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

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

Band: 47 (1999)

Rubrik: Enrichissements des départements et filiales du musée d'art et d'histoire en 1998

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 DÉPARTEMENT D'ARCHÉOLOGIE EN 1998

Par Jean-Luc Chappaz, Michel Jordan et Chantal Courtois

COLLECTION ÉGYPTIENNE

Nous aimerions d'abord signaler une trentaine de petits objets, légués par M. Emile Antonini en 1994, parmi lesquels on relève une dizaine d'amulettes traditionnelles (Isis, œil-*oudjat*, Thot, divinité léontocéphale, nœud-*tit*) ou plus rares (telle la déesse Hatméhyt de Mendès, Inv. A 1998-128), une dizaine de scarabées (l'un au nom du pharaon Sheshanq V, Inv. A 1998-125; d'autres d'authenticité plus discutable), deux bagues en «faïence», une cuiller à fard en bois en forme de nageuse et la tête d'une égide fragmentaire en bronze. Cinq figurines funéraires étaient jointes à cet ensemble: quatre sont anépigraphes alors que la cinquième est inscrite au nom de Padibastet fils de Tadihor (Basse Epoque, Inv. A 1998-114); d'autres exemplaires de cette dernière furent exhumés sur le plateau de Giza[1].

Cette année, notre institution est redevable à la générosité d'un collectionneur privé d'une statuette en terre cuite d'époque hellénistique. Elle représente une chienne (type loulou de Poméranie) et constitue sans doute une évocation tardive de la déesse Isis-Sothis. Ce don était accompagné d'une petite figurine tardive d'Harpocrate, en bronze, et du prêt à long terme d'une subtile statuette du même dieu (bronze, hauteur 21 cm, yeux incrustés, inscriptions sur le socle), d'époque ptolémaïque.

Notre Musée possède depuis 1950 la paroi d'un coffret à figurines funéraires (Inv. 19297) inscrite au nom du «scribe du double grenier d'Amon Amonemheb surnommé Pahemnetjer», peinte dans le style de la fin du Nouvel Empire. La paroi opposée, qui précise que ce personnage fut également «scribe de l'offrande divine»[2], fut récemment identifiée dans une collection privée et son propriétaire en fit aussitôt don - anonymement - à notre institution (Inv. A 1998-110), permettant ainsi de réunir deux éléments d'un ensemble dispersé[3]. Le décor représente le défunt, paré d'un large collier et vêtu d'une ample robe plissée, qui rend hommage à Osiris et Isis.

Ce geste généreux était accompagné du don de trois autres objets dignes du plus grand intérêt. On y relève une figurine funéraire anépigraphe (Inv. A 1998-163) que sa typologie originale place à l'époque de transition entre la Troisième Période Intermédiaire et la Basse Epoque. De cette première période, elle conserve l'aspect momiforme un peu fruste, le bandeau frontal, la position des mains et des outils, mais le socle sur lequel elle repose ainsi que la forme et l'emplacement du sac dorsal sont des éléments typiques de cette dernière époque. La perruque est par ailleurs unique sur ce genre d'objets: les cheveux forment une masse rejetée dans le dos, sans mèches antérieures. Non moins exceptionnelle, une seconde figurine funéraire (Inv. A 1998-164) est inscrite de quatre colonnes de texte (fig. 1). Elle appartenait à un prêtre de Bubastis (d'après les éléments de la titulature) au nom difficile à établir pour l'instant (Shedsounefertoum?). Elle est coiffée d'une perruque «boule» frisée, typique de la XXIIe dynastie, qu'on ne rencontre que sur une petite dizaine de troupes[4]. Cette statuette se distingue également par une autre particularité rarissime, dont cette figurine présente la troisième attestation connue à ce jour: elle est inscrite du chap. V du *Livre des Morts* au lieu de l'habituel chap. VI[5].

1.
Figurine funéraire inscrite de quatre colonnes de texte, ayant appartenu à un prêtre de Bubastis, XXIIe dynastie. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. A 1998-164

Un pied de cartonnage de momie, peint et doré (Inv. A 1998-165), complétait cette donation. Il est remarquable tant par la fraîcheur des couleurs conservées que par son

iconographie, à la fois réaliste et symbolique. Sur le dessus sont représentés deux pieds chaussés de sandales à lanières décorées de rosaces. Des périscélides en forme de sphinx ornent les chevilles. Les semelles sont figurées à l'intérieur de l'image d'une chapelle à trois colonnes (chapiteaux hathoriques et lotiforme) qui soutiennent une frise d'*uræi* disquées, orientées de part et d'autre d'un signe de vie (*ânkh*) central. Elle est surmontée d'une corniche à gorge où se déploie un disque solaire ailé[6]. Ce décor identifie ainsi le cartonnage à un sanctuaire abritant le corps divinisé qu'est la momie. Ce document appartient à l'époque romaine (probablement IIe siècle de notre ère).

COLLECTION DU SOUDAN ANCIEN

En 1998, la collection soudanaise du MAH s'est encore enrichie: M. Charles Bonnet a fait don d'un superbe vase, dit vase-tulipe, et d'une jarre, tous deux en céramique rouge à bord noir, polie et lustrée, provenant du site de Bugdumbush. Il a offert également un très beau miroir en bronze, avec les fragments de son manche en bois, provenant de la nécropole orientale de Kerma. De surcroît, M. Bonnet a remis 131 pièces qui furent découvertes sur le site de Tabo. Celui-ci se trouve dans la partie méridionale de l'île d'Argo, entre la troisième et la quatrième cataracte du Nil. La mission archéologique de la Fondation Henry M. Blackmer et du Centre d'études orientales de l'Université de Genève, sous la direction de M. Charles Maystre, y mena neuf campagnes de fouilles, chaque hiver, entre décembre 1965 et février 1974. Ce lot comprend des céramiques (assiette, bols, jarres, jattes, biberon, pots, bonbonnes), des tables d'offrande en pierre, des fragments de bas-reliefs, un petit sphinx en pierre et des fragments de statues, ainsi que du mobilier funéraire, principalement des éléments de parure, en bronze, en céramique émaillée ou en pierre (bracelets, colliers, scarabées et amulettes, anneaux et perles). Notons un exceptionnel anneau de pouce en granit. Signalons encore une petite série de figurines animalières en terre cuite.

2.
Marie-Louise Vollenweider dans sa bibliothèque privée, présentant un volume de l'ouvrage *Die Porträtgemmen der römischen Republik* (2 vol., Mayence 1972-1974), l'une de ses importantes publications. Genève, Musée d'art et d'histoire, Fonds Vollenweider

LE FONDS VOLLENWEIDER

En 1998, les Musées d'art et d'histoire ont fait l'acquisition des archives de l'éminente spécialiste de glyptique, Mme Marie-Louise Vollenweider, à qui nous devons, entre autres, le catalogue raisonné en trois volumes des sceaux-cylindres, intailles et camées conservés dans les collections archéologiques du Musée d'art et d'histoire[7]. Sa bibliothèque spécialisée et ses archives scientifiques, déposées respectivement à la Bibliothèque d'art et d'archéologie et au Département d'archéologie, sont actuellement classées et inventoriées en vue de la constitution d'un Fonds accessible au public, conservé dans le futur cabinet de glyptique qui portera son nom (fig. 2).

Notes:

1 Chr. ZIVIE-COCHE, *Giza au IIe millénaire*, Brooklyn 1991, p. 277
2 Photographie dans Fr. ANTONOVICH, *Les métamorphoses d'Alexandre*, Paris, 1996, p. 193
3 Voir *Tribune des Arts*, 261, mai 1998, p. 6
4 J. BERLANDINI, *Revue d'Egyptologie*, 49, 1998, pp. 5-24. Rappelons que ces figurines étaient regroupées en troupes de 401 statuettes (365 «ouvriers» et 36 «contremaîtres»), et qu'on recense plusieurs milliers (si ce n'est plusieurs dizaines de milliers) de troupes différentes.
5 A noter que notre musée possède déjà une autre figurine offrant cette particularité, provenant probablement aussi de Bubastis, cf. *Les statuettes funéraires égyptiennes du Musée d'art et d'histoire et de quelques collections privées*, Genève, 1984, pp. 51-52, n° 40.
6 Un décor très proche est représenté sur le cartonnage EA 29782 du British Museum. Cf. L. H. CORCORAN, *Portrait Mummies from Roman Egypt*, Chicago, 1995, pp. 52-3 et pl. 28.
7 Marie-Louise VOLLENWEIDER, *Catalogue raisonné des sceaux cylindres et intailles*, Vol. I, Genève, 1967, *Catalogue raisonné des sceaux, cylindres, intailles et camées*, vol. II et vol. III, Mainz Am Rhein, 1976 et 1983

Crédit photographique:

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

ENRICHISSEMENT DU CABINET DE NUMISMATIQUE EN 1998

Par Matteo Campagnolo

L'an 1998 a été celui du 150e anniversaire de la Constitution qui a marqué l'avènement de la Suisse d'aujourd'hui. La Constitution de 1848 inscrivit, parmi les missions de la Confédération, celle de réaliser l'unification de la monnaie. Le Cabinet de numismatique avait d'excellentes raisons pour être présent sur la scène de la commémoration, avec l'exposition *Une monnaie pour la Suisse. Antoine Bovy ou la contribution genevoise*. La contribution que Genève a apportée à l'adoption du système monétaire décimal français a été, en effet, multiple. En 1832 déjà, le rapporteur de Genève pour le projet de nouvelle constitution fédérale, Pellegrino Rossi, préconisa l'adoption du système français, contrairement à l'avis qui finit alors par prévaloir. Quelques années plus tard, sans attendre une réforme sur le plan fédéral, Genève allait adopter le système monétaire décimal en vigueur en France. Enfin, quand vint le moment de créer les types de cette nouvelle monnaie (la loi monétaire date du 7 mai 1850), ce fut au célèbre médailliste genevois Antoine Bovy (1795-1877) que cette tâche, aussi ardue qu'honorifique, fut confiée. Il créa pour la monnaie d'argent l'Helvétia assise: cette Helvétia constitue, comme l'a bien montré Michel de Rivaz dans son étude récente, le point de départ de toutes les représentations de cette figure allégorique sur les pièces et les billets suisses.

Une exposition est une occasion de dialogue avec les amateurs et les collectionneurs: tel a été le cas lors de l'exposition susmentionnée, ouverte à la Maison Tavel de janvier à septembre. Grâce à la sagacité et à la science de l'un de ces connaisseurs, le Musée d'art et d'histoire conserve désormais, à côté de quelques esquisses d'Antoine Bovy pour des monnaies et des médailles, qui avaient trouvé le chemin du Musée au début du siècle, une série de huit dessins et de six photographies liés à trois épisodes importants de l'histoire monétaire de la nouvelle Confédération suisse.

En 1865, sous l'impulsion de la France, fut créée l'Union monétaire latine, à laquelle la Suisse adhéra. L'écu d'argent et la monnaie d'or de France, de Belgique, d'Italie, purent circuler librement en Suisse. Si bien qu'on ne sentit pas le besoin de frapper une monnaie d'or de la Confédération, avant que la guerre franco-allemande de 1870, et la défaite française, ne vinssent altérer les équilibres en place. La Suisse envisagea alors la frappe de l'or, pour pallier la pénurie subite. Il avait été décidé de procéder très rapidement: le premier essai de frappe de l'or eut lieu avec les coins de la pièce de 20 centimes[1].

1.
Mine de plomb sur papier, nombreux repentirs, 22,3 × 18,2 cm (diam. 11,9 cm). En bas à gauche «A. Walch». Genève, Cabinet de numismatique du Musée d'art et d'histoire, Inv. CdN 1999-4

Le deuxième essai de la pièce de 20 F, qui porte la date de 1871 et la signature de DURUSSEL à l'exergue, présente une tête à gauche savamment coiffée[2]. Deux dessins et une photographie contenus dans le portefeuille nouvellement acquis par le Cabinet de numismatique de Genève s'en rapprochent sensiblement. L'un est expressément stipulé d'Albert Walch[3], l'autre, portant la date 1872, est à la fois très proche du style de l'esquisse précédente - on est tenté de l'attribuer également à Walch - et de l'essai frappé. De là à penser que Walch est le véritable auteur du projet gravé ensuite par Durussel, il n'y a qu'un pas[4]. Ce partage des tâches n'aurait rien d'étonnant, et il serait le même que celui qui présida à la création des pièces les plus stables de l'histoire monétaire de la Confédération, celles de 2, 1 et ½ Fr. En 1874, le projet d'Albert Walch, retenu, fut gravé par Antoine Bovy. L'Helvétia - Déméter sur fond de montagnes en 1850 -, y prenait l'aspect d'une Athéna couronnée de lauriers[5].

Nous sommes en mesure d'ajouter un élément encore à cette longue série: un projet, plus proche de la pièce frappée que le dernier projet retrouvé par M. de Rivaz: l'Helvétia y figure déjà avec la tête à gauche, mais elle ne présente pas encore le «déhanchement qui accentue le mouvement du drapé»[6].

2.
Mine de plomb sur papier, 9,7 × 9 cm (diam. 5,5 cm). Genève, Cabinet de numismatique du Musée d'art et d'histoire, Inv. CdN 1999-5

3.
Albumine retouchée à l'encre de Chine et au crayon, collée sur carton, 17,9 × 15 cm (diam. 14,5 cm). Genève, Cabinet de numismatique du Musée d'art et d'histoire, Inv. CdN 1999-9

Après 1875, date où furent frappées les nouvelles pièces de 1 et ½ Fr. dont le type continue d'être utilisé encore aujourd'hui, on entre définitivement dans l'ère de «la tête de l'Helvétia», qui doit à Walch d'avoir reçu sa forme la plus durable s'il est vrai que la Vreneli *Jugendstil* d'Ulysse Landry n'est plus aujourd'hui qu'un souvenir affectif.

La question de la frappe de l'or en Suisse revint avec insistance sur le tapis en 1881[7], car les autres Etats membres de l'Union latine n'étaient plus disposés à couvrir les besoins de la Suisse en monnaie d'or. La pression de la Belgique fit qu'après d'autres atermoiements, l'Assemblée confédérale accepta le projet du Département des finances d'inscrire au budget une frappe de cinq millions en pièces de 20 F, en 1883. Une nouvelle fois, il fallut réaliser très rapidement des essais. On renonça à de nouveaux concours. D'anciens dessins furent repris. La solution retenue fut la suivante: pour le type de l'avers on reprit le projet d'Albert Walch pour la pièce de 20 centimes. Pour le revers, un dessin de l'héraldiste de Berne Christian Bühler (1825-1898), qui avait également retouché la tête à l'avers, fut adopté.

La pièce qui causa le plus de tracas au Département fédéral des finances, après celle de 20 F, fut celle de 20 centimes. Elle fut d'emblée la cible de prédilection des faussaires, qui produisaient en grande quantité des faux indécelables à l'œil nu. La recherche d'une parade dans un alliage différent dura de 1875 à 1881. Quand le nickel pur donna satisfaction, il fallu retirer les anciennes pièces de 20 centimes et le remplacement du type devint une nécessité. Les nouveaux coins furent gravés par Schwenger de Stuttgart, sur la base du projet de Walch qui avait déjà été adopté pour la pièce de 10 et de 5 centimes en 1879.

Walch, on le voit dans l'article de M. de Rivaz sur l'Helvétia complète, travaillait ses sujets en les reprenant et en les modifiant par paliers. Cela est confirmé par les dessins contenus dans le portefeuille entré au Cabinet de numismatique, au sujet des pièces divisionnaires de 1879-1881 et de celle de 20 F en or de 1883. Il y avait en effet un point commun entre les pièces de 20 centimes et celles de 20 F, leur diamètre. C'est ce qui avait permis que le premier essai des pièces de 20 F, dont on se souvient qu'il eut lieu en hâte, fût fait avec les coins de la pièce de 20 centimes de 1850. Ensuite, c'est le contraire qui se produisit. De 1875 à 1881, l'essai de l'avers de 20 centimes fut effectué avec les coins de la pièce de 20 F de Durussel et de celle de Dorer. Finalement, en 1883, l'essai de la pièce de 20 F fut réalisé avec le coin de la nouvelle pièce de 20 centimes. La pièce définitive reçut le même avers que le 20 centimes de 1881. Seule différence, la tête de l'Helvétia est à gauche et non à droite comme sur le 20 centimes, afin d'éviter les falsifications.

Cinq dessins du portefeuille acquis par le Musée d'art et d'histoire illustrent le travail d'affinement portant sur la chevelure et la légende au pourtour. Mais, hormis la reproduction photographique du dessin de l'avers de la monnaie de 10 centimes de 1879, trois présentent la tête à droite (dont deux datés de 1881): ils furent donc probablement réalisés pour la pièce de quatre sous; un quatrième présente quant à lui la tête à gauche, comme la pièce de 20 F[8].

4.
Mine de plomb sur papier calque encollé sur bristol, env. 18 × 18 cm (diam. 13,7 cm). Le format des lettres était à l'origine plus grand. Genève, Cabinet de numismatique du Musée d'art et d'histoire, Inv. CdN 1999-6

5.
Mine de plomb sur bristol, repentirs au niveau de la légende (étoile effacée sur la tête), de la coiffure et du diadème, 16,3 × 17 cm (diam. 12,4 cm). Signé «Composition Albert Walch - Albert Walch, Bern». Genève, Cabinet de numismatique du Musée d'art et d'histoire, Inv. CdN 1999-7

Bibliographie:

M. DE PALÉZIEUX, «Quatre essais de pièces de 20 centimes de la Confédération suisse», *Bulletin de la Société suisse de numismatique*, I/1 (1882), pp. 75-76
Edm. PLATEL, «Das Schweizerische Zwanzigrappenstück», *ibid.*, IX/2 (1890), pp. 47-60
Fritz BRÄNDLIN, «Etwas von den Schweizerischen Goldstücken», *Revue suisse de numismatique*, IX (1899), pp. 302-303
P. ADRIAN, «Geschichte des schweizer. Zwanzigfrankenstückes», *ibid.*, pp. 304-322
«Münzproben der Schweizerischen Eidgenossenschaft», *Helvetische Münzenzeitung*, 33/12 (décembre 1998), pp. 707-716
Bernard LESCAZE, Michel de RIVAZ, Matteo CAMPAGNOLO, *Une monnaie pour la Suisse*, Genève, Editions Suzanne Hurter, 1999

Notes:

1 Voir ADRIAN, p. 308 (loi fédérale du 22 décembre 1870)
2 ADRIAN, pl. 4 n° 2; reproduit dans *Helvetische Münzzeitung*. Le Conseil fédéral ne put finalement se résoudre à frapper la pièce de 20 F.
3 1816-1882, professeur à l'Ecole des beaux-arts de Berne de 1871 à sa mort.
4 Inv. CdN 1999-4 et 5 (fig. 1 et 2), CdN 1999-11 (albumine d'un dessin fort semblable, mais non identique, au CdN 1999-5, diamètre pièce 22 mm). Ajoutons que deux autres dessins (CdN 1999-2 et 3) du même lot, contiennent des projets pour la pièce d'or de 1871 (le CdN 1999-1, publié dans RIVAZ, p. 103, concerne l'essai de la pièce de 20 F frappé en 1873).
5 Il convenait de donner à ces nouvelles pièces conformes aux décisions de l'Union latine (835 pour mille) un aspect clairement différent des précédents portant l'Helvétia assise. Michel de RIVAZ retrace, sur la base de documents inédits, l'histoire de ce long accouchement.
6 Fig. 3 (reproduite aussi à l'échelle de la pièce de 2 F sur albumine, Inv. CdN 1999-10).
7 Après 1873, l'Hôtel de la monnaie fut accaparé par le retrait des pièces d'argent à 900 pour mille et à 800 pour mille de fin, et par la création des nouvelles pièces, comme on l'a vu, puis par le remplacement des pièces de billon.
8 Inv. CdN 1999-6 à 8, CdN 1999-14 (trois photographies à l'échelle de la monnaie, diam. 21,5 mm, tirées sur albumine, d'un même dessin, très proche du type adopté pour le 20 centimes) (fig. 4 à 7), CdN 1999-12 (photographie à l'échelle, diam. 19,3 mm, tirée sur albumine, du dessin pour la pièce de 10 centimes, voir PLATEL, pl. II n° 4: premier essai)

Crédit photographique :

Genève, Musée d'art et d'histoire, photo Nathalie Sabato: fig. 1 à 5

ENRICHISSEMENTS DU DÉPARTEMENT DES ARTS APPLIQUÉS EN 1998: MOBILIER ET OBJETS DOMESTIQUES

Par Annelise Nicod

1.
Ensemble de boîtes de commerces genevois. Décors imprimé sur métal ou sur papier. Genève, XXe siècle. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. AA 1998-724 à AA 1998-730

Cette année sans achat a permis de mettre en évidence deux modes d'enrichissement des collections, plus rares et présentant beaucoup d'intérêt.

D'une part, il s'agit de dons liés à une exposition temporaire. *Des boîtes se racontent...*, organisée à la Maison Tavel en automne 1997 et prolongée pendant toute l'année 1998, a atteint son but de sensibiliser le public à la préservation d'un patrimoine d'autant plus menacé qu'il est modeste. Une vingtaine de boîtes différentes, provenant de commerces genevois, nous ont été offertes, généralement par lot. Elles ont même été laissées au choix du musée afin de rendre cette collection plus pertinente[1]. Ceci témoigne de la confiance établie entre notre institution et les donateurs que nous voudrions ici encore remercier[2]. Ces objets se rapportent surtout aux produits pharmaceutiques, aux denrées alimentaires (thé, biscuits et chocolats), aux cigarettes et à la bijouterie-orfèvrerie. Parmi les pièces au graphisme élaboré citons une deuxième boîte conçue par Exem[3] qui a servi de prix pour le concours de l'Escalade de 1991, deux boîtes à thé de la maison Tschin-ta-ni[4] et une boîte à biscuits de la fabrique Pernot[5].

D'autre part, la restauration des papiers peints peut réserver de bonnes surprises puisqu'ils sont le plus souvent trouvés en couches superposées. Sept papiers peints différents ont ainsi été dégagés sur les trois feuilles d'un paravent, dépassant les prévisions faites lors de son achat[6] par la taille des panneaux mis au jour qui permet de saisir tout l'intérêt de leur composition décorative. Nous savons désormais que ce paravent jouait à l'origine avec le trompe-l'œil, et qu'il était orné de décors différents au recto et au verso, mais dans des tons assortis, qui imitaient des étoffes tendues entre des boiseries Louis XVI peintes en gris. Ces papiers peints aux semis floraux rouges, roses ou oranges sur fond blanc datent de la fin du XVIIIe siècle.

Pour conclure, nous espérons qu'un crédit d'acquisition sera de nouveau disponible l'année prochaine afin que nous puissions saisir les opportunités dans les domaines qui ne font pas traditionnellement de dons ou legs.

Notes:

1 Nous nous attachons notamment à une qualité graphique dans ce domaine qui n'est pas collectionné systématiquement par le Musée d'ethnographie.
2 Donateur anonyme, Monsieur L. Breitmeyer, Mmes M.-C. Gateau Brachard et M. de Steiger, héritiers de Mme M. Wilmes
3 Cf. *Genava*, n.s., t. XLII, 1994, p. 226
4 Maison de thé fondée à Genève en 1875 et toujours en activité
5 Biscuiterie en activité à Genève de 1888 à 1960. *Biscuits Pernot, une manufacture dijonnaise* 1869-1963, Musée de la Vie Bourguignonne, Dijon, 1990, et Musée d'ethnographie, Genève, 1991
6 Cf. *Genava*, n.s., t. XLIII, 1995, p. 185

Crédit photographique:

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

ENRICHISSEMENTS DU DÉPARTEMENT DES ARTS APPLIQUÉS EN 1998: TEXTILES, COSTUMES ET ACCESSOIRES

Par Marielle Martiniani-Reber

En l'absence de crédit d'acquisition, seules des donations sont venues compléter nos fonds. Cette année a cependant été particulièrement riche; de nombreux vêtements anciens liés à l'histoire de Genève sont entrés dans nos collections, telles les pièces de layette finement brodées et ensembles de baptême du XIXe et du début du XXe siècle, grâce à la générosité d'Elisabeth Leclerc, de Jean-Claude et Georgette Strobino, et de Micheline Tripet, Genève. Des déguisements offerts par Madeleine Seinet permettent d'évoquer plaisamment les festivités enfantines de la Suisse du début du siècle (fig. 1).

La famille de Jean-François Empeyta, Chêne-Bougeries, a renouvelé son geste généreux envers notre département, qu'elle avait gratifié de très belles pièces de costume il y a quelques années, en nous cédant encore de la lingerie et des vêtements féminins du XIXe et du début du XXe siècle, ainsi que du linge de maison.

Des chapeaux créés à Genève au début du siècle ont également été offerts à notre institution par Alexandre Fiette, restaurateur des textiles anciens au Musée d'art et d'histoire. Leurs étiquettes portent les mentions de «Mme Olga, 8 P^t^ d'Arve Genève» ou «Carmen Vionnet, place du Molard 11 Genève» ou encore «Simone Emilienne 104 rue du Rhône Genève». Une autre coiffure, en paille, réalisée à Genève vers 1930 et offerte par Elisabeth Leclerc, Genève, copie un chapeau peint par Wolfgang-Adam Töpffer (1766-1847).

Des tapisseries au petit point provenant de l'atelier de broderie et d'ouvrages de dame genevois «Au menuet», du début du siècle, nous ont été données par Michèle Chapel, Genève. A la suite de l'exposition «L'esprit de l'Inde dans les collections des Musées d'art et d'histoire», Jasvinder Kaur Singh, commissaire scientifique, a donné à notre institution un sac du soir réalisé à Jaïpur vers 1950. Deux pièces de la collection Toms, château de Coinsins, sont entrées au musée grâce à la générosité de l'Etat et du Canton de Vaud: un ciel de lit italien réalisé vers 1730 et un ensemble d'ameublement, rideaux et couvre-lit anglais du XIXe siècle.

La donation la plus importante (AA 1998-59 à AA 1998-512) est sans conteste celle de la Fondation de la Ménestrandie, Genève, qui a cédé au musée de grands ensembles de

1.
Photographie où apparaît la donatrice enfant, Madeleine Seinet, déguisée en Hollandaise. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. AA 1998-565

2.
Costume féminin composé d'un corsage et d'une jupe à tournure, taffetas de soie et dentelles Valenciennes, Paris, vers 1860-1870. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. AA 1998-580. Don de Mme Elisabeth Leclerc, Genève

3.
Eventail plié européen, vers 1840, feuille double, papier glacé imprimé et colorié, bois pour la monture. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. AA 1998-504. Don de la Fondation La Ménestrandie, Genève

dentelles des XVIIIe et XIXe siècles, de différentes origines, Bruxelles, Malines, Valenciennes, Alençon, Neuchâtel, Genève et l'Irlande, des broderies et ombrelles de la seconde moitié du XIXe siècle, des mouchoirs brodés et monogrammés, des bonnets et fonds de bonnets. Des éventails du XVIIIe au début du XXe siècle accompagnent ces collections (fig. 3). Parmi ces pièces, on peut retenir deux œuvres anglaises du XVIIIe siècle ainsi que deux exemples parisiens dont la feuille est signée du peintre Natthey et qui portent sur leur bélière l'inscription suivante « H. Templier Boulevard Saint-Denis Paris ».

Crédit photographique :

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

ENRICHISSEMENTS DU MUSÉE ARIANA EN 1998

Par Anne-Claire Schumacher

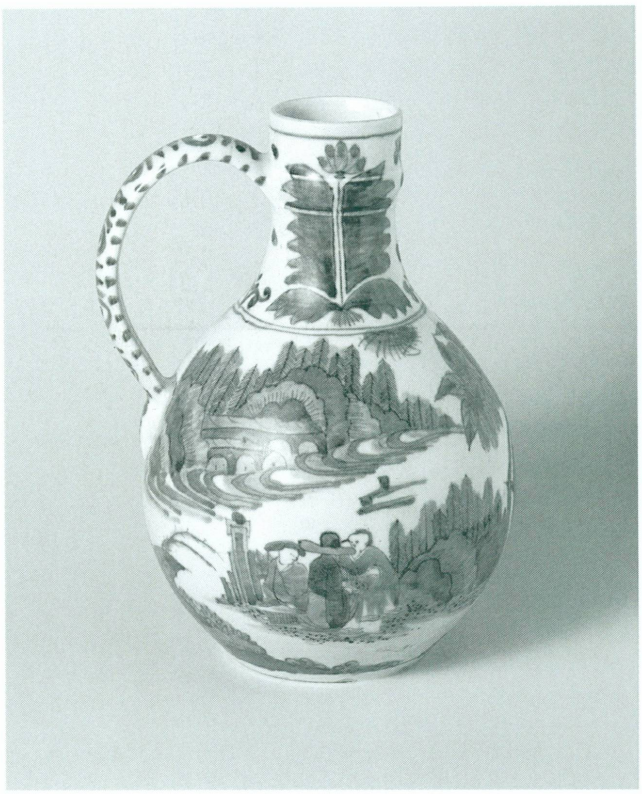
Le musée Ariana a de nouveau pu bénéficier largement en 1998 de la générosité de donateurs individuels ou institutionnels; pas moins de cent vingt-sept objets sont ainsi entrés à l'inventaire, dont cent trois dans le secteur céramique et vingt-quatre dans celui de la verrerie.

UNE CRUCHE EN PORCELAINE JAPONAISE DE STYLE *TRANSITION*

Le Fonds Laurent a cette année encore témoigné son fidèle soutien aux collections orientales du Musée en finançant l'acquisition d'une cruche en porcelaine d'Arita (Japon) à décor bleu et blanc. Cet objet illustre à merveille le jeu des influences réciproques qui s'établit dans le courant du XVIIe siècle entre la Chine et le Japon d'une part, entre l'Orient et l'Occident d'autre part.

Le décor de la cruche est une imitation, certes simplificatrice et rudimentaire, des décors chinois de style *Transition*. Les livraisons de porcelaines chinoises étant brutalement interrompues en raison de la guerre civile qui fait ravage dans l'Empire du Milieu dans la seconde moitié du XVIIe s., la Compagnie hollandaise des Indes orientales, la célèbre V.O.C., se tournera dès 1657 vers les ateliers de la cité japonaise d'Arita pour ravitailler sa clientèle en porcelaine orientale. Dans un premier temps, les potiers japonais se verront contraints d'imiter tant bien que mal la porcelaine chinoise de style *Transition*, alors très en vogue en Europe.

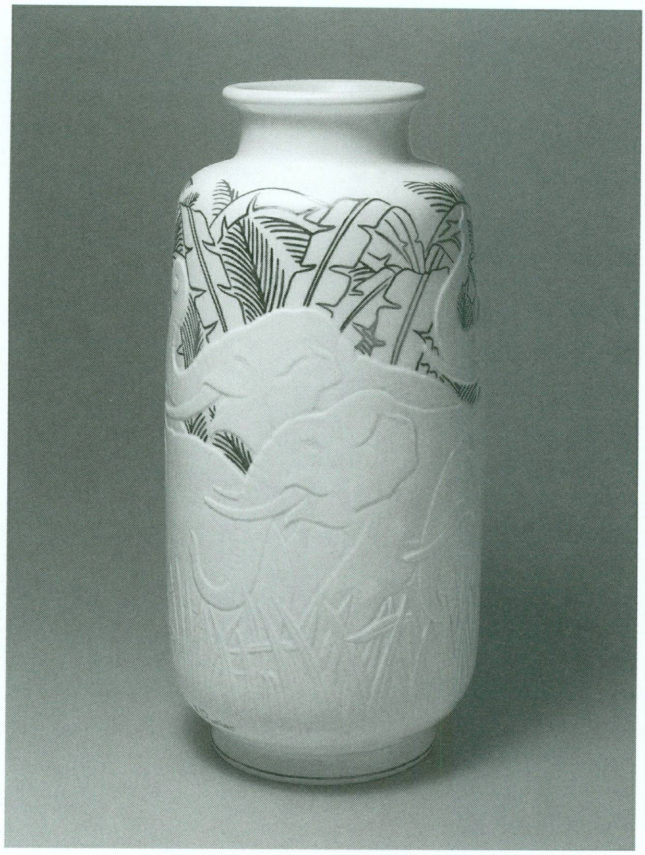
Si le décor est oriental, la forme de notre cruche est résolument européenne; elle évoque des prototypes en grès allemand, extrêmement populaires aux Pays-Bas dans la première moitié du XVIIe siècle. Les marchands hollandais de la V.O.C. ont certainement fourni aux ateliers d'Arita un modèle en faïence de Delft. Le décor rustique qui anime l'anse de la cruche japonaise est en effet parfaitement conforme à ce qui se pratiquait alors dans les faïenceries hollandaises.



1.
Cruche. Arita (Japon), vers 1670. Porcelaine, décor peint en bleu sous couverte. Haut. 25 cm. Genève, Musée Ariana, Inv. AR 1998-102. Don du Fonds Laurent

CÉRAMIQUE ET VERRE ANCIENS ET MODERNES

Monsieur Philippe Neeser, Nishinomiya (Japon), nous a offert en souvenir de Madeleine et Jean Neeser-Pidoux une paire de pots-pourris en porcelaine de Paris imitant Saint-Cloud (fin du XIXe s.), des vases de Raoul Lachenal, Emile Decœur, Marcel Noverraz, Menelika, Paul Bonifas, Charles Claude Rudhardt, datant tous de la première moitié du XXe siècle, une figurine d'Edmond Lachenal (début du XXe s.), un petit vase de Langenthal (1949), un vase japonais de type Satsuma (époque Meiji) ainsi que deux drageoirs en cristal taillé du début du siècle.



2.
Vase. Sèvres, décor de Marcel Prunier (1919-1959), daté 1927. Porcelaine moulée, décor peint à l'argent. Genève, Musée Ariana, Inv. AR 1998-56. Don de Mme Franzisk Duschnitz

Madame Franzisk Duschnitz, Genève, nous a fait don des pièces suivantes: un ravier en porcelaine de la manufacture française de Boissettes (4e quart du XVIIIe s.), deux tasses et soucoupes en porcelaine de Vienne (1ère moitié du XIXe s.), une soucoupe en porcelaine d'Arita ornée du motif de «La Dame au Parasol» de Cornelis Pronk (1737-1740)[1], un grand vase en porcelaine de Sèvres décoré par Marcel Prunier (1927), ainsi qu'un vase en verre de la manufacture allemande de Johann Witwe Lœtz, vers 1898, une série de cinq verres à jambe en cristal gravé provenant probablement de l'atelier viennois J.L. Lobmeyr & Cie (vers 1900), un verre à jambe en verre coloré à pied en forme de cygne (Salviati à Venise ?, fin du XIXe s), deux gobelets en cristal de Bohème peint (XIXe s.), un verre à pied en cristal doublé et gravé (XIXe s.) et un confiturier en cristal coloré et taillé à monture métallique (vers 1870), tous deux de Bohème, enfin une carafe en verre gravé à monture en étain (Jura-Doubs, XIXe s.).

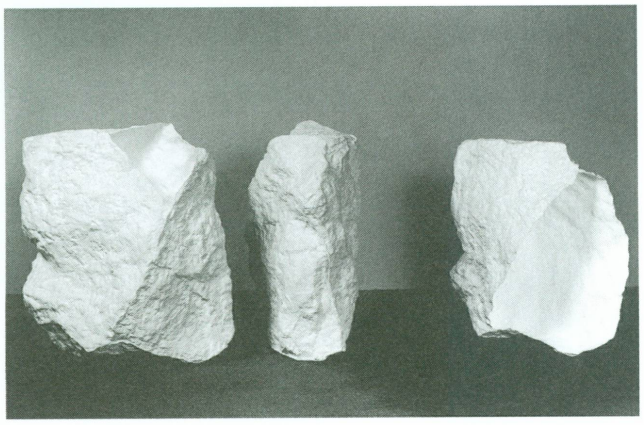
De Madame Ghislaine Picker, Carouge, nous avons reçu un ensemble de neuf pièces d'un service en porcelaine de Limoges à décor imprimé (vers 1930) et quatre verres en cristal incolore taillé et gravé à pied bleu (France, 1ère moitié du XXe s.); de Madame Renée Garin, Cologny, deux assiettes en porcelaine de Paris de la manufacture Darte frères (1ère moitié du XIXe s.); de Madame Andrée Stirer, Carouge, un plat en faïence fine de Longwy (1954-1986), deux vases et une boîte en porcelaine (XXe s.); de Monsieur Hans Rochat, Lucerne, un gobelet (1964) et une assiette (1956) commémoratifs en faïence de Marcel Noverraz, ainsi que deux assiettes commémoratives en faïence fine à décor imprimé de Carouge (fin du XIXe-début du XXe s.); de Madame Rosy Nachimson, Genève, un vase en faïence décoré par Paule Ville pour l'atelier Jérôme Massier à Vallauris (1ère moitié du XXe s.); de Madame Christa von der Marwitz, une assiette de la manufacture de porcelaine de Höchst commémorant le 350e anniversaire de la naissance du peintre Maria Sybilla Merian. Enfin les Bénévoles du Musée Ariana ont offert à notre Musée deux vases de la Verrerie de Saint-Prex (entre 1931 et 1964).

CÉRAMIQUE ET VERRE CONTEMPORAINS

La création contemporaine n'est pas en reste puisque cette année encore, nous avons pu enrichir ce secteur fondamental pour notre Musée des dons suivants.

Par l'intermédiaire de l'Académie Internationale de la Céramique (A.I.C.), des œuvres de Kyra Spieker, Maria Voyatzoglou, Özer Yeltan Lerzan, Gerda Gruber et Karen Park sont entrées dans nos collections. Après l'exposition que le Musée Ariana lui a consacré en 1997, le céramiste et verrier français Bernard Dejonghe a offert une de ses sculptures de verre; suite à la 5e Triennale de la Porcelaine de Nyon, Monsieur Akihiro Maeta (Japon) nous a fait don d'un vase en porcelaine alors que Monsieur Mitsumasa Aoyama (Tokyo) nous a généreusement offert des œuvres de ses compatriotes Kaoru Ojio et Shigekazu Nagae.

Grâce au soutien indéfectible des collectionneurs aussi passionnés que généreux que sont Messieurs Csaba Gaspar à Genève et Charles Roth à Prilly, des œuvres de Michel Pastore et Francesca Pfeffer (M. Gaspar), de Jean Biagini, Claude Champy, Edouard Chapallaz, Philippe Dubuc, Pierrette Favarger, Jean-Nicolas Gérard, Vincenza de Grandi, Charles Hair, Ernst Häusermann, Yvette Hertzberg,



3.
Philippe Barde (Genève, 1955), *Tous semblables, tous différents.* Porcelaine moulée. Haut. 70 cm. Genève, Musée Ariana, Inv. AR 1998-70. Don de l'Association du Fonds du Musée Ariana

Jean Linard, Yves Mohy, Daniel de Montmollin, Marie-Blanche Nordmann, Sara Radstone, Isabelle Roth, Fritz Schmid, Jean-Pierre Viot, Camille Virot, Petra Weiss ainsi qu'une coupe en verre de Itte Matthey-de-l'Etang (M. Roth) viennent compléter et renforcer nos collections. Madame Sherine Kirthisingha, Genève, nous a offert une pièce de l'artiste du Sri Lanka Ajith Mohan Perera.

TOUS SEMBLABLES TOUS DIFFÉRENTS : UNE ACQUISITION DE L'A.F.M.A.

L'Association du Fonds du Musée Ariana (A.F.M.A.) a décidé cette année, en accord avec la conservation, d'apporter son soutien à l'un des céramistes genevois les plus remarqués de sa génération. Avec la série : *Tous semblables, tous différents,* Philippe Barde (né en 1955) explore l'univers de la porcelaine moulée. Un seul et même moule, constitué d'un moulage d'une pierre, engendre ainsi des formes potentiellement identiques, mais qui revêtent en fin de compte des caractères plastiques très différenciés du fait de l'intervention de l'artiste. Loin de vouloir imiter la pierre, Philippe Barde au contraire s'en distancie, mettant en valeur la finesse et la fragilité de la porcelaine au gré d'ouvertures qui favorisent le dialogue entre l'extérieur et l'intérieur de la forme.

Un modeste reliquat budgétaire nous a encore permis de faire l'acquisition de trois pièces de Setsuko Nagasawa et Philippe Barde, qui viennent judicieusement compléter le fonds que nous possédons de deux artistes contemporains de talent présents sur la scène suisse.

Note :

1 Sur ce motif, voir notre contribution de l'an dernier dans *Genava,* 1998, p. 164

Crédit photographique :

Genève, Musée Ariana, Photo Nathalie Sabato, Genève : fig. 1 à 3

ENRICHISSEMENTS DU MUSÉE DE L'HORLOGERIE ET DE L'EMAILLERIE EN 1998

Par Fabienne Xavière Sturm

L'année 1998 est particulièrement faste par le nombre et la qualité des dons, legs et dépôts permanents. La découverte qu'une personne connue ou inconnue, qu'une institution ou une manufacture, marque son intérêt et sa fidélité à une des collections publiques genevoises, est toujours une émotion gratifiante. Parfois somptueux et rares, les objets donnés apportent une dimension nouvelle, exceptionnelle, à tel ou tel ensemble existant. Parfois plus modeste, un don peut s'avérer un jour essentiel, d'une potentialité documentaire qui se valorise avec l'évolution de la connaissance. Ces multiples générosités compensent certes pour une part l'absence de crédit d'acquisition, mais ne sauraient en aucun cas remplacer une politique d'enrichissement menée avec raison et rigueur, dans la durée.

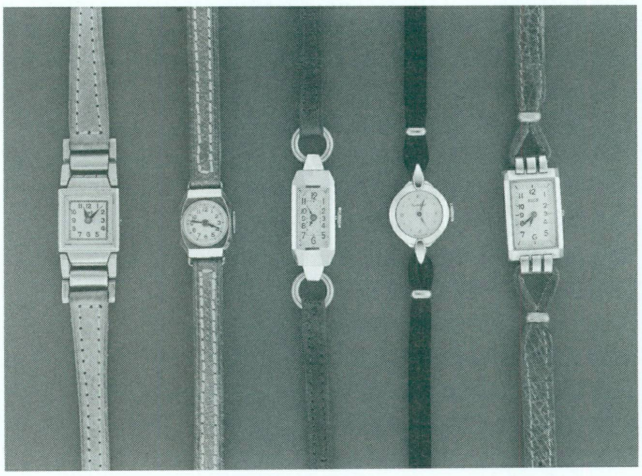
Signalons le remarquable partenariat qui s'est établi entre notre institution et le Fonds cantonal de décoration et d'art visuel de l'Etat de Genève. La reconnaissance d'une action entreprise depuis vingt ans dans le domaine du bijou et de la montre contemporaine, l'encouragement à la poursuivre, ont permis, dans un esprit de totales liberté et confiance, l'augmentation sensible de la collection, d'y faire entrer de nouveaux artistes et de renforcer avec précision la présence des autres. Les nouveaux dons de notre amateur genevois ont créé une heureuse et très bienvenue synergie avec les pièces du FCDAV.

Pour la première fois depuis l'ouverture du Musée en 1972, l'illustre Maison Vacheron Constantin a fait don d'une montre-bracelet d'homme, en or gris et rose, dite modèle «Jalousie», dont la particularité est un cadran caché par un système de volet articulé qui s'ouvre sous la pression d'un verrou. Deux superbes montres en forme de croix et dont les boîtes sont en cristal de roche taillé, léguées par Bernard Demole, apportent par leurs excellentes signatures, Jean Rousseau et Zacharie Fonnereau, un complément extraordinaire aux pièces d'horlogerie genevoise de la première moitié du XVIIe siècle. Madame Gertrud von Meissner nous a remis le modèle numéro deux de la fameuse pendule Atmos, dont nous possédons le prototype, le modèle numéro un, ainsi qu'un modèle moderne.

Enfin, la Fondation Hans Wilsdorf a fait pour nous l'acquisition près de trois cents pièces de la collection de René Lüscher à Choully. L'intérêt de cette collection réside dans l'illustration de la production courante des années 1930 à 1970, dont le Musée jusqu'à présent ne possédait que des exemples épisodiques, sans grande cohérence; celle-ci est désormais acquise. Des pièces plus anciennes, une grande variété d'accessoires de l'horlogerie, un fort groupe de réveils, viennent compléter l'ensemble.

HORLOGERIE – DONS

Collection René Lüscher Genève
Environ 280 objets, suisses pour la plupart, couvrant la période de 1850 à 1970, et comprenant:
3 horloges, 61 montres-bracelets, 14 montres de poche
12 mouvements de montres de poche, 1 chronographe de poche, 1 chronomètre de poche
3 montres de voyage, 1 montre de voiture, 1 montre d'infirmière, 1 montre-pendentif

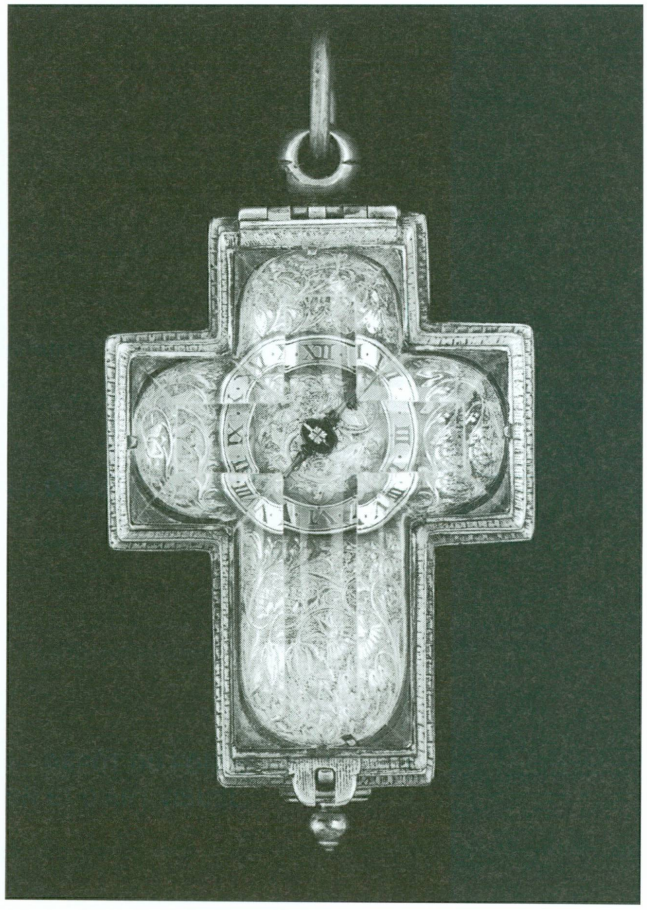


1.
Montres-bracelets, Het, Alpina, Tissot, Benrus, Cortébert, entre 1940 et 1960. Boîtes acier et bracelets cuir. Genève, Musée de l'horlogerie, Inv. H 98-72, H 98-75, H 98-78, H 98-80 et H 98-87. Don de la Fondation Hans Wilsdorf, Genève

1 montre sur broche, 14 pendulettes, 78 réveils, 1 mouvement de pendulette
ainsi que 15 cadrans de montres de poche, 22 cadrans de pendulettes et un grand lot de bracelets de montre en cuir des années soixante. Dans le domaine des accessoires d'horlogerie, signalons une vingtaine de chaînes de montre en or, cheveux tressés, argent, etc., datant de la 2e moitié du 19e siècle et du début du 20e siècle.
A cela s'ajoute une boîte à musique, quelques dessins de pendulerie, du mobilier et de l'outillage d'horloger.
Inv. H 98-68 à H 98-347. Don de la Fondation Hans Wilsdorf, Genève

Jean Rousseau (Genève, 1606 - 1684)
Montre-pendentif en forme de croix
Cristal de roche, argent gravé, laiton gravé et doré, vers 1640
Inv. H 98-349. Legs de M. Bernard Demole, Paris

Zacharie Fonnereau (Genève, fin 16e s.-La Rochelle, vers 1650)
Montre-pendentif en forme de croix
Cristal de roche, argent gravé, laiton gravé et doré, vers 1620
Inv. H 98-350. Legs de M. Bernard Demole, Paris



2.
Montre-pendentif en forme de croix, Zacharie Fonnereau, La Rochelle, vers 1620. Cristal de roche, argent gravé, laiton gravé et doré, 7,7 × 3,9 × 2,5 cm. Genève, Musée de l'horlogerie, Inv. H 98-350. Legs de M. Bernard Demole, Paris

Vacheron Constantin (Genève, depuis 1755)
Montre-bracelet «Jalousie»
Or rose, or gris, saphir, 1996
Inv. H 98-352. Don de Vacheron Constantin, Genève

François Rabby (Paris, actif entre 1717 et 1751)
Pendule murale et sa console
Contre-Boulle, laiton doré, vers 1740
Inv. H 98-348. Don anonyme, Genève

Pendule ATMOS II
Jaeger-Lecoultre, Vallée de Joux, vers 1950
Inv. H 98-351. Don de Mme Gertrud von Meissner, Genève

Montres-bracelets «Les Ponts de Saint Gervais»
Suisse, vers 1985
Inv. H 98-12 à H 98-15. Don de M. Pierre-Charles George, Genève

Montre-bracelet «Les Clefs de Saint-Pierre»
Suisse, vers 1985
Boîte à musique «Les Clefs de Saint-Pierre»
Suisse, 1989

Boîte à musique «Les Clefs de Saint-Pierre»
Suisse, vers 1985
Inv. H 98-16 à H 98-18. Don de M. Pierre-Charles George, Genève

BIJOUX - DONS

Danielle Wust-Calame (Genève, 1931)
Pendentif, émail plique-à-jour sur argent, 1997
Inv. H 98-2. Don de l'auteur

Collier et son écrin
Or gravé, dents de requin, Genève, vers 1840

Broche
Or, perles, Genève, vers 1840
Inv. H 98-19 et H 98-20. Don posthume de Mme Simone Richard-Oltramare, Genève

BIJOUX CONTEMPORAINS - DONS

Sophie Hanagarth (Lausanne, 1968)
Broche «Troisième sein», fer noirci, 1997
Bague «Noir», fer noirci, 1996
Sautoir, laiton noirci et fer, 1995
Inv. H 98-23 à H 98-25. Don d'un amateur genevois

BIJOUX CONTEMPORAINS - DÉPÔT DU FONDS CANTONAL DE DÉCORATION ET D'ART VISUEL, GENÈVE

Ursula Bonderer (Zurich, 1970)
Bracelet manchette, argent et acier, 1997
Inv. H 98-10

Esther Brinkman (Baden, 1950)
Broche, or jaune brossé, vers 1995
Bague, or jaune brossé, vers 1995
Inv. H 98-7 et H 98-8

Johanna Dahm (Bâle, 1948)
Broche «réflexion», argent, peinture acrylique, 1995
Inv. H 98-4

Sophie Hanagarth (Lausanne, 1968)
Collier «bijoux de famille», capsules de fer, 1997
Inv. H 98-11

Beppe Kessler (Amsterdam, 1952)
Collier musical, peinture acrylique, feuilles d'or, tissu, 1998
H 98-353

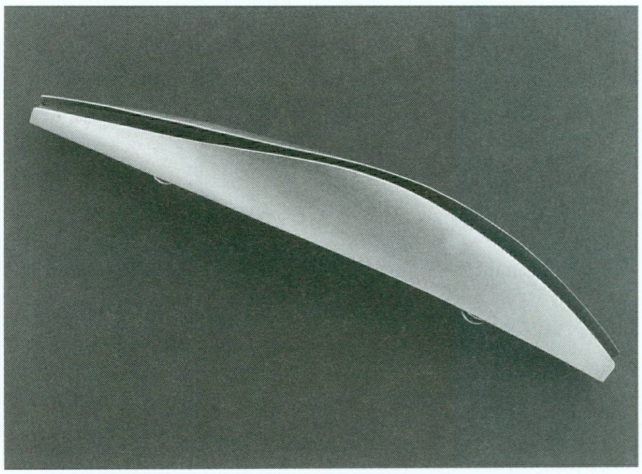
Nel Linssen (Pays-Bas, 1935)
Bracelets, papier, vers 1990
Collier, papier, vers 1990
Inv. H 98-5, H 98-6 et H 98-9

Andronikos Sayannos (Athènes, 1968)
Pendentifs, laque japonaise sur argent, 1997
Inv. H 98-21 et H 98-22

VARIA – DONS

Boîte de couleurs
Poudres d'émaux ayant appartenu à Henry Le Grand Roy (Genève, 1851-1914)
Inv. H 98-1. Don de Mme Demole-Ferrier, Genève

Boîte à musique à disque
Bois sculpté, vers 1900
Attribuée à Mermod Frères, Sainte-Croix
Inv. H 98-3. Don de M. Gilbert Albert, Genève



3.
Broche *Réflexion*, Johanna Dahm, Zurich, 1995. Argent, peinture acrylique, 15 × 2,5 × 2,2 cm. Genève, Musée de l'horlogerie, Inv. H 98-4. Dépôt du Fonds cantonal de décoration et d'art visuel, Genève

---

Crédit photographique :

Genève, Musée de l'horlogerie, photo N. Sabato : fig. 1 à 3

ENRICHISSEMENTS DU CENTRE D'ICONOGRAPHIE GENEVOISE EN 1998

Par Livio Fornara

Trois acquisitions d'évidente qualité et de bel intérêt feront cette brève rubrique des enrichissements 1998. Ce sont trois dessins dont les sujets, chacun pourtant dans un domaine différent, cadrent au plus juste avec les visées de l'iconographie locale.

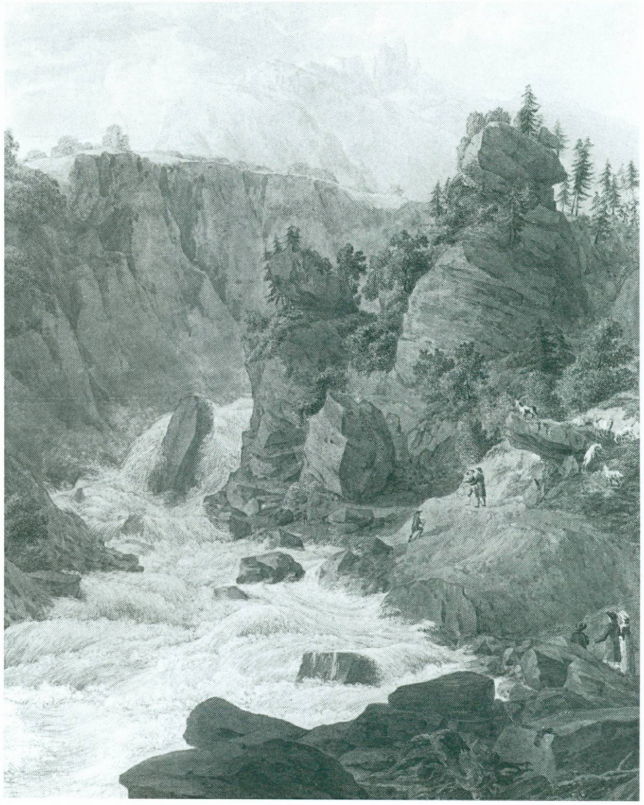
Le premier, à l'encre de Chine sur papier, est un portait de famille en silhouette: les Picot dans leur salon, par Christian-Gottlob Geissler (Augsbourg 1729-Genève 1814). Le Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire avait acquis en 1995 une feuille analogue du même artiste, commentée et reproduite dans *Genava* en 1996 (p. 191, à laquelle nous renvoyons et où le présent dessin est mentionné). Un feuillet manuscrit, d'une écriture XIXe siècle et inséré dans le sous-verre, identifie la scène et tous les personnages. En voici la transcription intégrale: «Salon de la maison Picot / Fusterie 12, 1er étage / 1781 / Mr Jean Daniel Picot assis, âgé de 76 ans; à côté sa femme née Pernette Patron âgée de 65 ans; devant son petit-fils Albert Picot âgé de 2 ans; Mr Pierre Picot Past. et Prof. leur fils, âgé 35 ans, joue avec ses 2 fils Jean, âgé de 4 ans, Daniel, âgé de 3 ans; près de lui sa sœur Mlle Jeanne Picot, âgée de 40 ans, brode; et sa femme née Elisabeth Trembley, âgée de 25 joue de la guitare». Ce dessin fait partie de cette rare production de Geissler précieuse pour ses témoignages sur la vie domestique à Genève.

Le deuxième dessin, attribuable à Louis-Auguste Brun (Rolle 1758 - Paris 1815), représente une partie des fortifications de Saint-Gervais à la fin du XVIIIe ou au début du XIXe siècle; la vue est pointée sur le flanc ouest du bastion de Cornavin; tout à droite on reconnaît le temple de Saint-Gervais. C'est en fait une esquisse restée inachevée, au crayon et à l'aquarelle prestement posée. Outre l'intérêt iconographique, car les vues des fortifications ne sont pas si nombreuses, le dessin séduit par sa fraîcheur et son côté enlevé.

Le troisième nous fait quitter la ville, mais pour des routes que les collections genevoises empruntent depuis toujours, à savoir la vallée de l'Arve, Chamonix et le massif du Mont-Blanc, comme l'ont fait la plupart des artistes genevois partis à la rencontre de la nature alpestre. Ici c'est Jean-Philippe Linck (Genève 1770-1812), frère cadet du plus talentueux et plus fécond Jean-Antoine, mais tous deux grands portraitistes de montagnes, qui signe une grande aquarelle, rehaussée de gouache blanche, représentant la *Chute de l'Arve près de Chède,* selon le titre tracé à la plume sur le montage d'origine.

Crédit photographique:

Photo Nicolas Spuhler, Actinic, Genève



1.
Jean-Philippe Linck (1770-1812), *Chute de l'Arve près de Chède.* Aquarelle et gouache sur vergé, signé, dessin: 47,9 × 38,6 cm, montage d'origine: 54,6 × 45 cm. Centre d'iconographie genevoise, Inv. IG 1998/47

ENRICHISSEMENTS DU CABINET DES DESSINS EN 1998

Par Claire Stoullig

L'année 1998 a été marquée par le travail effectué sur les anciens fonds non encore inventoriés. Quelque deux cent cinquante numéros nouveaux s'ajoutent ainsi aux acquisitions récentes, représentant un apport remarquable tant en qualité qu'en quantité, tels certains dessins d'Abraham Bouvier (Inv. D 1998-1 à D 1998-80), ou encore huit feuilles de Ferdinand Hodler (Inv. D 1998-511 à D 1998-518) qui constituent un véritable événement pour notre collection et qui feront l'objet d'une étude spécifique dans un prochain numéro de *Genava*.

Poursuivant sa politique de développement du fonds Liotard, le Cabinet des dessins s'est enrichi de deux pastels: l'un offert généreusement par Edmond de Rothschild, et l'autre acquis dans une vente.

Jean-Etienne Liotard (Genève, 1702-1789)
Portrait de Marie-Jeanne Bassompierre (fille aînée de l'artiste), vers 1783
Pastel sur parchemin, 69 × 55 cm
Inv. D 1998-501
Don du baron Edmond de Rothschild

Provenance:
Ancienne collection Charles Vignier, Genève, ayant donc appartenu à la collection du joaillier genevois Pierre Vignier, époux de la petite-fille de Liotard

Répertorié in:
J.W.R. TILANUS, «La vie et les œuvres de Jean-Etienne Liotard», 1897, p. 137, n° 106; Manuscrit *Trivas*, 1938, p. 36, n° 23; Renée LOCHE, «Jean-Etienne Liotard dans les collections genevoises», *Le livre du Richemond IV*, 1990, p. 63, repr. coul. n° 15, p. 48; non mentionné in Renée LOCHE et Marcel ROETHLISBERGER, *J.-E. Liotard*, éd. Rizzoli, Milan, 1978

1.
Jean-Etienne Liotard (1702-1789), *Portrait de Marie-Jeanne Bassompierre* (fille aînée de l'artiste), vers 1783. Pastel sur parchemin, 69 × 55 cm. Genève, Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire, Inv. D 1998-501. Don du baron Edmond de Rothschild

Marie-Jeanne Bassompierre ne sert de modèle à son père que vers 1783, au moment où Liotard s'installe à Confignon pour quelques années, fuyant les troubles sociaux de Genève. Elle épouse en 1782 l'imprimeur François de Bassompierre, originaire de Liège, et s'installe à Begnins (Vaud) où son père viendra la rejoindre quelques années plus tard, en 1786. Le pastel représente la jeune femme tenant une coupe de pêches. La scène est donc exceptionnelle chez Liotard, car le tableau mêle deux genres: le portrait et la nature morte. C'est effectivement à cette époque que le peintre délaisse le genre du portrait, qui lui aura apporté un immense succès, pour celui de la nature morte qu'il a pu admirer auprès de Chardin lors de son précédent séjour à Paris.

Il faut souligner l'admirable délicatesse dans le traitement de la composition, tant dans les gestes de la jeune femme, la manière de porter sa main gauche à son visage, que dans le sourire quelque peu mystérieux, à peine ébauché, qui reflète sans doute à la fois l'attachement du père pour sa fille et un certain bonheur de jeune mariée. Mais le temps du bonheur et de la jeunesse est passager et fragile comme le sont les pêches; cette fragilité est révélée également dans le traitement même du pastel, dans la transparence des blancs de la dentelle et du ruban. Enfin, la modernité de Liotard se manifeste avec une audace remarquable dans la manière de découper le fond: la fenêtre bleue qui fait écho au bleu du corsage et affirme ainsi le plan du tableau comme le fera Matisse au XXe siècle.

Jean-Etienne Liotard (Genève, 1702-1789)
Portrait de Jean Dassier (1676-1763)
Pastel sur parchemin, 55 × 44 cm
Inv. D 1998-502
Achat en vente publique

Liotard réalise ici le portrait d'un des plus grands médailleurs du Siècle des lumières, gravant aussi bien pour la cour d'Angleterre où il séjourne de 1728 à 1731, que pour celle du roi de France Louis XIV ou pour le roi Charles Emmanuel de Sardaigne. Assurant les fonctions officielles de chef médailleur de la République de Genève dès 1720, à la suite de son père le médailleur Domaine Dassier, et jusqu'à sa mort où lui succède son fils Antoine, Jean Dassier a gravé un grand nombre de portraits des réformateurs (24) et théologiens de Genève (Calvin, de Bèze, Tronchin, etc.), et un grand nombre de pièces illustrant l'histoire romaine. Enfin, il a réalisé de multiples médailles représentant les personnages illustres du royaume de France: le cardinal de Fleury, Colbert, Jacques Callot, le prince de Condé, Jean de La Fontaine, Mansart, Mazarin, le cardinal de Richelieu, Mme de Sévigné...

2.
Jean-Etienne Liotard (1702-1789), *Portrait de Jean Dassier (1676-1763)*, vers 1746. Pastel sur parchemin, 55 × 44 cm. Genève, Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire, Inv. D 1998-502

Le portrait est, sans aucun doute, celui d'un homme encore jeune - ce qui pose le cuisant problème de la datation -, dont l'expression est particulièrement intense. Liotard a certainement été frappé par l'intelligence de l'artiste et par le rayonnement de son regard. Il détourne ainsi l'officialité du portrait en insistant sur la psychologie du personnage s'intégrant totalement aux idées nouvelles du Siècle des lumières. Bien que quelque peu usé, le pastel est d'une grande qualité de traitement, les couleurs sont toujours suaves et lumineuses, les blancs de la perruque et du col encadrent le visage et accusent, là encore, l'expression particulièrement éclairée de Dassier. La qualité de la touche, les retouches à l'aquarelle, les rehauts de blanc et les reprises au crayon sont autant d'éléments surprenants, qui rendent le portrait attachant mais qui troublent chez un artiste déclarant abominer la touche et vouloir que l'on peigne «nettement, proprement et uniment». C'est pourquoi l'exposition sur Jean Dassier, organisée par le Cabinet de numismatique pour l'an 2001, est vraiment attendue car elle sera l'occasion de faire avancer les recherches tant sur l'attribution que sur la date de l'œuvre.

Jean-Pierre Saint-Ours (Genève, 1752-1809)
Les mariages germains, vers 1787
Plume et pinceau à la sépia, lavis de sépia, gouache,
50,6 × 77,7 cm
Inv. D 1998-144
Dépôt de la Fondation Gottfried Keller

Acquis par la Fondation Gottfried Keller et déposé au Musée, ce dessin est une étude préparatoire pour le tableau de la Fondation Oskar Reinhart à Winterthour, tableau réalisé à Rome en 1787 et présenté, sous le n° 675, au Salon de 1791 à Paris, dit «Salon de la liberté» car, pour la première fois, ouvert à tous et notamment aux artistes étrangers.

Inspiré d'un sujet traité par Tacite et surtout par Rousseau dans son *Discours sur les Sciences et les Arts,* Saint-Ours poursuit et développe les principes enseignés par Vien dix ans plus tôt, à Paris, dans son prestigieux atelier qui a également accueilli David: la vision d'une antiquité exemplaire, la composition en frise, les effets de lumière, la parfaite harmonie des proportions et un retour à la nature qui nourrit et participe de l'héroïsme et de ses effets. Daniel Baud-Bovy fait mention des *Mariages germains* comme «pendant aux *Enfants de Sparte*. Saint-Ours y montre pour la première fois ses qualités d'animalier; on y remarque un bœuf et un cheval; il s'était inspiré, pour peindre le cheval, de la belle haquenée qu'il avait vu présenter au pape, la veille de Saint-Pierre»[1]. Le format même du dessin accuse la fascination de Saint-Ours pour le néoclassicisme tandis que le choix du sujet confirme son statut de peintre d'histoire, le premier qu'ait connu Genève. Une étude plus récente, due à Anne

de Herdt[2], donne un éclairage plus approfondi sur le peintre et son œuvre. Notons qu'une grande exposition consacrée à Saint-Ours est annoncée pour ces prochaines années au Musée Rath.

Giovanni Giacometti (Stampa, 1868-Glion-sur-Montreux, 1933)
Autoportrait, vers 1899
Crayons de couleur sur papier, 60 × 73 cm
Inv. D 1998-143
Dépôt de la Fondation Jean-Louis Prévost

Provenance:
De la famille Giacometti, redécouvert à Maloja en 1968 par Bruno Giacometti lors de la préparation de l'exposition d'Amiet et de Giacometti au Kunstmuseum de Berne

La générosité de la Fondation Prévost a permis l'acquisition de ce dessin de Giovanni Giacometti, étude pour l'*Autoportrait* peint de 1899, acheté par le MAH en 1901, à l'occasion de la XVIIe exposition municipale des Beaux-Arts, c'est-à-dire très vite après sa réalisation (Inv. 1901-7).

Ce magnifique portrait du peintre à la montagne annonce une suite d'autoportraits que l'artiste poursuivra jusqu'à sa mort. Le dessin, réalisé vraisemblablement la même année, est suffisamment abouti pour laisser apparaître la figure de l'artiste dans un paysage, c'est-à-dire la mise en perspective de l'artiste dans une situation précise, celle des funérailles de Segantini, son maître et ami cher. La nécessité de contextualiser la représentation de l'artiste à un moment précis est très intéressante; l'autoportrait n'est pas fait dans l'atelier mais dans la nature, ce qui est aussi une manière de s'inscrire dans la tradition suisse du paysage. Mais cette étude de l'environnement, à peine visible, laisse une large place au blanc du papier et accuse ainsi la force du visage et des traits, celle du regard en particulier. Parfaitement frontal, le visage en lui-même est très travaillé. Giacometti privilégie deux de ses caractères physiques: la barbe broussailleuse, traitée au crayon marron, et le haut du visage - notamment les yeux - traité au crayon bleu qui accentue l'effet d'étrangeté et de mystère, renforcé par la position du bonnet qui lui couvre le front. Le traitement des yeux, contrastant avec l'importance du blanc pour le reste du visage, confirme l'idée du portrait comme lieu, simultanément, de l'expérience de soi et de l'altérité. Le crayon bleu trahit une sorte de sidération de son auteur confronté à son double, ou à son reflet, ce que révèle peut-être plus le dessin que la peinture. Le dessin, avec ses moyens propres et limités, va à l'essentiel.

Cette étude sur papier, dont les pliures font penser que le dessin a décidé du format de la peinture, est à l'évidence un jalon capital pour la compréhension du tableau (il existe également une aquarelle sur ce sujet).

3.
Louis Soutter (1871-1942), *Ether*, vers 1930. Plume et encre de Chine sur enveloppe dépliée, 15,5 × 12 cm. Genève, Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire, Inv. D 1998-142

Louis Soutter (Morges, 1871-Ballaigues, 1942)
Il créa la terre, vers 1930
Vice, vers 1930
Ether, vers 1930
Trois dessins, plume et encre de Chine sur enveloppe dépliée, 15,5 × 12 cm
Inv. D 1998-140, D 1998-141, D 1998-142
Achat

Répertorié in:
Michel THÉVOZ, *Louis Soutter,* coll. Catalogues raisonnés d'artistes suisses, Ed. L'Age d'Homme, Lausanne, 1974, vol. II, pp. 248, 254, 256; n°s 2038, 2084, 2102 respectivement

Trois dessins de Louis Soutter viennent compléter très avantageusement les deux dessins au doigt (Inv. 1962-68 et 1962-69) acquis en 1962, révélateurs de la singularité de l'art de Soutter qui se situe aux côtés d'Artaud, notamment. Ces trois feuilles sont antérieures à la période de la peinture au doigt, période des cinq dernières années de Soutter. Ils correspondent aux années trente, dites «période maniériste ou des "sans Dieu"»[3].

Sur des enveloppes dépliées, de petit format, de la marque Matador, il dessine sans relâche avec, au besoin, de la mauvaise encre, installé à la poste du village, lorsqu'il est trop démuni de matériel pour dessiner. Ces scènes de la Bible, associées aux inscriptions que reçoit le verso des enveloppes, «l'âme, la novice, les inspirations, lasse, le divin possédé, la douce chute, vice», comme leur recto, «il créa la terre, éther, incertitude,...», relèvent plutôt des visions fantastiques que pouvait avoir l'homme privé de liberté, enfermé indûment dans un asile psychiatrique pendant quinze ans. Hachuré avec fougue jusqu'à creuser le papier, et agité, le trait de plume envahit la feuille, la remplit sans laisser de blanc sauf à faire apparaître quelques figures à l'agonie qui surgissent de la feuille, hagardes, véhémentes et «désorbitées» selon l'expression de Georges Haldas. Ces anti-déesses, et anti-idoles, femmes fatales infernales et mortifères, qui n'ont de réalité que par la force de leur regard, semblent dépossédées de leur corps, absentes ou abandonnées à un «monde de la perte». Les «sans Dieu» se définissent comme des «êtres douloureux, une caste surélevée par le mal torturant de l'isolement», selon les propos de l'artiste adressés à son cousin Le Corbusier, le seul soutien qu'il aura pu avoir jusqu'à sa mort en 1942.

Charles Rollier (Milan, 1912-Genève, 1968)
Dix dessins, généralement sans titre, des années 1947 à 1968, formats et techniques diverses
Inv. D 1998-528 à D 1998-537
Don de Mme Gisèle Rollier

L'exposition rétrospective *Charles Rollier* au Musée Rath (13 février - 17 mai 1998) a entraîné une généreuse donation de la part de Gisèle Rollier, veuve de l'artiste. Si les dessins (Inv. 1983-140 à 148) précédemment donnés lors de l'acquisition, sous réserve d'usufruit, des *Eaux supérieures* (1964) forment une série complète, les dix dessins de cette seconde donation ont été choisis de manière à rendre compte des différents temps de l'œuvre. Ainsi sont entrés quelques feuilles des années 40, réalisées, avant le retour de l'artiste en 1952 à Genève, dans le Paris de l'après-guerre, au début des mouvements de l'abstraction lyrique et de l'art informel (Inv. D 1998-528 et D 1998-532). Ils ont tous pour sujet le corps féminin que Rollier va travailler jusqu'à sa disparition. Leur frontalité renvoie à un grand nombre de figures depuis Titien, Rubens, Picasso, De Kooning. C'est dire que Rollier reprend à son compte la tradition - le thème de la stèle, de l'image hiératique - pour mieux la maltraiter ou, du moins, la travailler et la transformer par un trait caractéristique de la pratique gestuelle propre à son époque.

Après la défiguration de la figure et la dissolution progressive de la représentation, l'écriture de Rollier est rythme et mouvement, et le regard se laisse happer par l'ondoiement du trait, le voile transparent et flottant que le geste du crayon dicte sur la feuille. Un dernier dessin (Inv. D 1998-536) - daté du 9 avril 1968, soit un mois avant la mort de l'artiste - vient clore la série et confirmer le retour à la figure comme référence incontournable du langage pictural.

4.
Charles Rollier (1912-1968), *[Ame (bleue)]*, 9 avril 1968. Crayon, crayon gras et lavis d'encre sur papier, 40,8 × 32,8 cm. Genève, Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire, Inv. D 1998-536. Don de Mme Gisèle Rollier

John M. Armleder (Genève, 1948)
Cinquante dessins, titres, dates et formats divers, médias mixtes
Six dessins achetés à l'artiste: Inv. D 1998-177 à D 1998-182. Quarante-quatre offerts par lui: Inv. D 1998-187 à D 1998-209; D 1998-300 à D 1998-309; D 1998-400 à D 1998-409; D 1998-500

A l'occasion de l'achat mentionné ci-dessus, John M Armleder a souhaité offrir au Cabinet des dessins un ensemble qui retrace sa démarche depuis ses débuts (les années septante), laissant une part importante aux années de constitution et de participation au groupe Ecart. Cet enrichissement permet au Cabinet des dessins d'être le premier

à conserver autant de dessins de Armleder, et d'amorcer ainsi la constitution d'un fonds contemporain qui confirme l'actualité de cette pratique. L'importance du fonds nous amènera à lui consacrer prochainement une étude.

Sylvia Bächli (Baden, 1956)
Floreal, 1998
Ensemble de trois dessins, gouache sur papier, 60 × 80 cm
Inv. D 1998-523, D 1998-524, D 1998-525
Don de l'artiste dans le cadre du Prix d'art contemporain de la Banque Cantonale de Genève

Le Prix de la Banque Cantonale de Genève, attribué chaque année à un artiste suisse, a permis l'acquisition de trois feuilles de Silvia Bächli dont le travail pictural, jusqu'à aujourd'hui, se résume au dessin en noir et blanc. Issus d'un ensemble plus vaste, ces morceaux choisis, traités à la gouache, sont des sortes «d'instantanés perceptifs», annotations, réminiscences d'une promenade à l'intérieur même du règne végétal où fleurs et tiges, liées dans le dessin même, évoquent un itinéraire. Le «motif» n'est plus comme à l'accoutumée le corps mais un corps par défaut, dans son absence, ou dans sa parure et son ornement.

■

Signalons pour terminer deux dessins entrés dans nos collections avec l'ensemble de la Fondation Garengo, une *Marine* de l'Ecole française de la fin du XIXe siècle, Inv. D 1998-519, et des *Avocats* par Honoré Daumier (Marseille 1808-Valmondois 1879), Inv. D 1998-520, œuvres dont on lira le commentaire dans l'article rédigé par Isabelle Payot dans ce volume.

Notes:

1 *Les peintres genevois du XVIIIe et du XIXe siècles, 1702-1849*, éd. Le Journal de Genève, 1903, p. 86
2 «Saint-Ours et la révolution», *Genava*, n.s., t. XXXVII, 1989, article repris en partie dans: Anne DE HERDT, «Ebauche pour le portrait d'un artiste révolutionné: Jean-Pierre Saint-Ours», in *Révolutions genevoises 1782-1798*, cat. expo., Maison Tavel, Genève, 1989
3 Selon le catalogue de la dernière exposition rétrospective au Centre culturel suisse, 1997

Crédit photographique:

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

ENRICHISSEMENTS DU CABINET DES ESTAMPES EN 1998

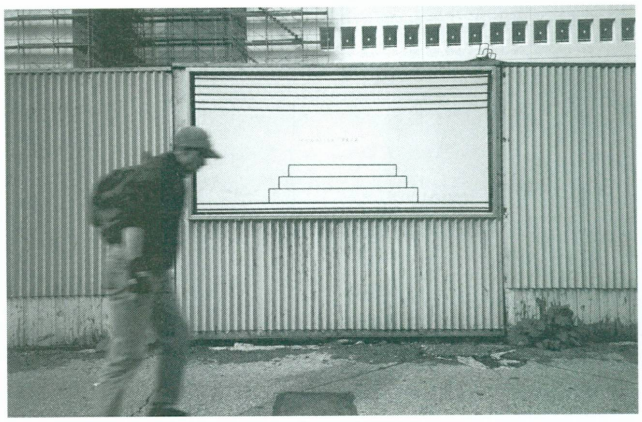
Par Rainer Michael Mason

Le Cabinet des estampes ne dispose plus, depuis bientôt une décennie, de crédits d'achat. Ceux-ci, pourtant, ne sont pas que de simples commodités dans une institution muséale dont *l'être* – faut-il le répéter à une époque où les musées sont parfois tenus pour des organismes de loisirs ? – *réside dans sa collection*. Ce sont ces crédits qui permettent de préparer, en posant des jalons, les orientations générales de la collection à venir, eux également qui, à la faveur d'opportunités jamais programmables, rendent possible de loin en loin l'amélioration des fonds existants.

Or le Cabinet des estampes a enregistré en 1998 mille nouvelles pièces. Ce chiffre énorme est exclusivement le fruit de la générosité, de l'élégance d'artistes, d'éditeurs et de particuliers attachés à l'institut de la promenade du Pin et à sa conservation. Le sculpteur Henri Presset (1928), qui fera l'objet dans quelques années d'une nouvelle exploration de son œuvre gravé, ne cesse d'enrichir son fonds à la promenade du Pin. Générosité d'artiste ! De Presset encore, la plaque de cuivre et la suite complète des treize épreuves d'état du *Nu Calame* (1980), laquelle se déploie comme une strette musicale, nous fut donnée, à la veille de sa mort, par Georges Calame (1930-1999), exceptionnel graphiste genevois à la lumineuse rigueur. Générosité citoyenne et amicale ! Nous possédions l'édition des *Calligrammes* d'Apollinaire illustrée des soixante-six lithographies de Giorgio de Chirico (1930) : vient s'y ajouter aujourd'hui l'édition originale de 1918, avec le portrait xylographique gravé d'après le célèbre dessin « à la tête pansée » de Picasso. Générosité d'amateur ! La présence de Michele Zaza (1948), très singulier photographe mettant en scène autoportraits et portraits archétypiques, est sans doute, telle qu'elle s'affirme à Genève, unique dans un musée : elle vient de se renforcer encore d'un travail. Générosité de collaborateur !

Ces dons assurent certes rebond et survie, mais ne fondent que difficilement une politique lucide – nécessaire, parce que « sonnant dans l'âme un creux toujours futur ». En pointant ci-dessous les objets qui justifient la satisfaction des conservateurs et réclament la pleine reconnaissance de la cité, il convient de rappeler cette dernière à ses devoirs culturels, alors même que le détachement qui a cours laisse craindre la pérennisation d'un commode oreiller de paresse.

Au-delà, on rappellera une fois de plus que le Cabinet des estampes lie, sauf cas particulier, ses expositions à ses propres fonds (à leur accroissement aussi et surtout, bien sûr) et accompagne si possible celles-ci d'une publication.



1.
Dan Walsh (Etats-Unis, 1960), *Pediment (Fronton)*, 1998, sérigraphie en 3 parties. Genève, Cabinet des estampes et In Vitro, Inv. E 98/234 a-c. Affichage à Genève, automne 1998

En 1998, la promenade du Pin a proposé, dans la suite des « Barricades mystérieuses », *Max Beckmann · Gravures et lithographies · 1911-1943*. Même si elle ne fut assortie que de trois nouvelles planches, cette première présentation de l'artiste allemand dans la ville où il vint en 1904 rendre une visite séminale à Ferdinand Hodler, permit de prendre la mesure de celui qui fut, en son temps, l'un des rares interlocuteurs de plain-pied avec Picasso. *Robert Morris · Estampes | Dessins | Multiples* concrétisa l'état d'une collection toujours *in progress*[1], dont Christophe Cherix vient de délivrer le catalogue raisonné (1999) et qui fait de Genève un lieu unique pour l'étude de l'artiste américain. *Jacques Bellange · 1575 ? – 1616 · Les gravures* ne s'accompagna d'aucune nouvelle acquisition (la dernière, pour ce graveur, remontant à Charles Goerg, en 1975, fut *L'Annonciation*), mais d'une « récupération » majeure. Une épreuve de *La Vierge au berceau*, identifiée avec bonheur dans nos cartons, commande d'insérer dorénavant une nouvelle modalité dans la discrimination des quatre états vus par Walch, soit entre les premier (Londres, Courtault Institute) et deuxième au sein d'une série de cinq états. Troisième de la série « Hors scène », *In vitro e altro* s'enrichit non seulement des affiches éditées *ad hoc* par les Estampes[2], mais compléta aussi notre collection des placards publiés à Genève par *In vitro* (Gianni Motti).

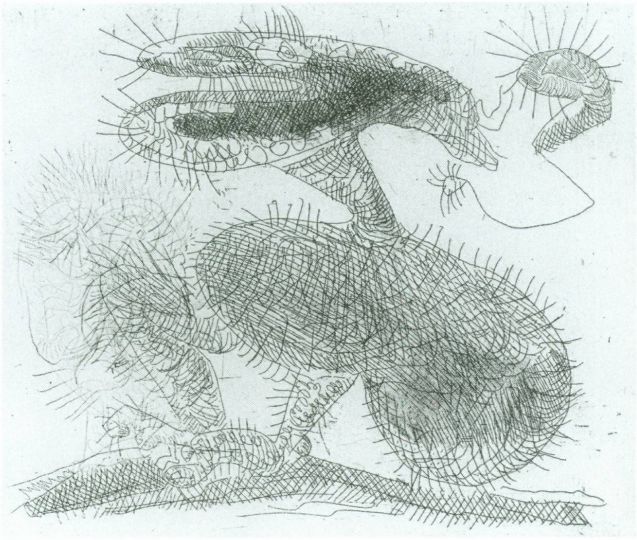
Enfin, *Pierre Alechinsky · Noir sur blanc · 1947-1997* a mis presque de toutes pièces un accent superbe et contrasté dans les collections d'après-guerre. Planches libres (il y en a près de cent cinquante), hautes comme un homme ou grandes comme la main, livres à gravures, au nombre de soixante-cinq (parmi lesquels les «minuscules» faits avec Pierre André Benoit), le Cabinet des estampes a reçu du peintre-graveur une donation d'une exemplaire générosité. «Je suis un peintre qui vient de l'imprimerie», a proclamé un jour Alechinsky. Mais un peintre chez qui la couleur, fluide et vive comme l'eau et les prés, comme l'enluminure et le rehaut, tient le *cantus firmus* d'une polyphonie visuelle portant indissociable du dessin. Il était dès lors tentant, et dans la tradition déviante du Cabinet des estampes, de retenir le noir seul. L'absolue couleur de l'encre d'imprimerie, comme il en va de l'encre de Chine, chante à sa façon ou, mieux, rythme, organise, infléchit, pousse ses nervures et ses madrures jusqu'à devenir pleinement matière. Avec de l'intensité, de la profondeur, un dynamisme du geste et des images qui se souviennent sans doute du surréalisme, mais également, sinon plus encore, des réalités bien incarnées et de l'allégresse à double fond propres aux pays plats. Né en 1927 à Bruxelles, Parisien depuis 1951 (après la dissolution du groupe COBRA, auquel il participa), Alechinsky a le don de transformer ses représentations en signes, tantôt avant tantôt après les mots, d'amener les mouvements virtuoses de sa main à dérouler les écritures, les serpents hexapodes, à épouser les titres véhicules d'humour, à faire tinter la coiffe emplumée du Gille, éclater les volcans et à poindre la perplexité vraie des bateaux au milieu de la mer. Autant de récits épiques et de traits lyriques, souvent bordés des remarques marginales et encadrements historiés distinctifs de l'invention d'Alechinsky.

Franz Gertsch (1930), exposé et catalogué dès 1989 par l'institut de la promenade du Pin, dont la montée d'escalier est toujours dominée par deux xylographies immenses (*Dominique*, de 1988, et *Schwarzwasser II*, de 1993-1994), y a déposé son œuvre de jeunesse. Car le graveur des bois monumentaux exécutés comme au «criblé» débute vers 1947 déjà sa carrière par des xylographies linéaires d'une virtuosité et d'une poétique étonnantes. D'un trait ductile et d'une construction épurée, la création d'images prendra de loin en loin corps dans des cycles narratifs - par exemple *This und Weit* (1950), *Ein Sommer* (1954), *Begegnung* (1957). Franz Gertsch regarde alors parfois vers le *Jugendstil* et en appelle entre naïveté et idéal romantique à l'esprit du conte et de la rêverie. On pense à Novalis. La précocité juvénile de cet art s'apparie comme par avance au métier altier, voire au sublime, propre dans la maturité de Franz Gertsch aux portraits de femmes et aux paysages d'eau restitués dans la haute définition d'une image réaliste et d'une couleur tenue comme un plain-chant.

La gravure de Robert Müller (1920), que le Cabinet des estampes a tout à la fois présentée et décrite en 1982 et 1997[3], est fréquemment devancée par des dessins, dont certains remontent à d'anciennes années. L'artiste a souhaité joindre à son œuvre gravé un fort groupe de ces feuilles préparatoires, qui confirment toujours magnifiquement l'épithète que je lui donnai en 1979 «d'admirable mauvais dessinateur». Leur vertu est de laisser deviner les cheminements de l'imaginaire et mesurer la distance, la liberté qui sépare la première pensée et la réalisation gravée.

Au sortir de la guerre, Pierre Tal Coat (1905-1985) grave une grosse trentaine de zincs, une série qu'on appellera, du titre de l'une des planches, *Grotesques*. En 1946, la Galerie de France éditera à tout le moins onze d'entre elles, justifiées à 10 épreuves. Ces eaux-fortes de bon format traitent des thèmes qui ne sont pas indemnes de convention, mais avec une intensité graphique plutôt rare: nature morte (*L'atelier*), érotisme (*La source, Le sommier*) et violence (*Corrida I, II* et *III, Gladiateur, Cheval*), voire leur hybridation (*Le viol, Les coqs*). Le trait souvent sommaire et hâtif prend des allures d'écriture automatique: la *Grotesque* en administre l'image assez hérissée, hallucinée. Ce style linéaire vif et grêle sera parfois retravaillé en structures croisées ou à l'aquatinte. La forme et le fond orientent spontanément vers l'incontournable Picasso, mais aussi vers André Masson, dont Tal Coat fera en 1947 son ami, pour un temps. Il serait assurément utile de confronter les plaques du premier ordinairement datées de 1946-1947 avec les chimères surréalisantes (et sans lendemain) du second: et si le souffle de Masson, alors en panne, avait été relancé par l'alacrité de la main de Tal Coat? Ces *Grotesques* pour peu encore inconnues et désormais à Genève constituent un point fort de la collection Tal Coat.

Leur fait écho le corpus des «minuscules», des «reliquats», mais également des pièces achevées et à destination précise, créés à Saint-Prex dans l'atelier de Pietro Sarto et de ses compagnons, enfin révélé par une édition à dix-sept épreuves, soit quelque trois cent cinquante petites plaques, eaux-fortes et pointes sèches surtout, datant des années soixante-dix et quatre-vingt, mais restées inédites pour la plupart. Dans la grande maison de Saint-Prex, Tal Coat a mis la main sur et à toutes lames et chutes de cuivre, parfois grandes de trois centimètres carrés, non par graphomanie, mais pour explorer les indices d'une expérience inépuisable, pour «faire sensible et mouvante cette énergie qui soulève, dit *exister*». Telle plaque paraît juste esquissée, telle autre est poussée jusqu'au dévastement. Tal Coat creuse armatures linéaires, inscrit parfois quelques noms entre les embranchements marqués au sol (tels que *surface / ligne / l'autre / écart / élan*), multiplie travaux croisés ou parallèles, structures denses ou filets à larges mailles, fait appel à



2.
Pierre Tal-Coat (France, 1905-1985), *Grotesque*, 1946, eau-forte. Genève, Cabinet des estampes, Inv. E 98/62

la pointe, à la morsure de l'acide, au grain d'aquatinte, le tout ponctué d'effacements au brunissoir et de reprises inlassables. Exercices (spirituels), essais, accomplissements exemplaires: Tal Coat mène un entretien infini avec la gravure – et le monde. Le caractère anthologique de cette suite «posthume» dévoile un homme qui, au fil de ses séjours, ne cesse d'être pris pendant les dernières années de sa vie par la fascination de «ce que cela va donner», dans l'œuvre, mais aussi par l'appréhension du vivant auquel il participe. Conformément à son attitude artistique fondamentale, il est aux aguets du surgissement et de la mouvance (ce sont ses maîtres-mots).

DONATEURS: ARTISTES

1. Pierre Alechinsky, Paris
2. John M Armleder, Genève
3. Francis Baudevin, Genève
4. Franz et Maria Gertsch, Rüschegg
5. Ben Kinmont, New York
6. Rosemarie Koczy, Etats-Unis
7. Renato Maria Maestri, Muntzheim
8. Robert Müller, Villiers-le-Bel
9. Henri Presset, Genève
10. Markus Raetz, Berne

DONATEURS: PARTICULIERS ET INSTITUTIONS

11. Anonymes
12. Mara et Hafis Bertschinger, Fribourg
13. Jean A. Bonna, Genève
14. Georges et Claudie Calame, Genève
15. Chalcographie du Louvre, Paris
16. Christophe Cherix, Genève
17. Ecole cantonale d'art, Lausanne (ECAL)
18. Katharina Faerber, Genève
19. Forde – espace d'art contemporain, Genève
20. *In Vitro* (Gianni Motti), Genève
21. JRP Editions, Genève
22. Lombard · Odier & Cie, Genève
23. Rainer Michael Mason, Genève
24. Michèle Psalty, Genève

DÉPOSANT

25. Bibliothèque d'art et d'archéologie, Genève

PRINCIPAUX ENRICHISSEMENTS

Pierre Alechinsky (*1927)
un lot de 148 planches libres, entre 1946 et 1998, exécutées dans les techniques suivantes:
eau-forte, vernis mou, aquatinte et pointe sèche (100); lithographie (31); xylographie (6); linogravure (2); alugraphie (6); zincographie (1); encre sur acétate (1) et 65 ouvrages à gravures (donateurs 1, 14 [une eau-forte et aquatinte] et 24 [une lithographie])

Guillaume Apollinaire (1880-1918)
Calligrammes · Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916), Mercure de France, Paris 1918, ouvrage de librairie, édition originale (donateurs 13)

Hans Arp (1887-1966)
2 xylographies sur vélin (donateurs 12)

Geneviève Asse (*1923)
lithographie en 3 couleurs (RMM 92), 1968, sur vélin d'Arches (donateur 24)

Francis Baudevin (*1964)
sérigraphie sur offset, affiche en trois parties (donateur 3)

Max Beckmann (1884-1950)
3 lithographies (H. 206, 225 et 229), 1921 et 1922, sur vélin (donateur 22)

Max Bill (1908-1994)
2 sérigraphies 1967-1969 (donateurs 12)

Louise Bourgeois (1911)
Anatomy, Peter Blum Edition, New York 1990, eau-forte et pointe sèche (12) sur vélin Somerset
(donateur 23)

George Brecht (*1925)
Yan Festival; News Papayer, vers 1962, bulletin d'annonces, typographie sur papier teinté rose
(déposant 25)

Pol Bury (*1922)
Disque cassé bleu orange, aquatinte sur vélin d'Arches
(donateurs 12)

3.
Georges Maciunas (Eats-Unis, 1931-1978), *USA Surpasses All the Genocide Records !*, 1966-1967, sérigraphie. Genève, Cabinet des estampes, Inv. E 98/150

Jean Dubuffet (1901-1985)
Lithographies, Pierre Matisse Gallery, New York 1947, catalogue à couverture lithographique (donateur 23)

Barbara Faessler (*1965)
sérigraphie en couleur, 1997, affiche, sur offset
(donateur 20)

Jean Fautrier (1998-1964)
La partie de campagne (RMM 24), 1924, lithographie sur vélin (donateur 22)

Franz Gertsch (*1930)
7 planches libres, 1947/1948-1953, exécutées dans les techniques de la xylographie (7) et de la linogravure (1), dont 5 retirages 1998, sur japon de Heizaburo
16 xylographies figurant dans *Begegnung*, 1957, retirage 1998, sur japon de Heizaburo
12 xylographies figurant dans *Ein Sommer, 1953*, retirage 1998, sur japon de Heizaburo
25 xylographies figurant dans *This und Weit, 1962*, retirage 1998, sur japon de Heizaburo
Tristan Bärman, 1962, ouvrage à gravures (typographie et xylographie)
Begegnung, 1957, l'ouvrage, sans les gravures collées en vignettes (typographie)
(donateurs 4)

Gilbert & George (*1943 et 1942)
A Guide to singing Sculpture, Art for All, Londres 1973, livre d'artiste, offset (donateur 11)

Group Material (groupe américain)
The Insurance Industry and Aids, 1990, sérigraphie (?) sur PVC (donateur 11)

Gottfried Honegger (*1917)
2 gaufrages et aquatintes, 1970, sur torchon de Lafranca (donateurs 12)

Beat Huber (*1956)
Figure up!, 1997, sérigraphie en brun-beige, affiche, sur offset (donateur 20)

Christian Jaccard (*1939)
3 lithographies, 1983-1984, sur vélin d'Arches (donateurs 12)

Stephen James Kaltenbach (*1940)
Rainbow button, 1969, épinglette (donateur 11)

Ben Kinmont (*1963)
Exchange, 1997, brochure, photocopie sur papier teinté jaune paille (donateur 5)

Klat (groupe suisse)
1440', 1997, 6 suites de 5 autocollants; photocopie couleur sur papier autocollant (donateur 19)

Rosemarie Koczy (*1939)
42 dessins, 1941, encre de Chine, fusain et pastel blanc sur vélin (donateur 6)

George Maciunas (1931-1978)
U.S.A. surpasses all the Genocide Records!, 1966/1967, sérigraphie (donateur 11)

Renato Maria, Maestri (*1947)
22 tirages photographiques, sur papier argentique (+ négatifs), 1973-1979
Bretagne (Carnac), 1984, photographie, sur papier argentique, planches contact + négatifs, soit 256 images (donateur 7, sous bénéfice d'usufruit)

Marcel Mathys (*1933)
2 lithographies en couleur, sur vélin de BFK Rives (donateur 24)

John Miller (*1954)
3 photographies couleur, 1998 (donateur 21)

François Morellet (*1926)
photographie sur papier argentique, 1997 (donateur 17)

Robert Morris (*1931)
Earth projects, 1969, suite de 10 alugraphies en couleur, sous portefeuille (donateur 18)

Gianni Motti (*1958)
2 affiches, 1996, offset en couleur (donateur 20)

Robert Müller (*1920)
57 dessins, 1953 - 1986, stylo-feutre, crayon de couleur, mine de plomb, encre de chine, stylo-bille, encre, lavis, craie blanche, brou de noix, gouache, sur papier (donateur 8)

Philippe Parreno (*1964)
Snow Dancing, 1995, livre d'artiste, offset (donateur 11)

Henri Presset (*1928)
Nu Calame (RMM 1980/6), 1980-1981, matrice gravée à la pointe sèche (plaque de cuivre, barrée) et 13 épreuves d'état, sur vélin (donateurs 14)
3 planches libres (RMM 1971/18, 1971/21, 1971/22), pointe sèche, eau-forte, eau-forte et aquatinte (donateur 24)
18 planches libres, 1993-1998, pointe sèche, eau-forte, vernis mou, échoppe, ponçeuse et aquatinte
14 planches libres [A. Akhamatova I-XIV], 1996, pointe sèche, eau-forte, roulette, aquatinte et burin, sur vélin de BFK Rives (donateur 9)

Daniel de Quervain (*1937)
[Visages], 1981, eau-forte et pointe sèche, sur vélin d'Arches (donateurs 12)

Markus Raetz (*1941)
Wellen, 1994-1995, burin (tirage répété de la plaque, dont l'un roulé en noir) et gaufrage, épreuve de tête (1998), sur vélin de BFK Rives (donateur 15)

Wellen, 1994-1995, burin et gaufrage, 2 épreuves d'essai (1998), sur vélin de BFK Rives (donateur 10)

Pierre Tal Coat (1905-1985)
Hibou moyen-duc, 1984-1985 (?), eau-forte et pointe sèche, sur vélin, tirée en couverture de *Atelier de Saint-Prex · Livres et albums*, Saint-Prex 1992 (donateur 23)
350 pièces gravées en taille-douce, années 1970 et 1980, tirage 1998-1999, sur divers papiers (donateur 11)

Andrea Tippel (*1945)
Auf dem Mahlberg, Rainer Verlag, Berlin, 1980, livre d'artiste; offset couleur (donateur 24)

Gérard Titus-Carmel (*1942)
Sept constructions possibles - 2e construction, 1970, eau-forte, sur vélin Chiffon de Mandeur (donateurs 12)

Mark Tobey (1890-1976)
Twenty five Years Beyeler, 1978, lithographie sur vélin BFK Rives (donateurs 12)

Victor Vasarely (1908-1997)
Kristall, 1965, sérigraphie sur vélin (donateurs 12)

Roger Vieillard (1907-1989)
[Mobiles], burin, sur vergé (donateurs 12)

Maria Elena Vieira da Silva (1908-1992)
2 lithographies, sur vélin d'Arches (donateurs 12)

Albert Yersin (1905-1984)
Le piège (S. 111), 1946, burin, sur vélin BFK Rives (donateurs 12)

Michele Zaza (*1948)
Ritratto, 1980, photographie couleur (donateur 16)

OUVRAGES COLLECTIFS

PARKETT, n° 48, Zurich 1996

Gary Hume (*1962)
Snowman, 1996, sérigraphie sur feutre

Pipilotti Rist (*1962)
Ich habe nur Augen für dich, 1996, photographie couleur, image 3-D, sous feuille à trame lenticulaire transparente, montée sur ventouses

Gabriel Orozco (*1962)
Light through Leaves, 1966, infographie en couleur, sur vélin de Somerset
(donateur 11)
PARKETT, n° 52, Zurich 1998

Karen Kilimnik (*1955)
Rapunzel, 1998, écheveau de fils d'or (cheveux), sur lit de mousse

Malcom Morley (*1931)
Ancient Chenese Horses, 1998, lithographie en couleur, sur vélin de Somerset

Ugo Rondinone (*1963)
Alle Augenblicke hören hier auf undGemeisam werden wir zu jeder Erinnerung, die es jemals gegeben hat, 1998, pierre du Val Maggia et polaroid
(achat)

Supplément I, 1998, portefeuille de 7 estampes par **John Armleder** (*1948), **Regula Dettwiler**, **Sergio Emery** (*1928), **Marc-Antoine Fehr** (*1953), **Uwe Wittwer** [2] (*1954), **Irène Wydler** (*1943), Edition Franz Mäder, Bâle 1998 (donateur 2)

Notes:

1 Cf. *Genava*, n.s., t. XLV, 1997, p. 230
2 Groupe Klat, Matthieu Laurette, John Miller, Allen Ruppersberg, Dan Walsh
3 Cf. *Genava*, n.s., t. XLVI, 1998, p. 173

Crédit photographique:

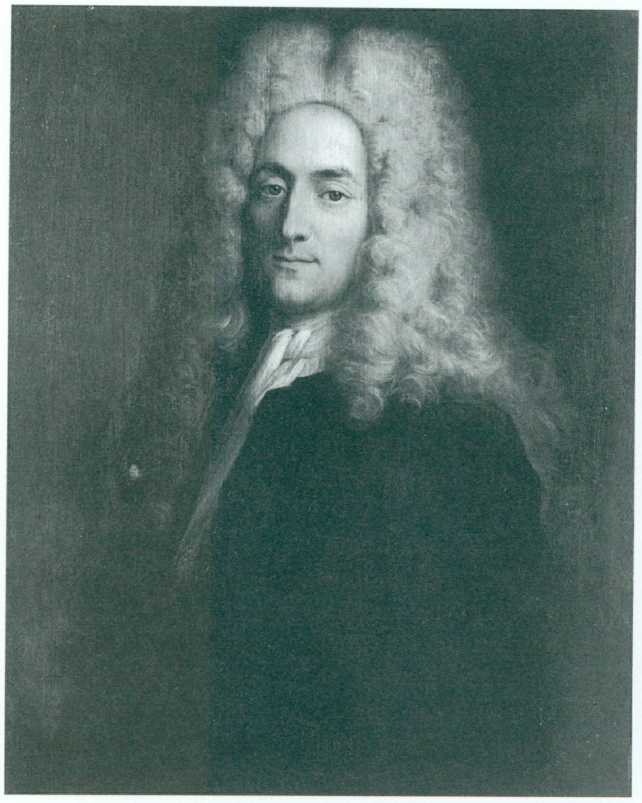
Cabinet des estampes, Genève, photo Katharina Faerber: fig. 1
Cabinet des estampes, Genève, photo Denis Ponté: fig. 2 et 3

ENRICHISSEMENTS DES COLLECTIONS DU DÉPARTEMENT DES BEAUX-ARTS

Par Claude Ritschard

Plusieurs dons sont venus enrichir les collections de peinture et de sculpture du Musée d'art et d'histoire au cours de l'année 1998. Une huile sur carton de Francis Portier (Genève, 1876-1961), *La villa et le parc de l'Ariana*, offerte par Madame Monica Jaquet, apporte une contribution intéressante à l'iconographie de la fastueuse demeure «baroque» que Gustave Revilliod fit construire, de 1877 à 1884, pour abriter ses collections éclectiques, et qu'il légua, avec ses collections, en 1890, à Genève. L'actuel Musée Ariana, Musée de la céramique et du verre, a subi une longue restauration qui a duré de 1981 à 1993, et la vision de 1925 qu'en donne Francis Portier est antérieure aux radicales transformations du parc, dues à la construction du Palais des Nations. Il s'agit donc d'une image de mémoire précieuse pour l'histoire de nos institutions.

Importante également pour le patrimoine genevois, qui compte déjà vingt-six peintures de ou attribuées à cet auteur[1], est la toile de Robert Gardelle (Genève, 1682-1766), *Portrait présumé de Monsieur de Chapeaurouge à l'âge de 39 ans*, datant de 1722, offerte par Monsieur Didier Coigny. Le peintre, en effet, appartient à une dynastie d'artistes établis à Genève mais d'origine lyonnaise, exilés de leur ville natale au XVIe siècle pour des questions de religion, et dont Robert et son frère Daniel furent les membres les plus renommés. Né en 1682, Robert Gardelle, cependant, allait surpasser son frère aîné, qui l'accompagna vraisemblablement dans une partie de ses études, notamment à Cassel où les deux se formèrent à l'art du portrait dès 1702, et avec lequel il signa plus d'une œuvre[2]. A Cassel, Gardelle s'attira la bienveillance du baron Gustav von Mardfel qui devint son protecteur. Ce dernier l'envoya à Berlin, et l'introduisit auprès des grands de la cour. De retour d'Allemagne en 1712, Gardelle ne résida à Genève que le temps d'épouser Sarah Mussard et, en 1714, se rendit à Paris pour travailler dans l'atelier de Nicolas de Largillière. Il y passa environ une année, et y acquit plus d'aisance et d'esprit. En 1715, il est à nouveau à Genève, où il restera jusqu'à sa mort, en 1766, des suites d'un accident. Robert Gardelle laisse un nombre impressionnant de portraits, en majeure partie de petit format, et des paysages. S'il est vrai que Johann Caspar Füssli a été son principal biographe[3], les études qui lui sont consacrées ne sont pas nombreuses, ni étendues. Jean-Jacques Rigaud se penche sur la famille Gardelle, et particulièrement sur Robert et Daniel, dans ses *Renseignements sur les Beaux-Arts à Genève*[4], mais c'est à



1.
Robert Gardelle (Genève, 1682-1766), *Portrait présumé de Monsieur de Chapeaurouge à l'âge de 39 ans*, 1722. Huile sur toile, 81 × 65 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. BA 1998-503. Don de Monsieur Didier Coigny, Lausanne

Waldemar Deonna qu'il appartiendra d'établir un catalogue de l'œuvre de Robert Gardelle qui, pour incomplet qu'il soit, n'en est pas moins le seul inventaire à ce jour[5].

Appelé, dès son retour en Suisse en 1715, à portraiturer les grands et les moins grands[6] aussi bien à Berne, à Neuchâtel, dans le pays de Vaud qu'à Genève, il laisse une œuvre inégale, à laquelle Deonna, s'inspirant des propos de Rigaud, reproche une exécution souvent précipitée: «Il est servi par une grande rapidité de travail, mais aussi desservi par elle, car il ne craint pas de livrer des peintures des plus médiocres et hâtives; on dit qu'il ne prenait pas plus de trois jours pour un buste de grandeur naturelle à l'huile»[7]. Deonna ajoute que le peintre doublait «sa production en conservant pour lui-même, prétend-on, une réplique de

tous ses tableaux». Il est, par ailleurs, assez sévère dans son appréciation de la manière de Gardelle, qu'il trouve sèche et dure, bien qu'il lui reconnaisse une rectitude du dessin, et d'un caractère trop répétitif dans la posture des modèles, toujours en buste et tournés de trois quarts. Il ne cite, en effet, qu'un exemple de portrait en pied, celui de Samuel de Marval représenté enfant. En commentant la rareté de ce sujet dans l'œuvre de Gardelle, Deonna ajoute d'autres notations intéressantes sur le fait que l'artiste a portraituré plus d'hommes que de femmes et qu'il n'y a qu'un exemple de portrait de groupe, celui de la famille Hentsch-Delaporte, qui compte trois personnages.

C'est sans doute dans les grands portraits, moins nombreux que les petits formats, que Robert Gardelle a donné toute sa mesure. Traité dans une tonalité sombre, l'intelligent *Portrait présumé de Monsieur de Chapeaurouge* appartient indiscutablement à la veine inspirée du peintre. Reste la question de l'identification du modèle. Dans le catalogue établi par Waldemar Deonna, il n'est fait nulle mention d'un tel portrait. On trouve l'enregistrement d'un portrait de Sara de Chapeaurouge, née Saladin, qui porte au dos l'inscription «Peint par R. Gardelle en 1726». Il s'agit d'une huile sur toile dont le format, 81 × 64 cm, pourrait faire pendant à notre portrait qui mesure 81 × 65 cm. La proximité des dates, 1722 pour le portrait d'homme, 1726 pour le portrait de femme, serait également un argument en faveur de cette identification. S'il s'agit de reconnaître dans le modèle de ce portrait Jean-Jacques de Chapeaurouge, fils de Jacob, qui fut secrétaire de la Justice, châtelain de Peney, auditeur, conseiller, secrétaire d'Etat et envoyé auprès du roi de Sardaigne[8], il faut alors prendre comme erronée l'inscription qui figure au verso: «né en 9 bre 1683 / Peint par R. Gardelle / en 1722», car les sources généalogiques donnent 1699 comme date de la naissance de ce personnage.

Une autre généreuse donatrice, Madame Jacqueline Maus, à qui l'on doit aussi d'avoir pu installer, au Musée d'art et d'histoire, un indispensable ascenseur attendu depuis de nombreuses années, a légué à notre institution, par testament, une œuvre singulière d'Albert Marquet (Bordeaux, 1875-Paris, 1947), *Quai sous la neige*, vers 1905-1906. A cette date, Albert Marquet, enfant du sud né à Bordeaux en 1875 mais établi à Paris dès 1890, avait installé son atelier au quai des Grands-Augustins. Formé aux Arts décoratifs, puis aux Beaux-Arts dans l'atelier de Gustave Moreau, Marquet était lié, à cette époque, avec Matisse et Dufy, et participa à l'exposition de 1905 que l'on appela par dérision «des fauves» tellement les couleurs pures, violentes, simplement juxtaposées, et les formes d'apparence maladroite, avaient choqué par leur agressivité et leur primitivisme. Pourtant la violence n'est pas le trait dominant de la peinture que produit alors Marquet. Ses portraits, ses

2.
Albert Marquet (Bordeaux, 1875 - Paris, 1947), *Quai sous la neige*, vers 1905-1906. Huile sur toile, 63,5 × 79,5 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. BA 1998-46. Legs de Madame Jacqueline Maus, Genève

scènes populaires et surtout ses paysages montrent une volonté affirmée de maîtriser la composition par un jeu d'équilibre des masses colorées, sous-tendu par des diagonales, sans que l'espace ne fuie pour autant. Ses constructions, toujours économiquement bâties, tendent vers une asymétrie pour laisser à la couleur la tâche d'ancrer solidement l'harmonie de la scène dans la peinture même. C'est la pâte et le geste du pinceau qui donnent à l'image à la fois sa densité, son climat expressif et sa vérité, une vérité psychologique plus que descriptive, car le peintre ne se soucie pas du détail réaliste. Dans la plupart des paysages qu'il peint à cette période, Marquet privilégie la vue plongeante qui légitime ses diagonales appuyées et lui donne cette distance bienvenue qui rendrait vaine toute tentative de précision. Depuis la fenêtre de son atelier, il peint, et repeint, ce quai des Grands-Augustins qui lui ouvre de si séduisantes perspectives. D'une version à l'autre, les saisons changent, mais la composition reste à peu près identique, avec plus ou moins d'éléments d'architecture, de bateaux, d'arbres ou de passants. Ces motifs ne sont là, d'ailleurs, que pour souligner ce qui capte son attention, le mouvement, celui, immuable, des flots de la Seine, celui de la circulation - des voitures à chevaux, quelques promeneurs -, celui des saisons. La version genevoise, qui fut présentée dans plusieurs expositions, au Musée Rath en 1954, dans *Trésors des collections romandes*, et, en 1960, au Musée de l'Athénée dans *De l'impressionnisme à l'école de Paris*, est un tableau presque atypique dans la suite que Marquet a consacrée à ce thème. D'ambiance sourde et, à certains égards presque monochrome, d'une facture peut-être plus rapide, il est, sans conteste, l'un des tableaux les plus gestuels de Marquet.

A ce titre, son entrée dans la collection du Musée d'art et d'histoire apporte du peintre une vision différente et d'une très grande force, aux côtés des cinq autres toiles que possède déjà l'institution.

Rodolphe-Théophile Bosshard (Morges, 1889-Chardonne, 1960), peintre vaudois qui fréquenta l'Ecole des Beaux-Arts de Genève dans les années 1910 où il suivit l'enseignement d'Eugène Gilliard, est plus connu pour ses nus féminins, ses portraits, ses natures mortes et ses paysages que pour ses figures historiques. La collection du Musée d'art et d'histoire, qui compte quarante-cinq peintures, offre un aperçu déjà très complet de son talent dans ces différents genres et autorise une lecture de l'évolution de sa manière, des années vingt aux années cinquante. Influencé par les recherches cubistes dès la fin de la Première Guerre mondiale - Bosshard était proche de Gustave Buchet, avec lequel il s'était rendu, pour une première visite, à Paris en 1910 déjà -, il devait conserver dans ses compositions, quels qu'en soient les thèmes, une construction des formes affirmées et traitées en plans colorés fortement définis, et ceci jusqu'aux années quarante au cours desquelles il allait développer une plus grande abstraction, cherchant dans le monde minéral et végétal la seule expressivité des formes. *Nicolas de Flue*, une huile sur toile datant de 1931, offert par Madame Nicole Ghez à l'occasion des trente ans du Petit-Palais, constitue une acquisition importante pour le musée. Il vient compléter une vision plus rare dans la carrière de l'artiste, celle du peintre inspiré par des sujets mythologiques ou religieux. C'est, en effet, dans les années trente que Bosshard se voit confier des interventions dans les bâtiments publics. Il réalise *Les Muses* pour l'Ecole supérieure des jeunes filles de Lausanne en 1934 et, en 1939, la décoration du crématoire de Vevey. Le Musée d'art et d'histoire possède de lui une toile, la *Sainte-Cène*, qui date de 1929-1930, dans laquelle s'exprime déjà cette qualité de simplification que montre le *Nicolas de Flue*. Posé sur un fond rougeoyant, le prédicateur, drapé dans sa mante, tenant son bâton de pèlerin et son bol de mendiant, est une figure toute de violence contenue, dans sa posture aussi bien que dans son expression. Statue peinte plutôt que portrait, le personnage couleur de pierre qui surgit des flammes témoigne de l'aptitude à la monumentalité dont Bosshard fait preuve dans le traitement de toutes ses figures, fussent-elles des nus féminins.

L'année 1998 a vu une consolidation importante du fonds John M Armleder (Genève, 1948) au Musée d'art et d'histoire, qui ne conservait, jusqu'alors, que trois *Furniture Sculptures*. En effet, l'acquisition par le Cabinet des dessins[9] d'un grand nombre de dessins, représentatifs du parcours de l'artiste depuis ses débuts, a été l'occasion de renforcer la présence de la peinture et de la sculpture. Deux peintures ont été achetées. *Sans titre*, de 1984, laque, bronze et vernis sur toile, appartient à la série des peintures gestuelles et aléatoires que l'artiste entreprend alors, et représente, de ce fait, une œuvre charnière. En effet, la toile se libère des références géométriques qui ont jusqu'alors guidé l'expression de John Armleder dans ses peintures abstraites, lignes, points ou pois, disposés régulièrement ou de façon hasardeuse sur des fonds monochromes, et où l'aléatoire tenait plus à l'attitude qu'au langage. Fidèle à la distance *fluxus* de ses débuts, John Armleder, il est vrai, refusait, dans ces apparentes «citations» du constructivisme, toute finalité de l'œuvre. La toile de 1984, cependant, recourt à une autre technique, à une forme de *dripping*, de giclures dont les projections plus au moins maîtrisées dessinent une manière de constellation, effet encore renforcé par une autre nouveauté, l'emploi de laque, de bronze et de vernis. Cette peinture annonce *Sans titre* de 1986, l'une des premières œuvres en «coulures» que réalise l'artiste. Il franchit, avec cette technique, un pas de plus vers l'expressivité quasi indépendante de la matière, puisque les peintures de cette série sont exécutées en laissant couler le vernis de haut en bas de la toile, dans de subtiles superpositions de couleurs. Comme dans la toile de 1984, c'est l'expression de la matière qui domine et qui entraîne soudainement la démarche de John Armleder vers une sensibilité de la peinture en tant qu'instrument pour le moins surprenante à l'époque, l'effet plastique l'emportant presque sur le concept. Mais la part du hasard, qui reste déterminante, replace cette série dans son juste contexte, et les œuvres qui la constituent ne prétendent pas à une autre existence que celle, déterminante pour l'artiste, du moment donné.

C'est dans cette perspective qu'il faut approcher les deux *Furniture Sculptures* données par John Armleder, l'une en mémoire de Charles Goerg, *Furniture Sculpture 18, 891 Again*, 1980-1981, et l'autre en mémoire de Marika Malacorda, *Furniture Sculpture 172*, 1987. La première est également une pièce historique. Il s'agit d'une table rognon des années 50 présentée collée au plafond. John Armleder en parle en ces termes dans le catalogue de l'exposition qui lui a été consacrée en 1990 au Musée Rath par Charles Goerg:

> «*Again* se justifie par la reconstruction de cette pièce à quatre reprises au moins. "891" était le titre de mon exposition au Kunstmuseum de Bâle en 1980. Certaines pièces réalisées dans ce cadre ont eu des titres pendant la durée de l'exposition mais je n'en suis plus très sûr. L'exposition de Bâle avait lieu en 1980, millésime dont on obtient ce chiffre 891 en réfractant le 0 et en inversant sa lecture. Il s'agissait bien entendu de rappeler Stieglitz jouant aux échecs le nom (291) de sa galerie avec Picabia qui se l'appropriait ainsi pour sa revue, sa suite (391) et quelques péripéties suivantes aux paternités changeantes (491, *so on and again*).»[10]

La deuxième pièce offerte par John Armleder date de 1987. Elle s'inscrit dans la série des *Furniture Sculptures* constituées d'objets détournés, qui ne comportent pas de peinture. Sur une étagère murale sont entreposées vingt-sept chaises diverses, qui composent une sorte de lexique involontaire du siège commun, non dépourvu, il est vrai, de références. La pièce répond très exactement au concept du *ready-made* de Duchamp:

> «En montant mon exposition à la Galerie Leger à Malmö, je fis une visite dans un dépôt de l'Armée du Salut ou quelque institution de ce type. C'est alors que je vis exactement les éléments permettant de réaliser un projet dormant, et, l'espace de la galerie le permettant, l'occasion de la concrétiser s'avérait parfaite. La sculpture reprend intégralement une longue étagère d'environ dix mètres et l'ensemble de chaises en vrac qui y étaient disposées à la vente. Le tout est reconstruit sans modification, avec les chaises d'origine, et à peu près à la même hauteur que dans le magasin d'occasions [...]. Ici, la composition permet de détacher la pièce de l'ambiance de marché aux puces et d'accorder à la structure son indépendance.»[11]

Olivier Mosset (Berne, 1944) s'est associé à l'hommage rendu par John Armleder et a offert au Musée d'art et d'histoire une toile importante en mémoire de Marika Malacorda. *Dead Line*, de 1986, appartient à la série des monochromes qu'Olivier Mosset entreprend dès 1977, au moment de son installation à New York. Dans une démarche qui, dès les origines, a refusé l'expressivité de la forme et du geste pour arriver à une signification essentielle de la peinture réduite à un seul signe, Olivier Mosset s'était attaché, pendant les brèves années du groupe BMPT qu'il avait fondé, en 1966, avec Daniel Buren, Michel Parmentier et Niele Toroni, à n'exister que dans la peinture répétée d'un cercle noir situé au centre d'une toile carrée blanche. Lors d'un premier séjour à New York en 1967, il rencontre, entre autres, Robert Ryman, dont les travaux exclusivement blancs évoquent en lui des résonances - même économie de l'expression et du langage - et vont susciter de nouvelles orientations et d'autres expériences. Ainsi va se développer une deuxième époque de production de toiles monochromes, de grand format, où l'artiste vérifie, par l'étalement d'une couleur uniforme sur de très vastes surfaces, le pouvoir suffisant de la peinture comme matière spécifique. Cette jubilation de la matière, qui devient à la fois objet et lumière, à laquelle appartient *Dead Line*, mènera Olivier Mosset, quelques années plus tard, à des recherches qui intégreront une géométrie plus affirmée. Mais resteront constantes l'importance de la couleur et la plasticité très forte de la peinture comme matière.

Trois peintures de la Fondation Garengo ne sont entrées au Musée d'art et d'histoire qu'en 1998, à la suite du décès de Madame Lucie Schmiedheiny qui en avait conservé l'usufruit, la majeure partie de la collection ayant été enregistrée en 1990 déjà. On se référera, à propos de cette importante donation, à l'article d'Isabelle Payot dans les pages qui suivent.

Notes:

1 Voir Danielle BUYSSENS, *Peintures et pastels de l'ancienne Ecole genevoise, XVIIe - début XIXe siècle*, Genève, Musée d'art et d'histoire, 1988, cat. n°s 113 à 138

2 Les sources concernant Daniel Gardelle (né en 1679-1753), sont moins riches que celles que nous possédons pour son frère Robert. Il ne reste de Daniel aucune peinture signée outre celles réalisées en collaboration avec Robert. De nombreux dessins, par contre, ont été conservés, qui montrent un réel talent. C'est du moins la qualité que lui ont reconnue certains de ses biographes, à commencer par Johann Caspar Füssli, qui souligne également son bonheur de miniaturiste.

3 Johann Caspar FÜSSLI, *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz. Nebst ihren Bildnissen*, vol. IV, Zurich, 1774, pp. 105-107

4 D'abord parus en plusieurs livraisons dans les *Mémoires et documents publiés par la Société d'histoire et d'archéologie de Genève*, pour Gardelle t. V, 1847, pp. 59-61, nouvelle édition Genève, 1876, pp. 130-133

5 Waldemar DEONNA, «Le peintre Robert Gardelle (1682-1766)», *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Genève*, t. VIII, 1943-1946, pp. 9-54. Cette étude constitue la source principale de cette brève présentation.

6 Dans sa période allemande, comme à Paris, Gardelle avait exécuté de nombreuses copies de portraits royaux - de Charles XII de Suède et de Frédéric-Auguste I de Saxe, entre autres -, et réalisé des portraits originaux de membres de la famille royale de Prusse et du Landgrave de Hessel-Cassel. Certains de ces portraits ont été donnés par l'artiste à la Bibliothèque publique de Genève.

7 W. DEONNA, *op. cit.*, p. 14

8 *Dictionnaire historique et biographique de la Suisse*, Neuchâtel, 1924, *s.v.* Chapeaurouge

9 Voir l'article de Claire STOULLIG dans ce même volume

10 John ARMLEDER, in *Furniture Sculpture 1980-1990*, catalogue d'exposition, Genève, Musée Rath, 1990, p. 19

11 *Ibid.*, p. 63. En raison des travaux de réaménagement du laboratoire de photographie et des réserves, il n'a pas encore été possible de photographier les œuvres d'Olivier Mosset et de John Armleder nouvellement entrées dans les collections. Le lecteur trouvera les reproductions des peintures et sculptures de ce dernier dans *John M Armleder*, catalogue d'exposition, Winterthur, Kunstmuseum, 1987, n° 39, p. 88 et n° 46, p. 95 pour les peintures, et, dans le catalogue cité du Musée Rath, n° 2, p. 19 et n° 24, p. 62.

Crédit photographique:

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

LA FONDATION GARENGO

Par Isabelle Payot

1.
Ecole française du XVIIIe siècle, autour de François Lemoine, *Tête de la déesse Hébé*. Pierre noire, sanguine, craie blanche et rehauts de pastel, 32,3 × 25,4 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Fondation Garengo, Inv. 1990-39

L'histoire de la collection de Ernst et Lucie Schmidheiny s'associe étroitement à la demeure qu'ils acquièrent en 1943 pour ne plus la quitter. Sis à Céligny, dans le canton de Genève, le domaine de Garengo est en quelque sorte le point de départ et l'aboutissement de leur activité de collectionneurs. Dès leur installation en effet, les deux conjoints se mettent en quête - dans une discrétion que l'on peut qualifier d'absolue - d'œuvres importantes destinées à ponctuer et embellir chaque pièce de la résidence. Il n'est pas un tableau, ni un dessin, qu'ils n'aient achetés sans désirer s'en entourer. En outre, le domaine donne son nom à la Fondation qu'ils décident de créer dès 1971 en étroite collaboration avec la Ville de Genève. Sous la dénomination «Fondation Garengo» sont rassemblés peintures et dessins destinés aux cimaises du Musée d'art et d'histoire. Selon le vœu des deux collectionneurs, cet important dépôt ne devait être rendu public qu'après leur décès. Une exposition, suivie de l'intégration des œuvres dans la collection permanente de l'institution, vient donc rendre hommage aux mécènes disparus.

L'ensemble présenté dans cette exposition comporte vingt-deux peintures à l'huile, quatre aquarelles, trois dessins et une céramique. Mais la collection de Ernst et Lucie Schmidheiny réunit également porcelaines et faïences du XVIIIe siècle, mobilier ancien, tableaux et dessins de Georges Braque, Cuno Amiet, Henri Fantin-Latour, Edouard Vuillard, Edgar Degas, Giovanni Battista Tiepolo, ainsi que quelques sculptures [1].

Les deux conjoints rassemblent en quelque trente ans un corpus d'œuvres de siècles divers, du XVIIe au XXe siècle. Ils se plaisent à s'entourer de maîtres anciens, comme François Boucher ou Tiepolo et s'aventurent même jusqu'au milieu du XXe siècle avec une céramique de Pablo Picasso. Mais leur sensibilité semble les porter encore davantage vers la peinture du XIXe siècle, et en particulier vers l'impressionnisme, ses représentants ou ses héritiers les plus fameux, tels que Claude Monet, Alfred Sisley, Pierre-Auguste Renoir ou Vincent Van Gogh. Si le paysage domine, la nature morte, la scène de genre, le portrait ou le sujet mythologique ne sont pas absents de la collection. A la diversité des périodes, des artistes et des thèmes représentés répond celle des supports et des techniques: mine de plomb, aquarelle, huile, sculpture[2], céramique.

Il ne peut être question ici d'une analyse en détail de chaque œuvre de la Fondation[3], mais bien plutôt d'une brève évocation de ce qui en fait une donation majeure au musée.

Passé en vente chez Sotheby's en 1968, puis proposé par la galerie Nathan à Zurich, le *Bouquet de fleurs* de Jan Brueghel, dit Brueghel de Velours, est le tableau le plus ancien du dépôt[4] et l'illustration d'un thème qui ponctuera à plusieurs reprises le parcours des collectionneurs[5].

Le XVIIe siècle est représenté par un tableau et un dessin, tous deux autrefois attribués à François Boucher. La *Tête de la déesse Hébé*, de main désormais anonyme, s'inspire d'un

pastel esquissé par François Lemoine (1688-1737), dans le souvenir de la voûte du salon d'Hercule à Versailles, réalisation décorative majeure du peintre dont l'achèvement date de 1736[6]. Des liens intimes unissent en outre François Lemoine et François Boucher, qui expliquent aisément l'identification erronée, puisque François Boucher fréquentera l'atelier du maître décorateur. Dans le dessin qui nous occupe, d'une qualité artistique d'ailleurs remarquable, l'artiste simplifie la composition jusqu'à faire presque disparaître l'entrelacs de fleurs de la coiffure présent dans le modèle et allège la touche, ce qui confère à l'ensemble un aspect plus aérien. Un tampon de collection, deux C entremêlés, permet d'identifier l'un des plus anciens possesseurs du portrait, Charles Cousin (1821-1894)[7]. Inspecteur principal à la Compagnie des chemins de fer du Nord à Paris, il a réuni un bel ensemble d'estampes et de dessins dont il sera obligé de se défaire à la suite d'un achat hasardeux au coût trop onéreux; la totalité de sa collection sera mise à l'encan en 1891. D'un esprit vif et brillant, il incarne un bel exemple de «touche-à-tout», sans véritable méthode, mû par une passion bibliophilique dévorante[8].

La *Nymphe courtisée par un dieu de la rivière* (1746) a été authentifiée par Renée Loche, à la suite d'Alastair Laing, comme étant de la main d'un élève méconnu de François Boucher, Pierre-Charles Le Mettay[9]. Ce dernier accomplit une carrière parisienne honorable au sein de l'Académie royale, après avoir réussi le concours de l'Académie de France à Rome. Il ne saura jamais se défaire de l'influence de son maître et nombre de ses compositions révèlent des emprunts aux toiles de Boucher. C'est le cas ici de la figure de la nymphe qui dérive, quoique inversée, d'une œuvre réalisée pour la couronne de Suède, *Vénus, Grâce et Cupidon se baignant* (Stockholm, château royal). Dans l'ensemble, le coloris semble en deçà de la palette du peintre célèbre et le paysage en arrière-plan dénote une touche plus douceâtre et moins vigoureuse que celle du tableau suédois.

Les uniques scènes de genre de la collection sont signées par Francisco Goya y Lucientes et Honoré Daumier.

Le *Vendeur de marionnettes* de Goya fait partie d'un groupe de onze «tableaux de cabinet», et fut, comme certains d'entre eux, délaissé par la critique en raison de ses légères imperfections formelles[10]. Peints pour l'Académie San Fernando et envoyés à son directeur en 1794, ils relèvent tous de la même technique, l'huile sur fer-blanc, et illustrent des scènes de la vie nationale, des divertissements populaires inspirés probablement d'un séjour de Goya à Séville. Parmi eux se trouvent huit scènes de tauromachie, des *Comédiens ambulants*, une *Course de taureaux dans un village*. Réalisés à la suite d'une maladie qui plongera l'artiste dans la surdité, les différents panneaux sont aujourd'hui considérés

2.
Claude Monet (1840-1926), *Coin du bassin aux Nymphéas*, 1918. Huile sur toile, 119,5 × 88,5 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Fondation Garengo, Inv. 1990-46

comme un chapitre nouveau de son œuvre, celui du Caprice, qui affranchit l'imagination et libère la touche. La composition est resserrée autour du vendeur de marionnettes, entouré d'enfants; la touche est légère, parfois imprécise, le coloris clair mais non dénué de contrastes.

Deux facettes de l'œuvre de Daumier se trouvent illustrées par les *Chanteurs de rue* et les *Avocats*. Tantôt l'artiste souligne l'épaisseur de l'huile par de sourds empâtements, tantôt il exalte la légèreté de l'aquarelle par une écriture cursive et brillante. La divergence de technique trouve son corollaire dans la dissemblance du propos: scène de genre et caricature s'opposent ici.

Une faveur toute particulière est accordée à la peinture française du XIXe siècle et à ses grands noms: Courbet, Corot, Boudin, Sisley, Renoir, Vuillard, Monet, Van Gogh, Cézanne. Tous sont représentés par une, voire deux œuvres, Renoir et Cézanne faisant figure d'exception[11]. Par ailleurs, le parcours proposé laisse une place prépondérante à la peinture de paysage.

Une brève parenthèse doit nous rappeler l'ouverture de la collection à des thèmes ou écoles artistiques autres. De fait, Renoir est une exception dans ce panorama de l'impressionnisme: deux bouquets de fleurs, un nu féminin et un portrait de son fils illustrent sa carrière.

L'art suisse n'a que peu retenu l'attention des collectionneurs. Il est toutefois illustré par un peintre genevois du début du XIXe siècle, Charles-Joseph Auriol (1778-1834), dont l'acquisition s'explique par la familiarité du paysage représenté, le lac Léman. La présence helvétique s'exprime surtout par deux paysages de Ferdinand Hodler. Une vue du Salève, fortement imprégnée de l'influence de Barthélémy Menn et du paysage intime, se confronte à une œuvre bien ultérieure, quelque peu dépourvue de virtuosité, le *Paysage de montagne: vue prise de Witterswil près d'Interlaken*.

Un second exemple de paysage intime ouvre le chapitre de la peinture française. Dans le *Repos devant la ferme. Vue prise de la propriété... aux environs de Vimoutiers*, douce et champêtre évocation de la campagne, Jean-Baptiste Camille Corot s'adonne au croquis de plein air. Le *Paysage au cavalier* nous emmène dans une rêverie aux accents plus nostalgiques, plus mystérieux. Les empâtements sont réduits, les valeurs presque vaporeuses paraissent comme estompées. La juxtaposition des deux œuvres révèle les diverses préoccupations de l'artiste, à savoir la peinture en plein air ou celle de l'atelier[12]. Il en ressort une différence de traitement, due également à l'éloignement chronologique des deux paysages.

La portée artistique du *Lac Léman à Chillon* de Gustave Courbet est tout autre. Peint lors de son exil en Suisse, résultat probable d'une collaboration avec ses aides[13], le tableau fait partie d'une vingtaine de vues semblables - mais jamais identiques, et révèle un artiste quelque peu affaibli dans la qualité picturale de son geste artistique. La présence de Courbet dans la collection Schmidheiny ne peut surprendre lorsque l'on sait son influence sur les peintres de la seconde moitié du XIXe siècle, influence dont certains, à l'instar de Monet, se départiront d'ailleurs très tôt.

En raison de la brièveté de la présente analyse, la *Plage à Deauville* de Boudin, le *Paysage d'été* de Sisley ou le *Paysage du Midi* de Vuillard ne peuvent être qu'évoqués.

Cinquante ans d'intervalle séparent la *Cabane à Sainte-Adresse* et le *Coin du bassin aux Nymphéas* de Monet[14]. Le premier, dont on connaît un dessin de l'artiste réalisé pour l'illustration d'un article paru dans la *Vie moderne*, ravit par la luminosité du coloris. Trois plans s'y distinguent, qui découpent la toile en bandes horizontales de dimensions à peu près égales: la cabane entourée de massifs de fleurs, l'océan puis le ciel parsemé de clairs nuages. Parmi les tableaux de la collection que l'on peut qualifier de chefs-d'œuvre, le *Coin du bassin aux Nymphéas* est une page éblouissante de l'œuvre tardif de Monet. L'artiste s'installe à Giverny en 1883 déjà, commence la série des nymphéas une vingtaine d'années plus tard pour ne plus s'en désintéresser. Dans ses innombrables évocations de la nature qui l'entourait règne une farouche volonté de s'en approcher toujours plus, de tenter d'en déceler les infinies facettes et variations. Ici, Monet retranscrit, dans une luxuriance de couleurs, les vibrations des feuilles, des fleurs ainsi que le jeu de la lumière sur l'ensemble.

Une toute autre approche de la nature est donnée par Van Gogh et la *Vue d'Auvers avec un champ de blé*[15]. Selon toute vraisemblance, il s'agit là d'une des dernières toiles du peintre, réalisée dans son ultime lieu de vie, Auvers-sur-Oise. Le village est ici relégué à l'arrière-plan, abandonnant la quasi totalité de la représentation au spectacle tourmenté d'un champ de blé. L'unité apaisante du coloris - les contrastes sont atténués au profit de légères nuances - se confronte à l'aspect sinueux, tourmenté, voire géométrique de la touche.

Un dessin, une aquarelle et une huile mettent Cézanne à l'honneur[16]. L'aquarelle, une marine, est répertoriée comme étant l'un des plus anciens exemples - conservés - de cette technique. L'*Allée du Jas de Bouffan* occupe une place toute particulière dans l'ensemble réuni par les deux mécènes, dans la mesure où le tableau ouvre des perspectives vers le

3.
Vincent Van Gogh (1853-1890), *Vue d'Auvers avec champ de blé*, 1890. Huile sur toile, 44 × 51,5 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Fondation Garengo, Inv. 1990-55

XXe siècle[17]. Le sujet est une vue de la demeure acquise par son père en 1859 et où l'artiste séjournera souvent. Outre sa composition classique, une certaine hardiesse se retrouve dans le traitement du feuillage, dans la touche presque géométrique. Jouant avec la couleur originelle de la toile, Cézanne l'utilise comme l'une des nuances de sa palette.

La céramique de Picasso clôt le parcours que propose la Fondation, elle est l'unique exemple de production d'un artiste du XXe siècle[18].

Pendant une trentaine d'années et dans la plus grande discrétion, Lucie et Ernst Schmidheiny cultivent le jardin secret que fut leur collection[19]. Homme public, Ernst Schmidheiny est bien davantage connu pour son activité d'industriel et pour le rôle non négligeable qu'il joua dans la vie financière suisse. Devenu le principal acteur du développement de la fabrique de ciment, la Holderbank, il siège dans différents conseils d'administration et devient président de Swissair de 1958 à 1966. C'est loin de ces préoccupations et en intime association avec sa femme que se forme le collection dont une large partie a été confiée au Musée d'art et d'histoire sous la dénomination de Fondation Garengo. Au gré des voyages, le couple noue des liens avec marchands, collectionneurs, fréquente galeries et maisons de vente aux enchères. En Suisse, ils s'en remettent aux galeries Beyeler et Raeber, à Bâle[20], Vallotton, à Lausanne, et Nathan, à Zurich, qui leur serviront d'intermédiaires souvent et de conseillers parfois. Ils poursuivent leurs investigations à Paris, à Londres et aux Etats-Unis. Leur première acquisition, le *Salève* de Hodler, remonte à 1940, année de leur emménagement à Céligny, et les dernières datent de l'aube des années soixante-dix, la période la plus faste se situant entre 1950 et la fin des années soixante. Au-delà de leur prédilection pour les maîtres impressionnistes, ils cultivent un éclectisme certain qui les mène de Brueghel à Picasso, ou de Boucher à Monet. Attentifs à la renommée des artistes auxquels ils s'intéressent, ils tendent à ne s'entourer que de grands noms de l'histoire de l'art. Les seules œuvres aujourd'hui anonymes ou sujettes à un changement d'attribution étaient considérées au moment de leur achat comme des œuvres de maîtres illustres; citons à titre d'exemple la *Nymphe courtisée*, tableau désormais reconnu, nous l'avons dit, de la main de François le Mettay, et la *Tête de la déesse Hébé* - tous deux autrefois attribués à Boucher[21]. En réalité, le propos des deux amateurs n'était pas celui de découvreurs de talents inconnus ou d'artistes d'avant-garde - ce qui n'enlève rien à la qualité des œuvres dont ils se sont entourés. L'évaluation positive de l'impressionnisme par la critique, suivie par l'acceptation du mouvement par un plus large public, date déjà des dernières années du siècle passé. Monographies, expositions, ouvrages généraux se multiplient dès le début du XXe siècle pour s'accroître de façon extraordinaire jusqu'à nos jours. Le marché de l'art ne tarde pas à s'emparer de ce qui deviendra une valeur sûre, voire une valeur-phare, les maîtres anciens tels Brueghel ou Boucher maintenant quant à eux une cote toujours élevée. Ils ne s'aventurent pas sur les chemins sinueux de l'avant-garde, de l'art contemporain, ou d'œuvres d'art dérangeantes, moins policées, mais ont à dessein de rassembler un ensemble dont ils se sentent proches et qui s'intègre à leur cadre de vie. Par touches successives, dans une oscillation permanente entre maîtres anciens et maîtres impressionnistes, avec une incursion dans le XXe siècle grâce à la céramique de Picasso, ils offrent au regard une certaine histoire de l'art moderne.

4.
Paul Cézanne (1839-1906), *L'Allée du Jas de Bouffan*, 1885-1887.
Huile sur toile, 73 × 92,2 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Fondation Garengo, Inv. 1998-521

LISTE DES ŒUVRES

Ecole française du XVIIIe siècle, autour de François Lemoine
Tête de la déesse Hébé
Pierre noire, sanguine, craie blanche et rehauts de pastel,
32,3 × 25,4 cm
Inv. 1990-39

Charles-Joseph Auriol
Genève, 1778 - Choully 1834
Les Bords du lac Léman
Huile sur toile, 59 × 77 cm
Inv. 1990-30

Eugène Boudin
Honfleur, 1824 - Deauville, 1898
La Plage à Deauville, 1865
Huile sur toile, 42 × 65 cm
Inv. 1990-32

Jan Brueghel, dit Brueghel de Velours
Bruxelles, 1568 - Anvers, 1625
Bouquet de fleurs dans un vase, vers 1610
Huile sur bois, 59,5 × 45,5 cm
Inv. 1990-33

Paul Cézanne
Aix-en-Provence, 1839-1906
Marine, 1861-1864
Aquarelle, gouache et mine de plomb, 16 × 22,5 cm
Inv. 1998-519

Paul Cézanne
La Maison
Aquarelle et crayon noir, 43 × 58,5 cm
Inv. 1990-34

Paul Cézanne
L'Allée du Jas de Bouffan, 1885-1887
Huile sur toile, 73 × 92,2 cm
Inv. 1998-521

Paul Cézanne, attribué à
Portrait de Madame Cézanne
Mine de plomb, 12,2 × 9 cm
Inv. 1990-35

Jean-Baptiste Camille Corot
Paris, 1796 - Ville d'Avray, 1875
Le Repos devant la ferme. Vue prise de la propriété de M. Briand aux environs de Vimoutiers, Orne, vers 1855
Huile sur toile, 22 × 34,5 cm
Inv. 1990-36

Jean-Baptiste Camille Corot
Paysage au cavalier, 1870-1874
Huile sur toile, 57,5 × 77 cm
Inv. 1990-37

Gustave Courbet
Ornans, 1819 - La Tour-de-Peilz, 1877
Le Lac Léman à Chillon, 1875
Huile sur toile, 65,5 × 98,5 cm
Inv. 1990-38

Honoré Daumier
Marseille, 1808 - Valmondois, 1879
Les Chanteurs de rue, 1860
Huile sur toile, 25 × 31,5 cm
Inv. 1998-522

Honoré Daumier
Les Avocats
Aquarelle, encre de Chine et crayon noir, 16 × 22 cm
Inv. 1998-520

Francisco de Goya y Lucientes
Fuente de Todos, Aragon, 1746 - Bordeaux, 1828
Le Vendeur de marionnettes
Huile sur cuivre étamé, 44 × 33,5 cm
Inv. 1990-40

Ferdinand Hodler
Berne, 1853 - Genève, 1918
Le Salève, vers 1880
Huile sur toile, 50,5 × 39,5 cm
Inv. 1990-44

Ferdinand Hodler
Paysage de montagne : vue prise de Witterswil près d'Interlaken, vers 1910
Huile sur toile, 54 × 71 cm
Inv. 1990-43

Pierre-Charles Le Mettay
Fécamp, 1726 - Paris, 1759
Baigneuse et faune, vers 1746
Huile sur toile, 60,5 × 50,2 cm
Inv. 1990-31

Claude Monet
Paris, 1840 - Giverny, 1926
La Cabane à Sainte-Adresse, 1867
Huile sur toile, 53 × 62,5 cm
Inv. 1990-45

Claude Monet
Coin du bassin aux Nymphéas, 1918
Huile sur toile, 119,5 × 88,5 cm
Inv. 1990-46

Pablo Picasso
Malaga, 1881 - Mougins, 1973
Tête de faune, 1956
Céramique, 19,5 × 19,5 cm
Inv. 1990-47

Auguste Renoir
Limoges, 1841 - Cagnes-sur-Mer, 1919
Bouquet de roses, 1910
Huile sur toile, 46,5 × 55,5 cm
Inv. 1990-49

Auguste Renoir
Les Pivoines
Huile sur toile, 63,5 × 52,5 cm
Inv. 1990-48

Auguste Renoir
Femme étendue dans la campagne
Huile sur toile, 35,5 × 47,5 cm
Inv. 1990-50

Auguste Renoir
Portrait de Jean Renoir enfant
Huile sur toile, 37 × 33 cm
Inv. 1990-51

Alfred Sisley
Paris, 1839 - Moret-sur-Loing, 1899
Paysage d'été, 1887
Huile sur toile, 60,5 × 73 cm
Inv. 1990-52

Henri de Toulouse-Lautrec, attribué à
Albi, 1864 - Château de Malromé, 1901
Un renfort
Mine de plomb, 14,2 × 19,4 cm
Inv. 1990-53

Henri de Toulouse-Lautrec, attribué à
Paysage de montagne
Aquarelle, mine de plomb et rehauts de gouache blanche, 13,7 × 21,5 cm
Inv. 1990-54

Vincent Van Gogh
Groot-Zundert, 1853 - Auvers-sur-Oise, 1890
Vue d'Auvers avec champ de blé, 1890
Huile sur toile, 44 × 51,5 cm
Inv. 1990-55

Vincent Van Gogh
Bouquet de fleurs dans un vase bleu, 1887
Huile sur toile, 46 × 38 cm
Inv. 1990-56

Edouard Vuillard
Cuiseaux, 1868 - La Baule, 1940
Paysage du Midi
Huile sur carton parqueté, 47 × 36 cm
Inv. 1990-57

Notes:

1 La présente recherche s'est attachée davantage à l'ensemble exposé, tout en se réservant la liberté d'élargir parfois le propos à la totalité de la collection.

2 Notons que les exemples relevant de la technique de la sculpture ne figurent pas dans la Fondation Garengo.

3 L'ensemble de la collection fera ultérieurement l'objet d'un catalogue scientifique complet.

4 Voir Klaus ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere (1568-1625)*, Cologne 1979, cat. 169, p. 586

5 Ils porteront leur attention sur des bouquets de fleurs de la main de Renoir et de Van Gogh.

6 Reproduit dans Geneviève MONNIER, *Le Pastel*, Skira, Genève, 1992, p. 22

7 Anne de Herdt a très aimablement prêté son concours à l'analyse technique et historique du dessin, notamment à l'identification du tampon de collection; voir sur ce dernier Frits LUGT, *Les Marques de collection de dessins et d'estampes*, La Haye, 1956, p. 93.

8 Il consacre deux ouvrages à sa collection: *Voyage dans un grenier*, Damascène Morgand et Charles Fantout, Paris, 1878, et *Racontars illustrés d'un vieux collectionneur...*, Librairie de l'art, Paris, 1887.

9 Une importante notice lui est consacrée dans Renée LOCHE, *Catalogue raisonné des peintures et pastels de l'école française XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*, Slatkine, Genève, 1996, pp. 178-182. On doit à Renée Loche de précieuses recherches sur les œuvres de la Fondation Garengo, consignées dans les fiches d'inventaire du musée.

10 Des problèmes de datation existent. Pour une approche plus complète, voir Pierre GASSIER, *Goya*, Skira, Genève, 1989, pp. 34-38; Xavier DE SALAS, *Goya. Tout l'œuvre peint*, Mondadori, Milan, 1978, p. 195; Pierre GASSIER et Juliet WILSON, *Vie et œuvre de Francisco de Goya*, Office du Livre, Fribourg, 1970, pp. 110-111

11 La Fondation compte quatre toiles de Renoir (*Bouquet de roses*, *Pivoines*, *Femme étendue dans la campagne* et *Portrait de Jean Renoir enfant*), une huile, un dessin et une aquarelle de Cézanne.

12 Le *Repos devant la ferme* est reproduit dans A. ROBAUT, *Corot*, 1er suppl., Paris, 1948, cat. 35, et le *Paysage au cavalier* dans le 2e suppl. du même catalogue, Paris, 1956, cat. 55

13 C'est l'hypothèse émise par les auteurs du catalogue de l'exposition *Courbet et la Suisse*, Château de La Tour-de-Peilz, 1982.

14 Voir Daniel WILDENSTEIN, *Monet. Catalogue raisonné. Werkverzeichnis*, Taschen, Cologne [Paris], 1996, et *Claude Monet. Biographie et catalogue raisonné*, La Bibliothèque des arts, Paris/Lausanne, 1974

15 Voir Ingo F. WALTHER et Rainer METZGER, *Vincent Van Gogh. L'œuvre complète - peinture*, Benedikt Taschen, vol. 2, Cologne, 1990, p. 700

16 Le dessin est répertorié dans Lionello VENTURI, *Cézanne. Son art - son œuvre*, Paul Rosenberg, Paris, 1936, et l'aquarelle dans John REWALD, *Les Aquarelles de Cézanne. Catalogue raisonné*, Flammarion, Paris, 1984, cat. n° 3. Un portrait de femme, attribué à l'artiste, d'un moindre intérêt artistique, nécessite encore une analyse scientifique quant à son authentification.

17 John REWALD, *The Paintings of Paul Cézanne. A Catalogue Raisonné*, Abrams, New York, 1996, n° 687

18 Il convient de mentionner la présence de Braque et d'Amiet dans la collection.

19 C'est leur discrétion quasi absolue qui les a peut-être conduit à ne conserver aucun document d'archives relatif à la collection.

20 Par l'entreprise de la maison Beyeler, ils acquièrent la *Vue d'Auvers avec champ de blé*, de Van Gogh, en 1964.

21 En outre, quelques questions subsistent quant à l'authenticité de certaines œuvres: deux dessins attribués à Toulouse-Lautrec nécessitent un examen attentif, tout comme le portrait de Madame Cézanne.

Crédit photographique:

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

DONATEURS DU MUSEE D'ART ET D'HISTOIRE ET DE SES FILIALES EN 1998

Académie Internationale de la Céramique (A.I.C.), Genève
Gilbert Albert, Genève
Pierre Alechinsky, Paris
Emile Antonini, Genève
M. Mitsumasa Aoyama, Tokyo
John M Armleder, Genève
Association du Fonds du Musée Ariana (A.F.M.A.), Genève
Silvia Bächli, Genève
Francis Baudevin, Genève
Bénévoles du Musée Ariana, Genève
Mara et Hafis Bertschinger, Fribourg
Jean A. Bonna, Genève
Charles Bonnet, Satigny
Lionel Breitmeyer, Genève
Georges et Claudie Calame, Genève
Chalcographie du Louvre, Paris
Michèle Chapel, Genève
Christophe Cherix, Genève
Didier Coigny, Lausanne
Bernard Dejonghe, Briançonnet
Bernard Demole, Paris
Mme Demole-Ferrier, Genève
Franzisk Duschnitz, Genève
Ecole cantonale d'art (ECAL), Lausanne
Jacqueline et Jean-François Empeyta, Chêne-Bougeries
Etat et Canton de Vaud
Katharina Faerber, Genève
Alexandre Fiette, Genève
Fondation Garengo, Céligny
Fondation Gottfried Keller, Winterthur
Fondation Hans Wilsdorf, Genève
Fondation Jean-Louis Prevost, Genève
Fondation La Ménestrandie, Genève
Fonds cantonal de décoration et d'art visuel, Genève
Fonds Laurent, Genève
Forde - espace d'art contemporain, Genève
Patrick Frésard, Gland
Renée Garin, Cologny
Csaba Gaspar, Genève
Marie-Christine Gateau Brachard, Chens-sur-Léman
Pierre-Charles George (Fondation des Clefs de Saint-Pierre), Genève
Franz et Maria Gertsch, Rüschegg
Nicole Ghez, Genève
Rajna Gibson-Asner, Chéserex
In Vitro (Gianni Motti), Genève
Monica Jaquet, Genève
JRP Editions, Genève
Ben Kinmont, New York
Sherine Kirthisingha, Genève
Rosemarie Koczy, Etats-Unis
Elisabeth Leclerc, Genève
Nicole Loeffel, Genève
Lombard . Odier & Cie, Genève
Renato Maria Maestri, Muntzheim
M. Akihiro Maeta, Yazu-Gun (Japon)
Rainer Michael Mason, Genève
Christa von der Marwitz, Darmstadt
Jacqueline Maus, Genève (legs)
Gertrud von Meissner, Genève
Olivier Mosset, Tucson, Arizona
Robert Müller, Villiers-le-Bel
Rosy Nachimson, Genève
Philippe Neeser, Nishinomiya (Japon)
Laurent Pansier, Genève
Ghislaine Picker, Carouge
Henri Presset, Genève
Michèle Psalty, Genève
Markus Raetz, Berne
Stéphane Ramseyer, Sion
Simone Richard-Oltramare, Genève
Hans Rochat-Wili, Lucerne
Gisèle Rollier, Genève
Charles Roth, Prilly
Baron Edmond de Rothschild, Genève (legs)
Madeleine Seinet, Genève
Jasvinder Kaur Singh, Genève
Marguerite de Steiger, Genève
Andrée Stirer, Carouge
Georgette et Jean-Claude Strobino, Genève
Micheline Tripet, Genève
Vacheron Constantin, Genève
Gisèle Wagner, Genève
Marguerite Wilmes, Genève (succession)
Danielle Wust-Calame, Genève

ainsi que les donateurs anonymes