

**Zeitschrift:** Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie  
**Herausgeber:** Musée d'art et d'histoire de Genève  
**Band:** 52 (2004)

**Rubrik:** Enrichissements du département des beaux-arts en 2003

### **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:** 15.03.2025

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

## Art ancien

Résidant en Hollande, M. F. H. Wiersema nous a fait don d'un tableau d'Albert Lugardon (1827-1909) représentant un *Paysage de montagne* (fig. 1)<sup>1</sup>.

Peintre animalier et de paysages alpestres, fils du grand peintre d'histoire genevois Jean-Léonard Lugardon (1801-1884), Albert Lugardon a été l'élève d'Alexandre Calame (1810-1864), avant de poursuivre sa formation auprès d'Ary Scheffer (1795-1858) à Paris. Il s'est essentiellement adonné à la représentation de la haute montagne en Valais et dans l'Oberland bernois. On associe généralement son œuvre au mouvement vériste, ce degré ultime du réalisme qui, dans la peinture de paysage, au cours de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, s'attache à l'exaltation de la pureté de la nature. La production de cet artiste a récemment été mise en perspective dans le cadre de l'exposition *Entre réalisme et idéal · La peinture suisse (1848-1906)* présentée en 1998 successivement au Kunsthaus de Zurich puis au Musée Rath.

Le Musée d'art et d'histoire ne conserve pas moins de deux cent quatre peintures et quarante et un dessins d'Albert Lugardon. L'origine de cette collection extrêmement importante remonte, pour l'essentiel, à l'acquisition en 1910, sur le fonds Diday (dans le cadre du règlement de la succession de l'artiste), d'une série d'études. Cet ensemble a pu être complété deux ans plus tard par l'acquisition du fond d'atelier, réalisée en 1912 sur le fonds Brunswick-Galland.

L'entrée de ce *Paysage de montagne*, tout à fait représentatif de la production de l'artiste, constitue un enrichissement significatif de nos collections. [p/]

## Art contemporain

La collection des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles s'est enrichie de trois œuvres d'artistes suisses, trois visions contemporaines du paysage qui viennent s'inscrire en regard des traditions romantique et moderne de ce genre, fortement représentées dans les fonds du Musée d'art et d'histoire.

## Hugo Suter (Aarau, 1943)

De 1959 à 1963, Hugo Suter effectue un apprentissage de retoucheur en héliographie avant de fréquenter la classe de professeur de dessin de la Kunstgewerbeschule à Zurich. En 1966-1967, il passe cinq mois auprès du sculpteur Bernhard Luginbühl à Mötschwil, puis rejoint, de 1968 à 1974, l'atelier collectif de Ziegelrain, à Aarau, où il travaille avec Josef Herzog, Heiner Kielholz, Max Matter, Markus Müller, Jakob Nielsen et Christian Rothacher. Parallèlement, et jusqu'en 1982, il occupe un poste de professeur de dessin à

1. Albert Lugardon (1827-1909) | *Paysage de montagne*, 1881 | Huile sur toile, 101,5 × 80 cm. Signé et daté en bas à droite « Albert Lugardon. / 1881 » (inv. BA 2004-1 ; don F. H. Wiersema).

1. Albert Lugardon (1827-1909) | *Paysage de montagne*, 1881 | Huile sur toile, 101,5 × 80 cm (inv. BA 2004-1 [don F. H. Wiersema])



temps partiel à Buchs. En 1970, il s'établit à Seengen, au bord du lac de Hallwil. Il obtient, en 1972, une bourse fédérale des beaux-arts, puis, l'année suivante, un prix à l'occasion de la première Biennale de l'art suisse au Kunsthaus de Zurich. Dès la fin des années 1960, il travaille sur le rapprochement d'objets et de matériaux dont la combinaison ébranle et irrite notre perception commune. Proposant ainsi une redécouverte des matières, il opère de perpétuels glissements de sens et va jusqu'à mettre en scène le processus même de perception des diverses composantes de l'œuvre d'art. Le verre devient l'un de ses matériaux de prédilection car il lui permet, tout en se prêtant à une représentation traditionnelle, de développer des superpositions et des interférences visuelles inattendues.

2. Hugo Suter (Aarau, 1943) | *Peinture (Paysage de montagne)*, 2001 | Verre corrodé, verre acrylique, bois, matériaux divers, 64 × 89 × 37,5 cm (caisson), 102 × 89 × 37,5 cm (socle) (inv. BA 2003-7; achat)

Monté sur un socle de bois, le caisson de verre qui contient les éléments figuratifs de la sculpture récemment acquise, *Peinture (Paysage de montagne)* (fig. 2)<sup>2</sup>, offre deux vues d'un même paysage : au recto, l'image allusive d'une chaîne de montagnes dont les deux

2. Hugo Suter (1943) | *Peinture (Paysage de montagne)*, 2001 | Verre corrodé, verre acrylique, bois, matériaux divers, caisson : 64 × 89 × 37,5 cm, socle : 102 × 89 × 37,5 cm (inv. BA 2003-7 [achat])



sommets sont séparés par la coulée d'un glacier ; au verso, les objets – bien réels – de l'alpiniste, sac à dos, veste, piolet, corde, ceinture, qui servent à l'artiste à organiser le paysage fictif. Le verre acrylique qui ferme le caisson au verso autorise une reconnaissance précise des objets et de leur agencement, tandis que la perception floue que produit le verre corrodé choisi pour le recto conduit le regard à identifier un paysage par réminiscence

visuelle et culturelle, un paysage qui, en l'occurrence, ne manque pas d'évoquer les montagnes peintes par Ferdinand Hodler.

Titrée *Peinture (Paysage de montagne)*, la sculpture réalisée en 2001 par Hugo Suter ne se contente pas de poser la question du crédit de réalité de la représentation figurative. Construite par la vision d'objets concrets en rapport avec le thème, l'image que l'artiste nous propose devient une manière d'empreinte de peinture ou, mieux encore, de la mémoire de la peinture. Dans son questionnement sur la vision et dans sa poésie, elle rejoint les recherches de Markus Raetz, tandis que, par le ton ludique des références qu'elle établit avec l'histoire de la peinture, elle offre un contrepoint aux petites huiles sur toile de Jean-Frédéric Schnyder, acquises en 1999<sup>3</sup>.

Balthasar Burkhard (Berne, 1944)

Dans le parcours d'une carrière qui l'a mené à participer aux grandes manifestations internationales d'art contemporain – de la Documenta de Kassel à la Biennale de Venise – et lui a offert des expositions personnelles dans nombre de musées et de galeries, Balthasar Burkhard a noué avec Genève des liens durables. En 1984, il créait, avec Niele Toroni, une impressionnante installation au Musée Rath, dont les œuvres ont été acquises en copropriété par l'Association pour la création d'un musée d'art moderne (AMAM); il était présent à nouveau au Musée Rath à la faveur du Prix de la Banque hypothécaire de Genève; enfin, en 1997, le même Musée Rath lui consacrait une exposition rétrospective sous le titre *Éloge de l'ombre*.

À l'occasion, notamment, de ces diverses expositions, le Musée d'art et d'histoire a pu acquérir régulièrement des œuvres capitales qui constituent aujourd'hui l'un des fonds de cet artiste parmi les plus importants de Suisse. En accord avec la politique d'acquisition définie par le Musée<sup>4</sup> et la qualité du travail de Balthasar Burkhard, le Département des beaux-arts s'emploie à constituer une collection d'œuvres de cet artiste qui soit représentative des grandes étapes du développement de sa démarche.

C'est en 2001 que Balthasar Burkhard entreprend une série de photographies de paysages dans le Chlönthal, dans le canton de Glaris, poursuivant ainsi une investigation des différents « sujets de paysages », menée depuis le début de sa carrière mais orientée, à partir de 1998, vers de nouvelles séries thématiques spécifiques. Se sont ainsi succédé les grandes prises de vues « topographiques » des mégalo-poles, saisies depuis un hélicoptère, les déserts et, plus récemment, les forêts pluviales. La suite de travaux inspirés par le Chlönthal témoigne d'une perception différente du sujet : à l'approche structurelle du paysage s'est substituée apparemment une attention à la prolifération « désordonnée » de la nature. Cependant, dans ce regard d'une extrême acuité, l'œil du photographe reconstruit une articulation de l'espace par les moyens mêmes de son art. Jouant sur les proches et les lointains, Balthasar Burkhard allie aux possibilités qu'offre le cadrage le travail sur la lumière dont il est coutumier. Sa maîtrise de la prise de vue est ensuite exaltée par la monumentalité des formats, sa sensualité, par le tirage qui offre un grain d'une subtilité telle qu'il en devient tactile.

*Chlönthal*<sup>5</sup>, le triptyque nouvellement acquis (fig. 3), d'une force extraordinaire, est construit sur l'opposition du premier plan rapproché – le tronc et les branches tentaculaires, presque anthropomorphes, d'un vieil arbre, silhouette sombre prise à mi-hauteur en contre-

3. Jean-Frédéric Schnyder (Bâle, 1945) | *Monduntergang am Zugersee* I, III, IV et VIII, 1996 | Quatre huiles sur toile, 21 × 30 cm chacune (inv. BA 1999-13 à BA 1999-16; achat)

4. Compléter et renforcer les fonds importants existants

5. Balthasar Burkhard (Berne, 1944), *Chlönthal*, triptyque, 2001 | Photographie en noir et blanc, contrecollée sur aluminium, cadres en métal et verre, 228 × 300 cm (228 × 100 cm chaque élément), tirage à sept exemplaires (inv. BA 2003-8; achat)

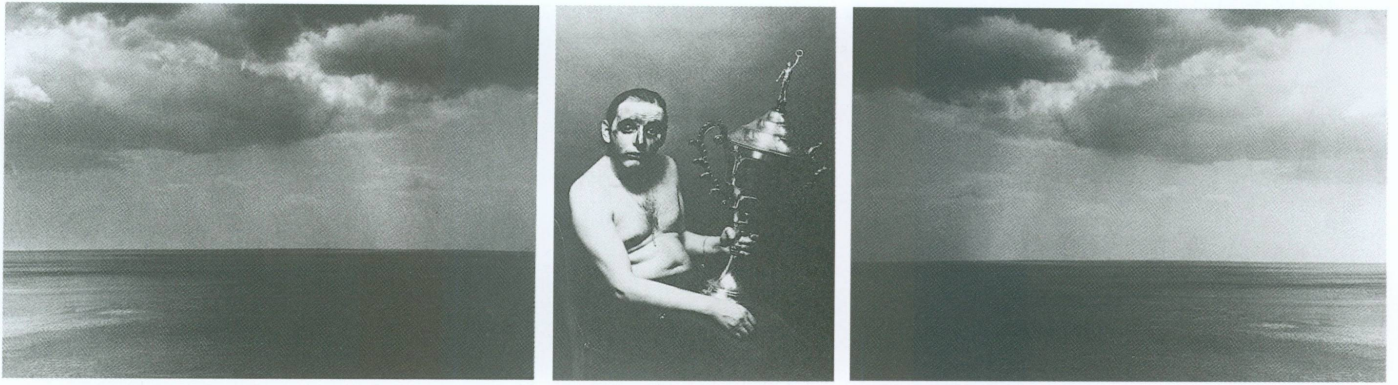


3. Balthasar Burkhard (1944) | *Chlönthal*, triptyque, 2001 | Photographie en noir et blanc, contrecollée sur aluminium, cadres en métal et verre, 228 × 300 cm (228 × 100 cm chaque élément), tirage à sept exemplaires (inv. BA 2003-8 [achat])

jour, qui ouvre, au lieu d'occulter, la vision – et la vallée boisée tout illuminée de soleil. L'espace que découvre l'armature de l'arbre est structuré par une suite de plans répondant à des hauteurs et des profondeurs de vision différentes. À gauche, plan lointain en contre-plongée ; au centre, plan à hauteur de regard mais raccourci par le flanc de la colline ; à droite, plan rapproché des frondaisons de l'arbre qui, dans la proximité de l'arbre noir, le frôlant presque de son feuillage, l'inscrit à l'intérieur du paysage comme un élément constitutif, atténuant ainsi son rôle premier d'observateur extérieur, de mesure et de point de regard. La subtilité du cadrage et la complexité de l'espace qu'il décrit mettent Balthasar Burkhard, une fois encore, au nombre des artistes les plus exigeants quant à la rigueur du concept et des moyens plastiques qui président à la construction d'une image, quels que soient la pratique, l'expression, le genre ou le sujet au travers desquels il s'exprime.

Urs Lüthi (Lucerne, 1947)

Au cours des années 1970, le travail d'Urs Lüthi consiste en séries d'autoportraits photographiques, dans lesquels il se met en scène travesti, grîmé, vieilli. Jouant sur la transfor-



4. Urs Lüthi (1947) | *Champion I*, triptyque, 1976 | Photographie en noir et blanc sur toile émulsionnée, I: 115,2 × 162,8 cm, II: 114,5 cm × 84,8, III: 114,8 × 163 cm (inv. BA 2003-9 [achat])

6. Urs Lüthi (Lucerne, 1947) | *Champion I*, triptyque, 1976 | Photographie en noir et blanc sur toile émulsionnée, 115,2 × 162,8 cm (I), 114,5 × 84,8 cm (II), 114,8 × 163 cm (III), (inv. BA 2003-9; achat)

7. Urs Lüthi (Lucerne, 1947) | *Selbstoportrait · Aus der Serie der reinen Hingabe*, diptyque, 1986 | Acrylique sur toile, 200 × 250 cm (chaque élément) (inv. BA 2001-37a/b; achat)

mation du portrait à la fois comme une désarticulation de l'unité trompeuse de l'identité et comme la révélation de la qualité protéiforme de l'être en constant devenir, il conçoit ses œuvres en séries, en diptyques ou en triptyques. Dans cette dernière forme, l'autoportrait central est souvent inscrit soit dans des intérieurs ou des architectures – dedans et dehors –, soit dans des paysages – paraphrases d'un état intérieur. *Champion I*<sup>6</sup> (fig. 4), triptyque de 1976, qui a pu être acquis récemment, montre au centre l'artiste assis, grimé, torse nu, tenant maladroitement un trophée, une urne orfèvrée dont le couvercle est surmonté d'un athlète vainqueur brandissant triomphalement sa couronne. La position relâchée de l'artiste, épaules tombantes, l'exhibition des plis du ventre, l'expression fatiguée du visage, œil triste et morne, bouche aux commissures désabusées, sont une critique féroce d'une gloire factice de l'être par la culture du corps, autocritique qui tourne en dérision le culte du corps exacerbé par le sport. De part et d'autre de cette image de défaite finale, deux paysages maritimes étalent la somptuosité lisse de l'eau tranquille et l'illimité d'un horizon dont la lumière est promesse d'infini, deux ciels où les nuages de traîne sont ourlés de soleil. L'ordonnance symétrique des compositions des deux marines qui, toutes deux, présentent une intensité de lumière accentuée vers l'extérieur, offre un point de fuite au pseudo-champion. Ainsi, cet autoportrait psychologique d'une époque aujourd'hui rare sur le marché de l'art vient heureusement compléter le diptyque peint plus tardif acquis en 2001<sup>7</sup>, dans lequel les marines, seules, sans l'image de l'artiste, fonctionnent comme miroirs et projections psychologiques. [cr]

#### Crédits des illustrations

MAH, Flora Bevilacqua, fig. 1 | MAH, Bettina Jacot-Descombes, fig. 2-4

#### Adresse des auteurs

Paul Lang, conservateur responsable du Département des beaux-arts

Claude Ritschard, conservateur des collections du XX<sup>e</sup> siècle

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

Malgré l'absence d'un conservateur à la tête de ce département depuis le départ de Claire Stoullig en octobre 2002, quelques acquisitions ont néanmoins pu être réalisées en 2003 concernant essentiellement des artistes genevois incontournables comme Jean-Pierre Saint-Ours ou Rodolphe Töpffer mais aussi d'autres moins connus du grand public tel Louis Dunki.

Nous remercions bien vivement Anne de Herdt d'avoir apporté ici sa contribution en publiant les deux dessins de Saint-Ours et Claude Ritschard pour ceux du XX<sup>e</sup> siècle. [hm]

#### Jean-Pierre Saint-Ours (Genève, 1752-1809)

Le Cabinet des dessins a donc eu la bonne fortune de voir son *corpus* s'enrichir de deux œuvres totalement inédites de Jean-Pierre Saint-Ours (1752-1809). Il s'agit de compositions de grand format très appréciées au temps de l'artiste pour leur complexité graphique. Elles se substituaient même parfois à la peinture de chevalet chez les amateurs privés ou au Salon de Paris. Dans l'un de ces «tableaux dessinés» on reconnaît d'emblée *La Mort de Socrate*, thème célèbre s'il en est, en raison d'un texte de Denis Diderot (1713-1784) conseillant aux artistes de s'en inspirer (1765). Quant à l'autre composition nous relatant un des épisodes de l'*Histoire de la belle Guenièvre* d'après le *Roland furieux* de l'Arioste (1474-1533), sans une annotation explicite du peintre, il nous serait quasi impossible d'en décrypter le sujet. Cette composition rare, d'esprit troubadour, est un don généreux de la Société des amis du Musée.

C'est sans nul doute dans le *Phédon* de Platon que Saint-Ours a trouvé la description de *La Mort de Socrate* qu'il a choisi de nous représenter<sup>1</sup>, témoignage sans pathos des derniers instants du philosophe se saisissant de la coupe de ciguë (fig. 1). L'artiste saura les transcrire avec une émotion contenue, impressionnante de rigueur et de dignité<sup>2</sup>. La composition en largeur, traversée d'éclairages contrastés, souligne le déroulement de la scène où Socrate, assis en plein centre, est entouré d'une foule de disciples exprimant chacun sa propre douleur, tel un chœur de tragédie grecque. L'architecture de pierre, au style archaïque avec murs et arc-boutant cyclopéens, enserre la dramaturgie, ne laissant aucune place au décor mobilier. Cette œuvre originale, qui tranche par son unité et la force intérieure du sujet (Peyron 1780, David 1787), relève de la tendance sévère du néo-classicisme prônée par Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) et devant concilier le sens moral et la grandeur antique<sup>3</sup>. Par la nature de son support, par son style graphique et l'harmonie colorée, cette composition magnifique se situe dans les premières années du séjour romain de l'artiste, vers 1782-1788. Ce qui semble étonnant, à propos de cette version signée de *La Mort de Socrate*, c'est qu'elle ne se trouve citée nulle part dans les archives Saint-Ours. On peut supposer que le peintre, conscient de la réussite exceptionnelle de son «tableau dessiné», ait préféré ne pas le montrer pour en rester maître, craignant une publicité prématurée de la part des artistes, amateurs ou critiques qui, nombreux, visitaient son atelier à l'affût de toute nouveauté.

1. Voir PLATON 1967, pp. 100-103

2. Jean-Pierre Saint-Ours (1752-1809) | *La Mort de Socrate*, vers 1782-1788 | Pierre noire, plume et pinceau, encres brune et noire et gouache blanche, lavis brun et blanc, rehauts de craie blanche, sur papier préparé beige crème, 31 × 49 cm, signé en bas à gauche : «St-Ours» | Au verso : croquis d'étude pour le même sujet mais dans une composition différente centrée sur Socrate, symétrique et cadrée d'un trait dans la feuille. Fond avec deux ouvertures circulaires grillagées. Pierre noire, cadre largeur : 23,4 cm. Dans cette «première pensée» du sujet, le personnage central semble auréolé et la position des disciples rappelle une représentation des Évangiles centrée sur le Christ. Au verso également, deux marques à l'encre noire qui figureront dans la prochaine édition du Lugt : H F dans un cadre rectangulaire (Hugues Fontanet, 1929-2003); C F avec un cœur au centre, dans un ovale (Carmen Fontanet, 1934-1984). Provenance : collection Paul Geneux, château d'Arare, Genève; collection Hugues et Carmen Fontanet; vendu en 2003 par la famille Fontanet au Musée d'art et d'histoire (inv. BA 2003-10/D; achat).

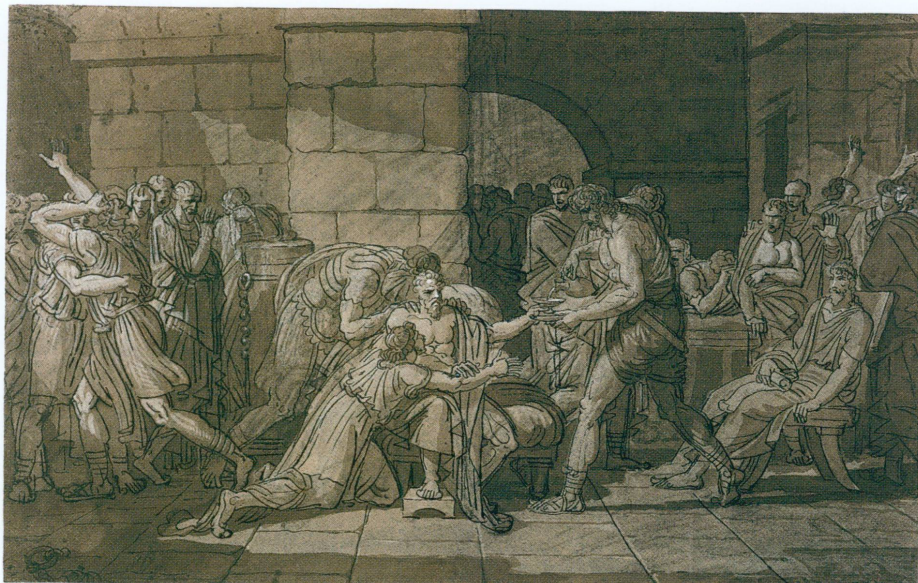
3. Voir SCHNAPPER 1980, pp. 59-83



1-2. Jean-Pierre Saint-Ours (1752-1809)

1. *La Mort de Socrate*, vers 1782-1788 | Pierre noire, plume et pinceau, encres brune et noire et gouache blanche, lavis brun et blanc, rehauts de craie blanche, sur papier préparé beige crème, 31 × 49 cm (inv. BA 2003-10/D [achat])

2. *Histoire de la belle Guenièvre*, vers 1806-1808 | Pierre noire, pinceau et plume avec encre brune et gouache blanche, lavis brun et blanc, rehauts de craie blanche, sur papier bleuté préparé, 43,6 × 64 cm (inv. BA 2003-11/D [don de la Société des amis du Musée d'art et d'histoire])



4. Jean-Pierre Saint-Ours (1752-1809) | *Histoire de la belle Guenièvre*, vers 1806-1808 | Pierre noire, pinceau et plume avec encre brune et gouache blanche, lavis brun et blanc, rehauts de craie blanche, sur papier bleuté préparé, 43,6 × 64 cm, signé en bas au centre: «St. Ours», inscription autographe sur le montage: «Histoire de la belle Genièvre/Guenièvre [?], dans l'Arioste». Au verso, deux marques à l'encre noire qui figureront dans la prochaine édition du Lugt: H F dans un cadre rectangulaire (Hugues Fontanet, 1929-2003); C F avec un cœur au centre, dans un ovale (Carmen Fontanet, 1934-1984). Provenance: M<sup>me</sup> Robert Céard, née Fanny Saint-Ours; Antoinette Bois de Chesne; Marguerite Duchêne; M<sup>me</sup> Achille Albrecht, née Hélène Duchêne; Lily Albrecht; Vente Gabus, Bevaix, n° 31, 8 décembre 1990, cat. 2017, acquis par Hugues Fontanet; vendu en 2003 par la famille Fontanet à la Société des amis du Musée d'art et d'histoire qui l'a offert au Musée (MAH inv. BA 2003-11/D)

5. Voir ARIOSTE 1839

6. Voir CARACCIOLI 1994

Le sujet de Guenièvre (fig. 2) nous intrigue par l'époque dont il traite et par son thème apparemment éloigné des coutumes des peuples antiques dont Saint-Ours se voulait l'historien<sup>4</sup>. Il nous surprend aussi par son style car nous avons ici le seul exemple d'art troubadour chez le peintre. En inscrivant sur le montage du dessin l'annotation «Histoire de la belle Genièvre/Guenièvre [?], dans l'Arioste», celui-ci nous révèle le nom de l'écrivain qui l'avait inspiré, sans toutefois nous livrer le titre de l'ouvrage. Mais ce ne pouvait être que l'œuvre la plus fameuse du poète de Ferrare, le *Roland furieux* (1516)<sup>5</sup>. Elle avait fait l'objet au cours des siècles de savantes traductions françaises, accompagnées au XVIII<sup>e</sup> siècle d'illustrations et vignettes servant d'intermédiaire entre le texte foisonnant, composé de quarante-six chants, et le lecteur<sup>6</sup>. «Dans une langue aux accents tour à tour lyriques, dra-

matiques mais aussi sensuels ou burlesques, nous dit Marie-Anne Dupuy-Vachez, le poète brosse une vaste fresque épique. Il s'agit de plusieurs aventures enchevêtrées au gré de la fantaisie de l'auteur sur fond de guerre entre chrétiens et païens.

» Dans ce récit se croisent des personnages historiques ou imaginaires et des créatures fantastiques<sup>7</sup>. » L'histoire de Guenièvre se déroule au long des chants IV, V et VI et on y trouve la lointaine influence de l'une des épopées médiévales d'amour courtois mettant en scène les chevaliers de la Table ronde de Chrétien de Troyes. Celle de Lancelot du Lac notamment, amoureux de Guenièvre, épouse du roi Arthur. Or Saint-Ours, dans le *Compte de ses ouvrages*, cite à l'année 1807 l'une de ses dernières peintures : « Terminé le tableau de Genève – ou le mariage rompu d'Héro et Léandre vendu au C<sup>t</sup> Strogonof – 20 louis »<sup>8</sup>. On constate alors qu'il superpose dans sa composition une troisième source, antique celle-là, qui fait allusion à d'autres amours contrariées, celui de Héro, prêtresse d'Aphrodite, et du jeune Léandre d'Abydos.

L'artiste a suivi scrupuleusement le texte du chant V de l'Arioste où Lurcain, qui veut défendre l'honneur de son frère Ariodante, accuse publiquement la princesse Guenièvre d'avoir un amant, ce qui la condamnerait à la mort. En réalité, la chaste fille du roi d'Écosse est victime d'un infâme complot ourdi par le duc d'Albany attiré par son apanage, et à qui elle refusait sa main. Par la suite elle sera sauvée par le chevalier Renaud qui viendra révéler l'imposture à l'assistance, faisant triompher ainsi le courage et la vertu<sup>9</sup>.

Le thème dominant de ce sujet est celui des amours contrariées et l'on peut faire un parallèle avec l'amour de l'art auquel Saint-Ours avait consacré son existence sans pouvoir toujours réaliser les espérances que promettait sa jeune carrière<sup>10</sup>.

Littéraire, anecdotique, fruit d'un mouvement érudit des Lumières, le style troubadour recherchait des valeurs de l'ancien temps, particulièrement celles du Moyen Âge et de la Renaissance. Il conciliait avec nostalgie la grande peinture et un goût narratif pour les acteurs de la petite histoire et du monde culturel<sup>11</sup>. La composition de Saint-Ours, à l'écriture souple, enlevée, très expressive, se situe parfaitement dans ce courant artistique éphémère du début du XIX<sup>e</sup> siècle qui influencera Jean-Dominique Ingres et Eugène Delacroix. [adh]

#### Autres acquisitions

Rodolphe Töpffer (Genève, 1799-1846)

Le Cabinet des dessins possédait déjà les manuscrits des six « récits en images » sur les sept publiés entre 1827 et 1844 par l'artiste, considéré comme le père fondateur de la bande dessinée. Cet album, *Histoire de M<sup>r</sup> Vieux Bois*<sup>12</sup>, qui vient donc compléter cet ensemble, fut la première « histoire en images » dessinée par Töpffer et éditée dix ans plus tard.

Louis Dunki (Genève, 1856-1915)

Cet ancien élève de Barthélemy Menn, surtout connu comme illustrateur, travailla tant à Paris qu'en Suisse pour de nombreux éditeurs et magazines (*Le Monde illustré*, *L'Illustration*...). Il est déjà présent dans les collections du Musée par six toiles, près d'une trentaine de dessins et la maquette du cortège de l'Escalade de 1902-1903. [hm]

7. Voir DUPUY-VACHEZ 2003, p. 6

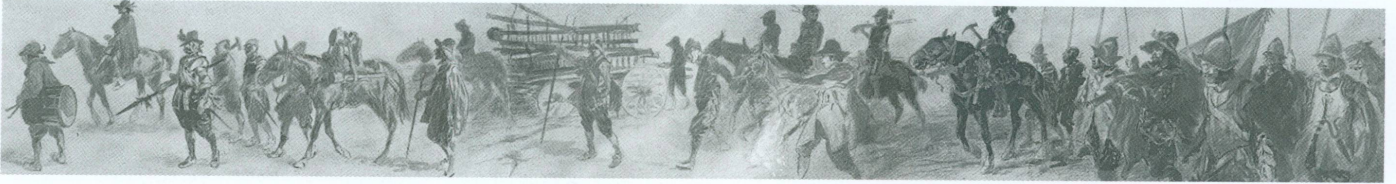
8. Voir SAINT-OURS 1792 (tableau non encore localisé)

9. Voir ARIOSTE 1839, pp. 112-113

10. Voir HERDT 1989, p. 166

11. Voir PUPIL 1985

12. Rodolphe Töpffer (Genève, 1799-1846) | *Histoire de M<sup>r</sup> Vieux Bois*, 1827 | Album manuscrit de cent cinquante-huit dessins légendés, plume et encre brune, sur papier blanc jauni, 17,2 × 28,5 cm (inv. BA 2003-5/D achat)



3. Louis Dunki (Genève, 1856-1915) | *Vue des troupes savoyardes s'approchant de la ville, avant 1903* | Plume et lavis d'encre de Chine, mine de plomb, fusain et rehauts de gouache blanche, sur papier crème, 32 × 193 cm (inv. BA 2003-3/D [don Françoise et René Achard])

13. Louis Dunki (Genève, 1856-1915) | *Vue des troupes savoyardes s'approchant de la ville, avant 1903* | Plume et lavis d'encre de Chine, mine de plomb, fusain et rehauts de gouache blanche, sur papier crème, 32 × 193 cm (inv. BA 2003-3/D; don Françoise et René Achard)

14. En 1902, année du tricentenaire de l'Escalade, les grèves qui éclatent durant l'été instaurent un climat peu favorable à une commémoration importante. L'Escalade sera fêtée modestement en décembre et la grande manifestation reportée au 1<sup>er</sup> juin 1903; voir RITSCHARD 2002, p. 127.

15. Louis Dunki (1856-1915) | *La Bénédiction des troupes de Bonne, avant 1915* | Plume et lavis d'encre de Chine, mine de plomb, fusain et rehauts de gouache blanche, sur papier crème, 46,8 × 66,5 cm (inv. BA 2003-4/D; don Françoise et René Achard)

16. Notons à ce propos que la donation Achard comporte également un exemplaire de cet ouvrage qui a été remis au Centre d'iconographie genevoise, la Bibliothèque d'art et d'archéologie en conservant déjà un exemplaire.

Les deux dessins entrés dans la collection, à la faveur du don de Françoise et René Achard, en mémoire de leur père, Albert Achard, concernent l'Escalade et viennent ainsi enrichir heureusement l'iconographie des commémorations de cet événement. En effet, la *Vue des troupes savoyardes s'approchant de la Ville*<sup>13</sup>, grand dessin composé en frise (fig. 3), est sans doute une esquisse pour le projet de programme de la grande manifestation commémorative du tricentenaire de la victoire genevoise, vraisemblablement commandé à Louis Dunki en 1902 déjà<sup>14</sup>. Le programme imprimé à l'encre noire, un dépliant étroit de plusieurs mètres de longueur dont un exemplaire est conservé au Centre d'iconographie genevoise, s'articule en quatre parties qui relatent l'histoire des relations entre Genève et la Savoie, depuis l'alliance conclue avec le comte Amédée V en 1285 jusqu'à la proclamation de la paix de Saint-Julien, le 12 juillet 1603. Or, dans cet opuscule, le centre de l'événement, la bataille même de l'Escalade, n'est pas illustré; en effet, la troisième partie, divisée en deux volets, montre, d'une part, le *Retour des vendanges de Bonne* (1590), et, d'autre part, le *Peuple de Genève se rendant à Saint-Pierre au lendemain de l'Escalade*. Il est donc légitime de supposer que la *Vue des troupes savoyardes s'approchant de la ville* est une étude pour une partie de ce programme qui aurait concerné plus précisément la tentative manquée du duc de Savoie de s'emparer de Genève, thème qui fut finalement écarté. Cette hypothèse, corroborée par la similitude de mise en pages, de composition linéaire et de traitement graphique entre l'esquisse et l'imprimé, et si des informations futures l'avèrent fondée, fait de cette donation, précieuse pour ses qualités artistiques, un document historique de première importance pour la connaissance de la constitution du répertoire iconographique de l'Escalade.

La seconde œuvre que nous devons à la générosité de Françoise et René Achard, *La Bénédiction des troupes de Bonne* (fig. 4)<sup>15</sup>, est également un dessin préparatoire pour une publication sur l'Escalade. Il s'agit de *Visions historiques*, album-souvenir des festivités organisées en juin 1914 pour la célébration de l'arrivée des Suisses au Port-Noir, publié en 1915 sous les auspices du Cercle des arts et des lettres<sup>16</sup>. L'ouvrage rassemble un poème de H. de Ziegler, une partition musicale de W. Pankhe et des lithographies commandées à deux artistes, Louis Dunki et Édouard-Louis Baud (1878-1948). La composition du dessin joue sur une perspective complexe, formée, d'une part, d'une diagonale accusée qui, partant du centre avant de la scène – les soldats se pressant pour recevoir la bénédiction prodiguée par le prêtre juché sur son cheval, placé de biais, dans l'angle gauche –, se prolonge jusqu'au profil de la silhouette lointaine du duc armé et casqué, monté fièrement sur son destrier, la croix de procession qui le désigne servant également à établir le lien visuel et constructif entre les différents éléments de composition du groupe principal. Mais, alors qu'on attendrait une seconde diagonale, la perspective du plan moyen et du plan lointain s'articule selon des horizontales: au plan moyen, les chevaux des cavaliers qui ont mis pied à terre pour se faire bénir sont, certes, disposés en diagonale mais leur posture crée une ligne horizontale dont l'écho se retrouve, au plan lointain, par les regroupements de soldats, de plus en plus indistincts, menant les mules chargées des échelles ou portant piques et halberdes. La neige sale, piétinée par les troupes de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>, le

4. Louis Dunki (1856-1915) | *La Bénédiction des troupes de Bonne*, avant 1915 | Plume et lavis d'encre de Chine, mine de plomb, fusain et rehauts de gouache blanche, sur papier crème, 46,8 × 66,5 cm (inv. 2003-4/D [don Françoise et René Achard])



ciel gris nuageux, l'évocation allusive du gros de l'armée du duc, tout concourt à faire de cette *Bénédiction* de la dernière heure la représentation de la veille non d'une victoire, mais d'une défaite.

Pierre Klossowski (Paris, 1905-2001)

Deux projets d'illustration pour *Vergers*, de Rainer Maria Rilke (1875-1926), ont pu être acquis par le Musée d'art et d'histoire. Il s'agit de deux doubles feuillets de structure identique, la première feuille comportant au recto le poème calligraphié à la plume, et la seconde l'illustration, au lavis. Tous deux sont signés, en pied, « Pierre ».

*Au midi vide* (fig. 5)<sup>17</sup>, poème numéro 28 de *Vergers*, composition en pleine page, montre une jeune femme reposant dans une chaise longue, s'étirant au soleil, bras levés derrière la tête. À ses pieds, posée sur le sol, une corbeille contenant du linge. Cette figure dessine le premier plan de la scène et marque une horizontale affirmée qui donne son assise à la composition. Derrière la jeune femme est ébauchée la façade d'une maison de campagne, dont la porte est protégée par un auvent de toile. Cette organisation en deux lignes de force disposées perpendiculairement s'ouvre vers une perspective indiquée en quelques allusions à l'arrière-plan du dessin : un arbre feuillu qui, poussant courbé, trace un axe diagonal ; une barrière, coupée en deux segments, aménageant un passage vers le lointain d'un paysage qui, dilué dans l'intensité de la luminosité, n'est cependant que suggéré. La forte lumière du soleil qui baigne la scène et la prolonge dans des ombres portées accusées estompe les détails pour ne laisser deviner que les contours des silhouettes.

17. Pierre Klossowski (1905-2001) | *Au midi vide*, vers 1925 | Plume et lavis d'encre brune, sur papier vergé. Feuille double comportant le poème de Rilke calligraphié au recto de la première feuille et le projet d'illustration au recto de la seconde, 33,5 × 24,5 cm (chaque feuillet) (inv. BA 2003-1/D ; achat).

18. Pierre Klossowski (1905-2001) | *Un cygne avance*, vers 1925 | Plume et lavis d'encre brune, sur papier vergé. Feuille double comportant le poème de Rilke calligraphié au recto de la première feuille et le projet d'illustration au recto de la seconde, 33,5 × 24,5 cm (chaque feuillet) (inv. BA 2003-2/D ; achat).

La seconde illustration, *Un cygne avance* (fig. 6)<sup>18</sup>, poème numéro 40 de *Vergers*, également en pleine page, est un plan rapproché du cygne du poème, que l'artiste situe au haut du dessin, dominant une composition circulaire dynamique constituée des ondes concentriques que sa nage provoque. Entraîné par le mouvement de l'eau, le reflet de la figure, l'oiseau se perd dans les profondeurs et devient l'axe autour duquel le tourbillon s'organise. Un effet de lumière à nouveau très contrasté – la forme du cygne, opaque, se dilue

AU MIDI VIDE QUI DORT  
 COMBIEN DE FOIS ELLE PASSE,  
 SANS LAISSER À LA TERRASSE  
 LE MOINDRE SOUPÇON D'UN CORPS.

MAIS SI LA NATURE LA SENT,  
 L'HABITUDE DE L'INVISIBLE  
 REND UNE CLARTÉ TERRIBLE  
 À SON DOUX CONTOUR APPARENT.



5. Pierre Klossowski (1905-2001) | *Au midi vide*, vers 1925 | Plume et lavis d'encre brune, sur papier vergé. Feuillet double comportant le poème de Rilke calligraphié au recto de la première feuille et le projet d'illustration au recto de la seconde, chaque feuillet: 33,5 × 24,5 cm (inv. BA 2003-1/D [achat]).

dans une eau troublée par de soudains obscurcissements – resserre la scène en obstruant tout lointain et en concentrant le mouvement du cygne sur lui-même.

D'ascendance polonaise, Pierre Klossowski naît le 9 août 1905 à Paris ; il a pour père Erich Klossowski de Rola, peintre, décorateur de théâtre et historien de l'art, et pour mère, Baladine Klossowska, née Spiro. Son frère, Balthasar (1908-2001), se fera connaître comme peintre sous le nom de Balthus. La famille se trouve en Allemagne en 1914 lorsque la Première Guerre mondiale éclate. Elle se réfugie en Suisse, à Berne, à Beatenberg, puis à Genève. C'est au Collège Calvin que Pierre et Balthus poursuivront leur instruction jusqu'à la fin du conflit. Et c'est à Genève, en 1920, que Baladine Klossowska fait la connaissance de Rainer Maria Rilke, qui s'était établi en Suisse en 1919. La relation très forte qui s'instaure entre les deux artistes – la femme peintre et le poète – ne se démentira pas jusqu'à la mort de ce dernier, qui s'éteint à Valmont, miné par une leucémie, le 29 décembre 1926, à l'âge de cinquante et un ans. En témoigne l'abondante correspondance que les amants échangèrent jusqu'à la fin, et dont une partie fit l'objet d'une publication posthume sous le titre *Lettres à Merline*.

L'influence de Rilke sur les enfants Klossowski ne fut pas que littéraire. Il fut, auprès d'eux, à la fois un mentor et un protecteur : il fournit à Pierre son sujet de thèse et préfaça, peu avant sa mort, la première édition des gravures de Balthus, alors âgé de dix-huit ans. En 1924, Baladine Klossowska, séparée de son mari, s'installe à Paris avec Pierre et Balthus. Lorsque, en 1925, Rilke revient dans la capitale pour ce qui sera son dernier séjour pari-

UN CYGNE AVANCE SUR L'EAU  
TOUT ENTOURÉ DE LUI-MÊME,  
COMME UN GLISSANT TABLEAU;  
AINSI A CERTAINS INSTANTS  
UN ÊTRE QUE L'ON AIME  
EST TOUT UN ESPACE MOUVANT.

IL SE RAPPROCHE, DOUBLÉ,  
COMME CE CYGNE QUI NAGE,  
SUR NOTRE ÂME TROUBLÉE..  
QUI A CET ÊTRE AJOUTÉ  
LA TREMBLANTE IMAGE  
DE BONHEUR ET DE DOUTE.



6. Pierre Klossowski (1905-2001) | *Un cygne avance*, vers 1925 | Plume et lavis d'encre brune, sur papier vergé. Feuillet double comportant le poème de Rilke calligraphié au recto de la première feuille et le projet d'illustration au recto de la seconde, chaque feuillet: 33,5 × 24,5 cm (inv. BA 2003-2/D [achat]).

sien, il se rend tous les soirs à la maison de ses amis Klossowski, y faisant la lecture de ses propres écrits mais aussi de ceux d'autres auteurs. Rilke prépare alors la publication de ses *Poèmes français*: *Vergers*, *Quatrains valaisans*, *Fenêtres*, *Roses*, *Carnets de poche*. C'est dans ce contexte que, alors que sa mère, Baladine, travaille de son côté à la réalisation d'un portrait de l'écrivain destiné à illustrer le volume, Pierre Klossowski exécute le manuscrit dont seuls ont réapparu les deux feuillets mentionnés plus haut. *Vergers* sera publié, en effet, en 1926, à la Nouvelle Revue française (NRF), dans la collection « Une œuvre, un portrait », mais sans les illustrations de Pierre Klossowski.

Bien que ces deux illustrations de Pierre Klossowski soient d'un style bien éloigné de celui que l'artiste développera, à partir des années 1950, dans son œuvre monumentale, leur authenticité ne fait aucun doute. Dans les dernières années de sa vie, Pierre Klossowski racontait volontiers – et avec une précision qui attestait combien ces souvenirs étaient présents en lui – son adolescence à Genève. Il considérait que ses années d'étude au Collège Calvin avaient été pour lui déterminantes et conservait pour notre ville un attachement qui faisait de lui un Genevois de cœur. Il rappelait également l'importance qu'avait eue pour lui la proximité de Rilke: « Il [Rilke] m'a d'abord appris cette chose essentielle qui aurait dû commander toute ma vie: la création exige une ascèse et une humilité absolues. L'artiste doit disparaître dans son œuvre. » Les circonstances dans lesquelles ce manuscrit a été entrepris sont confirmées par les informations biographiques que nous possédons concernant tant Pierre et Baladine Klossowski que Rainer Maria Rilke. En outre, la provenance des dessins vient confirmer cette attribution. Sentant venir la mort, Rilke en fait

19. Poète et essayiste jurassien, Jacques-René Fiechter (1894-1981) collabora aux *Cahiers vaudois* et à la *Revue suisse romande*. Auteur de nombreux ouvrages poétiques et de divers essais sur la littérature, notamment de *C. F. Ramuz et le problème de l'identité romande*, paru en 1921, Fiechter quitte la Suisse dans le milieu des années 1920 pour se rendre en Égypte, pays qui le passionne; il passera un quart de siècle à Alexandrie. De retour en Suisse au milieu des années 1950, il s'engage, aux côtés de Myriam Weber-Perret, dans la création de l'Alliance culturelle romande, qui sera fondée en 1962. Dans les dernières années de sa vie, il soutiendra l'indépendance du Jura, depuis Genève où il réside. Admirateur de Rainer Maria Rilke, il fait la connaissance du maître au début des années 1920. Celui-ci lui témoignera suffisamment d'amitié pour lui faire cadeau, à la veille de sa mort, de deux des pages du manuscrit de Pierre Klossowski pour *Vergers*.

20. Écrivain, essayiste, professeur de littérature française à l'Université de Berne de 1965 à 1985, Pierre-Olivier Walzer (1915-2000) fut, entre autres, l'éditeur des œuvres complètes de Charles-Albert Cingria, publiées par l'Âge d'Homme, et de Lautréamont, publiées dans la Bibliothèque de la Pléiade.

21. Le Musée d'art et d'histoire conserve un grand dessin de Pierre Klossowski, *Les Barres parallèles (Pâmoison)*, 1978-1979, crayons de couleur, sur papier, 220 × 141 cm (inv. 1994-8), entré dans les collections en 1994 à la faveur d'une donation.

22. Stanley Roseman (1945) | *Brother Jonas*, 1978 | Craies noire, blanche, sépia et bistre, sur papier Fabriano, 32,7 × 39,5 cm (inv. BA 2003-12/D; don de la baronne Claude Homann von Herimberg)

cadeau à Jacques-René Fiechter<sup>19</sup>, lequel les offre à Pierre-Olivier Walzer<sup>20</sup> en 1976, avec la note manuscrite suivante: «Cher ami, ne pouvant écrire, je me borne à vous envoyer, d'un cœur reconnaissant et proche, mes messages dévoués pour l'An neuf. Permettez-moi d'y joindre ces pages du tiré à part de *Vergers*. Rilke me les a remises peu avant sa mort. Les deux dessins sont de Pierre Klossowski. [...]» Reste cependant ouverte la question de l'attribution des textes calligraphiés. Fiechter ne parle que de «dessins» de Pierre Klossowski, sans préciser l'auteur des calligraphies, et mentionne ces deux feuillets comme étant des «tirés à part», ce qui est visiblement une impropriété de langage, ces feuilles étant non pas imprimées mais manuscrites et le manuscrit n'ayant jamais été publié en l'état. La graphie «maniériste» des lettres au double tracé rend malaisée toute comparaison avec l'écriture courante soit de Pierre Klossowski, soit de Rilke lui-même. Cependant, le caractère «épigraphique», au demeurant un peu naïf, choisi pour transcrire les poèmes inciterait à supposer qu'ils sont de la main de Pierre Klossowski. À vingt ans, celui-ci est déjà un latiniste accompli, passionné par l'Antiquité. En outre, il semble que textes et dessins aient été tracés avec la même encre.

Il est fondé de supposer que le manuscrit complet comprenait la totalité des poèmes de *Vergers*, et qu'il fut réalisé à l'invitation de Rainer Maria Rilke, qui l'avait en sa possession pendant les derniers mois de sa vie. À l'approche de la mort, Rilke a sans doute fait cadeau à plusieurs de ses amis, dont Jacques-René Fiechter, de feuillets de ce manuscrit. Ces deux feuillets, toutefois, sont les seuls qui ont subsisté, ce qui en fait, outre l'intérêt qu'ils présentent, la rareté. Dessins de jeunesse, ils sont à considérer comme les prolégomènes d'une œuvre plastique qui comprend quelque trois cent cinquante grands dessins<sup>21</sup>, à la mine de plomb et en couleurs, issus d'une œuvre littéraire faite d'un nombre considérable d'essais, d'écrits sur l'art, de fictions et de traductions, double activité créatrice que Pierre Klossowski a poursuivie presque jusqu'à sa mort, survenue à Paris, le 12 août 2001.

Stanley Roseman (1945)

Les collections du Musée d'art et d'histoire ont bénéficié de la générosité de la baronne Claude Homann von Herimberg, membre actif de l'Association pour la création d'un musée d'art moderne (AMAM) dès sa fondation, qui a offert à l'institution en mémoire de Charles Goerg l'œuvre de l'artiste américain Stanley Roseman, *Brother Jonas*<sup>22</sup>, ainsi que les archives de l'exposition *La Peinture américaine en Suisse · 1950-1965*, qu'elle avait organisée avec Charles Goerg sous les auspices de l'AMAM au Musée d'art et d'histoire en 1976, à l'occasion du bicentenaire de l'Indépendance américaine. [cr]

## Bibliographie

- ARIOSTE 1839 Ludovico Ariosto [dit l'Arioste], *Roland furieux*, traduction A. Mazuy, tome 1, Paris 1839
- CARACCIOLO 1994 Maria Teresa Caracciolo, «Lectures de l'Arioste au XVIII<sup>e</sup> siècle · Du livre illustré au cycle peint», *Gazette des beaux-arts*, mars 1994, pp. 123-146
- DUPUY-VACHEZ 2003 Marie-Anne Dupuy-Vachez, *Fragonard et le Roland furieux*, Paris 2003
- HERDT 1989 Anne de Herdt, «Saint-Ours et la Révolution», *Genava*, n.s., XXXVII, 1989, pp. 131-159
- PLATON 1967 Platon, «Phédon», *Œuvres complètes*, tome IV, première partie, texte établi et traduit par Léon Robin, Paris 1967
- PUPIL 1985 François Pupil, *Le Style troubadour ou la Nostalgie du bon vieux temps*, Nancy 1985
- RITSCHARD 2002 Claude Ritschard, «L'Escalade · De l'invention à la doctrine · Louis Dunki et Édouard Elzingre», dans *C'était en 1602 · Genève et l'Escalade*, *Genava*, n.s., L, 2002, album publié à l'occasion du 400<sup>e</sup> anniversaire de l'Escalade, pp. 126-143
- SAINT-OURS 1792 Jean-Pierre Saint-Ours, *Compte de mes ouvrages depuis mon arrivée en 1792, 1792-1809*, manuscrit, Société des Arts, Genève
- SCHNAPPER 1980 Antoine Schnapper, *David témoin de son temps*, Fribourg 1980

## Crédits des illustrations

MAH, Flora Bevilacqua, fig. 1-2, 5 | MAH, Bettina Jacot-Descombes, fig. 3-4, 6

## Adresse des auteurs

Hélène Meyer, conservateur du Cabinet des dessins, Musée d'art et d'histoire, Département des beaux-arts, rue Charles-Galland 2, case postale 3432, CH-1211 Genève 3

Claude Ritschard, conservateur des collections du XX<sup>e</sup> siècle, Musée d'art et d'histoire, Département des beaux-arts, boulevard Émile-Jaques-Dalcroze 11, case postale 3432, CH-1211 Genève 3

Anne de Herdt, ancien conservateur du Cabinet des dessins, route de Covery 14, CH-1252 Meinier