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

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

**Band:** 44 (1996)

**Rubrik:** Enrichissements des départements et filiales du musée d'art et d'histoire en 1995

**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**

# ENRICHISSEMENTS DU CABINET DE NUMISMATIQUE EN 1995

Par Matteo Campagnolo, avec la collaboration d'Anne Geiser

Au cours des longues années de fermeture, le Cabinet de Numismatique a reçu malgré tout quelques dons, signe de patience et de confiance en des jours meilleurs, de la part des donateurs. Mi-temps oblige, nous ne ferons pour l'instant que mentionner le don Jacques Horneffer, de 1992. Cette jolie collection de quelque vingt-cinq monnaies grecques, romaines et impériales grecques, enfin byzantines, mériterait d'être une fois exposée, avec d'autres dons, et, peut-être, avec les acquisitions les plus importantes des derniers dix ans. En effet, les acquisitions exposées à la Maison Tavel ne concernent que la partie «locale» des collections, à laquelle, il est vrai, le Cabinet se doit de consacrer une attention toute spéciale.

Pendant la fermeture, le Cabinet a également reçu un don de trente et une monnaies grecques, puniques, hellénistiques, romaines impériales, byzantines et modernes, en partie fausses. Est-il besoin de rappeler l'intérêt particulier des faux (quand il sont dûment identifiés!) pour faire avancer la science numismatique?

L'an dernier, le Cabinet s'est enrichi d'une pièce fort rare[1]. Il s'agit du 5 Francs de 1800-1801 (l'an 10 de la République), frappé dans l'atelier de Genève, qui faisait alors partie de la France. Cette pièce, inconnue de Demole[2], manquait au médaillier. Elle présente au droit une couronne de chêne et de laurier renfermant 5 // FRANCS // —— // L'AN 10 • sur quatre lignes, entourée de la légende REPUBLIQUE FRANÇAISE. A l'exergue, •G• [pour Genève]. Au Revers, UNION ET — FORCE, dans le champ Hercule unit la Liberté et l'Egalité. La tranche porte la légende: GARANTIE NATIONALE, entre fleurons[3].

Jusqu'à l'annexion française (1798), la République de Genève jouissait d'un statut de ville franche, frappant sa propre monnaie. Ses activités commerciales et banquaires se déroulaient dans toutes les monnaies d'Europe, et Genève regorgeait par exemple de piastres espagnoles, traitées à un taux supérieur qu'en France. Le conflit entre le nouveau statut de Genève – ville douanière, chargée d'appliquer les lois françaises en matière de commerce international – et la conservation de ses anciens privilèges domine toute la période dite de l'Annexion. C'est ce qui explique sans doute que la frappe de monnaie française soit restée rare à Genève[4].

Qu'il suffise de renvoyer au catalogue de l'exposition *Bronze et or, visages de Marc Aurèle,* au sujet des pièces romaines et impériales grecques acquises et reçue pour l'occasion[5].

Messieurs André et Olivier Trachsel ont offert au Musée quelques souvenirs numismatiques d'un voyage au Moyen-Orient. Il s'agit d'un lot de treize monnaies et fragments tardo-romains et byzantins[6]. Ces pièces devront prochainement passer au Laboratoire de restauration et de conservation, avant de pouvoir être convenablement étudiées, inventoriées et conservées. Mentionnons pourtant deux *folles* – la grosse pièce de bronze de l'époque, dont le mieux conservé fut frappé à Carthage entre 534 et 539[7]. Ce qui distingue les émissions de *folles* de Carthage de celles d'Antioche et de Nicomédie, qui présentent également le buste à droite, est le chrisme sur la cuirasse de l'empereur. Ces monnaies ont été frappées aussitôt Carthage reprise aux Vandales par Bélisaire, en décembre 533.

1.
Genève, Département du Léman, 5 francs de l'An 10. Inv. CdN 61576

2.
Empire byzantin, *follis* de Justinien Ier frappé à Carthage, dessin tiré de J. SABATIER, *Monnaies byzantines*, Paris/Londres, 1862, pl. XII nº 22

Madame Boutros Boutros Ghali a remis au directeur du Musée, Monsieur Cäsar Menz, la médaille uniface en argent commémorant le 50e anniversaire de la fondation de l'ONU, en souvenir de sa dernière visite au Musée d'art et d'histoire[8]. Rappelons également un don du Rectorat de l'Université de Genève: un exemplaire de la plaquette commémorative frappée à l'occasion du 350e anniversaire de sa fondation, et un de la médaille du 400e anniversaire, à la tête de Calvin[9].

Un don mérite une mention particulière. Celui de la famille de Claparède. Il s'agit de neuf médailles, dont les plus anciennes ont appartenu à Alfred de Claparède, ambassadeur de Suisse à Berlin avant et pendant la première Guerre Mondiale[10]. C'est en effet un souvenir personnel de cette longue carrière au service de la Patrie, que commémore la médaille remise à Alfred de Claparède par le Club suisse de Berlin, le 18 avril 1913.

> Av.: De l'extérieur vers l'intérieur, bande lisse, couronne de fleurs et de feuilles, écusson suisse posé sur deux branches de chêne en sautoir. En dessus et en dessous, la légende UN POUR TOUS // TOUS POUR UN sur deux guirlandes. Rv.: SEINEM EHRENMITGLIEDE // HERRN/ MINISTER DR// A. DE CLAPARÈDE // ZU SEINEM // 25JÄHRIGEN GESANDTENJUBILÄUM // IN DANKBARKEIT & EHRFURCHT // DER SCHWEIZER CLUB // BERLIN E. V. // 18. APRIL // 1913. Sur la gauche, rameau d'olivier. Poinçon peu lisible[11]

Une autre médaille, en argent, représentant le juriste P.-F. Bellot (1776-1836) à l'avers, avait été remise en 1930 au professeur Hugo de Claparède (1870-1947) par la Faculté de droit, à l'occasion de ses trente ans d'enseignement, comme l'indique l'inscription gravée au revers[12]. La médaille, réalisée par Hugues Bovy, le médailleur genevois bien connu, pour le prix Bellot, est encore distribuée aujourd'hui. Le règlement actuel du prix date de 1876, et il y est fait mention de la médaille, mais les archives de l'Université ne remontent pas au-delà de la remise de 1906.

Quatre pièces trouvées par Madame Carla de Claparède dans le jardin de leur demeure, route du Grand-Lancy 195bis[13], proviennent peut-être, selon la donatrice, des remblais de travaux effectués, il y a longtemps, autour de Saint-Pierre. Charles Bonnet, archéologue cantonal, confirme qu'on ne signale pas d'antiquités dans cette zone, ni de restes remontant au Moyen Age. Deux monnaies de 2 centimes de la Confédération, portant respectivement le millésime 1912 et 1918, n'ont rien de surprenant. En revanche, les deux autres pièces, une monnaie sicilienne du IIIe siècle avant notre ère, et une monnaie byzantine du XIe siècle, sont des trouvailles pour le moins inattendues. Evidemment la possibilité que ces pièces aient été perdues récemment n'est pas moins grande que celle d'une perte ancienne. Cette dernière possibilité n'est pourtant pas à exclure, comme on va le voir. Les monnaies grecques pénétraient dans nos régions à la suite des armées romaines[14]. La pièce grecque est une *litre* de Messine (Messana), frappée entre 278 et 275 av. J.-C. (pl. I)[15]. Elle présente à l'avers la tête d'Hercule imberbe, revêtu de la léonté. L'inscription **ΜΕΣΣΑΝΙΩΝ** est placée devant le visage. Au revers, on voit un lion passant à droite, la patte gauche soulevée. Au-dessus, la massue; à l'exergue le trident.

3.
Médaille remise à Alfred de Claparède par les Suisses de Berlin. Inv. CdN 61624

## LES TROUVAILLES DE MONNAIES GRECQUES EN SUISSE OCCIDENTALE: QUELQUES REMARQUES

Par Anne Geiser

Les trouvailles de monnaies grecques frappées antérieurement à notre ère sont peu fréquentes en Suisse[16]. Le catalogue des monnaies de ce type découvertes à Genève et dans les environs se limite pour l'instant à huit exemplaires avec la pièce que nous présentons ici (*tableau 1*).

Signalons seulement que les collections monétaires du Grand-Saint-Bernard comptent vingt-neuf monnaies grecques authentiques. La plupart d'entre elles proviennent des fouilles du sanctuaire romain voué à Jupiter Poeninus sur le col[17]. Au moins neuf bronzes grecs antérieurs à 27 av. J.-C. figurent dans les collections du Musée romain de Nyon[18].

La plupart des monnaies grecques découvertes en Suisse le sont dans des contextes romains. A Martigny, une monnaie de l'île de Gaulos provient d'un contexte Claude-Néron. Les autres contextes de monnaies italiennes et siciliennes ne sont pas connus avec précision. Il y a cependant fort à parier que nos monnaies grecques antérieures au Principat disparaissent avant Trajan, comme c'est le cas des monnaies gauloises, républicaines et généralement augustéennes[19]. Leur présence dans nos sites est sans aucun doute le fait du passage des légions romaines, anciennement stationnées en Italie ou en Sicile, par le Grand-Saint-Bernard, notamment vers les camps militaires du Rhin[20].

*Tableau 1: Trouvailles de monnaies grecques à Genève*

| *Lieu et date de trouvaille* | *Emission* | *IVe s. av. J.-C.* | *IIIe s. av. J.-C.* | *IIe s. av. J.-C.* | *Ier s. av. J.-C.* | *Ind.* | *Certitude*[25] |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Environs de Genève, avant 1839[26] | Thasos ou imitation | | | ❍ | | | D |
| Environs de Genève, avant 1905[27] | Osca et ind. | | | | ❍❍ | ❍ | C |
| Genève, 1906[28] | Carthage, siculo-punique et Egypte, Ptolémées | ❍ | | | | ❍❍ | C |
| Lancy, 1996 | Sicile, Messine | | ❍ | | | | C |
| Total | | 1 | 1 | 1 | 2 | 3 | 7 C; 1 D |

Un *follis* byzantin n'est pas non plus monnaie courante – s'il est permis de s'exprimer ainsi – sous nos latitudes. Relevons à titre indicatif, que le gros volume des trouvailles monétaires suisses n'en recense qu'une, encore s'agit-il d'une pièce de Justinien Ier, qui régna au VIe siècle[21]. «L'arrêt de toutes les trouvailles de monnaies byzantines, qu'elles soient d'or ou de cuivre, dans toutes les parties de la Gaule, après le VIIIe siècle, est alors le signe de la raréfaction des échanges commerciaux et politiques entre la Méditerranée orientale et l'Occident»[22].

Le type de la pièce en question est une des quinze variantes connues de ces *folles* anonymes, introduits sous le règne de l'empereur Jean Tzimiskis (969-976)[23]. A l'avers on voit le Christ (en buste) tenant de sa main gauche la Bible, sa tête entourée du nimbe avec deux points sur chaque branche. Il s'agit très probablement d'une représentation de Christ dont l'original se trouve sur une icône célèbre de l'église de Chalki, à Constantinople, que l'empereur vénérait de façon particulière[24]. Faut-il mettre cette insistance à représenter le Christ en rapport avec la guerre de *reconquista* menée par cet empereur au Nord de la Syrie face aux Arabes? La production de ces *folles* s'est prolongée jusqu'à la réforme monétaire d'Alexius Ier Comnène, en 1092. Ce dernier eut à maintes reprises des contacts et des négociations d'ordre politique et militaire avec l'Occident: Vénitiens (1082), mercenaires, correspondance avec le pape Urbain II, les Croisés. Autant d'occasions pour que les *folles* atteignissent alors l'Occident.

## *LAST BUT NOT LEAST*

Cette pièce du XI^e siècle nous ramène à Genève. En effet, il nous reste à nous réjouir que l'essentiel d'un important trésor formé essentiellement de deniers genevois du premier tiers du XI^e siècle ait put être acquis à parts égales par le Cabinet des Médailles de Lausanne, grâce à la générosité de M^e Colin Martin, et le Musée d'art et d'histoire. La part genevoise a été assurée au Musée grâce au Fonds Wilson de la Ville de Genève, et à la générosité de la Fondation Baur, de la Société des Amis du Musée d'art et d'histoire et de la Fondation du Jubilé de l'Union de Banques suisses.

Ce trésor a déjà beaucoup fait parler de lui. L'étude en a été aussitôt entamée, et une exposition présentant les débuts de la recherche a ouvert au mois de septembre 1996 au Musée. Nous n'en dirons donc pas plus ici.

---

**Notes:**

1 Rappelons également l'acquisition d'un demi-gros de Savoie, frappé à l'atelier de Cornavin, pour le duc Louis, 1435-1465 (*Corpus Nummorum italicorum* vol. 1, *Casa Savoia*, p. 79, n° 146 suiv. MAH, Inv. CdN 61577).

2 Elle manque en effet dans Eugène DEMOLE, *Histoire monétaire de Genève*, II partie, Genève/Paris, 1892, p. 108, après n° 640. Voir Jean-Paul DIVO, Edwin TOBLER, *Die Münzen der Schweiz im 19. und 20. Jahrhundert*, Zurich/Lucerne, 1969², n° 260b; Victor GADOURY, *1670-1942, 272 années de numismatique française*, Versailles, 1937-1942, p. 150, n° 781. Un exemplaire dans la vente *Münzen und Medaillen A.G.*, Bâle, 14/15 février 1984, n° 647

3 Dans le champ du revers un lion à droite est la marque du maître de monnaie Darbigny et le sagittaire à gauche est la marque du graveur, Dupré, qui signe à l'exergue. Argent, 23,45 g, env. 36 mm, 180°; MAH, Inv. CdN 61576 (fig. 1). L'analyse par spectrométrie de fluorescence X, exécutée au Laboratoire Rue du Clos par Martine Degli Agosti, sous la direction de François Schweizer, a montré que le titre de la pièce est conforme au mandat de l'époque (900 pour mille). La surface est enrichie de 50 pour mille environ.

4 Je remercie Michel Thévenaz pour ces précisions concernant la période de l'Annexion.

5 MAH, Inv. CdN 61578 à 61585. *Bronze et or, visages de Marc Aurèle, empereur, capitaine, moraliste,* Genève, 1996, Hellas et Roma n° 6, monnaies n^os 2, 42, 23, 29, 6, 36, 34, 38

6 MAH, Inv. CdN 61605 à 61617

7 *Empire byzantin.* Justinien I^er, 527-565, Carthage, *follis*, classe D, 534-539. Av.: DN IVSTINIANVS PP AG; buste à droite, portant le diadème, la cuirasse avec le chrisme et le *paludamentum*. Rv.: M surmonté d'une croix pattée. A gauche une étoile à 6 rais, à droite une croix latine pattée. En dessous, G. Bronze, 15,49 g, 28,3/26,3 mm, 170°. Pour le type, voir Alfred R. BELLINGER, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection,* Vol. I, *Anastasius I to Maurice,* 491-602, Washington, 1966, n° 286d.3, pl. XLII. MAH, Inv. CdN 61605 (fig. 2)
*Empereur indéterminé, follis*, 491-867. Av.: légende illisible; buste à droite? Rv.: M. A gauche étoile à 6 rais. Bronze, 8,60 g, 29,1/28,3 mm, 340°. MAH, Inv. CdN 61606
Ces monnaies byzantines ont été déterminées par Maria Campagnolo-Pothitou, de même que celle qui suit (voir *infra*).

8 Av.: 1945-1995; symbole des Nations Unies et 50 dans le champ. Argent, 60 g, 50 mm. MAH, Inv. CdN 61618

9 MAH, Inv. CdN 61619 et 61620

10 Sven et Suzanne STELLING-MICHAUD, *Le livre du recteur,* Genève, 1966, t. II, p. 512

11 Vermeil, 48.95 g, 50 mm, 360°. MAH, Inv. CdN 61624. Ecrin portant dans le couvercle le sigle «Huguenin-Frères & C^ie, médailleurs [...]» (fig. 3)

12 Fils du précédent et père de Pierre de Claparède, il fut professeur de droit germanique et d'histoire du droit à l'Université de Genève de 1900 à 1930, puis professeur honoraire (renseignements aimablement fournis par M^me Josette Wenger, archiviste de l'Université. Pour plus de détail sur la création du prix en 1836, on se reportera à A. ZOGMAL, *Pierre François Bellot (1776-1836) et le Code civil. Conservatisme et innovation dans la législation genevoise de la Restauration* (thèse de la faculté de droit), sous presse). Cette médaille fut précédée d'une autre, par Auguste Bovet (voir Ch.ROUMIEUX, *Description de cent médailles genevoises*, Genève, 1876, pp. 34-35). MAH, Inv. CdN 61625

13 Sur la commune de Confignon (n° fédérale 6618), Canton de Genève n° 18, feuille 2, parcelle 10855

14 Voir le récent article d'A. GEISER, «Quatre trouvailles isolées de monnaies grecques et provinciales grecques», *Bulletin des Musées cantonaux vaudois*, Lausanne, 1994, pp. 61-63

15 Bronze, 4,317 g, 20,4/18,4 mm, 330°. MAH, Inv. CdN 61632. Le type dans Maria CACCAMO CALTABIANO, *La monetazione di Messana*, Berlin/New York, 1993, série XXI, p. 334, n^os 904-906 (même coin de revers; fig. 7-8)

16 F. KÖNIG, «Griechische Fundmünzen aus Allmendingen bei Thun», *Arculiana*, 1995, p. 410, en énumère 105 dont la certitude est plus ou moins variable. Une bonne vingtaine de pièces découvertes en Suisse occidentale peuvent être ajoutées à son catalogue. A. Geiser y reviendra dans sa thèse de doctorat.

17 Catalogue et commentaire à paraître

18 Collection actuellement en cours d'inventaire au Cabinet des Médailles du Canton de Vaud à Lausanne. 6 autres petits bronzes sont probablement grecs et antérieurs à Auguste. Leur identification n'est pas possible car ils sont trop abîmés. Parmi les monnaies déterminées, figure un bronze d'Agrigente frappé au II^e siècle av. J.-C. (MRN 79). La collection monétaire du musée romain de Nyon est essentiellement constituée de trouvailles locales. Pourtant, la provenance de ces monnaies ne figure pas dans les inventaires manuscrits du musée romain. On ne peut par conséquent considérer leur trouvaille locale que sous l'appellation de certitude C.

19 A. GEISER, Y. MÜHLEMANN, «Les monnaies», dans: S. BERTI, C. MAY-CASTELLA, *Les fouilles de Vidy-Chavannes 11*, à paraître

20 L'identification de plusieurs d'entre elles est possible grâce à l'examen des inscriptions votives que l'on a retrouvées au Grand-Saint-Bernard. En dernier lieu, voir: G. WALSER, *Summus Poeninus: Beiträge zur Geschichte des Grossen St. Bernhard-Passes in römischer Zeit,* 1984 (Historia, Einzel-Schriften 46)

21 *Choix de trouvailles monétaires, trouvailles d'églises: Aperçu*, publié par Suzanne FREY-KUPPER et Olivier Frédéric DUBUIS, Lausanne, 1993, p. 67

22 Jean LAFAURIE, Cécile MORRISSON, «La pénétration des monnaies byzantines en Gaule carolingienne et visigothique (VI^e-VIII^e siècles)», *Revue numismatique* 1987, VI^e série, t. XXIX, pp. 55

23 Bronze, 7,233 g, 25/22,2 mm, 180°. Pour le type, voir Philip GRIERSON, *Catalogue of Byzantine Coins on the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection,* vol. III/2, *Leo II to Nicephorus III, 717-1081,* Washington, 1973, pp. 651-652, pl. XLVIII, A2.1a (identification probable, étant donné l'état de conservation de la pièce). MAH, Inv. CdN 61633

24 *Ibid.*, p. 636

25 La certitude de trouvaille est évaluée de A à D, selon les informations que l'on a la concernant et sa vraisemblance. Les monnaies caractérisées par la lettre A sont sûres et leur documentation est complète; par la lettre B, les trouvailles sont sûres mais la documentation incomplète; celles qui figurent accompagnées de la lettre C sont vraisemblables mais leur documentation incomplète; enfin, D signifie qu'elles ne sont pas vraisemblables.

26 Il pourrait s'agir d'une émission celte du Danube, imitant les tétradrachmes de Thasos. En dernier lieu: A. GEISER, «Monnaies grecques de Thasos découvertes dans le canton de Vaud?», *Bulletin des Amis du Cabinet des Médailles* 5, Lausanne, 1992, p. 16, n. 13 avec littérature

27 A. BLANCHET, *Traité des monnaies gauloises*, Paris, 1905, p. 185

28 Remerciements à H. von Rothen de ses précieuses indications. Il est écrit dans l'inventaire du Musée national suisse rédigé en 1912 par E. Hahn: «Genf, H. Graf». Les cartons supports des monnaies portent l'inscription «gefunden Genf 1906» de la même main.

**Crédit photographique:**

Cabinet de numismatique du Musée d'art et d'histoire, Genève, photo N. Sabato: fig. 1
Cabinet de numismatique du Musée d'art et d'histoire, Genève, photo M. Campagnolo: fig. 3
Cabinet de numismatique du Musée d'art et d'histoire, Genève, photo B. Jacot-Descombes: pl. I

# ENRICHISSEMENTS DU DÉPARTEMENT DES ARTS APPLIQUÉS EN 1995: MOBILIER ET OBJETS DOMESTIQUES

Par Annelise Nicod

1.
Sucrier couvert poinçonné «Meüsel», Genève, vers 1830. Argent 2e titre. Poinçon de titre genevois. Haut. 16,1 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. AD 9656

Les achats, limités cette année encore par le manque de crédits, ont privilégié deux pièces considérées comme particulièrement valorisantes pour les collections d'arts appliqués du Musée d'art et d'histoire dont une partie est aussi exposée à la Maison Tavel.

Il s'agit, d'une part, d'une table de salon Art déco de provenance lausannoise, qui présente l'avantage d'être estampillée («BISCHOFF ME») et d'être recouverte de marqueterie de paille blonde (Inv. AD 9621). Le musée ne possédait pas encore de meuble du XXe siècle réalisé dans ce matériau que le créateur français Jean-Michel Franck a su remettre à l'honneur dans son mobilier. Cette table complète également fort bien un groupe de coffrets des XVIIIe et XIXe siècles décorés de marqueterie de paille, faisant partie de l'ancien fonds du musée.

D'autre part, la collection d'argenterie genevoise s'est enrichie d'une coupe (Inv. AD 9656) montée sur piédouche et munie de deux anses et d'un couvercle. Cette pièce, qui a pu servir de sucrier et faire partie d'un ensemble, est ornée de motifs Restauration dont un cygne qui sert de prise au couvercle. Elle apporte surtout un nouveau poinçon: celui de l'orfèvre Meüsel, accompagné du poinçon du 2e titre genevois. Des orfèvres et bijoutiers du nom de Meuzel, orthographié Meüsel en 1835, sont cités de 1828 à 1844 à Genève où d'autres orfèvres du même nom sont déjà mentionnés au XVIIIe siècle. Un poinçon similaire est par ailleurs répertorié sur des pièces nyonnaises de Godefroy Mussel, actif dans cette ville de 1807 à 1814[1]. On connaît les liens étroits qui ont existé entre Genève et Nyon, cette dernière ayant donné à notre ville ses premiers orfèvres répertoriés au XVe siècle[2].

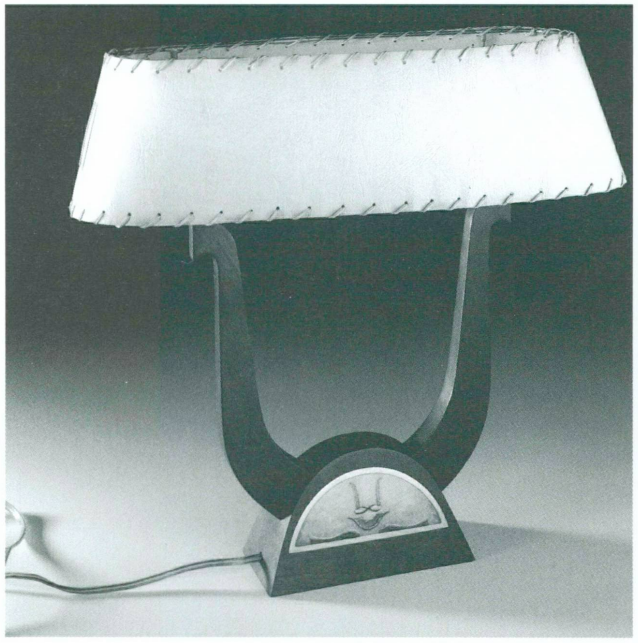
Une fois de plus, la contribution des donateurs à l'accroissement des collections a été primordiale. Elle s'est manifestée dans des domaines très divers mais toujours avec bonheur, permettant d'enrichir des groupes thématiques en constitution depuis de nombreuses années. Ainsi des billes en terre colorée (don anonyme, Inv. AD 9755) et des jeux provenant de familles genevoises sont entrés au musée. Parmi ceux-ci sont à noter un domino à questions historiques et un jeu de l'oie ayant pour sujet *Le Tour du monde en quatre-vingt jours* de Jules Verne (don de Madame Jeanine Falk-Vairant, Inv. AD 9754 et AD 9753). Ce dernier complète bien la variété de thèmes des jeux de l'oie déjà collectionnés: L'Escalade, le tramway, etc.

Nous avons aussi reçu avec intérêt deux boîtes portant des inscriptions de commerces genevois qui pourront être exposées prochainement à la Maison Tavel dans le cadre d'une présentation sur les emballages. En effet, c'est une autre façon de proposer des documents historiques au public, au moyen d'objets tridimensionnels dont l'esthétique témoigne de l'évolution du goût à une période donnée. L'une est une boîte à thé en fer laqué jaune, portant l'inscription «Aux deux Chinois, E. & E. Guillermet succ. de E. & J. de Niederhaüsern 6, rue de la Croix d'Or Genève» (don de Monsieur Michel Dehanne, Inv. AD 9784). Mme Eugénie Guillermet avait repris de deux dames apparentées ce magasin, resté en main de la même famille depuis 1835. Un bref sondage dans les annuaires commerciaux a permis de dater l'objet vers 1933, ce commerce, cité de 1929 à 1952, ayant changé plusieurs fois d'adresse. On y vendait aussi des vins fins et, en 1930, des chocolats, liqueurs, articles de Chine et du Japon. L'autre boîte, en

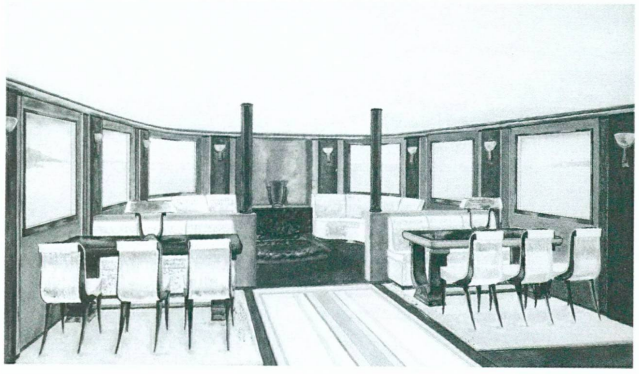
carton blanc à motifs floraux imprimés, contient une étiquette collée à l'intérieur de son couvercle où l'on peut lire: «Horlogerie Bijouterie Joaillerie J. Rossel Fils Fabricant Genève». Cette maison, quant à elle, est citée de 1880 à 1894 (don de Madame Antoinette Golay-Bianco, Inv. AD 9757).

Mentionnons également, accompagnant un legs important de tableaux d'une descendante des peintres Hornung, une boîte de peinture (legs de Madame Renée Hornung, Inv. AD 9747) ayant vraisemblablement appartenu à Emile Hornung (1883-1957) et une chaise de peintre (Inv. AD 9746; pl. VII) sans doute déjà utilisée par Joseph Hornung (1792-1870). Ces objets enrichissent d'une part notre collection d'accessoires de peintres, et d'autre part la collection de mobilier d'un nouveau type de siège qui était recherché par le musée. Ce meuble tripode est en fait une chaise d'appui, du type dit «en voyeuse» c'est à dire faite pour s'asseoir face au dossier. Ce genre de chaise existait dès le début du XVIII^e siècle et servait à suivre des parties de cartes en spectateur. Ici, le dossier au fin montant central supporte une longue barre offrant un appui au bras du peintre ou au manche de ses instruments. Ces sièges de peintre étaient à l'origine garnis de cuir, et plusieurs exemples sont connus à Genève[3].

Finalement, il faut signaler le très généreux don d'une centaine de dessins et d'esquisses ayant constitué le travail de diplôme d'architecte-ensemblier de la donatrice à l'Ecole des arts décoratifs de Genève en 1938. Il s'agissait de l'aménagement complet du salon d'un bateau du Léman (don de Mademoiselle Ethé Arzani, Inv. AD 9752). Complété par le prototype d'une lampe de table (Inv. AD 9759), cet ensemble témoigne du talent réel de la donatrice malheureusement décédée en début d'année, et s'inscrit dans cette période féconde de la création artistique genevoise dont le musée collectionne les œuvres avec assiduité[4].



2.
Modèle de lampe de table créé par Ethé Arzani (1907-1996), Genève, 1938. Noyer teinté, émaux peints (*Le jour, La nuit*), parchemin, cordon et interrupteur d'époque. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. AD 9759. Don de l'auteur



3.
Projet d'aménagement de bateau par Ethé Arzani (1907-1996). Aquarelle d'un lot de dessins, travail de diplôme de l'Ecole des arts décoratifs de Genève, 1938. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. AD 9752. Don de l'auteur

---

**Notes:**

1 François-Pierre de Vevey, *Manuel des orfèvres de Suisse romande,* Fribourg 1985, p. 148, p. 274

2 *Trésors d'art religieux en Pays de Vaud,* Lausanne, 1982, pp. 148-149 ( texte de Marcel Grandjean )

3 Ce genre de siège figure dans *Le dernier atelier de Diday, rue des Alpes* par Charles-Jacques Du Bois-Melly. Huile sur carton, signée et datée 1877. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1928-5. Don de M. Dubois-Melly, 1902

4 *Genève autour de l'art déco,* catalogue d'exposition, Musée Ariana, 1993

**Crédit photographique:**

Musée d'art et d'histoire, Genève, photo S. Waeber: fig. 1,2
Musée d'art et d'histoire, Genève, photo O. Junod: fig. 3
Musée d'art et d'histoire, Genève, photo M. de Steiger: pl. VII

# ENRICHISSEMENTS DU DÉPARTEMENT DES ARTS APPLIQUÉS EN 1995: TEXTILES, COSTUMES ET ACCESSOIRES DU COSTUME

Par Marielle Martiniani-Reber

## LES COLLECTIONS GENEVOISES

Au cours de l'année dernière, grâce à des dons importants, les collections textiles se sont considérablement enrichies en costumes et accessoires genevois du XIX$^{e}$ et du début du XX$^{e}$ siècle.

Au début de l'année, le musée a reçu de Madame Claire Louca Bloch un fonds de vêtements portés à Genève, dont un ensemble de mariage comprenant l'intégralité du costume et la coiffure. Les collections genevoises se sont aussi accrues par des achats: le musée a pu acquérir des vêtements portés à Genève dans la deuxième partie du siècle dernier dans la famille d'Auguste Magnin. Certaines pièces ont été montrées à la Maison Tavel, cadre qui était tout à fait adapté à leur présentation. Cet ensemble renferme des capes brodées et perlées d'une grande beauté. D'excellentes broderies faisant partie du trousseau de Madame Hedwige Bruellman furent réalisées au couvent des Ursulines de Fribourg; elles nous ont été offertes par sa fille.

Cependant la donation la plus spectaculaire est sans conteste celle de la famille Déthiollaz-Rivollet, au Grand-Lancy. En effet, durant l'été, Madame Germaine Rivollet a donné au musée plus d'une centaine de textiles, costumes, accessoires, lingerie, qui pour la plupart furent portés dans la première moitié de notre siècle, à l'occasion des fêtes familiales ou plus simplement dans la vie quotidienne. Ces pièces forment de véritables ensembles comportant les différents vêtements, leur coiffure et tous les accessoires assortis; elles sont un témoignage capital pour l'histoire du goût à Genève durant cette période et viennent compléter un aspect de nos collections qui jusqu'ici était resté assez peu représenté.

Demoiselles d'honneur, mariage d'Odette Aubert et de Ladis Hlaras, 22 août 1939, canton de Genève. Cette photographie accompagne et documente les robes offertes par la famille Déthiollaz-Rivollet. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. AD 9788 et AD 9789

## AUTRES DONS ET ACQUISITIONS

Nos collections de broderies et vêtements suisses et européens se sont aussi enrichies de manière significative. Un manteau masculin, danois, de l'extrême fin du siècle dernier, a été offert au musée par Madame Hanne-Lise Kessi. Des vêtements italiens, dont un manchon d'hermine du début du siècle, sont également entrés dans nos collections grâce au don de Madame Silvia Sella, Lausanne. Un couvre-lit japonais, donné en mai 1921 par le roi de Serbie,

Alexandre Ier, en cadeau de mariage à Milosava Kopsa-Protic, fait désormais partie des fonds du musée. D'un grand intérêt à la fois artistique et historique, il nous a été offert par Madame Inès Keller. Nos fonds ont également été complétés par une donation de textiles anciens, européens et ottomans, de la part de Madame Antoinette Golay. Les serviettes ottomanes ont d'ailleurs pu être présentées dans le cadre de l'exposition *Çeyiz*[1].

Enfin, grâce au prix Brunschwig 1995 décerné au styliste français Richard Voinnet, un ensemble tailleur, composé d'une veste cintrée et d'un pantalon droit, réalisé dans un fin lainage bleu, fait désormais partie de nos collections de textiles contemporains.

Cette année, on constate donc un important accroissement de nos fonds de costumes et accessoires, fruit de la générosité d'un grand nombre de donateurs. Ainsi, pas à pas, grâce à ces efforts, on voit se compléter nos collections textiles.

---

**Note:**

1 Exposition présentée à Genève, Musée d'art et d'histoire, 7 juillet 1995 – 6 janvier 1997

# ENRICHISSEMENTS DU MUSÉE ARIANA EN 1995

Par Anne-Claire Schumacher

1.
Coupe. Grès tourné et poli. Adrian Knüsel, Neuenkirch, 1994. Diam. 41 cm. Genève, Musée Ariana, Inv. AR 12913. Don de Monsieur Csaba Gaspar

Les collections du Musée Ariana se sont enrichies en 1995 de quelque deux cent cinquante pièces, toutes acquises sous forme de dons.

Notre collection de céramique espagnole s'est vue étoffée par un très conséquent ensemble de carreaux de faïence offerts à notre musée par une famille d'origine catalane installée à Genève: Nuria Delétra-Carreras, Cécile, Jordi et Rafel Carreras, en souvenir de leur mère, Cio Paxtos de Carreras. Ce lot de cent soixante-cinq groupes de carreaux de revêtement, rassemblés par trois, quatre ou six dans des cadres de bois, constitue un formidable répertoire ornemental du XVI^e^ jusqu'au XIX^e^ siècle. Le XVI^e^ siècle est essentiellement représenté par des carreaux peints selon la technique «a cuenca» qui consiste à séparer les différents émaux par des cloisons moulées dans la terre. Ces carreaux proviennent de la région de Muel (Aragon), de Tolède et de Séville. Le style des carreaux des XVII^e^, XVIII^e^ et XIX^e^ siècles dénote – pour la plupart d'entre eux – une origine catalane. Ils sont ornés de motifs géométriques et végétaux, peints soit en bleu soit en polychromie de grand feu. Quatre pièces forment un groupe isolé dans cet ensemble: il s'agit de carreaux en terre cuite peinte aux engobes sous glaçure qui proviennent, semble-t-il, de l'atelier de Joan Calvet i Sicart (1836 ou 1838 – 1901) à Bellver (Lérida)[1].

Nos collections anciennes et modernes se sont enrichies, grâce à nos généreux donateurs, des objets suivants: une corbeille en porcelaine de l'atelier Rub-Leprince à Paris, fin du XIX^e^ siècle (Monsieur et Madame Raymond Stevenin); quatre assiettes en porcelaine décorées par la manufacture Feuillet à Paris, début du XIX^e^ siècle (Madame Renée Vernet-Baud); un vase en faïence italienne du XIX^e^ siècle imitant une majolique lustrée (Madame Danièle Dunand); quatre tasses et soucoupes dites «brûle-gueule» en porcelaine de la Societa Ceramica Richard à Milan, XIX^e^ siècle (Monsieur Valentino Brosio); un poêle en faïence du XIX^e^ siècle (Monsieur Renato Gysi); une assiette en faïence fine de Carouge, 1928 (Monsieur Léon Schubiger); un pied de lampe et deux tasses et soucoupes de Paul Bonifas, Ferney-Voltaire, vers 1930, ainsi que deux coupes et une boîte de Marcel Noverraz, La Chapelle sur Carouge, troisième quart du XX^e^ siècle (Mesdames Jacqueline Dubouloz-Deshusses et Danielle Peccoud-Deshusses).

## UNE ASSIETTE EN FAÏENCE DE LENZBOURG

Grâce à l'Association du Fonds du Musée Ariana (AFMA), nous avons pu faire cette année l'acquisition d'une assiette de faïence peinte en polychromie de petit feu (pl. V) provenant de la manufacture Klug-Hünerwadel à Lenzbourg, qui fut active entre 1762 et 1767.

Comme pour la plupart des établissements de ce type, que ce soit en Suisse ou ailleurs, les historiens qui se sont penchés sur les faïenceries de Lenzbourg se sont trouvés confrontés à des fonds d'archives extrêmement lacunaires. Les rares documents qui ont survécu nous apprennent que la fabrique fut créée à l'instigation de Marcus Hünerwadel (1725-1805), un notable très actif dans le commerce et dont la famille possédait déjà une importante entreprise spécialisée dans la fabrication des indiennes et des draps de lin. Avant de se lancer lui-même dans la production céramique, Hünerwadel faisait le commerce de faïences allemandes, en provenance de Künersberg.

En homme d'affaires avisé, Hünerwadel a probablement assuré le financement et la gestion de la nouvelle entreprise. Pour la partie technique, il s'associa deux céramistes allemands: Adam Heinrich Klug – mentionné en qualité de peintre dans les registres de la faïencerie de Bayreuth (en

2.
*Melody in Spring*. Porcelaine, émaux polychromes, or et argent. Tomoko Nishimura, Kyoto, 1995. Larg. 25.5 cm. Genève, Musée Ariana, Inv. AR 13117. Don de l'artiste

1760-61) – et un certain H.C. Klug, dont la carrière reste entourée de mystère. Les archives paroissiales de Lenzbourg ont également gardé la trace d'un Nicolas Oth de Lorraine, tourneur et modeleur de son état.

La durée de vie extrêmement brève de cette manufacture explique la rareté des pièces qui peuvent lui être attribuées. Si notre assiette ne comporte pas de marque, la comparaison avec les quatre plats qui constituent aujourd'hui encore un ensemble de référence pour la faïence de Lenzbourg[2] permet une identification sans réserve. On retrouve le même style floral, haut en couleurs, un peu maladroit et relativement chargé. Comme sur toutes les pièces, le décor est dominé par un grand bouquet, alors que le marli est rehaussé de fleurs isolées de taille moyenne; les espaces vides sont parsemés de petites tiges fleuries non identifiables. Certaines caractéristiques mentionnées par S. Ducret peuvent également être observées sur notre assiette: les épines de rose sont posées deux par deux; les feuilles présentent une structure très dense de nervures, la nervure principale étant dédoublée. Phénomène typique de Lenzbourg, certains émaux sont très épais (surtout le vert) et les couleurs sont souvent saturées (notamment le vert, le violet et le bleu). Ces caractéristiques se traduisent par un effet d'empâtement, par exemple dans le bouquet principal où l'impact visuel du feuillage l'emporte sur celui des fleurs. La manière très particulière de peindre la rose, en délimitant le bord des pétales par un filet blanc, se retrouve également sur plusieurs pièces marquées de Lenzbourg.

Une fois de plus, l'AFMA remplit parfaitement son rôle de «mécène institutionnel» en comblant une lacune de nos collections qui ne comptaient à ce jour aucune faïence de Lenzbourg.

## CÉRAMIQUE CONTEMPORAINE

Dans le domaine de la céramique contemporaine, nous avons une fois encore eu la joie de recevoir de l'un de nos plus fidèles donateurs dans ce domaine, Monsieur Charles Roth, un ensemble de trente et une œuvres de céramistes suisses et étrangers, parmi lesquels: Edouard Chappalaz, Pierrette Favarger, Archibald Ganslmayr, Setsuko Nagasawa, Petra Weiss, Gisèle Buthod-Garçon, Michele Cesta, Claude Champy, Maria Geszler, Marc et Arlette Simon, Charles Spacey, Robert Sturm, Camille Virot et Carlo Zauli.

Un autre donateur fidèle, Monsieur Csaba Gaspar, nous a offert une coupe en grès du céramiste suisse Adrian Knüsel. Nos collections contemporaines se sont encore enrichies de deux tasses et soucoupes de François Ruegg (Monsieur Patrick Baeriswyl) et d'un flacon de provenance indéterminée (Madame Elisabeth Baertschi).

Les dons d'artistes au Musée ou par l'intermédiaire de l'Académie Internationale de la Céramique (AIC) viennent cette année encore renforcer notre collection. Parmi ceux-ci, il faut citer: trois sculptures (*Solitude of the Wind, A Fragment of Dreams I et II)* du céramiste japonais Hideyuki Hayashi dont les travaux récents ont été exposés au Musée Ariana au début de l'année; deux pièces de céramistes sélectionnés à la Triennale de la porcelaine de Nyon: *Displaced Cup* de l'Anglais Tony Franks et *Melody in Spring* de la Japonaise Tomoko Nishimura; une plaque de Giovanni Cimatti (Faenza); un plat de Derek Davis (Londres).

Nous mentionnerons pour terminer le don très touchant de Madame J. Mühlethaler qui nous a offert vingt et une pièces de porcelaine qu'elle a peintes entre 1945 et 1986 dans un style très personnel et plein d'originalité.

---

**Notes:**

1 J. Santanach i Soler, J. Pous i Porta, M. Sunol i Ferrer, S. Vigo i Pubill, «L'obra de terra cuiat a la Cerdanya i al Barrida VIII part», *Bulleti Informatiu de Ceramica,* nº 58, 1995

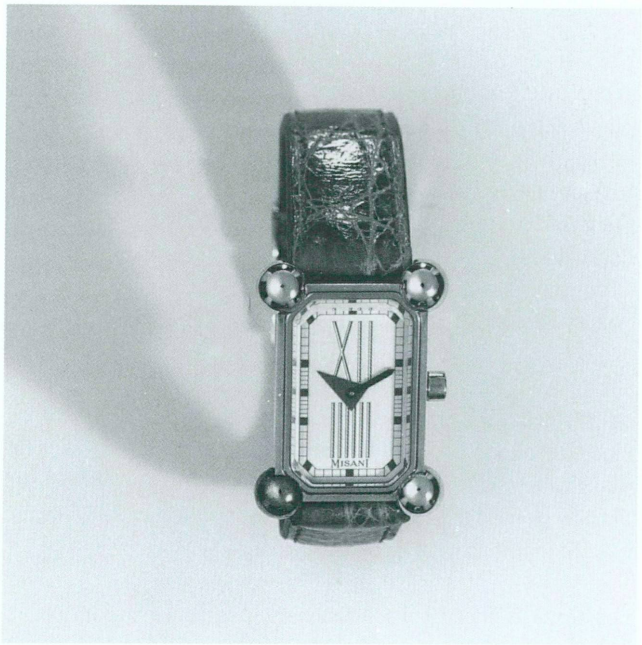
2 Sigfried Ducret, *Die Lenzburger Fayencen und Oefen des 18. und 19. Jahrhunderts,* Aarau, 1950

**Crédit photographique:**

Musée Ariana, Genève, photo B. Jacot-Descombes: fig. 1, 2, pl. V

# ENRICHISSEMENTS DU MUSÉE DE L'HORLOGERIE EN 1995

Par Fabienne Xavière Sturm




1.
Montre-bracelet. Design d'Ivo Misani (Milan, 1938-1993), modèle Hermitage réalisé par la Maison Jean d'Eve à la Chaux-de-Fonds, 1992. Or et acier, haut. 3,4 x larg. 2,4 cm. Genève, Musée de l'horlogerie, Inv. AD 9740. Don Madame Ivo Misani et ses fils, Nicolas et Jason Misani

## DONATIONS

La fidélité des donateurs à l'égard des collections du Musée de l'horlogerie s'est de nouveau généreusement manifestée pendant l'année 1995, et ce soutien est d'une essentielle importance pour le conservateur d'une institution sans ressources depuis plusieurs années dans le domaine des acquisitions.

Ainsi Madame Orpha Buyssens nous a fait cadeau d'un sac et d'une monture de sac en mailles de métal argenté, travail français autour de 1915. Madame Antoinette Golay nous a envoyé un jour une jolie carte à jouer, la dame de cœur, qui servit de quittance à Monsieur Bénit, lequel acheta en novembre 1784 deux paires d'aiguilles anglaises pour 8 francs et en janvier de l'année suivante une autre paire d'aiguilles anglaises et une aiguille de quantième pour 16 francs; il s'acquitta de son dû à Marie Deonna en février 1785. Ce don apparemment modeste est toutefois fort intéressant pour nous car il documente parfaitement un lot de cartes à jouer qui servent de présentoirs à des aiguilles de montres en or ou métal doré, fabriquées à Genève à la fin du XVIII$^{e}$ siècle que nous avions eu la chance de pouvoir acquérir. Ces témoignages de la vie quotidienne de la Fabrique genevoise sont extrêmement rares.

Un autre jour nous recevions, accompagné d'une charmante lettre de Monsieur Csaba Gaspar, un petit paquet contenant une belle pièce de la Maison David Andersen, joaillier à Oslo depuis 1876 (pl. XI). Le tour de cou, rigide et en forme de goutte, tient dans sa pointe un pendentif architecturé. Le gris de l'argent poli est interrompu au centre par une barre d'émail translucide d'un bleu clair mais intense qui laisse voir la vibration d'ombres et de lumières obtenue par un motif de pastilles alignées. Cet objet est le premier exemple de l'école nordique des années 1970-1980 qui entre dans nos collections. Madame Gilberte Rochat nous a donné une coupe en émail champlevé sur cuivre dans des tons de turquoise, lavande et lilas, travail de jeunesse de sa mère, Yvonne de Morsier. Monsieur Gilbert Albert nous fit porter un bijou très original de l'artiste praguoise Vlasta Wasserbauerova qu'il rapporta en souvenir de son exposition au Château de Prague. D'un travail de passementerie très fin et soigneux en fils dorés et verts argentés, ce bijou est aussi le premier exemple d'une création en bijou contemporain des pays de l'Est que nous possédons.

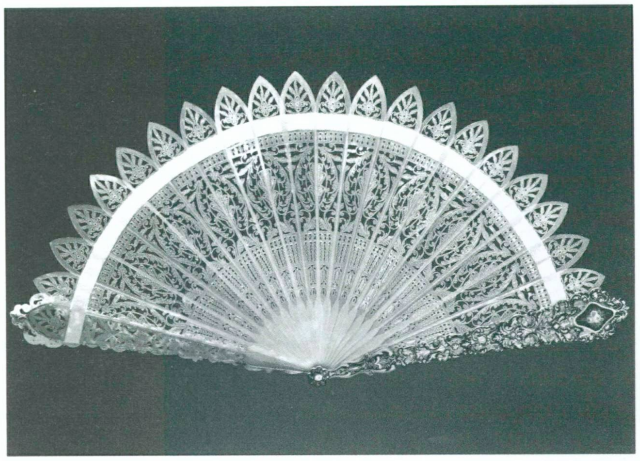
Lors de la cérémonie au Palais Eynard à l'occasion de la fin du mandat de Madame Madeleine Rossi, Conseillère administrative, Monsieur Gilbert Albert lui a remis en cadeau une pièce unique du créateur strasbourgeois Christophe Burger. Madame Rossi a immédiatement fait don de cette œuvre à la Ville de Genève, plus particulièrement au Musée de l'horlogerie. Datée de 1983, cette broche carrée est composée d'un cadre en acier brossé et poli sur un fond d'acier bleui à semis de pastilles où court un nuage de diamants. Elle est présentée dans un écrin très étudié constituant lui-même une œuvre à part entière: un papier au format de la broche, gaufré et plié, porte une trace d'or fin qui rappelle le nuage et s'inscrit entre deux verres dans un coffret en bois cérusé formant son cadre.

Par l'entremise de Madame Liliane Sicard à Genève, nous avions rencontré il y a quelques années le joaillier Ivo Misani, figure importante de l'école milanaise. Pour honorer la mémoire de cet excellent artiste, malheureusement décédé trop tôt, Madame Misani et ses deux fils nous ont fait don de deux montres-bracelets en acier, acier doré et or. Le modèle de l'une d'elle s'intitule «Hermitage». L'inspiration des quatre sphères qui encadrent la montre de forme rectangulaire dérive du symbolisme des nomades lombards qui se sont installés dans le nord de l'Italie et qui ont fondé la Lombardie. La forme et la taille du verre-saphir tirent leur origine du couvercle du sarcophage d'un roi lombard récemment découvert dans le site de Trezzo d'Adda, près de Milan. Le chiffre six est une stylisation d'une colonne romane et rappelle également le nombre de lettres du nom de Misani. Enfin les aiguilles, un bâton noir pour les minutes et un triangle rouge pour les heures, évoquent, selon Misani, une «danse des heures» sur la colonne romane et font ainsi l'effet, par leur continuel changement de position, d'une sculpture en mouvement.

Monsieur Georges Donzallaz nous a remis une montre de poche en or signée Patek Philippe avec son certificat datant de 1943, attestant ses caractéristiques techniques de grande qualité. Cette montre a été offerte à son père, Louis Donzallaz, pour ses vingt ans de service dans l'entreprise Uhlmann-Eyraud S.A. Grâce à ce don, nous approchons de la demi-douzaine de pièces représentant cette importante marque de l'histoire horlogère et industrielle genevoise.

Deux pendules nous ont été respectivement données par Madame Micheline Tripet et Madame von Meissner. L'une est de cheminée, d'époque Napoléon III, en laiton; son mouvement à sonnerie sur cloches est signé «Japy Frères & Compagnie, grande médaille d'honneur, France». La seconde est de parquet avec un mouvement anglais à sonnerie à râteau sur cloches, signée sur le cadran de l'horloger anglais «Benj. Taylor London» dont on sait qu'il était établi à Londres, Lombard street, de 1793 à 1800.

Monsieur Jacques-Bénédict Lanterno a enrichi notre collection de dessins de modèles par treize exercices autour du thème de la chaîne de montre exécutés par son père, Antoine Jean Bussi-Lanterno. D'origine italienne mais né à Genève, ce bijoutier chaîniste fit son apprentissage vers 1909 chez M. Tissot à la rue des Deux Ponts et travailla ensuite chez Gay Frères aux Glacis de Rive, puis chez Kustner & Buisson à la Coulouvrenière, entre autres.



2.
Eventail, travail genevois vers 1830. Panaches en or soufflé et émail, brins en corne fondue et repercée, ruban de soie, haut. 17,5 cm. Genève, Musée de l'horlogerie, Inv. AD 9738

## ACQUISITIONS

Nous devons à la direction du Musée d'art et d'histoire d'avoir pu acquérir trois objets. Un portrait de jeune femme en émail peint sur cuivre, signé en bas à gauche: «Sturm». Nous possédons déjà de cet auteur, Pierre-Henry Sturm (Genève 1785 – Paris 1869), une boîte en vernis Martin portant sertie sur le couvercle une miniature en émail peinte d'après *La Dévideuse* de Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), appartenant à la célèbre collection Holzscheiter et acquise en 1980 lors d'une vente à Londres. Avec ce portrait, la représentation de cet artiste, rarement disponible sur le marché, s'enrichit d'une œuvre plus personnelle.

En 1991, nous avions acquis auprès d'un amateur résidant à Rome plusieurs bijoux genevois autour de 1830. Par chance, nous avons pu compléter cette année une paire de bracelets par l'acquisition du second. Dans le même registre, nous avons eu l'opportunité que l'on nous propose, avant tout le monde, un rarissime éventail plié en corne fondue et repercée dont les brins en or émaillé sont typiques du travail genevois de cette époque.

---

**Crédit photographique:**

Musée de l'horlogerie, Genève, photo M. Aeschimann: fig. 1,2, pl. XI

# ENRICHISSEMENTS DU MUSÉE D'HISTOIRE DES SCIENCES EN 1995

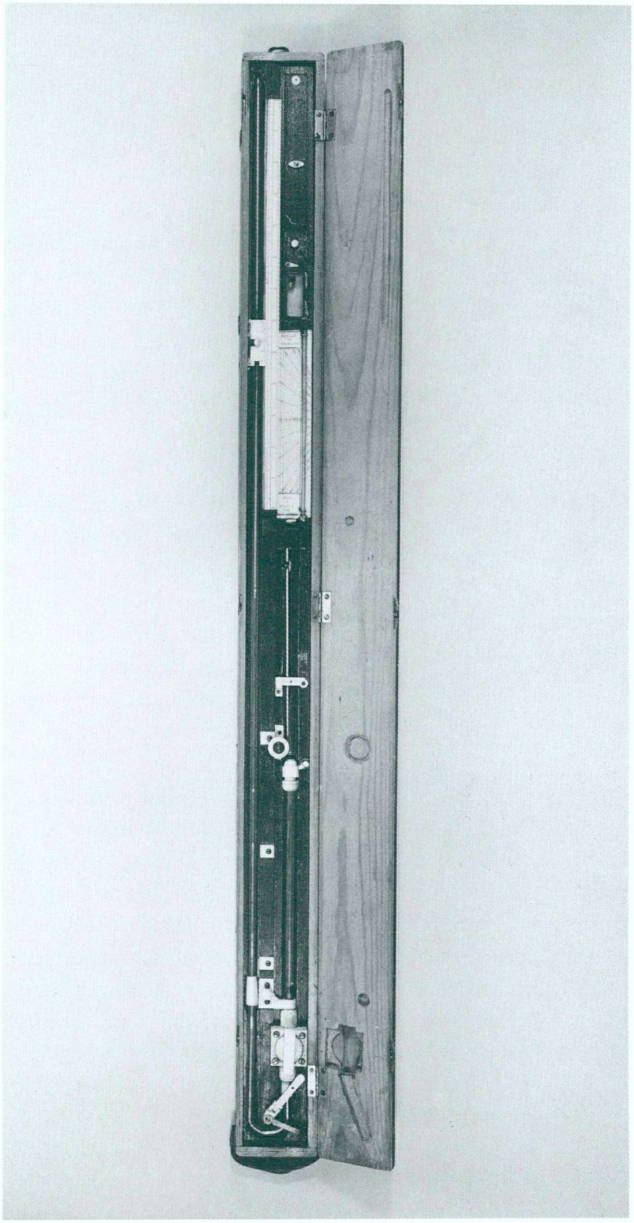
Par Margarida Archinard

## ACHATS

La seule et unique acquisition du Musée d'histoire des sciences de Genève en 1995, mais aussi la plus importante et la plus prestigieuse de tous les temps, fut un cadran solaire rectiligne universel d'un modèle très particulier, dit *Navicula de Venetiis* (Inv. 2139). Sixième exemplaire connu et répertorié dans des collections publiques (les cinq autres se trouvent dans des musées à Oxford, Cambridge, Greenwich, Florence et Milan, fameux par l'excellence de leurs collections et du passé de leur ville), son acquisition vient compléter, dans notre Musée, une série déjà fort remarquable de cadrans solaires rectilignes. Ses inscriptions et ses chiffres étant en caractères gothiques, la *Navicula* aujourd'hui à Genève compte parmi les trois seules qui, comme elle, datent aussi du Moyen Age, c'est-à-dire, qui furent construites avant ou, au plus tard, pendant le XV^e^ siècle. En outre, sa taille exceptionnelle de 15,5 cm de hauteur, en fait l'un des exemplaires les plus beaux et les plus représentatifs de ce modèle rare, et d'autant plus précieux, de cadran solaire. Une étude approfondie de cet instrument, à plus d'un titre complexe et mystérieux, fut présentée ici même, dans le volume de *Genava* de l'année 1995.

## DONS

Outre un ensemble d'une douzaine d'instruments de médecine, venu enrichir les collections du Musée dans ce domaine (Inv. 2140 à 2151) grâce à la généreuse bienveillance du docteur Jean-Robert Chapuis, le Musée d'histoire des sciences a encore été l'heureux bénéficiaire, en 1995, d'un don d'une importance capitale pour le passé scientifique de Genève. Il s'agit d'un baromètre portatif, du type inventé par Jean-André De Luc en 1762 et amélioré quelques années plus tard par Marc-Auguste Pictet, offert par l'un de ses descendants, Monsieur Jean-Michel Pictet. Seul exemplaire parvenu jusqu'à nous (celui que Horace-Bénédict de Saussure dit avoir emmené en haut du Mont Blanc en 1787, conjointement avec le *vieux* modèle de De Luc «afin qu'ils se contrôlassent réciproquement», s'est hélas perdu avec le temps), il y a de fortes présomptions pour croire qu'il a appartenu au Duc Ernest de Saxe-Gotha. Signé et daté «Paul à Genève, 1788», ce baromètre (Inv. 2000) constitue la suite logique à une série d'instruments, en exposition au Musée, illustrant l'apport genevois à la barométrie et son retentissement à l'étranger.



Baromètre de type De Luc/Pictet signé «Paul à Genève, 1788». Bois, ivoire, hauteur: 95 cm. Musée d'histoire des sciences, Inv. 2000. Don de Monsieur Jean-Michel Pictet

**Crédit photographique:**

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

# ENRICHISSEMENTS DU CENTRE D'ICONOGRAPHIE GENEVOISE EN 1995

Par Livio Fornara

1995 restera une année faste au plan de la photographie ancienne. En effet, le Centre d'iconographie genevoise a reçu une partie de l'archive photographique des Editions Jaeger, Genève, éditeurs de cartes postales depuis 1914. Cette archive consiste en matériel photographique de production, à savoir la prise de vue originale, le cliché utilisé pour le tirage en série, soit en «photographie véritable» soit par les procédés d'impression, et un ou plusieurs exemplaires de la carte postale proprement dite.

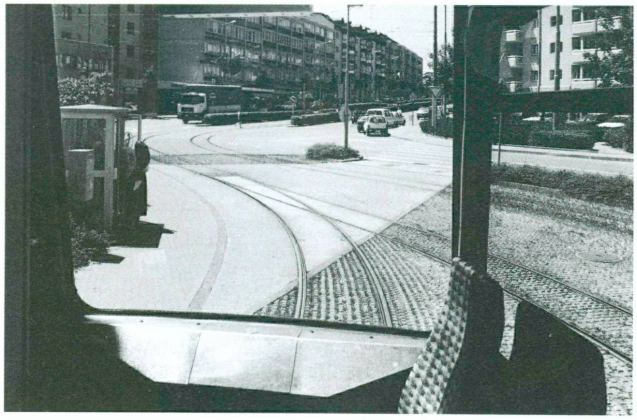
Ce fonds, très important aussi bien au point de vue qualitatif que quantitatif, est donné à notre institution par Monsieur Francis Jaeger, Bernex (Genève), qui, depuis 1988, a centré ses activités sur l'étude, l'édition et la diffusion des armoiries des communes suisses. Propriétaire de la moitié de l'archive des Editions Jaeger, conscient de sa richesse documentaire et soucieux de sa conservation dans les meilleures conditions, M. Jaeger entend non seulement préserver et enrichir le patrimoine iconographique genevois et régional, mais aussi en faire bénéficier les historiens et le public. Le Centre d'iconographie genevoise est heureusement en mesure de répondre aux généreuses intentions du donateur, puisqu'il dispose d'un dépôt spécialement conçu pour le stockage à long terme des négatifs photographiques et que l'une de ses missions principales est d'assurer la consultation publique des collections et des fonds.

Ce don constitue une acquisition réellement majeure, une de celles qui marque de façon décisive une collection documentaire telle que la nôtre. Il nous appartient à présent d'honorer cette générosité en prenant toutes les mesures utiles à la conservation matérielle et à l'ordonnancement du *Fonds Francis Jaeger*, avant d'entreprendre son inventaire et son étude pour le rendre accessible aux historiens et aux iconographes, et de lui consacrer une exposition pour le faire connaître d'un large public.

De Mademoiselle Wanda Kalwaryjska, Genève, nous avons reçu trente-deux phototypies du Village suisse de l'exposition nationale de 1896, à Genève, réalisées par Sadag à partir des photographies de Fred Boissonnas.

Au plan de la photographie documentaire contemporaine, le Centre a enrichi ses collection de deux travaux confiés aux photographes genevois Jacques Berthet et Didier Jordan. Le premier consiste en trente images en noir et blanc du parcours Chêne-Bourg – Annemasse, le second en quinze paysages couleur de zones périurbaines en mutation plus ou moins rapide. Ce dernier travail a été réalisé avec la Documentation photographique Ville de Genève, avec qui une fructueuse collaboration s'est instaurée depuis quelques années.

1.
La frontière franco-suisse à Moillesulaz, carte postale Editions Jaeger, Genève, réalisée pour F. Boesiger, Tabacs-Souvenirs, Moillesulaz, vers 1955. Genève, Centre d'iconographie genevoise, Fonds Francis Jaeger



2.
Jacques Berthet, photographie de la série «Parcours Chêne-Bourg – Annemasse», 1995. Genève, Centre d'iconographie genevoise, Inv. VG N06x06 1001/3

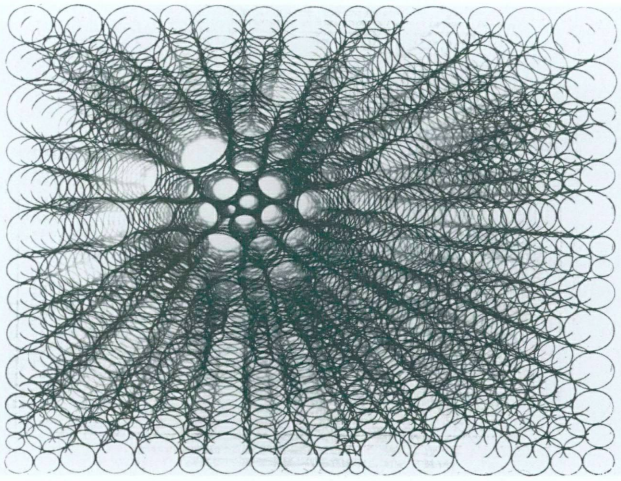
# ENRICHISSEMENTS DU CABINET DES ESTAMPES EN 1995

Par Rainer Michael Mason

Les budgets réguliers d'acquisition furent, comme par le passé récent, encore si limités en 1995, que c'est un petit mais véritable miracle si l'on peut dénombrer quelque cinquante-cinq donateurs et déposants qui permettent au Cabinet des estampes de poursuivre en l'absence de moyens publics ce travail dans les collections qui seules donnent identité et magnétisme à une institution.

La générosité des artistes, qu'elle soit liée à des rapports amicaux déjà anciens ou à une exposition présentée pendant l'année en cours, ne peut être que saluée. C'est le cas de John M Armleder (*L'œuvre multiplié;* 9.2 – 9.4), de Francis Baudevin, Nicolas Rule, John Tremblay et Daniel Walsh, regroupés dans *Notes on Print · With and after Robert Morris* (21.9 – 29.10), et de Sophie Ristelhueber, montrée à la faveur de la deuxième édition des *Barricades mystérieuses* (9.11 – 17.12).

Les dons et achats dans le champ si ouvert et stimulant par ses aspects polymorphes du livre d'artiste sont évidemment nombreux – et la relative modicité des prix ici n'est pas le moindre des motifs en des temps économiquement difficiles. Dans un domaine connexe, la boîte *Artists & Photographs,* de 1970, constitue un regroupement nodal des plus importants artistes des années soixante. Il est à espérer que le fruit, en matière de publications d'artistes, d'une politique d'achat initiée il y a de longues années par Charles Goerg, alors aussi en charge de la Bibliothèque d'art et d'archéologie et conseillé par John M Armleder, puis très délibérément et vivement revitalisée dès 1993 par l'auteur en tandem avec Christophe Cherix, soit un jour prochain perçu comme un corpus admirable. La collection répond ainsi à une note de Ludwig Hohl: «Et pour finir on voit: un bel arbre».



John Tremblay, *Synth-Pop,* 1995 (vue zénithale). 12 boîtes en plexiglas empilées les unes sur les autres. Sérigraphie sur plexiglas, chacune 302 x 229 x 60 mm. Genève, Cabinet des estampes, Inv. E 95/343

## DONATEURS: ARTISTES

1. John M Armleder, Genève
2. Francis Baudevin, Genève
3. Christian Boltanski, Paris
4. Eberhard Bosslet, Duisburg
5. Pierre Courtin, Le Mesnil-Le Roi
6. Gérald Ducimetière, Genève
7. Mikhaïl Karasik, Saint-Pétersbourg
8. Urs Lüthi, Munich
9. Jean-Luc Manz, Lausanne
10. Charles de Montaigu, Genève
11. Robert Müller, Villiers-le-Bel
12. Henri Presset, Genève
13. Markus Raetz, Berne
14. Robert Rauschenberg, New York
15. Claude Rutault, Genève
16. Sophie Ristelhueber, Paris
17. Nicolas Rule, New York
18. Pietro Sarto, Saint-Prex
19. John Tremblay, New York
20. Daniel Walsh, New York

## DONATEURS: INSTITUTIONS ET PARTICULIERS

21. Soisik Audouard, Paris, en mémoire de Claude Givaudan, Genève
22. Daniel Blau, Munich
23. Gérard Barbot, USA
24. Lionel Bovier, Genève
25. Jean-Dominique Carré (Archives Librairie), Paris
26. Carreer Women's Forum, Genève
27. Centre genevois de gravure contemporaine, Genève

28. Chalcographie du Louvre, Paris
29. Christophe Cherix, Genève
30. Paolo Colombo (Centre d'art contemporain), Genève
31. Felissimo, New York
32. Galerie Filiale, Bâle
33. Galerie Fischlin, Genève
34. Rik Gadella, Paris
35. Holly Solomon (Gallery), New York
36. Claude Knöpfli, Chiasso
37. Vladimir Kogan, Paris
38. François Lagarde, Montpellier
39. Claude Lapaire, Genève
40. Entrepôt Laydet, Paris
41. Pierre Lecuire, Paris
42. Claude Lévêque, [?]
43. Rainer Michael Mason, Genève
44. Piet Moget, Sigean
45. Gianni Motti (In Vitro), Genève
46. Martin Müller, San Francisco
47. Musée d'art moderne et contemporain, Genève
48. Musée de la Poste, Paris
49. Olivier Reverdin, Genève
50. Philippe Setton, Genève
51. Robin Tichane, San Francisco
52. Succession André Thomkins, Lucerne
53. Martin Tupper, Nice

## DÉPOSANTS

54. Bibliothèque d'art et d'archéologie, Genève
55. Fonds de décoration de la Ville de Genève

## PRINCIPAUX ENRICHISSEMENTS

**Ian Anüll** (*1948)
Sans titre, 1993, multiple, sérigraphie sur toile (donateur 27)

**John M Armleder** (*1948)
*Ayacolt,* 1973, livre d'artiste, offset, sérigraphie, timbre humide (déposant 54)
Carte de membre 1986 du CAC, Genève, sérigraphie, offset sur carton léger (donateur 43)
Sans titre, 1994, sérigraphie (donateur 1)
*La ligne d'arrivée,* 1993, 2 bons-repas, photocopie (donateur 40)
*La maison,* 1995, 2 cartes postales, offset (donateur 1)
*Leathern Wing Scribble Press,* 1977, cliché typographique (donateur 43)
*Overloaded / Pudding /Overdose /Overdrive/...*; 1995, édition de tête, 5 planches sous enveloppe, stencil à alcool (donateurs 1, 24 et 29)
*Rainbows in Heaven et autres dessins 1972-1973*
livre d'artiste, photocopie, offset (déposant 54)
*Rainbows in Heaven et autres dessins 1972-1973*
livre d'artiste, tirage de tête, photocopie, offset, rehaussé aux crayons de couleur (donateur 43)
Sans titre (*pour Piranha),* 1994, cassette de 10 épreuves de disques abrasifs (donateur 1)
Sans titre, 1992, monotype, épreuve de décharge (donateur 27)
Sans titre, 1995, 2 sérigraphies en couleur (édition CdE)
*Titles untitled,* 1979, cahier de 2 feuilles, photocopie (déposant 54)

**Sigurdur Arni Sigurdsson** (*1963)
*Réserve,* 1993, album de 6 eaux-fortes (donateur 27)
*Corrections,* 1993, album de 6 phototypies (donateur 27)

**John Baldesarri** (*1931)
*Brutus killed Cæsar,* 1976, livre d'artiste, offset sur demi-carton blanc (donateur 29)

**Baltusz** (*1908)
*Mitsou,* 1921, volume, clichés typographiques (donateur anonyme)

**Georg Baselitz** (*1938)
*Jaffa,* 1995, aquatinte et pointe sèche (donateur 28)

**Francis Baudevin** (*1964)
Sans titre (*Notes on Print / With and after Robert Morris),* 1995, exemplaire de tête du catalogue d'exposition, suite de 27 aplats typographiques (donateur 2)
Sans titre, 1995, aplat typographique (donateur 2)

**Jean-François Bauret** (*1932)
*Bram van Velde,* 1959, album, suite de 20 photographies (acquisition)

**Pauline de Beaumont** (1846-1904)
17 eaux-fortes, s.d., (donateur 49)
4 dessins à l'encre de Chine, s.d. (donateur 49)

**Christian Boltanski** (*1944)
*Archive of the Carnegie International 1896-1991,* 1991, livre d'artiste, offset (donateur 3)
*Erwerbungen Rheinischer Kunstmuseen in den Jahren 1935-1945,* 1993, livre d'artiste, offset (donateur 3)

**Eberhard Bosslet** (*1953)
*Prospekt installierter Werke,* 1995, livre d'artiste, imprimante Rank Xerox (donateur 4)

**Jeffrey Brouws**
*Twenty-six abandoned Gasoline Stations,* d'après Eward Ruscha, 1992, livre d'artiste, offset (donateur 29)

**Jakov Chernikhov** (1889-1951)
*Fantaisies architecturales,* volume, typographie, cliché typographique (déposant 54)
*Les bases de l'architecture contemporaine,* 1931, volume, typographie, cliché typographique (déposant 54)

**Claude Closky** (*1963)
*8560 nombres qui ne servent pas à donner l'heure,* 1994, livre d'artiste, offset (donateur 27)

**Pierre Courtin** (*1921)
*Château rouge,* 1957, burin (échoppe) sur zinc, à l'encre claire teintée, 2 épreuves d'état (donateurs 5 et 43)
*L'exil, enfin,* burin, épreuve d'état intermédiaire, 1975 (donateur 43), et épreuve du dernier état, 1974-1994 (donateur 28)

**Marcel Duchamp** (1887-1968)
*Transition,* 1937, revue, couverture originale, cliché simili en couleur (donateur 21)
*View,* 1945 (?), revue, couverture originale, cliché simili en couleur (donateur 21)
*First Papers of Surrealism,* 1942, catalogue, (donateur 21)
Octavio Paz, *Marcel ou Le château de la pureté,* 1967, exemplaire de tête, volume, offset et sérigraphie (donateur 21)

**Etienne-Martin** (*1913)
*Abécédaire et autres lieux,* 1967, album, 62 cartes, sérigraphie, typographie (donateur 21)
Sans titre *(Personnage 3),* 1967, sérigraphie en couleur (donateur 21)
*Personnage 3, Abécédaire et autres lieux,* 1967, affiche, sérigraphie en couleur (donateur 21)

**Claude Gaçon** (*1956)
*Sans cible,* 1993, 6 eaux-fortes, aquatintes, offset (donateur 27)

**Rainer Ganahl** (*1961)
*Please, teach me...,* 1994-1995, 5 cartes postales, offset, stylobille, timbre humide (donateur 29)

**Mireille Gros** (1954)
Sans titre, 1994, vernis mou (acquisition)

**Erró** (dit), **Gudmundur Gudmondsson** (*1932)
*Erró,* 1968, volume, lithographie, offset (donateur 21)
*Erro-tics,* 1969, album de 35 lithographies en couleur, offset (donateur 21)
Sans titre, 1969, 9 lithographies en couleur (donateur 21)

**Alex Hanimann** (*1955)
*235.604 – 1789,* 1994, 112 linogravures (donateur 27)

**Douglas Huebler** (*1924)
*Location piece 2* (Artists & Photographs), 1969, enveloppe de 19 planches libres, offset (donateur anonyme)

**Peter Hutchinson** (*1930)
*Accounts,* 1993, livre d'artiste, photocopie couleur (donateur anonyme)

**Alain Jacquet** (*1939)
*Helen's Boomerang,* 1978, livre d'artiste, exemplaire de tête, offset en couleur, étoile en or, (donateur 21)
*Silver Marble,* 1971, cassette, 4 planches sérigraphies en couleur (donateur 43)

**Mikhaïl Karasik** (*1953)
*König Salomo's hohes Lied,* 1990, lithographie en couleur (donateur 43)
3 titres, 1994 et 1995, livres d'artiste, lithographie (donateur anonyme)
2 paquets de cigarettes lithographiés, 1995 (donateur 7)

**Martina Klein** (*1962)
Sans titre, 1995, 2 bandes transparentes à inclusions de timbre humide (donateur 29)

**Simon Lamunière** (*1961)
*Prophétie une,* 1990, livre d'artiste, offset (donateur 43)
Sans titre, 1993, sérigraphie (donateur 27)

**Sébastien Le Clerc** (1637-1714)
*Principes de dessein,* volume, burin, eau-forte (avec la signature de J.-E. Liotard) (acquisition)

**Richard Long** (*1945)
Sans titre *(700 stones for 700 years),* 1995, tirage argentique (donateur 43)

**Urs Lüthi** (*1947)
*L'une ou l'autre vérité,* 1995, infographie, encadrement, (donateur 8)

**Kasimir Malevitch** (1878-1935)
*Du futurisme au suprématisme,* 1916, brochure, typographie, cliché typographique (déposant 54)

**Charles de Montaigu** (*1946)
20 xylographies, 1992-1994 (déposant 55)
3 xylographies, 1993 (donateur 10)

**Olivier Mosset** (*1944)
Sans titre, 1994, 2 aquatintes sous cadre laqué (donateur 27)
*Catalogue nº 1,* 1968, livre d'artiste constituant une exposition sur catalogue, offset (donateur anonyme)

**Ernst Neizvestny** (*1926)
9 eaux-fortes et pointes sèches, vers 1970 (donateur 12)

**Julian Opie** (*1958)
*Album Photos,* 1995, livre d'artiste, photographie couleur (donateur 26)

**Giuseppe Penone** (*1947)
*Images de pierres,* 1993, 5 lithographies (donateur 27)

**Jean-Pierre Pincemin** (*1944)
*La jeune fille et la Mort,* 1995, 2 aquatintes (donateur 28)

**Henri Presset** (*1928)
Sans titre (état I), 1993, pointe sèche (donateur 12)

**Markus Raetz** (*1941)
*Reflexion I-III,* 1991, 3 héliogravures (donateur 13)

**Robert Rauschenberg** (*1925)
*Tribute 21,* 1994, portfolio, 21 + 1 lithographies offset (donateurs 14 et 31)

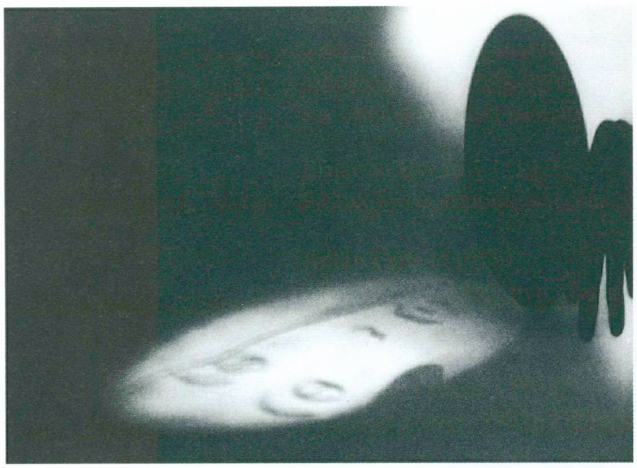
**Sophie Ristelhueber** (*1949)
*Beyrouth,* 1984, suite de 31 photographies (donateur 16)
*Beyrouth Photographie,* 1984, livre d'artiste, offset (donateur 16)
*La route de la betterave,* 1992, livre d'artiste, offset couleur (donateur 16)
*Mémoires du Lot,* 1990, livre d'artiste, offset (donateur 16)
*Every One,* 1994, livre d'artiste, offset (donateur 16)

**Christian Robert-Tissot** (*1962)
*Dead Line,* 1995, sérigraphie couleur (donateur 47)

**Alexandre Rodtchenko** (1891-1956)
Sans titre, 1919, 3 linogravures (donateur 37)
*Le grand stade Ikramov à Tachkent,* 1936, photographie (donateur 37)

**Nicolas Rule** (*1956)
*Eclipse Award Champions 1-9,* 1995, transfert de crayons à l'huile, 9 planches, suite unique (déposant 55)
*Unnameable 31,* 1995, encres couleur (donateur 17)

**Giovanni Domenico Tiepolo** (1727-1804)
*La Vierge, saint François de Paule et saint Antoine de Padoue,* d'après G.-B. Tiepolo, 1750-1760, eau-forte, burin (acquisition)



Markus Raetz, *Reflexion I,* 1991. Héliogravure (photogramme par papier gélatino-sensible exposé à plat à la lumière naturelle sur plaque déjà grainée). 483 x 655 mm. Genève, Cabinet des estampes, Inv. E 95/491

**André Thomkins** (1930-1985)
66 estampes, 1967-1985 (donateurs 18 et 52)
*oh cet écho!,* 1975-1985, plaque émail (donateur 52)
*Palindrome. «Amsterdamer Set»,* 1973, malette de plexiglas, 40 timbres humides (donateur 43)

**John Tremblay** (*1966)
*Synth-Pop,* 1995, 12 boîtes, sérigraphie sur plexiglas (donateur 19)

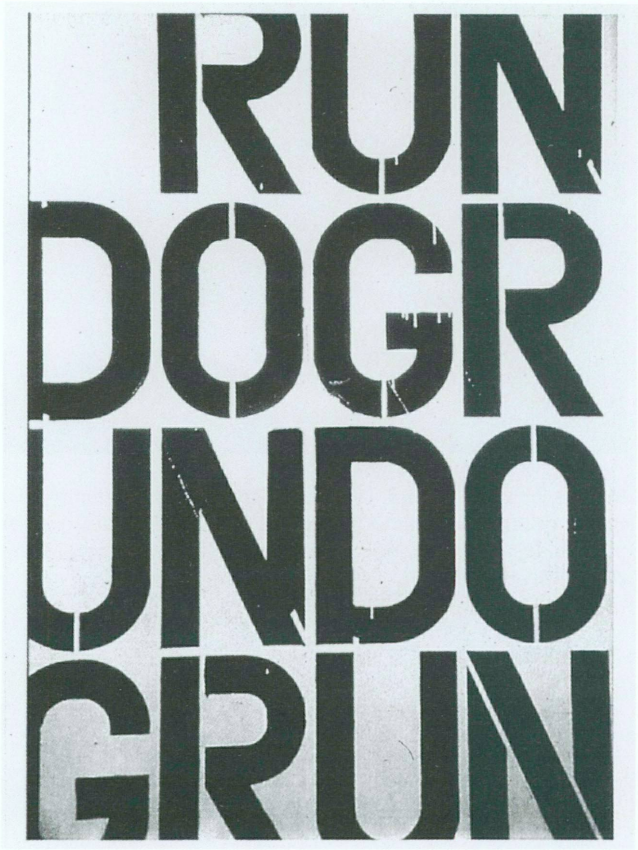
**Tristan Tzara** (1896-1963)
Papier à lettre du Mouvement Dada, 1920, typographie (donateur anonyme)

**Bram van Velde** (1895-1981)
*Autoportrait,* vers 1924, eau-forte (donateur 44)

**Daniel Walsh** (*1960)
*Update 1-8,* 1995, 8 linogravures en gamme progressive du gris au noir (donateur 20)

**Emmett Williams** (*1925)
*A Valentine for Noël,* 1973, livre d'artiste, offset (donateur 29)

**Christopher Wool** (*1955)
Sans titre (*Run, Dog, Run),* 1991, 3 offsets (donateur anoyme)




Christopher Wool, *Sans titre (run, dog, run)*, 1991. Pl. I d'une suite de 3 sur Taiga Matt sous portefeuille, offset, 885 x 700 mm. Genève, Cabinet des estampes, Inv. E 95/345/1

## Ouvrages collectifs

*Art in the Mind,* Allen Art Museum, Oberlin College, Oberlin, Ohio. April 17-May 12, 1970, **Vito Acconci, Siah Armajani, Michael Asher**..., livre d'artiste et catalogue d'exposition, photocopie (donateur 25)

Papier à lettre, 1995, **John M Armleder, Sylvie Fleury**, 3 feuilles, offset (procédé en thermogravure) (donateur 1)

*3 x (2 x 1),* 1977, **John M Armleder, Patrick Lucchini, Claude Rychner**, livre d'artiste, photocopie, dessin (déposant 54)

*J.A.: Collage collectif par correspondance N° 1,* 1973, **John M Armleder, Patrick Lucchini**, 20 feuillets attachés, photocopie (déposant 54)

*Leathern Wing Scribble Press,* 1978, **John M Armleder, Patrick Lucchini**, 4 planches sous enveloppe, cliché typographique (donateur 43)

*Troc de boîtes,* 1975, **John M. Armleder, Patrick Lucchini, Carlos Garcia**, boîte, objets divers (donateur 9)

*Et alors,* 1994, **Francis Baudevin, Christian Robert-Tissot**, sérigraphie couleur (donateur 45)

Sans titre, 1994, **Alexandre Bianchini, Hubert Méan**, disque vinyl, maxi 45 tours, double-face (donateur 27)

*FILIALE 82/83,* 1984, **I. Blaser, R. Storz, A. Hanimann, C. Saner, P. Maier, D. Dillier, J.M. Müller, O. Etter, M. Aeberli**, portefeuille de 10 planches, diverses techniques (donateur 32)

*Artists & Photographs,* 1970, **Mel Bochner, Douglas Huebler, Allan Kaprow, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Richard Long, Robert Morris, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Christo, Jan Dibbets, Tom Gormley, Dan Graham, Michael Kirby, Robert Rauschenberg, Ed Ruscha, Robert Smithson, Bernar Venet, Andy Warhol**, boîte, 19 éditions, offset, photographies, objets divers (donateurs 43 et 50)

*Fumier devant la Kunsthalle,* 1970, **Klaus Rinke, Harald Szeemann**, 2 affichettes, sérigraphie, offset (donateur 21)

*Action avec une bicyclette et papier,* 1992, **Roman Signer, Stefan Rohner**, estampe et photographie (donateur 27)

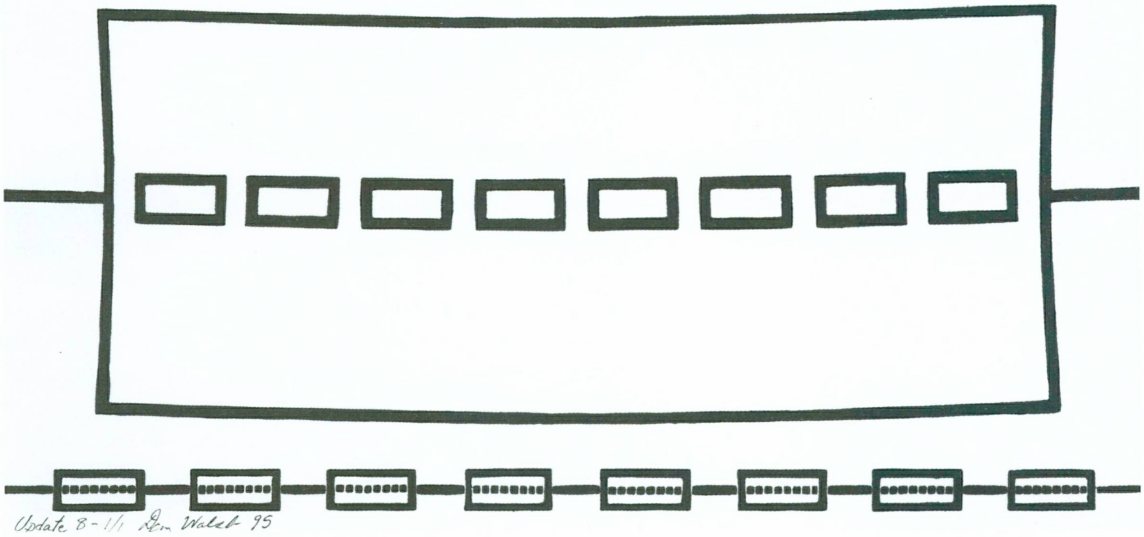
PARKETT, n° 42 (acquisition)
**Lawrence Weiner** (*1940)
*Unter den Linden – Under lime trees,* 1994, timbre humide
**Rachel Whiteread** (*1963)
*Schalter,* 1994, multiple, cuivre

PARKETT, n° 43 (acquisition)
**Susan Rothenberg** (*1945)
*Bear Skin Rug Bärenhaut Teppich,* 1995, multiple, latex
**Juan Muñoz** (1929)
*Augenblick (Glimpse),* 1995, objet, verre gravé, bois

PARKETT, n° 44 (acquisition)
**Rirkrit Tiravanija** (*1961)
Sans titre (450/375), 1995, paire de lunettes

# *UPDATE 1-8* | UNE MISE A JOUR DES *MORRIS PRINTS* PAR DAN WALSH

Par Christophe Cherix




Dan Walsh, *Update 1-8*. Planche VIII d'une suite de 8, linogravure, 346 x 430 mm. Genève, Cabinet des estampes, Inv. E95/342-8. Don de l'artiste

L'exposition *Notes on Print | With and after Robert Morris* (du 21 septembre au 29 octobre 1995) s'organisait autour d'une série unique de lavis sur zinc de Robert Morris (Kansas City 1931), appelés les *Morris Prints*. A différents artistes de la scène contemporaine (Francis Baudevin, Felix Gonzalez-Torres & Louise Lawler, Martina Klein, Nicolas Rule, John Tremblay, Daniel Walsh et Christopher Wool) étaient demandés une contribution (le plus souvent inédite) se situant dans le domaine de l'estampe.

Les œuvres présentées ont toutes intégré aujourd'hui (mise à part la collaboration entre Gonzalez-Torres et Lawler qui se trouvait déjà en mains privées) les collections de la Promenade du Pin à la faveur de dons des artistes, du soutien d'un mécène genevois et d'un dépôt du Fonds municipal de décoration. Elles permettent ainsi de poursuivre les problématiques qui leur étaient attachées tout en ouvrant de nouvelles perspectives de développement des fonds genevois, illustrés exemplairement par la récente donation de Robert Morris de la totalité de son œuvre multiplié.

Les *Morris Prints* (Inv. E 96/184 1-18, don anonyme), une suite de vingt planches réalisée en 1962, avaient été présentées en 1963 lors de la première exposition personnelle de Robert Morris à New York (Green Gallery). Accompagnées de deux zincographies titrées *On Wheels,* elles entouraient alors une sculpture appelée *Wheels*. Deux roues maintenues par un axe – évoquant un mouvement aussi inutile qu'exténuant – étaient par là même mises en relation avec la procédure entropique déployée par les estampes. Ces lavis sur

zinc, qui n'avaient plus été montrés depuis 1963, proposent en effet, à partir d'un seul encrage qui se décharge progressivement, l'épuisement graduel d'une même image (celle des trois mots *Morris / Print / No.*). La dernière estampe est ainsi laissée complètement vierge à l'exception de son numéro, de sa date et de la signature de l'artiste.

La manifestation prenait ainsi appui sur une œuvre longtemps oubliée afin de questionner l'image multipliée aujourd'hui au sein d'une génération dont les années 60 constituent le répertoire d'élection. Il est en effet tout à fait frappant de voir à quel point les références, les modes de présentation ou les stratégies d'opérativité mises en place par les artistes actifs à la fin des années 80 ou au début des années 90, sont issus d'un terreau commun que l'on peut situer dans un cadre temporel et géographique précis, à savoir les expériences menées à la fin des années 50 et au début des années 60 aux Etats-Unis. Comme si de Fluxus, du *pop*, du *minimal* et du *conceptual art* émanaient, en même temps que quelques-unes des explorations les plus riches de notre siècle, une fracture scindant notre appréhension historique en un *avant* et un *après*.

La suite de 1962 fut la première expérience de Morris en matière d'estampe. Le détournement que l'artiste a opéré – d'une esthétique de la multiplication à celle de la disparition – conduisit à la feuille vierge, à la disparition complète de l'image. C'est donc bien la fonction de l'auteur (le nom de l'artiste s'efface), l'aura attachée à l'objet d'art (l'œuvre s'incarne dans sa procédure) et la conception avant-gardiste de la création (l'entropie comme une évolution à l'envers, dira Smithson) qui sont ici définitivement entachés. Et l'occasion était alors belle d'en faire, l'espace d'une exposition, le paradigme d'une certaine modernité «à bout de souffle» en vue de quelques relectures contemporaines. De se demander enfin si, dans les incessantes reprises de pratiques s'articulant sur la mise en doute du projet moderne, il ne s'agissait que de piller – par amnésie ou culture trop savante – un lexique de formes emblématiques, ou si ne se cachait pas là l'indice d'une volonté visant à reconduire ce même projet moderne face à de nouveaux enjeux.

Plusieurs des artistes invités, dont Daniel Walsh (Philadelphie 1960), n'avaient jusqu'alors – à l'instar de Robert Morris en 1962 – jamais utilisé une technique liée à l'image multipliée et abordé les problématiques qui lui sont afférentes. Ils en ont donc profité pour s'affronter moins à la potentialité de multiplication inhérente à la gravure qu'à ses possibilités d'agencement en séquence évolutive. Le fait est ici significatif lorsqu'il est abordé dans la perspective des années 60 qui thématisent ou mettent en pratique l'abandon de la peinture, que ce soit par l'«estampe de masse» (dans ses variantes *pop* ou *op)* assimilant œuvre et reproduction, ou par l'épuisement littéral et progressif du contenu de l'image au sein d'une suite (chez Jasper Johns ou Robert Morris par exemple). Comme s'il s'agissait aujourd'hui de refaire ce que l'histoire avait méticuleusement défait par le retournement des procédures utilisées alors.

Les huit linogravures proposées par Dan Walsh sont tout à fait emblématiques de cet usage paradoxal de la référence. Intitulée *Update 1-8* (Inv. E 95/342, 1-8, don de l'artiste), soit *Mise à jour 1-8*, la suite dévoile la lente élaboration d'une toile que la planche finale désigne par sa ressemblance aux tableaux habituellement de grand format réalisés par l'artiste. Ce qui distingue cette dernière linogravure de la première réside en quelques changements graduels que seul un examen attentif permet de distinguer. Les planches sont en effet imprimées au fil de la séquence au moyen d'une encre passant du gris au noir, d'une couleur en somme incertaine à un noir très dense. L'on se rappellera ici que les premières sculptures proto-minimales de Robert Morris, exécutées dès 1961, sont recouvertes d'une même teinte indistincte – un gris Merkin Pilgrim – qui nie leur géométrie et leur impact physique sur le spectateur et qui faisait dire à Donald Judd qu'elles «existaient à peine» dans l'espace. Cette présence accentuée est parallèlement secondée par l'effacement de toute orthogonalité stricte au sein de la composition. Les lignes qui dessinent le rectangle central et la frise s'épaississent progressivement, «se courbent» d'une image à l'autre pour devenir plans: l'on passe de droites «tirées à la règle» à un dessin exécuté «à main levée». Ces modifications s'intègrent dans une structure complexe de mise en abîme de la suite. Les huit planches sont en effet représentées en pied de chacune des linogravures reliées par une chaîne ininterrompue. Si bien que le motif central de *Update 1-8* ne se trouve être que l'agrandissement des éléments «appelés» tour à tout du registre inférieur. L'estampe prise individuellement n'est ainsi que l'actualisation temporaire d'une modification en cours, d'un changement d'état, amenant à la construction définitive d'une œuvre. L'artiste joue ici des procédés intrinsèques à la gravure (son élaboration en états successifs) pour inverser la disparition progressive des *Morris Prints:* au lieu de se décharger, l'encrage se «recharge» à chaque tirage; au lieu de s'effacer graduellement, la composition acquiert peu à peu son autonomie. Ainsi, par l'intermédiaire du geste, c'est l'auteur qui petit à petit réinvestit l'image pour en reprendre le contrôle physique. Comme si l'œuvre était à nouveau en mesure d'échapper à sa procédure. Comme si l'entropie de la séquence de Morris trouvait enfin son inéluctable *négentropie*.

---

**Crédit photographique:**

Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire, Genève, photo Studio Cyril Kobler

# ENRICHISSEMENTS DU CABINET DES DESSINS EN 1995

Par Anne de Herdt

Les œuvres de Jean-Etienne Liotard (Genève 1702-1789) se trouvant dans le marché de l'art sont assez nombreuses aujourd'hui mais, le plus souvent, il s'agit de portraits dont le rendu n'a pas la perfection illusionniste que l'artiste considérait comme le degré supérieur à atteindre dans l'imitation de la nature. Niveau auquel il cherchait passionnément à s'élever. Il écrivait notamment en 1781 dans son *Traité des principes et des règles de la peinture,* règle XVI et chapitre «Finissez autant que possible»: «Le fini est une des plus agréables parties de la peinture; il est très-difficile de finir avec goût; aussi les ouvrages très finis, et qui le sont avec goût, sont les plus rares et les plus estimés...»[1]. De telles œuvres sont extrêmement difficiles à acquérir car, soit elles restent dans des collections privées, soit leur prix est par trop élevé. Quelquefois, par le biais d'une vente aux enchères, où l'intervention du hasard joue encore son rôle, un achat peut être réalisé dans des conditions avantageuses, surtout lorsqu'il s'agit de portraits d'hommes, moins recherchés que ceux de femmes. C'est ce qui est arrivé au Musée d'art et d'histoire avec *Le Portrait de Jean-Jacques Horngacher, Seigneur de Plonjon* (pl. III), exécuté par Liotard dans les années 1757-1760 et que l'on peut considérer comme l'une de ses œuvres particulièrement réussies dans «l'expression», «le relief», «l'effet», «le saillant» et la qualité du rendu «très-fini», selon les propres termes de l'artiste[2]. Ce portrait a toujours été conservé dans la famille du modèle. En 1897 il est cité dans l'étude biographique et iconographique sur Liotard due au professeur J.W.R. Tilanus, l'un des descendants du peintre, qui le commente ainsi: «La tête très étudiée et d'un beau relief, est coiffée d'une perruque à marteaux; le teint est hâlé, les yeux brun-foncé; cravate blanche, habit de drap gris souris avec des boutons d'or à facettes; gilet brodé d'or». Au verso du carton d'encadrement on relève l'inscription suivante:

> «peint par Liotard/frère du Ministre Noble Horngacher de Dardagny/Chevalier J.J. Horngacher/épouse la Baronne de Booth/Hollandaise. Il n'eut pas d'enfants. Sa veuve se remaria/à Mr de Tournes. Il lui avait/laissé presque toute sa fortune/faite en Hollande. Il possédait/ le Château de Plongeon à Cologny/qu'il laissa entre son neveu et/sa nièce Horngacher-Morier et Archer-Horngacher. Le château fut/vendu plus tard par la famille Archer.»[3]

A la fin du XIX^e^ siècle le portrait appartenait à Maurice Horngacher à Genève; en 1925, il va passer à Fernand Horngacher et, plus récemment, il sera conservé dans la collection de Madame Erna Horngacher, toujours à Genève. Cette œuvre figure aussi dans les deux biographies consacrées par François Fosca à Liotard, celle de 1928 et celle de 1956 où l'auteur relève la technique très particulière utilisée alors par l'artiste: «Il lui est arrivé, surtout dans la deuxième partie de sa carrière, de ne pas se contenter des crayons de pastel, et d'employer aussi de la couleur liquide appliquée au pinceau, détrempe ou gouache»[4]. Cette technique avait déjà intrigué le peintre Charles Giron en 1886. Dans un article du *Journal de Genève* sur l'exposition Liotard et à propos du portrait de Jean-Jacques Horngacher il notait: «Il y a là de la gouache, peut-être de la poussière de pastel humide, étendue avec le doigt ou à la brosse, et fixée, ce qui a formé une sorte de pâte rugueuse, imitant les empâtements de l'huile et sur laquelle l'artiste est revenu avec des hachures et ses accents toujours si justes»[5].

La datation de ce pastel à suscité quelques discussions parmi les experts. Alors que Tilanus et Fosca situaient le pastel vers 1760, Renée Loche et Marcel Roethlisberger, dans *L'Opera completa di Liotard* qui fait aujourd'hui autorité (1978), le dataient plus largement de la période 1757-1762[6]. Etant donné l'âge du modèle, soixante-cinq ans en 1760, il nous semble que la fourchette comprise entre 1757 et 1760 pourrait se justifier. Au plan stylistique également. En effet, cette œuvre est à rapprocher du fameux *Portrait de Jean Tronchin*, conseiller d'Etat, dont Liotard a su rendre magistralement la puissante personnalité (1759, coll. privée)[7]. Comme il a su nous montrer ici avec finesse le caractère et la psychologie de son modèle, un négociant genevois averti dont l'apparente austérité laisse percer un naturel courtois empreint de bienveillance. L'extraordinaire acuité du trait ainsi que le raffinement de la gamme colorée participent à la grande réussite du portrait de Jean-Jacques Horngacher où le camaïeu des gris sur fond verdâtre, à peine rehaussé par la cravate blanche, est rendu plus velouté encore par le contraste avec la ciselure des boutons dorés et les ramages du gilet, dorés également, parsemés de quelques touches de bleu canard. Harmonie de ton qui a, dans ce cas, valeur de symbole.

Né en 1695, Jean-Jacques Horngacher dirigea tout d'abord une maison de commerce et de banque à Amsterdam. Comme son père, il signait sous le nom d'Horneca. On sait d'autre part qu'il employait alors l'un des fils du philosophe

Albert de Haller avec lequel il était en correspondance. De retour à Genève, il acquit la seigneurie de Plonjon et de Bellerive, sur la rive gauche du lac, dont la lignée s'était récemment éteinte, et il poursuivit brillamment sa carrière de banquier. En 1757, Liotard revenait également de Hollande pour s'installer à Genève avec sa jeune femme. C'est donc peu après son arrivée, alors qu'il portraiturait de nombreux membres de la famille Tronchin, que l'artiste a dû rencontrer Jean-Jacques Horngacher et réaliser ce très beau pastel qui est dans la même veine que ceux des Tronchin. Extrêmement célèbres et recherchés aujourd'hui, ces derniers sont conservés dans des collections prestigieuses comme celles du Musée du Louvre, celui de Cleveland ou de la Fondation Getty, et rares sont les œuvres de cette époque qui se trouvent encore chez des collectionneurs. Notons en outre que son cadre, sculpté et doré, de «style Régence», est magnifique et peut être considéré comme une œuvre d'art en soi, comme le sont les bordures des portraits de Madame d'Epinay ou de Madame Tronchin-Fromaget.

Le Musée d'art et d'histoire est riche de plusieurs chefs-d'œuvre de Liotard. Mais il possède surtout les portraits des proches de l'artiste, illustrations plus familières des Genevois du XVIII^e siècle. Par contre, notre institution n'avait pas encore de figure représentative du monde financier et ce portrait de Jean-Jacques Horngacher vient donc admirablement compléter un ensemble de la plus haute qualité, illustrant les diverses manières du plus célèbre de nos peintres et montrant des personnages de différents milieux culturels de la cité.

Le *Portrait de Voltaire,* acquis en 1995 et exécuté par Jean Huber (1721-1786) vers 1765 (pl. IV), est aussi prestigieux pour le Musée de Genève que le Liotard dont nous venons de parler. Il l'est incontestablement par la personnalité de son modèle mais aussi par le brio et l'expressivité de sa réalisation graphique aux trois crayons: pierre noire, sanguine et rehauts de blancs. Sculpté par la lumière frisante et tracé vigoureusement, le dessin de ce visage buriné à fait dire à Daniel Baud-Bovy en 1903: «C'est plus qu'un portrait, c'est un symbole! C'est Voltaire, sa ressemblance physique et tout son être moral et intellectuel»[8].

Ce dessin provient de la propriété Tronchin de Lavigny qui, depuis 1790, a appartenu successivement à Jean-Louis-Robert Tronchin, fils de Jean-Armand, puis à Henri Tronchin-Calandrini. Le domaine passa ensuite à Louis-Nosky-Remy Tronchin et à sa femme née Adèle De la Rive, parents de Marie Tronchin. Cette dernière épousera Henry de Lessert, elle recevra en dot le domaine de Lavigny et l'on peut supposer que le portrait de Voltaire était dans la corbeille de la mariée car elle l'offrira à son mari en 1880. En 1935 ce dessin appartenait à René de Lessert au château de Vincy. Puis, toujours à Vincy, il passera dans la collection du neveu de ce dernier, Jacques de Wurstemberger.

L'attribution à Jean Huber, surnommé Huber-Voltaire pour avoir des années durant peint, dessiné, silhouetté le seigneur de Ferney, cette attribution est parfaitement documentée depuis le début du XX^e siècle. Toutefois, ce portrait tranche avec les habituelles caricatures du peintre genevois où Voltaire se trouve décrit sans ménagement dans les péripéties de sa vie privée. Garry Apgar qui vient de publier un important ouvrage sur *L'art singulier de Jean Huber* a comparé notre portrait avec une lithographie en couleur réalisée d'après Huber, en 1790, et portant un titre tiré du *Brutus* de Voltaire: «La Liberté que tout mortel adore»[9]. En effet, cette gravure a pu être inspirée par notre portrait aux trois crayons, mais elle est beaucoup plus caricaturale et d'un style relâché, dû peut-être à la transcription sur une pierre lithographique. Nous avons ici une œuvre extrêmement forte dont la psychologie et l'écriture vigoureuse peuvent être rapprochées de certains grands dessins de Liotard, ébauches pour des portraits au pastel qui datent également des années 1760-1770. Rappelons que Liotard, fort admiré d'ailleurs par Huber, avait exposé deux dessins représentant Voltaire, datés 1765, dans l'exposition qu'il avait organisée à Paris en 1771. Portraits malheureusement disparus[10].

A propos de la nouvelle acquisition de ce portrait de Voltaire réalisée par la Fondation Gottfried Keller, qui, ensuite, l'a déposé généreusement au Musée de Genève, citons encore un article le concernant dans *La Semaine Littéraire* du 30 janvier 1904:

> «Il y a plus que de l'esprit dans ce portrait du patriarche; un don d'observation intime poussé à ce degré confine au génie. Contempler, sous son bonnet brun ce masque sardonique et dominateur, sonder la portée de ce regard oblique qui découvre tout le blanc de l'œil, saisir la menace de cette bouche pincée qui va foudroyer l'ennemi d'un sarcasme ou d'un mot juste, c'est mieux faire pour comprendre et connaître Voltaire que de lire vingt volumes de biographie ou de critique.»

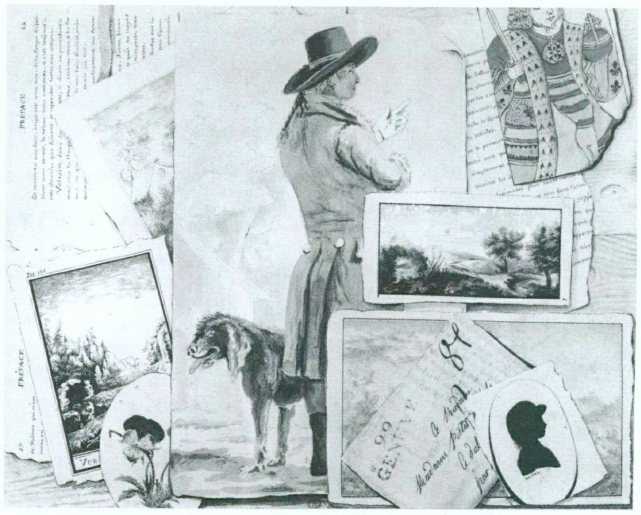
Dans un tout autre registre, celui du charme de la vie quotidienne dans les propriétés patriciennes genevoises au XVIII^e siècle, le Musée d'art et d'histoire a fait l'acquisition d'une des précieuses silhouettes de Christian-Gottlob Geissler encore en mains privées[11]. Né à Augsbourg en 1729, cet artiste travailla à Nuremberg à des dessins de sciences naturelles avant de se fixer à Genève en 1771, où il est surtout connu comme peintre sur émail et comme graveur de paysages reproduisants la ville et ses alentours. On

y enregistrera son décès en 1814. Nous avons découvert ces étonnantes silhouettes, dessinées au lavis d'encre de Chine, lors du dépôt en 1984 au Musée de Genève, par la Fondation Jean-Louis Prevost, du *Portrait de la famille Marc Marcet-Nadal dans sa maison de Cologny*[12]. C'est d'ailleurs grâce à l'inscription autographe figurant sous le lavis acquis récemment, «Dessiné par C.G. Geissler 1796», que nous avons pu identifier avec certitude l'auteur du *Portrait de la famille Marcet* ainsi que de deux autres silhouettes, tout aussi séduisantes, appartenant à des collectionneurs particuliers. L'une nous décrit quelques membres de la *Famille Jean-Baptiste Fatio-Pellisari* réunis dans un salon. Une jeune femme est assise au clavecin alors qu'une adolescente s'amuse avec un chat et qu'un petit garçon fait la lecture à un homme âgé. L'autre feuille représente également *Une famille dans un intérieur*. Trois enfants sont occupés à jouer, entourés d'une aïeule dans son fauteuil, d'un militaire et d'une femme portant un grand chapeau de paille orné de rubans et tricotant. Citons encore, du même Christian-Gottlob Geissler, une silhouette beaucoup plus austère décrivant une *Assemblée dans l'Eglise du Petit-Saconnex,* vers 1771-1775, où vingt-deux personnalités bien connues, dont Jean-Etienne Liotard, le philosophe-naturaliste Charles Bonnet, Horace-Bénédict de Saussure ou le professeur de théologie David Claparède, sont en train d'écouter le pasteur Jean-Edme Romilly parlant du haut de sa chaire[13]. Il ne faut pas confondre cette technique de la silhouette, dessinée au pinceau et à l'encre noire, qui se développera principalement en Allemagne et sera très prisée par Goethe et Schiller, avec l'art des fameuses découpures de vélin, de papier blanc ou noir, travaillées aux ciseaux ou à la lame tranchante. Ces dernières, on le sait, ont été mises à la mode par Jean Huber, prodigieux virtuose en la matière[14].

L'œuvre qui nous intéresse aujourd'hui représente un *Portrait de famille dans un paysage*, avec un couple et son bébé, une jeune fille portant un panier de fleurs et deux garçons jouant à la corde et au cerceau. La scène se déroule en frise dans le jardin d'une propriété au bord du lac, rive droite, près de Genève, devant ce splendide panorama, mythique s'il en est. Des bateaux et une barque de Meillerie voguent vers le large et à l'arrière-plan on reconnaît le coteau de Cologny, le Môle, le Petit et le Grand Salève ainsi que, dans les lointains, la chaîne du Mont-Blanc. Si les profils de ce théâtre d'ombres entretiennent le mystère qui entoure chacun des acteurs, les moindres détails participent à l'ambiance lumineuse de cette paisible journée d'été. Le pavillon à colonnade et les costumes, d'une simplicité raffinée, révèlent l'origine aristocratique des personnages. Nous sommes donc en 1796 et on a peine à croire que, dans la ville du bout du lac, de nouveaux troubles agitent les esprits et que l'émeute gronde une fois encore.

1.
Christian-Gottlob Geissler (1729-1814), *Divertissement en famille sur une terrasse au bord du Léman près de Genève avec vue sur le panorama du lac et de la chaîne des Alpes,* 1796. Silhouette au pinceau et à l'encre de Chine, rehauts de gouache blanche. Papier brun, 29 x 35 cm. Genève, Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire, Inv. 1995-7

Excepté l'identité des personnages, nous avons pu résoudre les problèmes posés par cette dernière œuvre, alors que l'aquarelle suivante, de la toute fin du XVIII^e^ siècle, nous laisse perplexe à bien des égards. Elle est entrée au Cabinet des dessins sous l'attribution à François Ferrière (1752-1839), artiste genevois encore méconnu malgré une riche production de portraitiste et de paysagiste[15]. On sait qu'il travailla surtout en Angleterre et à Saint-Pétersbourg et que, pour des raisons économiques, il ne pourra revenir à Genève, puis à Morges, qu'à l'âge de soixante-dix ans. Auteur également d'habiles trompe-l'œil, c'est à ce titre qu'il a été considéré un certain temps comme le créateur de ce sujet bien particulier. Toutefois, sa technique illusionniste très élaborée est beaucoup plus précise que celle que nous observons dans la pièce acquise l'an dernier. Celle-ci reproduit une gravure alpestre, des fleurs de pensée dans un ovale, la carte à jouer d'un roi de trèfle, l'extrait de la «préface d'un poème» citant Voltaire et insistant sur la prééminence de la «raison» sur la «fougue des passions». De plus on trouve, sur le même fond de faux bois, le portrait-silhouette d'un enfant, monogrammé AM et daté 1724, l'enveloppe d'une lettre adressée «A Madame/Madame Pictet/A/Dul...», portant le numéro 81 et le timbre



2.
Louis-Auguste Brun, dit Brun de Versoix (1758-1815), *Trompe-l'œil de sujets genevois sur fond de bois,* vers 1799. Crayon de graphite, plume, pinceau et lavis à l'encre de Chine et aquarelle, fragments de texte. Papier crème, 23,8 x 30 cm. Genève, Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire, Inv. 1995-8

«99/GENÈVE», ainsi qu'un portrait de Marc Micheli avec son chien, dû à Louis-Auguste Brun (1758-1815) dit Brun de Versoix[16]. Le personnage central de la composition et la légèreté du style très caractéristique au pinceau, nous incitent finalement à attribuer ce *trompe-l'œil* genevois à L.-A. Brun, malgré le fait que, jusqu'à aujourd'hui, nous n'avons pu encore trouver chez lui une œuvre de ce genre. Dans l'original du *Portrait de Marc Micheli* par Brun de Versoix, datant de 1787 et ayant passé dans les collections Jules Du Pan, Oswald Pictet, Eugène Pictet, R. Mermod-Pictet et Morin, le personnage est en train de fixer le harnachement de son cheval devant une meute de chiens. Les analogies techniques, celles des valeurs et la tonalité générale des deux scènes sont frappantes et peuvent motiver la nouvelle attribution de ce beau trompe-l'œil.

Parmi les acquisitions les plus intéressantes de l'année 1995, c'est grâce à James Pradier (1790-1852) que nous abordons le XIX$^{e}$ siècle avec une feuille particulièrement rare dans l'œuvre du sculpteur genevois. Le sujet, qui pourrait être une scène bachique, représente une *Nymphe retenue dans les bras d'un Centaure auquel un jeune Satyre tente de la ravir.* D'un célébé renversé à terre coule sans doute du vin. Manifestement exécutée d'après un bas-relief antique, cette scène est ciselée à la mine de plomb dont le trait se trouve souligné par une ombre à l'estompe qui modèle délicatement les formes. A gauche, sous le sujet, on peut lire la dédicace suivante: «a son ami David. James Pradier. 1815 Rome», inscription qui date et situe le dessin, fait exceptionnel chez l'artiste. Quant au dédicataire, il s'agit certainement du sculpteur Pierre-Jean David, appelé plus généralement David d'Angers (1788-1856), condisciple de Pradier à la Villa Médicis qu'il quitta justement en 1815, et son futur grand rival. Comme le voulait la coutume à l'Académie de France à Rome, Pradier offrit cette feuille à son camarade au moment de son départ pour la France.

Douglas Siler a étudié et documenté le curieux parallélisme de la carrière des deux hommes que nous résumons ci-dessous, David passant par les mêmes voies officielles que Pradier, avec deux ou trois ans d'avance:

> «Prix de Rome en 1811 et séjour à la Villa Médicis (Pradier, couronné en 1813, Rome dès 1814); premier Salon en 1817 (Pradier en 1819); Légion d'honneur en 1825 (Pradier en 1827); membre de l'Académie des Beaux-Arts et professeur en 1826 (Pradier en 1827). Les deux sculpteurs obtinrent en 1829 des ateliers contigus au palais de l'Institut et se côtoyèrent parfois dans les programmes de statuaire publique, notamment pour l'arc du Carrousel et le jardin des Tuileries. Mais en dépit de ces parallèles, tous les opposait – leurs idées sur l'art, leur philosophie, leurs convictions politiques. Pradier «der-

nier des Grecs», donna toutes ses préférences à la beauté féminine; David, républicain fervent, se voua assidûment à la glorification des héros. Leurs relations, amicales au départ, s'aigrirent en peu d'années ...»[17]

Les détails de l'activité artistique de Pradier lors de son séjour à Rome ne nous sont pas encore bien connus. Toutefois, il apparaît que le sculpteur a été fortement influencé par la mythologie grecque et qu'il cherchera par la suite, dans ses propres œuvres, à donner une nouvelle interprétation de l'art antique en s'inspirant des règles développées depuis le milieu du XVIIIe siècle par les théoriciens du Néoclassicisme. En outre, la copie des monuments grecs ou romains ainsi que celle des sculptures du Musée Pio-Clementino était exigée de tout pensionnaire de la Villa Médicis, de même que le recours à des sources littéraires antiques. Le dessin présenté ici est donc un excellent exemple de cette méthode de travail. Son style élégant, caractérisé par un allongement des silhouettes, montre aussi certaines analogies avec le relief en plâtre de *Néoptolème empêchant Philoctète de percer Ulysse de ses flèches*, avec lequel Pradier avait obtenu le Grand Prix de Rome à l'Ecole des Beaux-Arts en 1813. Ce dernier s'était inspiré alors du *Philoctète* de Sophocle et de son adaptation populaire dans le *Télémaque* de Fénelon. Notre dessin a également pu servir de source d'inspiration au groupe d'un *Satyre et Bacchante* du Louvre exécuté beaucoup plus tard, en 1834[18].

3.
James Pradier (1792-1852), *Centaure, Nymphe et Satyre*, 1815. Mine de plomb et estompe. Papier blanc, 15,7 x 19,7 cm. Genève, Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire, Inv. 1995-19

Les œuvres graphiques connues de la période romaine de l'artiste sont très peu nombreuses. Claude Lapaire en a cité une vingtaine, dont: une étude d'après la *Vénus accroupie* du Musée du Vatican avec un *Berger portant un agneau*; une étude inspirée d'un *Niobide* blessé de la Galerie des Offices de Florence, deux feuilles conservées à Genève; un autre *Niobide* d'après un relief antique, dessin appartenant à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, et le *Portrait de l'artiste devant son buste d'Homère entouré de sa famille*, du Musée Bonnat à Bayonne[19]. Contemporains de notre *Scène bachique* (1813-1818), ces sujets ont été exécutés dans une technique similaire où l'art du modelé en douceur et le pouvoir structurant de la lumière sont totalement maîtrisés. Le corpus général des dessins de Pradier compte environ cent cinquante pièces, de fonctions diverses, dont plus d'une centaine, provenant déjà du Musée Rath (1854), est conservée aujourd'hui au Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire de Genève. Ces dessins se situent en majorité entre 1830 et 1852, prouvant ainsi la rareté des œuvres exécutées à Rome, et il nous a semblé important de compléter la riche collection genevoise avec cette étude très élaborée d'après l'Antique, datée, inédite et dont la destination éclaire un moment de la relation mouvementée entre Pradier et David d'Angers. D'autre part, Emmanuel Thinus nous a démontré l'intérêt de ce sujet dans l'évolution stylistique de James Pradier et l'influence qu'il a pu avoir sur la thématique de Théodore Géricault qui, un an après, en 1816, rejoindra à son tour la Villa Médicis où il se liera d'amitié avec le sculpteur[20]. En effet, dès cette époque, Géricault entreprend une série de scènes bachiques avec nymphes et satyres, œuvres qui trouvent aussi leur inspiration dans des frises antiques mais avec un esprit totalement renouvelé où la liberté et la vigueur annoncent le Romantisme[21].

Quant au legs de Madame Renée Hornung, descendante des peintres Joseph Hornung (1792-1870) et Emile Hornung (1883-1957), il comprend surtout une série de paysages et de portraits liés à l'histoire de Genève. Dans cet ensemble, il nous faut souligner toute l'originalité du paysage d'Albert Trachsel (1863-1929), vers 1910-1920, représentant un arbre solitaire sur une prairie en pente, dont l'inclinaison suit la ligne d'horizon. Celle-ci est surmontée de gros nuages blancs en forme de cumulus. Les couleurs acides, imaginaires, soulignent l'étrangeté de cette vue orageuse prise dans les environs de Jussy, qui se situe aux confins du Symbolisme et de l'Expressionnisme[22].

4.
Albert Trachsel (1863-1928), *L'arbre isolé dans la prairie près de Jussy*, vers 1910-1920. Aquarelle et gouache sur légère esquisse à la mine de plomb. Papier blanc, 54 x 71 cm. Genève, Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire, Inv. 1995-33. Legs Renée Hornung

## LISTE DES ACQUISITIONS

**Jean-Etienne Liotard** (Genève 1702 – Genève 1789)
*Portrait de Jean-Jacques Horngacher, seigneur de Plonjon*
Vers 1757-1760
Pastel sec et humide, rehauts de gouache claire
Parchemin. 58,5 x 48 cm
Inv. 1995-1. Achat

**Christian-Gottlob Geissler**
(Augsbourg 1729 – Genève 1814)
*Scène de famille: enfants et parents jouant sur la terrasse d'une propriété (sans doute vers Genthod), avec vue sur le lac Léman*
1796
Pinceau, lavis à l'encre de Chine, rehauts de gouache blanche
Papier brun. 29 x 35 cm
Inv. 1995-7. Achat

**Jean Huber** (Genève, 1721 – Lausanne 1786)
*Portrait de Voltaire*. Vers 1765
Pierre noire, sanguine, rehauts de craie blanche
Papier vergé bis. 45,2 x 31,5 cm
Inv. 1995-9
Dépôt de la Fondation Gottfried Keller, Winterthur

**Louis-Auguste Brun dit Brun de Versoix**
(Rolle 1758 – Paris 1815)
*Trompe-l'oeil de sujets genevois sur un fond de bois*
Vers 1799
Crayon de graphite, pinceau, plume et lavis à l'encre de Chine, sanguine, aquarelle, gouache, fragments de texte
Papier crème. 23,8 x 30 cm
Inv. 1995-8. Achat

**Amélie Munier-Romilly** (Genève 1788 – Genève 1875)
*Deux petits garçons jouant avec une chaise à bascule*
Fusain, estompe, rehauts de craie blanche
Papier crème. 35,5 x 28,5 cm
Inv. 1995-28. Legs Renée Hornung, Genève

*Portrait de Pierre-André Coutau: jeune garçon vu de face, assis sur une chaise*
Fusain, estompe, craie blanche. Papier crème. 24 x 20 cm
Inv. 1995-29. Legs Renée Hornung, Genève

*Marie Coutau vue de face, assise sur une chaise*
Fusain, estompe. Papier crème. 19,5 x 15,5 cm
Inv. 1995-30. Legs Renée Hornung, Genève

**Joseph Hornung** (Genève 1792 – Genève 1870)
*Portrait du sculpteur Jean-Etienne Chaponnière, dit John*
Vers 1830
Fusain et estompe. Papier blanc. 26 x 17 cm
Inv. 1995-23. Legs Renée Hornung, Genève

*Alice Hornung à l'âge de 1 an, profil à gauche*. 1863
Mine de plomb. Papier jauni. Diam. 12,8 cm
Inv. 1995-24. Legs Renée Hornung, Genève

*Portrait de Marguerite Hornung de profil à gauche*. 1868
Mine de plomb. Carton blanc jauni. 12,7 x 9,9 cm
Inv. 1995-25. Legs Renée Hornung, Genève

*Le professeur Joseph Hornung à 25 ans environ*
Mine de plomb, estompe. Papier beige jauni. 14 x 10 cm
Inv. 1995-34. Legs Renée Hornung, Genève

*Profils de Jean Hornung, Joseph Hornung et Louise Hornung*
Plume, encre brune. Papier blanc. 22,4 x 16,8 cm
Inv. 1995-36. Legs Renée Hornung, Genève

*«Le Génie de la Paix arrêtant les chevaux de Mars», copie du tableau de Bégnigne Gagneraux*[23]
Mine de plomb, crayons de couleurs, rehauts de gouache
Papier blanc collé sur châssis et mis au carreau
49,4 x 69,7 cm
Inv. 1995-16. Legs Renée Hornung, Genève

**Jean-Jacques Pradier, dit James**
(Genève 1792 – Rueil 1852)
*Centaure, nymphe et satire*. 1815
Mine de plomb, estompe. Papier blanc. 15,7 x 19,7 cm
Inv. 1995-19. Achat

**C.C.**
*Jeune fille blonde vue de trois-quarts*. 1854
Pinceau, aquarelle, rehauts de gouache blanche
Papier fort crème. 29,5 x 21 cm
Inv. 1995-38. Legs Renée Hornung, Genève

*Une femme et une jeune fille assise sur une terrasse*. 1855
Mine de plomb, pinceau, aquarelle
Carton blanc. 28,5 x 27,5 cm
Inv. 1995-39. Legs Renée Hornung, Genève

*Jeune femme brune vue de trois-quarts*. 1856
Crayon noir, estompe, aquarelle
Carton crème jauni. 21,5 x 17,5 cm
Inv. 1995-37. Legs Renée Hornung, Genève

**Louis Durand** (Vevey 1817 – Lausanne [?] 1890)
*Portrait d'Alphonse Favre, géologue et professeur à l'Académie de Genève (1815-1890)*. 1849
Pastel. Papier. 64,5 x 50,5 cm
Inv. 1995-13. Don de M. Charles A. Vaucher, Presinge

**Fanny Richard** (Genève 1832 – Genève 1857)
*Louise Hornung vue de face, assise sur une chaise en bois noir*
Vers 1850
Estompe, fusain, crayons de couleur, rehauts de gouache blanche. Papier blanc jauni. 34 x 29,5 cm
Inv. 1995-35. Legs Renée Hornung, Genève

**Louis Dunki** (Genève 1856 – Genève 1915)
*La bataille de Laupen*
Mine de plomb. Papier crème. 20 x 27,5 cm
Inv. 1995-20. Legs Renée Hornung, Genève

*Assemblée d'hommes autour d'une table*
Mine de plomb, pinceau, lavis d'encre de Chine
Papier crème. 23,5 x 30,5 cm
Inv. 1995-22. Legs Renée Hornung, Genève

**Alfred Rehfous** (Genève 1860 – Genève 1912)
*Paysage avec bâtiment campagnard et arbre au premier plan*
Vers 1890
Fusain. Papier blanc. 33 x 26 cm
Inv. 1995-40. Legs Renée Hornung, Genève

*Paysage d'hiver à Veyrier*. Vers 1890
Fusain, estompe. Toile préparée en blanc. 38,2 x 46,4 cm
Inv. 1995-41. Legs Renée Hornung, Genève

**Albert Trachsel** (Nidau 1863 – Genève 1928)
*L'arbre dans la prairie près de Jussy*. Vers 1910-1920
Aquarelle, gouache, légère esquisse à la mine de plomb
Papier blanc granulé. 54 x 71 cm env.
Inv. 1995-33. Legs Renée Hornung, Genève

**Serge Pahnke** (Zurich 1875 – Genève 1950)
*La place du Dôme à Sienne*. 1917
Aquarelle, rehauts de gouache blanche
Papier brun. 28 x 40 cm
Inv. 1995-26. Legs Renée Hornung, Genève

*Vue ouest de la ville de Sienne*. 1917
Aquarelle, crayon noir
Papier blanc granuleux. 28,5 x 36,5 cm
Inv. 1995-27. Legs Renée Hornung, Genève

**Louis Patru** (Genève 1871 – Genève 1905)
*Crépuscule dans les marais à Chardonne*. 1901
Crayons noir et verts, sanguine, craie blanche
Papier brun. 43 x 68,5 cm
Inv. 1995-59. Legs Renée Hornung, Genève

**David Estoppey** (Genève 1881 – Lausanne 1930)
*Paysage du lac Léman à l'embouchure du Rhône près de la Noville entre le Bouveret et Villeneuve*
Roseau et encre de Chine. Papier brun. 22 x 29,5 cm
Inv. 1995-21. Legs Renée Hornung, Genève

**Bram van Velde** (Zoeterwoude 1895 – Grimaud 1981)
*Sans titre (Montrouge)*. Vers 1941
Gouache. Papier marouflé sur toile. 98 x 74 cm
Inv. 1995-11. Achat, Paris

*Sans titre (La Chapelle-sur-Carouge)*. 1970
Lavis d'encre de Chine
Chiffon Superbus de la Shil. 23,2 x 18,3 cm
Inv. 1995-17. Achat, Genève
Voir l'article de Rainer M. Mason dans ce volume

**Hans-Rudolf Huber** (Münschwiler, Thurgovie, 1936)
*Sans titre*. 1991
Aquarelle, encre de Chine. Papier. 21 x 29,7 cm
Inv. 1995-65
Don de la Galerie Blancpain-Stepczynski, Genève

*Sans titre*. 1993
Aquarelle, encre de Chine. Papier. 21 x 29,7 cm
Inv. 1995-64
Don de la Galerie Blancpain-Stepczynski, Genève

**Sylvie Marceau** (Montréal 1954)
*Sans titre*. 1993
Ensemble de 6 huiles. Papier. 29 x 22 cm (chaque pièce)
Inv. 1995-15/1 à 6. Don de l'artiste

**Inconnu**
*Arbre généalogique, descendance de 1765 à 1901 de Gabriel Bellot (né le 8 juillet 1744, marié avec Sus. Cte Descombaz 1765)*
1874, compléments jusqu'en 1901
Aquarelle, plume encres, mine de plomb
Papier blanc. 32,8 x 28 cm
Inv. 1995-31. Legs Renée Hornung, Genève

---

**Notes:**

1 Jean-Etienne LIOTARD, *Traité des principes et des règles de la peinture,* Genève 1781, règle XVI, reproduite dans: Ed. HUMBERT, A. REVILLIOD et J.W.R. TILANUS, *La Vie et les Œuvres de Jean-Etienne Liotard (1702-1789),* Amsterdam, 1897, pp. 83-84
2 Vente Christie's, *Art Suisse,* Zurich, le 10 avril 1995, nº 3
3 J.W.R. TILANUS, *op. cit.,* nº 52, p. 121
4 François FOSCA, *Liotard (1702-1789),* Paris, 1928, pp. 79, 160; ID., *La Vie, les Voyages et les Œuvres de Liotard, citoyen de Genève, dit le Peintre turc,* Lausanne-Paris, 1956, pp. 88, 143, 205
5 Charles GIRON, «L'exposition Liotard», *Journal de Genève,* 11.05 1886
6 Renée LOCHE et Marcel ROETHLISBERGER, *L'Opera completa di Liotard,* Milano, 1972, nº 238, repr.
7 *Ibid.,* nº 236, repr.
8 Daniel BAUD-BOVY, *L'Ancienne Ecole genevoise de peinture, album illustré de l'exposition organisée par le Cercle des arts et des lettres en 1901,* Genève, 1901, p. 8, pl. XI
9 Garry APGAR, «Sage comme une image: trois siècles d'iconographie voltairienne», *Nouvelles de l'Estampe,* nº 135, juillet 1994, p. 39, cité dans la notice V.; ID., *L'art singulier de Jean Huber. Voir Voltaire,* Paris, 1995, pp. 187, 231
10 Anne DE HERDT, *Dessins de Liotard,* catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, Paris, Louvre, 1992, pp. 285-291; voir aussi Jean LAUTS, «Jean-Etienne Liotard und seine Schülerin Markgräfin Karolin Luise von Baden», *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg,* Band 14, 1977; *Collection Liotard. Cabinet de tableaux. Explications des tableaux et dessins qui se voient rue Montmartre vis à vis de l'hôtel d'Usès, au Second chez l'Epicier,* Paris, 11 janvier - 11 août 1771
11 Annelise Nicod, assistante-conservateur au Département des arts appliqués du Musée d'art et d'histoire, a proposé l'acquisition de la *silhouette* de Geissler et du *trompe-l'œil* de L.-A. Brun pour illustrer les étages de la Maison Tavel consacrés aux objets quotidiens dans l'histoire de la vie genevoise.
12 Anne DE HERDT et Garry APGAR, *Silhouettes et Découpures genevoises des XVIIIe et XIXe siècles,* catalogue d'exposition, Genève, Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire, 1985, introd. par AdH et notice nº 32, repr. en couverture
13 Fernand AUBERT, «Un groupe de silhouettes par Geissler», *Genava,* t. XVIII, 1940, pp. 101-105, pl. III
14 Garry APGAR, «L'art singulier de J. Huber», *op. cit.* (note 9)
15 Lucien BOISSONNAS, «François Ferrière (1752-1839) et quelques miniaturistes genevois de son temps: une vie d'artiste entre Genève, Londres et Saint-Pétersbourg», *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte,* t. 47, 1990/2
16 Anne DE HERDT avec la collaboration de Lydie DE LA ROCHEFOUCAULD, *Louis-Auguste Brun 1758-1815, dit Brun de Versoix,* catalogue d'exposition, Genève, Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire, 1986, nº 261, p. 135, repr. p. 76
17 James PRADIER, *Correspondance,* t. III (1843-1846), textes réunis par Douglas SILER, 1988, p. 387
18 *Statues de chair, Sculptures de James Pradier (1790-1852),* catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, Paris, Musée du Luxembourg, 1985, nº 1, pp. 110-112
19 *Ibid.,* nº 18; voir Claude LAPAIRE, «Pradier dessinateur», pp. 292-295, cat, nºs 94-95
20 Lettre d'Emmanuel THINUS, Paris, adressée au Musée d'art et d'histoire, 6 juin 1995
21 *Géricault,* catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1991, repr. nºs 130 à 139; voir B. CHENIQUE, «Géricault: une vie», pp. 277-278: «Année 1817, Amitiés romaines et Le «duel» avec Pradier»
22 *Albert Trachsel 1863-1929,* catalogue d'exposition, Genève, Soleure, Fribourg-en-Brisgau, 1984, nº 107, fig. p. 105
23 Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1837-1

**Crédit photographique:**

Musée d'art et d'histoire, Genève, photo B. Jacot-Descombes: fig. 1, 4; pl. III et IV
Musée d'art et d'histoire, Genève, photo S. Waeber: fig. 2, 3

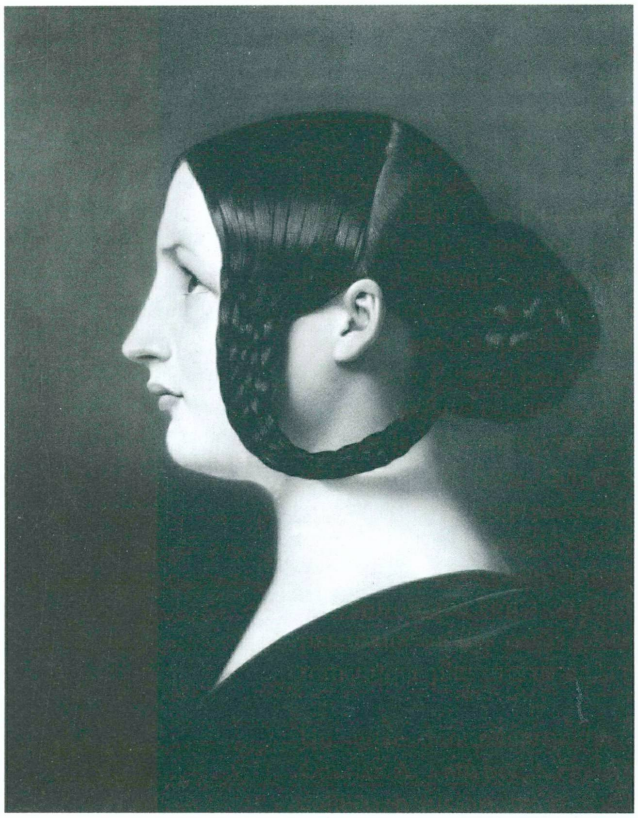
# ENRICHISSEMENTS DU DÉPARTEMENT DES BEAUX-ARTS EN 1995: PEINTURES ET SCULPTURES

Par Claude Ritschard

L'année 1995 a été marquée par un legs important, celui de Renée Hornung, descendante du peintre Joseph Hornung. Sa générosité a permis aux collections publiques de s'enrichir d'une dizaine de peintures de Joseph Hornung, d'une toile d'Emile Hornung, d'un beau portrait de Gustave Hornung par John-Pierre Simonet et de deux études amusantes d'Henry van Muyden, pour ne citer qu'eux au sein d'une donation qui comprend plus de vingt numéros. Peintre d'histoire et de genre, Joseph Hornung était jusqu'alors présent dans les collections du Musée principalement par ses compositions liées à l'histoire de la cité (*Le réformateur Froment haranguant la foule au Molard, Dernière entrevue de Farel et Calvin),* d'autres scènes attachées à l'histoire de la Réforme (*Catherine de Médicis considérant la tête de l'amiral de Coligny, L'amiral de Coligny attendant ses assassins),* et par une impressionnante série de portraits. Le legs de Renée Hornung vient renforcer le groupe par un ensemble de portraits des membres de sa famille et compléter la perception que l'on a du peintre d'histoire par des sujets pastoraux ou des paysages qui dévoilent une sensibilité romantique plus proche de la nature.

Un autre don remarquable, que l'on doit au mécène Charles A. Vaucher, a également permis d'augmenter la collection historique genevoise. Le *Portrait de Madame Guillaume Favre, née Catherine Marguerite Bertrand (1782-1842) dans un intérieur,* par un peintre non identifié, enrichit l'iconographie d'une famille à la générosité de laquelle la Ville de Genève doit, entre autres, l'un de ses plus beaux parcs, le Parc La Grange.

Les collections de peinture ancienne et moderne ont été enrichies de deux acquisitions, rares. Un tableau de Jean-Rodolphe Gautier, *L'éducation d'Alexandre,* 1805, est le premier exemple de peinture conservé au Département des Beaux-Arts de cet artiste né à Genève en 1764, mort à Paris en 1820, qui fit presque toute sa carrière en France mais dont les collections genevoises du Musée de l'horlogerie conservent de beaux témoignages de sa qualité d'émailleur. La seconde acquisition est une œuvre d'Alexandre Perrier qui revêt un caractère biographique important. En effet, la *Jeune convalescente,* datée de 1889, est l'un des trois premiers tableaux en date dans la production de ce peintre genevois, dont la manière «pointilliste» exprime un symbolisme très particulier. Installé à Paris depuis 1891, où il est employé comme dessinateur de mode et de costumes,



1.
Joseph Hornung (1792-1870), *Portrait de profil à gauche de Louise Hornung, fille de l'artiste, à 18 ans,* vers 1836. Huile sur panneau, 47 x 39,4 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1995-58. Legs Renée Hornung

Alexandre Perrier, qui poursuit sa formation et étudie la peinture en autodidacte, présente deux toiles au Salon des Indépendants l'année même de son arrivée en France: la *Jeune convalescente* et *La famille adoptive*. Avec une toile de la même année, l'admirable *Portrait de la mère de l'artiste,* Alexandre Perrier donne la mesure d'un talent de portraitiste qu'il abandonnera bientôt au profit du traitement du paysage, plus apte à traduire sa conception cosmologique du symbolisme. Présent dans les traces biographiques de la carrière de Perrier mais considéré comme perdu, le tableau a été retrouvé dans le sud-ouest de la France et a pu être acquis par notre institution qui se dote, ainsi, d'une pièce essentielle à la compréhension de l'œuvre de ce peintre. En effet, si le portrait de cette jeune convalescente témoigne, à l'instar des deux autres toiles qui composent le groupe, de la vie de l'orphelinat de Varembé que dirigeait la mère de l'artiste, il traduit aussi, dans l'aveu d'une influence Nabi, la fascination qu'éprouva le jeune Suisse lorsqu'il découvrit l'étendue des possibilités qu'offraient les théories de l'avant-garde.

2.
Joseph Hornung (1792-1870), *La source dans le bois.* Huile sur carton. 42 x 34,5 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1995-57. Legs Renée Hornung

## UN PAYSAGE DE FÉLIX VALLOTTON

Cette modernité est également soutenue, sur un autre registre, par la nouvelle œuvre de Félix Vallotton acquise par la Fondation Gottfried Keller et déposée au Musée d'art et d'histoire (pl. X). Ce paysage de 1915, *Sous-bois,* vient compléter le fonds de quinze peintures que le Musée possédait déjà et répondre plus particulièrement à l'une d'entre elles, *Esquisse de paysage, Honfleur,* petite huile sur panneau de 1913, articulée, elle aussi, par un cadrage en gros plan traversé par l'accent d'une route.

Peintre singulier, Félix Vallotton, le Suisse né à Lausanne en 1865 dans un milieu de petite bourgeoisie, choisira la France comme patrie d'élection. Son œuvre témoigne d'une personnalité indépendante qui s'exprime à la fois en parallèle et en contradiction avec les avant-gardes dominantes de son époque. Partagé entre ses origines suisses et sa France d'adoption, il ne cessera d'osciller entre les deux pôles culturels, le pôle français et le pôle germanique, influences dont rendent compte ses bois gravés qui rappellent ceux de Munch ou de Kirchner, mais aussi son retour à un «paysage historique» inspiré de Poussin et qu'il traite cependant dans un esprit plus voisin de celui de Böcklin.

Proche de certains mouvements, il s'en écartera toutefois toujours par son langage. Malgré son amitié et son respect pour Vuillard et Bonnard, il refusera la générosité sensuelle des scènes de genre de ces derniers pour préférer traiter l'intimité avec la plus cruelle lucidité. Lorsqu'il s'adonne à des thèmes symbolistes, il en dénonce les caractères mystiques par un réalisme qui frôle la parodie et dont le *Persée tuant le dragon,* de 1910, est un exemple frappant. Lorsqu'il recherche une simplification des couleurs et des compositions, à l'instar des artistes de l'école de Pont-Aven, il le fait non pas au nom de la modernité que postule ce groupe, mais par un souci de retrouver la pureté du classicisme. Réaliste, Vallotton l'est par son besoin d'objectivité mais en recomposant ses sujets et en les traduisant dans un chromatisme synthétique qui l'apparente, plutôt qu'à ses contemporains, au peintre américain Edward Hopper – dont il est légitime de penser qu'il a pu voir des œuvres de Vallotton lors de ses années de formation à Paris –, soit au réalisme d'un «arrêt sur image mentale», vision qui prétend capter un fragment de réalité, mais qui inscrit l'instant dans l'intemporel.

Le *Sous-bois* nouvellement acquis date de 1915. Vallotton passe les années de la Grande Guerre dans un état de profond malaise, dont témoigne le *Journal* qu'il tient dès le mois de mai 1914. Aux problèmes familiaux et domestiques s'ajoute une contradiction intérieure, celle d'un peintre partagé entre son exigence de libre création et un

besoin de sécurité matérielle qui l'incite à produire des œuvres plus conventionnelles que le public recherche. Ces tourments, qui marquent son ascension sociale, s'aggravent à la déclaration de la guerre. Bouleversé par ce conflit mondial, Vallotton cherche à s'engager comme volontaire. Le rejet de sa demande – il est considéré comme trop âgé – le plonge dans un sentiment d'exclusion et d'inutilité. Pendant ces années de guerre, une partie de la production de Félix Vallotton va s'inscrire en écho à son amertume et à son inquiétude, suscitées par les visions d'une Europe ravagée qu'il constate en visitant le front, à l'instar d'autres artistes, sur l'autorisation que lui octroie le gouvernement français. Il peint alors des allégories (*Le crime châtié, Le deuil, L'Espérance,* 1915, triptyque aujourd'hui conservé au Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne), et des scènes de guerre, de ruines et d'incendie, qu'il traite d'ailleurs également en gravure. Mais son œuvre «civile» se poursuit au travers de ses thèmes favoris, le nu, la nature morte et tout particulièrement le paysage. Passant ses étés en Normandie, il entreprend une vaste série de vues de cette région.

3.
Jean-Rodolphe Gautier (1764-1820), *L'éducation d'Alexandre,* 1805. Huile sur toile, 47,3 x 68,2 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1995-66

Le *Sous-bois* de 1915 marque dans la manière de Félix Vallotton une articulation essentielle vers les paysages composites qu'il favorisera à partir de 1918 jusqu'à sa mort, en 1925. En 1916, Vallotton explique sa démarche dans son *Journal:*

> «Je rêve d'une peinture dégagée de tout respect littéral de la nature; je voudrais reconstituer des paysages sur le seul secours de l'émotion qu'ils m'ont causée, quelques grandes lignes évocatrices, un ou deux détails choisis sans superstition d'heure ou d'éclairage. Au fond, ce serait une sorte de retour au fameux "paysage historique". Pourquoi pas? Et peut-être, qui sait si du paysage je ne remonterais pas à la figure? Il me semble voir là des voies ouvertes indéfinies.»

Le *Sous-bois* de 1915, d'une force d'expression remarquable, annonce cette nouvelle orientation que Vallotton cherche à appliquer au traitement du paysage. Composé dans une perspective sans lointain, le bois dégage toutefois un cheminement vers le fond du tableau par l'introduction d'un invraisemblable sentier rouge qui dessine une diagonale entre les verticales parallèles des troncs. Construit dans un cadrage très rapproché, le sous-bois, dense et sombre au premier plan, s'éclaircit à l'arrière du tableau par l'intervention d'une surprenante percée de lumière. Cette touche d'«espoir», cependant, qui permet au peintre l'organisation des masses et l'évocation d'une profondeur de champ, vient buter, à l'extrême plan du tableau, sur un fond opaque qui referme la vision. Cette œuvre majeure de Vallotton fonde sa puissance non seulement sur la composition mais sur un jeu de lumière exceptionnel, sur les accents portés entre clair et obscur, entre chaud et froid. Dans un chromatisme très audacieux, Vallotton utilise la couleur chaude (rouge, brun, éclats de jaune) pour définir ses plans dans l'ambiance froide de la verdure. L'effet est saisissant: c'est bien là l'une des premières tentatives de l'artiste, mais menée déjà à un point d'aboutissement, de traduire un paysage émotionnel qui soit à même de donner l'essence de la nature et non sa description.

Dans ses contradictions, Félix Vallotton a laissé une œuvre puissante qui, nous l'avons vu, ne se confond pas avec les courants dominants de l'époque. Sa quête d'une structure épurée de l'image, son besoin de synthèse le placent toutefois au nombre des artistes annonciateurs des bouleversements que connaîtront les règles de la représentation du réel dans le courant du XX$^{e}$ siècle. Dans un article intitulé «Art et guerre», paru dans la revue *Les écrits nouveaux* en décembre 1917, Vallotton, peintre figuratif, écrit:

> «Que représenter dans tout cela? Pas l'objet, bien sûr, ce serait primaire, encore qu'on n'y manquera pas, et cependant un Art sans représentation déterminée d'objets est-il possible? Qui sait! ... Peut-être les théories encore embryonnaires du cubisme s'y pourront-elles appliquer avec fruit? Dessiner ou peindre des "forces" serait bien plus profondément vrai qu'en reproduire les effets matériels, mais ces "forces" n'ont pas de forme, et de couleurs encore moins. [...] Il y aura beaucoup à réfléchir et beaucoup à penser dans le calme de l'après-guerre, – si calme il y a –. D'ores et déjà, je ne crois plus aux croquis saignants, à la peinture véridique, aux choses vues ni même vécues. C'est de la méditation seule que peut sortir la

synthèse indispensable à de telles évocations. Peut-être celui qui la créera est-il encore sur les bancs de l'école maternelle, ou même pas né; peut-être est-ce un homme rassis, lucide et froid, qui n'aura rien vu mais dont le cerveau saura déduire et cristalliser.»

## L'ART CONTEMPORAIN

L'art contemporain a, pour sa part, bénéficié de nouveau de l'événement du Prix d'art contemporain de la Banque Cantonale de Genève. Rappelons que l'artiste suisse qui reçoit ce prix doit, en contrepartie, offrir l'une de ses œuvres au Musée d'art et d'histoire à l'occasion de l'exposition que ce dernier organise. Le lauréat du Prix 1995, Christian Marclay, a souhaité donner au Musée une de ses sculptures magistrales, *Grand Piano,* 1994.

Genevois d'origine, vivant et travaillant à New York, Christian Marclay a développé, depuis plus de vingt ans, un travail d'interventions, d'installations et de sculpture lié au seul thème de la musique. Ce choix particulier s'explique non seulement par goût mais comme une manière de réponse au reproche d'élitisme qu'encourt communément l'art plastique contemporain. La musique, elle, est universelle – autre préjugé, peut-être? – quels que soient son époque, son style, le contexte dans lequel elle s'exprime et la société qui la produit.

Paraphrasant cette universalité du langage de la musique par de subtils collages de disques rapiécés, Christian Marclay, dans un premier temps de son activité artistique, s'employait à produire une musique insolite, spectacle autant visuel qu'auditif, dans des performances au cours desquelles tous les supports musicaux, les électrophones comme les disques eux-mêmes, ou leurs couvertures, devenaient langage plastique. Puis, son travail s'est orienté vers la force d'évocation de l'instrument ou du support, vers la présence suggérée du son, sans qu'il soit plus nécessaire de le produire. Objets et instruments manipulés, détournés avec une complice ironie, qui suffisent, dans leur mutisme souligné par l'immobilité à laquelle il les contraint, à susciter non seulement l'attente de la musique mais sa perception intérieure.

Dans *Accompagnement musical,* l'étonnante exposition que Christian Marclay a installée, du 8 décembre 1995 au 31 mars 1996, dans les salons historiques du Musée d'art et d'histoire, ce silence d'une musique amplifiée par le nombre d'objets destinés à la produire ou à la célébrer, provoquait un fracas fécond qui réveillait de son engourdissement le conservatoire du passé qu'est censée être l'institution muséale. Règles et conventions s'y trouvaient mises en question par antithèse, par l'accumulation, le refus des catégories, l'abolition des hiérarchies que l'installation proposait. Ainsi libéré de ses contraintes, le Musée s'offrait aux projections vivantes de l'imagination des visiteurs, pour culminer dans la présence apparemment insolite du *Grand Piano* occupant la salle des vitraux de la Cathédrale. Vidé de sa table de résonance, le piano de concert anonyme, muet, offre à l'imaginaire l'eau mystérieuse de son miroir (pl. XII).

## LISTE DES ACQUISITIONS

**Jean-Rodolphe Gautier** (Genève 1764 – Paris 1820)
*L'éducation d'Alexandre.* 1805
Huile sur toile. 47,3 x 68,2 cm
Inv. 1995-66. Achat

**Joseph Hornung** (Genève 1792 – Genève 1870)
*Portrait de profil à gauche de Louise Hornung, fille de l'artiste, à 18 ans.* Vers 1836
Huile sur panneau. 47 x 39,4 cm
Inv. 1995-58. Legs Renée Hornung, Genève

*Autoportrait.* 1839
Huile sur panneau. 68 x 53 cm
Inv. 1995-62. Legs Renée Hornung, Genève

*Portrait de Madame Hornung, femme de l'artiste*
Vers 1840
Huile sur panneau. 68,5 x 62,5 cm
Inv. 1995-61. Legs Renée Hornung, Genève

*Retour des vendanges de Bonne le 18 septembre 1590*
Vers 1869
Huile sur panneau. 51,5 x 41,3 cm
Inv. 1995-56. Legs Renée Hornung, Genève

*Le village de Chernex au-dessus de Montreux*
Huile sur carton. 24 x 32,2 cm
Inv. 1995-49. Legs Renée Hornung, Genève

*Berger de Savoie*
Huile sur panneau. 27,5 x 21,7 cm
Inv. 1995-50. Legs Renée Hornung, Genève

*Bergère et enfant*
Huile sur panneau. 27,1 x 21,3 cm
1995-51. Legs Renée Hornung, Genève

*La source dans le bois*
Huile sur carton. 42 x 34,5 cm
Inv. 1995-57. Legs Renée Hornung, Genève

*Vue d'une rue d'Annecy avec le canal (du Thiou?)*
Huile sur toile. 82 x 66,5 cm
Inv. 1995-63. Legs Renée Hornung, Genève

**Inconnu** (XIX$^{e}$ siècle)
*Portrait de Madame Guillaume Favre, née Catherine Marguerite Bertrand (1782-1842), dans un intérieur*
(probablement 6, rue des Granges). Vers 1832
Huile sur carton. 49 x 38,5 cm
Inv. 1995-14. Don de M. Charles A. Vaucher, Presinge

**Inconnu** (XIX$^{e}$ siècle)
*Portrait de Joseph Hornung.* Vers 1850
Huile sur carton. 12,5 x 9,8 cm
Inv. 1995-52. Legs Renée Hornung, Genève

**Inconnu** (XIX$^{e}$ siècle)
*Tête de femme (d'après Greuze)*
Huile sur toile. 19,2 x 16,5 cm
Inv. 1995-53. Legs Renée Hornung, Genève

**David Estoppey** (Genève 1862 – Genève 1952)
*La rue Farel.* Vers 1900
Huile sur toile. 55 x 46 cm
Inv. 1995-42. Legs Renée Hornung, Genève

*Le quai du Mont-Blanc vu un matin de printemps du quai des Eaux-Vives.* Vers 1909
Huile sur carton. 34,6 x 45,3 cm
Inv. 1995-43. Legs Renée Hornung, Genève

*Le port de Morges, vu du 2$^{e}$ étage de l'Hôtel du Mont-Blanc.* 1918
Huile sur carton. 29,5 x 44 cm
Inv. 1995-32. Legs Renée Hornung, Genève

**Henry van Muyden** (Genève 1860 – Genève 1936)
*Caricature: le peintre John-Pierre Simonet.* 1891
Huile sur toile. 38 x 30,5 cm
Inv. 1995-48. Legs Renée Hornung, Genève

*Ane.* 1917
Huile sur carton. 29,5 x 23,2 cm
Inv. 1995-46. Legs Renée Hornung, Genève

**Alexandre Perrier** (Genève 1862 – Genève 1936)
*Jeune convalescente.* 1889
Huile sur toile. 64 x 48,5 cm
Inv. 1995-2. Achat

**Alfred Rehfous** (Genève 1860 – Genève 1912)
*Saint-Gervais vu du quai de la Poste.* Vers 1890
Huile sur toile. 45,6 x 33 cm
Inv. 1995-44. Legs Renée Hornung, Genève

**John-Pierre Simonet** (Genève 1860 – Florence 1915)
*Portrait de Gustave Hornung durant l'hiver 1907-1908*
Huile sur toile. 95,7 x 69 cm
Inv. 1995-60. Legs Renée Hornung, Genève

**Félix Vallotton** (Lausanne 1865 – Paris 1925)
*Sous-bois.* 1915
Huile sur toile. 88 x 82,5 cm
Inv. 1995-6
Dépôt de la Fondation Gottfried Keller, Winterthur

**Otto Vautier** (Düsseldorf 1863 – Genève 1919)
*Danse champêtre dans le goût du XVIII$^{e}$ siècle.* Vers 1915
Huile sur papier. 25 x 31 cm
Inv. 1995-55. Legs Renée Hornung, Genève

**Emile Hornung** (Genève 1883 – Genève 1957)
*Intérieur: salon de la famille de Madame Renée Hornung, rue du Pré l'Evêque.* 1941
Huile sur toile. 46 x 38 cm
Inv. 1995-47. Legs Renée Hornung, Genève

**Eugène Martin** (Genève 1880 – Genève 1954)
*L'église d'Aarberg.* 1917
Huile sur toile. 50 x 61 cm
Inv. 1995-45. Legs Renée Hornung, Genève

**Hermann-Cosy Dutoit** (XX$^{e}$ siècle)
*Marécages*
Huile sur toile marouflée sur bois. 12 x 16 cm
Inv. 1995-54. Legs Renée Hornung, Genève

**Hans-Rudolf Huber** (Münchwilen/Thurgovie 1936)
*Sans titre.* 1988
Tôle, acier, résine polyuréthanne. 100 x 200 cm
Inv. 1995-5. Achat

**Jérôme Baratelli** (La Chaux-de-Fonds 1953)
*Sans titre.* 1988
Tapisserie plastifiée et linoléum, 3 boîtes rectangulaires recouvertes de papier auto-collant, 2 rouleaux de papier auto-collant. Diam. 185 cm (tapisserie)
Inv. 1995-3. Don de M$^{me}$ Claude Ritschard, Genève

**Christian Marclay** (New York 1955)
*Grand piano de concert et miroir.* 1994
Bois et acier. 182 x 300 x 153 cm
Inv. 1995-68. Don de l'artiste, Prix d'art contemporain de la Banque Cantonale de Genève 1995

**Gilles Porret** (Neuchâtel 1962)
*Sans titre.* 1987
Technique mixte blanche sur toile. 180 x 180 cm
Inv. 1995-18. Don de Mme Claude Ritschard, Genève

**Pipilotti Rist** (Saint-Gall 1962)
*Installation vidéo/Performance «Lipsticky Rêve-Image d'artifice»*
1995
Bande vidéo
Inv. 1995-10. Achat

**Crédit photographique:**

Musée d'art et d'histoire, Genève, photo B. Jacot-Descombes: fig. 1-3; pl. X
Musée d'art et d'histoire, Genève, photo Objectifs 31, C. Friedli, Nyon: pl. XII

# DEUX NOUVELLES PEINTURES DE BRAM VAN VELDE AU MUSÉE DE GENÈVE

Par Rainer Michael Mason

## SANS TITRE, MONTROUGE, VERS 1941

### Historique

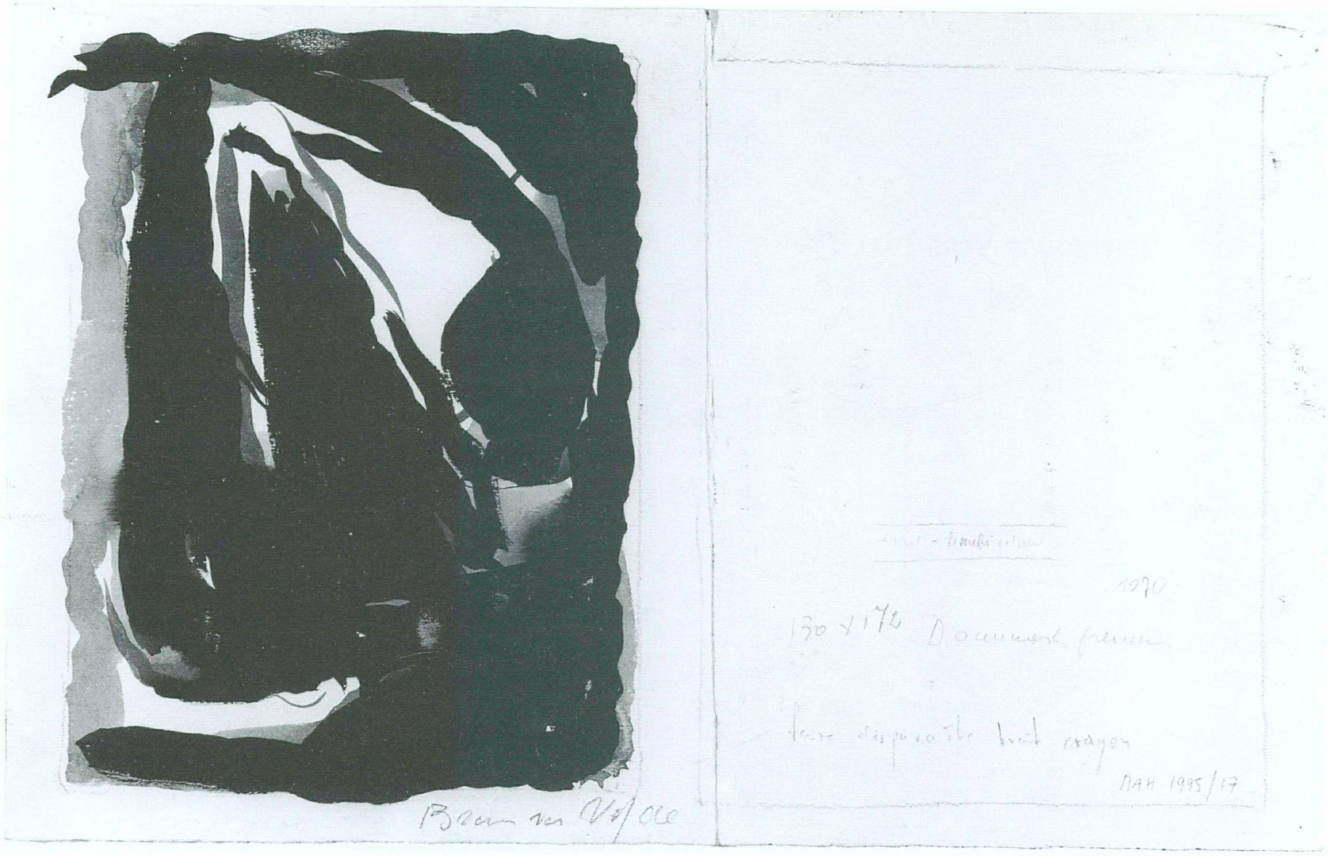
L'artiste; René Deroudille, critique d'art, Lyon (acquis directement, en 1947); Catherine Putman et Marie-Claude Tubiana, Paris

### Bibliographie

Putman (catalogue raisonné; 1961) 116 et pl. 33, repr. en noir et blanc
*Tableaux modernes · Art contemporain · Sculptures,* catalogue de vente aux enchères, Paris, Drouot · Montaigne, étude Pierre Cornette de Saint-Cyr, 23 mars 1993, lot n° 86 (retiré) et couverture (repr. coul.)
*1945 · Les figures de la liberté,* catalogue d'exposition sous la direction de Claire Stoullig, Genève 1995-1996, Musée Rath, p. 323, non reproduit (mais exposé)
*BvV · Rétrospective du centenaire,* catalogue d'exposition sous la direction de RMM, Genève 1996, Musée Rath, n° 59 (pl. VII, p. 31), repr. coul.

Les œuvres de Bram van Velde (Zoeterwoude, Leyde 1895 – Grimaud, Var 1981) ne sont, sauf rarissimes exceptions, jamais datées et le plus souvent pas signées. Alors que l'on avait l'habitude, depuis le travail fondateur de Jacques Putman (1961) de les classer par larges périodes, les rétrospectives de Paris (1989-1990) et Genève (1996) ont permis l'approche de phases stylistiques plus évidentes. Les affinités formelles et chromatiques de cette peinture avec les gouaches Putman 97 et 102, qu'un document relativement contemporain, le texte de Samuel Beckett sur Bram et Geer van Velde, dans les *Cahiers d'art* de 1945-1946, date avec assez de vraisemblance de 1940, une certaine parenté aussi avec la gouache Putman 117, que le même article reproduit sous 1941, conduisent à user raisonnablement de la formule «*vers 1941*». Le premier propriétaire de l'œuvre, le pharmacien et critique d'art lyonnais René Deroudille, proche de Marcel Michaud, qui dirigeait en 1946 la Galerie Mai, lieu de la première exposition personnelle de Bram van Velde à Paris, laquelle rassemblait la totalité de sa production alors accessible, constitue aussi un indice qui corrobore cette datation. L'œuvre acquise se situe peu avant le «désert» des années de l'occupation allemande, pendant lesquelles le peintre hollandais cessa toute activité. Elle a

1.
Bram van Velde (1895-1981), Sans titre (Montrouge), vers 1941. Gouache sur papier marouflé sur toile, 98,3 x 74 cm. Genève, Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire, Inv. 1995-11




2.
Bram van Velde (1895-1981), Sans titre (La Chapelle-sur-Carouge), 1970. Lavis d'encre de Chine sur chiffon Superbus de la Sihl, 232 x 183 / 250 x 404 mm (feuillet double déplié); signé à la mine de plomb en bas à droite *Bram van Velde*. Genève, Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire, Inv. 1995-17

sans doute été réalisée à Montrouge, aux portes de Paris, dans l'atelier du 111, avenue Aristide Briand, où Samuel Beckett était venu lui rendre visite la première fois entre l'automne 1938 et le printemps 1939.

Ce tableau au chromatisme souverain, qui compose les ors chauds et froids avec des veines bleues, noires et mauves, appartient à un groupe d'une demi-douzaine de peintures dans lesquelles s'opère la cristallisation définitive du langage de Bram van Velde (Putman 110, 101, 105, 103, 104, 97, 118 et 117, selon la séquence de l'exposition de 1996 au Musée Rath). Il définit en quelque sorte un moment climatérique dans la collection genevoise. Non seulement il dessine une nette inflexion stylistique, mais il est encore, parmi les quatorze numéros qu'elle compte aujourd'hui, la première gouache, «l'huile du pauvre», un médium assez facile à travailler et qui ne fera que gagner en importance avec les années.

L'objet plastique, à la fois ramassé – ou mieux: cohérent et ouvert, cellulaire et éclaté, comme un bulbe doté de la germination d'un V distinctif des structures chez Bram van Velde, baigne dans un milieu que Jean [Bauret] aurait dit «rempli de belle couleur, uniquement pour se préserver du contact direct de l'entourage»[1]. On ne saurait parler de processus d'abstraction, mais peut-être d'une *Wanderung* dans la peinture, sans impatience et assez incertaine pour ne pas accomplir la part ornementale que l'on repère chez Bram van Velde, par exemple vers 1939. Dans l'art de l'époque, cette œuvre ne ressemble à rien. En tout cas, elle ne représente rien, sinon elle-même en tant que peinture. On sent pourtant bien que, sans nul signe analogique, tels que main, œil, oiseau, aisément repérables dans les travaux de la même période, ce matériau visuel intériorise les tropes de la réalité et quelques stimulations esthétiques, par exemple la sinuosité calligraphique surréaliste d'un Miró.

Mais s'affirme en même temps une grande et simple autonomie. La couleur pure jubile incroyablement à côté de mélanges et de surcharges, l'anguleux s'y combine avec le serpentin, le transparent avec le couvrant, le graphique avec le peint, l'imbriqué avec le détaché et le lâche. Rien n'existe seul dans les gouaches de ce moment-là, qui manifestent ordre curieux et bouleversement inventif réunis. Où est la nécessité, où est l'arbitraire ici? La gouache, commencée tête en bas (un sens de présentation qui fonctionne également, aussi a-t-elle été exposée une fois dans ce sens), a été retournée, et achevée de façon à mettre en pied la «bande d'horizon» habituellement en tête chez Bram van Velde.

## SANS TITRE, LA CHAPELLE-SUR-CAROUGE, 1970

### Historique

L'artiste; Galerie Jacques Benador, Genève (1972); Charles Goerg, Genève

### Bibliographie

*La Revue de Belles-Lettres,* nos 2-3, Genève 1972, p. 167, repr.
*BvV|Peintures noires*, catalogue d'exposition sous la direction de RMM, Genève 1995, Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire, no 19, repr.
*BvV · Rétrospective du centenaire*, catalogue d'exposition sous la direction de RMM, Genève 1996, Musée Rath, no 121 (pl. XII, p. 40), repr. coul.

Bram van Velde saisit toujours par son intensité chromatique. La couleur s'affirme chez lui comme «expression vierge, neuve, sans cage, sans routine, sans limite, bain de soleil, de lumière»[2]. Or le peintre hollandais n'a cessé de produire de loin en loin des lavis d'encre de Chine et des gouaches aux profondes inflexions de nuit. Ces «peintures noires», sur papier, répondent sans doute aux états d'âme et aux banales disponibilités matérielles de l'heure, bien plus qu'à quelque besoin de dramatiser les formes, voire de les dessiner – une opération de saisie qui n'était guère dans le tempérament de l'artiste, car «la peinture pousse vers le non possessif»[3]. On peut toutefois imaginer qu'en goûtant à l'éclat du noir et au raffinement des gris, en explorant l'absolu de cette *couleur* et la gamme somptueuse de ses voiles, l'artiste ait fait une expérience autre du *geste* qui donne naissance à l'œuvre et qu'il ait touché dans la «suspension» des teintes familières à une énergie qui le ramenait sereinement à l'origine de ses structures.

Le Musée d'art et d'histoire possédait déjà depuis 1979 un grand lavis gouaché, à la fois chargé et liquide, aussi «objectif» que dramatique, peint à Grimaud en août 1977 après que Bram van Velde eut quitté Genève. L'entrée dans les collections d'une petite encre lavée de 1970, acquise dans l'ancienne collection Charles Goerg, conservateur des estampes de 1963 à 1979, permet de documenter non seulement un large pan de l'œuvre de Bram van Velde voué aux travaux de petit format (souvent, à partir de 1964, en vue de lithographies), mais encore l'un des moments forts de sa création à Genève: les lavis d'encre de Chine de 1968-1970. Dans la simplicité parfaite du clair-obscur, cette page dispose un noir absolu sur des gris diaphanes. Quelques traits de pinceau suffisent à accomplir le passage de l'amorphe à la forme, à l'image qui compose une lumière étale auprès d'une ténèbre vibrante. On songe à Rembrandt, sans doute – et à la modernité qui appréhende dans le noir sa «boule de cristal» (Michaux).

---

**Notes:**

1 *In: Derrière le miroir,* nos 11-12, Paris, juin 1948, p. [11]
2 «Paroles de BvV, recueillies par Jacques Kober», *ibid.,* p. 13
3 A RMM, Genève, 9 janvier 1972, *in:* MASON-PUTMAN, vol. I (1973), p. 14

**Crédit photographique:**

Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire, photo B. Jacot-Descombes: fig. 1 et 2

# DONATEURS DU MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE ET DE SES FILIALES EN 1995

Académie Internationale de la Céramique (AIC), Genève
Gilbert Albert, Genève
John M Armleder, Genève
Gabrielle Arnold, Genève
Ethé Arzani, Genève
Association du Fonds du Musée Ariana (AFMA), Genève
Soisik Audouard, Paris, en mémoire de Claude Givaudan, Genève
Patrick Baeriswyl, Chancy
Gérard Barbot, USA
Alain Baron, Genève
Francis Baudevin, Genève
Fondation Baur, Genève
Elisabeth Bertschi, Carouge
Galerie Blancpain-Stepczynski, Genève
Daniel Blau, Munich
Christian Boltanski, Paris
Odile Bongard, Cologny
Eberhard Bosslet, Duisburg
Mme Boutros Boutros-Ghali, New York
Lionel Bovier, Genève
Lionel Breitmeyer, Genève
Valentino Brosio, Turin
Orpha Buyssens, Genève
Jean-Dominique Carré (Librairie Archives), Paris
Carreer Women's Forum, Genève
Cécile Carreras, Rafel Carreras, Jordi Carreras, Genève
Centre genevois de gravure contemporaine, Genève
Chalcographie du Louvre, Paris
Dr Jean-Robert Chapuis, Genève
Christophe Cherix, Genève
Giovanni Cimatti, Faenza
Carla de Claparède, Bernard de Claparède, Philippe de Claparède, Genève
Paolo Colombo (Centre d'art contemporain), Genève
Jacqueline Congnard, Savigny-en Revermont (France)
Pierre Courtin, Le Mesnil-Le Roi
Michel Dehanne, Genève
Georges Donzallaz, Genève
Jacqueline Dubouloz-Deshusses, Genève
Gérald Ducimetière, Genève
Danièle Dunand, Genève
Jeanine Falk-Vairant, Genève
Katharina et Thomas Faerber
Felissimo, New York
Galerie Filiale, Bâle
Galerie Fischlin, Genève
Fonds de décoration de la Ville de Genève
Rik Gadella, Paris
Csaba Gaspar, Genève
Antoinette Golay Bianco, Puplinge
Renato Gysi, Rio de Janeiro
Hideyuki Hayashi, Kyoto
Jacques Horneffer, Genève (1992)
Renée Hornung, Genève
Francis Jaeger, Bernex (Genève)
Fondation du Jubilé de l'Union de Banques Suisses, Genève
Wanda Kalwaryjska, Genève
Mikhaïl Karasik, Saint-Pétersbourg
Fondation Gottfried Keller, Winterthur
Inès Keller, Cartigny
Hanne-Lise Kessi, Genève
Claude Knöpfli, Chiasso
Vladimir Kogan, Paris
François Lagarde, Montpellier
Jacques-Bénédict Lanterno, Genève
Claude Lapaire, Genève
Entrepôt Laydet, Paris
Pierre Lecuire, Paris
Claude Lévêque
Claire Louca Bloch, Genève
Urs Lüthi, Munich
Jean-Luc Manz, Lausanne
Sylvie Marceau, Montréal
Christian Marclay, New York
Rainer Michael Mason, Genève
Mme Fredrik von Meissner, Genève
Mme Ivo Misani, Nicolas Misani, Jason Misani, Milan
Piet Moget, Sigean
Charles de Montaigu, Genève
Gianni Motti (In Vitro), Genève
Mme J. Mühlethaler, Lonay
Martin Müller, San Francisco
Robert Müller, Villiers-le-Bel
Musée d'art moderne et contemporain, Genève
Musée de la Poste, Paris
Marguerite Narbel, Lausanne
Tomoko Nishimura, Kyoto
Antoinette Patry, Genève (1994)
Danielle Peccoud-Deshusses, Chens-sur-Léman (France)
Bruno Pesenti, Genève

Jean-Michel Pictet, Genève
Henri Presset, Genève
Markus Raetz, Berne
Robert Rauschenberg, New York
Olivier Reverdin, Genève
Sophie Ristelhueber, Paris
Claude Ritschard, Genève
Germaine Rivollet, Grand-Lancy
Gilberte Rochat, Paris
Mila Romcevic, Genève
Madeleine Rossi, Genève
Charles Roth, Prilly
Nicolas Rule, New York
Claude Rutault, Genève
Pietro Sarto, Saint-Prex
Léon Schubiger, Genève
Silvia Sella, Lausanne
Philippe Setton, Genève
Société des amis du Musée d'art et d'histoire, Genève
Holly Solomon (Gallery), New York
M et Mme Raymond Stevenin, Confignon
Succession André Thomkins, Lucerne
Robin Tichane, San Francisco
André et Olivier Trachsel, Genève
John Tremblay, New York
Micheline Tripet, Genève
Martin Tupper, Nice
Charles A. Vaucher, Presinge
Renée Vernet-Baud, Genève
Daniel Walsh, New York
Josette Wenger, Rectorat de l'Université de Genève