

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

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

Band: 51 (2003)

Rubrik: Enrichissements du département des beaux-arts en 2002

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.11.2024

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

1 (page ci-contre). Léopold Robert (1794-1835) | *Lord Drummond et deux amis, un chambellan du roi des Pays-Bas et le comte Athanas Raczyński*, 1821 | Huile sur toile, 47 × 36,5 cm (MAH, inv. BA 2002-22 [dépôt de la Fondation Gottfried Keller])

Art ancien

Durant l'année 2002, le Département des beaux-arts a concentré ses efforts sur l'accroissement des ensembles représentatifs de ses collections, tant de peinture ancienne que d'art du XX^e siècle. Suivant en cela la politique d'acquisition définie depuis plusieurs années, il a pu acquérir quatre toiles importantes de peintres majeurs des XIX^e et XX^e siècles.

Le Musée d'art et d'histoire de Genève ne conserve pas moins de dix-huit peintures de Léopold Robert (1794-1835). Cet ensemble méconnu¹ apparaît particulièrement représentatif. On y relève notamment un *Autoportrait*², ainsi que trois portraits de proches qui témoignent de l'activité de l'artiste au moment de son retour à Neuchâtel et à La Chaux-de-Fonds en 1817 et 1818³. Trois tableaux donnant à voir des intérieurs d'églises, de cloîtres et de palais rendent compte de ses premières œuvres romaines commandées par des clients suisses et marquées par l'influence de François Granet (1775-1849)⁴. À côté d'une scène de genre italienne, on retiendra *Famille de brigands en alarme*⁵; cette toile illustre de manière exemplaire la réputation de « peintre des brigands » de Léopold Robert, suscitée dès 1821 par les quatorze répliques de la *Femme de brigand veillant sur le sommeil de son mari*. Un très beau paysage du Vésuve⁶ complète cet ensemble qui mérite amplement d'être revalorisé. Cette nouvelle acquisition en est l'occasion.

Lord Drummond et deux amis, un chambellan du roi des Pays-Bas et le comte Athanas Raczyński (fig. 1), 1821⁷, occupe une place singulière au sein de la production de l'artiste. Il s'agit d'une *conversation piece*⁸, catégorie de tableaux d'origine anglaise située à mi-chemin entre le portrait et la scène de genre.

L'œuvre est documentée par une lettre du peintre à sa mère datée du 24 mars 1821 : « Je fais dans ce moment-ci trois portraits sur le même tableau, Lord Drummond, ambassadeur anglais à Naples, un chambellan du roi des Pays-Bas et un comte polonais; je suis dans les grandeurs jusqu'au col⁹. » Lord Drummond, le modèle figurant au premier plan, fait partie de cette société aisée et cosmopolite qui, à Rome, constitue l'essentiel de la clientèle de Robert. Depuis son installation dans la Ville éternelle en juillet 1818 l'artiste est en effet dépendant de commanditaires pour rembourser son mécène, Roulet de Mézerac, et subvenir aux besoins de sa famille.

Politicien tory, Sir William Drummond (1770?-1828) est ambassadeur de Sa Majesté britannique près la cour de Naples, puis près la Sublime Porte. Retiré de la carrière en 1809, il est alors déjà connu en tant qu'auteur de traités politiques et philosophiques. Cependant, c'est quand il tente de démontrer que de nombreux passages de l'Ancien Testament sont des allégories dérivées de l'astronomie – ces théories lui valant quelques solides inimitiés – que se dessine sa véritable originalité.

Le personnage à la droite du commanditaire a pu récemment être identifié par le professeur Stephen Bann (Université de Bristol). Il s'agit du comte Athanas Raczyński (1788-

1. Voir GIELLY 1931. Voir aussi la contribution de Pascal Griener dans le présent *Genava* (GRIENER 2003).

2. Vers 1817, huile sur toile, 32 × 22 cm (MAH, inv. CR 130)

3. *Portrait de Madame Petitpierre, née Henriette Robert*, vers 1818, huile sur toile, 20,5 × 16 cm (MAH, inv. 1924-23); *Portrait de Madame Huguenin, née Sophie Robert*, 1818, huile sur toile, 35 × 24,5 cm (MAH, inv. 1930-10); *Portrait d'Alfred Robert*, 1818, huile sur toile, 34 × 27 cm (MAH, inv. 1930-11)

4. *Intérieur de la sacristie de Saint-Jean-de-Latran*, 1819, huile sur toile, 50 × 63 cm (MAH, inv. 1880-1); *Cour du palais Giustiniani*, vers 1820, huile sur toile, 36 × 23 cm (MAH, inv. 1930-12); *Intérieur de l'église Sainte-Constance à Rome*, 1819, huile sur papier collé sur toile, 28,5 × 24 cm (MAH, inv. 1930-14)

5. Huile sur toile, 74 × 63 cm (MAH, inv. 1888-10)

6. *Le Vésuve*, 1821, huile sur papier collé sur toile, 29 × 36,2 cm (MAH, inv. 1930-16)

7. Léopold Robert, *Lord Drummond et deux amis, un chambellan du roi des Pays-Bas et le comte Athanas Raczyński*, 1821, huile sur toile, 47 × 36,5 cm, signé et daté en pied, à droite: « L^d Robert 1821 » (MAH, inv. BA 2002-22 [dépôt de la Fondation Gottfried Keller, 2002])

8. Voir PRAZ 1971

9. Voir BERTHOLD SÉGAL 1973, p. 84; GAS-SIER 1983, n° 12, p. 296



1874). Cet aristocrate polonais, grand collectionneur¹⁰, s'avère être le futur commanditaire de la réplique de *Halte des moissonneurs dans les marais Pontins*¹¹, devant laquelle l'artiste se trancha la gorge à Venise en 1835.

Le décor, si différent des fonds neutres des portraits neuchâtelais, joue un rôle essentiel. Soigneusement construit, avec un fond sur un plan parallèle à celui du tableau et une succession de plans dessinés par les meubles, il met en valeur des détails superbes, comme le vase ou les décorations. Ces éléments, à la mesure des plus beaux portraits d'Ingres, doivent nous rappeler les passages de Robert dans l'atelier de David, entre 1812 et 1814. Le chromatisme, dominé par un accord rouge et vert, n'est pas sans rappeler les tonalités privilégiées dans les tableaux de brigands.

Perdu dans ses pensées, le commanditaire désigne éloquemment ses feuilles de papier qui nous semblent former une allusion à son activité d'auteur. Les décorations, témoins des fastes révolus de sa carrière diplomatique, apparaissent ainsi comme autant de symboles de vanité.

Enfin, cette *conversation piece* semble aussi se situer dans la tradition iconographique du portrait d'érudit avec son secrétaire. Ce genre de tableau trouve sa source en Italie au début du XVI^e siècle, comme en témoigne, à titre d'exemple, le célèbre *Portrait du cardinal Ferry Carondolet*, par Sebastiano del Piombo¹². Avec *Pieter van Veen, son fils Cornelis et son clerc Hendrick Borsman* (vers 1625-1629), par Jan Anthonisz van Ravesteyn¹³, le Musée d'art et d'histoire possède un exemple éloquent de la prise en compte de cette tradition au XVII^e siècle dans l'école hollandaise¹⁴. On retrouve dans la composition de Robert le même contraste entre la vieillesse de l'homme de lettres et la jeunesse de ses accompagnateurs. À l'instar de ce type de portrait, ces jeunes aristocrates, à l'attitude respectueuse, mettent en évidence le caractère exemplaire de la figure centrale. Ainsi, cette acquisition forme aussi, au point de vue iconographique, un relais par rapport à l'une des œuvres majeures conservées par notre institution.

Le portrait de Corot (1796-1875) récemment acquis¹⁵ donne à voir le peintre lyonnais François-Auguste Biard (1798-1882 [fig. 2])¹⁶. Élève de Révoil à l'École des beaux-arts de Lyon, ce grand voyageur rapporta d'Orient, de Laponie et du Brésil de nombreux paysages et scènes de genre. Ses œuvres se caractérisent par leur exotisme teinté d'humour qui lui assura un grand succès populaire. En 1825, lors du premier voyage de Corot en Italie, Biard fut son compagnon de route de Lyon à Rome, ville où ils partagèrent le même atelier durant les premiers mois de leur séjour.

L'œuvre date du retour d'Italie où Corot était resté trois années pour achever sa formation. L'artiste est alors rempli d'espoir quant au développement de sa carrière ; il est aussi plus confiant dans sa technique, mais avant tout il peut désormais tirer parti d'une plus grande pratique dans la représentation de la figure humaine¹⁷. C'est alors qu'il accepte de peindre quelques portraits de proches.

Son ami Biard est représenté dans un paysage rapidement esquissé à l'arrière-plan, qu'il est difficile de localiser précisément. Martin Dieterle, l'expert de l'artiste, estime que lorsque Corot offrit ce portrait au modèle, quelques années plus tard, il ajouta sur la gauche de la composition une coupole et un palmier. Ces motifs formeraient une allusion à leur séjour romain, mais aussi à la remise des palmes académiques au peintre lyonnais, en 1838.

10. Voir *Sammlung Graf Raczyński* 1992

11. Poznań, Musée national, Palais de Rogalin, inv. Mo 871

12. Madrid, collection Thyssen-Bornemisza

13. Vers 1625-1629, huile sur bois, 126 × 144,5 cm (MAH, inv. 1942-22)

14. Voir *Im Lichte Hollands* 1987, n° 77, pp. 206-207

15. Jean Baptiste Camille Corot, *Portrait de François-Auguste Biard*, 1830, huile sur toile, 27,5 × 22,5 cm, signé et daté en pied, à droite : « C. Corot / 1830 » (MAH, inv. BA 2002-21, dépôt de la Fondation Jean-Louis Prevost, 2002)

16. Voir *Corot 1796-1875*, pp. 164-165, note 10. À paraître : Martin Dieterle, *Supplément au catalogue raisonné Corot*, n° 17.

17. Voir GALASSI 1991, pp. 143-146

2. Jean Baptiste Camille Corot (1796-1875) |
Portrait de François-Auguste Biard, 1830 |
Huile sur toile, 27,5 × 22,5 cm (MAH, inv.
BA 2002-21 [dépôt de la Fondation Jean-
Louis Prevost])



Quoi qu'il en soit, il s'agit de l'un des rares portraits peints dans un paysage, un procédé que l'artiste développa fréquemment au cours des décennies suivantes dans ses figures de fantaisie. En outre, cette effigie s'inscrit dans une série de portraits marquée par l'influence d'Ingres. En effet, la rigueur de la mise en page, la frontalité, l'attitude de la figure coupée légèrement en dessous de la taille et le chromatisme sont autant d'éléments qui témoignent d'une fascination pour le maître de Montauban. Et pourtant le rendu du gilet grenat nous apparaît avant tout comme un magistral exercice de peinture.

Corot compta à Genève, parmi ses amis, de nombreux peintres, notamment Armand Leleux, Jean-Gabriel Scheffer, Henri-Daniel Bovy, Charles-Émile Turrettini et Barthélemy Menn. Il fut lié à la vie artistique genevoise du XIX^e siècle et invité à prendre part aux expositions locales. Ainsi, l'État de Genève acquit *Un soir à Ville d'Avray*¹⁸ et *Nymphe couchée, le repos*¹⁹. Les amis du peintre achetèrent les autres tableaux qui forment aujourd'hui, avec quinze peintures et un dessin, l'un des beaux ensembles d'œuvres de Corot, représentatif

18. 1857, huile sur toile, 33,5 × 47,5 cm
(MAH, inv. 1875-6)

19. Entre 1855 et 1858, huile sur toile, 49
× 75 cm (MAH, inv. 1875-5)

de ses diverses approches du paysage et du nu. La présente acquisition comble une lacune au sein de cet ensemble majeur, et permet au Musée d'art et d'histoire d'être enfin en mesure de présenter un portrait réalisé par cet artiste.

Charles Giron (1850-1914) doit une grande part de sa notoriété au *Berceau de la Confédération suisse* (1901), le grand décor de la salle du Conseil national au Palais fédéral à Berne. Grâce à la générosité de Marie-Madeleine Messerli, le Musée d'art et d'histoire voit entrer dans ses collections une ravissante scène de genre²⁰ qui vient compléter de manière significative l'ensemble des œuvres de ce portraitiste genevois de la belle époque conservé par notre institution. [p/]

Art du XX^e siècle

Mentionnée par Félix Vallotton (1865-1925), au numéro 951 de son *Livre de raison* comme un «Portrait de M^{me} Mellot, chandail rayé [sic], robe jaune pâle», cette magnifique figure (fig. 3)²¹ fut acquise à l'atelier de l'artiste par Druet en 1913, date de sa réalisation – comme le confirment les propres notes du peintre : «Portrait de M^{me} Mellot, chandail rouge, Honfleur T. 50 D[rue] 2500» –, et porte le numéro 7943 au catalogue du marchand parisien.

Entre 1928 et 1938, il fut exposé à plusieurs reprises : au Kunsthaus de Zurich, tout d'abord, en 1928, dans une exposition monographique, sous le titre *Dame sur une chaise longue*²², ensuite à Paris, en 1930, dans une exposition collective présentée par Druet dans sa galerie, aux côtés d'œuvres de Pierre Bonnard, d'Édouard Vuillard, de Maurice Denis, d'Aristide Maillol, de Paul Sérusier et de Ker Xavier Roussel²³, à Paris encore, également chez Druet, dans une exposition monographique, en 1935²⁴, à Londres, en 1936, chez Arthur Tooth and Sons, dans une exposition monographique²⁵, et enfin, à nouveau au Kunsthaus de Zurich, dans l'exposition rétrospective de 1938²⁶, à laquelle Druet avait participé avec un nombre important de tableaux.

C'est au cours de cette exposition qu'il fut acquis auprès de Druet par Werner Miller, fils du grand collectionneur soleurois Oscar Miller. Resté dans la famille Miller depuis cette date, le tableau ne fut plus jamais présenté publiquement ; il n'est sorti que récemment sur le marché de l'art.

Selon Félix Vallotton lui-même, il s'agirait d'un portrait de Marthe Mellot, comédienne qui s'était fait une réputation dans le théâtre d'avant-garde en jouant notamment les pièces de Henrik Ibsen et d'August Strindberg. Elle appartenait, comme Vallotton, au cercle de la *Revue blanche* et fut portraiturée par ce dernier, à l'instar d'autres membres du groupe tels Félix Fénéon (en 1896), Édouard Vuillard (en 1897), Lucien Muhlfeld (en 1897), Thadée Natanson et sa femme Missa (respectivement en 1897 et en 1898). Édouard Vuillard et Henri de Toulouse-Lautrec la choisirent également comme modèle, mais Vallotton ne fit pas moins de trois portraits d'elle, en 1898²⁷, en 1906²⁸ et en 1913²⁹.

Les deux premiers tableaux, en buste, de trois quarts, dans lesquels le modèle pose assis dans un intérieur, tourné vers la droite, appartiennent à la typologie traditionnelle du portrait. La version de 1898, aux plans fortement structurés par des lignes rigoureuses, relève encore des recherches des Nabis, tandis que celle de 1906, dans laquelle l'actrice se montre dans une posture à la fois plus épanouie et plus majestueuse, met l'accent sur la psychologie du personnage.

20. Charles Giron, *Enfants devant une église*, s.d., huile sur toile, 45 × 37 cm, don Marie-Madeleine Messerli, 2002 (MAH, inv. BA 2002-23)

21. Félix Vallotton, *Le Gilet rouge*, 1913, huile sur toile, 89 × 116 cm, signé et daté en pied, à droite : «F. Vallotton. 13» (MAH, inv. BA 2002-2)

22. Numéro 106 du catalogue

23. *Le Golf rouge*, numéro 87 du catalogue

24. *Le Golf rouge*, numéro 28 du catalogue

25. *Le Golf rouge*, numéro 25 du catalogue

26. *Le Golf rouge*, numéro 122 du catalogue

27. *Portrait de Marthe Mellot*, 1898, huile sur toile, 73 × 60 cm, signé et daté en tête, à droite : «F. VALLOTTON 98» ; au dos, inscription au crayon : «Portrait de Marthe Mellot» ; *Livre de raison*, n° 366 : «Portr[ait] de M^{lle} Mellot, peinture» (Zurich, Kunsthaus, inv. 2461)

28. *Portrait de Marthe Mellot*, 1906, huile sur toile, 80,5 × 65 cm, signé et daté en tête à droite, «F. Vallotton 06» (Paris, Musée d'Orsay, inv. RF 1977 350 [don Georges Moos])

29. Voir KOELLA 1969, pp. 70-72



3. Félix Vallotton (1865-1925) | *Le Gilet rouge*, 1913 | Huile sur toile, 89 × 116 cm (MAH, inv. BA 2002-2)

Le Gilet rouge, la version de 1913, quant à lui, offre une composition différente. Le modèle est présenté à demi allongé sur une méridienne, le visage tourné vers la gauche. Le cadrage le coupe aux genoux, dans un effet de gros plan que vient soutenir la chaise longue, elle aussi amputée dans sa longueur et sa hauteur. Ainsi posée dans le tableau, l'actrice, vêtue d'une tenue de plage jaune pâle et d'un sweater rouge bordé de blanc³⁰, se détache fortement d'un fond allusif, sans identité propre. Il pourrait s'agir d'une chambre vide et nue, mais aussi bien de la plage de Honfleur, où la présence de la mer ne serait suggérée que par la structure de l'arrière-plan défini par deux couleurs, un brun et un gris-bleu, posées en surfaces presque équivalentes séparées par une ligne médiane. Cette ligne d'horizon traverse le tableau en faible diagonale, ce qui accentue le sentiment de forte présence du modèle disposé de front, présence accrue par le traitement de la méridienne – au décor presque « matissien » alternant précision et ébauche dans le dessin des différents motifs qui recouvrent le meuble, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur – dont le chromatisme répond à celui du paysage. Avec son audace coutumière, Vallotton détache sa figure non seulement par la composition, mais aussi par la palette qu'il choisit pour la modeler : le jaune fluide, rehaussé d'ombres tendres, et le rouge vif du gilet. Et c'est par le traitement des yeux de la comédienne qu'il la fait appartenir entièrement à ce paysage abstrait et à l'atmosphère

30. C'est sans doute ce gilet qui a donné le titre *Le Golf rouge*, par analogie avec le mot anglais *golfer* (golfeur, golfeuse).

que celui-ci dégage : d'un gris lumineux, intense, ils semblent porter en eux une vision intérieure mélancolique de la mer.

Ainsi, s'il est vrai que les deux premiers portraits de Marthe Mellot appartiennent à la tradition du genre, *Le Gilet rouge* relève, lui, d'une forme de portrait « symbolique » auquel il faudrait rattacher, dans la collection du Musée d'art et d'histoire, *Le Retour de la mer*³¹, d'une facture, cependant, beaucoup plus dure. Par ailleurs, la confrontation de ces deux portraits avec *Le Sommeil*³² permet une compréhension élargie du rapport que Vallotton, dans son œuvre, entretient avec la figure féminine « emblématisée »³³, dans trois approches stylistiques différentes.

Au sein d'une collection de peintures qui comporte aujourd'hui vingt-deux tableaux de Vallotton, cette acquisition permet d'approfondir un aspect important de l'œuvre. Bien que d'un genre différent de celui qui vient d'être très heureusement développé avec l'achat de deux exemples majeurs de « peinture d'histoire »³⁴, en 2001, le portrait emblématique est déjà présent avec deux tableaux d'une très grande qualité, dont la lecture se trouve enrichie par l'apport d'une œuvre exceptionnelle à la touche aussi audacieuse que sensible. [cr]

Bram Van Velde (1895-1981) occupe également une place de premier plan au sein de la collection du Musée d'art et d'histoire. Ses liens avec Genève – et notre institution³⁵ – légitiment la présence, dans les fonds de notre Musée, d'un corpus exceptionnel de huit huiles sur toile (dont deux double face), quatre gouaches, trois dessins à l'encre et près de deux cents lithographies.

En 1959, Bram Van Velde séjourne à Genève pour la première fois ; il fait alors la connaissance de Madeleine Spierer qui devient sa compagne. Après des allers et retours entre Paris et Genève, il s'établit, en 1965, à La Chapelle-sur-Carouge. En 1977, la rupture de Bram Van Velde et de Madeleine Spierer coïncidera avec le retour précipité de l'artiste à Paris. Pendant son séjour genevois, un réseau de connivences et d'amitiés s'est créé autour de lui. La galerie Krugier présente, pour son ouverture en 1962, huiles, gouaches et lavis de l'artiste³⁶. La galerie Benador, à son tour, lui consacre plusieurs expositions (1969, 1971 et 1973). En 1971 également, le Musée Rath accueille la rétrospective montrée peu auparavant au Musée national d'art moderne de Paris. Et deux ans plus tard, c'est au Cabinet des estampes d'exposer et de publier le premier volet du catalogue raisonné des lithographies³⁷ ; dans la foulée, l'artiste et son ami Jacques Putman offrent à l'institution deux cents planches lithographiées. Plus récemment, les cimaises du Musée Rath ont accueilli la *Rétrospective du centenaire*, élaborée par Rainer Michael Mason³⁸.

Répertoriée au numéro 49 du catalogue raisonné de Bram Van Velde signé par Jacques Putman³⁹, la *Nature morte au bouquet de fleurs* (fig. 5)⁴⁰ est exposée à maintes reprises, en Suisse et à l'étranger. Paul Geneux⁴¹ l'acquiert auprès d'un galeriste genevois – il est de coutume, par ailleurs, de la désigner sous l'appellation de *Nature morte Geneux*. Sa veuve la vendra à un collectionneur qui vient de s'en défaire au profit du Musée. On doit aussi à Paul Geneux, passionné par l'œuvre de Bram, la première acquisition d'un tableau du peintre, en 1965, accompagnée d'ailleurs de l'entrée d'œuvres de Charles Rollier, de Jean Arp et d'Alberto Giacometti⁴². Enfin, il avait signé un article empreint d'une émotion vibrante paru à l'occasion de la première exposition de Bram Van Velde à la galerie Krugier.

De nombreuses pérégrinations ponctuent la vie de peintre de Bram Van Velde, de Leyde et La Haye à Worspswede, de Munich en France, de Corse à Majorque, de Paris à Genève.

31. 1912, huile sur toile, 81 × 100 cm (MAH, inv. 1929-2)

32. 1908, huile sur toile, 113,5 × 162,5 cm (MAH, inv. 1967-66)

33. Bien que le tableau mette en scène un couple, on peut citer également, au sein de la collection du Musée, l'étonnant sujet de *La Haine* (1908, huile sur toile, 206 × 146 cm [MAH, inv. BA 2001-25]).

34. Ce sont *Orphée dépecé par les Ménades*, 1914, huile sur toile, 250 × 200 cm (MAH, inv. BA 2001-26), et *Andromède enchaînée*, 1925, huile sur toile, 73 × 91 cm (MAH, inv. BA 2001-27).

35. Voir MASON 1976, MASON 1994 et MASON 1996

36. Paraît, à cette occasion, le premier cahier des *Suites* publié par la galerie.

37. Ils seront au nombre de trois ; voir MASON 1973, MASON 1979 et MASON 1984.

38. Voir MASON 1996

39. Voir PUTMAN 1961

40. *Nature morte au bouquet de fleurs*, 1930, huile sur toile, 98,5 × 81,1 cm, signé et daté au pinceau au dos de la toile, en bas à droite : « BRAM VAN VELDE/1930 » (MAH, inv. BA 2002-1)

41. Celui-ci est alors président de la Société des amis du Musée d'art et d'histoire.

42. Voir GENEUX 1966

Elles sont parfois déterminées par les difficultés financières ; tel est le cas de son séjour dans l'île de Beauté, d'avril à décembre 1930. Bram Van Velde y trouve refuge, aux côtés de son épouse Lilly Klöker, dans un moment de grand dénuement. Il réalise, pendant ces quelques mois, une série de natures mortes à laquelle appartient la *Nature morte au bouquet de fleurs*. Une même ordonnance les unit toutes qui donne à voir, devant une fenêtre, des fruits posés sur une table. Au travers de ces natures mortes se dessine alors une nouvelle phase dans l'évolution de Bram Van Velde, qui conduira, quelques années plus tard, au renoncement de toute figuration au profit d'une abstraction faite de signes et d'intériorité. Cette quête, Bram Van Velde la décrira en ces termes : « J'étais de nouveau à Paris et j'ai continué à chercher des images plus intérieures – moins le visible, mais plutôt ce qu'on ne peut pas voir, l'image intérieure. Enfin, toute l'évolution était dans cette direction : se détacher du réel et trouver la vraie image⁴³. » Les natures mortes sont donc un moment clé du travail du peintre, qui préfigure les toiles à venir.

Une nappe, des fruits, un bouquet de fleurs, une fenêtre, tels sont les éléments de cette réalité dont Bram Van Velde tente de se détacher. On assiste pourtant ici aux prémices de cette dissolution du réel, de cette décomposition, si caractéristiques de l'artiste. La touche souple, vibrante, rapide, esquisse les formes plutôt qu'elle ne les dessine. Baigné de lumière méditerranéenne, l'ensemble est dominé par les tons pastel, à l'exception du rouge orangé des fruits. Malgré une profondeur encore marquée – il l'abolira petit à petit au profit d'une composition à plan unique –, la différenciation entre le dehors et le dedans s'amenuise. Et seule la barrière, rappel de la frontière entre l'extérieur et l'intérieur, s'oppose à l'esprit du reste de la composition, davantage faite de courbes et de sinuosités.

Grâce à cette nouvelle acquisition, le Musée d'art et d'histoire possède deux tableaux réalisés pendant le court séjour corse de Bram Van Velde. Depuis 1975, en effet, la toile double face, *Nature morte · Corse* (fig. 4)⁴⁴, se trouve dans la collection. Si une ordonnance similaire les unit, ces œuvres semblent être les deux faces d'un même discours : l'une ouverte, dominée par les tons clairs, à l'atmosphère presque évanescence, l'autre, pleine d'une grande intériorité, aux tons affirmés dans un jeu de clair-obscur. Toutes deux nous invitent à appréhender la richesse subtile de l'univers de Bram Van Velde.

L'importance du tableau nouvellement entré à l'inventaire réside tant dans l'intérêt esthétique intrinsèque de l'œuvre, dans la nouvelle interprétation de la nature morte qu'elle propose, que dans la confrontation qu'elle permet entre deux toiles peintes dans le même contexte, pendant la même période, ainsi qu'avec une nature morte, acquise en 1993, *La Coupe de fruits*, 1928-1929⁴⁵. [ipw]

Principaux enrichissements

Jean Baptiste Camille Corot

(Paris 1796 – Paris 1875)

Portrait de François-Auguste Biard, 1830 | Huile sur toile, 27,5 × 22,5 cm | Signé et daté en pied, à droite : « C. Corot / 1830 » | Dépôt de la Fondation Jean-Louis Prevost, 2002 (inv. BA 2002-21 ; fig. 2)

Charles Giron

(Genève 1850 – Genthod 1914)

Enfants devant une église, s.d. | Huile sur toile, 45 × 37 cm | Don Marie-Madeleine Messerli, 2002 (inv. BA 2002-23)

Pedro Meylan

(Buenos Aires 1890 – Genève 1954)

Waldemar Deonna, buste, 1953 | Bronze à la cire perdue, 35,5 × 18,5 × 15 cm (inv. BA 2002-20)

43. *Bram Van Velde et son silence*, 1977, film d'Erwin Leiser, cité dans MASON 1996, p. 26

44. *Nature morte* (recto), 1930, *Sans titre* (verso), 1937, huile sur toile, 98 × 79 cm (MAH, inv. 1975-15). Ce tableau est reproduit dans MASON 1996, p. 23.

45. Huile sur toile, 64,5 × 92 cm (MAH, inv. 1993-14)



4. Bram Van Velde (1895-1981) | *Nature morte - Corse*, 1930 | Huile sur toile, 98 × 79 cm (MAH, inv. 1975-15/A) | Recto

5. Bram Van Velde (1895-1981) | *Nature morte au bouquet de fleurs*, 1930 | Huile sur toile, 98,5 × 81,1 cm (MAH, inv. BA 2002-1)



Léopold Robert

(Aux Éplatures, près de La Chaux-de-Fonds 1794 – Venise 1835)

Félix Vallotton

(Lausanne 1865 – Paris 1925)

Bram Van Velde

(Zoeterwoude, Leyde 1895 – Grimaud, Var 1981)

Lord Drummond et deux amis, un chambellan du roi des Pays-Bas et le comte Athanas Raczyński, 1821 | Huile sur toile, 47 × 36,5 cm | Signé et daté en pied, à droite : «L^d Robert 1821» | Dépôt de la Fondation Gottfried Keller, 2002 (inv. BA 2002-22; fig. 1)

Le Gilet rouge, 1913 | Huile sur toile, 89 × 116 cm | Signé et daté en pied, à droite : «F. Vallotton. 13» (inv. BA 2002-2, fig. 3)

Nature morte au bouquet de fleurs, 1930 | Huile sur toile, 98,5 × 81,1 cm | Signé et daté au pinceau au dos de la toile, en bas à droite : «BRAM VAN VELDE/1930» (inv. BA 2002-1, fig. 5)

Bibliographie

- BERTHOLD SÉGAL 1973 Georges Berthold Ségal, *Der Maler Louis Léopold Robert 1794-1835 · Ein Beitrag zur Geschichte der romantischen Malerei in der Schweiz*, Bâle 1973
- Corot 1796-1875 *Corot 1796-1875*, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 28 février – 27 mai 1996, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 21 juin – 22 septembre 1996, New York, The Metropolitan Museum of Art, 22 octobre 1996 – 19 janvier 1997, Paris 1996
- GALASSI 1991 Peter Galassi, *Corot en Italie · La Peinture de plein air et la tradition classique*, Paris 1991
- GASSIER 1983 Pierre Gassier, *Léopold Robert*, Neuchâtel 1983
- GENEUX 1966 Paul Geneux, « Société des amis du Musée d'art et d'histoire · Rapport du président pour l'exercice 1965 », *Genava*, n.s., XIV, 1966, pp. 233-238
- GIELLY 1931 Louis Gielly, « Les Léopold Robert du Musée de Genève », *Genava*, IX, 1931, pp. 269-272
- GRIENER 2003 Pascal Griener, « Une économie du style · Léopold Robert et ses commanditaires », *Genava*, n.s., LI, 2003, pp. 159-168
- Im Lichte Hollands* 1987 *Im Lichte Hollands · Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein und aus Schweizer Besitz*, catalogue d'exposition, Bâle, Öffentliche Kunstsammlung, 14 juin – 27 septembre 1987, Zurich 1987
- KOELLA 1969 Rudolf Koella, « Portrait de Marthe Mellot 1898 », *Félix Vallotton im Kunsthaus Zürich*, Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft, Sammlungsheft 1, Zurich 1969
- MASON 1973 Rainer Michael Mason, *Bram Van Velde · Les lithographies I 1923-1973*, Cabinet des estampes, Musée d'art et d'histoire, Genève 1973
- MASON 1976 Rainer Michael Mason, « Dans les collections du Musée d'art et d'histoire · Bram Van Velde, un accent significatif », *Genava*, n.s., XXIV, 1976, pp. 355-359
- MASON 1979 Rainer Michael Mason, *Bram Van Velde · Les lithographies II 1974-1978*, Cabinet des estampes, Musée d'art et d'histoire, Genève 1979
- MASON 1984 Rainer Michael Mason, *Bram Van Velde · Les lithographies III 1979-1981*, Cabinet des estampes, Musée d'art et d'histoire, Genève 1984
- MASON 1994 Rainer Michael Mason, « Notes sur une *Coupe de fruits* de Bram Van Velde nouvellement entrée au Musée d'art et d'histoire », *Genava*, n.s., XLII, 1994, pp. 247-249
- MASON 1996 Rainer Michael Mason, « Les Bram Van Velde du Musée de Genève », *Bram Van Velde 1895-1981 · Rétrospective du centenaire*, catalogue d'exposition, Genève, Musée Rath, 25 janvier – 7 avril 1996, Genève 1996, pp. 13-43
- PRAZ 1971 Mario Praz, *Conversation pieces · A Survey of the Informal Group · Portrait in Europe and America*, Londres 1971
- PUTMAN 1961 Jacques Putman, *Bram Van Velde*, catalogue général de l'œuvre peint 1907-1960, Paris – New York 1961
- Sammlung Graf Raczyński* 1992 *Sammlung Graf Raczyński · Malerei der Spätromantik aus dem Nationalmuseum Poznań*, Munich 1992

Crédits des illustrations

MAH, Bettina Jacot-Descombes, fig. 1, 3-5 | MAH, Nathalie Sabato, fig. 2

Adresse des auteurs

Paul Lang, conservateur responsable du Département des beaux-arts

Claude Ritschard, conservateur des collections du XX^e siècle

Isabelle Payot Wunderli, collaboratrice scientifique

Musée d'art et d'histoire, Département des beaux-arts, boulevard Émile-Jaques-Dalcroze 11, case postale 3432, CH-1211 Genève 3

Les acquisitions du Cabinet des dessins pour l'année 2002 porteront pour la dernière fois, dans l'orientation plus contemporaine qu'elle avait souhaité donner à cette collection, l'empreinte de Claire Stoullig, alors conservatrice du Cabinet et aujourd'hui directrice du Musée des beaux-arts de Besançon. Durant près de six ans, Claire Stoullig aura contribué à l'entrée dans nos collections d'artistes majeurs, tels Henri Michaux ou Thomas Huber, initiant ainsi la constitution de fonds plus attentifs à l'actualité du dessin, tant à l'égard de son histoire contemporaine et locale qu'au regard des propositions nouvelles offertes par sa pratique.

Entre le 23 janvier et le 14 avril 2002, le Musée d'art et d'histoire, après Les Abattoirs, Musée de Toulouse, a présenté une exposition consacrée aux dessins de Henri Michaux (1899-1984), plus spécifiquement à la technique du frottage, à laquelle l'artiste s'est livré entre 1942 et 1947. Ce procédé, hérité de Max Ernst alors qu'il était lié aux milieux surréalistes, laisse la part belle au hasard, mais à un hasard que Michaux se contraint toutefois à travailler et à surveiller pour dévoiler ce qui le sous-tend, ce qui lui est sous-jacent et n'attend que d'émerger. À la fois révélateur d'une apparition et destructeur de sa forme, le crayon erre à la recherche d'images intérieures, familières à l'artiste, des images qu'il happe, multiplie ou renforce pour en mieux saisir la force sourde. À l'occasion de cette exposition, et grâce à la générosité de M^{me} Micheline Phankim, le Cabinet des dessins comprend désormais dans ses collections un frottage à la mine de plomb de l'artiste (BA 2002-31/D [fig. 1]).

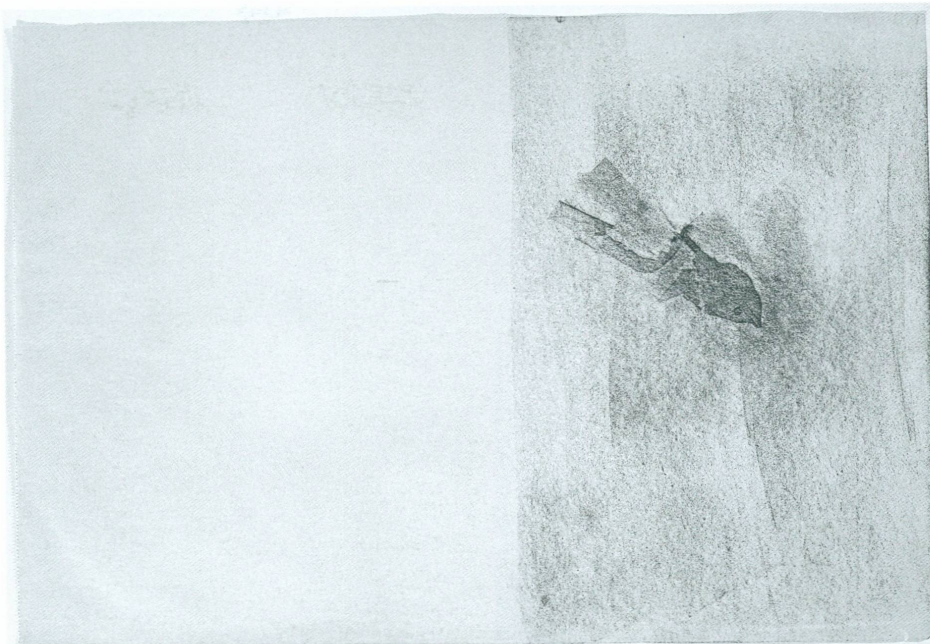
Une seconde feuille est venue, cette année, accroître le fonds Michaux ; il s'agit d'une grande encre noire, datée de 1960 (BA 2002-30/D [fig. 2]). Radicale tant par le contraste tranché entre la dureté de l'encre et la pureté du papier que par l'épuisement du support sur et dans lequel le signe s'assouvit, cette « peinture » suit les mouvements de la pensée, les « confessions du moment », comme les nomme Michaux, pour les inscrire dans la durée et les limites d'une surface aux dimensions monumentales. La mescaline, consommée par l'artiste dès 1955 et des effets de laquelle il rend compte par le texte comme par le dessin, a certes influé sur son œuvre postérieure, ici par exemple dans la rythmique du tracé et l'étouffement de la feuille. Cette écriture du dessin, noirci comme la nécessité de noircir du papier, renvoie à une « fermentation intérieure » que l'artiste, comme l'écrivain, ne cessera de sonder dans sa recherche absolue d'en circonscrire les sensations. Lors de la première présentation de ses grandes encres, en 1959, à la galerie Daniel Cordier, Michaux dira : « Ce n'est pas ce que je veux qui doit m'arriver, mais ce qui tente d'arriver malgré moi... et arrive incomplètement, ce qui n'est pas grave. L'œuvre achevée, j'aurais peur qu'elle ne m'achève aussi et ne m'ensevelisse. S'en méfier. Je secoue ce qui n'est pas définitivement stable en moi et qui va ainsi pouvoir – qui sait ? – partir d'un mouvement soudain, soudain neuf et vivant. C'est ce mouvement que je tiens à voir arriver, cet improvisé, ce spontané. La fermentation intérieure, je voudrais la peindre, elle, autant que peindre avec elle ou grâce à elle¹. »

Le fonds Markus Raetz (1941) s'est vu renforcé de deux feuilles, deux dessins en diptyque sans titre, datés de 1981 (BA 2002-25/D [fig. 3] et BA 2002-26/D [fig. 4]). Deux mains, la

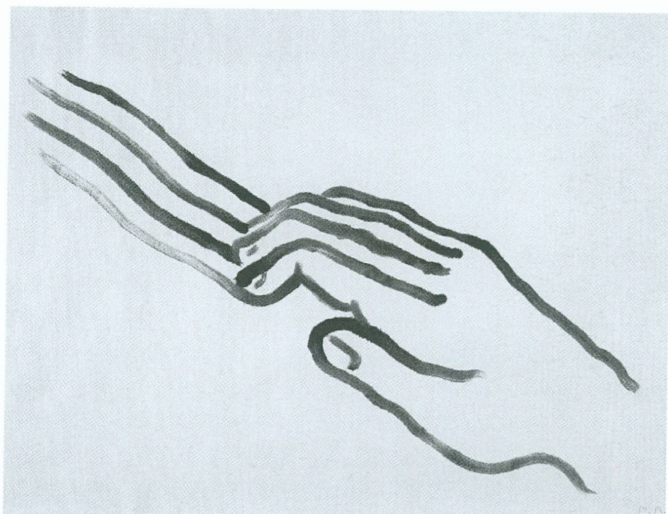
1. *Michaux* 1959, non paginé

1. Henri Michaux (1899-1984) | *Sans titre*, entre 1942 et 1947 | Frottage à la mine de plomb sur papier, 315 × 465 mm | Don Micheline Phankim(MAH, inv. BA 2002-31/D)

2. Henri Michaux (1899-1984) | *Composition*, 1960 | Encre de Chine sur papier, 750 × 1080 mm (MAH, inv. BA 2002-30/D)

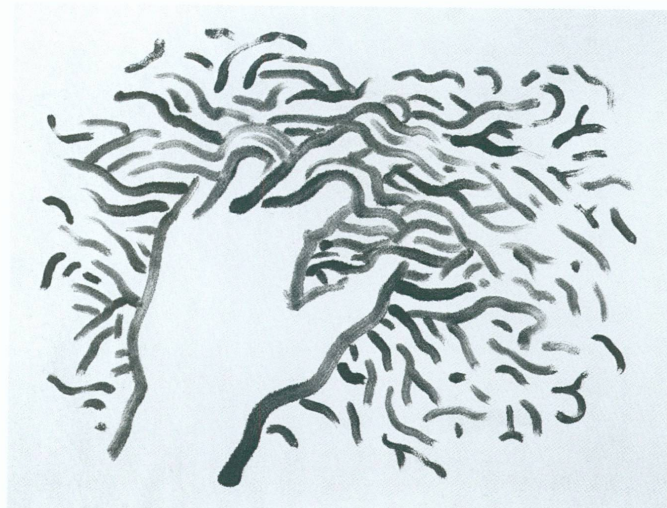


droite, la gauche, la première trace, la seconde brouille. Par définition, la main est le facteur d'un geste dont la trace est le signe. Ici, ce truisme possède également une réalité dans son rendu plastique, comme un prolongement visuel, comme une mise en exergue des notions de trace et de tracé : les empreintes laissées par la main se confondent avec les contours servant à la représentation de cette dernière. Autrement dit, Raetz présente ici sur un même plan formel deux niveaux de lecture, l'image d'un geste et le dessin servant à la représentation de cette image. Cette relation à la fois logique et analogique entre la trivialité de ces gestes anodins et leur visualisation plastique aboutit inévitablement à un



3. Markus Raetz (1941) | *Sans titre (rechte Hand)*, 1981 | Aquarelle et détrempe sur papier, 460 × 618 mm (MAH, inv. BA 2002-25/D)

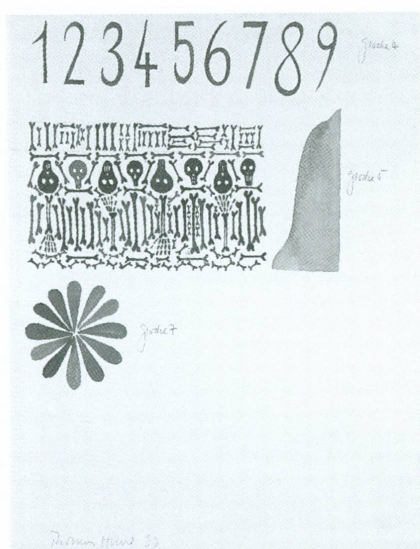
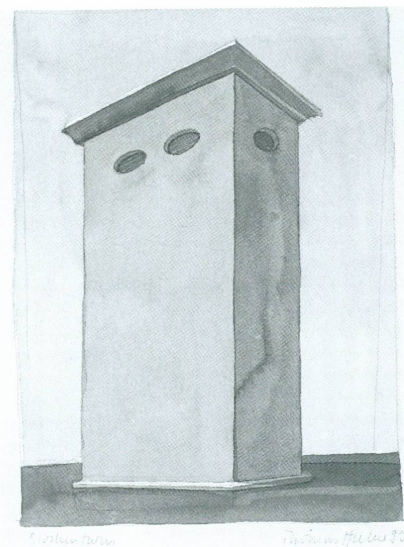
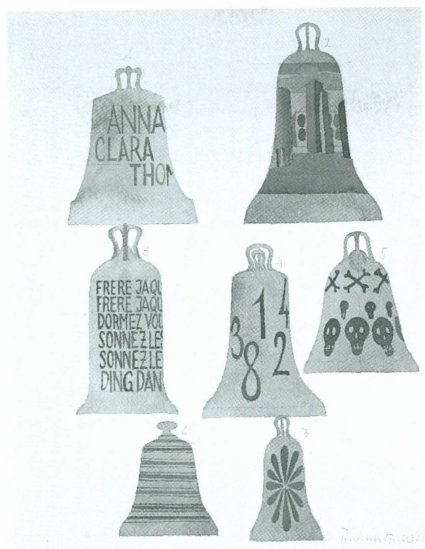
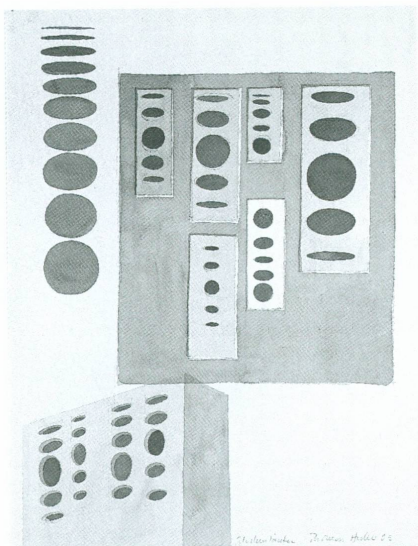
4. Markus Raetz (1941) | *Sans titre (linke Hand)*, 1981 | Aquarelle et détrempe sur papier, 460 × 618 mm (MAH, inv. BA 2002-26/D)



questionnement quant à notre sensation psychologique du réel et son rapport à la vision. Dès lors, les impressions optiques du regardeur se troublent, hésitent ; elles l'entraînent progressivement à effacer les contours d'une réalité devenue équivoque et à redimensionner sa perception du réel. En plaquant la signification d'un signe sur sa matérialisation formelle, en mettant en adéquation ces deux systèmes de lecture, les limites de ces deux champs s'annulent et, devant la question : « est-ce le dessin qui concrétise le sens ou est-ce le sens qui produit le dessin ? », cette image de la main trace et brouille à la fois les pistes de la perception et les chemins de l'interprétation.

Une suite de onze dessins signés Thomas Huber (1955) et sélectionnés à partir d'un ensemble plus vaste intitulé *Glockenläuten / Sonnez les matines* fait désormais partie de nos collections (BA 2002-3/D à BA 2002-13/D [fig. 5-10]). Cet ensemble a donné lieu, sous le même titre, à une exposition/concept qui poursuit la formulation et la présentation de grandes séries thématiques entreprises par l'artiste dès 1982. Ces séries intègrent différents moyens d'expression et de communication, du domaine plastique (tableau, dessin, installation, diaporama...) au système verbal (texte, allocution...) en passant par l'architecture (maquette, topographie...), susceptibles de construire un discours global sur l'image et sur la représentation et d'en dévoiler les enjeux artistiques, culturels et sociétaux. L'exposition, en tant que situation, contexte, ou encore « occasion sociale » selon Thomas Huber, représente, dans un particularisme à chaque fois spécifique, le lieu où convergent, quelquefois de manière allégorique ou symbolique, les différents interlocuteurs de ce discours. Dans le cas de *Sonnez les matines*, le musée renferme, le temps d'une exposition, une cité fictive, à la fois lourde de souvenirs personnels, propres à l'artiste – le son des cloches, entendu durant la sieste dans la chambre du père, ou la confection de ces instruments, sous son regard d'enfant, en Argovie –, mais également et à plus vaste échelle, en tant que représentation métaphorique de l'art : le son de la cloche comme symbole d'une certaine spiritualité rattachée à la culture chrétienne, mais capable également, par sa nature même, de dynamiser les limites de la toile et, par conséquent, du visible. La figure archétypale de la cloche pourrait ainsi rendre saisissable la réflexion de Thomas Huber avec, pour principe, l'image entendue comme une figure de rhétorique, un espace de projection pour l'esprit et une des pistes possibles à suivre en vue d'un monde de pensée beaucoup plus vaste et en constante mutation ; en d'autres termes, et pour reprendre Huber, « la manière dont la création artistique répond à son temps se mesure à l'étendue des perspectives qu'un tableau peut ouvrir² ».

2. Huber 1996, cat. p. 21



5-10. Thomas Huber (1955) | *Glockenläuten / Sonnez les matines*

De gauche à droite et de haut en bas :

5. *Glockenläuten*, 1999 | Aquarelle sur papier, 610 × 460 mm (MAH, inv. BA 2002-6/D)

6. *Sans titre*, 1999 | Aquarelle sur papier, 610 × 460 mm (MAH, inv. BA 2002-7/D)

7. *Glockenturm*, 1999 | Aquarelle sur papier, 610 × 460 mm (MAH, inv. BA 2002-9/D)

8. *Sans titre*, 1999 | Aquarelle sur papier, 610 × 460 mm (MAH, inv. BA 2002-10/D)

9. *5 Glocken*, 1999 | Aquarelle sur papier, 470 × 350 mm (MAH, inv. BA 2002-12/D)

10. *2 Glocken*, 1999 | Aquarelle sur papier, 470 × 350 mm (MAH, inv. BA 2002-13/D)

L'essor du dessin à Genève semble aujourd'hui poursuivre une tradition instaurée, dès le début du XVIII^e siècle, par celle que l'on reconnaît comme l'école genevoise de peinture, au travers de laquelle notre pratique a acquis une véritable indépendance et la reconnaissance d'un langage propre. Nombreux sont les artistes genevois, jeunes et moins jeunes, à réserver au dessin une place privilégiée, voire souvent exclusive, dans leur œuvre. Le Cabinet a tenté de se rendre témoin de l'émergence de cette nouvelle génération, pour laquelle le dessin représente une matière toujours vive, instantanée dans la prise en compte et la restitution de son environnement, et dont les limites restent enclines à l'expérimentation.

Après Jérôme Stettler et Stephan Landry, entrés en 2001 dans nos collections, trois artistes viennent cette année représenter l'actualité, ou mieux une actualité, du dessin à Genève.

Le travail de Michel Grillet (1956) s'appuie sur trois principes fondamentaux, qui structurent son œuvre depuis plus de vingt ans : l'utilisation exclusive de l'aquarelle, une thé-

matique restreinte (l'horizon, les cimes des montagnes, le ciel étoilé) et un formalisme rigoureux. Dans les limites du cadre qu'il s'est imposé, Grillet opte pour une formulation, en apparence, traditionnelle du sujet : ici, une ligne d'horizon séparant imperceptiblement ciel et eau. Cette série, présente désormais dans nos collections sous forme d'un ensemble de quatre dessins datés de 1992 (BA 2002-14/D à BA 2002-17/D], offre néanmoins, dans l'apparente simplicité de son traitement, une dimension plus trouble. De fait, l'œuvre de Grillet ouvre, une fois encore, le débat sur la situation et les objectifs du figuratif dans l'art contemporain. Mais ce discours se voit dévié vers des motivations plus personnelles, voire méditatives. Par l'application de l'aquarelle, en couches répétées, dans une durée propre à faire surgir l'émotion et la perception intactes d'une sensation en souvenance, l'artiste construit des évocations d'images, où s'intriquent observation, imaginaire et mémoire. Cette profondeur intime abandonne toutefois les empreintes trop chargées que sont la facture et la composition pour ne laisser place qu'à une immanence, promise à une rêverie originelle, toujours originale.

Présentées en 2001 au Musée d'art et d'histoire et à la Villa La Concorde dans le cadre d'une série intitulée *À l'entour du paysage*, les œuvres d'Alessandro Cornali (1970) et de Guy Zahler (1954) ont permis non seulement d'aborder la question du paysage, une problématique importante dans l'histoire de la culture genevoise, mais également de présenter, en regard de travaux contemporains, une sélection de feuilles, choisies par ces artistes dans les collections du Cabinet des dessins. Ce dialogue entre différentes générations d'artistes autour d'une même problématique a permis de relever la persistance et l'actualité de cette thématique. Qu'il s'agisse, pour Guy Zahler, d'une valeur touristique, usée et abusée, donnée à la représentation du paysage, ou, pour Alessandro Cornali, de la projection d'un paysage fantasmagorique, dans lequel la nature se couvre d'anthropomorphisme, la question de l'image et de sa véracité reste au centre de leurs préoccupations. La montagne a perdu de son innocence, elle s'est chargée, après des siècles de reproductions, d'une stratification de sens et d'impressions, qui en a finalement constitué l'histoire. Face à cette nature désormais dénaturée, il serait tentant de suggérer que, de nos jours, seule une mise à distance entre réalité et spectateur permet à la nature même du sujet représenté, à son sens ainsi qu'à sa portée, de devenir matière à réflexion et d'aboutir de ce fait à une évaluation plus subtile et plus aiguisée de son identité réelle, précisément en dévoilant de manière ostensible tout ce qui en a perverti la perception.

À cette réflexion autour de la représentation du paysage, dont le Cabinet conserve les exemples genevois les plus représentatifs à partir du XVIII^e siècle, s'ajoutent aujourd'hui une vaste feuille sans titre (BA 2002-27/D) et une tête/paysage aux accents arcimbolques, mais détachée ici de tout symbolisme (BA 2002-28/D), toutes deux réalisées par Alessandro Cornali, ainsi qu'un *Belvédère* de Guy Zahler, de format panoramique, dans lequel la montagne disparaît au bénéfice de ceux qui l'admirent et, par conséquent, n'existe, visuellement ou symboliquement, que par son absence (BA 2002-29/D).

Deux donations se joignent à ces acquisitions, la première par M. Csaba Gaspar d'un dessin de Charles-Louis Guigon (1807-1882) représentant l'une des collines romaines, *Le Pincio* (BA 2002-24/D) ; la seconde par M^{me} Denise Mennet d'un portrait de son père, Jean-Jacques Mennet (BA 2002-18/D), réalisé entre 1913 et 1923 par Charles Loupot (1892-1962), ainsi qu'un *Nu* (BA 2002-19/D), exécuté par J.-J. Mennet (1889-1969).

Dans le cadre des expositions organisées par le Cabinet des dessins, trois manifestations, témoignant de la richesse et de la diversité de la pratique du dessin, ont été proposées au

public durant l'année 2002 : du 23 janvier au 14 avril, *Henri Michaux | Frottages*, mentionnée plus haut ; puis, du 23 mai au 27 octobre, l'exposition consacrée au tricentenaire de la naissance de Jean-Étienne Liotard (1702-1789), qui regroupa pastels, dessins, huiles, émaux et miniatures de nos différentes collections. Dans l'attente de l'édition du catalogue raisonné établi par Renée Loche et Marcel Roethlisberger, cette manifestation a en outre permis la parution d'un ouvrage rassemblant les quelque quatre-vingt-sept pièces conservées aux Musées d'art et d'histoire, rendant ainsi justice à l'importance tant artistique que patrimoniale de l'un des fonds les plus prestigieux de notre institution.

La fin de l'année 2002 a accueilli, dès le 28 novembre 2002 et jusqu'au 2 mars 2003, le cinquième volet de la série *Regard*, consacré cette année à Marie Sacconi (1963). Partagée entre les salles du Musée et celles de la Villa La Concorde, cette exposition, augmentée par l'édition d'une plaquette, a servi d'occasion à une sélection de dessins, scènes de genre et sujets animaliers des XVIII^e et XIX^e siècles, dans laquelle des artistes tels que Jean Huber l'Ancien (1721-1786), Wolfgang-Adam Töpffer (1765-1847) ou Jacques-Laurent Agasse (1767-1849) s'évertuent au fil des études à appréhender et retranscrire la complexité d'une anatomie et la pureté d'une beauté idéale. Les photographies de camions, saisis sur les routes d'Europe par Marie Sacconi, s'appliquent en contrepoint – le sujet étant présupposé dans sa stricte fonctionnalité – à mettre en évidence le pouvoir et la sourde agressivité de l'homme envers la machine, ainsi que l'incidence psychologique de cette relation sur le contexte qui les met en scène, qu'il soit topographique, économique ou politique. L'installation, réalisée spécifiquement pour la Villa La Concorde, a réuni, quant à elle, une série d'objets hétéroclites appartenant en majorité au monde des loisirs. Ces *ready-made*, présentés sans autre intervention de l'artiste, ont été choisis non pas pour leur valeur esthétique, mais, à travers leur dénomination (*Eliminator, Predator, Dominator*), pour leur capacité à rendre visible l'influence de la fiction sur la réalité du monde de la consommation : alors que ce dernier gère le territoire en termes de masse, les stratégies de fabrication et de vente tendent à recréer artificiellement des particularismes, voire, ici, des fétichismes.

Au regard de ces acquisitions et manifestations, l'année 2002 aura été particulièrement représentative des intentions entretenues ces dernières années à l'égard du Cabinet des dessins, non seulement celle de faire dialoguer, autour d'une même pratique, époques, techniques et optiques, et, par là même, de reconsidérer son histoire, mais également celle de déterminer et de mettre en évidence sa spécificité et son actualité.

Bibliographie

- Huber* 1996 *Thomas Huber · Arrêt sur image*, catalogue d'exposition, Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 6 octobre – 8 décembre 1996, Lausanne 1996
- Michaux* 1959 *Henri Michaux · Encres, gouaches, dessins*, catalogue d'exposition, Paris, galerie Daniel Cordier, 21 octobre – 21 novembre 1959, Paris 1959

Crédits des illustrations

MAH, Ivan Coupy, fig. 7, 9-10 | MAH, Bettina Jacot-Descombes, fig. 1-6, 8

Adresse de l'auteur

Stéphane Cecconi, collaborateur scientifique,
Cabinet des dessins, Villa La Concorde,
avenue de la Concorde 20, CH-1203 Genève