

Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 41 (1993)

Rubrik: Musée d'art et d'histoire : acquisitions choisies pour 1992-1993

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: 10.04.2026

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

Musée d'art et d'histoire
Acquisitions choisies pour 1992-1993

Parure en bronze

Par Jacques CHAMAY

Lot d'objets¹ constituant la parure complète d'une femme de haut rang: collier de perles, deux paires de bracelets, les uns simples, les autres en spirales, douze pendeloques diverses et cinq fibules « en lunettes ».

L'objet le plus remarquable est la pendeloque en forme d'oiseau, un paon à longue queue recourbée. Les ocelles du plumage sont figurées par des marques de poinçon. On connaît des paons semblables, mais cet exemplaire paraît le plus grand de tous (hauteur 3,7 cm; longueur 12,5 cm)².

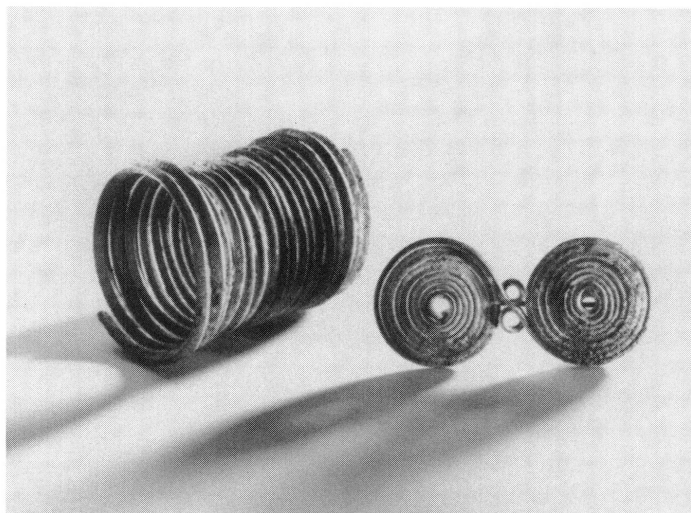
Ces objets appartiennent à l'art dit « géométrique », bien qu'ils ne remontent pas au-delà du VII^e siècle avant J.-C. Ils proviennent manifestement de Grèce septentrionale, la Chalcidique ou la Macédoine.

La patine vert clair commune à toutes ces pièces montre que celles-ci font partie de la même trouvaille, du même complexe archéologique.

Elles sont dans un état de conservation exceptionnel. Par exemple, les deux bracelets en forme de ressort en boudin ont conservé leur élasticité.

Parmi ces bijoux figure une coupe à omphalos (bossette centrale) fragmentaire. D'origine orientale, elle est d'un type bien connu. La présence de cet objet, qui confirme la datation, prouve qu'au VII^e siècle des relations s'établissaient entre la Grèce et l'Asie.

Rares sont les musées hors de Grèce qui peuvent présenter au public une parure « géométrique » complète. Cette acquisition relèvera encore le niveau de la salle grecque, laquelle est pauvre en bronzes. Ces objets accompagnent la riche série de vases en terre cuite de la même époque.



¹ Inv. 27867. Ancienne collection suédoise.

² Voir l'ouvrage fondamental sur ce genre d'objets: I. KILIAN-DIRLMEIER, *Anhänger in Griechenland von der mykenischen bis zur spätgeometrischen Zeit*, Munich, 1979.

Dessins et gravures de modèles

Un fonds inexploré et enrichi du Musée de l'horlogerie

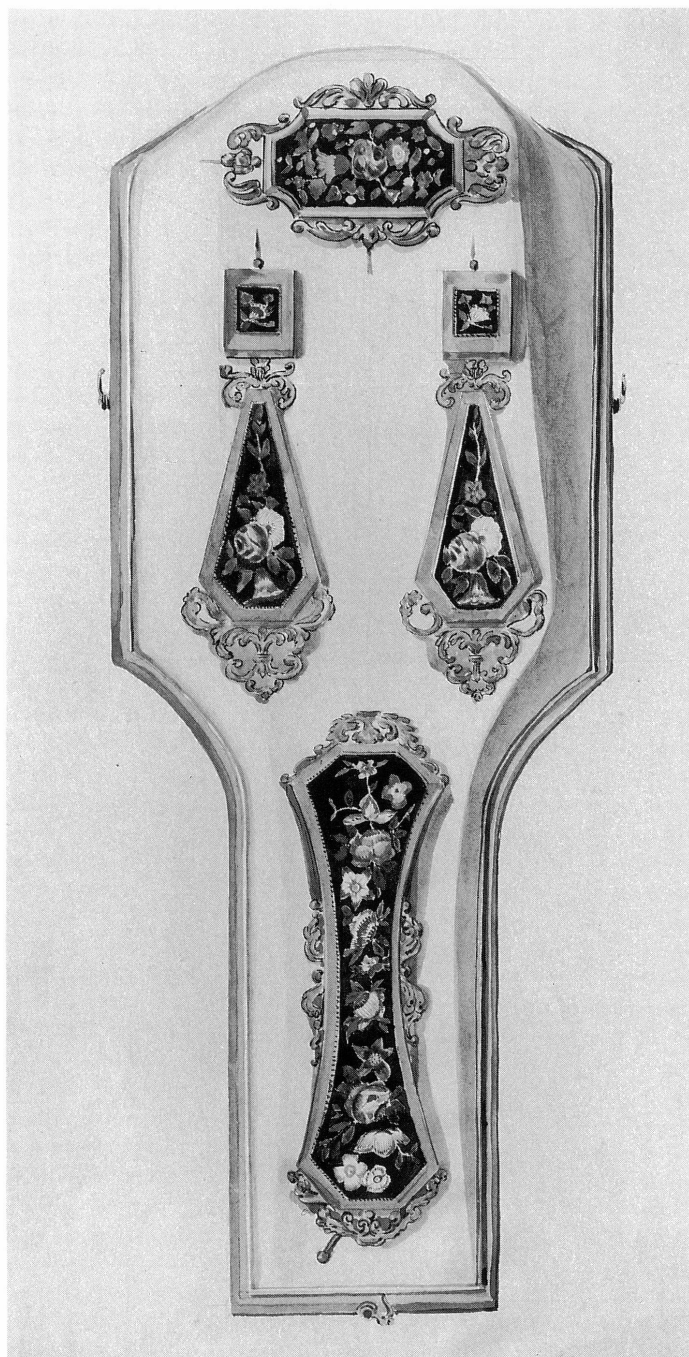
Par Fabienne Xavière STURM

Il existe au Musée de l'horlogerie un fonds extraordinaire de modèles de montres (de poche et bracelet), pendulettes, tabatières, décor de boîtes et bijoux finement dessinés, aquarellés ou gravés. Ce fonds compte près de 3000 supports ce qui représente environ 12000 motifs. La richesse potentielle de ces images est inépuisable et permet, de façon très élargie, d'illustrer une histoire des grammaires ornementales appliquées à la production de la Fabrique genevoise. Nous serions prompts à croire qu'il reste plus de modèles que d'objets proprement dits.

L'origine de ce fonds est le dépôt en 1972 des collections du Cabinet des Estampes qui en constituent quantitativement la plus grande part couvrant les XVII^e, XVIII^e, et XIX^e siècles. En vingt ans, les acquisitions de plusieurs centaines de dessins et photographies ont apporté un complément pertinent mais ont surtout ménagé l'ouverture sur le XX^e siècle, tout au moins sa première moitié. Ce fut à la fois la chance et le hasard, comme toujours en termes d'acquisition, qui nous permirent de mettre la main sur quelques trésors.

En 1987 l'atelier des Frères Jacot-Guillarmod est mis en liquidation à Carouge. Le matériel récupéré se partage entre le Musée d'art et d'histoire pour certaines machines et des centaines de matrices en acier servant à la fabrication des médailles, fonds de montres, couvercles de boîtes, services de table, etc... et le Musée de l'horlogerie pour les dessins et photographies des modèles. Originaires de Neuchâtel, les membres de cette famille installée à Genève à la fin du XIX^e siècle, sont tous graveurs, ciseleurs, émailleurs.

En 1988 le musée acquiert plus de 250 dessins datant de 1825 à 1870 environ, provenant d'un même atelier. Ces dessins sont porteurs de nombreuses inscriptions qui illustrent assez précisément comment les bijoutiers genevois travaillaient pour une clientèle aisée, étrangère, souvent proche des cours européennes, plus particulièrement



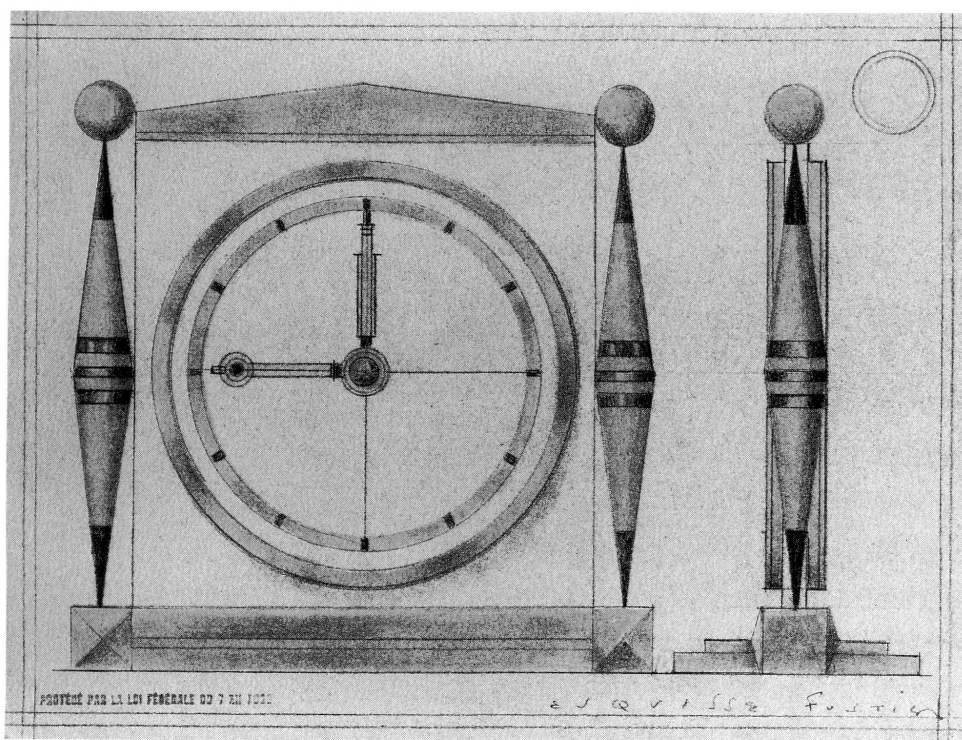
1. Modèle pour une parure: broche, boucles d'oreille, boucle de ceinture dans un écrin.
Travail genevois, vers 1840.
Dessin au crayon, à l'encre noire et à la gouache. 25,2 x 12,2 cm.
Acquisition 1988, Inv. AD 7177.

l'Angleterre, la Russie ou l'Italie. Les annotations concernant l'objet et les commentaires sur le client nous donnent des indications infiniment précieuses sur l'esthétique de la pièce ou de la parure, sur les prix, sur le futur propriétaire ou son intermédiaire. Parfois l'auteur du dessin, qui n'est pas forcément le réalisateur du bijou, adresse au fabricant des directives sur la qualité des pierres, des émaux, sur les couleurs et les techniques de montage à utiliser de préférence. Dans ce lot se trouvent également nombre de dessins préparatoires de François Schirmer, né à Vienne en 1885, installé à Genève au début du siècle, où il fit une carrière d'orfèvre jusqu'en 1969 se spécialisant dans les objets pour la toilette: miroirs à main, peignes, poudriers, ou des objets pour la table: pendulettes, boîtes d'oiseaux chantants ou de musique mécanique. Acquise en 1990, une belle série de 20 projets de pendules pour la Maison Vacheron et Constantin conçus en 1940 par l'ensemblier Géo Fustier (Genève, 1892-1982), dans un esprit à la fois néo-classique et très moderne, fait entrer résolument la collection dans la période contemporaine.

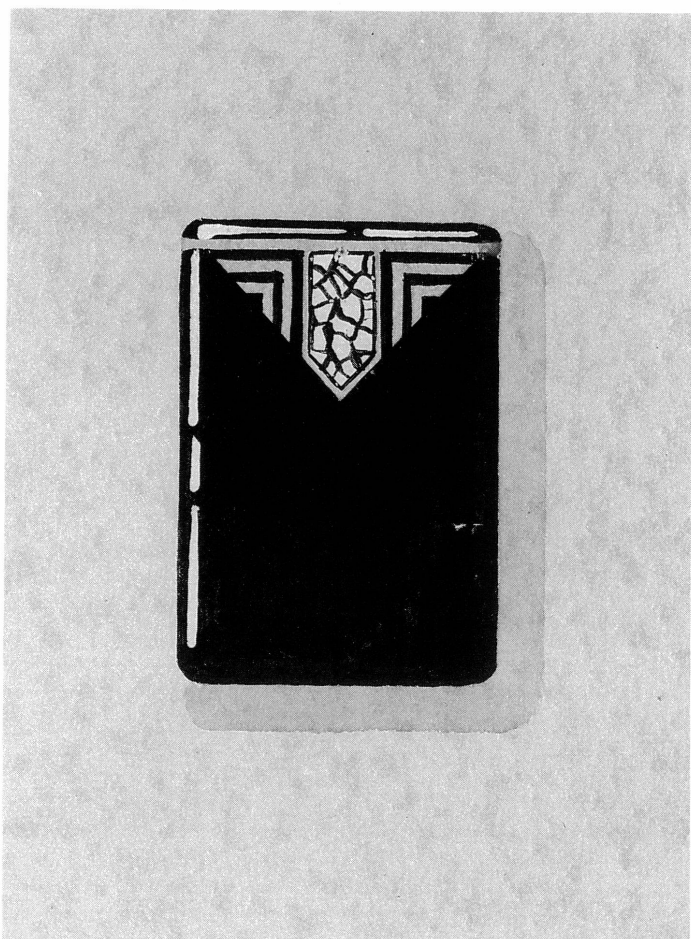
En 1993 s'est produit un enrichissement essentiel avec l'arrivée d'une majeure partie du fonds de dessins de la Maison Wenger de Genève. La famille Wenger, venue du

Locle, s'installe à Genève en 1904. Le père, fils d'horloger, occupe le poste de visiteur à la Maison Hass; il meurt tôt mais ses deux fils mèneront une carrière de premier ordre. André, l'aîné, suit un apprentissage de bijoutier au Technicum du Locle. Il complète sa formation à l'Ecole des Arts Décoratifs à Genève par des cours de dessin, de peinture sur émail et de sculpture. Il entre dans un atelier de la place comme monteur de boîte. Artiste et cultivé, il se rend rapidement compte que la routine peut détruire la véritable tradition; son tempérament de créateur le pousse à devenir son propre maître et il décide de s'établir à son compte.

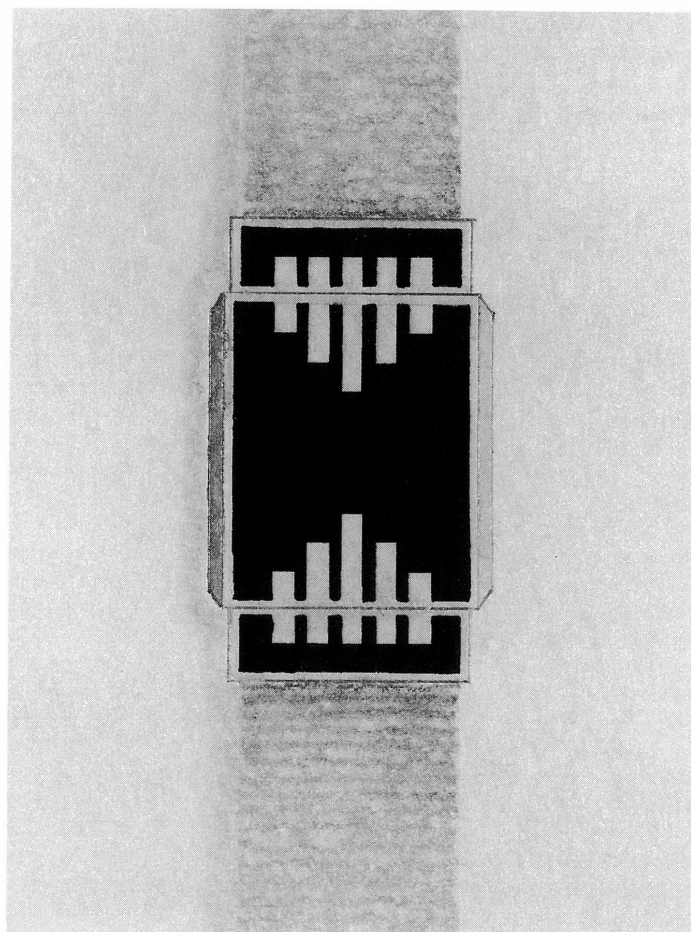
En 1912, une telle initiative a toutes les chances d'aboutir avec succès. L'ensemble de la production genevoise est garantie par le poinçon officiel de qualité. André Wenger ne tarde pas à s'imposer et il demande à son frère Edouard de collaborer avec lui. Celui-ci, formé à l'électro-technique appliquée à l'horlogerie, saura mettre ses qualités de technicien au service de la nouvelle entreprise. Un mécanicien très habile, Frédéric Hess, rejoint l'équipe. Cette association coïncide avec l'apparition de la montre-bracelet qui peu à peu détrône la montre de poche bien que celle-ci reste prépondérante pendant une bonne quinzaine d'années encore. Les Frères Wenger,



2. Modèle de pendule de table pour la Maison Vacheron et Constantin, Genève, 1940, Géo Fustier (Genève 1892-1982). Papier décalqué avec rehauts d'aquarelle jaune et fusain. 24,4 x 31,8 cm. Acquisition 1990, Inv. AD 7601.



3. Modèle pour une montre de sac hermétique. Maison Wenger, Genève, vers 1930. Gouache sur carton. 13,9 x 9,5 cm. Acquisition 1993, Inv. AD 8380.



4. Modèle pour une montre-bracelet hermétique. Maison Wenger, Genève, vers 1930. Gouache sur carton. 13,8 x 9,4 cm. Acquisition 1993, Inv. AD 8408.

tout en s'inspirant de l'Égypte (elle est à la mode, on vient de découvrir le tombeau de Toutankhamon), du Japon, de la Grèce antique ou des styles français allant du Louis XVI à l'Empire, renouvellent les décors et les formes.

L'épanouissement de la montre-bracelet, lié aux progrès rapides de la construction des mouvements soumis désormais à des conditions d'usage ignorés jusque-là, atteindra un sommet dans les années trente. Talentueux et hommes de goût, entreprenants et avant-gardistes, André et Edouard Wenger vont conquérir le marché des marques suisses les plus prestigieuses. Ils réussissent à imposer un style très personnel où l'émail, la gravure fine, la laque et la coquille d'œuf auront une part belle. La Reverso de Jaeger-Lecoultré qu'ils inventent en 1931 n'est pas le moindre de leur fleuron. Il faudra deux ans de mise au point avant le brevet définitif.

André Wenger meurt à l'âge de 54 ans en 1941; Edouard prend le relai de son frère au sein des organisations professionnelles où il fut très actif. En 1962 la maison Wenger fête son cinquantenaire; à cette occasion le cabinetier carougeois Louis Cottier (Carouge, 1894-1966) rédigera le texte de la plaquette commémorative, aide-mémoire essentiel à la gloire de ces deux frères, récompensés à l'Exposition Universelle de 1925, esprits anti-conformistes, explorateurs des formes et des décors, qui travaillaient aussi bien avec des architectes que des ingénieurs chimistes ou des mécaniciens et qui surent ainsi maintenir parallèles le « chic » d'une fabrication artisanale portée au rang de l'industrie.

Crédit photographique:

Maurice Aeschmann, Onex/Genève

Pelles de service genevoises en argent

Par Annelise NICOD

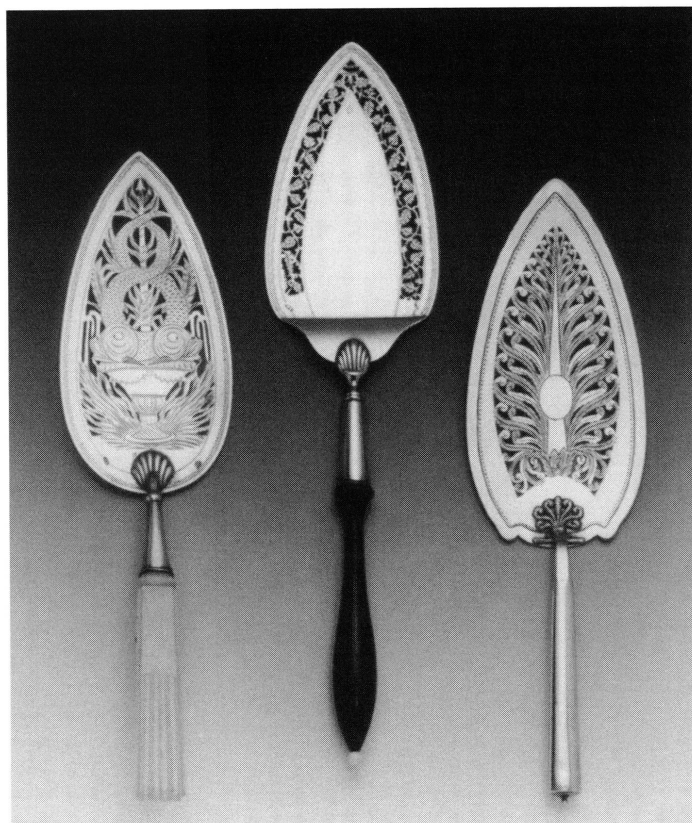
Le Musée d'art et d'histoire a eu l'occasion d'acheter récemment deux groupes de cinq pelles de service en argent, produites à Genève au XIX^e siècle. Ces acquisitions complètent la collection de ces ustensiles, comprenant dorénavant onze pièces genevoises attestées. Leurs fabricants, qui n'étaient pas encore tous représentés au musée, ont donné libre cours à leur fantaisie en réalisant ces objets, exceptionnels par leur riche décor. C'est là leur intérêt majeur car l'argenterie genevoise se caractérise traditionnellement par une ornementation discrète.

Ces pelles de service, d'une longueur maximale de 37 cm, se composent d'une spatule en fer de lance, ayant presque toujours un ressaut de chaque côté du manche. Légèrement concave, celle-ci est faite d'une mince feuille d'argent, laminée et ajourée. Le manche, rectiligne et généralement incliné, se coude, sauf exception, avant d'être soudé sur une extrémité de la spatule et renforcé par une pièce rapportée, étampée ou fondue. Il est le plus souvent en bois tourné en fuseau, teinté en noir pour imiter l'ébène et terminé par une perle d'ivoire. Les manches en bois ou celui en ivoire, plat et strié, sont ajustés dans un manchon d'argent. Trois pelles présentent des manches lisses, de section ovale, entièrement en argent et ornés d'un bouton terminal de même matière.

Le décor, consistant surtout en motifs végétaux, se déploie à l'avant de la pelle, sur la spatule et la pièce de renfort, souvent en forme de coquille. Les palmettes aux redents et nervures abondantes, qui les font ressembler à des panaches de plume, prédominent, mais on trouve aussi des branches de feuillages et de fleurs, des pampres, des grenades éclatées, un quadrillé à fleurettes et des bouquets placés dans un vase ou un panier. Les orfèvres ont aussi représenté, dans un style plus naïf, des poissons entrelacés, des lyres ornées de têtes d'aigle et un masque d'Apollon.

On reconnaît dans ce vocabulaire décoratif évoquant les thèmes de l'abondance et des plaisirs des sens, certains motifs remis en faveur dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et qui seront largement utilisés à l'époque Empire. Ici, leur interprétation qui privilégie les courbes et une ornementation dense est plus caractéristique des époques Restauration et Louis-Philippe, où la plupart de ces objets ont sans doute été fabriqués.

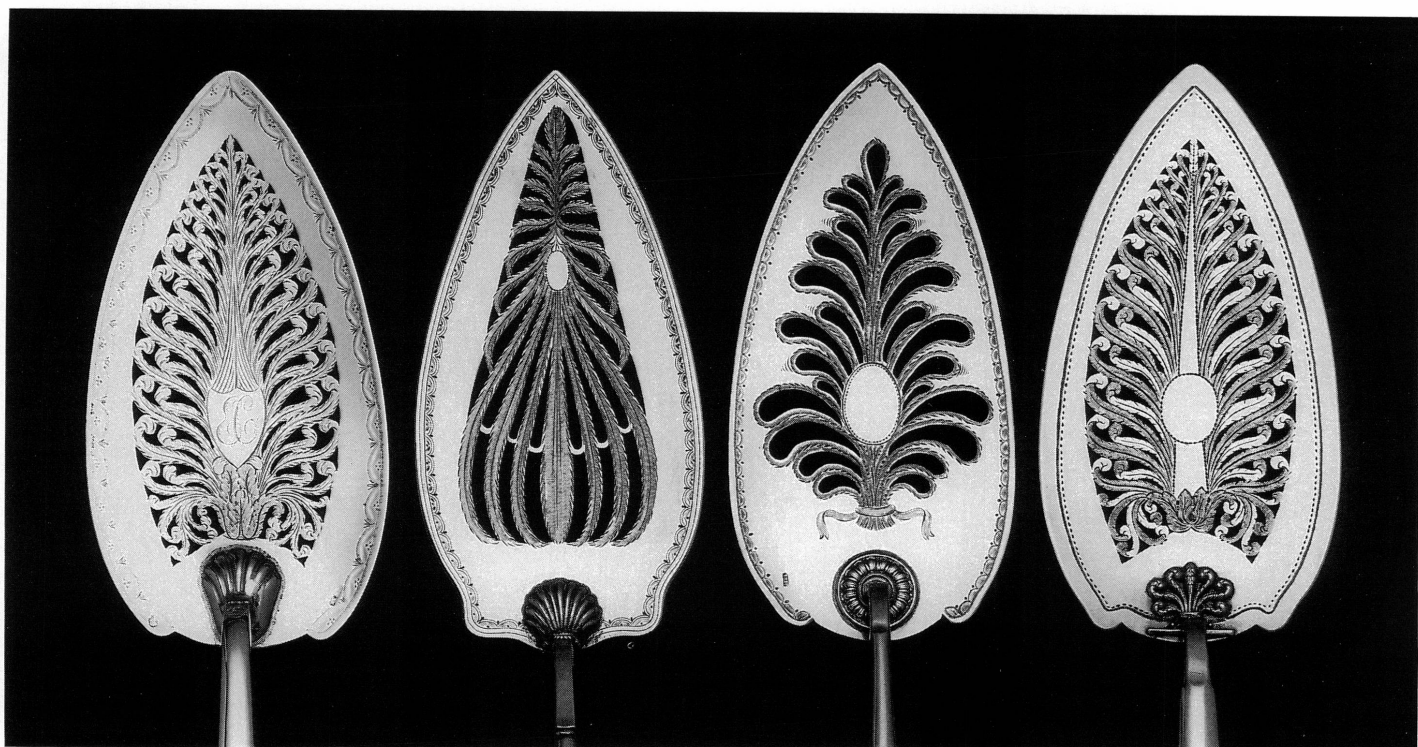
Organisé symétriquement par rapport à l'axe du manche, le décor principal, centré ou disposé en deux



1. Pelles de service en argent. Genève 1815-1881.
Inv. AD 8189-AD 8452-AD 8449.

bandes latérales, a ses contours repérés par découpage à la scie. Les détails ont ensuite été gravés au burin, en utilisant également la technique du tremblé. Un filet souligne la pièce de renfort et le bord de la spatule orné d'une frise, sorte de guirlande de fleurs simplifiées en un feston ou en une simple ondulation accompagnée de pointillés. La qualité des compositions, reportées sur l'objet à la pointe à tracer, est variable et comprend aussi bien un assemblage un peu gauche qu'une copie d'un décor plus élaboré¹.

Au centre de la spatule un emplacement, en forme d'écusson ou de médaillon ovale, est réservé pour le



2. Spatules à décor de palmettes. Inv. AD 8190-AD 8450-AD 8191-AD 8449.

monogramme du propriétaire. Il est souvent laissé vide et les initiales sont alors gravées sous la spatule, près du manche, parfois en lettres gothiques ou anglaises relevées de délicates brindilles. L'identité des propriétaires s'est aujourd'hui perdue sauf celle de la mère du donateur d'une des pièces: Ariane Revilliod née De la Rive (AD 3540).

Ces pelles portent, suivant le règlement de la profession des orfèvres, des poinçons de maître et de contrôle du titre². Ils sont généralement insculpés sur la spatule, de chaque côté de la pièce de renfort mais peuvent figurer aussi sous le manchon.

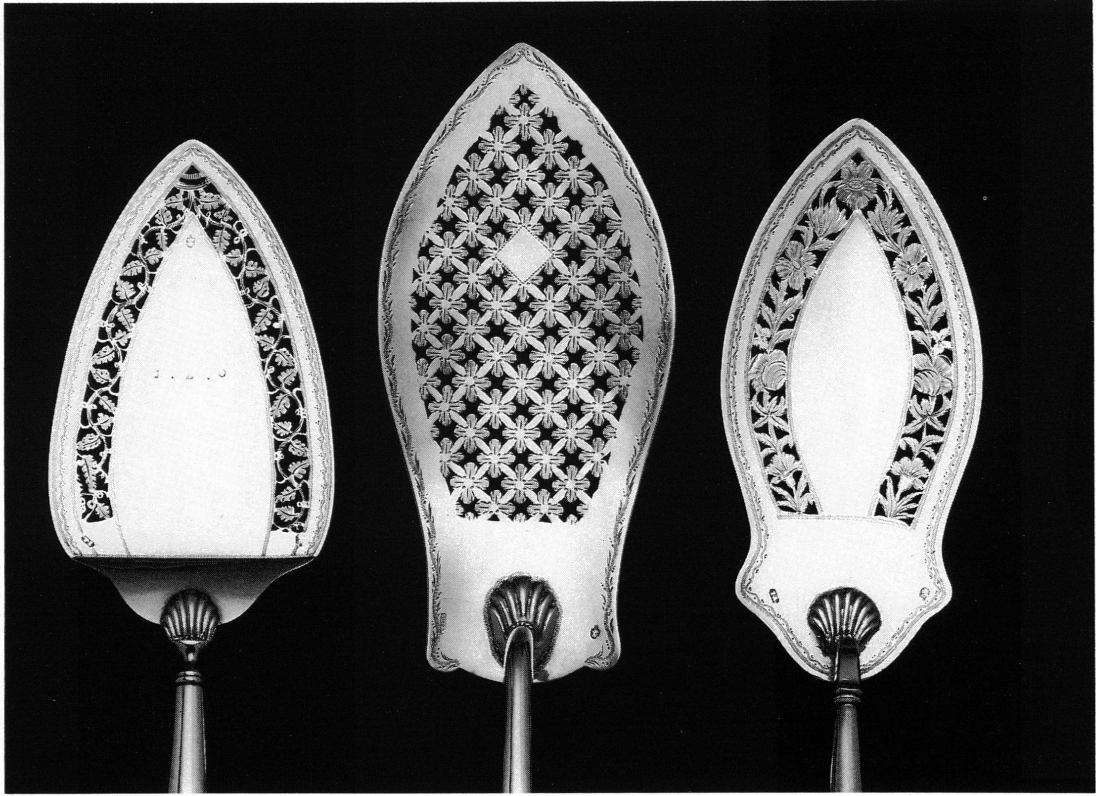
Le poinçon à la tête de lion du 3^e titre, en vigueur de 1815 à 1881, indique qu'elles ont été fabriquées dans un alliage d'argent .800, convenant à un instrument peu résistant, à la spatule souple et au long manche rapporté. Les poinçons de maître, eux, attestent que l'orfèvre Dominique Giel Latour (Landshut 1780-Genève 1863) est l'auteur de trois pelles (AD 8191, AD 8449 et AD 8450), Isaac Amaron des deux pièces portant un décor latéral, Jean-Pierre Vettiner (1794-1836) d'un ustensile (AD 8193) facilement datable entre 1815 et 1836 et Joseph Repos, établi à Genève en 1833, d'un autre exemplaire (AD 8448). Deux pelles au poinçon non publié, portant Repos en toutes lettres (AD 8190, AD 8192) doivent vraisemblable-

ment lui être aussi attribuées. Des instruments présentent encore un monogramme publié d'un artisan non identifié³ et d'autres initiales d'orfèvres encore inconnus accompagnent des poinçons de maître⁴. Une association d'orfèvres répertoriée dans la liste des artisans neuchâtelois est sans doute genevoise⁵. Enfin, six pelles portent un poinçon de contrôle neuchâtelois⁶, double face, indiquant leur provenance car ce genre d'instrument n'était pas fabriqué dans cette ville⁷. Les trois pièces de Giel produites pour ce marché ne portent pas de poinçon de titre genevois. Par analogie, une pelle sans autre poinçon que celui de Neuchâtel a été attribuée à Genève (AD 8202). Toutes ces marques donnent donc des informations fort intéressantes pour mieux connaître l'argenterie genevoise du XIX^e siècle, encore peu étudiée.

La pelle de service, appelée aussi truelle⁸ en raison de sa forme, apparaît dans le second quart du XVIII^e siècle au moment où le raffinement de l'art de vivre favorise une multiplication des ustensiles de table spécifiques, qui atteindra son apogée au XIX^e siècle. Des exemplaires sont

3. Spatules à motifs végétaux. Inv. AD 8452-AD 8192-AD 8451.

4. Spatules à motifs animaliers. Inv. AD 8448-AD 8189-AD 8193.



fabriqués en Allemagne⁹, en Hollande, en Suède et en Angleterre¹⁰ puis en France. La pelle fera partie du service de table à la fin du XVIII^e siècle. A Genève comme à Lausanne, cet ustensile semble avoir rencontré un certain succès dans la première moitié du XIX^e siècle¹¹. La plus ancienne pièce genevoise que l'on connaisse est celle de Jean-Pierre Alquier (Montpellier 1736-Genève 1817), à la spatule plate et au manche court, en argent¹².

Mais à quel usage ces pelles étaient-elles destinées? Leur fonction précise semble difficile à déterminer, même dans la littérature spécialisée. En Angleterre, il ne paraît pas possible de distinguer les pelles à poisson de celles à pouding¹³. Une pelle à pâtisserie est semblable à des pelles à glace en vermeil fabriquées en paire à la fin du XVIII^e siècle¹⁴. Cependant, il s'agit le plus souvent de pelles à poisson ou à pâtisserie¹⁵, les premières semblant être plus anciennes.

Au XIX^e siècle apparaît le couvert de service à poisson comprenant une fourchette et une pelle, souvent en forme de cimeterre¹⁶. Si la présence d'un motif de poisson, assez fréquent au XIX^e siècle répond à la question, la grandeur des pelles, la concavité de la spatule et leurs ajours importants, nécessaires pour égoutter le poisson, comme la courbure de leur manche inclinent à penser que la plupart des pelles du musée étaient destinées à cet usage. De plus, leur présence en Suisse romande dans des régions bordant des lacs et le fait que Genève ait considéré le poisson comme un mets de choix renforce cette idée¹⁷. Par contre, les petits ajours et un manche prolongeant la spatule dans le même plan (AD 8452) paraissent plus adaptés à la pâtisserie¹⁸. Cependant, il est fort possible que leur fonction exclusive était simplement laissée au choix de l'utilisateur.

Reperçue comme la cuiller à olives et celle à sucre en poudre, la pelle était en tous les cas un instrument de service majeur, qui ne rivalisait en grandeur qu'avec la



5. Spatules à bouquets. Inv. AD 3540-AD 8202.

louche et la cuiller à ragoût. Par sa riche ornementation, elle jouait certainement un rôle décoratif important dans l'art de la table. Attrayante et riche d'informations sur l'argenterie genevoise, cette série d'objets suscitera certainement l'intérêt des visiteurs de la Maison Tavel où elle sera exposée.

¹ Les précisions techniques ont été aimablement communiquées par Charles Jacot, orfèvre à Genève.

² François-Pierre de VEVEY, *Manuel des orfèvres de Suisse romande. Biographies-Poinçons-Ouvres*, Fribourg, 1985, pp. 54-175.

³ «R.P.» AD 8189.

⁴ «J.B.» AD 8189, «P.D.» AD 8448.

⁵ «D. & F.» AD 3540.

⁶ Caroline JUNIER CLERC, Vincent KRENZ, *Orfèvrerie neuchâteloise du XVII^e au XX^e siècle*. Catalogue d'exposition, Neuchâtel, 1993, pp. 31, 32, 43, ill. p. 59.

⁷ Information donnée par Vincent Krenz, assistant-conservateur au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel.

⁸ Henri HAVARD, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIII^e siècle jusqu'à nos jours*, Paris, 1887-1890, tome IV, p. 1462.

⁹ Alain GRUBER, *L'argenterie de maison du XVI^e au XIX^e siècle*, Fribourg, 1982, ill. p. 208, 211-212.

¹⁰ Philippa GLANVILLE, *Silver in England*, New York & Londres, 1987, p. 88.

¹¹ Marcel GRANDJEAN, Marie-Claude JEQUIER, Marc PANICALI, *L'argenterie du Vieux-Lausanne*, Lausanne, 1984, ill. pp. 56-59.

¹² Vente aux enchères Stuker, Berne, déc. 1989.

¹³ Stephen HELLIWELL, *Collecting Small Silverware*, Oxford, 1988, pp. 41-46, ill.

¹⁴ Gérard MABILLE, *Orfèvrerie française des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*. Catalogue raisonné des collections du Musée des Arts Décoratifs et du Musée Nissim de Camondo, Paris, 1984, ill. pp. 117, 216.

¹⁵ Véronique ALEMANY-DESSAINT, *Orfèvrerie française*, Paris, 1988, ill. p. 138.

¹⁶ Catherine ARMINJON et Nicole BLONDEL, *Objets civils domestiques. Vocabulaire typologique*, Paris, 1984, pp. 268-271, ill.

¹⁷ Alain GRUBER, *L'orfèvrerie civile* dans: *Trésors de l'artisanat en Suisse romande*, Lausanne, 1979, pp. 115-117, ill.

¹⁸ *Idem.* *Weltliches Silber*. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich, Zurich, 1977, ill. p. 291.

Crédit photographique:

Musée d'art et d'histoire, André Schärer, Genève

Gustave Courbet, Fleurs sur un banc

Par Claude LAPAIRE

Cette notice est dédiée à la mémoire de Charles Goerg, conservateur en chef du département des Beaux-Arts du Musée d'art et d'histoire, qui connaissait bien ce tableau de Courbet et plaida immédiatement pour son acquisition.

La Fondation Jean-Louis Prevost a remis au Musée d'art et d'histoire de Genève, à titre de dépôt permanent, «Fleurs sur un banc», peint par Gustave Courbet en 1862¹.

Gustave Courbet (1819 - 1877), le plus éminent représentant du courant réaliste de la peinture française, conquiert la célébrité avec ses grandes compositions comme «Un enterrement à Ornans» (1849) ou «L'Atelier» (1855), des portraits et d'admirables paysages. On sait moins qu'il

peignit également plusieurs tableaux de fleurs, dont la grande toile de Genève est l'une des plus somptueuses.

«Fleurs sur un banc» est une nature morte de 71 x 107 cm, peinte à l'huile, sur toile, signée et datée en bas à gauche, en rouge: «62 G. Courbet». Elle représente une grande gerbe de fleurs disposée sur un plan horizontal, dont le rebord suit à quelques centimètres le bas du tableau. Les fleurs s'épanouissent devant un tronc d'arbre

1. Gustave Courbet, *Fleurs sur un banc*. 1862. Genève, Musée d'art et d'histoire. Dépôt de la Fondation Jean-Louis Prevost.



dont les feuilles se mêlent à la gerbe. A l'arrière-plan, un paysage, assez plat à droite, s'élève en une colline bleutée sur la gauche. Le ciel aux nuages sombres est embrasé, sur la droite, par le coucher du soleil² (fig.1).

Courbet n'a peint que vingt-six tableaux de fleurs répertoriés à ce jour. Le plus ancien est daté de 1855³, suivi en 1859 du «Vase d'asters», dédié à Baudelaire⁴. A l'exception de quatre toiles peintes en novembre et décembre 1871 à la prison de Sainte-Pélagie et de janvier à mai 1872 dans la clinique du Docteur Duval à Neuilly⁵, les autres ont été réalisées au cours du séjour en Saintonge, en 1862 et 1863.

Courbet arriva à Saintes le 31 mai 1862, accompagné du journaliste et critique d'art Jules Castagnary dont il avait fait la connaissance en 1860 et qui devint rapidement son confident, son coryphée et plus tard son biographe. Les deux Parisiens avaient été invités chez Etienne Baudry, propriétaire du château de Rochemont, à Saintes. Baudry, ancien camarade de collège de Castagnary, avait visité l'atelier de Courbet en 1861 et y avait fait plusieurs achats⁶. Le séjour fut enchanteur et Baudry traita Courbet fastueusement. Baudry avait mis à la disposition de l'artiste un atelier spacieux. «L'atelier [...] se trouvait au rez-de-chaussée à l'angle gauche de la façade, et s'ouvrait sur le parc par une large et très haute baie vitrée»⁷. La propriété s'étendait sur plus de soixante hectares, avec un vignoble important et le château se dressait au milieu d'un immense parc, magnifiquement boisé⁸. Courbet avait eu l'intention de rester à Saintes une quinzaine de jours. Castagnary repartit pour Paris au début d'août⁹ et Courbet quitta Rochemont dans les derniers jours de septembre pour se rendre à Port-Berteau, non loin de Saintes¹⁰. Il y resta jusqu'à la fin de l'année, peignant notamment «Le retour de la conférence». Puis Courbet revint à Saintes, résidant dans la maison de la famille Borreau de janvier à mai 1863, avant de rentrer à Paris¹¹. Durant son séjour d'une année en Saintonge, Courbet réalisa de nombreux paysages, des portraits, quelques nus, des scènes de genre et une vingtaine de tableaux de fleurs.

Le 15 janvier 1863 s'ouvrit à l'Hôtel de Ville de Saintes une «Exposition de peintures au profit des pauvres» préparée par le peintre Louis Auguin, comprenant notamment des œuvres de Corot et de Courbet¹². Courbet était représenté par 47 ou 48 toiles, pratiquement toutes peintes en Saintonge. Le catalogue¹³ mentionne six tableaux de fleurs :

«La femme aux fleurs», n° 76

«Fleurs», appartient à M. Mestreau n° 77

«Fleurs, clair de lune», n° 78

«Magnolias», n° 86

«Pavots, la mort triomphe du droit et les pavots endorment les soucis de la vie», n° 93

«Soucis, les soucis effeuillent les roses de la vie», n° 94.

Le tableau de Genève ne figure pas au catalogue de Saintes. Il avait probablement déjà été expédié à Paris en septembre 1862, pour y être mis en vente¹⁴.

Dans une lettre à son ami franc-comtois Léon Isabey, de 1863, Courbet déclare: «Depuis que j'ai envoyé des tableaux à l'Exposition [au Salon], j'ai fait quatre tableaux de fleurs: je bats monnaie avec des fleurs!»¹⁵.

Le 10 mars 1863, les Parisiens furent conviés à «l'exposition permanente» organisée par la Société Nationale des Beaux-Arts. «Courbet y présenta, entr'autres, des œuvres récentes dont «Les Magnolias», tableau auquel il attachait une grande importance et qu'il avait même envisagé de présenter au Salon»¹⁶.

Dans son «Exposition des œuvres de M.G. Courbet» au Rond-Point de l'Alma, en 1867, il réunit 133 peintures, dont quatre tableaux de fleurs, mentionnés au catalogue comme ayant été peints à Saintes en 1863 :

«Les magnolias», n° 92

«Branche de cerisier anglais», n° 93

«Pivoines», n° 94

«Branche de cerisier anglais et autres fleurs», n° 95.

Comme il s'agit d'œuvres exécutées en 1863, on pourrait en déduire que l'artiste avait déjà vendu ou donné tous les tableaux de fleurs peints en 1862.

Encore en 1867, on put voir des tableaux de fleurs présentés chez Cadart, à Paris¹⁷. Il semble qu'après 1867, Courbet n'exposa plus de fleurs en public et il n'est plus question de ce thème dans sa correspondance.

Dans son livre sur Courbet, paru en 1878, Camille Lemonnier évoque longuement l'exposition qui eut lieu immédiatement après la mort de l'artiste, en 1877, au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles¹⁸. Parmi les «quatorze tableaux provenant de cabinets d'amateurs bruxellois [...] je termine par le Bouquet, une lumière à travers un prisme. Figurez-vous une jonchée de fleurs rapportées des champs et étalée avec sa brume de grand air, sa chaleur de soleil, son pétilllement de sève, ses tremblotements de rosées, ses diadèmes de bluettes, sa féerie de notes gaies, claires, fanfaronnantes, puis jetez tout cela dans la clarté d'après-midi, en plein été, sur le rebord de fenêtre. Vous aurez une idée de l'énorme Bouquet. Il est d'une exécution endiablée, ou plutôt il n'a pas d'exécution, tant il est pris sur la nature, vif, primesautier, tant c'est une odeur, une lumière, une impression, une promesse de bonheur. Sa masse ronde s'enlève sur un fond de clarté vague, avec magnificence, étalant un large miroitement. Il a toutes les couleurs, il est une volupté de grand peintre, et Courbet, en le faisant, a dû céder à l'envie de raconter une réalité belle comme un songe, en effet, en même temps qu'un esprit de la forme très-large

ment formulé sous les pâtes, et je ne sais rien de charmant comme le rose éteint des contours mêlés par une fusée qui se meurt dans la moiteur des matins»¹⁹. Tous les commentateurs des tableaux de fleurs de Courbet s'accordent à reconnaître dans cette description «Fleurs sur un banc».

«Fleurs sur un banc» fut présenté dans la grande «Exposition des œuvres de G. Courbet» en 1882, à l'École des Beaux-Arts, sous le n°126. La toile appartenait alors au chanteur d'opéra et collectionneur parisien Jean-Baptiste Faure. Castagnary, dans son manuscrit sur «Courbet en Saintonge», évoque cette toile: «C'est en plein air, sur un banc, au pied d'un arbre, sur un fond de ciel nuageux qu'il étale une magnifique gerbe: roses, pavots, marguerites, œillets, toute la floraison du jardin. On a revu cet admirable tableau à l'exposition faite à l'École des Beaux-Arts en 1882, et on en a admiré la délicatesse et la fraîcheur. La brosse et le couteau de Courbet se sont adoucis pour ces pâtes délicates, ils se délectaient dans cet étalage des plus beaux tons et cette recherche des harmonies les plus séduisantes»²⁰.

Limites du réalisme

Alors que les natures mortes et les tableaux de fleurs avaient été considérés comme un genre mineur dans le système académique de l'Ancien Régime et à peu près ignorés par la génération néo-classique, l'étude de la «nature inanimée» fut reprise à partir des années 1830. «Désormais presque tous les artistes vont pratiquer la nature morte. C'est le plein épanouissement d'un genre qui, loin d'être secondaire, va connaître une fortune inouïe»²¹. Delacroix envoya deux «natures mortes» au Salon de 1849. «J'ai voulu aussi sortir de l'espèce de poncif, dit-il à leur sujet, qui semble condamner tous les peintres de fleurs à faire le même vase avec les mêmes colonnes et les mêmes draperies»²². Dans une lettre à Constant Dutilleul, du 6 février 1849, il précise: «J'ai essayé de faire des morceaux de nature comme ils se présentent dans les jardins, seulement en réunissant, dans le même cadre et d'une manière peu probable, la plus grande variété de fleurs»²³.

Les fleurs occupent dans l'art de Courbet une place privilégiée. Il traite ce sujet pour la première fois en 1855, précisément au moment où il rédige son «manifeste du réalisme»²⁴ et ce sont des fleurs qu'il dédie à son ami Baudelaire, en 1859. Le thème s'impose au cours de l'année passée en Saintonge où Courbet, admiré et stimulé par Baudry et ses amis, peignit dans l'enthousiasme une vingtaine de tableaux de fleurs. Il réapparaît, accompagné d'une série de natures mortes aux fruits, pendant l'emprisonnement à Sainte-Pélagie, fin 1871 et le séjour à la clinique du Docteur Duval à Neuilly, début 1872. Nous

pensons que ce sujet — réputé banal — surgit dans l'œuvre de Courbet dans des moments d'exaltation et d'intense émotion.

Si les tableaux de fleurs sont, par définition même, une transcription de la réalité, ils n'en participent pas pour autant d'une façon automatique à une démarche réaliste absolue. «A regarder de près les natures mortes de Courbet, réputé réaliste impassible, on est surpris de ne pas en trouver beaucoup qui échappent au climat sentimental du romantisme»²⁵.

«Fleurs sur un banc», comme quelques autres tableaux de fleurs importants, n'est pas un «instantané» à la manière des photographes, mais une composition élaborée à partir d'éléments qui, dans la réalité, n'ont pas pu exister simultanément. Mme Adélaïde L. Storck, conservateur au Conservatoire et Jardin botaniques de Genève, a bien voulu examiner l'œuvre d'un point de vue botanique. Voici son précieux rapport, pour lequel nous la remercions vivement: «La gerbe de fleurs» est essentiellement composée de marguerites (inflorescences, «fleurs», blanches à centre jaune; latin: *Leucanthemum*, anciennement *Chrysanthemum*) et de giroflées jaunes (latin: *Erysimum cheiri*, anciennement *Cheiranthus cheiri*). A gauche, en bas, se détache une campanule (latin: *Campanula*) bleue. Au centre, on trouve: deux roses blanches côte à côte et une plus petite vers le haut à droite; quelques boutons de roses rouges entre et autour des blanches; des coquelicots (latin: *Papaver*) formant des taches rouges vif. Au milieu, tout en bas, on voit un pavot (latin: *Papaver somniferum*) ayant perdu un pétale (on voit donc le centre pourpre de la fleur); la même espèce, vue de dos, se trouve à droite, en bas. Dans la partie inférieure droite, il y a des fleurs bleu clair à cinq pétales échancrés. Il doit s'agir de la primevère de Chine (latin: *Primula malacoides*), plante printanière de serre froide ayant des fleurs en ombelles. La branche de fleurs posée tout en bas, à l'extrême droite, n'est pas déterminable.

Ce bouquet se compose de fleurs de printemps (mois de mai). Il semble être posé sur un rebord de fenêtre, car l'arbre, derrière, est vu de la base de sa couronne. Cet arbre est très probablement un platane (latin: *Platanus*), étant donné la tache claire sur l'écorce, l'architecture des branches et la forme des feuilles. Cependant son feuillage est représenté à l'époque de sa maturité. On a l'impression qu'il fut ajouté plus tard pour former le fond du bouquet printanier, c'est à dire en plein été (juillet?)».

Ainsi, les fleurs ont-elles été cueillies au mois de mai, alors que Courbet n'arrive à Saintes que le 31 mai et ne se met probablement pas à peindre avant quelques jours. La gerbe comprend non seulement des fleurs des champs et des jardins, mais aussi une espèce élevée en serre froide; elle n'a donc pas été rapportée spontanément d'une promenade, mais composée avec soin. L'état de maturité des feuilles du platane de l'arrière plan corres-



2. Gustave Courbet, *Nature morte aux pommes*. 1871. La Haye, Mesdag Museum.



3. Gustave Courbet, *Portrait de Gabrielle Borreau, la rêverie*. 1862. Chicago, Art Institute.

pond au mois de juillet. Le coucher de soleil, au fond à droite, est incompatible avec l'intense luminosité de la gerbe, peinte en plein jour. Enfin le « rebord de fenêtre » décrit par Lemonnier, dans lequel Castagnary voit un « banc », n'est en réalité qu'un plan horizontal indistinct et délimité d'une façon imprécise²⁶.

De prime abord, le fond de paysage sur lequel se détache la gerbe de fleurs semble être « peint sur le motif »²⁷. Il n'est pourtant pas sans intérêt de remarquer que Courbet a utilisé pratiquement ce même fond, mais sans le coucher de soleil, dans sa « Nature morte aux pommes », peinte en 1871-72²⁸, montrant un groupe de pommes au pied d'un arbre penché vers la gauche devant un paysage montagneux et un ciel gris (fig. 2). Une variante de ces pommes est présentée avec un arbre penché vers la droite²⁹.

Le « Portrait de Gabrielle Borreau, la rêverie »³⁰ reprend le même paysage, avec l'arbre penché vers la gauche et un ample coucher de soleil à droite (fig.3). Courbet peindra peu après le portrait de la mère de la jeune Gabrielle selon le même principe, un peu simplifié. Le « Portrait de Madame Laure Borreau, La dame au chapeau noir »³¹ se détache sur un arbre indistinct à gauche et un coucher de soleil à droite qui embrase tout le ciel. Laure, qui fut la maîtresse de Courbet à Saintes, tient un délicat bouquet dans sa main gauche gantée.

Ce fond de paysage avec un arbre et un coucher de soleil a donc amplement servi à Courbet, tant pour « Fleurs sur un banc » (juin/septembre 1862) que pour

les portraits de Gabrielle et Laure (août/septembre 1862 - avril 1863). L'artiste le reprit de mémoire pendant sa captivité, mais sans l'illuminer par un coucher de soleil.

Le tableau « Fleurs sur un banc » a été composé en atelier. Mis en page sur la base d'un schéma régulateur s'apparentant à la section d'or, il fut ordonné d'une façon toute spontanée et sans l'aide d'un tracé préalable. Les fleurs s'amoncellent en une pyramide tronquée, animée d'une vibration intense qui cumule dans les accents clairs de la grande rose blanche et du groupe des marguerites. Les fleurs sont rejointes par les feuilles du platane, semblant les couronner et les relier à la frondaison de l'arbre. L'oblique formée par la masse sombre du tronc correspond à la diagonale du carré dessiné par le côté gauche de la toile et son rabattement sur la base. Elle crée une forte tension vers la zone sombre de la gauche et qui s'oppose à celle qui paraît tirer la gerbe de fleurs vers la droite en une clarté allant crescendo.

La peinture est exécutée avec un brio exceptionnel. Des brosses, assez larges, laissent des touches souples, allongées, travaillées en pleine pâte. Les rehauts de lumière sont posés avec des pinceaux plus étroits, en accents nerveux, virevoltants. L'exécution semble répondre à une sorte d'improvisation contrôlée par une maîtrise des moyens techniques et par une image préalable précise, n'impliquant pratiquement aucune reprise. Devant cette facture brillante, nous croyons comprendre que Courbet a longuement médité son œuvre, puis qu'il l'a jetée d'un trait sur la toile³².

Allégorie réelle ?

Dans le catalogue de l'exposition de Saintes, en 1863, Courbet a fait figurer deux petits tableaux de fleurs avec des commentaires qui ont en outre été peints au dos de la toile: «Pavots, la mort triomphe du droit et les pavots endorment les soucis de la vie»; «Soucis, les soucis effeuillent les roses de la vie».

Ces fleurs furent peintes pour l'avocat Phoedora Gaudin, chef de l'opposition républicaine à Saintes, que Courbet avait en haute estime. Gaudin «avait versé dans le mysticisme et peut-être l'occultisme»³³ et c'est peut-être lui qui proposa ces textes qui nous paraissent aujourd'hui bien fades. Ils permettent pourtant d'affirmer que Courbet n'était pas opposé à l'idée de doter ses tableaux de fleurs d'une signification symbolique.

L'artiste était réputé pour traiter des sujets qui, sous l'apparence d'une simple transcription de la réalité, cachaient un sens plus profond. Le titre de «L'atelier, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale» et la longue lettre adressée à Champfleury, expliquant le sens de cet immense

tableau, suffisent à rappeler cet aspect important de l'art de Courbet³⁴.

Ces éléments nous incitent à entrevoir également une «allégorie réelle» dans les fleurs de Genève, caractérisées par la puissante opposition de l'ombre et de la lumière et par un mouvement interne très fort. «Fleurs sur un banc» est le seul tableau de fleurs que Courbet ait brossé sur un fond de paysage élaboré. Le tronc de l'arbre placé obliquement et le paysage au coucher de soleil forment un leitmotiv dont, nous l'avons vu, Courbet s'est servi tant pour des natures mortes que pour des portraits féminins. Il semble avoir attaché à ce schéma une certaine signification. L'arbre sombre, dont le tronc se détache en silhouette sur le ciel crépusculaire, est peut-être une méditation sur les souffrances et les espérances de l'artiste, tandis que la gerbe de fleurs des champs, épanouie dans la lumière, pourrait exalter, en contre-point, la beauté de la nature et affirmer le triomphe de l'art sur la réalité. Mais avant tout, le tableau se veut une œuvre picturale, vaste symphonie de couleurs, ardemment peinte dans une pâte vibrante.

¹ Inv. 1992-25. Achat à la vente Christie's New York, 17 mai 1992, n° 184. Anciennes collections Jean-Baptiste Faure, Paris, en 1882; Paul Rosenberg, Paris et New York, en 1929; collection Sidney F. Brody, à Los Angeles, en 1959; collection Palmer et Charles Ducommun, aux États-Unis, dès 1977.

² Robert FERNIER, *La vie et l'œuvre de Gustave Courbet, catalogue raisonné*, Lausanne, 1977, n° 299 (désormais abrégé «FERNIER»). Pierre COURTHION, *Tout l'œuvre peint de Courbet*, Paris, 1987, n° 290.

³ Hambourg, Kunsthalle, 84 x 109 cm, FERNIER n° 182.

⁴ Bâle, Oeffentliche Kunstsammlung, 46 x 61 cm, FERNIER n° 247.

⁵ FERNIER, n°s 781, 782, 800 et 801.

⁶ Roger BONNIOT, *Gustave Courbet en Saintonge*, Paris, 1973, pp. 4-43.

⁷ *Idem*, p. 66.

⁸ *Idem*, p. 65.

⁹ *Idem*, p. 97.

¹⁰ *Idem*, pp. 151-156.

¹¹ *Idem*, p. 209.

¹² *Idem*, pp. 222-231.

¹³ *Idem*, pl. 56.

¹⁴ *Idem*, p. 126.

¹⁵ *Idem*, p. 280.

¹⁶ Catalogue *Gustave Courbet*, Grand Palais, Paris, 1977, p. 39.

¹⁷ *Idem*, p. 39.

¹⁸ Camille LEMONNIER, *G. Courbet et son œuvre*, Paris, 1878, p. 70.

¹⁹ *Idem*, pp. 77-78.

²⁰ Cité par Pierre COURTHION, *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, Genève, 1958, pp. 167-168.

²¹ Michel FARÉ, *La nature morte en France du XVII^e au XX^e siècle*, Genève, 1967, p. 253.

²² *Idem*, p. 253.

²³ *Idem*, p. 254, note 1072.

²⁴ Iris ELLES, *Das Stilleben in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts*, Zürich, 1958, p. 32.

²⁵ Charles STERLING, *La nature morte de l'antiquité à nos jours*, Paris, 2^e éd., 1959, p. 90.

²⁶ Parmi l'abondante bibliographie traitant des limites du réalisme chez Courbet, citons les actes du colloque de Besançon en 1977: *Les réalismes et l'histoire de l'art*, dans: *Histoire et critique des arts*,

4-5, 1977-1978; *Malerei und Theorie*, das Courbet-Colloquium 1979, Frankfurt a. M., 1980; Michael FRIED, *Courbet's realism*, Chicago, 1990.

²⁷ L'adjonction d'un fond de paysage à un tableau de fleurs est un trait assez rare dans la peinture du XIX^e siècle. On trouve un fond de ce genre, avec un ciel tourmenté, dans «Fleurs dans les ruines» du Lyonnais Simon Saint-Jean (1808-1860), daté de 1854 (reproduit dans Michel FARE, *op. cit.*, fig. 485), et dans une nature morte de Delacroix «Trophée de chasse et de pêche», où le paysage prédomine (reproduit dans Charles STERLING, *op. cit.*, pl. 80).

²⁸ La Haye, Mesdag Museum, 59 x 73 cm, signé «Courbet 1871 Ste Pélagie», Fernier n° 770.

²⁹ Fernier n° 773.

³⁰ Chicago, Art Institute, 63 x 77 cm, signé, Fernier n° 334.

³¹ Cleveland Museum of Art, 81 x 59 cm, signé «63 Gustave Courbet», Fernier n° 358.

³² Le tableau a été examiné par M^{me} Marguerite de Steiger à l'atelier de restauration et par M^{me} Anne Rinuy au laboratoire de recherches du Musée d'art et d'histoire. Il a été rentoilé aux Etats-Unis en respectant d'assez près les dimensions de la toile originale. Celle-ci était peut-être d'un ou deux centimètres moins haute, le bord inférieur semblant modifié. La couleur est posée sur une préparation rouge, elle-même posée sur une préparation grise. On distingue un repentir dans les montagnes de l'arrière-plan gauche, originellement plus hautes. On entrevoit les traces de la ligne d'horizon placée par l'artiste d'un large coup de pinceau, tout au début de son travail. Les fleurs et le tronc la recouvrent. Les empâtements ont été fortement aplatis lors du rentoilage. Parmi les couleurs indentifiées: blanc de plomb, jaune de cadmium, minium, outremer (?) et bleu de cuivre.

³³ Roger BONNIOT, *op. cit.*, p. 46.

³⁴ Nombreuses études et interprétations, dont, par exemple, celle d'Hélène TOUSSAINT, *Le dossier de l'Atelier de Courbet*, dans: catalogue *Gustave Courbet*, Grand Palais, Paris, 1977, pp. 141-171.

Crédit photographique:

Musée d'art et d'histoire, Bettina Jacot-Descombes, Genève: fig. 1
D'après catalogue *Gustave Courbet*, Grand Palais, Paris, 1977: fig. 2
D'après catalogue *Courbet reconsidered*, The Brooklyn Museum, 1988: fig. 3

Sept œuvres de Sima : nouvelles acquisitions du Musée d'art et d'histoire

Par Claire STOULLIG

Le Musée d'art et d'histoire a reçu en dons plusieurs tableaux du peintre tchèque Josef Sima, dont l'œuvre s'inscrit dans l'histoire de la peinture d'après-guerre en marge des mouvements de l'abstraction lyrique et du tachisme. Paris, où il vécut jusqu'à sa mort, de 1921 à 1971, lui a rendu hommage à différentes occasions, la dernière notamment en 1992, lors d'une rétrospective organisée par le Musée d'art moderne de la Ville.

Cette acquisition exceptionnelle est due à la générosité de M^{me} Maria Josefa Virginia Cakrtova, qui a soutenu fidèlement l'œuvre de son compatriote, et a voulu donner au Musée de sa ville d'adoption ce remarquable ensemble. Ce legs, instrumenté en 1982, vient d'arriver au musée après la mort de sa bienfaitrice¹.

L'œuvre picturale de Sima est en effet parfaitement représentée par la qualité et le choix des tableaux. Ceux-ci rendent compte d'une vision bien nécessairement incomplète et cependant condensée de la démarche de l'artiste, démarche essentiellement occupée, absorbée même, de la préoccupation du paysage. Ce sujet fait évidemment écho à la fascination que suscite la nature en Suisse et dont témoigne un nombre incroyable de créateurs, qu'ils soient écrivains ou peintres, depuis le XVIII^e siècle. C'est donc à ce double titre, que cet ensemble enrichit considérablement les collections du Musée, poursuivant ainsi l'interprétation au XX^e siècle de ce sujet, et confrontant celle-ci à la grande et illustre école genevoise du paysage.

Sima passe son enfance en Bohême, dont les paysages de plaines scandés de bois sur fond de montagnes lointaines le marqueront. A Prague en 1909, il mènera de front des études à l'École des Beaux Arts et à l'École Polytechnique où l'enseignement de la géodésie spatiale ne sera pas sans influence sur l'évolution de sa pratique picturale. Proche du milieu d'avant-garde pragoise, notamment du groupe Devěsíl, il s'intègre sans difficulté, à son arrivée à Paris en 1921, au groupe de L'Esprit Nouveau, avec Ozenfant et Jeanneret, Ribemont Dessaigne et Jouve, qui deviendront des amis fidèles. Familier de l'atelier de Mondrian, Sima est sensible à l'esprit du théoricien plus que du peintre abstrait avec lequel il entreprend de longues discussions sur « la réalité impalpable du point sans poids ». Il fréquente également les surréalistes, Breton et Max Ernst notamment, mais ses inclinations mystiques le marginalisent. Aussi fonde-t-il avec les poètes René Dau-

mal et Roger Gilbert-Lecomte, en 1926, un autre groupe, Le Grand Jeu, dont les termes révolution/révélation deviendront les mots d'ordre. Deux ans plus tard, Sima a sa première exposition personnelle à Paris puis participe à celle du Grand Jeu, l'année suivante. De ses premières œuvres, qui exploitent deux types de sujets, les portraits et les paysages, émane une lumière étrange qui révèle la profondeur de la vision intérieure du peintre. Déjà, l'univers mental de Sima impose un espace pictural flottant, où les formes imprécises et fantomatiques induisent un monde autre, monde de rêve ou monde d'un au-delà qui n'est pas sans évoquer l'atmosphère romantique des tableaux de Füssli.

Peu à peu, il se concentre uniquement sur le thème du paysage, dont il puise les images à la fois dans son enfance et dans ses fréquents séjours à la campagne. Cette double référence aboutit à la célèbre série des *Doubles paysages*, comme si curieusement Sima refusait de confondre en une vision synthétique ces deux temps de sa mémoire.

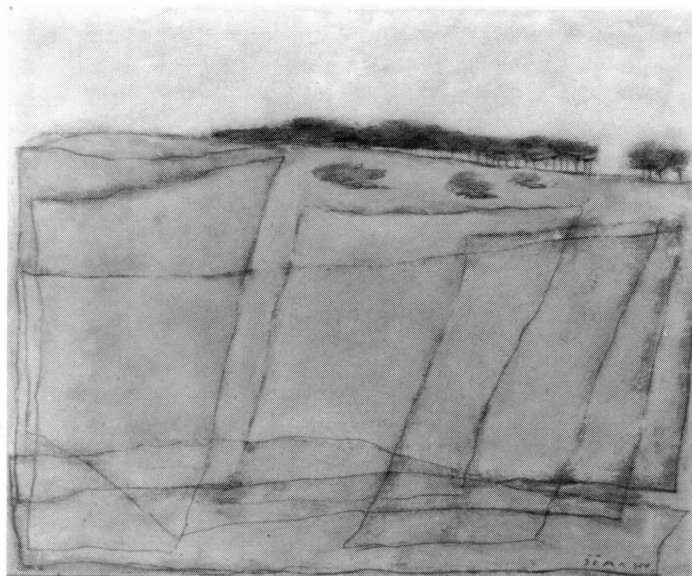
Il le fera, bien plus tard, comme toute cette génération de créateurs, après que les horreurs de la guerre ne lui interdisent plus l'image et ne lui rendent plus impossible la peinture. Profondément marqué par cette histoire récente, il ne recommence à peindre qu'à partir de 1949, dans son atelier parisien, refusant de choisir la nature comme modèle et se contentant d'une vie assez recluse, entouré seulement de quelques amis, notamment Roger Caillois ou Henri Michaux.

Pourtant les sept œuvres, présentées ici, quatre peintures sur toile et trois dessins, comme tous ceux réalisés entre 1950 et 1962, portent des titres tout à fait précis, renvoyant à des lieux-dits de France, de la Bretagne à la Brie. Ces paysages référencés sont manifestement des constructions élaborées à partir de visions de mémoire, suffisamment fortes pour que l'artiste néglige la réalité du sujet et réalise, cette fois, parfaitement l'interpénétration des paysages, interpénétration qui ne semblait pas possible avant la guerre. Il écrit : « Que représente pour nous aujourd'hui le monde extérieur ? Nous n'avons observé que son apparente cohésion qui n'existe pas dans le monde des rêves, éclate au moindre coup. Cette cohésion est vérifiable seulement par nos sens, elle change donc en fonction de leur état. C'est ainsi que le monde extérieur procède de moi et tout se passe comme si je l'exté-

riorisais des profondeurs de ma conscience.» L'imagination de Sima se nourrit dorénavant d'impressions et de perceptions sensorielles, de rêveries poétiques où se mêlent et fusionnent objets et sujets du monde intérieur et du monde de la réalité, de l'homme et de la nature. Cette nourriture objective et subjective est transformée, intériorisée puis projetée des profondeurs de sa conscience sur la toile ou le papier, exprimée par des moyens plastiques, traits, couleurs et lumières.

Le *Paysage de Brie* conserve quelques éléments très sommaires, presque naïfs et enfantins de la réalité, une ligne d'arbres à l'horizon, quelques bosquets en second plan. Le reste du tableau est occupé par un champ vide de signes, traversé simplement par des lignes de construction dessinées au crayon, délimitant peut-être des morceaux de terre ou bandes de végétation, indiquant éventuellement le relief, mais sans doute plus justement, soulignant les rectangles-plans de la mince surface picturale, transparents et irréguliers, où le bois apparaît en réserve, signifiant la dissolution de la matière dans la lumière et l'espace et témoignant d'une représentation dématérialisée du monde.

Réalisé deux ans plus tard, *Paysage d'hiver* constitue un pas supplémentaire dans cette visée, même si apparemment les formes du paysage semblent plus précises. Mais les rectangles de terre, les groupes d'arbres ou les nuages sont enveloppés d'un halo qui rend de plus en plus le paysage irréel. Dans cet étrangeté où la lumière épaisse trouble la vision et rend incertaine la réalité, tout semble réversible, comme si le morceau de nature ne faisait que passer dans le tableau, à la suite des nuages ou triangles volants dans le ciel. Les surfaces chromatiques, à peine différenciées, où le blanc plus ou moins opaque



1. *Paysage de Brie*. 1950. Inv. 1992-30

mange la presque totalité du tableau, et où le ciel prend ainsi la couleur du blanc des champs de neige, accentuent l'effet d'irréalité. De «sujet errant» en «sujet errant», Sima tente de rattraper par la peinture l'unité perdue.

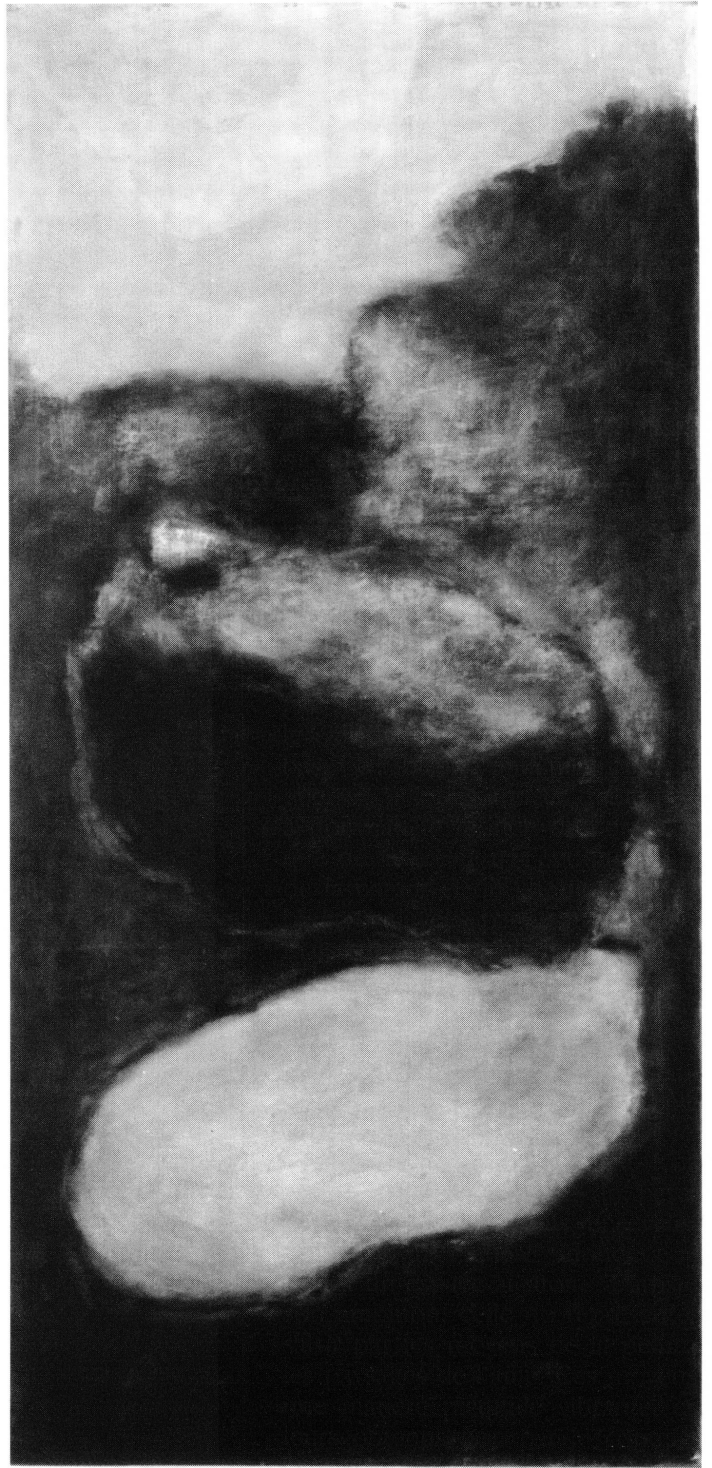
2. *Paysage d'hiver*. 1952. Inv. 1992-29



Mais Sima ne se prive pas non plus de la figure. Il y revient, notamment dans les dessins, afin d'explorer de nouvelles possibilités d'expression; cette relative transcription fidèle de la réalité dans la série *Maisons* lui est alors nécessaire pour affiner, préciser sa conception spatiale tridimensionnelle et pour mieux y renoncer par la suite.

Cette époque de maturité ne rencontre pourtant pas vraiment l'attention du public, alors toute retenue par la peinture informelle et l'abstraction lyrique. Et c'est grâce au soutien de deux collectionneurs genevois que Sima a pu poursuivre son œuvre. Cependant, dès 1954, les préfaces et textes de ces amis, Jean Cassou, Pierre Jean Jouve et Philippe Soupault, tous les trois personnalités du monde littéraire et artistique, ont permis à Sima d'être enfin remarqué et reconnu, sa peinture se rapprochant du tachisme, tout en gardant une dimension contemplative.

Dans *Paysage de Fontainebleau* (1954)², les formes flottent de plus en plus dans l'espace, même si le paysage ici paraît étriqué et contraint par le format de la toile; ces cellules macroscopiques, matrices ovoïdes, à l'image d'organismes vivants, sont comme aspirées vers le haut, vers le ciel comme pour échapper justement au monde d'ici-bas. Ce tableau contient un élément de l'époque d'avant-guerre, celle des années trente et du Grand Jeu. Il évoque à nouveau le monde des origines, le mythe cosmogonique de la création, l'époque de l'harmonie et de l'union de la nature et de l'homme. Ces pierres sans poids semblent soulevées par le mouvement qui dynamise la toile mais suggèrent également une sorte d'équilibre entre ces deux forces contraires, dans un effet de miroir ou de dédoublement que le rapport de couleurs, clair/sombre, accuse. Peu à peu, les formes, simplifiées à l'extrême, dont les contours sont partiellement brouillés, abandonnent ainsi leur substance physique, pour ne signifier que l'essence du paysage. La dernière décennie de sa vie, à partir des années 61-62, Sima évolue vers une conception beaucoup plus abstraite du paysage, dont les éléments seront dominés, éblouis, ensevelis par la lumière. Celle-ci dissolva la matière, inondera les champs de peinture créant un espace aléatoire. L'artiste semble atteindre enfin son ambition, celle de représenter la terre-lumière, et de saisir par les moyens de la peinture ce que peuvent être les paysages de l'âme. Ces moyens sont toujours limités à une matière picturale vibrante, créée par effets de couleurs obtenus non par le contraste mais par le tremblement des touches et la coexistence des multiples valeurs, tandis que le fond blanc sous la mince couche de peinture laisse transparaître la lumière. Celle-ci prend corps au détriment des formes dessinées. Le trait-contour a disparu pour n'être plus qu'indice ou trace de leur présence absente. Laissée apparente, la texture de la toile accentue la luminosité du tableau.



3. *Paysage de Fontainebleau*. 1954. Inv. 1992-27

Dans cette dernière période de son œuvre, les paysages mentaux comme *Plougrescant* (1962)³, invitent à la légèreté et à la clarté des rêves. Ils incitent le regardeur à se laisser gagner par la force spirituelle de la lumière et ainsi à se dégager du monde matériel. Cette peinture, à la frontière de deux représentations, ni abstraite ni figurative, mais entre deux, n'est pas sans évoquer les tableaux de la Renaissance traitant de la transfiguration du Christ.

La croyance à l'existence du spirituel dans l'art, son évocation par des moyens plastiques, le refus de choisir

entre figuration et abstraction, inscrivent la démarche de Sima à la marge d'un certain nombre de tendances artistiques qui marquent la deuxième moitié du XX^e siècle, tendances qui s'affirment en Europe, en opposition à l'abstraction froide et géométrique. Entre tachisme et expressionnisme, la situation inclassable de Sima fonde son originalité et assure la place primordiale de son œuvre parmi les représentants de la peinture abstraite «informelle», pouvant ainsi se confronter aussi bien en Suisse, en République tchèque ou en France.



4. *Paysage*. 1953. Inv. 1992-28

¹ Il s'agit des œuvres suivantes: *Paysage de Brie*, 1950, huile sur bois, 26 x 31 cm. Inv. 1992-30; *Paysage d'hiver*, 1952, huile sur toile, 60 x 124 cm. Inv. 1992-29; *Paysage de Fontainebleau*, 1954, huile sur toile, 121,5 x 58 cm. Inv. 1992-27; *Plougrescant*, 1962, huile sur toile, 53,5 x 64,5 cm. Inv. 1992-26; *Paysage*, 1953, crayon et aquarelle, 19,5 x 27 cm. Inv. 1992-28; *Sans titre*, 1954, gouache sur papier, 45 x 69 cm. Inv. 1992-31; *Sans titre («aux nuages»)*, 1969, crayon noir, plume et lavis à l'encre de Chine, 45 x 60,5 cm. Inv. 1992-32.

² Reproduit en couleur dans la superbe monographie que son fidèle admirateur et ami Frantisek Smejkal lui a consacrée, ed. Cercle d'Art, Paris, 1992, p. 272.

³ *Idem*, p. 325, *op. cit.*

Crédit photographique:

Musée d'art et d'histoire, Bettina Jacot-Descombes, Genève: fig. 1, 3, 4
Musée d'art et d'histoire, Nathalie Sabato, Genève: fig. 2



James Pradier (1790-1852). *L'Enfant au cygne*. 1849

Bronze. Haut. 92,2 cm., Larg. 63 cm. Signé « J. PRADIER » avec l'inscription du fondeur « Susse Frères Editeurs ». Acquisition. Inv. 1993-1

Cette importante sculpture de Pradier n'est pas née d'une commande, mais de l'idée spontanée de l'artiste. Elle fut conçue d'emblée comme une « grande » sculpture et non comme une statuette. L'artiste s'est inspiré de la statue hellénistique « l'Enfant à l'oie ». Contrairement à l'œuvre antique dans laquelle l'enfant lutte contre l'oiseau, Pradier en a fait un sujet typiquement « romantique », avec un enfant joufflu, dont la chevelure à boucles et à torsades est parfaitement « moderne ». Pradier présenta cette sculpture pour la première fois à l'« Exposition des produits de l'industrie », à Paris, en 1849, dans le pavillon suisse.

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

Rapport de la Présidente pour la saison 1993

La 96^e Assemblée générale ordinaire de la Société des Amis du Musée s'est tenue exceptionnellement au Musée Ariana, afin de participer aux festivités organisées à l'occasion de la réouverture de ce Musée.

L'année 1993 restera dans les annales de la vie culturelle genevoise comme une année faste. Au cours des mois, en effet, trois importants projets ont enfin abouti: il s'agit du Centre d'iconographie genevoise, du Musée d'histoire des sciences et du Musée Ariana.

Les Amis du Musée sont en fête. Notre Société se félicite de voir Genève s'embellir de nouveaux lieux consacrés à l'art et à la culture. Ses membres se réjouissent de ces nouveaux espaces où leur passion trouve une nourriture abondante et variée, et, pour la première fois dans l'histoire de notre Société, le nombre des membres a dépassé le millier.

Reconnaissants, nous tenons à remercier publiquement Madame Lise Girardin et Monsieur René Emmenegger, anciens Conseillers administratifs délégués aux Beaux-Arts et à la Culture, dont l'initiative et la persévérance ont rendu possible la réalisation de ces trois projets. Car, ne l'oublions pas, à l'origine de tout projet il y a un acte de volonté.

DEO JUVANTE EXEGI MONUMENTUM, «Avec l'aide de Dieu, j'ai voulu et érigé ce monument». Cet alexandrin, gravé dans la pierre de la façade de l'Ariana, nous rappelle combien forte, exigeante, fut la volonté de Gustave Revilliod pour aboutir à l'œuvre de sa vie: léguer à sa ville natale une grande collection dans un magnifique palais dédié à la gloire de sa mère.

Si la création de ce Musée a été voulue par un homme, veiller à sa vie et à son épanouissement relève de la volonté des instances politiques.

Pendant longtemps, le musée Ariana a été gardé dans son état originel: c'est un lieu de pèlerinage et l'on y vient surtout pour se promener dans le parc et admirer les biches.

En 1934, le Conseil municipal décrète que le Musée Ariana est le musée genevois de la céramique et en 1953 il devient le siège de l'Académie internationale de la céramique; mais à part ceci, aucune intervention d'envergure n'est envisagée.

Or, à ce beau palais manquent des infrastructures indispensables au fonctionnement d'un musée: il n'est pas chauffé, seul le rez-de-chaussée est éclairé à l'électricité,

pour ne pas parler de l'ascenseur naturellement inexistant. Pour toutes ces raisons, le musée est fermé d'octobre à avril et les collections reçoivent les soins d'un conservateur quatre heures par semaine. Rien d'étonnant donc à ce qu'un grand voile d'oubli et de poussière s'étende sur ce prestigieux monument.

En 1971, Madame Lise Girardin est élue Conseiller administratif, déléguée aux Beaux-Arts et à la Culture et elle visite les institutions qui lui sont confiées, parmi lesquelles le Musée Ariana. Toute femme peut très bien comprendre son effarement lorsqu'elle découvre l'état de désordre et de délabrement de la maison: les grandes bassines chinoises, heureusement nombreuses, servent à recueillir la pluie qui tombe du toit car, par temps de bise, ses ardoises s'envolent et s'écrasent dans le parc. Mais la tâche est immense et en 1971 le Musée d'art et d'histoire aussi périclité dangereusement. C'est l'institution faitière des musées genevois et sa renaissance qui va occuper la première législature de Madame Girardin. Réélue en 1975, elle saisit le problème Ariana et, femme de caractère, elle prend les décisions qui s'imposent: il faut un conservateur pour les collections et un projet de rénovation pour le bâtiment.

Le choix du conservateur est très important. Avec une intuition toute féminine, elle sait que, si les connaissances scientifiques sont nécessaires, elles ne suffiront pas à tirer le Musée de l'oubli. En 1976 déjà, elle nomme Madame Marie-Thérèse Coullery conservateur, à plein temps, du Musée Ariana.

Nous savons aujourd'hui combien ce choix fut judicieux et, surtout, combien de reconnaissance nous devons à l'intelligence, au courage, aux qualités de cœur et à l'enthousiasme sans défaillance de Madame Coullery, vertus sans lesquelles la renaissance du Musée Ariana tel qu'il est aujourd'hui n'aurait pas été possible.

Dès que la responsable du Musée a été nommée, en effet, Madame Girardin mandate l'architecte de la Ville pour traduire dans les plans le projet de rénovation, car, dans l'esprit du magistrat et du conservateur, il ne s'agit pas seulement de refaire la toiture, de repeindre les façades et l'intérieur du bâtiment et de restaurer les balustrades rongées par la pluie, mais bien plutôt de réfléchir à la mission du Musée pour le siècle à venir — et ceci est le rôle de tout conservateur digne de ce nom — et de réaliser une institution de référence, capable de mettre en

valeur le patrimoine artistique de la Cité, ceci étant le rôle du magistrat responsable. Cette ambition légitime fut souvent traitée de mégalomanie.

Le 30 septembre 1980, le projet est présenté au Conseil municipal de la Ville de Genève. Ses parrains sont Monsieur Claude Ketterer, Conseiller administratif délégué aux Service immobilier et Monsieur René Emmenegger, élu en 1979 Conseiller administratif délégué aux Beaux-Arts et à la Culture.

Le projet est voté à une très large majorité — 48 voix contre 16 —, votation saluée par les applaudissements des responsables des Musées et de tous les céramistes genevois, présents à la tribune. Le 15 octobre 1980, un référendum est déposé, officiellement contre la dépense de 11 millions prévus pour les travaux, mais en réalité contre l'Ariana en tant que Musée de la céramique. Si les motivations complexes et ambiguës de ce référendum n'ont pas encore été analysées, pour tous ceux qui l'ont vécu, le 3 novembre, date de son aboutissement, fut un jour de deuil.

La Ville de Genève n'ayant pas de budget pour mener la campagne référendaire, ce fut la Société des Amis du Musée qui releva le défi, tant il est vrai que c'est dans l'adversité que l'on reconnaît ses amis.

Le 20 janvier 1981, après avoir pris connaissance du contenu du projet de la bouche même de son inspiratrice, Madame Coullery, l'Assemblée générale extraordinaire de notre Société donna mandat au Comité de s'engager en faveur du projet tel qu'il avait été voté par le Conseil municipal et de mener la campagne référendaire, en assumant les implications financières.

Nous sommes donc allés à la bataille sous le bel étendard «Sauvegarde de l'Ariana», car nous étions convaincus que ce qu'il fallait sauvegarder à tout prix dans le projet c'étaient les ateliers de recherche et de restauration, la bibliothèque et les collections d'études destinées aux spécialistes, la grande salle pour les expositions temporaires, l'ascenseur et le salon de thé, c'est-à-dire toutes les infrastructures indispensables au bon fonctionnement d'un musée moderne.

Le 10 mai 1981, les habitants de la commune de Genève votent, et le score est si serré que deux décomptes des bulletins sont nécessaires pour obtenir le

résultat définitif: 9114 non et 9080 oui. En démocratie une seule voix suffit pour obtenir la majorité, mais lorsqu'on s'attend à un raz-de-marée, une victoire par 34 voix n'est pas un triomphe. Et c'est bien ce résultat si peu révélateur de la volonté des citoyens qui permet aux responsables politiques de sauvegarder l'essentiel du projet, ne concédant aux référendaires que le maintien des verrières.

Au lendemain du vote, les conditions de travail du personnel et de sécurité du public étant jugées inacceptables, le Musée Ariana ferme ses portes.

Cependant il a bien fallu, à Madame Coullery et à sa valeureuse petite équipe, continuer à travailler dans ces conditions inacceptables, par deux degrés en hiver, afin que le nouveau projet puisse voir le jour, projet comportant un abri anti-atomique pour les biens culturels, comme l'exigeait une Loi fédérale, votée entre-temps.

Le 21 février 1984, enfin, le Conseil municipal de la Ville de Genève vote à l'unanimité le nouveau crédit de 15.300.000 francs pour la rénovation du Musée Ariana, ainsi que le crédit de 3.450.000 francs pour la construction de l'abri des biens culturels.

Les travaux peuvent enfin commencer.

Le 25 avril 1990, le Conseil municipal vote un dernier crédit de 4.250.000 francs, destiné à l'installation du système de sécurité et à l'aménagement muséographique du Musée Ariana. La rénovation de ce Musée aura donc coûté 23 millions et duré douze ans et quatre mois.

Il y aurait beaucoup à dire sur ces douze interminables années, mais elles sont derrière nous: c'est le passé.

Mesdames et Messieurs, il y a douze ans, nous avons failli avoir un Musée mort-né, mais grâce à la persévérance des responsables politiques, au soutien du Directeur du Musée d'art et d'histoire, au courage du Conservateur du Musée Ariana, grâce au travail des bénévoles et à l'enthousiasme de tous les Amis du Musée, nous venons d'inaugurer un grand musée, un musée équipé pour accueillir les générations du XXI^e siècle, un musée digne de Genève.

Manuela BUSINO, présidente

Genève, le 20 septembre 1993

Publications du Musée d'art et d'histoire en 1992

Catalogues d'expositions

Anne de HERDT, *Dessins de Liotard. Suivi du catalogue de l'œuvre dessiné*. Catalogue édité en coédition avec la Réunion des Musées Nationaux, Paris, Genève, 1992, 311 p., 266 ill. en noir et en coul.

Publié à l'occasion de l'exposition présentée à Genève, Musée d'art et d'histoire, 17 juillet-20 septembre 1992, Paris, Musée du Louvre, 15 octobre-14 décembre 1992.

Charles GOERG, *Pour un Musée d'art moderne et contemporain. Collections du Musée d'art et d'histoire et de l'AMAM, Genève, 1950-1990*, Genève, 1992, 260 p., ill. en noir et en coul.

Publié à l'occasion de l'exposition « De Tinguely à Armlender – Pour un Musée d'art moderne et contemporain » présentée au Musée Rath, mars-juin 1992.

Basil W. ROBINSON, Afsaneh ARDALAN FIROUZ, Marielle MARTINIANI-REBER et Claude RITSCHARD, *L'Orient d'un collectionneur: miniatures persanes, textiles, céramique, orfèvrerie rassemblés par Jean Pozzi. Collections du Musée d'art et d'histoire, Genève, du Musée historique des tissus et du Musée des arts décoratifs, Lyon*, Genève, 1992, 480 p., 671 pl., 40 pl. en coul., 12 portr., facsim.

Publié à l'occasion de l'exposition présentée à Genève, Musée Rath, 4 juillet-18 octobre 1992.

Rainer Michael MASON, *Vrai Dali/fausse gravure: l'œuvre imprimé 1930-1934*, Genève, 1992, 64 p., 63 fig.

Publié à l'occasion de l'exposition présentée au Cabinet des Estampes, juillet-octobre 1992.

Françoise SIMECEK, *Pietro Sarto: les estampes 1947-1992. Catalogue raisonné des gravures et lithographies*, Vevey, Fondation W. Cuendet et Atelier de Saint-Prex, Genève, Cabinet des Estampes, Lausanne, F. Simecek, 1992, 207 p., ill. en noir et en coul.

Publié à l'occasion de l'exposition présentée au Cabinet des Estampes en 1992-1993.

Catalogues de collections, monographies, ouvrages généraux

Claude LAPAIRE, *Peintures du Moyen Age*, Genève, 1992, 32 p., 31 fig. (« Images du Musée d'art et d'histoire », 33).