorde bien avec la fiche d'inventaire de la maison Baszanger qui a conservé le dessin et le descriptif de la montre. Ces précisions pourraient sembler avoir un intérêt moyen s'il ne s'agissait, pour ainsi dire, de la première montre à heures universelles moderne!

Le boîtier, de forme bassine, est circulaire, en or gris 18 carats, le pendant rectangulaire légèrement arrondi. Depuis son apparition vers 1910 dans le domaine de l'horlogerie, l'utilisation de l'or gris est restée longtemps très restreinte comparativement aux autres métaux, y compris le platine 950. Ce n'est qu'à partir des années 1960 que son emploi se répandra davantage.

Le décor du fond de la boîte représente une mappemonde en incrustation d'or rose 18 carats dans l'or gris. La sobriété exemplaire du boîtier et la grande finesse de l'exécution du décor profilé, probablement fort difficile, confèrent à la montre une grande beauté.

La maison Edouard Wenger s'est chargée de la fabrication du boîtier. Originaires du Locle, les frères Edouard et André Wenger ouvrent un premier atelier en 1912, rue Berthelier, dans un des quartiers de la Fabrique genevoise. Treize ans plus tard, ils reçoivent une première récompense: la médaille d'or de l'Exposition universelle de Paris. Parmi leurs commanditaires figurent les manufactures telles que Patek Philippe, ou encore Jaeger-Le Coultre pour laquelle ils ont réalisé les premières séries du fameux modèle «Reverso». Le cinquantième anniversaire des ateliers Wenger a été marqué par la publication d'une brochure historique dont l'auteur est Louis Cottier!

Le décor incrusté est l'œuvre des graveurs associés Arnold & Steinwachs, d'origine allemande, installés place de la Fusterie. Leur atelier de gravure était considéré à l'époque comme le meilleur de Genève.

Le cadran est probablement dû à la maison Stern Frères. En effet, durant de nombreuses années, Louis Cottier a collaboré avec elle. Il porte l'inscription de 29 villes et pays du monde, avec leurs longitudes, sur une couronne en or rose; un anneau mobile d'or gris indique 24 heures; un cadran central en or rose porte les heures arabes de 1 à 12; deux aiguilles de forme Dauphine en or gris le complète. Il porte la signature: «Baszanger / Genève».

Louis Cottier a produit environ 455 mouvements à heures universelles, ce qui représente une moyenne de 13 pièces par an. Ce chiffre comprend seulement les calibres de montres de poche, montres bracelets et pendulettes ayant un cadran avec l'inscription des villes et pays du monde. La production de montres de poche à heures universelles est de 179 pièces dont 17 ont été exécutées avec un cadran en émail cloisonné.

Joailliers sous le règne de Louis XV à Paris depuis 1771, la vocation pour ce métier est encore vivante au sein de la famille Baszanger. Ouvert au début de ce siècle, l'actuel magasin de joaillerie, rue de la Confédération à Genève est dirigé par M. André Baszanger.

LOUIS COTTIER

Né le 28 septembre 1894 à Carouge, Louis Cottier apprendra le métier d'horloger à l'Ecole d'horlogerie de Genève dans la classe de Henri Hess. L'enseignement de ce maître laissera une empreinte profonde chez Louis Cottier. Entre 1908 et 1912, il obtiendra plusieurs prix dont celui de Patek Philippe à deux reprises.

Sa formation professionnelle achevée, il travaillera en tant qu'horloger complet dans plusieurs manufactures genevoises. La fréquentation de l'atelier paternel — rue Saint-Victor à Carouge — lui permet de se familiariser avec les spécialités telles que: pièces à flûtes, à carillon, automates, jacquemarts et oiseaux chantants. Il en produira divers exemplaires.

Peu après le décès de son père Emmanuel Cottier (1858-1930), au moment de la grande crise dans toutes les branches de la profession, Louis Cottier décide de s'établir à son compte.

C'est dans son atelier — rue Vautier, 45 à Carouge — qu'il achèvera la construction de sa première montre à heures universelles pour le compte de la maison Baszanger, en 1931.

La comparaison entre ce premier modèle de Louis Cottier et sa production ultérieure de montres de poche et de pendulettes ne révèle que des modifications mineures du point de vue de leur conception technique. Signalons que, sur demande spéciale, une pendulette à heures universelles fut fabriquée par Louis Cottier pour Patek Philippe entre 1937 et 1938, avec «grande et petite sonnerie» ainsi que les phases de lune indiquées par une petite sphère mobile en agate noire et blanche. (Elle se trouve actuellement au musée Beyer à Zurich).

La production des montres bracelets à heures universelles connaîtra en revanche une diversification impressionnante sur le plan technique. (Le lecteur peut se rapporter avec profit au livre de A. Banbery et M. Huber, *Patek Philippe, Montres bracelets* qui contient de nombreuses illustrations à ce sujet).

Auteur de nombreux brevets en rapport avec «l'heure du monde» Louis Cottier inventera et produira à la main diverses pièces originales. Parmi ces pièces certaines sont équipées de disques ou de rouleaux au lieu d'avoir des aiguilles conventionnelles.

Parmi ses créations, cinq d'entre elles ont connu un retentissement international. En effet, à la demande d'un

groupe de citoyens genevois désireux de témoigner leur reconnaissance envers les pays alliés au terme de la seconde guerre mondiale, Louis Cottier exécutera, pour le compte de la maison Agassiz, quatre montres de poche en or, gravées et émaillées, avec bien entendu, un mouvement à heures universelles. Elles seront offertes à Winston Churchill, au Général de Gaulle, au Président Harry Truman et au Maréchal Joseph Staline. Une pendulette à heures universelles en or et argent sera donnée à la veuve du Président Franklin Roosevelt.

A partir de 1946, Louis Cottier reçoit un nombre important de commandes provenant des meilleures manufactures et il décide l'année suivante d'installer son atelier au 20 de la rue Ancienne à Carouge.

Malgré une activité intense, il parvient à rédiger divers articles sur l'horlogerie. Avec son ami Alfred Chapuis, il sera co-auteur du livre *Histoire de la boîte à musique et de la musique mécanique.* Sur la recommandation de son ami auprès de Hans Wilsdorf (fondateur des Montres Rolex), Louis Cottier entreprendra la restauration de la collection de ce dernier; il en dressera également un catalogue de référence.

Jusqu'à son dernier jour, il poursuit les activités et les études qu'il avait entreprises dans sa jeunesse: l'horlogerie bien sûr, mais aussi l'histoire, celle de sa ville natale en particulier.

Ce grand inventeur et constructeur de montres et automates s'éteignit le 16 septembre 1966.

Grâce au geste de l'Association Montres et Bijoux, l'atelier de Louis Cottier est exposé aujourd'hui au Musée de l'horlogerie et de l'émaillerie à Genève. Quant aux travaux de Louis Cottier consacrés à sa ville natale, ils sont conservés au musée du Vieux-Carouge.

2. Louis Cottier (Carouge, 1894-1966).

L'HEURE LOCALE, NATIONALE ET UNIVERSELLE

L'heure locale

Rappelons que le jour solaire ou le jour vrai correspond à l'intervalle entre deux passages consécutifs du soleil sur le même méridien. Cet intervalle est variable en raison de l'irrégularité de la vitesse de la Terre autour du soleil et en fonction de l'inclinaison de la Terre sur le plan de l'Equateur. L'écart maximal a lieu le 11 février avec une avance de 14'20" et le 16 juillet avec un retard de 16'23". C'est pourquoi on lui substitue un intervalle uniforme de 24 heures. C'est ce que l'on appelle le jour civil ou le jour solaire moyen.

Sachant que cet espace parcouru en 24 heures par le soleil est divisé en 360 degrés de longitude, nous voyons que le soleil met 4 minutes pour parcourir un degré. C'est-à-dire, par exemple, que pour un lieu situé à deux degrés à l'est de Berne, il sera midi et huit minutes tandis qu'à Berne il sera midi. A cet instant à Genève, situé à l'ouest de Berne, il sera alors 11 heures 54 minutes et 50 secondes heure locale.

L'adoption de l'heure nationale

En Suisse, l'adoption de l'heure de Berne par les cantons s'est faite par étapes successives jusqu'en 1848. C'est l'Observatoire de Neuchâtel qui télégraphiait chaque jour à 13 h 00 l'heure exacte de Berne. A ce sujet, précisons que l'introduction de l'heure nationale en Suisse s'est généralisée sans l'aide d'une quelconque ordonnance.

Des mesures analogues ont été prises par d'autres pays. C'est ainsi que l'heure de Paris fait règle pour toute la France, que l'heure de Prague devient celle de la moitié occidentale de l'empire austro-hongrois, que l'heure de Budapest, celle de sa moitié orientale, que l'heure de Rome est celle de l'Italie, etc.

Cependant si l'on désirait entreprendre un voyage à travers l'Europe, il fallait nécessairement se procurer le «Hendskels Telegraph» où l'on trouvait, concernant trente capitales de l'Europe, près de neuf cents données sur les différences horaires, ce qui exigeait encore toute une étude.

L'élaboration des horaires et des correspondances des chemins de fer était parfois si complexe que l'on a même dû déplorer des collisions ferroviaires provoquées par des erreurs de calcul. Il y aurait encore beaucoup d'autres inconvénients analogues à signaler.

L'heure universelle

Le seul moyen capable d'apporter une amélioration était le passage à l'heure des fuseaux horaires fixés par un premier méridien universel. Les principaux intéressés à ce changement sont:

- les astronomes et les géologues; ils réclament des moyens permettant une plus grande exactitude des mesures;
- les navigateurs et les voyageurs qui attendent avant tout une solution simple et pratique pour des raisons que l'on vient de voir;
- les géographes et les cartographes recherchent la simplicité, l'unification des méthodes qui permettraient d'éviter une remise en question de certains travaux déjà accomplis.

Le travail des congrès

La plus importante décision prise lors de la Conférence de géodésie tenue à Rome en 1883 fut l'adoption de la proposition des Etats-Unis qui prévoyait la division de la surface du globe en 24 fuseaux égaux de 15 degrés chacun — les Etats-Unis ne furent pas les seuls à l'origine de cette proposition puisque Stanford Fleming émit cette idée en 1870 —. L'année suivante, le Congrès réuni à Washington décida des directives d'application suite aux accords réalisés.

La difficulté à choisir le méridien principal était entre autres d'ordre politique. En effet, certaines nations hésitaient, pour des questions de prestige, à abandonner «leur» méridien de base en faveur d'un pays rival. Finalement les congressistes sont parvenus à un accord et ont choisi comme on le sait l'Observatoire astronomique de Greenwich, situé à 51° 28' 38'' N de latitude.

Les avantages et les inconvénients de chaque observatoire ont été étudiés avec un grand soin. Voici quelques exemples des critères retenus:

- la distance parcourue par le méridien sur la terre ferme
- le nombre des pays traversés par le méridien
- le nombre d'observatoires situés à moins de 2 degrés du méridien principal (Venise en compte pas moins de 17).

Le moins que l'on puisse dire est que la «lutte» fut très serrée avant que Greenwich ne l'emportât malgré des aspects peu favorables sur certains points. Les congressistes de Washington ont pris en compte le fait que la plupart des cartes qui existaient étaient déjà établies sur les méridiens de Greenwich ou de Paris et que, d'autre part, la majorité des cartes marines utilisées étaient établies en fonction du méridien de Greenwich.

Malgré cet accord, les gouvernements respectifs ont manifesté peu d'empressement à suivre les directives de Washington et ce n'est qu'environ trente ans plus tard, soit le 10 mars 1911, que la France a finalement renoncé au méridien de Paris et à l'heure P.M.T. (Paris Mean Time).

1892: l'adoption du G.M.T. en Suisse

Considérant qu'une majorité des pays limitrophes avait adopté officiellement la nouvelle heure ou était sur le point de le faire, l'Union des sociétés suisses des chemins de fer adressait le 24 avril 1892 au Conseil fédéral une demande le priant de décréter l'introduction de cette heure pour les chemins de fer, postes et télégraphes, aussi bien pour les services internes que pour les relations avec le public.

Le Conseil fédéral adressa le 17 juin un message à l'Assemblée fédérale avec un projet de loi conforme au vœu de l'Union des chemins de fer. Cependant le Conseil des Etats et le Conseil national ont estimé que l'autorisation de l'introduction de la nouvelle heure était une question purement administrative et ont préféré, avec raison, de ne pas en faire l'objet d'une loi spéciale.

Crédit photographique:

Maurice Aeschimann, Onex/Genève: fig. 1.
Musée d'art et d'histoire, Genève: fig. 2.

Publications du Musée d'art et d'histoire en 1991

Catalogues d'expositions

Claude LAPAIRE avec la collaboration de Sylvie ABBALEA, *Stalles de la Savoie médiévale*, Genève, ed. l'Unicorne, 1991, 289 p., 195 fig., 16 fig. coul., carte, plans.

Marielle MARTINIANI-REBER, *Tissus coptes. Collection du Musée d'art et d'histoire.* Avec la collaboration de Claude Ritschard, Georgette Cornu, Barbara Raster, Genève, 1991, 2 vol., ill. en noir et en coul.

Danielle BUYSSENS, *Les nus de l'Helvétie héroïque. L'atelier de Jean-Léonard Lugardon (1801-1884), peintre genevois de l'histoire suisse*, Genève, éd. Passé-Présent, 1991, 64 p., 33 fig., 8 pl., 17 pl. en coul., portr.

Rainer Michael MASON, *Une Venise imaginaire. Architectures, vues et scènes capricieuses dans la gravure vénitienne du XVIIIe siècle*, Genève, 1991, 154 p., ill. en noir et en coul.

Rainer Michael MASON; Juliane WILLI-COSANDIER, *Markus Rätz: les estampes=die Druckgraphik=the prints, 1958-1991.* Avec la collaboration de Geneviève Laplanche et une contribution de Josef Helfenstein, Genève, etc., 1991, 279 p., ill. en noir et en coul., portr.

Rainer Michael MASON, *Urs Lüthi: L'œuvre multiplié, 1970-1991.* Catalogue raisonné établi avec la collaboration de Geneviève Laplanche, Genève, 1991, 164 p., ill. en noir et en coul., portr.

Catalogues de collections, monographies, ouvrages généraux

Claude LAPAIRE, *Musée d'art et d'histoire Genève*, Genève, Banque Paribas, Zurich, Institut suisse pour l'Etude de l'Art, 1991, 128 p., 10 fig., 184 fig. en coul., portr. («Musées suisses»).

La Villa Bartholoni. Textes de Claude Lapaire, Anastaaja Winiger-Labuda, Bernard Zumthor, Margarida Archinard, Genève, Musée d'histoire des sciences, 1991, 90 p., 58 fig., 5 fig. en coul., 2 pl., 12 pl. en coul., portr., plans.

Chantal COURTOIS, *Le théâtre antique. Masques et figurines en terre cuite*, Genève, 1991 («Images du Musée d'art et d'histoire, 32»).