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

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

Band: 43 (1995)

Rubrik: Acquisitions des départements et filiales du musée d'art et d'histoire en 1994

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

ACQUISITION DU DÉPARTEMENT D'ARCHÉOLOGIE EN 1994

Par Jacques Chamay

Fort du principe qu'une œuvre fragmentaire de grande qualité vaut souvent mieux qu'une pièce intacte mais médiocre, le Département d'archéologie du Musée d'art et d'histoire a acquis, pour la deuxième année consécutive, un vase grec lacunaire qui mérite d'être exposé[1]. Il s'agit d'une amphore du type B, peinte «à figures noires». La base du col est soulignée par un motif de cannelures. Le tiers inférieur de la panse présente des languettes exécutées de bas en haut, dont la pointe vient toucher un bandeau qui fait le tour complet de la panse. Celui-ci, délimité par un double filet, est constitué d'une suite de boutons de fleurs, reliés entre eux par leur tige décrivant des cercles. Des points remplissent les vides au-dessous des boutons. De part et d'autre de l'attache inférieure des anses se déploie un élégant ornement végétal, fait de fleurs de lotus, de palmettes et de vrilles.

Le reste de la panse est occupé par une large frise figurative (voir couverture du volume). La partie conservée montre la figure d'Hermès, à l'extrême gauche. Le dieu barbu porte ses habituelles bottes ailées et le chapeau à large bord qui, ici, évoque une casquette à longue visière. Une chlamyde, vêtement de voyage, enveloppe le haut de son corps. Il tient dans sa main droite le caducée, dont on ne distingue que le manche. De sa main libre, il esquisse un geste de salut à l'adresse du personnage qui lui fait face. Celui-ci est un majestueux vieillard: front dégarni, cheveux et barbes blancs. Il porte un manteau descendant jusqu'aux pieds et tient en laisse Cerbère, le chien à trois têtes (deux seulement sont visibles). Le monstre, soumis par le gros collier passant autour de chacun de ses cous, ne regarde pas devant lui mais vers son maître, dans lequel il faut reconnaître Hadès, le dieu des Enfers. On remarquera la grosse crinière du chien, qui couvre aussi son dos, et sa queue relevée, en forme de serpent ouvrant la gueule d'un air menaçant. A droite, on devine la présence d'une quatrième figure, un homme qui s'éloigne à grands pas.

On ne pourra identifier avec certitude le mythe dont il s'agit que lorsque la restauration du vase (identification et mise en place virtuelle des fragments isolés) aura été entreprise. La difficulté d'interprétation découle du fait que les Enfers sont le théâtre d'épisodes divers, où intervient Hermès, qualifié de psychopompe, c'est-à-dire de conducteur des âmes.

L'œuvre incontestablement attique date de 510 avant J.-C. Le style est celui du peintre dit d'Achéloos[2], ou d'un membre de son entourage. Si le dessin manque un peu de précision, l'harmonie entre les parties narratives et ornementales, la fraîcheur de l'inspiration sont remarquables. Quant au travail du potier, il égale celui du peintre. A relever encore les ajouts de couleurs (blanc et lie-de-vin) qui sont parfaitement conservés.

Notes:

1 Inv. 27878. Hauteur conservée: 31,8 cm. Diamètre du pied: 15,6 cm.

2 Communication orale de Dietrich von Bothmer.

Crédit photographique:

Musée d'art et d'histoire, Genève, photo B. Jacot-Descombes: fig. et couverture.

Amphore attique à figures noires (détail). Vers 530/510 av. J.-C. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 27878.

ACQUISITIONS DU DÉPARTEMENT DES ARTS APPLIQUÉS EN 1994: MOBILIER ET OBJETS DOMESTIQUES

Par Annelise Nicod

1.
Paire de flambeaux, par Pierre II ou III Archimbaud. Genève, vers 1700. Argent 2e titre. Poinçons de maître. Haut. 19,4 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. AD 9580. Achat 1994.

2.
Coupe de mariage. Genève, vers 1750. Argent 2e titre, décor gravé. Poinçons de maître inconnu. Diam. 12,3 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. AD 9466. Achat 1994.

ACHATS

En 1994, les rares achats que notre crédit d'acquisition restreint a permis ont été réservés à des objets que le Musée d'art et d'histoire se devait absolument de faire entrer dans le patrimoine public genevois. Cette année, c'est la collection d'argenterie, exposée à la Maison Tavel, qui en a été la principale bénéficiaire. Une paire de flambeaux, insculpée d'un poinçon attribué à Pierre II ou III Archimbaud et datable autour de 1700 (fig. 1), est venue enrichir la variété formelle des trois autres pièces du même orfèvre conservées dans nos fonds: une coupe à fruits, une grande verseuse et l'exceptionnelle aiguière en casque de la Fondation Prevost. Ce sont les plus anciennes pièces de la collection d'argenterie genevoise, qui compte ainsi une troisième paire de luminaires. L'apport de cette dernière permet de montrer, avec pertinence, le développement stylistique de ce type d'objet au cours du XVIIIe siècle.

Une coupe de mariage a aussi rejoint le musée (fig. 2). Un modèle proche, de forme circulaire, sans pied et aux anses auriculaires, était déjà présent dans la collection mais l'intérêt majeur de cette nouvelle pièce réside dans le fait qu'elle comporte de précieuses informations. Le récipient a été façonné par un orfèvre qui n'était pas encore représenté au musée, aux initiales «AMB»[1]. Son décor gravé de guirlandes tenues par des colombes, d'une facture assez naïve, énonce bien sa fonction et encadre le nom de son ou sa propriétaire: «M.F. Quiblier». En usage dans le nord de l'Europe, destiné à contenir de l'eau-de-vie que le jeune couple buvait dans le même récipient pour sceller son engagement, cet objet, comme le gobelet de mariage, trouvait sa place dans les milieux modestes[2].

Enfin, le musée a pu acquérir une coupe sur piédouche d'Isaac Amaron (cité à Genève en 1815) aux anses ornées d'une tête de bélier (AD 9579). Le décor animalier est rare dans l'orfèvrerie genevoise qui a surtout recours aux motifs végétaux. Assez grande et bien galbée, elle complète heureusement notre collection du XIXe siècle, développée systématiquement depuis de nombreuses années.

L'occasion s'est aussi présentée d'acheter un intéressant paravent à trois feuilles provenant d'une demeure de la campagne genevoise (AD 9548). Il est recouvert au recto d'un papier peint en tontisse imitant un velours à motifs or

sur fond cerise, et au verso d'un superbe papier peint à décor en arabesque, imprimé à la planche et rehaussé au pinceau à la manière chinoise. Ce dernier a été identifié comme une production de la manufacture parisienne Réveillon datant de 1788[3]. Ressortissant à la fois à la collection de meubles et à celle de papiers peints, ce paravent apporte au musée un exemple indispensable de l'usage de l'impression à la planche dans l'ameublement et la décoration d'intérieur.

DONS

Le musée est toujours très reconnaissant envers ses donateurs, qui apportent une contribution importante à l'augmentation des collections. Leurs dons assurent une diversité bienvenue et stimulante. Ainsi cette section des arts appliqués a-t-elle enregistré vingt-sept objets d'art légués par Mme Hilly Mendelssohn, artiste et mécène importante, décédée à Genève en 1992[4]. Parmi le mobilier, notons deux cadres sculptés à miroir et une table de réfectoire du XVIIe siècle, une bergère Louis XVI ainsi qu'une petite table à plateau de métal; pour les objets, cinq mortiers en bronze, un heurtoir, un lot de fourchettes et couteaux à manche en buis sculpté qui furent en faveur dès le XVIIe siècle dans plusieurs pays européens, un gobelet couvert en argent et vermeil d'Augsbourg portant un poinçon attribué à Johann Christoph Treffler (1680-1722)[5]. Signalons aussi un cor de chasse en laiton à décor estampé et gravé d'une inscription précisant qu'il a été fabriqué par Johann Müller à Dresde en 1718 (fig. 3), et un couvert portatif de dame en argent, poinçonné «P.S» (fig. 4). Le décor de son étui, représentant, d'une part, Judith et Holopherne, d'autre part, Hygie fille d'Esculape et personnification de la santé, se retrouve sur une pièce similaire appartenant au Musée national suisse[6], où un tel ensemble est par ailleurs représenté dans le portrait d'une Zurichoise daté de 1583[7].

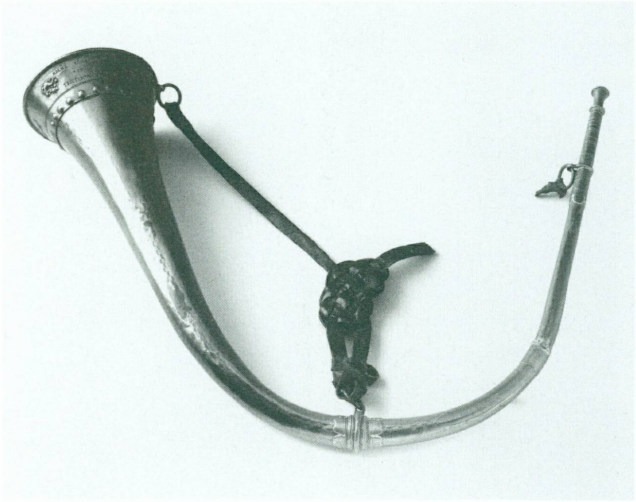
Le musée a également reçu de Mme Valentine Sautter une boîte de peintre (AD 9575) ayant appartenu à Elisabeth de Stoutz (1854-1917), portraitiste et miniaturiste genevoise. Pour conclure, en souvenir de M. André Bordigoni, une mosaïque d'inspiration antique (AD 9600) de Marcel Poncet (Genève 1894 - Lausanne 1953) est venue augmenter le groupe d'œuvres des artistes de la Société de Saint-Luc, très active dans la promotion de l'art sacré, dont Marcel Poncet fut l'un des fondateurs.

Notes:

1 Initiales non identifiées, cf. François-Pierre de VEVEY, *Manuel des orfèvres de Suisse romande,* Fribourg, 1985, p. 88, ill.
2 Alain GRUBER, *L'argenterie de maison du XVIe au XIXe siècle,* Fribourg, 1982, p. 74.
3 *Papier peint & Révolution,* catalogue d'exposition, Musée du papier peint, Rixheim, 1989, pp. 9 et 18, ill.
4 AD 8717 à AD 8741 et IM 352.
5 Etiquette de collectionneur accompagnant l'objet.
6 Gertrud BENKER, *Alte Bestecke,* München, 1978, p. 64, n°s 71 et 72, ill.
7 Eva-Maria LÖSEL, *Zürcher Goldschmiedekunst vom 13. bis zum 19. Jahrhundert,* Zürich, 1983, p. 443 n^os^ SLM-S4 et S4a ill.

Crédit photographique:

Musée d'art et d'histoire, Genève, photo B. Jacot-Descombes: fig. 1, 2, 3, 4.



3.
Cor de chasse, par Johan Müller. Dresde, daté 1718. Laiton estampé, gravé et doré, cuir. Long. 62 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. IM 352. Legs Hilly Mendelssohn, 1994.

4.
Couvert portatif de dame, dans son étui. Argent, velours, cuir et bois. Poinçon de maître inconnu, Suisse ou Allemagne? Fin XVIIe siècle? Long. 26,2 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. AD 8740. Legs Hilly Mendelssohn, 1994.

ACQUISITIONS DU DÉPARTEMENT DES ARTS APPLIQUÉS EN 1994: TEXTILES, COSTUMES ET ACCESSOIRES DU COSTUME

Par Marielle Martiniani-Reber

La section des textiles du Département des arts appliqués a reçu une ombrelle de soie du siècle dernier accompagnée de sa boîte d'origine. Sa monture intacte ainsi que sa garniture amovible en font une pièce de grand intérêt. Cette ombrelle, d'origine carougeoise, a été donnée par Mme Yvonne Lacas, de Douvaine.

Un gilet ottoman (fig. 1 et 2)[1] est entré dans nos collection à l'occasion d'un don, celui de Mme Cristiana Menghi, Milan. Il vient compléter les fonds de textiles ottomans du Musée d'art et d'histoire, en grand majorité constitués des donations d'Amélie Piot, Walther Fol et Marguerite Ormond[2]. Il est présenté dans l'exposition «Çeyiz, broderies de l'Empire ottoman», ainsi que la grande tenture de lin brodé appartenant autrefois à la famille Benaki et acquise cette année à Paris[3].

Cette œuvre (pl. V), dont le fond entièrement recouvert de broderie de soie rouge laisse apparaître de grands œillets en négatif, reprend fidèlement le décor des velours produits à Brousse à la fin du XVIe siècle et au XVIIe siècle[4]. On pense généralement que ce type de broderies a été effectué en Grèce pendant la période ottomane et qu'il a pu constituer une imitation moins coûteuse des soieries et velours façonnés de Bousse ou de Scutari.

Notes:

1 Cf. *Çeyiz, broderies de l'Empire ottoman,* catalogue d'exposition, Musée d'art et d'histoire, Genève, 1995, p. 32, n° 6.

2 Sur ces donateurs, cf. l'article d'Annalisa Galizia dans ce volume.

3 *Art islamique, Ader et Tajan,* Hôtel Drouot, 6 juin 1994, n° 260.

4 Cf. *Çeyiz, op. cit.,* p. 34, n° 16.

Crédit photographique:

Musée d'art et d'histoire, Genève, photo B. Jacot-Descombes: fig. 1, 2 et pl. V.

1 et 2.
Gilet de velours brodé et décoré d'applications de galons (devant et dos). Turquie, fin du XIXe siècle. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. AD 8743.

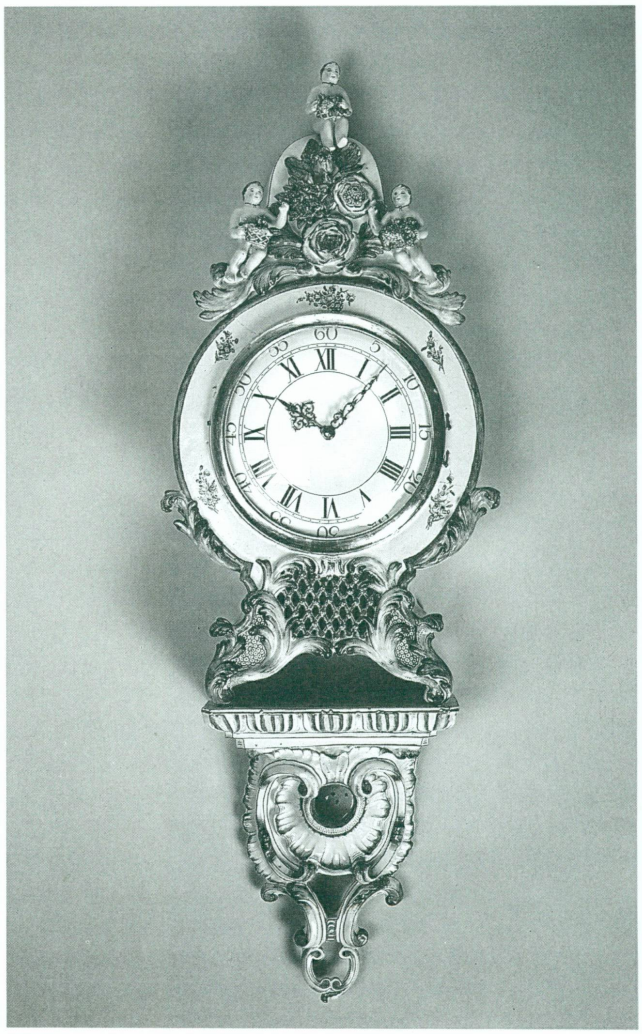
ACQUISITIONS DU MUSÉE ARIANA EN 1994

Par Roland Blaettler

Les collections du Musée Ariana se sont enrichies de quelque soixante-et-onze pièces en 1993. Un modeste reliquat budgétaire nous a permis d'acheter un plat en faïence de Francfort datant du premier quart du XVIIIe siècle et orné d'un décor bleu et blanc de chinoiseries, inspiré des porcelaines chinoises de style «Transition».

Une fois de plus, l'accroissement de nos fonds repose en grande partie sur la générosité de nos donateurs et mécènes. Parmi les dons enregistrés, nous retiendrons plus particulièrement ceux de M. Philippe Neeser (Nishinomiya, Japon): deux coupes en terre cuite à décor moulé, Chine, époque Han (206 av. J.-C. - 220); de M. et Mme Jean-Claude Strobino (Genève): une coupe de Paul Bonifas, vers 1930, des éléments d'un service à thé en faïence réalisé pour Robj à Paris, probablement par Villeroy et Boch au Luxembourg, années 1930; de M. Csaba Gaspar (Genève): deux objets par Alexa Vincze; de Mme Antonella Cimatti (Faenza): une coupe en faïence fine créée par elle-même et réalisée en 1994 par les ateliers Bitossi, à Montelupo; de Mme Anne-Marie Lazzarelli (Genève): une théière et un sucrier en porcelaine de la manufacture Popov à Moscou, vers 1850; de M. Arnold Zahner (Rheinfelden): un objet en terre cuite du céramiste japonais Kyoko Tonegawa, un plat et une coupe en faïence de la maison S.A. Maioliche d'Arte de Locarno, premier tiers du XXe siècle; de M. Valentino Brosio (Turin): deux tasses et soucoupes en porcelaine de la manufacture Ginori à Doccia, fin XVIIIe siècle; de M. Patrick Baeriswyl (Chancy): une théière en faïence polychrome de Mireille Roy, 1989; de Mme Christa von der Marwitz (Darmstadt): éléments d'un service à boire en porcelaine à décor polychrome imprimé («Der Struwelpeter»), édité par la manufacture de Höchst en 1994; de Mme Marceline Champendal (Plan-les-Ouates): un serviteur muet en verre, probablement français, fin XIXe siècle, et une coupe en cristal de Baccarat, début XXe siècle; de M. Pierre-Henri Fillettaz (Genève): neuf plats et assiettes en faïence fine anglaise, fin XIXe - début XXe siècle; de l'Académie internationale de la céramique: un plat en grès émaillé de Barbara Stehr (Allemagne), 1981.

Grâce à l'appui d'un mécène anonyme, le Musée a fait l'acquisition de plusieurs objets de haute qualité qui complètent judicieusement différents secteurs de nos collections: un plat en céramique siliceuse peint en bleu dans le style des porcelaines chinoises de type «kraak», Perse, XVIIe



1.
Cartel de pendule et console. Faïence, polychromie de petit feu. Berne, Manufacture Frisching, 1765/70. Haut. 110 cm. Genève, Musée Ariana, Inv. AR 12752.

siècle; un seau à bouteille en porcelaine tendre décoré aux émaux polychromes à la manière des porcelaines japonaises de style «Kakiemon», Chantilly, 1735/1740; une paire de bols en porcelaine bleu et blanc, Chine, époque «Transition», vers 1640; un saleron en verre opalin à décor tacheté bleu et violet, probablement Nevers, XVIIIe siècle.

L'Association du Fonds du Musée Ariana (AFMA) a permis cette année encore au Musée d'acquérir une pièce importante avec un intéressant pot à tabac en faïence polychrome de Delft, daté de 1754 et signé de l'atelier de Pieter Vizeer.

FAÏENCE SUISSE: UN EXCEPTIONNEL CARTEL DE PENDULE BERNOIS

Grâce à la générosité de Madame Denis de Marignac, le Musée a pu faire l'acquisition d'un remarquable cartel (fig. 1 et pl. IV), véritable chef-d'œuvre de la faïence suisse du XVIIIe siècle. L'objet est composé de trois parties: le cartel reposant sur quatre pieds rocaille, un chapiteau amovible orné de putti en ronde bosse et de fleurs modelées, une console rocaille munie d'un logement creux. La fonction de ce logement reste incertaine: il s'apparente à un porte-montre, mais sa paroi interne est percée d'une dizaine de trous, ce qui pourrait aussi faire penser à un pique-fleurs. L'ensemble est peint en polychromie de petit feu (pourpre, rouge de fer, bleu, deux tons de vert, jaune, violet et noir); la rocaille de la console comporte quelques traces de dorure à froid. Le portillon, le cadran et le mouvement sont modernes. Le putto qui trône au sommet du chapiteau est une reconstitution réalisée à l'atelier de restauration du Musée, d'après une figurine en plâtre datant probablement du XIXe siècle. En l'absence de toute pièce de comparaison, on ne peut que supposer que cette restauration ancienne était inspirée de l'ornement originel. La figurine est maintenue par une tige métallique d'origine et scellée dans la faïence.

Les cartels de cette envergure et de cette qualité plastique sont relativement rares dans la faïence européenne du XVIIIe siècle. La plupart des exemples connus sont issus de la manufacture de Strasbourg, à l'époque où elle était dirigée par Paul Antoine Hannong, entre 1739 et 1760[1]. Par la suite, la prestigieuse fabrique se concentra de plus en plus sur des productions moins ambitieuses et dispendieuses. Les cartels ne figurent plus dans les registres de la manufacture à partir de 1771.

L'attribution du présent objet à la manufacture des Frères Frisching à Berne (en activité de 1760 à 1776 environ) repose principalement sur deux particularités: le style des petits bouquets floraux et la polychromie qui rehausse le bord supérieur de la console et que l'on retrouve dans les mêmes coloris sur les ornements en relief des poêles bernois. Par rapport aux productions contemporaines de l'Est de la France, le décor floral de Berne se distingue par certains caractères archaïsants, comme l'emploi du rouge de fer ou une composition quelque peu foisonnante des bouquets, où abondent les petites fleurs secondaires et les vrilles de liseron[2].

Le cartel de l'Ariana est le premier objet de ce type que l'on puisse attribuer à la manufacture de Berne, dont on ignorait jusqu'ici qu'elle avait produit des ornements plastiques aussi audacieux. Cet objet superbe jette une lumière nouvelle sur la faïence suisse; il n'est pas exclu que sa découverte remette en question l'attribution traditionnelle de certaines productions aux fabriques de l'Est de la France.

Notes:

1 Hans HAUG, *Les faïences et porcelaines de Strasbourg*, Strasbourg, 1922, pl. XVIIa et XVIIIa.

2 Expertise de M. Jacques Bastian, Strasbourg.

Crédit photographique:

Musée Ariana, Genève, photo J. Pugin: fig. 1 et pl. IV.

ACQUISITIONS DU MUSÉE DE L'HORLOGERIE EN 1994

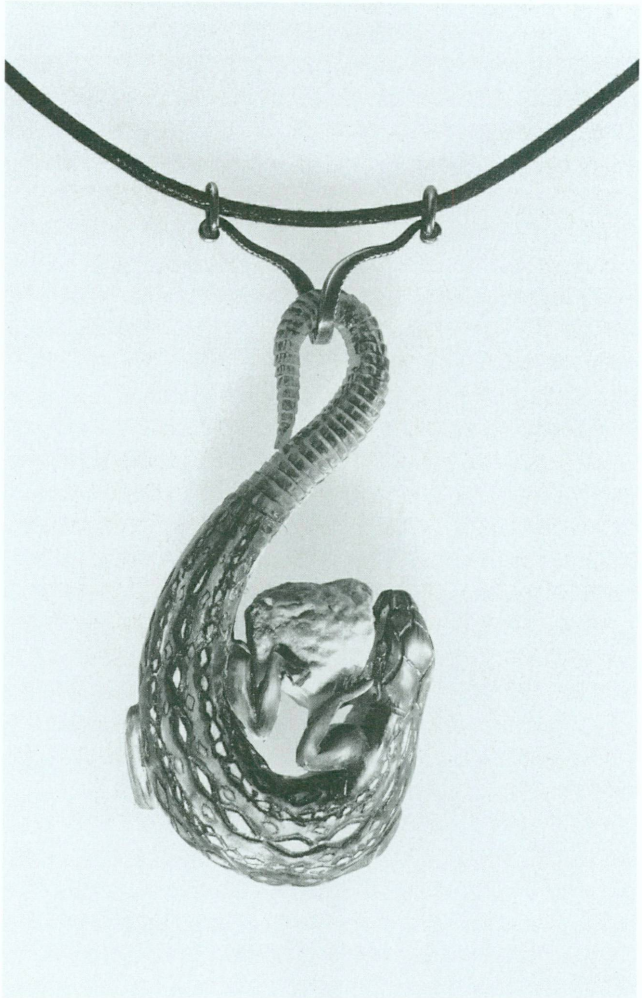
Par Fabienne Xavière Sturm

La donation du joaillier Gilbert Albert d'une belle série de bijoux d'André Lambert vient très sensiblement étoffer l'illustration que le musée peut proposer de l'histoire du bijou à Genève au XXe siècle. André C. Lambert compte parmi les quarante-quatre Genevois qui présentèrent leurs œuvres à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, à Paris, en 1925. Il y gagna une médaille d'or. Cette reconnaissance de son travail, qui aurait pu lui ouvrir les portes d'une carrière personnelle de créateur et d'artiste à part entière, sans autres contraintes que celles de la liberté de son imagination, il plia sur elle son mouchoir le jour où un marchand avide et peu scrupuleux lui offrit pour cette série de pièces dix fois moins que sa déjà trop modeste proposition! Ce mépris fut pour Lambert une humiliation qu'il ne dépassa, pour autant que cela était possible, qu'en enfermant médaille et bijoux dans un tiroir. Jusqu'au jour où, poussé par la curiosité et l'affection du jeune Gilbert Albert, il les lui montra, les lui céda, en fit des dessins et, cinquante ans plus tard, dessina aussi quelques nouvelles pièces d'inspiration toujours fidèlement naturaliste (fig. 1).

La nature est en effet pour une grande part la source de son inventivité. Nature à la fois restituée et revisitée, traduite en corne, ivoire, métal banal, verroterie, fragments de cuir, traces d'émail. Par un étonnant savoir-faire, par un regard de savant qui conduit la main de l'artisan, Lambert extrait de ces matériaux les insectes nocturnes qui le fascinent, ou encore ce lézard enroulé qui tient dans ses pattes, tel un trésor, un simple caillou, tandis que sa queue sert d'anneau au pendant d'argent (fig. 2). De tempérament saturnien, au caractère trempé et râpeux, Lambert trouve dans l'univers des phalènes et autres libellules ce mystère dont il fait sa matière première. Comme Lalique qu'il découvre au hasard d'une restauration, il n'a de cesse de transformer des matériaux dits «pauvres» pour qu'il s'en dégage avec une force puissante et originale quelque chose de l'ordre de la magie, cette zone fascinante de secret et de beauté étrange que la nature, effectivement, prodigue.

D'autres à Genève, avant lui ou en même temps, se sont investis dans un semblable voyage: Pochelon, Preysler, un certain Bonti. Tous sont nourris et poussés par le souffle de l'Art Nouveau, tous veulent échapper au conformisme passé, jusqu'à ce que la nouveauté à son tour devienne conformisme.

1.
André C. Lambert (Genève, 1892-1985), coupe-papier en argent, agathe, œil de tigre, 1976. Haut. 27 cm. Genève, Musée de l'horlogerie, Inv. AD 9535. Donation Gilbert Albert.



2.
André C. Lambert (Genève, 1892-1985), pendentif en forme de lézard, corne gravée, caillou, argent, 1924. Haut. 7,6 cm. Genève, Musée de l'horlogerie, Inv. AD 9524. Donation Gilbert Albert.

Solidement ancrés dans l'esprit Art déco, deux pendentifs ou centres de collier indiquent la faculté d'adaptation de Lambert à l'air du temps, sa compréhension et son assimilation des lois d'une géométrie réinventée. Ce fut sans conteste l'argument majeur de sa dotation d'une médaille. Pour l'un d'eux, il donne au format une bizarre ampleur en longueur, accentue le profil de l'objet comme on le dirait à propos d'un immeuble, s'attache à réfléchir sur le chaînon (malheureusement pas sur le fermoir qui ne fait pas partie de l'exercice qu'il s'est fixé), additionne et imbrique les formes, renforce le «design» par le trait central oblique ou les stries latérales. Dans une unité de ton se répondent les mauves de l'améthyste, le moiré de l'écaille et la transparence ambrée de la corne (pl. X).

En choisissant la responsabilité d'un atelier chez Gallopin de 1919 à 1943, puis dans la classe de bijouterie à l'Ecole des arts décoratifs celle de former plusieurs générations de bijoutiers jusqu'en 1957, Lambert assuma l'entretien de sa famille. On ne peut s'empêcher de songer à ce que nous verrions aujourd'hui s'il avait poursuivi sur sa lancée de 1925.

Un heureux concours de circonstances et le soutien financier du Musée d'art et d'histoire nous ont permis d'acquérir un collier en argent, or et calcédoine, du Genevois Laurent Leenhardt qui entre enfin dans nos collections. L'intérêt de cette présence est doublé par le fait que cet artiste, comme Gilbert Albert, est un élève du Maître Lambert. Madame Gilberte Rochat, de Paris, a complété son importante donation des œuvres de sa mère, Yvonne de Morsier, par quelques pièces dont certaines renforcent de façon pertinente notre regard sur l'œuvre de cette artiste. Madame Bertrand de Saussure, de Genève, en mémoire de son mari qui était un grand ami d'Yvonne de Morsier, nous a fait don de trois bijoux des années florentines (1932-1934), dans le plus pur style Art déco. Madame Orpha Buyssens, de Bulle, connaissant nos travaux sur la collection de miniatures sur ivoire, nous a fait don d'une bague montée d'un petit portrait, seul exemple de ce type dans notre collection. Cette année 1994 a vu le musée être le dépositaire du don de l'artiste lauréat du Prix Jean-Jacques et Micheline Brunschwig pour les arts appliqués 1993, en l'occurrence une coiffe et un spectaculaire collier faits de *blisters* de médicaments.

Pour ce qui concerne les collections d'horlogerie, retenons plus particulièrement le don de deux montres-bracelets à l'occasion du centenaire de la Maison Universal, et d'un amusant réveil des années cinquante, de la célèbre marque française Jaz, offert par Madame Maguy Bunel. Notons aussi une jolie série de fonds de montres provenant de l'atelier familial de la rue Bautte, donnée par Madame Simone Scheller, ainsi que de deux plaques en émail destinées à décorer des couvercles de bonbonnières de l'atelier Jacot-Guillarmod dont nous possédons déjà un fonds important, don de Madame Antoinette Golay-Bianco à Puplinge.

Crédit photographique:

Musée de l'horlogerie, Genève, photo P. Plojoux: fig. 1, 2, et pl. X.

ACQUISITIONS DU MUSÉE D'HISTOIRE DES SCIENCES EN 1994

Par Margarida Archinard

ACHATS

En 1994, le Musée d'histoire des sciences de Genève a effectué un seul achat pour ses collections d'instruments scientifiques anciens. Le Musée est sans cesse à la recherche de pièces liées au passé genevois mais le hasard du marché des antiquités, toujours imprévisible et capricieux, ne lui a offert cette année-là que l'opportunité, vite saisie, de s'enrichir d'un hygromètre à fanon de baleine. Inventé en 1787 par le Genevois Jean-André De Luc, alors expatrié à Londres, cet instrument a été construit par Bate, aussi à Londres, peut-être encore à la fin du XVIIIe siècle ou au début du XIXe (Inv. 2138).

La signature, «Bate, London», ne fait aucune référence au prénom du fabricant et, à défaut de minutieuses recherches sur l'écriture et la gravure de l'objet, pour le moment irréalisables, il est impossible de savoir duquel des deux constructeurs londoniens, John ou Robert Bate, il s'agit. En très bon état de conservation malgré l'absence, courante, du fanon de baleine, cet hygromètre présente en outre l'avantage de disposer de sa boîte d'origine.

1.
Hygromètre à fanon de baleine, inventé par De Luc et signé «Bate, London» (fin XVIIIe ou début XIXe siècle). Laiton, longueur 23 cm. Genève, Musée d'histoire des sciences, Inv. 2138.

DONS

Un ensemble de vingt instruments de dessin, dont quelques boîtes de compas et plusieurs règles, a été offert en 1994 au Musée d'histoire des sciences par le Musée suisse de l'appareil photographique, à Vevey, grâce à la bienveillante intervention de son conservateur, Monsieur Jean-Marc Yersin (Inv. 2117 à 2137).

Crédit photographique:

Musée d'histoire des sciences, Genève, photo C. Poite.

ACQUISITIONS DU CENTRE D'ICONOGRAPHIE GENEVOISE EN 1994

Par Livio Fornara

Photo d'une classe de l'Ecole des arts industriels, 1881. Aristotype collé sur carton beige. D'un photographe parisien, sans doute itinérant, J. David. Sur le carton de montage sont inscrits tous les noms des figurants, ce qui renforce notablement l'intérêt du document. Genève, Centre d'iconographie genevoise, Inv. VG P 1779. Don de Mmes Marguerite Narbel, Lausanne, et Gabrielle Arnold, Genève.

Si 1994 n'est pas, au plan des acquisitions, une année marquante, l'enrichissement des collections du Cd'ig s'est poursuivi dans des domaines qui sont traditionnellement les siens, à savoir les vues urbaines, les représentations d'activités de toutes sortes, les portraits, les plans de ville, et cela dans les techniques elles aussi traditionnelles de la gravure, du dessin ou de la photographie. L'éventail fort large des intérêts qui préside au développement des fonds iconographiques ne se déploie (ou ne converge, c'est une question de point de vue) qu'à partir de ce point fixe qu'est Genève, pour nous seul et naturel dénominateur dans la diversité des collections.

La photographie reste le domaine où l'augmentation quantitative demeure la plus sensible; le fait aussi qu'il soit le plus accessible financièrement n'y est pas étranger en ces périodes de restrictions budgétaires. Gros ou maigres, les dons et les achats font s'accumuler les témoignages de la vie et de l'activité d'une ville, telle cette photo de classe (fig.), presque exclusivement féminine, de l'Ecole des arts industriels en 1881. D'autre part, l'opportunité d'acquérir d'excellents tirages anciens de photographies déjà présentes dans la photothèque permet d'accroître la qualité de celle-ci. Car si le critère documentaire, autrement dit le sujet de l'image, est généralement ce qui prévaut dans ce type de collection, l'aspect esthétique ou simplement la bonne qualité technique d'une photographie doivent aussi y trouver leur compte. S'agissant somme toute du patrimoine iconographique genevois, qui ne voudrait souhaiter que quantité et qualité soient considérées indissociablement, pour notre meilleure mémoire (collective) possible.

Parmi les cent cinq documents photographiques enregistrés, relevons une vingtaine de négatifs verre, format 13x18, offrant diverses vues de la ville dans les années 1920, ou encore une série de vingt-huit positifs montrant la Fête des costumes suisses organisée à Genève en 1931. Toutefois, la collection photographique ne se nourrit pas exclusivement de vues anciennes; rendre compte du présent, nous garder en mémoire, paraît tout aussi indispensable. Ainsi reportages et travaux d'auteur, commandés à des photographes genevois, apportent une vision de la ville contemporaine, à l'exemple des vues panoramiques de Charles Weber, Nicolas Crispini ou Didier Jordan qui s'inscrivent dans un patient travail d'enregistrement du paysage urbain, commencé il y a quelques années et destiné à se poursuivre, et dont une sélection a été montrée à la Maison Tavel du 26 novembre 1993 au 27 février 1994.

ACQUISITIONS DU CABINET DES ESTAMPES EN 1994

Par Rainer Michael Mason

Au titre des enrichissements de la collection, l'année 1994, marquée par la crise comme les précédentes, paraît des plus positives, même si ceux-là ne sont que par exception le fruit des crédits publics. Mais il est temps de rendre au Cabinet des estampes les moyens *ordinaires* de mener au mieux sa politique dans le champ des acquisitions. Car les donations, en particulier, s'enracinent souvent dans le travail accompli précédemment à la faveur d'achats réguliers. Ce sont ces derniers qui orientent et fondent la pérennité d'une collection. Faut-il donc rappeler ici, au risque d'une insistance suspecte d'esprit *pro domo,* que le Cabinet des estampes est l'un des constituants majeurs du Musée d'art et d'histoire, sinon des musées d'art et d'histoire genevois? Et qu'il est toujours de bonne guerre de renforcer ses forces, comme l'enseigne Clausewitz.

Les accroissements dont, pour l'essentiel, on lira plus loin le détail, sont fréquemment liés aux expositions temporaires, tirées pour leur majeure partie des tiroirs mêmes de l'institut de la Promenade du Pin. Un tour d'horizon le rappellera.

L'estampe monumentale aux allures de *dripping* et les dispositifs de blancs et/ou d'interlignes typographiques encrés en aplat, comme des tableaux constructivistes, constituent de parfaits témoignages de la capacité de John M Armleder (*1948) à jouer du *readymade* des technologies de l'impression (exposition en janvier 1995). Les documents de Christian Boltanski (*1944) viennent renforcer autour de la *Maison manquante* (1992), acquise l'an passé, l'information sur l'œuvre d'évocation triviale et de mémoire historique que poursuit l'artiste français (***Midi**-Minuit \ 8*). Les planches aux inflexions noires géométriquement ordonnées de Stéphane Brunner (*1951), dont la fascinante rigueur poursuit le dialogue avec le carré noir de Malevitch, furent l'un des deux volets de ***Midi**-Minuit \ 11*. Dans l'ultime et douzième livraison de ***Midi**-Minuit,* les architectures tactiles et les organismes ornementaux de Pierre Courtin (*1921), par exemple façonnés au burin comme autant d'*Images pour Eluard* (1952-1953), dialoguaient avec le Russe Mikhail Karasik (*1953) dont les livres-objets renvoient aux pages très vives de Gontcharova et Rozanova, et à toute la culture des opuscules futuristes russes des années 1910. Dans ***Midi**-Minuit \ 10* se retrouvaient deux artistes américains, Donald Judd (1928-1994) et Pat Steir (*1939), qui avaient déjà été montrés séparément aux Estampes en 1977 et 1988. Le premier, minimaliste, est fidèle à la vertu littérale et matérialiste des formes simples (géométriques?), la seconde vient du même horizon mais explore aujourd'hui la «grande forme» de la peinture chinoise à la faveur d'une suite de cascades (lyriques?).

La rétrospective des peintures de Henri Michaux (1899-1984), au Musée Rath, permettait également de prendre la mesure du corpus de ses estampes, présenté en l'occurrence hors les murs, à la faveur d'une très généreuse donation consentie par son héritière et magnifiquement complétée par un particulier genevois. Henri Michaux a développé par phases, entre 1948 et sa mort, un œuvre imprimé considérable qui renforce la part de l'écriture dans sa création plastique. Ses lithographies et ses eaux-fortes, en noir et blanc ou parfois en couleur, tour à tour en pièces libres ou liées à un livre, tel *Meidosems* (1948), un maître-ouvrage du XXe siècle, dessinent des échappées qui permettent de voir le texte au-delà des mots autant que de lire les images comme des livraisons chiffrées. Se révèle ainsi un moment exemplaire de moderne voyage vers les sources plurielles de l'imaginaire.

Le sculpteur Charles de Montaigu (*1946) poursuit dans des xylographies aux états entropiques encrées au pinceau et tirées à la main comme de vrais monotypes l'exploration de ses volumes premiers venus de l'architecture des villes américaines (***Midi**-Minuit \ 9* – où figurait aussi Diter Rot (*1930), pour qui tout est matière à art et à bouleversement de la perception de l'espace, des choses, comme de l'œuvre d'art).

L'acquisition de *«1918»*, par le débit exceptionnel du Fonds Léonie Roth de la Ville de Genève, a permis d'apporter une nouvelle et marquante pierre à cet édifice de haute importance qu'est la collection genevoise des avant-gardes russe et hongroise des années 1910-1920. *«1918»* est le document d'une jeunesse exilée qui fait d'une ville de province le centre du monde et de son esthétique le drapeau de l'avant-garde. L'album factice réalisé à Tiflis, dans le Caucase, en janvier 1917, par trois artistes et poètes russes référentiels, Vasilij Kamenski (1884-1961), Aleksej Kruchenykh (1886-1968) et Kirill Zdanevitch (1892-1969), réunit poèmes en *zaum* ou en «ferro-béton», lithographies à collages (vraisemblablement les premières de ce siècle) et une étonnante série de sept purs collages supré-

matistes. De cet album très rare, le Cabinet des estampes possédait déjà un exemplaire, moins complet et assez différent (***Midi**-Minuit* \ *11*).

Un autre groupe d'accroissements s'inscrit dans nos registres comme un écho légèrement différé à telle ou telle exposition des années écoulées, ou comme le fruit de relations nouées lors de manifestations encore récentes.

L'ex-libris d'André Breton (1931) ainsi que la version inédite (et vraiment inconnue!) du frontispice au *Revolver à cheveux blancs* (1932), héliogravures de Salvador Dalí (1904-1989), sont la «récompense» de l'exposition *vrai DALI / fausse GRAVURE* (1992). Les nouvelles planches d'Urs Lüthi (*1947) et en particulier les infographies (tirages sur imprimante laser) au rendu d'une « épaisseur» visuelle si heureuse, matérialisent une relation confiante établie de longue date avec l'artiste (expositions à Genève en 1991 et à Aarau en 1994, avec supplément au catalogue raisonné). La donation de vingt-neuf xylographies d'Alexandre Mairet (1880-1947) renvoie à deux expositions à la promenade du Pin, en 1984 et 1993. La cassette des *96 Pflanzen* (1992) de Josef Felix Müller (*1955) est un cadeau, avec l'appui de l'artiste, de la Fondation pour les arts graphiques en Suisse à la suite du ***Midi**-Minuit* \ 7 de 1993. Les dons réguliers de Henri Presset (*1928) s'inscrivent dans les prolongements de l'exposition et du catalogue raisonné de 1987 et certifient la remarquable prééminence de l'œuvre gravé du sculpteur genevois. Exposées en 1992 dans ***Midi**-Minuit* \ *5*, les *Überdeckungen* (1961) d'Arnulf Rainer (*1929) intègrent le fonds genevois comme l'un des premiers témoignages des «recouvrements» gravés qui de leur geste fébrile et fréquentatif constituent le corps même de l'image chez l'artiste autrichien. Le Cabinet des estampes, après les avoir montrés pour la première fois dans ***Midi**-Minuit* \ 7 en 1993, a reçu de Hannah Villiger (*1951) certains des polaroïds dont elle tire à l'accoutumée ses panneaux photographiques agrandissant son corps fragmenté comme des chiffres sculpturaux organisés au mur dans le «texte» d'une lecture diachronique.

Le Cabinet des estampes ne cherche pas seulement à mettre en relation ses expositions temporaires et ses «acquisitions». Chaque fois qu'il le peut, il complète ses fonds anciens, renforce ses points forts, place des accents nouveaux.

Ainsi, les «petits» livres d'artistes dont on repère un grand nombre dans les listes qui suivent, avec une concentration délibérée autour du nom d'Edward Ruscha (*1937) sont un exemple d'axe neuf qu'il est possible de tracer dans une collection sans moyens importants, grâce aux générosités extérieures et à l'engagement personnel des membres de la conservation.

1.
Jean Duvet, dit le Maître à la Licorne (1485-avant 1571)
Saint Sébastien, saint Antoine et saint Roch, vers 1554
Burin, 248 x 165 mm. Genève, Cabinet des estampes,
Inv. E 94/21. Don de Gabrielle et Edgar H. Platzer-Lang à RMM

Le livre d'artiste, dans la plupart des cas américain et datant des années 1960 et 1970 (mais le genre aujourd'hui est loin d'être en voie d'extinction!), est un ouvrage de constat documentaire ou indiciaire (souvent photographique, dactylographique) et de proposition conceptuelle (parfois provocatrice). Il touche au *land art,* au *minimal art,* au *conceptual art,* aux tendances *Art & Language,* au comportementalisme. Il inclut volontiers, pour créer un écart signifiant, une donnée qui sort du champ sémantique auquel il semble s'attacher. Il recourt à la technologie de l'impression industrielle (offset, photocopie), revêt une exécution très soignée, est plus d'une fois de tirage illimité et de prix de sortie donc modeste. Il peut se subtituer totalement à une exposition (Seth Siegelaub). Bref, cette production se situe en dehors de l'art institutionnel (expressionnisme abstrait, *pop art)* et de la consécration.

D'une certaine manière, le livre d'artiste tient sur la scène en question le rôle de l'artisanal *lubok* dans la Russie des années 10 et 20, petit livre «populaire» manufacturé à la diable par les futuristes en dehors des canons du «bon» livre français à gravures. Dans cette perspective, le *Nohow on* de Beckett (1989), avec les aquatintes «blanches» de Robert Ryman (*1930) est un ouvrage de goût «classique», ce que le référentiel *Xerox Book* (1968) de Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt et Robert Morris n'est pas. Les admirables *Clea/Rsky* (1967-1968) et *Laair* (1970) de Bruce Nauman (*1941), simplement composés de pleines pages de différentes couleurs obtenues par trames quadrichromiques homogènes imprimées en offset sur papier glacé, prouvent cependant que la qualité industrielle engendre autant d'émotion que, par exemple, la vieille lithographie.

Il convient enfin d'attirer l'attention sur d'autres et singuliers enrichissements. Jean Duvet (1485-avant 1571), dit le Maître à la licorne, fut entre 1540 et 1560 environ, dessinant fortifications et monnaies, au service de la République de Genève – dont le Cabinet des estampes ne possédait pas la moindre gravure. Aussi le don du burin rassemblant *Saint Sébastien, saint Antoine et saint Roch* (vers 1554), qui allie fermeté de la ligne et tendresse des carnations comme grattées sur le cuivre, représente-t-il un exceptionnel apport (fig. 1). Le fonds Jean Fautrier de Genève, créé autour de 1986, année de notre centenaire, est l'un des meilleurs au monde: les deux originaux multiples OM 15 et 16 (1957) y arrondissent encore de façon sensible l'image du peintre-graveur français. Franz Gertsch (*1930) a offert aux visiteurs de la promenade du Pin la monumentale *Dominique* (1988). Cette xylographie en deux couleurs, mauve et pistache clair, aux qualités tout à la fois de peinture et de représentation à effet photographique les accueille désormais dans l'escalier au deuxième étage comme l'image même de l'œuvre d'art: tout y est plat, codé binairement dans une seule surface de bois, et substantiel, offert à l'épaisseur de l'encrage et de l'imaginaire. Le magnifique portefeuille des dix-neuf *Artistes contre la torture* (1993) se devait d'être conservé à Genève. C'est Catherine Gautier, Genève, qui a réalisé ce souhait en souvenir de son mari, Jean-Jacques Gautier, initiateur de la Convention européenne pour la prévention de la torture.

L'attribution avisée d'un excédent de recettes imprévu sur la rétrospective des peintures d'Antonio Saura a permis l'achat de la dernière des cinq «lithographies» en haute pâte noire de Richard Serra (*1939) qui ouvraient, en 1991, la série de ***Midi-Minuit:*** la suite des cinq grandes lithographies parisiennes de 1989 se trouve ainsi réunie à Genève. Une information encore: le Cabinet des estampes est le seul musée suisse à faire l'acquisition, quoi qu'il arrive, des éditions de tête (estampes, multiples) de la revue zurichoise (et internationale) *Parkett,* laquelle se promène depuis 1984 sur le haut du pavé artistique mondial.

2.
Bruce Nauman (*1941), *Malice,* 1980
Lithographie, 749 x 1054 mm. Genève, Cabinet des estampes, Inv. E 94/341. Don anonyme

Mais – faut-il le souligner? – le groupe d'enrichissements véritablement fondamentaux s'inscrit dans l'inventaire du fonds russe: El Lissitzky, Ljubov Popova, Alexander Rodtchenko, Ol'ga Rozanova et Vravara Stepanova sont présentés plus loin, à part.

Insistons derechef: la stature d'une institution se reflète dans sa collection et celle-ci se situe à la fois par quelques repères dans l'absolu de l'histoire de l'art et par son attention à des phénomènes d'apparence marginale qui, un jour, seront centraux («von den hereinbrechenden Rändern », selon Ludwig Hohl). Malgré l'absence de crédits voués aux acquisitions pour les collections, depuis 1990, ces dernières ont donc bénéficié de dons multiples et parfois capitaux. C'est avec une immense reconnaissance que sont nommés ici:

DONATEURS: ARTISTES

1. John M Armleder, Genève
2. Stéphane Brunner, Genève
3. Franz et Maria Gertsch, Rüschegg
4. Mikhail Karasik, Saint-Pétersbourg
5. Urs Lüthi, Munich
6. Charles de Montaigu, Genève
7. Henri Presset, Genève
8. Pat Steir, New York
9. Hannah Villiger, Paris

DONATEURS: INSTITUTIONS ET PARTICULIERS

10. Anonymes (Genève, Paris)
11. Suzanne de Agostini-Mairet, Genève
12. Brooke Alexander, New York
13. Soisik Audouard, Paris
14. Simon Benhamou, Genève
15. Christophe Bohlmann, Genève
16. Centre genevois de gravure contemporaine, Genève
17. Chalcographie du Louvre, Paris
18. Christophe Cherix, Genève
19. Paul Destribat, Paris
20. Fondation pour les arts graphiques en Suisse, Zurich
21. Fonds régional d'art contemporain, Amiens
22. Fonds Léonie Roth (à la discrétion du Conseil administratif de la Ville de Genève)
23. Catherine Gautier, Genève, en souvenir de son mari, Jean-Jacques Gautier, initiateur de la Convention européenne pour la prévention de la torture
24. Katia Guth et la SGG, en mémoire de Charles Goerg
25. Helmhaus Edition, Zurich
26. Jean-Paul Jungo, Morges
27. Pascale Lesnes, Paris
28. Rainer Michael Mason, Genève
29. Museo cantonale d'arte, Lugano
30. Musée de l'estampe, Gravelines
31. Yves Oltramare, Genève
32. Gabriele et Edgar H. Paltzer-Lang, Zurich
33. Micheline Phankim, Paris
34. Clive Phillpot, MoMA, New York
35. Catherine Putman Béraud, Paris, en mémoire de Jacques Putman
36. Société La gravure suisse (SGG)
37. Rachel Stella, Paris
38. Vladimir Stepczynski, Genève
39. Juliane Willi-Cosandier, Genève

DÉPOSANTS

40. Bibliothèque d'art et d'archéologie, Genève
41. Fondation Jean-Louis Prevost, Genève
42. Franz Gertsch, Rüschegg

PRINCIPAUX ENRICHISSEMENTS

John M Armleder (*1948)
Sans titre, 1992, cassette de 16 planches typographiques (donateur 1)
3 assiettes de porcelaine, multiple (donateur 1)
Sans titre, 1992, estampe monumentale à encrage monotypique (dripping), épreuve de décharge, tirage unique (donateurs 1 + 16)

Carl Andre (*1935)
Art-Rite, 1976-1977, revue, couverture par l'artiste, offset (donateur 34)

Ian Anüll (*1948)
1000, 1974, sérigraphie (donateur 10)

John Baldessari (*1931)
The Telephone Book (with Pearls), 1988, livre d'artiste, offset (donateur 18)

Robert Barry (*1936)
It is... it isn't..., 1972, livre d'artiste, offset (donateur 10)
Continue, 1987, livre d'artiste, offset (donateur 10)

Mel Bochner (*1940)
Misunderstandings..., 1970, 10 planches, offset (donateur 10)

Stanley Brouwn
1m+1m+1m+1m = 400cm, 1994, livre d'artiste, offset (donateur 28)

Christian Boltanski (*1944)
White Shadows, 1991, dépliant en accordéon, offset (donateur 10)
Lanterne magique, 1982, dépliant en accordéon, offset (donateur 10)
Dispersion, 1994, sac de plastique (donateur 28)
Reconstitution, 1990-1991, boîte contenant 16 documents, offset, photographie et photocopie (donateur 28)

Stéphane Brunner (*1951)
Sahagún, 1993, portefeuille de 3 aquatintes (donateur 2)
Occabé, 1991, portefeuille de 6 planographies (donateurs 28 + 29)
Sans titre, 1994, aquatinte rehaussée, édition de tête de *Midi-Minuit \ 1 à 12 · 1991-1994*

James Lee Byars (*1932)
The Perfect Moment, 1993, affiche, offset (donateur 28)

Gianfredo Camesi (*1940)
Formation - Transformation, 1984, dépliant en accordéon, eau-forte (déposant 40)

Pierre Courtin (*1921)
Etrurie pour les dindons du Roi, 1972, burin et échoppe (donateur 28)
La maladie du dindon, 1980-1981, burin et échoppe, 9 épreuves d'état (donateurs 35 + 39)
L'exil... enfin, 1974-1994, burin et échoppe (donateur 28)

Salvador Dalí (1904-1989)
André Breton le Tamanoir (Ex-libris A. B.), [1931], héliogravure (donateur 19)
Le revolver à cheveux blancs, 1932, héliogravure, version inédite du frontispice, épreuve récente (donateur 19)

Jan Dibbets (*1941)
Domaine d'un rouge-gorge / Sculpture 1969, 1970, livre d'artiste, offset (donateur 18)

Noël Dolla (*1945)
Carnet de voyage, 1993, livre d'artiste, offset (donateur 27)

Marcel Duchamp (1887-1968)
First Papers of Surrealism, André Breton, 1942, catalogue d'exposition (déposant 40)

Jean Dubuffet (1901-1985)
Lithographies, 1960, carton d'invitation, lithographie (donateur 13)
Lithographies, 1960, catalogue d'exposition, couverture lithographique originale (donateur 28)

Jean Duvet, dit le Maître à la Licorne (1485-avant 1571)
Saint Sébastien, saint Antoine et saint Roch, vers 1554, burin (donateur 32)

El Lissitzky (1890-1941)
Prouns, 1920, lithographie, suite de 11 planches (déposant 41)
Construction flottant dans l'espace, 1920, xylographie (déposant 41)

Jean Fautrier (1898-1964)
Annabelle nue, 1957, original multiple, OM 15 (donateur 26)
Sans titre, 1957, original multiple, OM 16 (donateur 28)

Hans-Peter Feldmann (*1941)
Bilder Pictures, 1975, livre d'artiste, offset (donateur 10)

Robert Filliou (1926-1987)
Standard-Book, Livre-Etalon, 1982, dépliant en accordéon, offset (donateur 10)

Hamish Fulton (*1946)
One Hundred Walks, 1991, livre d'artiste, offset (déposant 40)
Sans titre, 1974, livre d'artiste, offset (donateur 10)
5 Febrero/30 Marzo/1991, livre d'artiste, offset (donateur 14)
East, South, West, North, 1988, photogravure (donateur 28)

Franz Gertsch (*1930)
Dominique, 1988, xylographie en 2 couleurs (donateur 3)
Schwarzwasser II, 1993-1994 (volet droit), xylographie en noir anthracite (déposant 42)

Douglas Huebler (*1924)
4 titres, 1968-1973, livres d'artiste, offset (donateur 10)

Peter Hutchinson (*1930)
Paricutin Volcano Project, 1970, livre d'artiste publié en 1979, offset et photocopie couleur (donateur 10)

Donald Judd (1928-1994)
Sans titre, 1991, xylographie en vert, 4 planches (donateur 38)

Allan Kaprow (*1927)
22 March, 1969, 7 planches offset éditées en 1970 (donateur 10)

Mikhail Karasik (*1953)
17 titres, livres d'artiste, lithographie, et 2 jeux de cartes lithographiées (donateur 4)

Edward Kienholz (1927-1994)
For $ 180.00, 1970, aquarelle, timbre humide et cadre de zinc (donateur 10)

Joseph Kosuth (*1945)
Notebook on Water, 1965-1966, offset, 15 planches sous enveloppe éditées en 1970 (donateur 10)

Louise Lawler (*1947)
Sans titre, papier à lettre et enveloppe, 1982, offset (donateur 10)
Once There... The End, 1993, photocopie et sérigraphie (donateur 10)

Ange Leccia (*1952)
Arrangement, 1992, offset, 2 planches, boîte (donateur 37)

Le Corbusier (1887-1965)
Entre-Deux, 1964, album de 17 lithographies (déposant 40)

Eugène Leroy (*1910)
Sans titre, eau-forte, 1979, planche de tête pour le catalogue raisonné des gravures 1964-1972 (donateur 30)

Sol LeWitt (*1928)
Photo Grids, 1977, livre d'artiste, offset (donateur 10)
Schematic drawing for Muybudge, 1964/1969, offset, édité en 1970 (donateur 10)

Richard Long (*1945)
Planes of Vision/Sydamerika, 1973/1983, 2 livres d'artiste, offset et sérigraphie (donateur 10)
The North Woods, 1977, catalogue d'exposition, offset (donateur 10)
Audio arts, 1984, cassette audio (donateur 28)
Five, Six, Pick Up Sticks..., 1980, dépliant, typographie (donateur 28)

Urs Lüthi (*1947)
Sans titre, 1990, photogravure et aquatinte, M 211 bis (donateur 5)
Nature morte, 1991/1992, 2 planches; M 216, 217; *The End,* 1993, M 234; *Nature morte,* 1993, 2 planches, M 235, 236: sérigraphie, offset, infographie (donateur 5)
Nature morte. Aus der Serie der Universellen Ordnung, 1993, photographie, M 218 (donateur 5)
Morningsun, Eveningstar, Rosegarden, 1993, photogravure et aquatinte, M 237-239 (donateur 5)
Die eine oder andere Wahrheit. Aus der Serie..., 1993, photogravure et aquatinte, M 240 (donateur 5)
Catalogue *Urs Lüthi,* 1993, infographie, album, M 219-221 (donateur 5)
The End, 1993, infographie, album, M 222-233 (donateur 5)

George Maciunas (1931-1978)
Flux Paper Events, 1976, livre d'artiste, offset (donateur 10)

Alexandre Mairet (1880-1947)
29 xylographies, 1898-1944 (donateur 11)

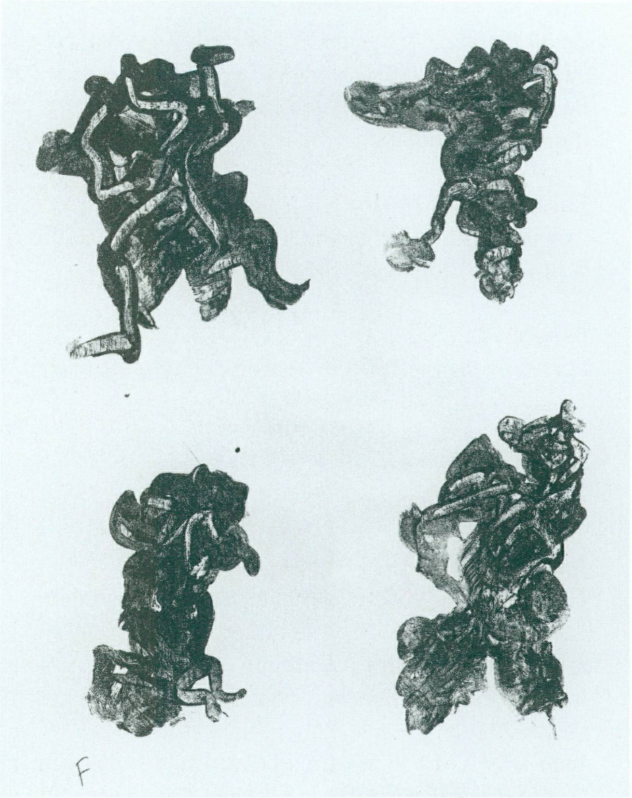
Elisabeth Mercier
Dessins, 1993, livre d'artiste, offset (donateur 27)

Henri Michaux (1899-1984)
Meidosems, exemplaire de tête n° VIII, avec 3 suites libres de 12 planches en 3 différentes couleurs + 3 planches en noir refusées, Paris 1948 (donateur 31)
l'essentiel de l'œuvre gravé et lithographié, environ 150 planches (donateur 33)

Charles de Montaigu (*1946)
2 xylographies, 1993-1994 (donateurs 24 + 36)
4 xylographies, 1979-1994 (donateur 6)

Robert Morris (*1931)
Continuous Project..., 1969, dépliant en accordéon, offset, édité en 1970 (donateur 10)

Josef Felix Müller (*1955)
96 Pflanzen, 1992, cassette de 96 xylographies (donateur 20, avec l'appui de l'artiste)



3.
Henri Michaux (1899-1984), Sans titre, [1967]. Lithographie, 280 x 230 mm. Planche non éditée. Genève, Cabinet des estampes, Inv. E 94/461. Don de Micheline Phankim, Paris

Bruce Nauman (*1941)
Clea/Rsky, 1967-1968, livre d'artiste, offset (donateur 10)
Laair, 1970, livre d'artiste, offset (donateur 10)
Malice, 1980, lithographie (donateur 38)

Denis Oppenheim (*1938)
Flower Arrangement for Bruce Nauman, 1970, dépliant en accordéon, offset (donateur 10)
Sans titre, 1981, héliogravure (don de l'artiste en 1992, transmis par le Cabinet des dessins)

Ria Pacquée
Furka, 1994, 9 photographies (donateur 28)

Giuseppe Penone (*1947)
L'image du toucher, 1994, catalogue d'exposition (donateur 21)

Jean-Pierre Pincemin (*1944)
Sans titre, 1987 et 1991, pointe sèche, aquatinte, 3 planches (donateur 28)

Ljubov Popova (1889-1924)
6 gravures, 1917, linogravure, 6 planches + 1 titre gravé + 2 épreuves d'état du titre (déposant 41)
Construction spatiale de lignes de forces, 1920-1921, linogravure, 3 planches (déposant 41)

Henri Presset (*1928)
A une madone, 1993, album de 2 planches, pointe sèche (donateur 7)
Esquisse pour Galatée, suite de 3 planches, 1991, pointe sèche, gouge (donateur 7)
17 planches diverses, 1989-1994, pointe sèche, eau-forte (donateur 7)

Arnulf Rainer (*1929)
Überdeckungen, 1961, portefeuille de 6 pointes sèches, 1961 (donateur 10)
3 «Überdeckungen» gravées de vues du Louvre par Daumont, 1994, pointe sèche, eau-forte, burin (donateur 17)

Diter Rot (*1930)
Little Clouds, 1972, eau-forte, épreuve reprise au beurre (donateur 28)
120 Piccadilly Postcards, 1977, cartes postales, offset (donateur 10)
8 planches, 1970-1971, sérigraphie, lithographie (donateur 28)

Ol'ga Rozanova (1886-1918)
Sans titre, vers 1915, 2 linogravures (déposant 41)

Edward Ruscha (*1937)
14 livres d'artiste ou catalogue, 1969-1971 (déposant 40)
(avec Lawrence Weiner) *Hard Light,* 1978, livre d'artiste, offset (donateur 10)

Robert Ryman (*1930)
Sans titre, 1989, 5 aquatintes reliées dans *Nohow on,* de Samuel Beckett (donateur 14)

Richard Serra (*1939)
Père Lachaise, 1990, lithographie (acquisition)

Roman Signer (*1938)
Bilder aus Super-8 Filmen 1975-1989, 1992, livre d'artiste, offset (donateur 25)

Pat Steir (*1939)
12 aquatintes en noir (Cascades), 1991-1993 (donateur 8)
34 aquatintes en couleur, épreuves d'essai, 1993 (donateur 8)
The Dragon Kings Daughter, 1993, aquatinte (donateur 17)

Ernest T.
Treize dessins dialogués de 1963, 1993, livre d'artiste, offset (donateur 27)

Hannah Villiger (*1951)
Skulptural III et *XIII,* 2 blocs de 6 polaroïds, 1993 (donateur 9)
2 polaroïds isolés, 1993 (donateur 9)

Lawrence Weiner (*1940)
1 carte postale, 1991 (donateur 39)
Learn to read art, 1993, épinglette en émail (donateur 10)
Question:?, 1994, typographie et sérigraphie (donateur 10)
Statements, 1968, livre d'artiste, offset (donateur 18)

Christopher Wool (*1955)
Absent without leave, 1993, livre d'artiste, photocopie et photographie originale (donateur 10)
Black Book, 1989, sérigraphie, livre d'artiste (donateur 38)

Beat Zoderer (*1955)
Druckwerk, 1992, coffret de cartes postales, carton d'invitation..., offset et sérigraphie (donateur 28)

4.
Pat Steir (*1939), *Long Vertical Falls 2*, 1991. Aquatinte, 1140 x 577 mm. Edition Crown Point Press, New York. Genève, Cabinet des estampes, Inv. E 94/301. Don de l'artiste

Ouvrages collectifs

Vasilij Kamenski, Aleksej Kruchenykh, Kirill Zdanevitch
«1918», Tiflis, janvier 1917, lithographie et collage, 15 planches (donateur 22)

Alexander Rodtchenko, Varvara Stepanova
album factice («Scrapbook»), 1920-1945, photographies de Rodtchenko, linogravures de Stepanova et couvertures originales (dessins aux crayons de couleur) pour *Tsotsa* de Rodtchenko, divers dessins et documents, 24 feuillets sous couverture (déposant 41)

Vzleteli v Possii, 1994, catalogue d'une collection danoise de l'avant-garde russe présentée par Natalia Ignatova, photocopie, techniques diverses (donateur 15)

Artistes contre la torture, 1993, **Georg Baselitz, Max Bill, Eduardo Chillida, Rupprecht Geiger, Raimund Girke, Gotthard Graubner, Jasper Johns, Donald Judd, Jannis Kounellis, Sol LeWitt, Richard Long, Robert Mangold, Nicola de Maria, Giulio Paolini, David Rabinovitch, Emil Schumacher, Antoni Tàpies, Günther Uecker, Not Vital,** portefeuille de 19 estampes (donateur 26)
19 Paris IV. 70, **Ian Wilson, Lawrence Weiner, Niele Toroni...**, Siegelaub, catalogue d'exposition, offset (déposant 40)

July-August 1969, **Carl Andre, Robert Barry, Daniel Buren...**, Siegelaub, livre constituant une exposition sur catalogue, offset (donateur 18)

Mochetti · Piacentino · Pistoletto, 1969 (?), catalogue d'exposition, offset (déposant 40)

Xerox Book, 1968, **Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler...**, Siegelaub, livre d'artiste, offset-contact (donateur 18)

Do-it-yourself, 1993, **Jessica Diamond, Sol LeWitt, Lawrence Weiner**, coffret (donateur 10)

Royal Road Test, 1967, **Edward Ruscha, Mason Williams, Patrick Blackwell**, livre d'artiste (déposant 40)

January 5-31, 1969, **Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner**, Siegelaub, livre constituant une exposition sur catalogue, offset (déposant 40)

1969 March 1969, **Terry Atkinson, Michael Baldwin...**, Siegelaub, livre constituant une exposition sur catalogue, offset (déposant 40)

Art by telephone, 1969, **Siah Armajani, Arman, Richard Artschwager...**, 2 disques 33 tours (donateur 10)

Games at the Cedilla..., 1967, **George Brecht, Robert Filliou**, volume offset (donateur 10)

955, 000 - 557, 087, 1970, **Vito Acconci, Morrie Alhadeff, Carl Andre...**, Lippard, catalogue d'exposition en 138 cartes (donateur 10)

PARKETT, nº 39, 1994 (acquisition)
Ross Bleckner (*1949), Sans titre, 1993, aquatinte, encre, cire
Marlene Dumas (*1953), *The Black Man, the Jew and the Girl,* 1993, xylographie et lithographie

PARKETT, nº 40-41, 1994 (acquisition)
Felix Gonzalez-Torres (*1947), *Sans titre (für Parkett),* 1994, sérigraphie
Wolfgang Laib (*1950), *A Wax room for a Mountain,* 1994, huile et sérigraphie
Francesco Clemente (*1952), *Sorrow,* 1994, héliogravure
Damien Hirst (*1965), *What goes up must come down,* 1994, balle de ping-pong, sèche-cheveux et cuve de plexiglas incolore
Peter Fischli (*1952) / **David Weiss** (*1946), Sans titre, 1994, cuvette de plastique, dispersion
Günther Förg (*1952), Sans titre, 1994, miroir monté sur bois et cuivre avec coulures de vernis monté sur bois
Jenny Holzer (*1950), *With you inside me comes the knowledge of my death,* 1994, bague d'argent travaillé et gravé
Sigmar Polke (*1941), Sans titre, 1994, 2 volumes *Parkett* en maculature dont l'un avec un pochoir original
Rebecca Horn (*1944), *Schwanenleiter,* 1994, boîte métallique

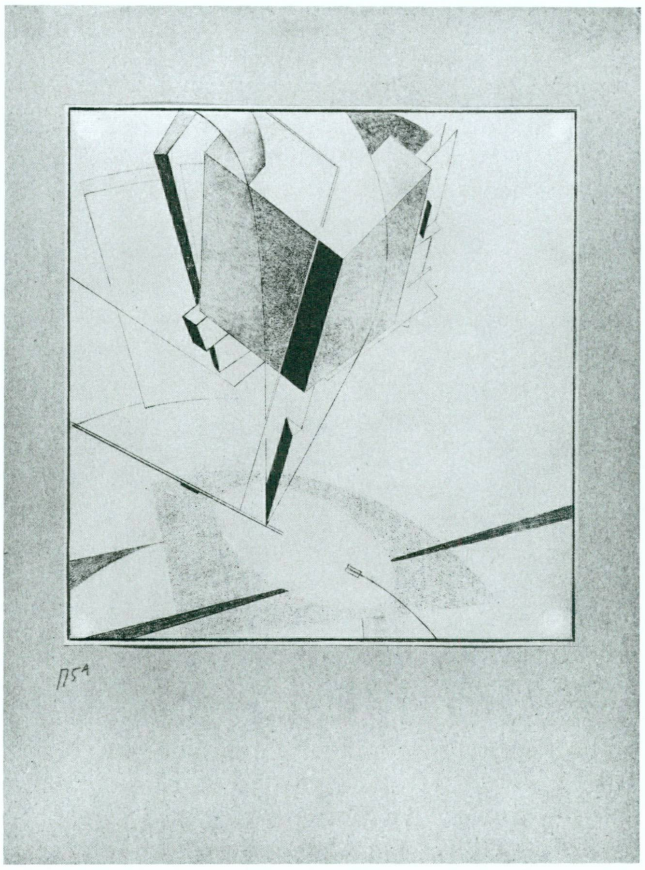
---

Crédit photographique:

Cabinet des estampes, Genève, photo Arts & Photo, Carouge: fig. 1, 2
Cabinet des estampes, Genève, photo C. Kobler, Carouge: fig. 3, 4

NOTE SUR QUELQUES ACQUISITIONS FONDAMENTALES DANS L'ANCIENNE COLLECTION GEORGE COSTAKIS: LISSITZKY, POPOVA, RODTCHENKO, ROZANOVA ET STEPANOVA

Par Rainer Michael Mason



1.
El Lissitzky (1890-1941). *Proun 5A*, 1920. Lithographie en noir, 275 x 261 mm. Genève, Cabinet des estampes, Inv. E 94/427. Dépôt de la Fondation Jean-Louis Prevost

Il est parfois des acquisitions essentielles qu'on ne peut que désirer tout en «lâchant prise», tant elles sont indispensables à l'achèvement d'une collection - et improbables du fait de leur rareté et de leur niveau de prix. Mais la *serendipity* récompense. Les œuvres de Lissitzky, Popova, Rodtchenko, Rozanova et Stepanova que la Fondation Jean-Louis Prevost a pu acheter en 1994 pour le Cabinet des estampes, à la source la plus prestigieuse qui soit, le certifient de façon presque miraculeuse.

CADRE GÉNÉRAL

La considération que l'art russe et hongrois des années 1910 et 1920 se révélait crucial dans le développement de la création plastique au XXe siècle et que la Suisse n'en possédait que très peu de témoignages, a conduit le Cabinet des estampes à établir dès 1979 les premières bases d'une collection de cette «avant-garde» (comme par commodité on désigne cette période). A ce jour, soit après les récentes acquisitions de la Fondation Jean-Louis Prevost, le fonds genevois (comptant quelque deux cent cinquante numéros) se révèle l'un des meilleurs qui soit dans le monde occidental, pour le livre d'artiste, l'estampe et le collage. On citera dans cette collection, parmi nombre de pièces très remarquables même isolées, les *ensembles* suivants, constituant des points forts exceptionnels et rarissimes (de la plupart des pièces on connaît moins d'une demi-douzaine d'exemplaires):

Sonia Delaunay (1885-1979)
La prose du Transsibérien, 1913, aquarelle et gouache (maquette originale du pochoir édité à 50 exemplaires)

Natalija Gontcharova (1881-1962)
Vojna. Misticheseskije obrazy voiny (La guerre · Images mystiques de la guerre), la suite des 14 lithographies en noir

Aleksej Kruchenykh (1886-1968)
Vselenskaja Vojna (La guerre universelle), la suite des 12 collages en couleur
«*1918*», 1917 (2 exemplaires différents), 13 collages en couleur (plus contributions de V. Kamenskij et K. Zdanevitch)
3 collages isolés, en couleur

El Lissitzky (1890-1941)
les 11 lithographies de la suite du *Proun* de 1920, plus 1 épreuve du 1er état sur 5 de *П 3A*
1 xylographie de 1920 (1er état sur 2)

Kazimir Malevitch (1878-1935)
Suprématisme, 1920, la suite des 34 lithographies en noir

László Moholy-Nagy (1895-1946)
13 linogravures et xylographies en noir, 1921-1924

László Péri (1899-1967)
Linoleumschnitte, 1922-1923, la suite des 12 collages de linogravures en noir sur papiers de couleur

Ljubov Popova (1889-1924)
la suite des 6 linogravures de 1917, avec leur titre gravé et 2 épreuves d'essai pour ce titre
les 4 linogravures de 1920-1921

Ivan Puni (1894-1956)
les 5 linogravures en noir de 1922

Alexandre Rodtchenko (1891-1956)
7 linogravures en noir, 1919-1922
4 dessins et collages pour le titre de *Tsotsa* (1921-1922)

Ol'ga Rozanova (1886-1918)
Utinœ gnezdyshko... durnykh solv (Le nid de canard ... de vilains mots), 1913, la suite des 23 lithographies rehaussées à la gouache
Te li le, 1914, la suite des 13 ektographies en couleur
Zaumnaja Gniga (Rivre transrationnel), 1916, la suite des 11 linogravures et collages en couleur
Vojna (La guerre), 1916, la suite des 16 xylographies et collages en couleur

La collection genevoise a fait l'objet de cinq expositions partielles à la promenade du Pin, en 1987, 1988, 1989, 1991 et 1994, ainsi que d'une présentation complète, en 1990, avec catalogue, à l'Instituto valenciano de arte moderno (IVAM), de Valencia. Le Cabinet des estampes a publié en 1988 l'inventaire de cette collection, telle qu'elle se présentait alors: Rainer Michael Mason, *Moderne · Postmoderne | Deux cas d'école | L'avant-garde russe (1916-1925) · Giorgio de Chirico (1924-1934)*, Tricorne, Genève 1988.

Tant Lissitzky que Popova, en particulier, occupent une place capitale dans la maturité du constructivisme et du suprématisme russes. L'œuvre imprimé des deux artistes connaît son sommet absolu dans les ensembles achetés. Leur rareté est éminente. L'entrée des gravures de Popova dans le fonds genevois (qui en comptait déjà deux) a fait du Cabinet des estampes de Genève, à notre connaissance, la seule institution publique détenant l'œuvre gravé *complet* de cette artiste.

LA PROVENANCE: LA COLLECTION COSTAKIS

La collection de George Costakis (Moscou 1912 - Athènes 1990), employé grec parfaitement russophone de l'ambassade du Canada à Moscou, a pris corps après la deuxième guerre mondiale. En 1977, à l'âge de la retraite, il fut autorisé, au prix d'une «donation» massive à la Galerie Tret'jakov, Moscou, à exporter plus d'un millier d'œuvres en Occident, où il s'installa.

On doit à George Costakis, l'un des plus grands collectionneurs du XXe siècle, un véritable travail d'archéologue - et de conservateur – au temps où le système soviétique, privilégiant le réalisme socialiste, dédaignait et plus encore rejetait vivement l'avant-garde des années 1910-1920. En rassemblant du matériel, en rencontrant les artistes en «exil intérieur», en étudiant, achetant et mettant à l'abri leur œuvre, il a permis non seulement à la Russie de disposer aujourd'hui d'une mémoire artistique des années autour de la Révolution d'octobre, mais à l'histoire de l'art en général de s'assurer une connaissance de base d'une période-phare.

L'une des sources de Georges Costakis (cela doit être mentionné ici, notamment pour le «Scrapbook» de Rodtchenko/Stepanova) fut Aleksej Kruchenykh, l'un des protagonistes absolument centraux du futurisme russe. Poète *zaum*, c'est-à-dire pratiquant le langage transrationnel, d'où est issu en partie la linguistique moderne, éditeur et facteur de petits livres créés avec des artistes (Malevitch, Rodtchenko, Rozanova) et d'autres littérateurs (par exemple Velimir Khlebnikov), il fut à Moscou et à Tiflis le grand stimulateur, puis de nouveau à Moscou, jusqu'à sa mort, un des «bibliothécaires» de l'avant-garde des années 1910-1920. Le fonds genevois est riche de sa production. Les sources mêmes de la collection Costakis (artistes, veuves, amis) et l'époque où furent faites les acquisitions excluent les faux et les travaux douteux qui apparaissent régulièrement sur le marché de l'art russe.

LES ACQUISITIONS

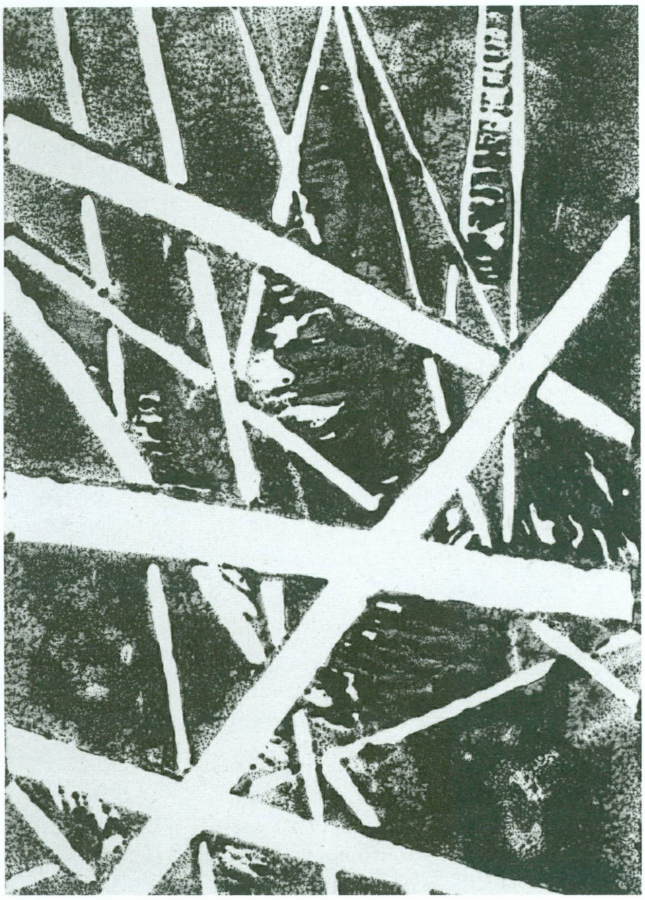
EL LISSITZKY
Polchinok (Smolensk) 1890 - Moscou 1941
Prouns (Projets pour l'affirmation du nouveau)
a. 11 lithographies en noir, au crayon et au crachis, épreuve d'essai et/ou d'état sur vélin de librairie, titrées à la mine de plomb par l'artiste sur le montage, Vitebsk 1920
b. une xylographie en noir, 1er état sur 2, sur vélin de librairie, portant à la mine de plomb le nom de l'artiste, Vitebsk 1920
Angelica Zander Rudenstine (éd.), *The George Costakis Collection · Russian Avant-Garde Art*, Abrams, New York 1981
a. - nos 455, 457-462, 464, 466, 467, pp. 246-248
b. - no 456, p. 246
Peter Nisbet (éd.), *El Lissitzky · 1890-1941*, catalogue d'exposition, Harvard University Art Museum / Busch-Reisinger Museum, Cambridge MA, 1987
a. - pl. 17-27, pp. 80-90
b. - pl. 13, p. 76

Ces épreuves d'essai et/ou d'état, au nombre de onze, ont été imprimées au cours du deuxième semestre 1920 à l'atelier des arts graphiques et des techniques d'impression de l'Ecole populaire des Beaux-Arts de Vitebsk où Lissitzky avait été appelé en juillet 1919 par Marc Chagall. L'édition vraisemblablement prévue ne fut pas tirée: elle fut l'objet de nombreuses confusions. On retiendra simplement, en résumé, qu'une esquisse exécutée à la mine de plomb et à la gouache pour le plat de la chemise ou du portefeuille destiné à recevoir les lithographies (Moscou, Galerie Tret'jakov[1]) porte, sous le nom de l'artiste et le titre de *Proun*: «11 lithographies · Vitebsk · Moscou · Unovis · 1920». Ce chiffre de onze paraît bien retenir la totalité des constituants disponibles: il se vérifie dans les fonds de quatre cabinet d'estampes, à Amsterdam, Berlin, Eindhoven et Genève (Moscou, Galerie Tret'jakov, ne possède que neuf des onze pièces), et se trouve confirmé par la vente, le 18 avril 1921, d'une série de onze lithographies au bureau des musées du Narkompros à Moscou[2]. Un examen récent des cinq suites «complètes» conservées à Amsterdam, Berlin, Eindhoven, Genève et Moscou m'a permis de constater[3], par exemple dans le cas de *П 3A*, l'existence de véritables *états* répartis entre les cinq villes citées. Ce «détail» ignoré affirme à sa manière qu'il n'y eut jamais d'édition «régulière» des *Prouns* du deuxième semestre de 1920. Ce qui rend ces lithographies d'autant plus précieuses. Quant à la date, un faisceau d'indices en soutient la pertinence[4].

On peut avancer l'hypothèse que la petite xylographie fut réalisée par Lissitzky en même temps que la «Croix suprématiste» de 1920 (Karshan 36) qu'il grava semble-t-il pour Malevitch (comme premier projet de couverture pour *Suprématisme · 34 dessins*?). Sur une épreuve portant quatre impressions de cette xylographie groupées en carré et orientées par rotation de 90° selon les quatre directions (Caracas, collection particulière), l'artiste a noté: «Construction flottant dans l'espace, propulsée ensemble avec son spectateur au-delà des limites de la terre, et, afin de la parachever, le spectateur doit faire pivoter et la planche et soi-même autour son axe comme une planète. Ce plan est seulement une démonstration mécanique visant à pénétrer l'essence de sa construction - seulement quatre phases».

Des conflits de tendance interviennent aux Beaux-Arts de Vitebsk et, à l'automne 1920, Malevitch succédera à Chagall comme directeur. Lissitzky réunit autour de lui de nombreux artistes progressistes et crée dès avril 1920 les ateliers UNOVIS[5], sorte de laboratoires de recherche et d'expérimentation. En contact étroit avec les théoriciens suprématistes et constructivistes et poursuivant avec ses étudiants ses propres réflexions sur l'architecture, l'espace et la perspective, Lissitzky en vient à créer ses premiers *Prouns* (Projets pour l'affirmation du nouveau), œuvres radicalement abstraites, à l'exactitude d'épures industrielles, dans lesquelles il développe une nouvelle réalité tridimensionnelle qui annonce les «architectones» et les «planites» que Malevitch explorera à partir de 1924. Ce travail d'une extrême concision, né de sa formation d'architecte-ingénieur, trouvera une application exemplaire dans toutes ses autres activités: affiches, encarts publicitaires, typographie et mise en page de livres, albums, revues et catalogues, décors de théâtre, conception et organisation de pavillons de foires et d'expositions, projets de constructions.

Les *Prouns* flottent dans l'immensité cosmique et peuvent donc être contemplés selon toutes les directions de l'espace. Modèles de l'architecture à venir, ces constructions en volumes géométriques appartiennent véritablement au genre du caprice d'architecture, à l'instar des *Prisons* de Piranesi. Traités comme des objets de poésie plastique pure, soumis à une perspective axonométrique, plongés dans un milieu spatial non référentiel, les *Prouns* appellent une vision ouverte. «Stations d'aiguillage entre la peinture et l'architecture», dans l'esprit de l'artiste, ils réalisent le passage entre l'esthétique suprématiste de Malevitch (tableaux plans) et la réalité à l'échelle de la ville. Jetant une passerelle vers le vocabulaire fonctionnel des dessins d'ingénieur, ces lithographies comptent, par leur finesse et leur lumière, parmi les plus fines de la création graphique du XXe siècle.



2.
Ljubov Popova (1889-1924). Sans titre, 1921. Linogravure en bleu, 116 x 84 mm. Planche pour le catalogue *5 x 5 = 25*. Genève, Cabinet des estampes, Inv. E 94/430. Dépôt de la Fondation Jean-Louis Prevost

LJUBOV POPOVA
Moscou 1889 - 1924
6 Gravjur" (Six gravures)

a. suite de 6 linogravures en couleur précédée de sa planche de titre gravée, sur vélin de qualités diverses, Moscou 1917
b. 2 linogravures en couleur, épreuves d'état (1er et 2e états sur 3) pour le titre de la suite précédente, sur vélin de qualités diverses; un double nu de Popova (vers 1910?), dessin double-face, à l'encre, est monté au verso de la feuille du 2e état, Moscou 1917
c. 3 linogravures en bleu foncé, sur vélin de qualités diverses, Moscou 1920 et 1921
Angelica Zander Rudenstine (éd.), *The George Costakis Collection · Russian Avant-Garde Art,* Abrams, New York 1981
a. - nos 834, 836, 838, 840, 843, 345, 347, pp. 376, 378-382
b. - nos 833, 835, pp. 376-377; c. - no 829, p. 378
Magdalena Dabrowski (éd), *Liubov Popova*, catalogue d'exposition, New York 1991, The Museum of Modern Art
a. - p. 75-76, a-g

La suite des six linogravures en couleur avec leur titre (pl. IX) aura selon toute vraisemblance été tirée à quatre exemplaires. Les épreuves de la suite de 1917 (dont j'ai eu deux jeux entre les mains) et l'un des états préparant le titre portent au verso une justification exprimée en chiffres romain et arabe, soit par exemple *VII/2*. Ces justifications permettent de déduire le tirage (en chiffres arabes) et l'ordre des planches (indiqué en chiffres romains). Une suite se trouve à Saint-Gall dans une collection particulière, l'autre jeu complet est précisément celui de Genève (ex-Costakis). En Russie, à notre connaissance seul le Musée de Tula possède deux épreuves. On a rencontré quelques épreuves isolées sur le marché et dans des collections particulières. L'impression reste toujours expérimentale. Le choix des couleurs, leur position au sein du puzzle de surfaces délimitées formant la matrice d'impression, leur nombre (jusqu'à huit) varient pour les épreuves d'une même linogravure, lesquelles ont ou n'ont pas de trait d'encadrement et peuvent se présenter tête en bas selon les cas (pour les suprématistes, l'orientation d'une pièce n'était pas une question cruciale). On pourrait parler à chaque fois de tirage unique, voire de monotype.

La datation parfois proposée de 1917-1919 doit être plutôt fixée à 1917. On signale en effet dans *Création non figurative et suprématisme,* la Xe exposition d'Etat, à Moscou en 1919, la présence de «linogravures de 1917» et l'inventaire après décès mentionne sous 1917 des linogravures «en couleur». L'hypothèse d'une date plus précoce (1916) pourrait même

être évoquée à la lumière de l'individuation stylistique qui suit l'entrée de Popova dans le groupe «Supremus» en décembre 1915. Elle abandonne alors les réminiscences d'un cubisme à la Gleizes et se tourne vers le dynamisme de la couleur.

Dans les linogravures de 1917, Popova délivre un extraordinaire chef-d'œuvre de peinture gravée. L'encrage très fluide, les encres à l'huile, parfois délayées de térébenthine, révèlent des couleurs d'une fraîcheur exceptionnelle. Réinventant la leçon de Malevitch, l'artiste construit un dispositif suprématiste qui combine surfaces-plans et vecteurs, dans un équilibre absolument singulier de l'affirmation chromatique, de la scansion des formes et d'un tissu sans effet de profondeur. Où parlerait-on plus justement qu'ici du chant de la couleur? Ces «peintures architectoniques», comme l'artiste les appelle, qui articulent des formes non objectives souverainement colorées en plans successifs dans un espace autonome préfigurent l'enseignement sur la théorie de la couleur que Popova donnera dès 1918 aux VKHUTEMAS (Ateliers supérieurs artistico-techniques d'Etat) avec Vesnin.

La gravure de 1920 restitue une structure picturale très dynamique de 1916. Les deux dernières, probablement de 1921 (l'une d'entre elles a figuré dans le catalogue artisanal de la célèbre exposition *5 x 5 = 25*, à Moscou en 1921), aux entrecroisements et superpositions linéaires, explorent un espace qui n'est plus qu'armature et tension dans la profondeur, œuvres radicales appelées «constructions spatiales de lignes de force». On y devine la réorientation de Popova, très engagée politiquement, vers la position qui sera celle de beaucoup des constructivistes: derrière Rodtchenko et Tatlin, ils condamnent l'art pour l'art et veulent créer un art pour le peuple. A partir de 1921, selon le postulat productiviste, Popova abandonnera «officiellement» la peinture de chevalet et tournera son énergie créatrice vers le design: porcelaine, tissus, vêtements.

OL'GA ROZANOVA
Malenki 1886 - Moscou 1918

2 linogravures en noir, sur papier de riz monté sur vélin beige, [Moscou 1915?]
Angelica Zander Rudenstine (éd.), *The George Costakis Collection · Russian Avant-Garde Art,* Abrams, New York 1981, n°s 1034, 1035, p. 454

Ces deux planches, attribuées par l'historien de l'art soviétique V. Rakitin à Ol'ga Rozanova, dans l'œuvre de qui elles pourraient s'insérer vers 1913-1914 (période cubo-futuriste), devront encore être étudiées. On pourrait voir ces estampes à la charnière des œuvres cubo-futuristes (1912-1914) et des œuvres non objectives vers lesquelles se dirige en 1915 la compagne d'Aleksej Kruchenykh et la disciple préférée de Malevitch.

ALEXANDER RODTCHENKO /
Saint-Pétersbourg 1891 - Moscou 1956
VARVARA STEPANOVA
Kovno 1894 - Moscou 1958

Album factice («Scrapbook»), 1920-1945, de 24 feuillets de papiers divers, sous couverture, comportant 12 documents imprimés (coupures de presse, couvertures de livres, cartes postales), 3 portraits dessinés de Rotdchenko par V. Kiselvev, M. Siniakova et I. Terentiev, 15 photographies de Rotdchenko, 7 notes manuscrites de Rodtchenko, 2 linogravures de Stepanova, 3 couvertures originales (collage et dessin aux crayons de couleurs) de Rodtchenko pour *Tsotsa* (1921-1922)
Angelica Zander Rudenstine (éd.), *The George Costakis Collection · Russian Avant-Garde Art,* Abrams, New York 1981, n°s 1028, 1029, p. 452

Cet album confectionné à la main à partir d'éléments divers constitue une sorte de cahier de souvenirs relatif au couple des deux artistes. On pourrait tenter l'hypothèse qu'il ait peut-être été monté au fil des ans par Kruchenykh lui-même au retour de ses visites à Rodtchenko et Stepanova. Cette pièce contenant des documents précieux est bien entendu unique.

Notes:

1 Cf. *E.L.*, catalogue d'exposition, Moscou, Eindhoven 1990, cat. n° 80 repr.; *E.L.*, catalogue d'exposition, Paris 1991, cat. n° 13 repr.
2 C'est à Peter Nisbet que l'on doit la mention de cet indice documentaire conservé aux Archives centrales d'Etat pour la littérature et l'art (TsGALI), Moscou; cf. «El Lissitzky - eine Einführung», dans: *El Lissitzky · 1890-1941*, catalogue de la rétrospective, Hannover 1988, Sprengel Museum, p. 15, note 33.
3 Cf. RMM, «Précisions sur Lissitzky: la date de 1920 et cinq états de *II 3A*», dans: *Russies · Mélanges en l'honneur de Georges Nivat pour son soixantième anniversaire*, édités par A. Dykman et J.-Ph. Jaccard, L'Age d'homme, Lausanne 1995
4 *Ibid.*
5 Projet pour l'affirmation du nouveau (*Proekt utverzhdenija novogo)*, plutôt que la contraction de *proekt unovisa,* projet pour l'Unovis (*Utverzhdenie novogo v iskusstve* = affirmation du nouvel art). Lissitzky n'a pas laissé de lecture univoque du mot *Proun*.

Crédit photographique:

Cabinet des estampes, Genève, photo N. Spuhler: fig. 1, 2, et pl. IX

AQUISITIONS DU CABINET DES DESSINS EN 1994

Par Anne de Herdt

Joseph Petitot (Heuilley-sur-Saône 1771 - Belley 1844)
Portrait de Madame Santoux, vraisemblablement Louise Santoux-Détra. Vers 1790
Pastel. Papier à pastel vergé. 48 x 35,8 cm
Inv. 1994-17
Legs de Mme Marie-Anne David, Lausanne
Voir l'article de Danielle Buyssens dans ce volume

Jules Crosnier (Nancy 1843-Genève 1917)
Vallée à Bérisal. 1900
Pinceau, aquarelle. 54,2 x 45,1 cm
Inv. 1994-18
Don de M. et Mme Pierre Vuilleumier, Lausanne

Pierre Klossowski (Paris 1905)
Les Barres parallèles. Pâmoison II. 1978-1979
Mine de plomb et crayons de couleurs. Papier blanc
220 x 141 cm
Inv. 1994-8
Don de M. Jean-Paul Jungo, Morges
Sur l'ensemble de cette donation, voir l'article de Claude Ritschard dans ce volume

Charles Rollier (Milan 1912-Genève 1968)
Sans titre. 1961
Lavis, fusain, encre de Chine. Papier blanc. 72 x 62 cm
Inv. 1994-11
Don de M. Jean-Paul Jungo, Morges

Hans-Rudolph Huber (Münschwiler, Thurgovie 1936)
Sans titre.
Encre de Chine. Papier blanc. 19,7 x 11,7 cm
Inv. 1994-6
Don de M. Jean-Paul Jungo, Morges

Claude Sandoz (Zurich 1946)
Mickey Mouse. 1971
Mine de plomb. Papier blanc. 69 x 99 cm
Inv. 1994-13
Don de M. Jean-Paul Jungo, Morges

Stéphane Brunner (Réchy, Valais 1951)
Sans titre. 1986
Encre de Chine. Papier fixé sur bois. 40 x 38,3 cm
Inv. 1994-3
Don de M. Jean-Paul Jungo, Morges

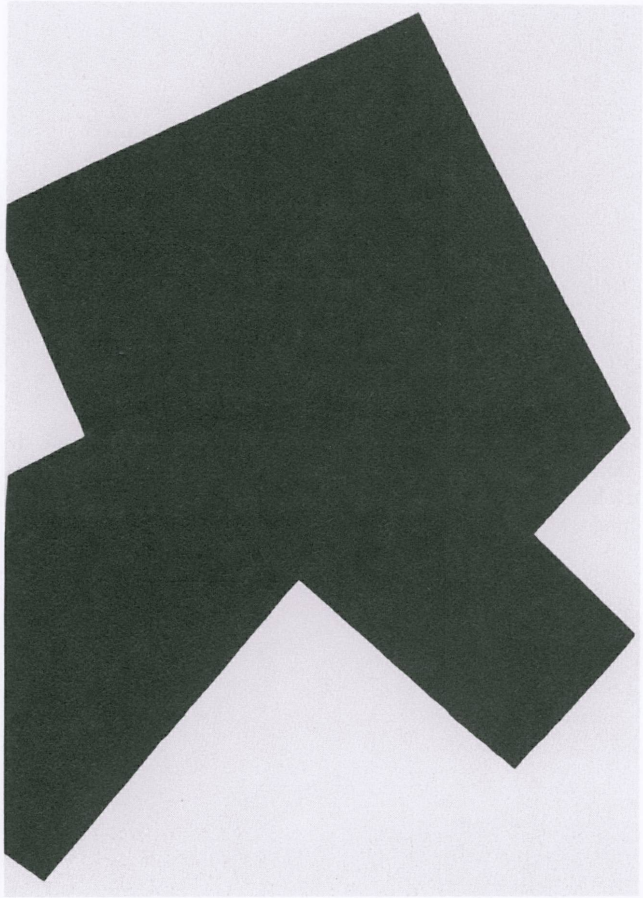
Claude Sandoz (Zurich 1946), *Mickey Mouse,* 1971. Mine de plomb sur papier blanc, 69 x 99 cm. Genève, Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire, Inv. 1994-13. Don de M. Jean-Paul Jungo, Morges.

Crédit photographique:

Musée d'art et d'histoire, Genève, photo S. Waeber.

ACQUISITIONS DU DÉPARTEMENT DES BEAUX-ARTS EN 1994: PEINTURES ET SCULPTURES

Par Claude Ritschard



1.
Christian Floquet, *Sans titre*, 1985. Dispersion sur toile, 180 x 130 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1994-5. Don de M. Jean-Paul Jungo, Morges.

Les acquisitions du Département des Beaux-Arts pour l'année 1994, en peinture, sculpture et dessin, ont été marquées par des donations et dépôts importants. Certaines de ces nouvelles entrées font l'objet d'articles particuliers dans ce même volume. C'est la raison pour laquelle cette présentation se limitera à trois accents principaux, la donation du collectionneur morgien Jean-Paul Jungo, celle de l'artiste saint-galloise Pipilotti Rist à l'occasion du Prix d'art contemporain de la Banque Cantonale de Genève qui lui a été décerné en 1994, et enfin le dépôt concédé à notre institution par la Fondation Gottfried Keller d'une sculpture de James Pradier.

En été 1994, en effet, le Musée d'art et d'histoire a bénéficié d'une importante donation en art contemporain suisse et français, au total treize œuvres (sculptures, peintures, dessins et photographies) signées des artistes suivants: Jérôme Baratelli, Stéphane Brunner, Philippe Deléglise, Christian Floquet (fig. 1), Hans-Rudolph Huber, Gérard Imhof, Pierre Klossowski, Carmen Perrin (fig. 2), Gilles Porret, Charles Rollier, Georges Rousse (fig. 3), Claude Sandoz[1] et Gabriel Stanulis[2]. Articulée principalement sur les œuvres de jeunesse de la scène genevoise des années 80, une partie de cette donation a été le prétexte d'une présentation sur ce thème dans les salles de peinture, de septembre 1994 à juin 1995. Ont rejoint les pièces de la donation Jungo les œuvres de ces mêmes artistes prises essentiellement dans les collections de la Ville de Genève, Musée d'art et d'histoire et Fonds municipal de décoration.

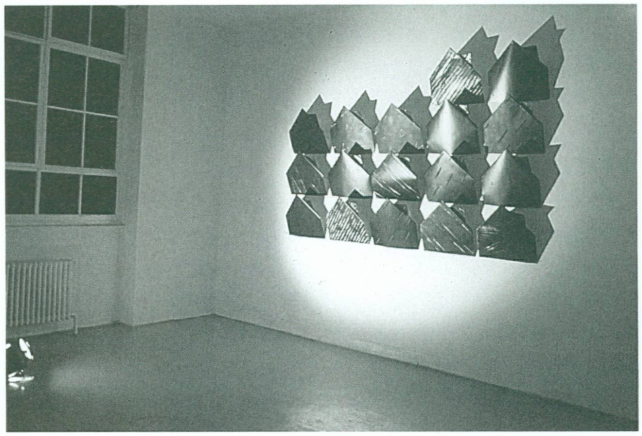
L'occasion de revoir des travaux relativement anciens d'artistes dont l'activité aujourd'hui s'est affirmée, a projeté sur cette scène genevoise une vision de caractère rétrospectif. C'était bien là l'intention du donateur, qui a choisi d'offrir à l'institution les œuvres les plus anciennes parmi celles qu'il a collectionnées de ces artistes. S'il est vrai qu'une institution comme le Musée d'art et d'histoire n'a pas pour mission première la découverte de jeunes talents, ni le soutien à la création artistique contemporaine – ces missions sont prioritairement celles des fonds ou commissions d'encouragement créés à cet effet sur le plan municipal, cantonal ou national – il n'en est pas moins vrai qu'une telle donation, de type déjà historique, rencontre heureusement la mission de l'institution muséale qui est la conservation du patrimoine artistique.

La donation Jean-Paul Jungo, qui augmente la collection contemporaine genevoise constituée déjà d'un certain nombre de dons ou de dépôts de mécènes institutionnels ou privés, contribue à préparer les acquisitions qui seront possibles dans le futur, puisque la politique menée par le Musée d'art et d'histoire va, ce qui est légitime, dans le sens du renforcement des fonds existants. L'entrée d'un certain nombre d'éléments d'une «histoire» de la jeune scène artistique genevoise permettra peut-être d'éviter les lacunes dont souffre la collection sur la période qui va de la Deuxième Guerre mondiale au début des années soixante.

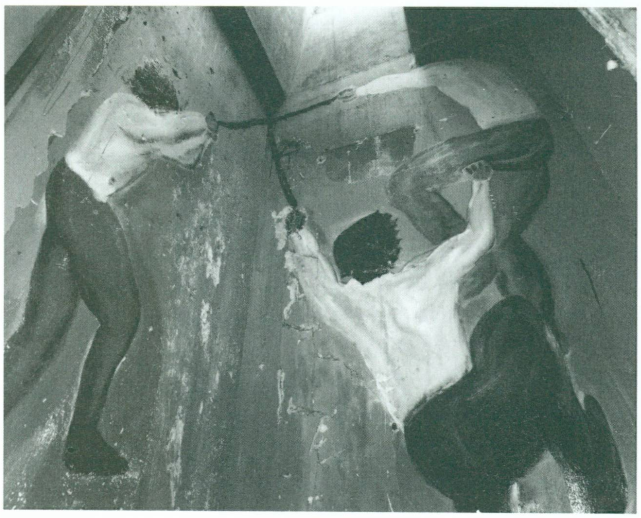
Au nombre des œuvres données par Jean-Paul Jungo figure un grand dessin, choix apparemment plus insolite, du Français Pierre Klossowski (fig. 4 et pl. XII). Cette donation, cependant, rencontre également l'histoire genevoise, tout d'abord en raison des années que Pierre Klossowski passa à Genève dans sa jeunesse – il fut même élève au Collège Calvin tout comme son frère cadet, Balthus – lorsque ses parents séjournèrent dans notre ville au cap de la Première Guerre mondiale, ensuite parce que c'est à Genève qu'eurent lieu parmi les premières expositions de ses dessins, à la Galerie Aurora tout d'abord, en 1968, puis chez Jacques Benador en 1972.

Ecrivain et philosophe, Pierre Klossowski commença une carrière littéraire – qui devait être reconnue plus tard par l'attribution du Grand prix national des Lettres françaises – par la publication, en 1947, d'un retentissant essai, *Sade, mon prochain*. De 1954 à 1960, il se consacra essentiellement à l'écriture des trois romans qui composent la trilogie des *Lois de l'hospitalité: Roberte ce soir* (1954), *La Révocation de l'édit de Nantes* (1959) et *Le Souffleur* (1960). C'est sous l'inspiration du besoin d'illustrer *Roberte ce soir* que Pierre Klossowski reprit une pratique du dessin, qui lui était cependant familière dans sa jeunesse. Peu à peu, la dictée des visions engendrées par son esprit devenant de plus en plus pressante, ces dernières trouvèrent plus d'urgence d'expression par l'image plastique que par la littérature. La pratique du dessin allait s'imposer plus instamment, reléguant celle de l'écriture au second plan.

Le dessin entré dans les collections du Musée d'art et d'histoire est l'une des versions de la scène des *Barres parallèles, Pâmoison II* (1978/1979), thème inspiré des *Lois de l'hospitalité* que Pierre Klossowski traita plus de dix fois. Elle montre Roberte, enlevée par un maniaque et son jeune acolyte, attachée aux agrès du gymnase dans lequel ses agresseurs l'ont conduite, subissant à la fois honte et plaisir. La tension de cette scène est tout entière contenue dans la diagonale que forme le corps de Roberte en apparente torsion – en réalité dans une position de déséquilibre provoquée par le conflit des émotions: alors que sa jambe droite



2.
Carmen Perrin, *Sans titre,* 1983. Installation pour «La maison est au fond du jardin». Dix-sept plaques d'aluminium peintes. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1994-9. Don de M. Jean-Paul Jungo, Morges.



3.
Georges Rousse, *Sans titre,* 1983. Photographie, ektachrome, tirage 1/5, 107 x 135,3 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1994-12. Don de M. Jean-Paul Jungo, Morges.

4.
Pierre Klossowski, *Les Barres parallèles, Pâmoison II,* 1978/1979. Mine de plomb et crayons de couleur sur papier blanc, 220 x 141 cm. Genève, Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire, Inv. 1994-8. Don de M. Jean-Paul Jungo, Morges.

semble repousser le tabouret sur lequel le maniaque a hissé sa petite stature, et qu'à ce geste de refus correspond le point ganté, serré, tentant d'échapper au lien, la jambe gauche prend élan sur la pointe du pied pour mieux offrir la paume dégantée à la langue de l'agresseur. Le comparse, au bas du dessin, donne son assise à la composition et répond par le même regard aveugle au visage détourné, yeux clos, qui manifeste le refus de Roberte. Dans cette scène étrange où personne ne se regarde, n'affronte l'acte en toute lucidité, rien ne communique hormis la posture, le geste, l'idiome corporel: «Si un échange de paroles vaut pour quelque chose d'échangeable – idées, sentiments, promesses, décisions –, il reste que cette pratique délimite le fait que les personnes mêmes ne sauraient *s'échanger* l'une contre l'autre, l'une par *l'autre* – dès qu'elles veulent se porter garantes de ce qu'elles disent – en ce sens qu'elles doivent ainsi user d'une contrefaçon convenue – se proposer mutuellement quelque équivalent de leur propre substance *inéchangeable.*»[3] Le corps étiré dans la double diagonale qui dessine une croix de Saint-André, Roberte est victime consentante des lois de l'échange, non pas symbole de l'érotisme, mais de l'impossible communication du fantasme, sinon par le biais du simulacre.

Les monumentaux dessins que Pierre Klossowski a entrepris de tracer à la mine de plomb, puis de peindre aux crayons de couleur, délivrent de fugaces visions de l'infigurable, de l'incommunicable, de l'inéchangeable. De là provient sans doute cette qualité de constant repentir de la forme, d'ébauche, d'inachevé dans la figure ou la composition. L'image échappe à la matière, puisqu'elle n'est que simulacre, apparence et non essence. Que ce soit par l'écriture ou par le dessin, l'œuvre de Pierre Klossowski n'est pas autre chose qu'une quête de la nature de l'âme.[4]

Par son éclectisme, la donation Jean-Paul Jungo rend hommage au rôle primordial joué par le collectionneur averti, découvreur de talents. Que ce soit dans l'encouragement apporté par les premières acquisitions à de jeunes artistes, que ces derniers ressentent comme un juste gage de confiance dans leur création à venir, ou que ce soit par l'indépendance de regard et de jugement qui porte à l'audace, à celle notamment d'acquérir des œuvres marginales, trop indépendantes elles-mêmes pour s'inscrire aisément dans les courants contemporains, comme sont les dessins de Pierre Klossowski. L'histoire de l'art doit beaucoup à ces collectionneurs éclairés et les institutions bénéficient du défrichage qu'ils opèrent.

Les institutions sont également fortement redevable au mécénat des entreprises. En 1994, la collection d'art contemporain du Musée d'art et d'histoire s'est encore enrichie d'une œuvre importante de la jeune artiste saint-

galloise, Pipilotti Rist (fig. 5), lauréate du Prix d'art contemporain de la Banque Cantonale de Genève. Le choix de l'œuvre qui, offerte à l'institution par l'artiste, consacre la réception de ce prix, s'inscrit particulièrement bien dans la collection genevoise. *Selbstlos im Lavabad/Perdue dans le bain de lave,* installation vidéo, présente en effet un drame en miniature dans l'abîme aménagé dans un trou du parquet de la salle des paysages de Hodler. Diffusée par un minuscule moniteur, l'image électronique filmée en vue plongeante montre les efforts d'une jeune femme – un auto-portrait de l'artiste – tentant de résister à l'engloutissement de l'enfer. Ses appels à l'aide, prononcés en diverses langues (le langage de l'image n'est-il pas international?), interpellent le spectateur qui n'en comprend pas tout de suite la source. L'effet dramatique est accentué par la stridence des cris, par la violence de la palette électronique qui dépeint un volcan purement synthétique. Tout dans cette œuvre est critique, auto-critique, dénonciation, de la société qui consomme de la communication tout en distillant de la solitude, des stéréotypes imposés par les médias, de l'abus de l'usage trivial des images de la femme. Le réalisme fantastique de Pipilotti Rist est une nouvelle formulation d'une sorte de tableau-piège, dans lequel vient se prendre la sérénité des lacs de Hodler qui lui répondent.

Grâce à la Fondation Gottfried Keller, la collection de petites sculptures de James Pradier a été augmentée d'une pièce importante. *Sapho debout,* 1848, laiton, argenté et rehaussé de dorure, monté sur un socle en marbre noir (fig. 6). Fondue par Victor Paillard à Paris vers les années 1860, cette œuvre est donc posthume à Pradier. Elle est l'une des quelque dix réductions que Paillard dut éditer d'après la sculpture de marbre, haute de 89 cm, que Pradier présenta au Salon de 1848 en pendant à la figure de Nyssa. Le Musée d'art et d'histoire possédait déjà un ensemble sur ce thème: un dessin de projet montrant Sapho avec un amour sur la colonne (Inv. 1852-31) et deux éditions en plâtre, l'une de 45 cm de hauteur (Inv. 1910-209, chef modèle avec clés) par Salvator Marchi, l'autre, une réduction de 33 cm de hauteur, par Delpech (Inv. 1910-223). L'entrée dans la collection d'un exemplaire de l'édition Paillard permet d'approfondir la connaissance de l'édition de la «statuette romantique», thème encore peu étudié, comme le souligne Claude Lapaire, qui conclut l'examen de cette œuvre par les propos suivants: «La Sapho de 1848, et donc aussi ses répliques, est une œuvre capitale de Pradier, née dans cette période politique fiévreuse où resurgissent les aspirations romantiques de 1830, marquant ainsi un nouveau retour (éphémère) à la démocratie antique. Elle symbolise une aspiration voilée à la liberté, aussi à la liberté des mœurs. Elle magnifie une fois de plus, chez Pradier, la femme belle et indépendante.»

5.
Pipilotti Rist, *Selbstlos im Lavabad/ Perdue dans le bain de lave,* 1994. Installation vidéo, un moniteur. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1994-22. Don de l'artiste - Prix d'art contemporain de la Banque Cantonale de Genève 1994 (Photogramme de la bande vidéo originale).

6.
James Pradier, *Sapho debout,* 1848. Laiton, argenture, dorure, marbre noir, 45 x 20,2 x 15,2 cm. Edition Victor Paillard, Paris, vers 1860. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1994-19. Dépôt de la Fondation Gottfried Keller.

LISTE DES ACQUISITIONS

Gabriel-Constant dit Constantin Vaucher
(Genève 1768 -1814)
Portrait de l'émailleur Abraham Constantin. 1807
Huile sur carton. 57,8 x 47 cm
Inv. 1994-21
Don de Mme Christine Constantin, Versoix
Voir l'article d'Anne de Herdt dans ce volume

James Pradier (Genève 1790 – Bougival 1852)
Sapho debout. 1848
Laiton, argenture, dorure, marbre noir
45 x 20,2 x 15,2 cm
Inv. 1994-19
Dépôt de la Fondation Gottfried Keller

Robert Lanz (Paris 1896 – Genève 1965)
Autoportrait. 1954
Huile sur bois. 61 x 46 cm
Inv. 1994-23
Legs de l'artiste

Gabriel Stanulis (Lituanie 1915)
Aurore VI. 1984
Huile sur toile. 55 x 46 cm
Inv. 1994-14
Don de M. Jean-Paul Jungo, Morges

Jacques de la Villéglé (Quimper 1926)
Le Père Ubu. 1958
Collage d'affiches lacérées sur carton. 62 x 37 cm
Inv. 1994-1
Achat
Voir l'article de Claire Stoullig dans ce volume

Gérard Imhof (Genève 1940)
Jeux interdits. 1970
Huile, encre de Chine sur pavatex
Inv. 1994-7
Don de M. Jean-Paul Jungo, Morges

Georges Rousse (Nice 1947)
Sans titre. 1983
Photographie ektachrome, tirage 1/5. 107 x 135,3 cm
Inv. 1994-12
Don de M. Jean-Paul Jungo, Morges

Philippe Deléglise (Genève 1952)
Avec mouvement. 1983
Vernis synthétique, papier sur verre. 46 x 49,5 cm
Inv. 1994-4
Don de M. Jean-Paul Jungo, Morges

Jérôme Baratelli (Genève 1953)
Sans titre. 1983
Huile sur cinq éléments de carton
Premier élément: 78 x 92 cm
Inv. 1994-2
Don de M. Jean-Paul Jungo, Morges

Carmen Perrin (La Paz, Bolivie 1953)
Sans titre. 1983
Installation pour «La maison est au fond du jardin»
Dix-sept plaques d'aluminium peintes
Inv. 1994-9
Don de M. Jean-Paul Jungo, Morges

Christian Floquet (Genève 1961)
Sans titre. 1985
Dispersion sur toile. 180 x 130 cm
Inv. 1994-5
Don de M. Jean-Paul Jungo, Morges

Gilles Porret (Neuchâtel 1962)
Sans titre. 1986-1987
Technique mixte sur bâche. 115 x 94 cm
Inv. 1994-10
Don de M. Jean-Paul Jungo, Morges

Pipilotti Rist (Saint-Gall 1962)
Selbstlos im lavabad / Perdue dans le bain de lave. 1994
Installation vidéo. Un moniteur
Inv. 1994-22
Don de l'artiste – Prix d'art contemporain de la Banque Cantonale de Genève 1994

Notes:

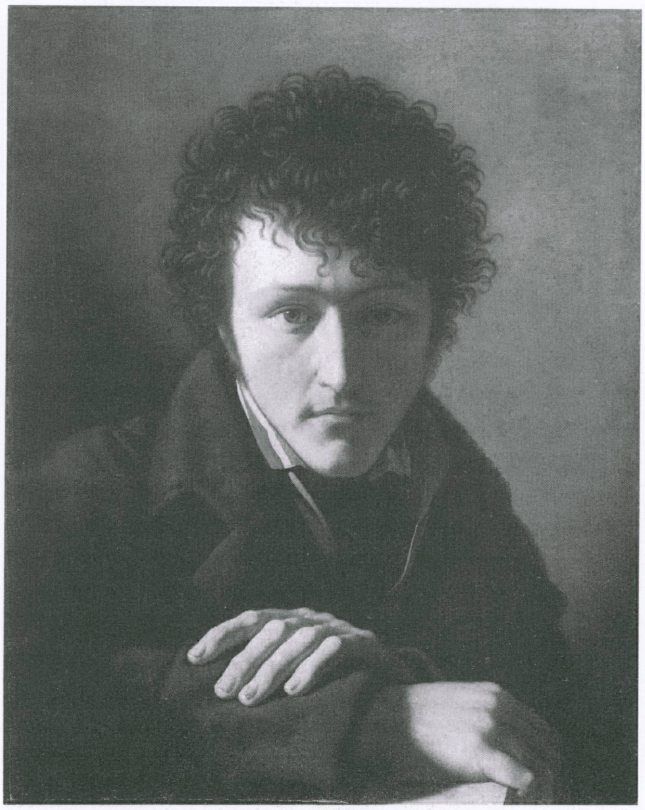
1 Le dessin de Claude Sandoz est reproduit dans la section des acquisitions du Cabinet des dessins.
2 L'articulation de l'inventaire par techniques a dispersé la séquence de cette donation : voir aussi les acquisitions du Cabinet des dessins.
3 Pierre Klossowski, *La Ressemblance*, Editions Ryoan-ji, 1984, p. 53
4 Du 20 octobre 1995 au 28 janvier 1996, le Musée d'art et d'histoire présente une exposition des dessins de Pierre Klossowski, organisée en collaboration avec la Wiener Secession et Johannes Gachnang. Sous-titrée «Anima», elle rassemble quelque soixante quinze œuvres en une manière d'hommage à la poursuite de cette quête.

Crédit photographique:

Musée d'art et d'histoire, Genève, photo B. Jacot-Descombes: fig. 1, 3, 6.
Musée d'art et d'histoire, Genève, photo Galerie Andata Ritorno: fig. 2.
Musée d'art et d'histoire, Genève, photo Georg Rehsteiner, Vufflens-le-Château: fig. 4 et pl. XII.

PORTRAIT D'ABRAHAM CONSTANTIN, PAR GABRIEL-CONSTANT VAUCHER

Par Anne de Herdt



Gabriel-Constant Vaucher (Genève-1768-1814), *Portrait d'Abraham Constantin, peintre sur émail et sur porcelaine, à l'âge de 22 ans,* 1807. Huile sur toile, 57.8 x 47 cm. Inscription et date de la main de Vaucher au verso. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1994-21. Don de Madame Christine Constantin, Versoix, en 1994.

En offrant cette année au Musée d'art et d'histoire le très beau portrait de son ancêtre, Madame Christine Constantin a fait un cadeau extrêmement précieux à la communauté genevoise. Cette œuvre vient enrichir à bien des égards notre collection de peinture: par le talent de son auteur Gabriel-Constant Vaucher, tout d'abord; ensuite par la personnalité de son modèle, Abraham Constantin (1785-1855), qui deviendra un émailleur célèbre dans l'Europe aristocratique du temps; et enfin par la charge émotionnelle de cette effigie qui nous fait découvrir le jeune artiste à un moment grave et décisif de son existence. Portrait d'esprit préromantique qui évoque un certain dessin que Füssli nous a laissé de lui-même, assis bras croisés, tendu et angoissé face à son propre destin (1777)[1].

Vaucher est, avec Saint-Ours, l'un des initiateurs du style néo-classique à Genève, style idéaliste et antiquisant qui va jouer un rôle fondamental sur les origines de l'Ecole genevoise de peinture et de sculpture. Lors des cours privés de dessin qu'il prodiga à Abraham Constantin, Vaucher lui fit découvrir les maîtres de la Renaissance italienne. Raphaël et Titien vont alors inspirer à l'émailleur genevois de monumentales copies sur porcelaine qu'il réalisera pour l'impératrice Joséphine, le roi Louis XVIII, pour le souverain de Sardaigne ou pour la Manufacture de Sèvres. Sa réussite dans cette technique si particulière sera telle que le Palais Pitti lui fera l'honneur de présenter dans ses salles l'un de ses autoportraits.

Toutefois, les débuts d'Abraham Constantin avaient été difficiles. Durant toute son adolescence et au cours de son apprentissage d'artisan-ouvrier de la «Fabrique» genevoise, il avait dû lutter pour faire admettre à sa famille, d'origine modeste, sa vocation de peintre. Il est représenté ici en 1807, au moment même où, enfin, il va pouvoir s'installer à Paris en tant qu'artiste et poursuivre sa formation. Très juvénile encore, il fixe son maître avec une profonde inquiétude dans le regard mais beaucoup de détermination. Rien ne laisse deviner ici l'homme élégant, cosmopolite, au faîte de sa carrière que son ami Ingres dessinera à Florence dans les années 1820[2].

Notes:

1 Londres, National Portrait Gallery. Cf. Gert SCHIFF, *Tout l'œuvre peint de Füssli,* Paris, 1980, repr. p. 83.

2 Cf. Danielle PLAN, *A. Constantin,* Genève, 1930, repr. en frontispice.

Crédit photographique:

Musée d'art et d'histoire, Genève, photo N. Sabato.

JACQUES DE LA VILLÉGLÉ, IMPASSE DELAUNAY - LE PÈRE UBU, 1958

Par Claire Stoullig

En 1994, le Département des Beaux-Arts du Musée d'art et d'histoire a eu l'opportunité d'acquérir, dans d'excellentes conditions, une œuvre de Villéglé, représentant majeur du Nouveau Réalisme. Datant de 1958, l'œuvre anticipe de deux années la signature du fameux manifeste élaboré par Pierre Restany le 16 avril 1960 à Milan, à la galerie Appolinaire, manifeste qui accordera au groupe une légitimité officielle et lui apportera une aura internationale. Déclarant la guerre à l'abstraction, le mouvement va considérer la réalité du monde moderne, technologique, industrielle, publicitaire et urbaine comme le sujet de la peinture. Le réel sera donc perçu comme tel et non transformé ou sublimé pour transcrire un concept ou traduire une émotion.

Avec Raymond Hains qu'il rencontre à l'Ecole des Beaux-Arts de Rennes, Villéglé se consacre à une singulière activité, celle de décoller des affiches trouvées dans la rue. Ainsi prélève-t-il des éléments du milieu urbain pour les élever au rang d'œuvres d'art, et fait découvrir au spectateur les couches successives des panneaux d'affichage. Présenté comme un kaléidoscope, il est difficile de discerner l'ordre de leur enchaînement. En notant systématiquement la date et le lieu où les affiches ont été arrachées du mur, Villéglé donne à ces fragments une valeur de chronique sociologique. Mais le caractère personnel du décollage est évident: Villéglé intervient peu dans l'arrachage des affiches dont l'image est souvent laissée dans sa quasi-intégrité. Mais il concentre son intérêt sur la lettre, prolongeant les recherches des peintres cubistes, notamment dans l'utilisation de lettres au pochoir ou dans l'introduction de lettres imprimées dans le papier collé. Aussi jouera-t-il un rôle de précurseur pour les premières manifestations du mouvement lettriste.

Le Père Ubu fait partie de la belle époque des décollages, dans la mesure où l'artiste a une réelle intention de transposer l'affiche en un tableau, ou de faire tableau avec des restes de papier déchiré. Ce souci de composition est réalisé avec les moyens de la lacération et fait figure. Pour dénoncer le grotesque de ce genre – le portrait en peinture –, cette allusion de tête a pour titre *Le Père Ubu,* personnage qui prône l'absurde, créé par Alfred Jarry, auteur apprécié des dadaïstes et des surréalistes. Cette affiche lacérée, au format d'un tableau de chevalet, a donc valeur de manifeste, dans son affirmation à faire œuvre à partir d'éléments de

Jacques de la Villéglé (né à Quimper en 1925), *Impasse Delaunay - Le Père Ubu,* 1958. Affiches lacérées marouflées sur carton, 62 x 37 cm. Inscription au verso dans une fenêtre faite dans le carton: «le Père UBU 1958 mars », en bas à droite: « ce 14 mars 1962/pour Mimmo Rotella/Villéglé mars 58 ». Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1994-1. Voir aussi pl. XI.

la réalité la plus ordinaire et dans sa manière de s'approprier le réel pour intensifier l'expression par la couleur.

La deuxième œuvre que possède le Musée depuis 1988, intitulée *Angers, 21 septembre 1959* (Inv. 1988-41), appartient à un autre registre, celui des décollages d'affiches de cinéma. Ici, l'artiste intervient le moins possible, assumant le geste du *Lacéré anonyme* – ce passant anonyme qui réagit spontanément à l'affiche et à son contenu par un acte de destruction. Il témoigne ainsi de l'évidence plastique de ces lieux privilégiés de l'imaginaire d'après-guerre que contiennent les réclames de films ou «toutes ces choses que l'homme en marche se remue dans la tête».

Villéglé participe avec Hains, Dufrêne et son ami Mimmo Rotella, à qui est dédié *Le Père Ubu,* à toutes les manifestations du Nouveau Réalisme en tant que groupe des *affichistes.* Ensemble, ils proposent un «Panorama historique de la poésie phonétique», qui incitera Villéglé à poursuivre, encore aujourd'hui, l'exploration de toutes les qualités plastiques de la lettre.

Crédit photographique:

Musée d'art et d'histoire, Genève, photo N. Sabato.

DONATEURS DU MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE ET DE SES FILIALES EN 1994

Académie Internationale de la Céramique, Genève
Suzanne de Agostini Mairet, Genève
Gilbert Albert, Genève
Brooke Alexander, New York
Emile Antonini, Conches
John M Armleder, Genève
Gabrielle Arnold, Genève
Association du Fonds du Musée Ariana, Genève
Soisik Audouard, Paris
Patrick Baeriswyl, Chancy
Simon Benhamou, Genève
Christian Bernard, Genève
Elisabeth Bertschi, Troinex
Christophe Bohlmann, Genève
Lionel Breitmeyer, Genève
Valentino Brosio, Turin
Stéphane Brunner, Bruxelles
Franz Bucher, Horw (Lucerne)
Maguy Bunel-Borlat, Genève
Orpha Buyssens, Bulle
Centre genevois de gravure contemporaine, Genève
Chalcographie du Louvre, Paris
Marceline Champendal, Plan-les-Ouates
Christophe Cherix, Genève
Antonella Cimatti, Faenza
Collection Moët et Chandon, Genève
Christine Constantin, Versoix
Marie-Thérèse Coullery, Genève
Yolande Crowe, Genève
Marie-Anne David, Lausanne
Michel Dehanne, Genève
Département municipal de l'aménagement,
des constructions et de la voirie, Genève
Paul Destribat, Paris
Joseph Farine, Galerie Andata Ritorno, Genève
Pierre-Henri Fillettaz, Genève
Fondation Gottfried Keller, Winterthur
Fondation Jean-Louis Prevost, Genève
Fondation pour les arts graphiques en Suisse
Fonds Léonie Roth, Genève
Fonds régional d'art contemporain de Picardie, Amiens
Inès Gabin, Genève
Françoise Gardet, Chambésy
Csaba Gaspar, Genève
Catherine Gautier, Genève
Franz et Maria Gertsch, Rüschegg
Antoinette Golay, Genève
Louis Goltini, Genève
Yvette de Gueltzl, Riorges-Roanne
Katia Guth, Bâle
Victorine Hakkak, Genève
Helmhaus, Zurich
Michel Jordan, Vandœuvres
Jean-Paul Jungo, Morges
Mikhail Karasik, Léningrad
Yvonne Lacas, Douvaine
Robert Lanz, Paris
Anne-Marie Lazzarelli, Genève
Anne-Belle Lecoultre-Brejnik, Sciez (Douvaine)
Pascale Lesnes, Paris
Marguerite Lobsiger, Genève
Urs Lüthi, Munich
Gisèle de Marignac, Genève
Christa von der Marwitz, Darmstadt
Rainer Michael Mason, Genève
Hildegard Mendelssohn, Genève
Jean-Paul Miserez, Delémont
Charles de Montaigu, Genève
Montres Universal SA, Genève
Olivier Mosset, Genève
Gianni Motti, In Vitro, Genève
Musée de Carouge, Carouge
Musée de l'estampe, Gravelines
Museo cantonal d'arte, Lugano
National Museum of Ukrainian Ceramics, Opishne
Marguerite Narbel, Lausanne
Philippe Neeser, Nishinomiya
Bob Nickas, New York
Marija Nikolic-Rosandic, Genève
Yves Oltramare, Genève
Dennis Oppenheim, New York
Gabriele et Edgar H. Paltzer-Lang, Zurich
Antoinette Patry, Genève
Albert Petremand, Genève
Micheline Phankim, Paris
Clive Phillpot, MoMA, New York
Henri Presset, Genève
Catherine Putman Béraud, Paris
Irène Reymond, Lucens
Sylvie Reymond, Bernex
Pipilotti Rist, Zurich
Sophie Ristelhueber, Paris

Gilberte Rochat, Genève
John Sebastian Sattentau, Genève
Mme Bertrand de Saussure, Genève
Valentine Sautter, Genève
Simone Scheller, Genève
Verena Sieber-Fuchs, Zurich
Axelle Snakkers, Genève
Société La Gravure Suisse, Bâle
Pat Steir, New York
Rachel Stella, Paris
Jean-Claude et Georgette Strobino, Chêne-Bougeries
Galerie Rosa Turetsky, Genève
Hannah Villiger, Paris
Pierre et Madeleine Vuilleumier, Lausanne
Georges Werly, Thônex
Juliane Willi-Cosandier, Genève
Jean-Marc et Pascale Yersin, Musée suisse de l'appareil photographique, Vevey
Arnold Zahner, Rheinfelden