

Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 53 (2005)

Rubrik: Expositions et accroissements du cabinet des estampes en 2004

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: 19.01.2026

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

Un rapport annuel tient (également) de la formule rituelle. Aussi n'y a-t-il pas à hésiter devant la répétition initiale des phrases consacrées, tout en veillant à la mise à jour des données chiffrées. À observer les abaque durant 2004, la première année complète suivant la réouverture du Cabinet des estampes, en 2003, après la fermeture de près de quatre ans dictée par la restauration des façades du 5, promenade du Pin, ce sont donc 4 971 visiteurs qui pénètrent dans les salles de la promenade du Pin à la faveur de deux cent trente-deux jours (et quatre expositions). Voilà qui est loin d'être désespérant, en termes de fréquentation publique, même si les moyens publicitaires actuels restent très insuffisants. Les chiffres retenus sont sensiblement améliorés par l'activité qui se poursuit au MAMCO à la faveur d'une dynamique utile aux deux institutions. 25 799 visiteurs passent le tour-niquet du MAMCO pendant les périodes (deux cent vingt-trois jours) où celui-ci, comme il le fait depuis 1999, accorde sa généreuse hospitalité aux expositions (trois !) organisées par le Cabinet des estampes. Plutôt que d'en tirer la conclusion trop commodément idéaliste d'une fréquentation journalière moyenne des manifestations du Cabinet au MAMCO à cent seize personnes, nous préférons diviser sagement cette dernière quantité par deux pour déterminer le nombre des regardeurs véritables des trois présentations préparées pour le MAMCO à la promenade du Pin. Ce qui met la moyenne Estampes/MAMCO à quelque cinquante-huit visiteurs par jour. Si on y ajoute maintenant les moyennes atteintes à la promenade du Pin même (vingt-deux visiteurs par jour), les sept manifestations du Cabinet des estampes, toutes localisations confondues, ont attiré quatre-vingts visiteurs par jour (contre cinquante-huit en 2003). Ces chiffres, même grisants, possèdent certes une valeur relative, l'aura et l'irradiation du travail culturel ne connaissant pas de mesure quantitative. Rappelons toutefois à grands traits ce que recouvrent ces « résultats » statistiques.

Expositions

L'Estampe | À chaque technique ses chefs-d'œuvre, du 29 janvier au 4 avril 2004, ouvre l'année à la promenade du Pin. Contrairement aux conjectures, l'exposition n'est pas un long fleuve tranquille, de 1478 à 2003. Elle l'est d'autant moins que l'histoire de l'estampe abordée à travers la variété des techniques n'offre aucun développement homogène et doit se passer de séquences monographiques ou thématiques qui « organisent » certaines présentations. La diversité des formats, des époques, des écritures, du noir et blanc et des couleurs impose au visiteur d'adapter sans cesse la focale, pour que la réunion de planches – même des chefs-d'œuvre, dont chacun devine le caractère relatif –, sélectionnées parmi tant d'autres possibilités, ne se donne pas comme un tissu (trop) incohérent. Le visiteur navigue donc à vue entre les îlots, n'hésitant pas à prendre à travers les regroupements composés des chemins qui semblent ne mener nulle part. Les cartels communiquent l'essentiel de ce qu'il faut savoir : nom, titre, date, technique, support, et la collection. Si la majorité des pièces exposées proviennent des fonds domestiques, selon quelques particularités et prédilections propres au Cabinet des estampes (on y relève au passage la part capitale des dons et des dépôts), le choix a été sensiblement perfectionné grâce à trois collections particulières amies et grâce au Cabinet cantonal des estampes de Vevey.

Dans l'esprit de plus d'un amateur d'art, l'estampe tient en deux modalités. Il y a les (belles) pièces, les « chefs-d'œuvre », que l'on cite toujours, comme la *Melencolia I* (1514) de Dürer ou *Le Repas frugal* (1904) de Picasso, et les techniques, qui prêtent à de nombreuses questions. L'exposition tend à offrir (partiellement) exemples et réponses, car il ne s'agit ni de courir au secours des conventions les mieux établies du (bon) goût général ni de décevoir le plaisir de légitimes retrouvailles – ou trouvailles. Ainsi le magistral burin de la *Mélancolie* est absent. Mais on remarque l'*Apocalypse* (1497-1498) du maître de Nuremberg. Certes, le bois gravé ne remplace pas le burin. C'est pourquoi on pourra admirer, précisément au titre de ce dernier métier, la *Bataille d'hommes nus* (avant 1489) du Florentin Antonio del Pollaiuolo. Qui peut se targuer d'avoir vu (souvent) en Suisse ce formidable agencement de corps, dont on connaît quarante-six épreuves dans le monde ?

Pour la famille des lithographies, une technique qui naît au tournant du XIX^e siècle, le Cabinet des estampes ne tire pas de ses cartons le grand Daumier ou *Aristide Bruant* (1892) avec son écharpe rouge dans son cabaret des Ambassadeurs, de Toulouse-Lautrec. Mais on verra, d'Eugène Carrière, le vénérable *Paul Verlaine* (1896) qui s'enlève spectralement sur son espace nocturne. Justement, dans la descendance contemporaine de la lithographie, l'offset a produit quelques très beaux achèvements – par exemple les ciels superbement colorés (parce que déjà pollués ?) de *LA Air* (1970) – soit l'air de Los Angeles – de l'Américain Bruce Nauman, qui est par ailleurs un lithographe (à l'ancienne !) de toute première force et beauté (ce qui sera confirmé par une présentation monographique en 2005).

Bref, l'exposition réunit tout d'abord une bonne centaine de pièces magnifiques (et quatre-vingt-sept noms¹), afin de ne pas laisser s'installer l'idée que l'art est surtout affaire de métier et de recettes. Ces techniques, elles existent bien sûr, et tellement bien qu'elles imposent (permettent) aux artistes de « repenser » l'image de fond en comble avant de la (re)produire. Ce que Georg Baselitz (1938) appellera « une analyse complémentaire » prend son départ dans le fait que l'impression de l'estampe retourne (ou inverse gauche-droite) l'image telle qu'elle a été créée. Et ce n'est là qu'un des aspects de ce « temps d'arrêt » qui précède la (potentiellement) grande multiplication et la diffusion. Sans vouloir entrer ici dans les explications que résumeront justement les œuvres et les notices techniques, on peut préciser d'emblée que ses différentes parties s'articulent autour de pôles propres à faire apparaître la cohérence générale des procédés et des manières, proposés, répétons-le, bien davantage comme une école du regard qu'une tentative d'apprentissage en atelier.

Ces trois pôles, au risque d'une trop grande généralisation, sont : la *taille d'épargne* ou impression en relief (typographie, xylographie, linogravure) ; la *taille-douce* ou impression en creux (burin, eau-forte, pointe sèche, manière noire, aquatinte, héliogravure) ; la *planographie* ou impression à plat (lithographie, offset, pochoir, sérigraphie, photographie, cliché-verre, infographie). Alors qu'il n'est pas trop grave de ne pas séparer la taille directe (burin, pointe sèche, manière noire) de la gravure par action chimique (eau-forte, héliogravure), le troisième groupe traduit une simplification particulière, et (certainement) abusive. Toujours sans entrer dans la discussion spécialisée, il est évident que la sérigraphie, la photographie et le cliché-verre – tous procédés de transfert ou de report, qui laissent tour à tour passer sur le papier (vierge ou sensibilisé) l'encre (à travers l'écran de soie) ou la lumière (à travers le négatif ou le verre opaque « gravé ») – n'entrent qu'au sens large dans la planographie. Mais que dire alors de l'infographie, de l'image digitalisée qui se forme aujourd'hui de multiples façons sur le papier, sans passer par la bonne

1. Pierre Alechinsky · Albrecht Altdorfer · Amand-Durand · Cuno Amiet · Guillaume Apollinaire · John M Armleder · Georg Baselitz · Hans Sebald Beham · Mel Bochner · Fred Boissonnas · Sándor Bortnyik · Constantin Brancusi · Giovanni Antonio da Brescia · Rodolphe Bresdin · Balthasar Burkhard · David Young Cameron · Giovanni Antonio Canal dit « Canaletto » · Eugène Carrière · Marc Chagall · Camille Corot · Pierre Courtin · Charles-François Daubigny · Léon Darent · Louis-Jean Desprez · Marcel Duchamp · Albrecht Dürer · Jean Duvet · Henri Fantin-Latour · Jean Fautrier · Antonio Fontanesi · Hamish Fulton · Franz Gertsch · Alberto Giacometti · Hendrik Goltzius · Francisco de Goya · Fabrice Gygi · Paul César Helleu · David Hockney · Daniel Hopfer · Iliasz · Ronald Brooks Kitaj · Max Klinger · Willem De Kooning · Sol LeWitt · Jean-Étienne Liotard · El Litssitzky · Richard Paul Lohse · Urs Lüthi · Man Ray · Aldo Manuce · John Martin · Claude Mellan · Charles Meryon · Edvard Munch · Bruce Nauman · Charles Nègre · Giambattista Pasquali · Pablo Picasso · Marco Pitteri · Antonio del Pollaiuolo · Ljubov Popova · Henri Presset · Heinrich Quentell · Markus Raetz · Arnulf Rainer · Odilon Redon · Rembrandt Harmenszoon Van Rijn · Charles Ricketts · Aleksandr Rodtchenko · Georges Rouault · Théodore Rousseau · Ker Xavier Roussel · Ruprecht von der Pflaz · Ed Ruscha · Robert Ryman · Auguste Salzmann · Cindy Sherman · Albert Skira · Anselm Stalder · Pierre Tal Coat · Adrien Tournachon · Félix Vallotton · Jacques Villon · Adolphe André Wacquez · Andy Warhol · Christopher Wool · Michele Zaza

vieille matrice (le support matériel de la gravure, de la lithographie – et de la photographie)? Et comment distinguer les résultats, quand il s'agit d'impressions par sublimation thermique ou par jet d'encre? Les « spécialistes » restent souvent perplexes...

Pour le reste, on peut sans doute déplorer que l'exposition n'offre aucun éclaircissement sur l'encrage des matrices, cuivres ou pierres, sur les presses et les procédures d'impression, pour ne rien dire des papiers aux inépuisables qualités. Mais il existe des livres à lire, des ateliers où se rendre, des gens à questionner, et le Cabinet des estampes, qui est un musée. De quoi encourager la perspective de devenir, avec le temps, un amateur.

Balthasar Burkhard | Héliogravures 1991-2003 et autres travaux photographiques est proposé au MAMCO du 24 février au 9 mai 2004. **Balthasar Burkhard** (Berne, 1944) est connu au premier chef pour ses photographies de format monumental, en pièces isolées ou, plus souvent, en polyptyques, aux cadrages volontiers emblématiques, montrant la partie pour le tout. Mais le « petit » format et l'œuvre imprimé n'en existent pas moins chez lui.

Alors que les tirages surdimensionnés prêtent à un autre abord de la photographie, qui semble tout à coup insister, et sur l'autonomie du fait plastique (sur la dématérialisation de la forme, pour peu), et sur l'immersion du spectateur comme dans un milieu ambiant, le format réduit porte à une confrontation à la fois plus attentive et plus distancée, où le regard explore davantage les textures, l'articulation de l'espace – pour interioriser véritablement l'image. Cette exposition permet justement d'en renouveler l'expérience.

Par ailleurs, la traduction de ses photographies dans le médium de l'héliogravure ouvre à Balthasar Burkhard non seulement d'autres possibilités de multiplication et de diffusion, mais encore et surtout de lecture de la livraison sensible de l'image. Les deux états – le premier et le sixième et dernier – du *Brautkleid (La Robe de la fiancée)*, 1988-2001, l'un pâle et naissant, l'autre dense et achevé, montrent bien ce à quoi conduit l'analyse renouvelée de l'image qu'implique sa gravure. En 1991, le Cabinet des estampes proposa à la Société La gravure suisse (Schweizerische Graphische Gesellschaft) d'étendre l'éventail de ses éditions annuelles (Jahresgaben) à l'héliogravure et, par ce biais, d'une certaine manière, à la photographie. En vue d'une édition à cent vingt-cinq épreuves, une plaque fut donc commandée à Balthasar Burkhard – que les résultats de ce premier essai (un escargot) portèrent à en réaliser un second (la paume d'une main), également édité par la SGG. Ce furent là les débuts, à « induction » genevoise, de l'héliogravure chez Balthasar Burkhard.

Son œuvre, dans cette technique mise au point il y a un siècle et demi, fut entièrement élaborée à la faveur de l'éminente compétence de l'Atelier de taille-douce, à Saint-Prex (Pietro Sarto, Michel Duplain, Blaise Donzé, Valentine Schopfer, Vittoria Polato). Il compte maintenant deux douzaines de planches, entre 1991 et 2003. L'exposition fait le point sur cette production imprimée et s'augmente de quelques sérigraphies, offsets et photographies originales, afin de permettre la comparaison entre les divers rendus.

Si la photographie « traditionnelle » (tirage argentique, en noir et blanc) présente usuellement une substance et une tonalité *de surface*, une étendue brillante et comme intangible, laissant rebondir l'œil, l'héliogravure, par l'épaisseur et les dégradés du grain d'aquatinte, par la densité des noirs et du spectre de valeurs, offre une *profondeur* tactile. Cette matière épidermique, encore enrichie par les différentes couleurs de l'encre d'imprimerie (« *Die Farbe ist das Parfum* », écrit Balthasar Burkhard), résiste à l'habituelle entropie qui me-

nace toute photographie. Car l'encre préserve la permanence de l'image dans la lumière à laquelle l'expose son accrochage aux murs des habitations et des musées. Avec l'héliogravure, nous sommes dans l'enregistrement durable propre à la gravure et non plus dans la sensibilisation chimique du papier forcément instable, vulnérable. Quand il passe à l'héliogravure, Balthasar Burkhard ne modifie pas la vision, la régie de l'image, l'esthétique qu'il applique aux figures humaines et animales, végétaux et coquillages, cascades et rouleaux de vagues, corps et portraits, membres et organes isolés pris comme autant de gros plans et de détails. Il privilégie les motifs sur les panoramas, l'abstraction de la découpe sur l'immersion dans le *continuum* visuel. Il tend à l'exploration sérielle (ailes de faucon, dunes). L'acte de saisie photographique est le plus souvent frontal.

Mais, dans son œuvre imprimé comme dans sa photographie, Balthasar Burkhard ne se confine pas à l'objet. Il s'ouvre également à l'espace paysagé, organique. Il contemple de haut la grille d'immenses banlieues (Mexico) ou de loin le ressac des déserts (Namibie). La prise en compte matérialiste, objective, n'est certes pas indemne de romantisme («*Ich bin ein Romantiker*»). On lèvera ici les yeux vers les déploiements et basculements cosmiques de montagnes et de nuages, on contempera le chatoiement matériologique et formel d'une aile de corbeau ou de faucon qui devient rivière soyeuse de taches argentées et de touches sombres s'enlevant sur un fond de nuit, comme une parure de femme. Les apparences véhiculent un contenu figuré. L'art de Balthasar Burkhard est de transmuier les visions fugitives en blasons, le réalisme en idée, avec une sensibilité étonnamment vibrante, où l'ombre joue avec les risées de la lumière.

L'Estampe | Un genre : le portrait · Cinq siècles de visages poursuit à la promenade du Pin, du 22 avril au 27 juin 2004, le tour d'horizon esthétique et philosophique commencé par les techniques. La tête, dressée dans le monde aux yeux de qui elle offre l'image même de l'être, a toujours fasciné les hommes. La figuration des identités n'est sans doute pas passée d'abord par l'imitation exacte, mais par les typologies. Ainsi le visage du Christ a-t-il été traduit tôt sur un mode canonique. Mais dès le XVI^e siècle, avec l'essor individuel de la personne, le portrait s'établit comme un *genre* qui ne cessera de se rendre désirable aux gens d'importance, princes ou prélats et bientôt bourgeois. La peinture et ses privilèges connaîtront au XIX^e siècle une mutation, quand naîtra la photographie qui démultiplie et fait miroiter sans retenue les facettes des visages et de l'anthropométrie.

Des genres, il en est bien sûr d'autres que le portrait, qui organisent la production d'art et son histoire : citons les représentations de la religion et de l'histoire, le paysage, la vue (*veduta*), la nature morte, l'académie (le nu), lesquels ont été valorisés différemment au cours des siècles. Mais le portrait, parce qu'il retient les traits reconnaissables et restituables, soit l'identité (ce qui nous est totalement propre et pourtant commun, qui est apparent et renvoie à l'invisible), a constitué et constitue toujours une part importante de la création. L'artiste se trouve sollicité dans un défi qui est celui de la fuite des apparences et tout à la fois de la restitution véridique autant qu'interrogative de la présence humaine. L'orgueilleux Dürer avait raison de déplorer dans son burin de 1526 de ne pouvoir retenir de sa main experte que les seuls traits de Philipp Melanchthon – mais non son esprit. Si le portrait peut répondre au besoin narcissique, à l'enregistrement mémorable, il témoigne également de nécessités apologétiques et idéologiques. Il pourvoit à la fourniture de spécimens vertueux ou héroïques propres à l'imitation. Le portrait, l'autportrait aussi, est outil de connaissance : il explore les passions et les tempéraments, il est l'allié de la recherche physiognomonique dont on sait les étapes, de Leonardo à Lavater, en passant par Le Brun. Car le portrait explore, documente l'humain, l'illustre, le modélise, le transcende.

Plus rapide et mobile que la sculpture ou la peinture, l'estampe (la photographie en est une) prend bien sûr une part majeure dans la divulgation et la diffusion des identités – entre légende et réalité, entre célébration et dérision. C'est à ce nombre immense de visages reconnaissables et reconnus (Calvin) autant que finalement anonymes (Adam Bartsch, le père de la catalographie moderne de l'estampe) que les salles de la promenade du Pin sont pléthoriquement (près de deux cent cinquante pièces !) livrées dans une accumulation d'époques, d'approches et de physionomies.

Si cette exposition offre un flot de visages, c'est donc, en quelque sorte, celui qui, métaphoriquement, traverse l'histoire humaine. On dira peut-être : c'est une foire d'empoigne – jusqu'à un certain point, car il y a une séquence et des regroupements, même si nous n'avons pas hésité à mettre en place un enchaînement bout à bout, l'égalité du côté à côté. Cette « marche forcée » coupant « à travers champs », les champs d'un fonds, le notable domaine des portraits, donne aussi l'aperçu d'un des innombrables cheminements qu'il est loisible de tracer à travers les collections des Estampes. On y trouve « de tout un peu », comme dit un collectionneur genevois du XIX^e siècle : de véritables accomplissements esthétiques et de simples documents (en grand nombre).

L'ordre interne de l'exposition suit, *grosso modo*, la suite des siècles, la réunion par écos. Il tisse aussi quelques réseaux de renvois, de l'artiste représenté à telles ou telles de ses œuvres. Ainsi le portraitiste Van Dyck apparaît-il comme aquafortiste (un grand !) et comme modèle (les Anglais parlent de façon justement imagée de *sitter* : celui qui s'est assis pour poser) ; ou encore Jean Mohr, le photographe genevois, qui retient la tête pensif de Georg Baselitz, le 19 juin 1984, dans la salle au miroir du Cabinet des estampes, sera saisi à son tour, quatre ans plus tard et en atelier, par l'objectif d'Antonio Masolotti. Nous avons (presque) renoncé aux galeries de grands hommes (tyrans et soldats, artistes et penseurs antiques), même si les siècles passés estimaient qu'ils portent à la réflexion et à l'émulation. Nous avons introduit quelques icônes, qui sont, par excellence, la « métaphore sans ressemblance » (Denys l'Aréopagite). Nous avons écarté les figures physiognomoniques et les mimiques classifiées, comme les *Caractères des passions* de Charles Le Brun gravés par Sébastien Le Clerc (1696). Nous avons parfois glissé telles têtes composées, archimboldesques, telles images topiques (*Marilyn*, par Warhol ou Markus Raetz) – pour signaler quelques marges et un spectre que n'épuisent pas les répertoires usuels.

On se posera quelques questions. S'il y a davantage d'hommes que de femmes à ces murs, n'est-ce que du fait de la condition sociale que le mâle a imposée si longtemps à plus de la moitié du genre humain ? Est-ce qu'un instantané pris au vol, comme tant de photographies modernes, est encore un portrait, où un *sitter* pose et s'expose consciemment à la main ou à la caméra, parce qu'un regard est centré sur le visage ? Justement, avant d'être une leçon sur les typologie, symbolique et sémiotique d'un genre, le portrait, ce panorama éclaté pourrait être une simple invitation à bien scruter l'image qui fait face sous nos yeux, comme Rilke l'adresse en conclusion d'un des poèmes français composant *Vergers* (1924-1925) : « Mes amis, vous tous, je ne renie / aucun de vous ; ni même ce passant / qui n'était de l'inconcevable vie / qu'un doux regard ouvert et hésitant. // Combien de fois un être, malgré lui, / arrête de son œil ou de son geste / l'imperceptible fuite d'autrui, / en lui rendant un instant manifeste. // Les inconnus. Ils ont leur large part / à notre sort que chaque jour complète. / Précise bien, ô inconnue discrète, / mon cœur distrait, en levant ton regard. »

« Des passants – écrit justement Christophe Cherix, le commissaire de *John Miller | Le milieu du jour · 1994-2004*, disposé du 8 juin au 12 septembre 2004 dans les espaces de la

1. John Miller (Cleveland/Ohio, 1954) | *Sans titre* (17 juin 2003), 2003 (de la série *The Middle of the Day*) | Tirage photographique en couleur, 135 × 203 mm (CdE, inv. E 2004-241 [don de l'artiste])



Camera candida du MAMCO – en quête d’un déjeuner rapide, ou une maison à vendre, une aire de jeu désertée, un canal vénitien sans attrait particulier, un adepte de la sieste sur les bancs publics, une rue immobilisée par la neige : ce sont autant d’images prises ces dix dernières années, entre midi et 14 heures, par l’artiste américain **John Miller** (né à Cleveland/Ohio, en 1954).

Depuis fin 1994, Miller est le photographe du « milieu du jour » : un moment durant lequel les activités de tout un chacun s’interrompent pour marquer une pause. Ce que ses photographies montrent au premier regard sont des scènes anodines, presque banales. Selon ses propres termes, Miller a « choisi de photographier des choses qui se donnent comme “quotidiennes” au sens où l’on qualifie des “choses jugées trop insignifiantes pour fonctionner comme des représentations” ». Pourtant, replacées au sein de la série du *Middle of the Day* (fig. 1), ces images revêtent une fonction quasi allégorique vis-à-vis de notre société postmoderne, qui, comme le « milieu du jour », peine à se nommer. Elles incarnent à travers des scènes de la vie ordinaire une certaine vacance du sujet, une non-définition et une disponibilité du sens. C’est leur « mise en série » qui force le spectateur à considérer ce qui d’aventure ne retiendrait guère son attention : les varices d’une dame au pas pressé ou la mine contrite d’une jeune femme cherchant dans une boisson énergétique le tonus nécessaire à une fête “techno”. Il y a bien souvent dans les images de Miller un détail – que Roland Barthes appelle le “*punctum*” – qui, sitôt repéré, les fait basculer dans l’extraordinaire, suggérant que “la vie quotidienne est largement inconnue et peu familière”. *The Middle of the Day* est le journal de ces rencontres improbables, témoignant en images des pérégrinations de l’artiste – que ce soit à Berlin, à Tokyo, à New York, à Vienne ou à Los Angeles. »

L’exposition au MAMCO est divisée en trois parties : la première salle regroupe les quarante photographies publiées en 1996 et en 2000 par le Cabinet des estampes dans les deux premiers livres consacrés à l’artiste². La deuxième salle présente vingt clichés pris un seul et même jour entre midi et 14 heures : ils documentent, en 2001, les abords de la *Love Parade* de Berlin. La troisième salle, quant à elle, contient quarante-trois images prises

2. Voir MASON 2001, p. 328

ces quatre dernières années par l'artiste. Vingt d'entre elles sont reproduites dans le troisième volume de la série de publications lancée en 1996 (exposée sous vitrine). À l'occasion de la présente manifestation, un étui – réunissant les trois livres du *Middle of the Day* – a été édité à cent exemplaires numérotés. Les tirages photographiques présentés sont, sauf indiqué, contemporains de leur prise de vue. Lorsque les images originales n'ont pu être localisées, des retirages ont été effectués. John Miller tire les photographies du *Middle of the Day* à deux épreuves : l'une est destinée à la vente, la seconde est conservée dans ses archives. Sauf exceptions – comme les quinze épreuves tirées des fonds du Cabinet des estampes –, ce sont les copies de l'artiste qui sont exposées. À sa demande, les images ne sont indexées que par leur date, à l'exclusion de toute autre information.

Le Cabinet des estampes a consacré en 1987 une première exposition monographique à **Henri Presset** (1928), parallèlement à la publication d'un premier volume du catalogue raisonné de ses gravures³. Sous le titre de *Henri Presset, sculpteur | L'œuvre gravé · 1988-2003*, la promenade du Pin revient du 8 juillet au 26 septembre 2004 sur les nouveaux développements de son travail graphique (1988-2003) et à la relation, par le livre, à « la poésie, support de la gravure », comme Lada Umstätter-Mamedova a significativement titré une contribution promise au second volume du catalogue raisonné.

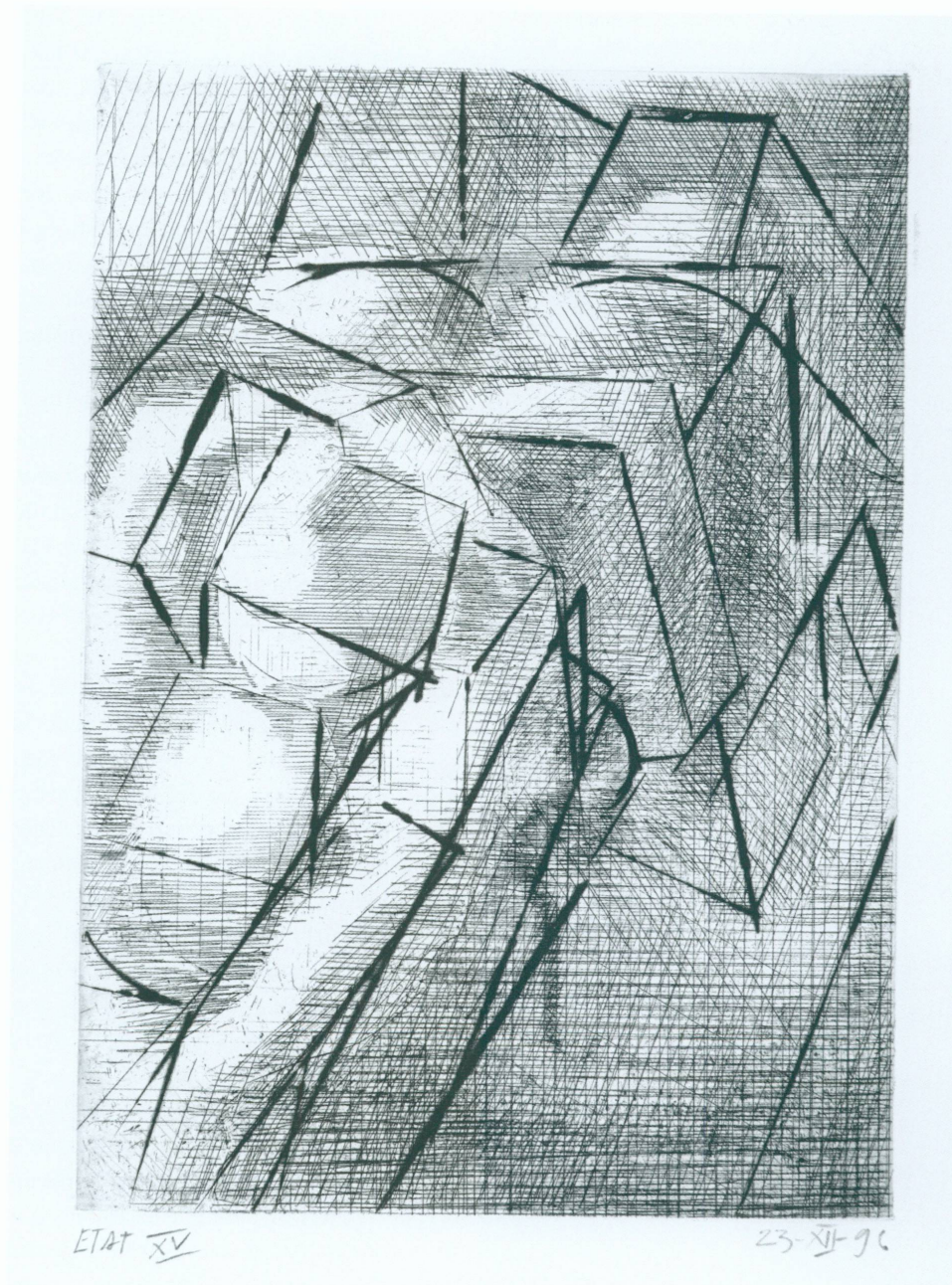
La force de Henri Presset, sculpteur genevois né en 1928, voué à la seule figure humaine, est de *construire* (au lieu de modeler et de tailler) des enveloppes de fer, hautes ou faisant cercle sur elles-mêmes, qu'il érige avec une constance révélatrice de ses enjeux. Ces formes sont loin de n'être que des formes-chiffres autour desquelles l'espace se presse (fig. 2). À la faveur du jeu des proportions, des distances et des mises à distance, des découpes et des concentrations, Presset vise non seulement à la juste « réponse entre le réel et la géométrie », mais il actualise aussi l'énergie de l'esprit et du sexe qui se manifeste moins dans quelques marques allusives que dans les replis, écarts, enfilades, retraits, tranchées d'ombre et de lumière qui ouvrent le volume et attirent vers la vision intérieure et le fantasme (d'être *revêtu* par ce qui ne sera toujours que l'autre faisant face dans son poignant mystère). C'est ainsi que Presset montre « *come l'uom s'eterna* » (Dante).

Dans la seconde partie des années 1980, la gravure de Henri Presset a donc pris son autonomie vis-à-vis des travaux du grand sculpteur sur fer qu'il fut au premier chef. La figure humaine qui, avec toute sa dimension ontologique et poétique, était depuis toujours au centre de son œuvre comme construction patiemment explorée, s'incarne bien sûr encore dans la gravure. Au fil des ans, Henri Presset est devenu un graveur magnifique, un véritable « sculpteur-graveur » qui prospecte sur le cuivre les possibles de son œuvre plastique, comme s'il voulait faire parler son « âme », ainsi qu'on dit du noyau d'une statue fondue dans le bronze. Cet « intérieur » est-il vraiment invisible ? La réponse se lit précisément dans les eaux-fortes et les burins très construits, charpentés. Peut-être que la dimension baroque et sensuelle qui se traduit dans les nus et les couples aux empoignades amoureuses toujours recommencées se marque davantage. Le chant des corps paraît offrir au graveur une configuration et un espace qui s'articulent et se défont, s'ouvrent et se resserrent dans une poursuite inlassable de la forme jetée dans la lumière et l'ombre.

L'une des spécificités de Henri Presset est sans aucun doute de « remettre sur le métier » des cuivres vieux parfois de vingt ans, parce que l'horizon du désir d'œuvre n'est jamais atteint. Ainsi, à parcourir entre 1980 et 2002, à la faveur d'une trentaine d'états, c'est-à-dire de modalités inlassablement corrigées et renouvelées, voire révolutionnées, les mutations de *Jeux*, comme si l'on suivait en musique les développements de variations ou

3. Voir MASON 1987

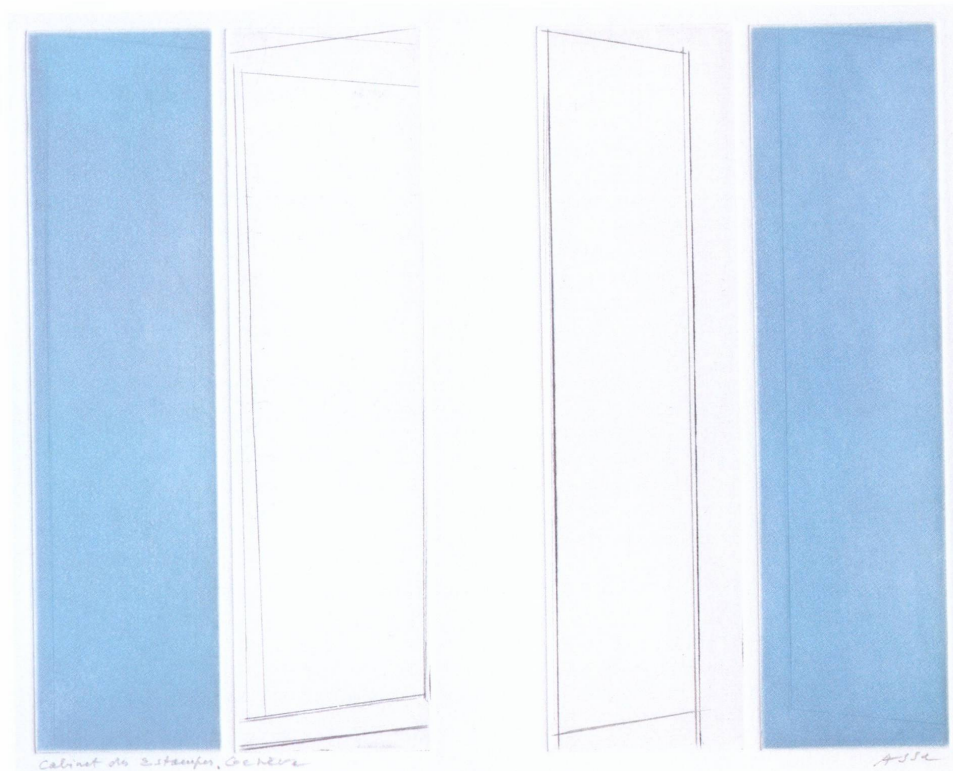
2. Henri Presset (Genève, 1928) | 1980/15
(état XV), 23 décembre 1996 | Pointe sèche
 sur vélin, 459 × 317 mm à la feuille (CdE,
 inv. E 2005-373 [don de l'artiste, 2004])



de fugues, on comprend que Henri Presset se trouve en quête d'une forme magnifiée et tout à la fois menacée, remise en jeu, parce qu'elle est intériorisée, donc « absolutisée », et dès lors sans cesse confrontée à une expression visuelle fatalement insuffisante. Le graveur pourrait s'exclamer : la forme me hante et me fuit, m'entraîne pour m'attendre plus loin, plus haut.

La gravure, dans son essence, se prête parfaitement à cette visée. Une plaque de cuivre peut toujours être reprise, son dessin modifié, ses structures accentuées, sa surface entièrement « poncée » – pour permettre des modulations de détails ou des transformations fondamentales. Mais le graveur côtoie l'abîme. Il travaille au risque de la dévastation. Un geste de plus, de trop, un essai mal maîtrisé, et l'accomplissement de la gravure se

3. Geneviève Asse (Vannes/Bretagne, 1923) | *Rythme*, 2004 | Aquatinte et burin sur vélin de BFK Rives, 505 × 335 mm à la feuille (CdE, inv. 2004-222 [don de l'artiste et de Catherine Putman])



trouve irrémédiablement révoqué. Ce faisant, le graveur ne délivre pas seulement des œuvres toujours uniques et autonomes, à l'instar des tableaux et dessins, mais il reste intimement lié au contenu « inchoatif » de ses images, au mouvement de la vie. Dans leur élan, les gravures témoignent ici contre la réification et l'indifférenciation, car : « Rien de ce qui nous entoure n'est objet, tout nous est sujet » (André Breton).

Les Estampes étant accueillies cette fois-ci au deuxième étage du MAMCO, du 16 octobre 2004 au 9 janvier 2005, Christophe Cherix dispose *Yellow Pages et autres projets du Team404 (Armleder-Klasse · HBK Braunschweig) · 1997-2004* aux murs du Büro Kippenberger et écrit : « John M Armleder (Genève, 1948) – dont l'œuvre imprimé a été présenté au Cabinet des estampes en 1995 – enseigne à la Hochschule für Bildende Künste de Braunschweig. Dans ce cadre, il a réalisé depuis 1997, en étroite collaboration avec ses étudiants, de multiples expositions et projets, à Braunschweig, mais aussi à Wolfsburg, New York, Séoul, Liestel, Berlin et Francfort. À Genève, le Team404 (le nom de la “classe Armleder”) présente sa première publication d'envergure. Conçu à la manière des pages jaunes d'un annuaire téléphonique, le livre *Yellow Pages*⁴ est composé des contributions de plus de cinq cents artistes, qu'ils soient simples étudiants ou largement reconnus sur la scène internationale – on note la présence de Thomas Bayrle, Thomas Hirschhorn, Matt Mullican, Michael Snow, Haim Steinbach ou encore celle de Heimo Zobernig. La particularité de ce projet éditorial, dont la réalisation s'est étalée sur plusieurs années, n'est toutefois pas de s'arrêter sur la valeur intrinsèque des uns ou des autres : *Yellow Pages* superpose en effet sur chacune de ses pages deux dessins choisis de manière purement aléatoire. Seule la présentation des contributions originales aux murs du “Büro Kippenberger” – pour l'immense majorité généreusement versées aux collections de la promenade du Pin – permet alors de retrouver styles et identités des auteurs de ces dernières. L'exposition s'ingénie, qui plus est, à rejouer le système opératoire de la publication en

4. Team404, *Yellow Pages*, Écart Publications, Genève 2004 (diffusion JRP, Genève | Ringier, Zurich)

optant pour un accrochage des dessins à même de grandes peintures murales de John M Armleder, à la présence dans cet espace bien antérieure à l'exposition. La manifestation procède donc littéralement par recouvrements successifs : des peintures disparaissent sous des dessins, une œuvre individuelle cède la place à une œuvre collective, des dessins s'effacent au profit d'un livre d'artiste, des imprimés se substituent à des originaux, un livre d'artiste se dissimule derrière un annuaire téléphonique, une publication à tirage limité prend la forme d'un objet de production de masse. C'est au spectateur qu'il revient, comme le dit l'artiste, d'"ajuster le cadrage" pour constater peut-être que "l'œuvre est inévitable". »

Pour introduire *Carl Andre | Passeport et poésie · 1960-2000* qui, du 28 octobre au 19 décembre 2004, conclut l'année aux Estampes, Christophe Cherix cite d'abord l'artiste : « "Au sujet de la relation entre ma sculpture et ma poésie : je ne peux que dire que c'est la même personne qui les fait... Assurément, mon intérêt pour les éléments et les particules en sculpture rejoint mon intérêt pour les mots en tant que particules de langage. J'utilise des mots dans des unités qui sont différentes de celles composant des phrases grammaticales, même si les mots se raccordent bien sûr les uns aux autres dès qu'ils sont mis ensemble. J'ai essayé d'écrire une poésie qui ne soit pas dominée par la phrase mais par le mot (in *Audio Arts*, vol. 2, n° 2, Londres 1975)." » Et le commissaire de poursuivre : « **Carl Andre** (Quincy/MA, 1935) – dont la sculpture est aujourd'hui considérée comme un jalon essentiel à l'histoire de l'art du XX^e siècle – a élaboré dès la fin des années 1950, en parallèle à son travail tridimensionnel, une œuvre poétique, qui reste aujourd'hui peu connue. Andre a mis au point une méthode qui – grâce à la machine à écrire, parfois au ciseau et à la colle – lui permet de libérer les mots de leur organisation sémantique initiale (le poète recycle toujours un matériau verbal existant) afin de les redistribuer selon une logique autre, qu'elle soit de type visuel ou mathématique. L'artiste américain confia ainsi en 1975 : "Je n'ai jamais pu écrire une absolue poésie du non-sens, et certains peuvent penser que ma poésie est d'un absolu non-sens, mais je n'ai jamais été capable d'utiliser des non-mots ou des mots inventés. D'autres l'ont fait et inclinent à produire de la musique à partir du langage, mais, pour moi, l'intérêt poétique du langage est précisément la palpabilité, le sens tactile des mots eux-mêmes. On m'a reproché d'essayer de traiter les mots comme des choses, bien que je sache pertinemment qu'ils n'en sont pas. Mais les mots ont des qualités tactiles et palpables qui peuvent être ressenties lorsque nous les disons, lorsque nous les écrivons ou lorsque nous les entendons, et cela est le réel sujet de ma poésie." L'exposition retrace le parcours poétique de Carl Andre tout en s'intéressant de près aux procédés de multiplication utilisés par ce dernier. La sélection des poèmes présentés décline en effet les genres du manuscrit autographe, de la dactylographie, de la copie carbone et de la simple photocopie. »

Enrichissements

Mais présenter présuppose détenir – et donc, souvent, acquérir. Or les budgets gérés – il vaudrait mieux dire gelés – par le Département des affaires culturelles ont permis, très modestement, trois acquisitions en 2004 : une *veduta* de **Gianfrancesco Costa** (1711-1768), trois pièces dessinées de **John Miller** (1954), un catalogue à gravures originales de **Dan Walsh** (1960). Le reste, soit quelque quatre cent vingt numéros inscrits à l'inventaire (dont bon nombre de fonds anciens), relève au premier chef de l'engagement fidèle d'artistes, d'amis ou de collectionneurs. Parmi les dons les plus substantiels, on notera un groupe récent (2004) de burins, pointes sèches, aquatintes de **Geneviève Asse** (1923 [fig. 3])⁵, vingt-cinq planches (1990-2003) de **Georg Baselitz** (1928)⁶, un ensemble de pièces de

5. Voir MASON 2003, pp. 366-367

6. Voir MASON 2001, pp. 324-326



4. Jean Mignon (actif à Fontainebleau entre 1537 et 1547 – Paris, vers 1556) | *Femmes au bain*, vers 1540 | Eau-forte sur vergé, 378 × 492 mm à la feuille (CdE, inv. E 2004-135 [don Jean Bonna])

l'artiste vaudoise **Cyril Bourquin** (1938) qui documente généreusement le parcours de son œuvre entre 1964 et 2002, les dernières héliogravures et planches offset de **Balthasar Burkhard** (1944), un grand et âpre burin de **Jean Mignon** (actif à Fontainebleau de 1537 à 1547) mettant en scène des femmes au bain (fig. 4), une réunion d'héliogravures, de photographies et de livres d'artiste de **John Miller**, enfin une suite de grands formats du Suédois **Carl Fredrik Reuterswärd** (1934), dont la veine critique et surréaliste ne s'épuise pas dans le fameux revolver à canon noué.

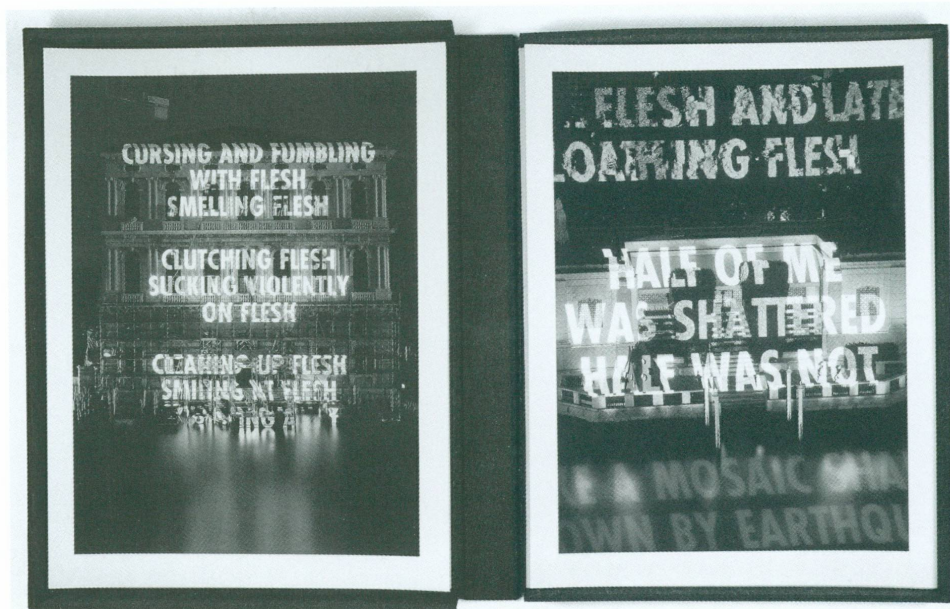
Un don en mémoire d'une Genevoise, Laurence Reverdin (Genève, 23 janvier 1925 – 11 juin 2001), qui fit, pour partie, sa carrière à Paris auprès d'Yvon Lambert (après avoir été la collaboratrice d'Albert Skira, à Genève), doit être mis en avant. Il permet au Cabinet des estampes de s'enrichir d'un groupe d'ouvrages qui témoignent des intérêts et des amitiés – et du goût du livre – d'un grand marchand parisien, d'origine certes méridionale. Yvon Lambert (1937) défendit dès le tournant des années 1970 et pour trente ans ce qu'on appellera l'avant-garde, une avant-garde où brillèrent, toujours avec un sens de la qualité doublée d'une exigence de la nouveauté, voire de la difficulté, des figures qui semblent aujourd'hui aussi « classiques » que celles de Carl Andre, Christian Boltanski, Robert

Combas, Nan Goldin, On Karawa, Anselm Kiefer, Sol LeWitt, Brice Marden, Gordon Matta-Clark, Robert Ryman, Andres Serrano, Cy Twombly.

Les huit ouvrages reçus ne relèvent ni du livre d'artiste contemporain (comme chez Ed Ruscha) ni du plus traditionnel livre illustré (Ronsard/Matisse). Il s'agit plutôt à chaque fois d'une production dans laquelle s'allient le papier de haute main, la typographie parfaitement réglée, les meilleures techniques de l'estampe originale et la présentation raffinée. Ces productions, datées entre 1992 et 2004, répondent, au départ, au bon et beau plaisir de l'éditeur, à un texte de Jean-Claude Lebensztejn, *Une rêverie émanée de mes loisirs*, et à l'inventivité des artistes. Ce texte, traçant une « histoire des arts » qui est celle de « la dérive de l'appropriation-désappropriation », passe en spirituelle revue les modalités du plagiat, de la copie, de l'emprunt, de la fraude, de l'imitation, du larcin, du pastiche, de la piraterie, ce qui permet à l'auteur d'en appeler tour à tour à Diderot, Euripide, Montaigne, Rousseau, Sophocle, Tite-Live, Voltaire, Haendel, Haydn, Monteverdi, Heinrich Schütz, Titien, Van Dyck. Et Lebensztejn de conclure, citant Ménage, que parfois le créateur ne fait que réemployer ce qu'il croit avoir inventé (mais en fait simplement sédimenté dans son cerveau) : « L'oubli met en branle la mémoire : oublier cela, c'est encore s'en souvenir. »

Seuls **Robert Barry** (1936), **Christian Boltanski** (1944), **Giulio Paolini** (1940) et **Lawrence Weiner** (1942) font leur affaire de la rêverie réflexive de Lebensztejn – ou mieux : ils s'en laissent accompagner et vont leur chemin (celui de leur œuvre). Robert Barry, poète conceptuel, dispose dans l'espace plane de simples mots, qui établissent entre eux tensions et stimulations (dans l'esprit du regardeur-lecteur). Christian Boltanski, enregistreur critique et poétique de la vie des autres (et, naguère, de la sienne propre), enrichit le livre de dix-neuf dessins originaux aux crayons de couleur : des points reliés par des traits constituent autant de constellations arachnéennes. Vraisemblablement, pourrait-on imaginer, l'artiste français, qui sur un feuillet final cite en miroir Ingmar Bergman (« En tant que magicien, je préfère produire le compréhensible, au spectateur de produire l'incompréhensible »), renvoie-t-il au Picasso des dessins de nodosités et de lignes de 1922/1924 (carnet de Juan-les-Pins) ou de 1928 (carnets de Paris et de Dinard) qui préparent la *Construction en fil métallique* de la même année. Giulio Paolini, dans une parade tautologique pleine d'*italianità*, glisse simplement *in fine*, sous le titre *Œuvres complètes*, un feuillet plié in-octavo reproduisant lithographiquement les surfaces d'un feuillet in-octavo plié et déplié. Lawrence Weiner, conceptuel et nominaliste, installe au milieu du texte de Lebensztejn quelques compositions verbales de l'ordre du constat et de l'affirmation réduite, dans lesquelles se croisent par exemple les idées d'original et de copie renvoyant à *Une histoire de deux montagnes*. Ce premier livre, imprimé en sérigraphie et titré *À fripon fripon & demi*, est reproduit en un fac-similé typographique tiré en bleu gauloise, lequel escorte le « modèle » dans son coffret de verre.

Les autres ouvrages s'éloignent de la littéralité des pages de Lebensztejn et en font l'économie. Dans *Codes*, **On Karawa** (1933), célèbre pour l'impassible constat de ses *Date Paintings*, regroupe autour de *Six codes du temps* de Jacques Roubaud la « retranscription » rythmique des *Lettres d'amour* du code 1965, comme une musique répétitive donnée sous forme de légers accents bleus, noirs, rouges et verts virgulés au fil des pages, les énumérations chiffrées en toutes lettres de *Eight Quintillion* du code 1969 et, enfin, les feuillets en braille des *Six sens* du code 1995 – le tout exécuté en sérigraphie, typographie ou relief sur papier d'Angoumois filigrané par Cy Twombly. *Die Ungeborenen* (« Ceux qui ne sont pas nés »), d'**Anselm Kiefer** (1945), conduisent par le seul biais de l'image photographique d'un parc ou d'une terrasse aux chaises enneigées une « rêverie » venue de



toujours et d'ailleurs, juste alourdie ou, mieux, « matérialisée » par le maculage d'une pluie de cendres pétrifiées fixée sur les pages et par le collage de figurines de plomb comme autant d'ex-voto. Ce livre relié à la chinoise et placé dans un coffret de fer-blanc galvanisé constitue, sauf erreur, la toute première entrée de l'artiste allemand dans les collections genevoises. **Jenny Holzer** (1950), l'artiste américaine, qui cultive en glyphes ou en défillements sur prompts lumineux la sagesse des truismes et l'abstraction des aphorismes, a projeté de nuit sur les façades de la Ca' Pesaro et du Palazzo Venier dei Leoni (Fondation Peggy Guggenheim), à Venise, quelques vers de *Blur* (« Brouillage ») de Henri Cole, poème par ailleurs impeccablement typographié en Didot pour accompagner le tirage numérique des photographies qui retiennent les projections vénitiennes (fig. 5). Le dernier ouvrage, *L'Excès : cette mesure*, est un « véritable » livre, parfaitement relié sous parchemin et cuir à titre frappé en or. **Richard Tuttle** (1941) y prête aux poèmes d'Anne-Marie Albiach, comme à autant de haïkus, le jeu léger, ouvert, de cercles fuligineux et suggère ainsi que le « discours lame inverse // perdu / dans les dédales / d'une projection // avant l'abîme » serait « le passage offert ». Bref, cette substantielle livraison issue des « loisirs » réunis d'Yvon Lambert, de poètes et de plasticiens, dit efficacement que l'avant-garde est loin de se détacher de la culture.

Tous ces dons (qui traduisent le plus souvent une magnifique fidélité de la part des artistes eux-mêmes) sont salués ici avec reconnaissance et fierté. Il n'en demeure pas moins que les résultats d'une politique déterminée, qui lie expositions, publications et collections, comme il se doit dans tout musée, se révèlent (ou devraient se révéler) dans de vrais accroissements patrimoniaux volontaires, malgré des crédits très mesurés, dont on attend toujours la dévolution directe au Cabinet des estampes, comme ce fut le cas jusqu'en 1989.

Le conservateur sussigné, à l'horizon de sa retraite, n'en dira pas plus – sur d'autres sujets encore, cruciaux, voire douloureux. Mais il plaît à la *vox clamens in deserto*, avant d'être *vox sine voce*, de rappeler ici venu ce que nous enseigne (sans relâche), dans la Cité de Calvin, un cantique chanté sur une musique parue à Dresde en 1694 (déjà) : « Veille et prie, et sois fervent, combats sans relâche, animé d'un zèle ardent pour ta sainte tâche. »

Bibliographie

- MASON 1987 Rainer Michael Mason, *Henri Passet · L'œuvre gravé 1968-1987*, catalogue raisonné, Genève 1987
MASON 2001 Rainer Michael Mason, « Expositions et enrichissements du Cabinet des estampes en 2000 », *Genava*, n.s., XLIX, 2001, pp. 323-338
MASON 2003 Rainer Michael Mason, « Expositions et accroissements du Cabinet des estampes en 2002 », *Genava*, n.s., LI, 2003, pp. 361-370

Crédits des illustrations

CdE, fig. 1-3, 5 | CdE, Nicolas Spuhler, fig. 4

Adresse de l'auteur

Rainer Michael Mason, ancien conservateur
du Cabinet des estampes, rue Bellot 9,
CH-1206 Genève