

Zeitschrift:	Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber:	Musée d'art et d'histoire de Genève
Band:	49 (2001)
Rubrik:	Enrichissements du département des beaux-arts en 2000

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: 23.02.2026

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

ENRICHISSEMENTS DU DÉPARTEMENT DES BEAUX-ARTS EN 2000

PEINTURE ET SCULPTURE

Notre reconnaissance va à Renée Loche, conservateur émérite au Musée d'art et d'histoire et spécialiste de l'artiste, qui a eu la générosité de mettre sa documentation à notre disposition.

1. À titre comparatif, une *Étude de quatre pointers*, datée vers 1805, n'est qu'une esquisse sur fond neutre. Huile sur toile, 55 × 70 cm. Sotheby's, Londres, 18 novembre 1981, n° 80.

2. Voir PRAZ 1971

3. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1906-1

4. MAH, inv. 1910-86

L'année 2000, pour laquelle les crédits d'acquisition n'ont été que très modestes, a vu entrer dans les collections du département des Beaux-Arts quelques œuvres majeures, principalement par le biais de dépôts, de legs ou de dons.

Art ancien

Un Saint-Hubert, un pointer et quatre épagneuls (fig. 1) de **Jacques-Laurent Agasse** (1767-1849), apparu au printemps 2000 à la TEFAF de Maastricht, occupe une place singulière dans l'œuvre du peintre genevois. Ce tableau, inédit, s'avère, en effet, être l'unique portrait de groupe animalier de l'artiste, à notre connaissance¹. Cette composition témoigne de l'influence d'un genre sur un autre, en l'occurrence du portrait sur la peinture animalière, la rhétorique du premier venant ici en enrichir celle du second. L'œuvre se présente comme un véritable *Conversation piece* animalier, cette catégorie de tableaux d'origine anglaise située à mi-chemin entre le portrait, la scène de genre et le paysage². L'artiste démontre combien son vocabulaire s'est enrichi au contact de la peinture d'outre-Manche ; cependant, l'agencement de la composition, voire l'ordonnance des figures, demeure très personnel, si on le compare aux portraits animaliers d'un George Stubbs (1724-1806) qui dans leur conception relèvent d'un procédé plus additif. La composition s'ouvre sur un paysage, dont nous supposons l'autographie et non pas le produit d'une collaboration avec Wolfgang-Adam Toepffer (1766-1847), étant donné son rendu moins détaillé et plus synthétique.

Le tableau est documenté dans le Livre de raison de l'artiste (*Catalogue autographe de son œuvre 1800-1849*)³ où il est répertorié le 15 juin 1808 en tant que « P.[ainting] of a brown bloodhound a white pointer bitch and three spaniels / Size s.[mall] half length ». L'indication des dimensions de la toile signifie une « petite demi-longueur », en l'occurrence 44 sur 34 pouces (118,8 × 91,8 cm). L'approximation dans le nombre des épagneuls (trois au lieu de quatre) corrobore, quant à elle, les imprécisions habituelles des descriptions d'Agasse consignées dans son Livre de raison.

Le tableau paraît avoir été peint pour George Pitt, second baron Rivers, le premier et principal mécène anglais de l'artiste, dont le Musée d'art et d'histoire possède notamment un portrait équestre, exécuté en 1818⁴.

Avec cinquante-cinq peintures et autant de dessins, Agasse forme manifestement l'un des accents majeurs au sein des collections de notre institution. Mais au-delà de l'école genevoise, l'œuvre s'intègre exemplairement dans les collections au point de vue thématique, la peinture animalière y étant spectaculairement représentée – notamment par deux chefs-d'œuvre de Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) –, comme a pu en témoigner l'exposition *Animaux d'art et d'histoire*. [pl]



Art du XX^e siècle

5. Le Musée d'art et d'histoire possérait jusqu'alors huit œuvres vidéo, soit *Subsistence Level Standard Project 1984 W*, de Tamas Taub, acquise en 1984 (inv. 1984-115), *Espace-effraction*, 1985, de Klara Kuchta, acquise en 1986 (inv. 1986-59), *Monumentum inversionis*, 1980-1985, de Gérald Minkoff, *Mirage*, 1976-1986, de Muriel Olesen, acqui-

1. Jacques-Laurent Agasse (1767-1849)
Un Saint-Hubert, un pointeur et quatre épagneuls, 1808 | huile sur toile, 95 × 117 cm
(MAH, dépôt de la Fondation Jean-Louis Prevost, inv. BA 2000-12)

L'exposition organisée par le Musée d'art et d'histoire à l'occasion du Prix d'art contemporain de la Banque Cantonale de Genève 2000 décerné à **Marie José Burki**, a permis non seulement de faire le point sur le travail d'une artiste qui, depuis sa formation accomplie à Genève, a développé une carrière internationale au travers de la vidéo, de l'installation et du film, mais également d'acquérir deux de ses œuvres récentes, venant compléter la représentation de l'art vidéo dans les collections du XX^e siècle⁵. En effet, au don par l'artiste, en contrepartie du prix tel que le prévoit son règlement, de l'œuvre majeure de cette exposition, *What Could Saint Francis Have Been Saying to the Birds ?*, une vidéo d'une durée de quelque vingt-cinq minutes projetée sur un grand écran et datant de 1999, s'est ajoutée l'acquisition par le Musée d'une œuvre datant de l'année 2000, une sculpture en néon jaune, qui répond – ne serait-ce que par son titre – à la vidéo : *Que pouvait bien raconter saint François aux oiseaux ?* (fig. 2).



ses également en 1986 (inv. 1986-129/a et 1986-129/b), *La Stanza fragile*, 1989, de Fabrizio Plessi, acquise l'année de sa production (inv. 1989-43), *Snowing Buddha*, 1989, de Nam June Paik, acquisition de 1990 (inv. 1990-4), ainsi que deux vidéos de Pipilotti Rist, *Selbstlos im Lavabod*, 1994, don de l'artiste en 1994 (inv. 1994-22) et *Lipstick Rêve · Image d'artifice*, 1995, acquise en 1995 (inv. 1995-10).

2. Marie José Burki (1961) | *Que pouvait bien raconter saint François aux oiseaux?*, 2000 | néon, longueur: 163 cm (MAH, inv. BA 2000-28)
What Could Saint Francis Have Been Saying to the Birds?, 1999 | vidéo, durée: 25'24" (MAH, inv. BA 2000-25)

Dans ces deux œuvres, d'oiseaux il n'est fait mention que par les mots. Pourtant, le thème de l'animal n'a cessé de préoccuper Marie José Burki depuis ses premiers travaux et, dans sa récente exposition au Musée d'art et d'histoire, il figurait en introduction sur des tirages informatiques au format d'affiche, animal de cirque, apprivoisé, dressé, détourné de sa propre nature et contraint d'imiter l'homme, pour finir, dans une bande vidéo, sous le couteau du cuisinier, poulet découpé promis à une fricassée gastronomique, nourriture terrestre préparée avec virtuosité sous l'œil objectif de la caméra. De ce premier relais marquant la cadence de l'exposition – de la reproduction informatique d'images et de textes extraits d'un livre à l'enregistrement d'une manière de leçon de cuisine – émerge une première dissociation, qui oppose la statique de l'image imprimée et la dynamique de l'image d'une action continue, le silence bruissant du texte écrit et le bruit sourd du couteau déchirant chair et os, deux niveaux du statut de l'image et du son, deux niveaux du statut du langage. Cette dissociation fondamentale s'amplifie dans la confrontation des deux œuvres acquises par le Musée d'art et d'histoire et qui concluaient l'exposition. *What Could Saint Francis Have Been Saying to the Birds?* montre la scène «débridée» d'un repas dont les convives, acteurs jouant sans autre scénario que le devoir de manger, boire, fumer, profitent d'une abondance de nourriture tout au long d'une nuit de prises de vues, conversent librement, échangeant des propos décousus dans différentes langues : un discours dont le caractère discursif est encore accentué par une prise de son volontairement imprécise et voilée. Une phrase émerge brièvement de cette confusion : «What could Saint Francis have been saying to the birds?»; et tandis que l'oreille du spectateur s'ef-

6. D'un format de 141 × 121 cm, cette huile sur toile déposée sur pavatex, détachée de la tombe et remplacée par une nouvelle copie exécutée par Paul Zimmermann, est en dépôt au Musée d'art et d'histoire depuis 1993 (inv. 1993-32).

7. Huile sur toile, 92,5 × 73 cm, inv. 1921-26

8. Huile sur carton, 51 × 55 cm, inv. 1948-19

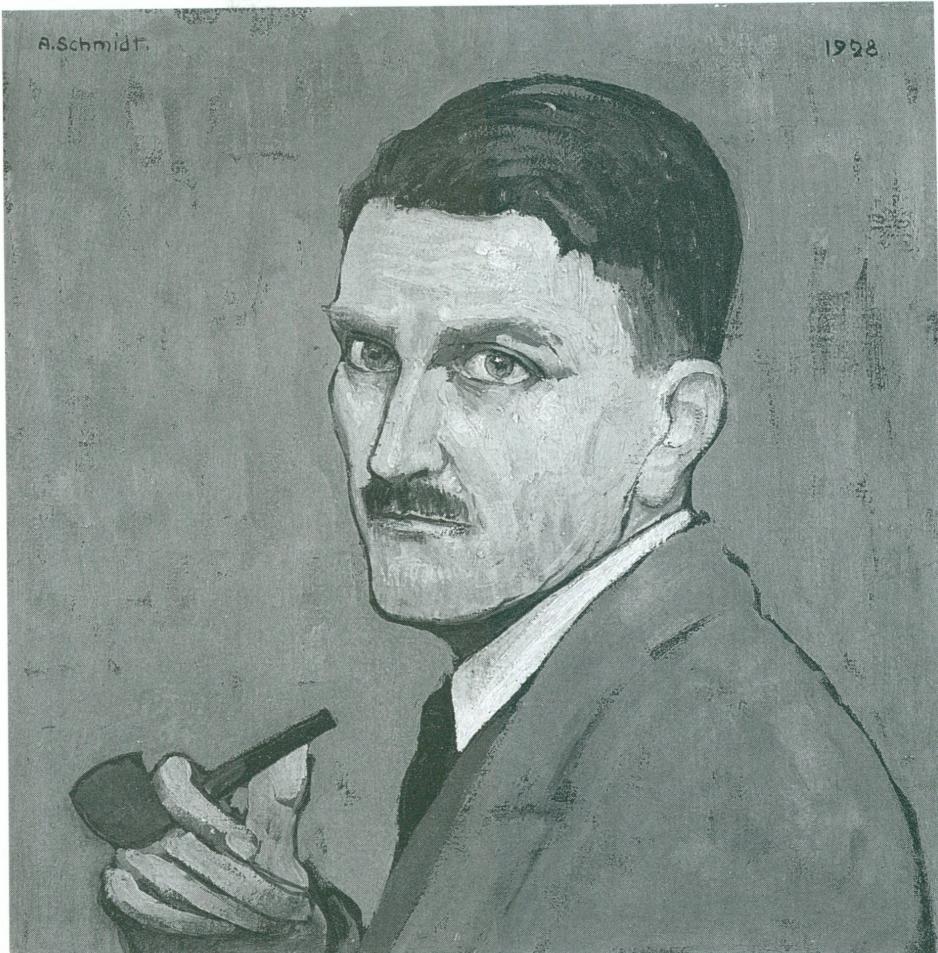
force de capter le sens de ce discours par essence indirect, fait de fragments de phrases toujours prononcées en dehors du champ de la caméra, son œil suit la promenade circulaire de l'objectif incisif qui, en gros plan, à fleur de geste, caresse avec la même volupté l'inclinaison d'un visage, la précision d'une main, l'affaissement d'une épaule ou la courbe d'un fruit. De ce discours presque inaudible, la sculpture en néon arrête une phrase qu'elle formule en français. Mais l'inscription de cette interrogation : « Que pouvait bien raconter saint François aux oiseaux ? » se dérobe également à la lecture continue puisque le néon clignote. Ainsi le message s'énonce-t-il comme une communication à la fois constamment relayée et constamment interrompue et dans laquelle l'animal n'est pas à considérer comme un thème en soi, mais plutôt comme un symbole, un prétexte qui permet d'analyser le processus de perception des phénomènes.

Ainsi, associées, ces deux œuvres explicitent parfaitement la manière dont nous élaborons la lecture des phénomènes. Par le jeu de miroirs et la mise en abyme de procédés successifs de dissociation, Marie José Burki rompt l'homogénéité non seulement de notre perception, mais aussi de notre pensée. Enfin, en se référant au discours de saint François aux oiseaux, elle situe cette «anatomie» de la perception à la fois dans l'espace social historique et dans la morale de la fable, conférant ainsi à sa démarche, au demeurant métaphorique, une dimension politique.

Un autoportrait d'**Albert Schmidt**, legs de M^{me} Elsa Flütsch-Marqués, de Coire, a permis très heureusement d'accroître la présence de ce peintre genevois au sein des collections du Musée d'art et d'histoire par un genre jusqu'ici non documenté. De cet artiste, qui fut l'un des épigones de Ferdinand Hodler les plus durablement fidèles, le Musée, en effet, ne conservait, qu'une copie du *Chant lointain* de ce dernier, exécutée par Schmidt en 1919 pour la tombe du maître au cimetière de Saint-Georges⁶, un paysage, *Printemps · Cerisier*⁷, acquis à l'Exposition municipale de 1921, l'année même de l'exécution de la toile, et *Les Volets verts*⁸, un paysage avec architecture datant de 1937, acheté en 1948.

L'*Autoportait* (fig. 3) nouvellement entré dans les collections ne porte pas de date, et il n'est pas aisément de le situer dans le parcours de l'œuvre. Dans une facture épurée et sans mièvrerie, l'artiste se dépeint avec cette franche structuration des volumes et des plans, cette fermeté de ligne, que Hodler a poursuivies tout au long de sa carrière. Mais alors que l'œuvre de Ferdinand Hodler s'articule en époques clairement déterminées par des tendances dominantes – du réalisme marquant ses débuts aux recherches sur le parallélisme, des grandes compositions symbolistes à celles, axiales, des paysages «cosmiques» des dernières années –, l'art d'Albert Schmidt, même dans les œuvres les plus tardives, reste tributaire de la fascination que l'œuvre symboliste de ce maître idéalisé a exercée sur le disciple tout au long de l'enfance de ce dernier, de ses années de formation et de sa jeunesse.

Partagé entre son amour de la peinture et le sentiment d'un devoir qui devait l'entraîner à s'engager dans l'entreprise familiale puis à en reprendre la direction à la mort de son père, Albert Schmidt a mené de front les deux professions jusqu'en 1961, date à laquelle il remet son entreprise. Durant sa courte retraite, il peint de petits formats et s'adonne surtout à la gravure sur bois. Quelques rares amis lui restent du cercle d'artistes, d'écrivains et de musiciens, qui l'a accompagné durant toute l'aventure de sa vie : James Vibert, Hans Berger, Robert Hainard. Car si sa persistance à non pas imiter, mais à continuer l'œuvre de Hodler l'a maintenu à l'écart des remises en question qu'a connues la peinture



3. Albert Schmidt (1883 – 1970)
Autoportrait, sans date | huile sur toile
39 × 39 cm (MAH, inv. BA 2000-9)

dans l'entre-deux-guerres, son engagement envers les artistes de son temps, dans les débats de la modernité, a été total, lui procurant une place non négligeable sur la scène artistique genevoise du moment. [cr]

Principaux enrichissements

Jacques-Laurent Agasse
(Genève 1767 – Londres, 1849)

Un Saint-Hubert, un pointer et quatre épagneuls, 1808 (fig. 1) | huile sur toile, 95 × 117 cm
Dépôt de la Fondation Jean-Louis Prevost (inv. BA 2000-12)

Marie José Burki (Bienne 1961)

What Could Saint Francis Have Been Saying to the Birds ?, 1999 (fig. 2) | vidéo, durée : 25'24" | don de l'artiste en contrepartie du Prix d'art contemporain de la Banque Cantonale de Genève 2000 (inv. BA 2000-25)

Que pouvait bien raconter saint François aux oiseaux ?, 2000 (fig. 2) | néon, longueur : 163 cm | acquisition 2000 (inv. BA 2000-28)

Albert Schmidt
(Genève 1883 – Genève 1970)

Autoportrait, sans date | huile sur toile, 39 × 39 cm (fig. 3)
Legs de M^{me} Élsa Flütsch-Marqués, Coire (inv. BA 2000-9)

Bibliographie

PRAZ 1971

Mario Praz, *Conversation pieces · A Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America*, Londres 1971

Crédits photographiques

MAH, Bettina Jacot-Descombes, fig. 1 | MAH, Natalie Sabato, fig. 3 | Nyon, Objectif 31, M. Friedli, fig. 2

Adresse des auteurs

Paul Lang, conservateur responsable du Département des Beaux-Arts

Claude Ritschard, conservateur des collections du XX^e siècle

Département des Beaux-Arts, Musée d'art et d'histoire, boulevard Émile-Jacques-Dalcroze 11, Case postale 3432, CH-1211 Genève 3

Maurice Barraud
(Genève 1889-1954)

Sans titre (Europe), vers 1942 | mine de plomb sur papier crème collé en plein sur carton environ 36,3 × 27 cm
Don de Marianne Korff, Genève (inv. BA 2000-11/D)

Figurant Europe et Zeus transformé en taureau, ce dessin se présente apparemment sous la forme d'une étude pour le frontispice d'un ouvrage intitulé *Églogues*, achevé d'imprimer en août 1942 (éd. André Gonin, Lausanne 1942).

Thomas Huber (Zurich 1955)

Vorstellung 7 - 10 - 13 - 14 - 16 (ensemble de 5 dessins), 1999 | aquarelle sur papier blanc, 36 × 48 cm, à l'exception de *Vorstellung 13*, 42 × 59,4 cm (fig. 1 a-e)
Achat (inv. BA 2000-01/D à BA 2000-05/D)

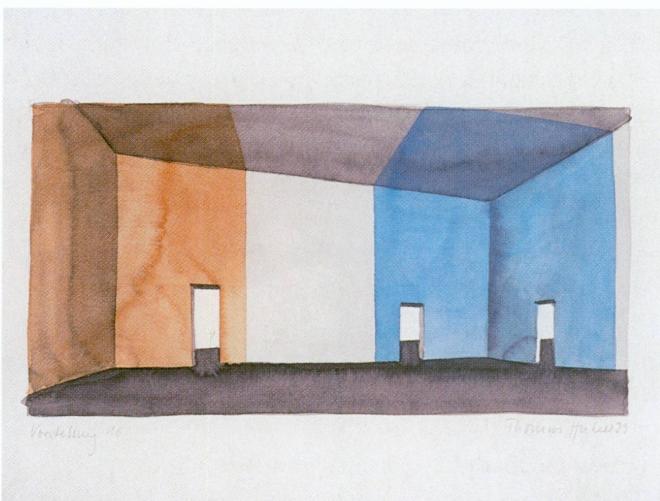
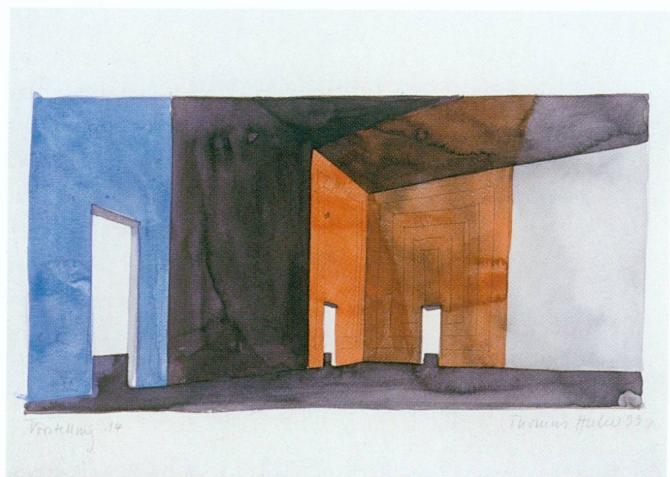
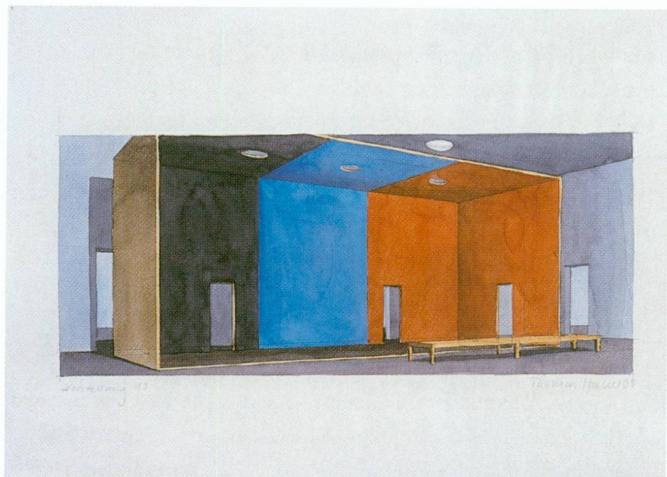
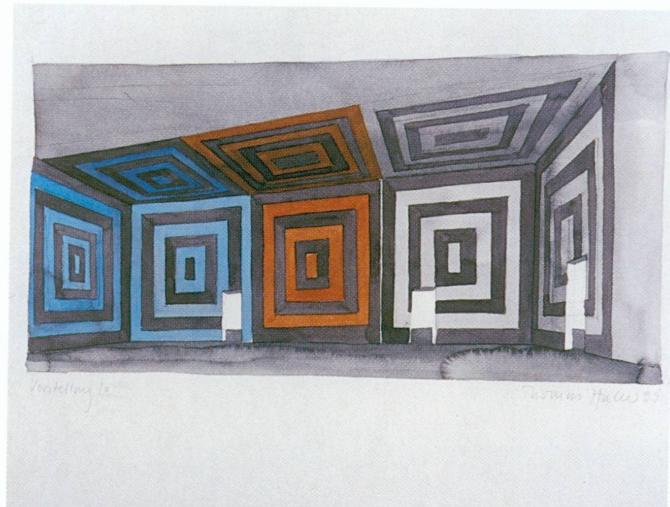
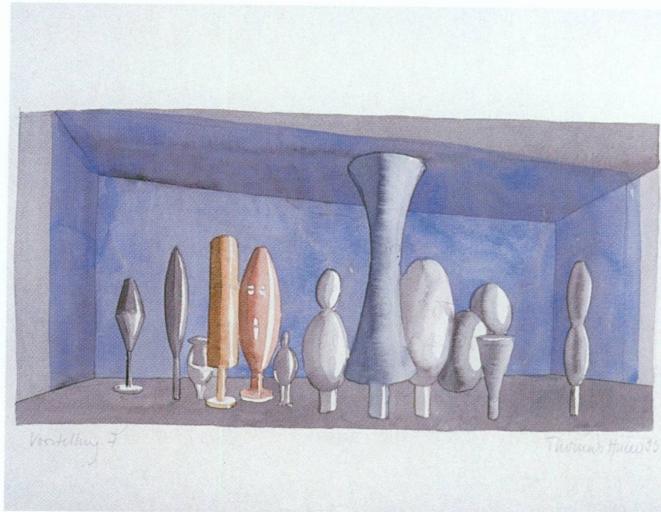
Vivant depuis 1988 près de Düsseldorf, où il enseigne dès 1992 à l'école des Beaux-Arts rendue célèbre par la présence dans les années soixante de Josef Beuys, Thomas Huber occupe une double fonction dans le monde artistique, celle de plasticien et de théoricien à la fois. À l'instar de Rémy Zaugg ou de Markus Raetz, Huber questionne, par le texte et l'image, la nature de la peinture, de sa production et de sa représentation : les textes qui accompagnent son travail, souvent biographiques, peuvent induire une lecture de l'œuvre, lui donner un éclairage inattendu ou lui faire parcourir des chemins de traverse ; ils en soulignent néanmoins constamment la spécificité purement visuelle, presque immatérielle.

Avec le principe de la série, qu'il utilise depuis 1982, où le tableau est fréquemment mis en abyme, le peintre tente de redéfinir les limites de l'image : « [Les peintures] n'appartiennent pas à la toile sur laquelle elles sont peintes, pas davantage à l'espace qui les entoure. Telles que nous les voyons, elles sont un seuil entre l'espace où nous les percevons et celui qu'elles semblent nous dévoiler. » De même, la mise en exposition de ses œuvres lui permet de mettre en évidence leur mode de fonctionnement en tant qu'objet exposé au regard et à la perception du spectateur. Projet pour la décoration de couloirs et paliers dans la cour intérieure du siège d'une banque à Genève, cette série *Vorstellung* en est une bonne illustration, réalisée à partir de dessins très élaborés puisqu'il s'agit d'aquarelles représentant des espaces clos, fréquentés par un public virtuel ou simple lieu en attente soumis à un point de vue spécifique. Ces habitations fictives, où le rapport à l'homme est d'autant plus évident que celui-ci en est absent, suggèrent un sentiment d'espace qui n'est apprécié que par défaut, une pro-fondeur qui n'est sensible que dans les rapports de couleur et d'échelle. L'artiste se saisit ainsi de la circulation d'une œuvre, de sa représentation, de son exposition et de son public, de ces questions extrinsèques qui gèrent et conditionnent la peinture.

René Laubliès (Saïgon 1922)

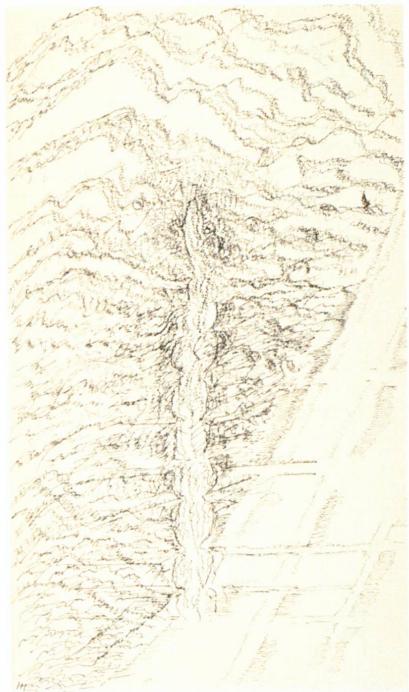
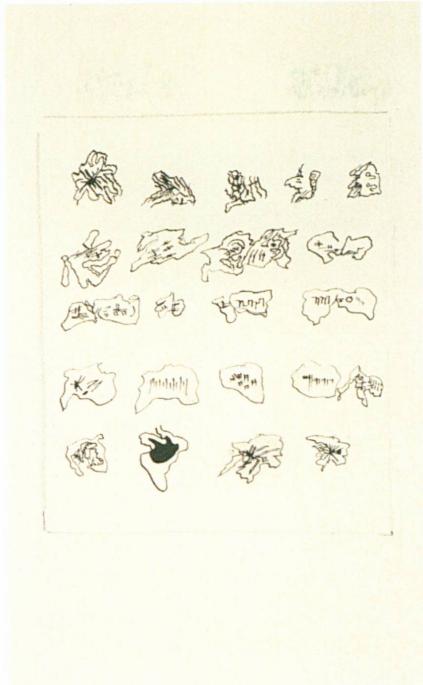
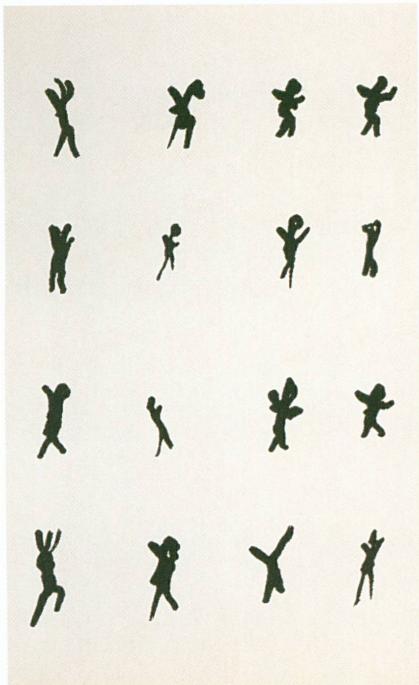
a. *Sans titre*, [1989] | plume et encre de Chine sur vélin d'Arches, 50 × 64 cm
Don de Natacha Knapp, Lausanne (inv. BA 2000-23/D)

b. *Sans titre*, 1989 | plume et encre de Chine sur vélin d'Arches, 50 × 64 cm
Don de l'artiste (inv. BA 2000-24/D)



1 a-e. Thomas Huber (Zurich 1955)
Vorstellung 7 - 10 - 13 - 14 - 16 (ensemble de 5 dessins), 1999 | aquarelle sur papier blanc, 36 × 48 cm, à l'exception de *Vorstellung 13*, 42 × 59,4 cm (CdD, inv. BA 2000-1/D à BA 2000-5/D)

2. Henri Michaux (Namur 1899 – Paris 1984) | a. *Mouvement*, 1951-1952 | encre de Chine sur papier blanc, 32 × 24 cm (CdD, inv. BA 2000-15/D); b. *Sans titre (Alphabet)*, vers 1944 | encre de Chine sur papier blanc, 32 × 24 cm (CdD, inv. BA 2000-16/D; c. *Dessin mescaliniens*, vers 1956 | encre sur papier blanc, 26,5 × 15,8 cm (CdD, inv. BA 2000-19/D)



La passion des voyages, l'admiration portée à Victor Segalen et l'intérêt pour Claude Monet dans ses recherches de synthèse de lumière vont induire le langage de René Laubliès vers une abstraction informelle légère et subtile qui l'associe à Frédéric Benrath et René Duviller comme l'un des représentants du groupe des peintres abstraits « nuagiste ». Sa peinture tentera de traduire dans ses couleurs et dans son graphisme le caractère relatif et éphémère de toute chose, aussi bien dans une réalité quotidienne que dans son interrogation au monde. Les dessins entrés dans la collection témoignent du geste très ample qui s'impose dans cette atmosphère particulière que dégage la peinture de R. Laubliès.

Jean-Antoine Linck
(Genève 1766-1843)

Paysage animé vu au travers d'une arche de rochers, sans date | crayon noir et aquarelle sur papier collé en plein sur papier fort, 29,3 × 45,2 cm
Achat (inv. BA 2000-6/D)

Avec trois cent vingt-huit feuilles, la collection de dessins de Jean-Antoine Linck constitue l'un des fonds importants du Cabinet des dessins qu'il est donc toujours intéressant d'enrichir. La vue d'un paysage sous une arche ou un rocher est l'un des motifs appréciés par les artistes car c'est une manière d'évoquer la fenêtre sur le monde, comme définition de la peinture, et d'associer une vue lointaine à une perspective aérienne et une vision de détail à un souci de représenter le feuillage et la roche. La scène représentée n'est alors là que pour donner l'échelle et offrir au genre du paysage la place qui lui revient.

Henri Michaux
(Namur 1899 – Paris 1984)

a. *Sans titre (Alphabet)*, vers 1944 | encre de Chine sur papier blanc, 32 × 24 cm (fig. 2 b)
Achat (inv. BA 2000-16/D)

b. *Sans titre (Alphabet)*, vers 1944 | encre de Chine sur papier blanc, 32 × 24 cm
Achat (inv. BA 2000-17/D)

c. *Sans titre*, 1945-1946 | aquarelle et encre de Chine sur papier crème, 25 × 32,5 cm
Achat (inv. BA 2000-18/D)

d. *Mouvement*, 1951-1952 | encre de Chine sur papier blanc, 32 × 24 cm
Achat (inv. BA 2000-4/D)

e. *Mouvement*, 1951-1952 | encre de Chine sur papier blanc, 32 × 24 cm (fig. 2 a)
Achat (inv. BA 2000-15/D)

f. *Dessin mescalinien*, vers 1956 | encre sur papier blanc, 26,5 × 15,8 cm (fig. 2 c)
Achat (inv. BA 2000-19/D)

g. *Dessin de réagrégation*, 1969 | encres de Chine et de couleur sur papier, 31 × 21,8 cm
Achat (inv. BA 2000-20/D)

h. *Sans titre*, 1948 | aquarelle et gouache sur papier blanc, 28,3 × 38 cm
Achat (inv. BA 2000-21/D)

Pour constituer un ensemble d'œuvres représentatives de l'art de Michaux digne d'une collection publique muséale, le choix s'est porté essentiellement sur des exemples forts de la singularité du travail de l'artiste.

L'exposition rétrospective présentée au Musée Rath en 1994 et organisée par le Musée d'art et d'histoire avait été l'occasion de découvrir cette œuvre d'exception où peinture et écriture vont s'enrichir mutuellement et se confondre l'une l'autre dès les années 1920. Le poète va explorer pendant plusieurs décennies l'univers des signes en substituant aux mots peintures et dessins.

La contribution capitale de Michaux à l'art tourne autour du travail du signe et les premières pages d'écriture qui respectent la portée musicale apparaissent tôt dans son œuvre, avec une série qu'il nomme *Alphabet*, comme une sorte de retour aux sources pour tenter une expression plus immédiate et plus directe. Ces feuilles seront suivies, quelques années plus tard, par la série des *Mouvements*, également suite d'idéogrammes réalisés au pinceau à l'encre de Chine, plus souples et libres que les *Alphabets*, qui évoquent des personnages animés. Cette série marque une étape décisive dans l'œuvre picturale car elle annonce la période fameuse des encres en laissant percevoir la rapidité d'exécution et l'idée de vitesse, ainsi que leur «mise sous tension» selon l'expression du peintre.

Ces caractéristiques vont être exacerbées lors des expériences qu'il va mener en prenant de la mescaline et qui vont aboutir à la réalisation d'étranges dessins. Ces témoignages de visions hallucinatoires au graphisme fébrile, sorte de balbutiements, glissements, fissures, soubresauts de traits faits de fourmillements de points et de vibrations et ondulations tremblantes qui traduisent au plus près les sensations et réactions physiques traversant le corps aux prises avec des stupéfiants. Les *Dessins de réagrégation*, dont un fait partie de cet ensemble, sont proches dans leur style des *Dessins mescaliniens*: Michaux a cherché à se mettre dans les mêmes conditions sans l'usage de la drogue.

Enfin le choix s'achève par la présence d'une admirable gouache de 1948, année terrible où l'artiste perd sa femme dans des souffrances horribles qu'il tente d'exorciser par la production de multiples feuilles remplies de têtes monstrueuses et terriblement abîmées,

attaquées, violentées. Avec l'aquarelle cette fois et un peu de gouache, Michaux livre et se délivre des visions douloureuses qui le tenaient en otage après ce drame. Ces figures, qui surgissent du papier, sont immédiatement suspectées dans leur existence propre, rui-nées par l'eau de l'aquarelle qui cherche à les faire disparaître. Certaines résistent, soutenues par des couleurs violentes. Dans cette période de l'après-guerre, les artistes comme Fautrier, Bram van Velde, Music et d'autres avec Michaux ne peuvent pas oublier ces «otages», innocentes victimes des pires atrocités. Mais incapables de transcrire dans un réalisme toujours insuffisant, ils choisiront plutôt la «défiguration» pour témoigner de l'ignoble et de l'irreprésentable. Ainsi Michaux participe largement de ce qui constituera l'expression d'une époque et des audaces et changements qu'elle engendre.

Carmen Perrin (La Paz 1953)

Sans titre, 1985 | lavis d'encre de Chine sur vélin léger, 29,5 × 41,7 cm

Don de Rainer Michael Mason, Genève, inv. BA 2000-26/D

Il s'agit de l'esquisse préparatoire à la sculpture métallique réalisée pour l'exposition *Promenades*.

Jean-Jacques, dit James, Pradier

(Genève 1790 – Marly 1852)

Pradier sculptant le buste de son fils John, sans date | crayon, plume et encre brune,

pinceau et lavis d'encre brune sur papier crème, 10,4 × 6,7 cm

Achat (inv. BA 2000-13/D)

Selon Claude Lapaire, en référence à la variante de cet autoportrait (inv. 1852-95), la datation de ce dessin pourrait se situer entre 1841 et 1844.

Carlos Schwabe

(Altona 1866 – Avon 1926)

Illustration pour Le Rêve d'Émile Zola, 1892 | plume et encre, aquarelle sur carton crème, 41,3 × 27,3 cm (fig. 3)

Achat (inv. BA 2000-7/D)

Avec la réalisation d'une affiche pour le Premier Salon de la Rose-Croix, ce numéro 27 des soixante-deux dessins répertoriés à ce jour ayant servi à illustrer *Le Rêve de Zola* en 1892 assurera une certaine notoriété au peintre. Elle vient magnifiquement compléter les deux illustrations du même livre, déjà acquises par le Musée peu après leur exécution en 1894, intitulées *Le Refus de l'évêque* (MAH, CdD, inv. 1894-4) et *Angélique évanouie* (MAH, CdD, inv. 1894-3). Elle illustre la page 208 accompagnée d'une légende «Ah ! mon cher Seigneur, que je vous remercie et que je vous aime !», et présente un couple, Angélique et Félicien, se tenant les mains dans un magnifique paysage lunaire. Toute la feuille est balayée d'une écriture cursive et griffée d'encre bleu nuit qui gomme les détails des physionomies et accuse l'impression de mystère. Seuls le manteau qui enveloppe les personnages et la mitre brodée par Angélique et portée par Félicien, traités en couleurs claires, intensifient la lumière et soulignent la présence d'Angélique au milieu des ténèbres : la scène représentée est ainsi illuminée et traduit une atmosphère irréelle et surnaturelle. Avec ce commentaire visuel, Schwabe affirme son appartenance au style symboliste très prisé au tournant du siècle. En dépit d'une personnalité secrète et solitaire, l'artiste tient une place non négligeable dans la vie artistique de l'époque que les bouleversements philosophiques et sociaux vont orienter vers le rêve, l'imaginaire et les interrogations métaphysiques. Au sein d'une œuvre picturale et graphique très abondante, il consacre ses inventions plastiques et son inspiration à l'élaboration d'un univers féérique qu'il transpose en illustrant quelques livres des plus grands poètes comme Stéphane Mallarmé, Charles Baudelaire ou Albert Samain, dans des ouvrages qui restent parmi les gloires de la bibliophilie.



208) Ah! mon cher seigneur, que je vous demande et que je vous donne ! 10
208) Ah! mon cher seigneur, que je vous demande et que je vous donne ! 10

Bram van Velde

(Zoeterwoude, 1895 – Grimaud 1981)

a. *Sans titre*, Montrouge, 1937-1939 | plume et encre, pinceau et lavis d'encre noire (ou violette) sur vélin de librairie monté sur carton, 27 × 16,6 cm
Achat (inv. BA 2000-27/D)

b. *Sans titre (Tourtour)*, Fox-Amphoux, 1959 | gouache et lavis d'encre de Chine sur papier chiffon gélatiné 74,8 × 52,5 cm
Achat (inv. BA 2000-22/D)

Ces deux dessins, acquis la même année, constituent un enrichissement supplémentaire pour le fonds d'œuvres de Bram van Velde déjà très présent au Musée. Ce n'est pas seulement un acquis numérique mais surtout une meilleure connaissance de l'œuvre dans la mesure où les deux feuilles sont à l'origine du vocabulaire formel de l'artiste. Un V est esquissé, ce sera sa signature, et repris avec le lavis, dans le premier dessin. Un W à l'envers s'inscrit dans un cadre qui rappelle étonnamment la série des fenêtres élaborées à Majorque, sur le second où l'espace pictural est barré par le haut, formule qui deviendra un dispositif récurrent chez le peintre. Ces deux feuilles frappent par la sobriété du trait et des couleurs. Il s'agit plus de dessins que de peintures, même si l'écriture est tracée essentiellement au pinceau. Cette extrême pauvreté du dessin permet de suivre le cheminement du pinceau, sa manière d'attaquer le papier, de finir le trait, de lui donner du volume et de la profondeur, ainsi que de percevoir combien les noirs sont distribués avec diligence pour capter la lumière et donner des rythmes et de la tonalité à la feuille. Privées des séductions de la couleur, ces deux œuvres, parmi un ensemble plus extraverti et luxuriant, offrent au regard, dans leurs affrontements de noirs et de blancs, la possibilité de saisir une intensification de la vision et par conséquent d'entrer plus immédiatement et efficacement dans le système de représentation visuelle de Bram van Velde et dans son intentionnalité.

Léon Zack

(Nijni-Novgorod 1892 – Paris 1980)

Sans titre, 1976 | aquarelle sur papier chiffon, 52,3 × 42,2 cm
Don de Csaba Gaspar, Genève (inv. BA 2000-10/D)

Cette aquarelle illustre la période lyrique du peintre, converti à l'abstraction après la Seconde Guerre mondiale. Exploitant les taches dans leur rapport à la couleur et leur diffusion sur un support souvent très riche, il est l'un des précurseurs de la tendance «nuagiste» de l'abstraction et met en évidence les formes aux contours estompés pour souligner la lumière et la capacité de la peinture à traduire l'immatérialité de certains éléments afin d'évoquer l'idée de spiritualité.

Crédits photographiques

MAH, Bettina Jacot-Descombes, fig. 1-3

3. Carlos Schwabe (Altona 1866 – Avon 1926) | Illustration pour *Le Rêve d'Émile Zola*, 1892 | plume et encre, aquarelle sur carton crème, 41,3 × 27,3 cm (CdD, inv. BA 2000-7/D)

Adresse de l'auteur

Claire Stoullig, conservatrice, Cabinet des Dessins, Villa La Concorde, avenue de la Concorde 20, CH-1203 Genève

