

Zeitschrift:	Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber:	Musée d'art et d'histoire de Genève
Band:	48 (2000)
Rubrik:	Expositions et accroisements du cabinet des estampes en 1999

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: 13.01.2026

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

L'avant-dernière année du siècle aura été marquée par la fermeture provisoire du Cabinet des estampes, en juin, dans l'attente de travaux à l'hôtel Diodati-Plantamour qui devraient s'achever dans le nouveau millénaire, soit au mieux en 2002. Le délabrement extérieur et l'exiguïté intérieure du 5, promenade du Pin rendaient ces opérations souhaitables depuis vingt-cinq ans, dans la mesure où elles restitueront sa dignité à l'architecture et donneront (partiellement) aux Estampes l'extension naturelle à quoi elles pouvaient raisonnablement prétendre depuis longtemps – extension d'autant plus convenable que l'institut de la promenade du Pin devrait, comme on le sait d'ancienne date, pouvoir multiplier par quatre sa surface de conservation et d'activités aujourd'hui très insuffisamment mesurée à quelque 550 m². Aux travaux espérés préludèrent le déplacement *extra muros* de toutes les collections et fichiers, ainsi que la délocalisation des expositions temporaires.

GRAVURE | Doris Hoppe · Geneviève Laplanche · Agathe May fut encore présentée au Cabinet des estampes, du 21 janvier au 7 mars 1999. Par vrai hasard local, cette exposition programmée depuis six mois s'ouvrait alors que le Centre genevois de gravure contemporaine, route de Malagnou, cherchait, parce qu'il caressait d'autres priorités, à vendre ses presses. Dans le débat ouvert à Genève, l'exposition ne prouvait rien – sinon qu'il se trouvait encore des artistes, des graveurs, désireux et capables d'employer une presse. Ceux qui, au regard général, créent l'image «contemporaine», façonnent le virtuel, inventorient (un peu désabusés) le réel, recueillent l'écume des jours. Or, toute la gravure, art d'invention et de reproduction lié au codage d'une forme dans une matrice qui la restitue au tirage inversée sur le papier, *prévoit* jusqu'à un certain point ce à quoi elle vise. On pourrait même avancer que ses procédés l'obligent utilement à «*formuler* de la pensée», à la faveur du pré-médité et du délibéré jouant contre le fortuit et le contingent. L'estampe, pratique apparemment marginale sur la scène artistique, bien qu'essentielle dans l'œuvre des grands artistes depuis la Renaissance jusqu'à nos jours, montre ici une fois de plus son autonomie et l'efficacité de ses ressources.

Etaient rassemblées trois artistes, allemande, suisse et française. Le titre de cette réunion mettait l'accent sur ce qui est incontestablement au centre de l'activité de chacune d'elles, la *gravure*, même si elles dessinent et peignent également selon les cas. Venant d'horizons fort différents, usant chacune de techniques propres, mettant en jeu des esthétiques singulières et des messages distincts, **Doris Hoppe**, **Geneviève Laplanche** et **Agathe May** n'avaient d'autres points communs que de participer, toutes trois, de la culture figurative, de ne pas être encore entrées vraiment dans le «circuit», de se trouver au début de la quarantaine, de privilégier les très petits tirages, souvent de l'ordre du monotype, parce que dans la gravure il en va pour elles de production et non de reproduction. Loin de la mécanique multiplicatrice, l'estampe est un art expérimental, fait de surprises et de rebonds, qui explore ce que le poète Yves Bonnefoy notait un jour à propos d'une musique: «toujours la même dans sa différence absolue». Doris Hoppe (pointe sèche, lithographie) met la ligne et la construction elliptique au service d'une poétique réveuse qui décante et réexpose tant le vécu quotidien ou intime que l'histoire de l'art. Geneviève Laplanche (xylographie, pointe sèche) explore les potentiels dynamiques

et spatiaux de la prolifération de petites figures allègres aux significations humaines et politiques engagées. Agathe May (linogravure, eau-forte) réactualise la force de la figuration dans les effigies de ses proches et d'objets d'une présence aiguë, monumentale et comme déréalisée (par la couleur).

Toute réunion de ce type est arbitraire. Or il se trouve que Doris Hoppe, Geneviève Laplanche et Agathe May componaient une partition qui se tenait, dans laquelle chaque voix retenait en même temps l'attention pour elle-même. Par ailleurs, la mise en relation des trois graveurs pouvait impliquer (faut-il en exclure l'hypothèse ?) une critique latente de l'un à l'autre, sinon la simple introduction de traits détonnantes dans le concert. Pareille tension dialectique signale toujours des positions plus claires, favorise la conscience de l'épaisseur de l'histoire, et permet un ancrage dans le présent. Quoiqu'il en soit, le vieux fait plastique mis en œuvre prouvait ici sa capacité à élucider un certain rapport au monde, ne fût-ce que sous les dehors de quelques interrogations (non désenchantées, comme il est de mode). Et le visiteur de l'exposition associant trois monographies centrées chacune sur une large sélection de pièces récentes, de se demander comment au sein de la gigantesque production contemporaine il regardait la *gravure* aujourd'hui, donc également celle, immense, que ne cessent de lui offrir les siècles passés. Partie des œuvres exposées entra bien sûr, grâce à la générosité élégante des trois graveurs, dans les cartons du Cabinet des estampes.

Maurizio Nannucci · Ce qu'il fallait démontrer · 1966-1999 fut, du 25 mars au 23 mai 1999, la dernière manifestation à la promenade du Pin. Se poursuivait de la sorte, parallèlement à l'enrichissement des collections consenti par l'artiste invité, l'exploration des années soixante-dix entamée à l'automne 1997 par l'exposition *Ecart · Genève 1969-1982 · L'irrésolution commune d'un engagement équivoque*, laquelle fit le point (tant au Cabinet des estampes qu'au Mamco) sur les activités du groupe genevois et qui comprenait plusieurs œuvres de Nannucci (1939), puisque c'est bien à Ecart que l'on doit la première exposition personnelle de l'artiste florentin à Genève, en 1975 déjà.

Christophe Cherix, commissaire de l'exposition, retenait les points suivants: «Dans une esthétique post-Fluxus, aussi ludique qu'enjouée, **Maurizio Nannucci** a mis en place à la fin des années soixante une économie de travail qui lui est singulière. L'œuvre est pensée comme un vecteur d'infiltration de réel qui sans cesse retournerait – par le biais du langage, de l'écriture ou de la couleur – vers sa source d'émission: le champ de l'art. Conjointement aux installations de néon, aux travaux sonores, aux photographies, Nannucci accorde ainsi une attention extrême à l'objet multiplié et produit – sous son nom ou celui de sa maison d'édition, – *Zona* –, des *ephemera* en tous genres (livres d'artiste, multiples, affiches, badges, cartes postales, boîtes, tampons, vidéos, disques, brochures, calendriers, dépliants, enveloppes). Tout objet en somme qui puisse être réalisé aisément (en régie directe de l'artiste) et distribué dans les réseaux des petits éditeurs indépendants. Citons ici comme unique exemple *Provisoire & définitif* (1975), un livre énonçant les «mots record» du langage (la langue la plus parlée, le mot le plus long). Autant dire que l'œuvre de Nannucci n'a de cesse de désigner ce qu'elle emploie, de mettre en balance signifiant et signifié. Créant du même coup un système d'équivalences où l'on voit ce qui est lu et l'on lit ce qui est vu. Un monde dans lequel l'objet aurait valeur de texte, et inversement. De là sans doute la proximité qu'entretient l'artiste avec l'imprimé et ses diverses mises en forme, dont la production constitue une bonne partie de son travail. Et ses éditions, multipliées à 10, 20 ou 1000 exemplaires, participent toutes d'une conduite où fabrication, diffusion et création semblent aller de concert.»



1. Georg Baselitz (1938)
32 Punkte, 1991 xylographie (2 plaques)
sur offset apprêté; 2^e épreuve d'essai |
200 × 162 cm / 217 × 172 cm (papier)
(CdE, inv. E 99/441, don de l'artiste)

La transition vers des lieux de refuge provisoire se fit au Musée Rath, du 30 avril au 15 août 1999, avec *Georg Baselitz · Gravures monumentales · 1977 - 1999*. Peintre, dessinateur, sculpteur, **Georg Baselitz** (né en 1938 à Deutschbaselitz, en Saxe, sous le patronyme de Kern) donne – on le sait à la faveur de quatre expositions au Cabinet des estampes, entre 1983 et 1992 – un rôle prééminent à la gravure, dont il pratique toutes les disciplines: pointe sèche, eau-forte, xylographie. Dans l'œuvre imprimé de l'artiste allemand qui dépasse les mille pièces, trente-trois linos et bois monumentaux gravés, encrés et tirés à même le sol, sur papier fort, non pas au moyen d'une presse, mais au «frotton» ou à l'aide d'un grand rouleau que l'on fait passer à deux, occupent une place aussi singulière que forte. Réalisées par groupes en quelque neuf phases qui s'échelonnent de 1977 à 1999, ces planches hautes de 160 à 250 cm tiennent magnifiquement le mur comme autant de tableaux, non seulement parce que les diverses épreuves d'essai ou d'état, en noir ou en couleur, toutes uniques, sont souvent reprises à la main, au pinceau trempé d'huile, à l'instar de monotypes, mais aussi parce que le trait gravé épouse

1. Cf. MASON 1999, n°s 65 et 69

2. Cf. MASON 1991: pièces signalées comme en dépôt

et vérifie le geste et la forme de la création picturale tout à coup accompagnée d'une lecture plus évidente et comme dotée d'un supplément de «tenue».

Peut-être plus austères et saisissantes que les autres travaux de Baselitz, ces gravures révèlent l'armature de l'imaginaire figuratif que le peintre-graveur déploie au gré de «méthodes» et d'écritures détachées de l'imitation, mais orientées vers une réalité visuelle à la fois hiératique et vivante. Il va désormais sans dire que les femmes et les hommes, les effigies nues ou saisies dans une activité, les têtes et les portraits, les objets et les animaux, se présentent tête en bas, c'est-à-dire dans le proche-lointain. Ainsi en va-t-il chez Georg Baselitz depuis 1969, date des premiers «renversements» de motifs, désormais aussi célèbres que distinctifs, pensés et exécutés ainsi, bien sûr, afin d'accorder la vieille culture figurative et les valeurs plastiques de la modernité. Par cette procédure de distanciation, génériquement à l'œuvre dans la gravure, art de l'inversion gauche-droite, rappellera-t-on, Baselitz alarme le désir d'image et donc d'intimité de l'homme avec son reflet qu'il ne cesse d'interroger et de projeter. Bref, cette fin de siècle apparaît donc ici beaucoup moins iconoclaste qu'on ne le prétend volontiers.

Le rassemblement du Musée Rath offrait en quelque soixante-dix numéros la rétrospective d'une modalité monumentale typiquement baselitzienne qui fait véritablement date dans l'histoire. Par delà, l'exposition permit, grâce à l'intervention d'un tiers, de faire entrer dans la collection non seulement deux gravures monumentales de 1991 et 1999¹, mais quelque cent vingt pièces de 1966 à 1990 qui se trouvaient seulement en dépôt au Cabinet des estampes depuis 1991². Nul besoin de souligner l'importance d'un tel accroissement !

Martin Disler · 1949-1996 · Les dernières aquarelles fut, du 19 octobre au 19 décembre 1999, la première des expositions organisées par le Cabinet des estampes au Musée d'art moderne et contemporain, institution à laquelle le Cabinet des estampes est lié d'ancienne date. Le Mamco est en effet issu de l'AMAM: l'Association pour un musée d'art moderne fut fondée à la suite d'*Art du XX^e siècle · Collections genevoises*, au Musée Rath et au Cabinet des estampes, en 1973, exposition inventée et produite à la promenade du Pin. De plus, la conservation des Estampes cultive une collaboration engagée avec le Mamco, musée véritablement indispensable à Genève: on rappellera ici par exemple les expositions John M. Armleder, le groupe Ecart, Mel Bochner, Robert Morris.

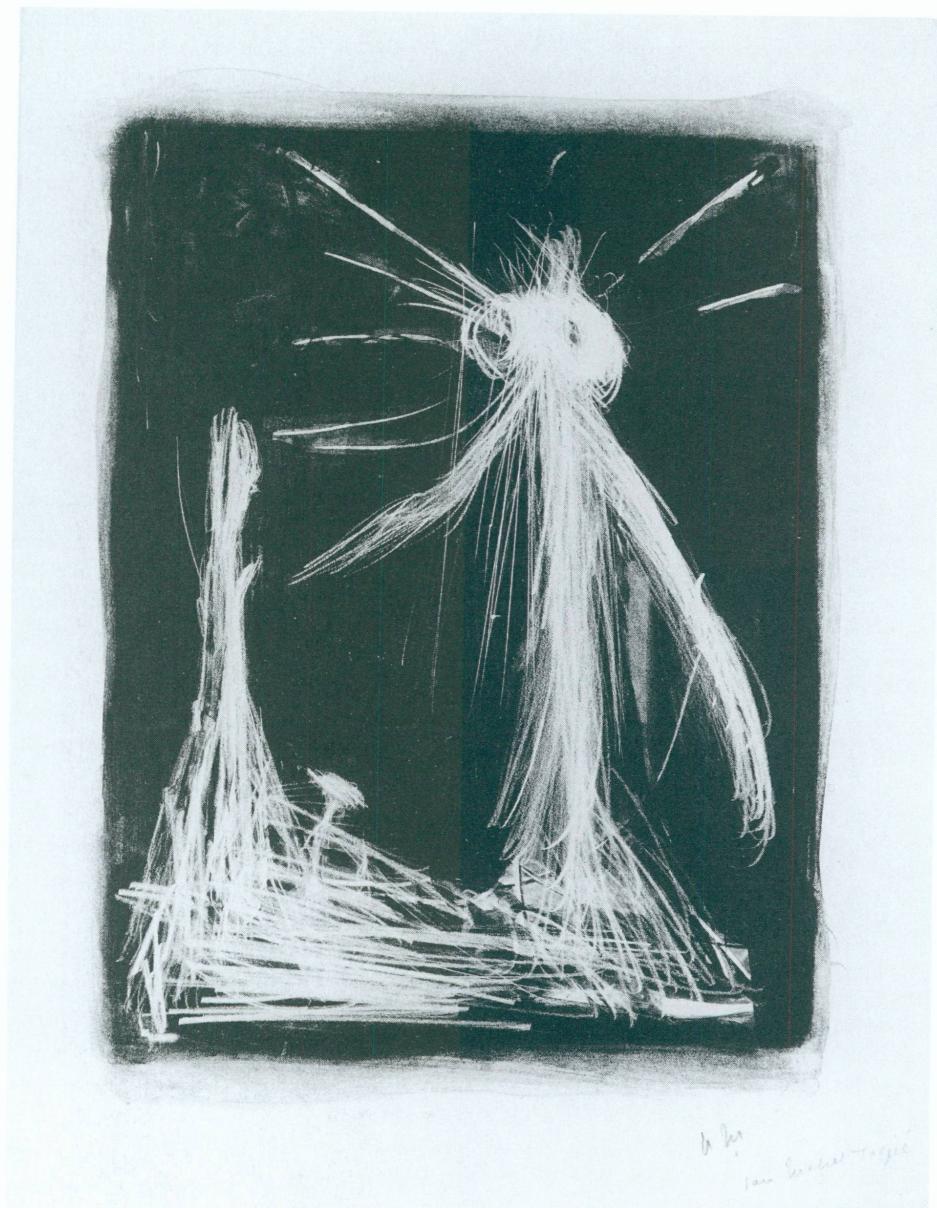
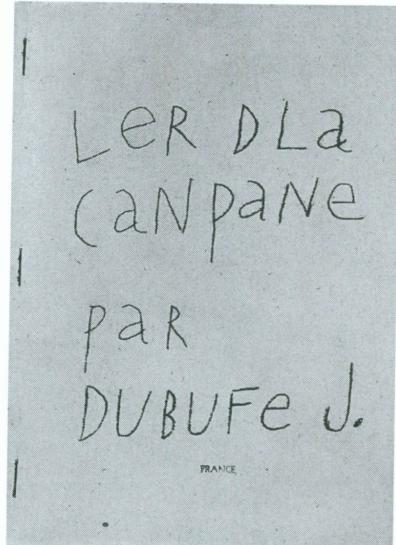
L'exposition s'ouvrira sur l'un des *Poèmes ésotériques* du Portugais Fernando Pessoa (1888-1935), dont la lecture passionnée accompagna les derniers mois du peintre, dessinateur, graveur et sculpteur suisse **Martin Disler**, né le 1^{er} mars 1949 à Seewen (Soleure) et mort le 27 août 1996 à Genève. Quelques jours plus tôt, dans sa ferme des Planchettes, sur le Doubs, près de La Chaux-de-Fonds, il avait été victime pendant la nuit d'un ictus cérébral. Imprévue certes, mais inéluctable et intégrée, cette mort était venue telle l'ultime métamorphose d'un être qui a vécu en récepteur intense, exprimant sans désemparer qu'il avait fait de la dépense et de la délocalisation sa règle: *je n'avais pas, comme tu l'imagines, un pied déjà de l'autre côté, mais j'étais avec des mille-pattes en mille lieux*. Jusqu'à la fin, peindre sera pour lui *un accès de rage et de courage, une étreinte enveloppante de j'ignore totalement quoi, un gaspillage et un renoncement*. Le printemps et l'été 1996, Martin Disler les avait passés entre Amsterdam et sa maison neuchâteloise. On sait ou peut supposer que le jeûne, la musique, la danse, la rédaction de lettres ornées et de textes, l'insomnie, les substances psychotropes parfois, convoyent alors le peintre pour la dernière fois à l'œuvre. Renonçant aux grands formats qu'il

avait si souvent utilisés, il s'engage dans une suite d'aquarelles aux dimensions presque intimes et qui sont autant de *Travaux pour le long voyage humide*, selon le titre inscrit sur deux pièces. Il nage dans la couleur et lie – sans aucun doute parfois dans le bonheur – l'être à l'image par sa technique d'aquarelliste sans retenue.

Martin Disler aurait eu l'intention d'en produire 999, mais sa mort établit le compte final à 388 aquarelles (toutes figurent aujourd'hui, par donation d'Irene Grundel, la femme de l'artiste, au Kupferstichkabinett du Kunstmuseum de Bâle). Dieter Koepplin, qui de fin 1967 à août 1999 fut le magnifique conservateur des estampes de la cité rhénane, les réunit en une exposition itinérante dont l'étape conclusive fut Genève. Le Cabinet des estampes tenait à cette exposition parce qu'il réunira un jour également les gravures 1989-1996 de Disler et qu'il a montré en 1988, déjà tiré de ses propres fonds, l'œuvre gravé alors complet de l'artiste, accompagné du volume I de son catalogue raisonné³ (le Musée d'art et d'histoire, par ailleurs, possède deux grandes peintures de 1980 et 1988-1989). Plus loin, cette exposition permettait de replacer Disler, artiste protéiforme, halluciné et romantique, dans l'environnement de l'art des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, et de voir mieux ce qui s'affirme, rebondit ou s'efface d'une création fiévreuse qui fut, au tournant de 1980, tout d'abord à la Kunsthalle de Bâle, grâce à Jean-Christophe Amman, l'un des signaux forts du retour à la figuration. Que Martin Disler ait été accroché au Mamco revêtait un intérêt particulier, car le visiteur attentif s'est certainement reporté aux peintures et dessins de Martin Kippenberger (1953-1997) que deux ans plutôt on avait vus si bien représentés dans cette maison.

Seules 222 aquarelles furent mises aux murs du Mamco. La chronologie interne de ce corpus est inconnue. Les œuvres furent donc simplement ordonnées par grandeurs, en une série de blocs qui égalisent en quelque sorte écritures et contenus. Le regardeur était ainsi invité à se plonger dans les données d'un *voyage vers l'intérieur des choses*, de participer tout à son gré à la *fata morgana* des aquarelles *occultes* de Disler (il en parlait ainsi). Le seul regroupement opéré, à la faveur du format, fut celui des «grands» autoportraits. Car des autoportraits, on en rencontre d'autres encore, comme des points de condensation repérables dans un long discours poétique et plastique, structuré et informel, librement constitué par les aventures de l'eau porteuse de couleur au gré du pinceau et par les fantasmes de la pensée. Cela se traduit en un flot d'images où les identités se mêlent, se dénudent et se déjouent, figures vives et espaces abstraits, hybrides d'objets, de plantes, d'actions, de sentiments, d'animaux, de corps exacerbés par le désir et défait, refaits par la peinture crue et tendre. L'artiste, dans cette suite testament, devient le *Cavalo de sombra* qui hante la ténébreuse *Hôtellerie de l'Epouvante* (en allemand: *Gasthof zum Entsetzen*) aux apparitions répétées. En fait, *Je est un autre*, lance Disler à l'instar de Rimbaud, sa seconde figure tutélaire, à côté de Pessoa, auquel il s'identifie dans l'équivalence perçue de la vie et de la mort, laquelle n'est qu'*un virage sur une route*. Mais: *Personne ne se perdit jamais. Tout est vérité et chemin.*

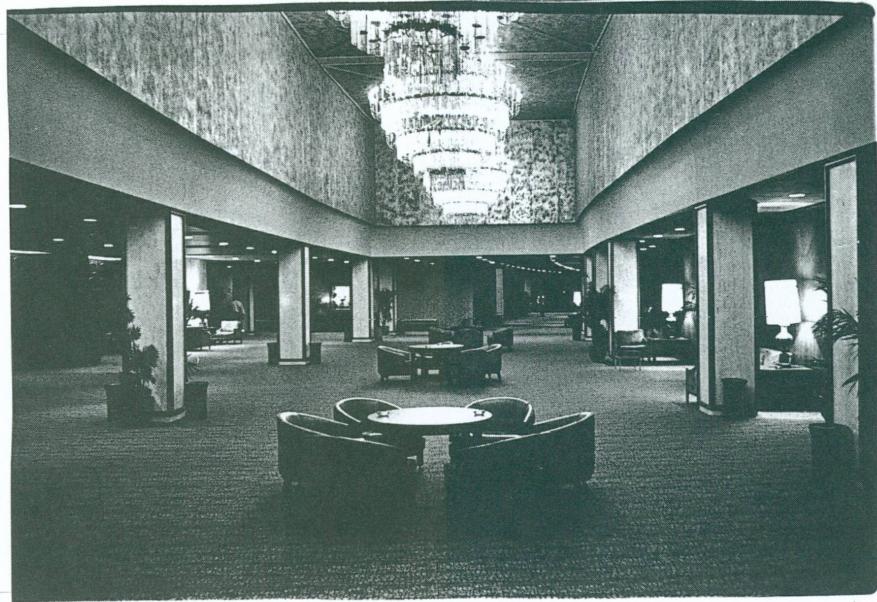
Les expositions s'articulent certes sur les collections (existantes ou à venir), mais combien d'augmentations ne sont pas immédiatement visibles ! Malgré l'absence quasi totale de crédits institutionnels pour les acquisitions, absence souvent déplorée depuis bientôt une décennie, ce sont – chiffre étonnant – près de huit cents numéros d'inventaire qui ont été attribués en 1999 aux fruits de la largesse (plus d'une fois anonyme) de donateurs qui sont autant d'amis, artistes, amateurs, déposants et collaborateurs. Dans une cité qui semble s'aimer assez mal pour reculer devant les actes



2. Jean Dubuffet (1901-1985) | *Ler dla canpane par Dubuffe J.*, 1948 | Livre d'artiste (8 feuillets sous couverture), calligraphié sur stencil, avec des gravures sur linoléum, sur bois de caisse et fond de boîte de camembert; 189 × 132 mm (CdE, inv. E 99/380, don anonyme)

3. Henri Michaux (1899-1984)
Sans titre [planche écartée de *Meidosems* (inédite)], 1948 | Lithographie en noir; 276 × 208 mm/330 × 250 mm (papier) l'épreuve sur vélin [?: d'Arches], portant en pied à droite *h m/pour Michel Tapié* (CdE, inv. E 99/456, don anonyme)

apologétiques culturels, est-on toujours conscient de l'incroyable somme de générosités qui s'exprime là contre vents et mérites ? Ces enrichissements réparent des brèches, confortent des positions déjà bien tenues, mettent des accents qui resteront uniques (et indispensables) ou seront le noyau d'ensembles demain canoniques. La conservation, associant les cultures, les sensibilités, les intelligences, les générations différentes de ses deux responsables, accueille avec le même bonheur reconnaissant *Le passage du gué* (1634), la lumineuse pastorale à l'eau-forte de **Claude Lorrain**, que *The Store* (1961), l'affiche conçue par **Claes Oldenburg** pour sa première grande performance du *Magasin*; elle recherche avec autant de plaisir *Ler dla canpane* (1948), petit fascicule de gravures sur fonds de boîtes de camembert et sur linoléum de **Jean Dubuffet** (fig. 2) que les héliogravures en huit parties de *20-Foot Ladder for Any Size Wall* (1980) de **Vito Acconci**, dont c'est la première œuvre (monumentale) à entrer dans la collection;



4. Cf. CHERIX 1999, n° 30 à 41

5. Cf. CHERIX 1997

elle ne laisse pas passer les pièces rares qui pourraient faire défaut à un fonds que Genève est seule à détenir (Fautrier, Michaux, Morris): tel est le cas de cette lithographie en noir (fig. 3), planche de toute évidence écartée de *Meidosems* (1948) par **Henri Michaux** et restée inédite (donc inconnue de Mason · Cherix, chez qui elle prendra un jour le n° 16 bis). Il en va pareillement des huit héliogravures connues⁴ de la suite *In the Realm of the Carceral* (1979) qui manquaient encore au corpus de **Robert Morris** (fig. 6), dont Christophe Cherix a exemplairement établi et publié la catalogue raisonné, tout en veillant à ce que la collection genevoise en devienne la référence centrale⁵. L'exposition *Robert Morris | Estampes · Dessins · Multiples | 1952-1997*, qui avait été inaugurée en 1998 à la promenade du Pin, a poursuivi sa route vers Chatou (Maison Levanneur · Centre national de l'estampe et de l'art imprimé, 17 avril-20 juin 1999) et Tourcoing (Musée des Beaux-Arts, 3 juillet-25 octobre 1999).

Quelques concentrations significatives apparaissent au fil des accroissements de l'année et doivent être pointées. Les photographies de 1968-1969, 1970 et 1971 pour *23 Pieces* (fig. 4), *24 Pieces* et *25 Pieces* d'**Allen Rappersberg** composent un ensemble unique au monde de l'un des pionniers de l'art conceptuel californien, dont les livres d'artiste étaient déjà dans la collection (don de l'artiste, 1998), de même qu'il avait produit un placard pour *In Vitro e altro · Affiches d'artistes*, l'exposition *Hors scène #3* montée à l'automne 1998 par le Cabinet des estampes. Echo quelque peu décalé d'*Artistes et photographies*, l'exposition *Hors scène #2* pour quoi elles furent produites à l'automne 1996 sous la forme d'une double œuvre, les photographies plastifiées qui balaient la normalité du réel ou «picturalisent» dans une fausse distance floue *Les Hommes rouges* aux allures de jeu vidéo, constituent désormais **Xavier Veilhan** en point fort dans le fonds contemporain. Un livre d'artiste associant filets typographiques et dessins originaux (1998), publié à Genève, et onze linogravures en couleur (1999), réalisées à Lausanne, sont venus conforter la représentation des travaux graphiques de l'Americain

4. Allen Rappersberg (1944) | L'un des tirages d'époques de *23 Pieces*, 1969 photographie en noir; 202 × 254 mm (CdE, inv. E 99/492, don Jeannine et Vladimir Stepczynski, Genève)

6. Cf. CHERIX 1996

7. Cf. MASON 1998

Dan Walsh⁶. Deux portefeuilles de **Philippe Deléglise**, N° 36 (1998), suite de sept gravures en taille-douce, et *Polychromies* (1999), suite de six xylographies, certifient définitivement l'entrée dans le monde de l'estampe du peintre genevois qui explore forme et couleur par le biais de «surfaces réglées» mettant en jeu dans le plan, entre le sensible et le calculé, des translations d'axes et des rapports de champs.

Deux autres groupes majeurs doivent être mis en évidence. Le premier, qui compte quelque deux cent quatre-vingt numéros, porte à la mesure la plus complète possible le fonds **Geneviève Asse**, dont l'exposition en 1997, *Geneviève Asse · L'effusion aiguë · Gravures et livres à gravures · 1977-1997*, annonçait le catalogue raisonné de 1998⁷. La très ample donation faite par l'artiste et les cinq planches de 1999 venues de son éditeur portent à rappeler ici certaines données.

Geneviève Asse est un *peintre-graveur* au plein sens du terme (elle n'a guère réalisé plus de 12 lithographies). Son œuvre gravé (aujourd'hui quatre cents numéros!) prend en fait son départ à la fin des années cinquante. Elle avait déjà en 1977-1978 été accueillie dans les salles de la promenade du Pin, avec un catalogue raisonné qui recensait alors un peu plus de 100 planches libres et 17 ouvrages à gravures (avec 130 cuivres). En vingt ans, cette production a doublé: s'ajoutent quelque 100 planches libres et 13 ouvrages à gravures (avec 82 numéros). Geneviève Asse privilégie les tout petits tirages sur des papiers toujours beaux. La gravure conserve ainsi chez elle une dimension de qualité et de rareté éminentes. On ne voit guère d'autre artiste de sa génération (elle est née à Vannes en 1923) qui, en France, illustrerait mieux l'esthétique de dépouillement réglé et de l'effusion aiguë à quoi elle se rattache et qui puisse proposer un œuvre gravé tel que celui de Geneviève Asse, issu de sa confrontation avec sa propre peinture.

Elle pratique dans sa gravure, à la pointe sèche, souvent reprise au burin, et à l'aquatinte, dont le grain objective le rendu de la couleur, une manière d'absolutisation, d'expression ontologique des humeurs de la peinture. Tout se passe comme si, sur le cuivre, l'artiste offrait au regardeur l'aire et l'architecture où de son seul désir il réinvente la vibration qui habite l'image. Mais l'on ne saurait sous-estimer l'importance du dialogue avec des éditeurs et, surtout, des poètes pour qui le livre est un objet de vrai investissement imaginaire: Silvia Baron Supervielle, Samuel Beckett, Yves Bonnefoy, Jorge Luis Borges, André du Bouchet, Claude Esteban, André Frénaud, Mila Gagarine, Charles Juliet, Pierre Lecuire, Imre Pan, Francis Ponge et Anne de Staël.

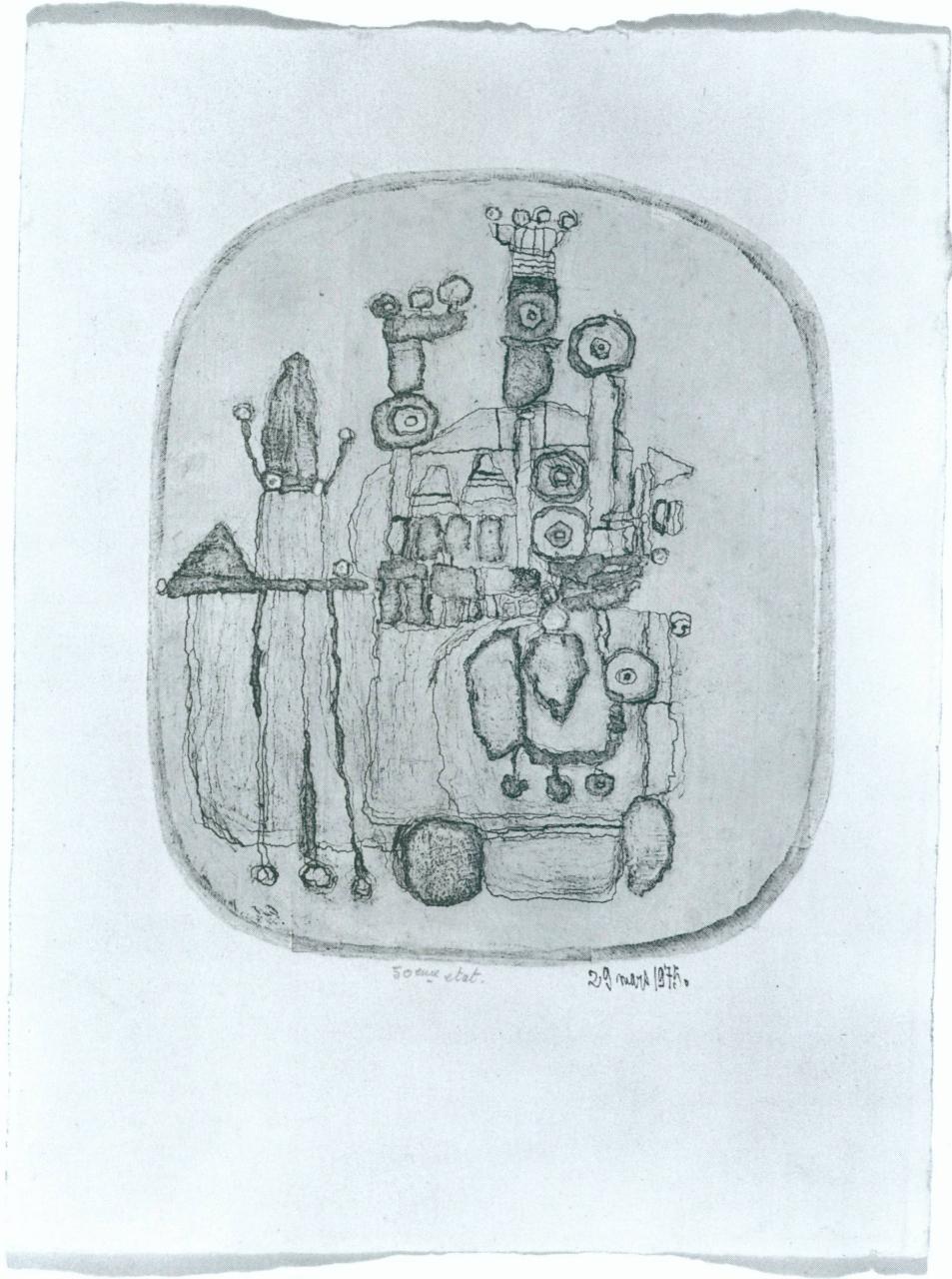
La présence d'*Ici en deux* (poème d'André du Bouchet; Genève 1982) dans la grande exposition *A Century of Artists Books*, au MoMA de New York, en 1994, était en soi un indice. Non seulement ce livre à l'agencement bipartite (à l'écho de son titre), faisant alterner les hautes plages d'aquatinte, les verticales incisées et les plaques imprimées à sec comme pures idées d'espace dans une typographie aérienne, est une réussite majeure de la librairie récente, mais l'art qui s'y manifeste renvoie vers Richard Diebenkorn, Ellsworth Kelly, Brice Marden, Agnes Martin, Barnett Newman et Robert Ryman graveur. Ces noms suggèrent tour à tour un rapport spécifique de Geneviève Asse avec une scène américaine où agissent tant les notions de champ, de matérialité du médium (de la peinture, de la gravure), de réalité concrète du quotidien que l'idée du sublime et les sources de l'image recueillies dans la nature comme dans l'histoire de l'art. Certes, la poétique de Geneviève Asse, européenne, vient spécifiquement du dépouillement des objets, ceux de la nature morte par exemple, et d'une expérience du paysage, celui de la mer, organisée par une intime connaissance de ce qu'est la

peinture – regard porté du dedans vers l’extérieur, balance entre l’éblouissant et le tenu dans l’ombre, projection du monde net ou brumeux dans la note tenue et le rythme affirmé résonant à l’intérieur de l’œuvre. Cette volonté de faire art, Geneviève Asse l’a depuis au moins trente ans traduite dans un dessin de plus en plus ramené à la ligne, à une articulation géométrique indemne de toute rigidité, un dessin qui garde sa mouvance dans le champ de la tonalité dense, égale ou infléchie dans le support de toile ou de papier. Les affinités itératives de genres et de structures thématiques, aux multiples modalités séquentielles ne mettent ici que mieux en évidence l’unicité et la permanence de l’œuvre, de la recherche qui fait œuvre.

Si Geneviève Asse a choisi le bleu pour couleur distinctive, c’est sans doute afin d’incarner le discours et l’émotion esthétiques dans l’immatérialité même. Parfois l’horizon se marque d’un rai de rouge persan qui pourrait se lire comme le retour d’un réel implacablement tangible. Au-delà les nécessités plastiques qui ordonnent vision et représentation, l’artiste entretient de la sorte un dialogue avec les créations qui ont, dans les premières décennies de notre siècle, épuré les formes pour accéder soit à l’énergie même (Malevitch) soit aux structures irréductibles de l’univers (Mondrian). Qu’il entre dans cette catharsis une horreur secrète (ou simplement une prise en compte) de la nature, de son excès de substance, de chair, de matérialité, la chose n’est pas exclue, mais elle renoue aussi dans une sorte de retournement, et cela fascine, avec le *memento mori* des anciennes natures mortes, avec la conscience de l’entropie qui a toujours traversé l’art, chez Chardin, Saenredam, le védutiste des églises silencieuses, comme chez Robert Morris ou Joseph Beuys.

L’autre apport considérable est la suite des cent cinq états d’*Utopie caressée* (1974-1975) et de vingt-trois épreuves afférentes, cadeau de **Pierre Courtin** (fig. 5). Graveur sans pareil, né en 1921 à Rebréchien, un petit village forestier près d’Orléans, ses débuts remontent à soixante années en arrière (depuis 1987 peu ou prou, il n’est plus que peintre). Courtin demeure en dehors de la notoriété et d’une classification professionnelle commode, en dépit d’un œuvre qui tourne autour des quatre cent cinquante numéros, multipliant presque toujours les épreuves d’état (*Le silence du chien*, aujourd’hui à la Bibliothèque nationale de France, en additionnera cent soixante-et-un entre 1975 et 1977!), mais imprimés chacun, comme autant de tirages expérimentaux, à de rares épreuves, différencieras par des essais aux incroyables inflexions de teintes (gris admirables!) parfois nourries d’un peu de blanc d’Espagne.

Pierre Courtin, sorte de Hercules Seghers au XX^e siècle, a créé une facture et une vision qui ont «défriché le domaine de la gravure», quand «le terrain de l’avant-garde y était vierge», notait Jacques Putman en 1973. Buriniste, il va abandonner la définition habituelle qu’engendre une lame triangulaire poussée dans le métal où elle lève des tranchées linéaires. A l’échoppe, la lame qui aborde à plat le zinc ou le cuivre, il pratique une espèce d’écoubage, diraient les laboureurs. Aux tailles croisées à la Dürer se substitue donc, pour configurer la surface, une organisation des accidents de terrain, qui joue de légers abaissements et de raclages. On est plus dans le plan que dans la profondeur ou, mieux, dans une cartographie de bas-reliefs. S’il s’agissait d’orfèvrerie, on pourrait souvent parler d’un Courtin marteleur, plutôt que ciseleur. Son art est celui d’une gravure de champ (comme il existe une peinture de champ) – et de texture, aux détails accrochant la lumière. Mais gravure de champ ne signifie pas de grande étendue ni aux plages d’un seul tenant: la référence idéale reste les dimensions de la paume de la main, et ses subdivisions.



5. Pierre Courtin (1921) | *Utopie caressée*, 1974-1975 | Burin et échoppe à l'encre teintée, indications à la plume, 185 × 213 / 330 × 250 mm (papier) 51^e état d'une suite de 104 états (CdE, inv. E 99/568, don de l'artiste)

On sait que la technique de Courtin plonge ses racines dans le grand burin français du XVII^e siècle (Masson, Mellan, Nanteuil), qu'il a regardé Sumer et Mantegna, qu'il a admiré, dans la décennie encore post-cubiste de sa formation, Picasso et quelques aînés (avant de leur donner congé), qu'il s'est d'abord formé à la xylographie, que par une certaine grammaire il se sent proche des Africains (et non des Aztèques, à notre surprise). Cela éclaire-t-il sa gravure ? Désignations descriptives et titres peuvent sans doute s'y associer, mais se tiennent en fait à distance, indifférents. Alors comment dire la gravure, la faire voir ? De sa seule main Pierre Courtin parle d'images, et fait parler celles-ci – à l'instar d'un aveugle : admirablement, dans l'idée d'une représentation qui n'a rien à décrire. Mais l'invention majeure, constante, menée à trois voix (forme, encre, papier) comme au moyen d'une série de notes (au départ limitées à douze tons,

n'est-ce pas !), est d'organiser la surface, de s'enfoncer en elle, d'extérioriser la chair comme une peau. Ce qui donne quoi, au juste ? Une exploration sérielle, une plongée dans le temps. Et un long regard sur l'atelier du graveur, voire sur les circonvolutions et les étoiles fixes de son imaginaire.

Voilà que les donations et acquisitions 1999 sont loin d'être épuisées. Leur constellation est bien plus riche et diverse encore. Citer les éditions de tête de la seyante revue **PARKETT** n'y changerait rien. D'autant que le passage en cours à un nouveau système de saisie et de présentation des inventaires recommande de renvoyer à l'an prochain l'usuelle liste descriptive des principaux enrichissements. Reste donc, *last but not least*, à conclure avec la plus vive reconnaissance par le gratifiant répertoire des donateurs.

Donateurs · Artistes

Pierre Alechinsky, Bougival	Doris Hoppe, Genève
John M Armleder, Genève	Mikhail Karasik, Saint-Petersbourg
Geneviève Asse, Paris	Ben Kinmont, New York
Georg Baselitz, Derneburg	Klat (collectif d'artistes), Genève
Francis Baudevin, Genève	Rosemary Koczy, Croton on Hudson (NY)
Philippe Begert, Genève	Geneviève Laplanche, Genève
Mel Bochner, New York	Laura Malerba, Genève
Thierry Bourquin, Genève	Agathe May, Paris
Pierre Courtin, Le Mesnil-Le Roi	Joseph Felix Müller, Saint-Gall
Roland Dahinden, Zoug	Manuel Müller, Lausanne
Roland Däniker, Zurich	Robert Müller, Villiers-le-Bel
Philippe Deléglise, Genève	Maurizio Nannucci, Florence
Etienne Descloux, Genève	Henri Presset, Genève
Pascale Duanyer, Paris	Frederic Post, Genève
Hans-Peter Feldmann, Düsseldorf	Jeffrey Sturges, New York
Vydia Gastaldon et Jean-Michel Wicker Genève et Londres	David Tremlett, Londres
Jérémie Gindre, Genève	Dan Walsh, New York
Richard Hoeck, Vienne	Eric Watier, Montpellier

Particuliers et institutions

Anonyme(s)	Czaba Gaspar, Genève
Jean et Denise Babel, Genève	Fondation Hans Hartung & Anna-Eva
Bernard Bouche, Paris	Bergmann, Antibes
Centre national de l'estampe et de l'art imprimé, Chatou	Marie-Clara Hogkin, Londres
Chalcographie du Louvre, Paris	Marysia Lewandowska, Londres
Christophe Cherix, Genève	Florence Loewy, Paris
Alan R. Crawitz, Chicago	Alberto Lopreno, Genève
Ecole cantonale d'art (ECAL), Lausanne	Rainer Michael Mason, Genève
Katharina Faerber, Genève	Mobilière Suisse, Berne
Forde · espace d'art contemporain, Genève	Charlotte Moser, Genève
	Musée d'art moderne et contemporain (MAMCO), Genève

The New York Public Library, New York
Hubert Prouté, Paris
Michèle Psalty, Genève
Emilienne Ramoni, Genève
Marina Stähelin, Uetikon am See (ZH)

Jeannine et Vladimir Stepczynski, Genève
Fabrice Stroun, Genève
Marie-Louise Vollenweider, Collonges-sous-Salève

Déposant

Bibliothèque d'art et d'archéologie, Genève

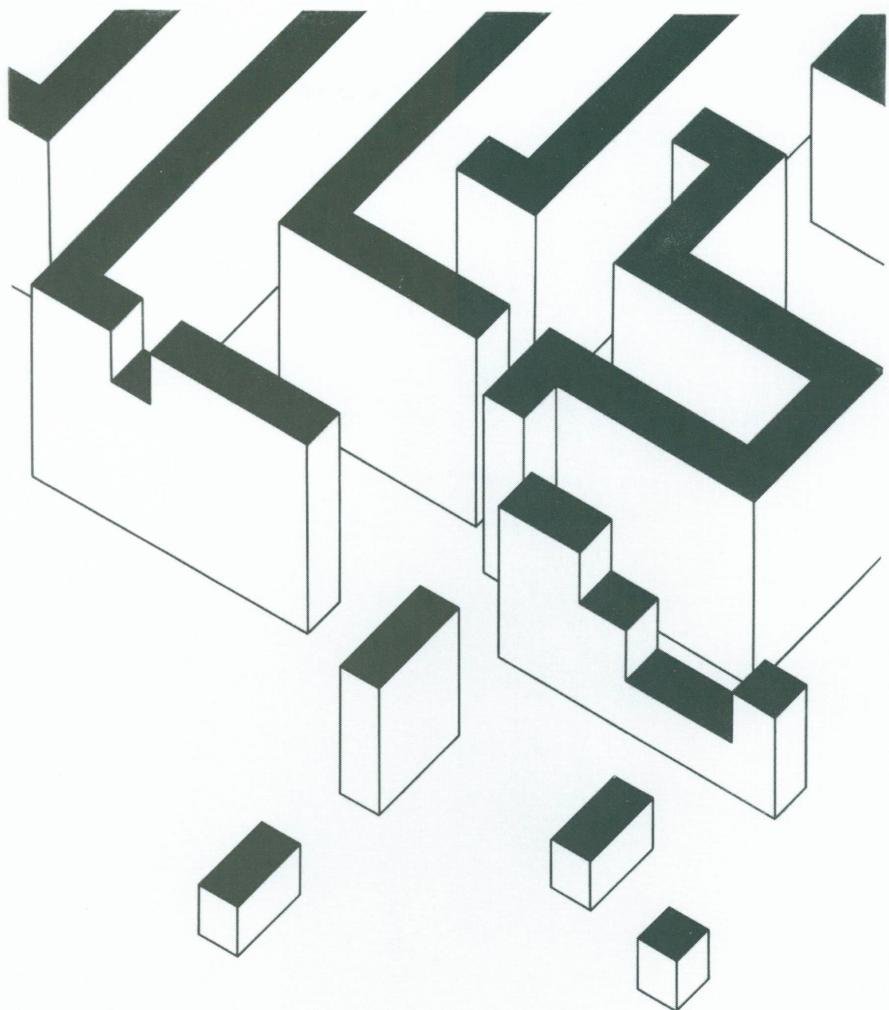
Bibliographie

- CHERIX 1996 Christophe Cherix, «Update 1-8 · Une mise à jour des *Morris Prints* par Dan Walsh », *Genava*, n.s., XLIV (1996), pp. 187-188
- CHERIX 1997 Christophe Cherix, «Robert Morris · Les estampes», *Genava*, n.s., XLV (1997), p. 230
- CHERIX 1999 Christophe Cherix, *Robert Morris · Estampes et multiples · 1952-1998*, catalogue raisonné, Cabinet des estampes et Maison Levanneur · Centre national de l'estampe et de l'art imprimé, Genève et Chatou 1999
- MASON 1991 Rainer Michael Mason, *Georg Baselitz | Grabados · Gravures · Prints*, catalogue d'exposition, Genève 1991, Cabinet des estampes; Valencia 1991-1992, IVAM; Londres 1992, Tate Gallery
- MASON 1998 Rainer Michael Mason, *Geneviève Asse · L'œuvre imprimé · 1942-1997*, catalogue raisonné, Cabinet des estampes, Genève 1998
- MASON 1999 Rainer Michael Mason, *Georg Baselitz · Gravures monumentales · 1977-1999*, catalogue d'exposition, Genève 1999, Musée Rath (Musées d'art et d'histoire [Cabinet des estampes])
- WILLI-COSANDIER · MASON 1989 Juliane Willi-Cosandier · Rainer Michael Mason, *Martin Disler | L'œuvre gravé · die Druckgraphik · the Prints | 1978-1988*, catalogue raisonné, vol. I, Cabinet des estampes, Genève 1989

Crédits photographiques

CdE, Antonio Masolotti, fig. 1 | CdE, Nicolas Spühler, fig. 2, 4-6 | CdE, Denis Ponté, fig. 3

Adresse de l'auteur
Rainer Michael Mason, conservateur
Cabinet des estampes
promenade du Pin 5, CH-1204 Genève



IN THE REALM OF THE CARCERAL - INMATE WORK PROJECT:
PERPETUAL CONSTRUCTION AND DISMANTLING OF THE LABYRINTH



6. Robert Morris (1931) | *Inmate World Project. Perpetual Construction and Dismantling of the Labyrinth*, 1979 | héliogravure à grains sur vélin; 1216 X 934 mm (CdE, inv. E 99/463, don anonyme)

