

Genava

Genava

La revue des Musées d'art et d'histoire de Genève

DOSSIER

LA CONSERVATION-
RESTAURATION

2014
n.s.
62





Genava

La revue des Musées d'art et d'histoire de Genève

 2014
n.s.
62

DOSSIER
**LA CONSERVATION-
RESTAURATION**



Sommaire

Éditorial	4
-----------	---

5 I DOSSIER

LA CONSERVATION-RESTAURATION

Conserver et restaurer au Musée d'art et d'histoire de Genève	Victor Lopes	7
La conservation préventive au Musée d'art et d'histoire	Normand Fontaine	13
Reconnaître la peinture	Frédéric Elsig et Victor Lopes	15
De la restauration à la conservation	Bernadette Rey-Bellet et Isabelle Anex	21
Quelques associations professionnelles des métiers de la conservation		24
Recyclages antiques	Jean-Luc Chappaz, Manuela Wullschleger et Nathalie Wüthrich	31
La médiation culturelle au service de la conservation-restauration	David Matthey	39
Conservation de la collection d'estampes <i>kabuki</i> du Cabinet d'arts graphiques	Véronique Strasser	45
Violettes, serpents et trompettes marines	Emanuele Marconi	51
La conservation-restauration d'un cabinet à médailles	Pierre Boesiger	59
La numismatique des collectionneurs	Matteo Campagnolo	63
Exemples d'observations effectuées durant la conservation-restauration		66

71 II ARTICLES ET ÉTUDES

ARTS APPLIQUÉS

Une donation exceptionnelle d'œuvres de Jean Dunand	Gaël Bonzon	73
Du Faubourg Saint-Antoine aux Rues-Basses	Gaël Bonzon et Gabriella Lini	77

BEAUX-ARTS

Ludwig Losbichler <i>Gutjahr</i>	Brigitte Monti	89
«W. Bumbury fec. London»	Caroline Guignard	97

107 III RAPPORT D'ACTIVITÉ 2014

Introduction	109
Offre culturelle	110
Médiation culturelle	
Communication	
Bibliothèque d'art et d'archéologie	
Expositions	
Collections	121
Conservation-restauration	
Inventaire et documentation scientifique	
Prêts	
Publications, journées d'étude et conférences	126
Vie de l'institution	132
Organisation	
Rapport financier	
Grands projets	135
Projet de rénovation et d'agrandissement	
Amis	138
Société des Amis du Musée d'art et d'histoire	
Association Hellas et Roma	
Mécènes et donateurs	141

Éditorial

DEPUIS PLUSIEURS ANNÉES LES MUSÉES D'ART ET D'HISTOIRE SE PRÉPARENT À TRANSFÉRER LEURS COLLECTIONS dans le futur dépôt patrimonial du Carré Vert, situé dans le quartier de la Jonction et destiné à accueillir les collections des musées de Genève. Cet espace sera livré au printemps 2017. Les MAH y entreposeront environ 650000 objets d'histoire et œuvres d'art sur plus de 5000 m². À travers ces chiffres, on mesure l'importance des enjeux qui entourent la gestion des collections.

L'an passé, la thématique du dossier détaillait la portée et la complexité des tâches liées à l'inventaire, préliminaire indispensable à toute étude et tout déplacement d'objet dans et hors du musée. Identifier les œuvres avec précision et se donner les moyens techniques de suivre, avec une marge d'erreur la plus faible possible, le moindre de leurs déplacements représente en effet une étape essentielle. Les restaurer pour les maintenir au plus près de leur état d'origine, afin qu'elles puissent continuer à traverser les siècles, constitue l'étape suivante : c'est celle qui fait l'objet du présent dossier.

Cette tâche incombe au secteur de la Conservation-restauration qui, avec science et patience, prend soin des œuvres acquises par l'institution et s'assure de la bonne conservation de nos collections, qu'elles soient en salle ou dans les dépôts.

Le rapport d'activité, qui a progressivement pris une place plus importante au sein de la revue, ne répond pas à un rituel managérial, mais bien à un besoin de transparence, une volonté d'informer plus largement le public. Longtemps opaque, le musée ne se contente plus aujourd'hui de présenter ses activités scientifiques. Ainsi, les MAH diffusent désormais leurs collections en ligne, organisent des portes ouvertes dans les ateliers et décrivent l'action des collaborateurs en montrant la valeur de leur apport. Faut-il rappeler que près de 40 professions sont représentées aux MAH, qui toutes participent à titre divers à la programmation culturelle ?

Ce volume 62 de *Genava* a été coordonné par Catherine Terzaghi et Jean-Luc Chappaz, auxquels j'adresse de chaleureux remerciements car ils ont ajouté cette tâche à des emplois du temps déjà lourdement chargés. Je remercie aussi très sincèrement les nombreuses collaboratrices et collaborateurs des différents domaines qui ont apporté leur contribution à ce cahier, et en particulier Victor Lopes et tout le secteur de la Conservation-restauration, qui ont participé à la réalisation du dossier.

On sait à Genève que l'avenir du Musée d'art et d'histoire – notamment sa rénovation et son agrandissement – se jouera dans les mois qui viennent. En attendant la décision populaire, tout le personnel du musée est au travail pour assurer la conservation des œuvres et proposer une programmation culturelle de qualité. Notre beau musée connaîtra nécessairement dans les années à venir une mutation importante et nous nous y préparons avec sérénité, au service de Genève et de ses habitants.

Jean-Yves Marin
Directeur des Musées d'art et d'histoire
Juillet 2015

I DOSSIER

LA CONSERVATION- RESTAURATION



Conserver et restaurer au Musée d'art et d'histoire de Genève

VICTOR LOPES

LE PLUS GRAND ENSEMBLE DE PATRIMOINE MOBILIER SUISSE EST AUJOURD'HUI CONSERVÉ AU SEIN DU MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE ET DES TROIS INSTITUTIONS QUI EN DÉPENDENT : LA MAISON TAVEL, LE CABINET D'ARTS GRAPHIQUES ET LA BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE. CES COLLECTIONS S'ARTICULENT AUTOUR DE QUATRE DOMAINES – L'ARCHÉOLOGIE, LES BEAUX-ARTS, LES ARTS APPLIQUÉS ET L'HORLOGERIE. POUR PERMETTRE L'ÉTUDE ET VEILLER À LA CONSERVATION MATÉRIELLE DE CE VASTE ENSEMBLE DE PLUS DE 650 000 OBJETS, LE MUSÉE ABRITE NEUF ATELIERS SPÉCIALISÉS DANS LA CONSERVATION DU PATRIMOINE, ORGANISÉS DEPUIS 2010 AU SEIN DU SECTEUR DE LA CONSERVATION-RESTAURATION¹.

1 Vue partielle de l'atelier de conservation-restauration de mobilier (2014).



L'ouverture du premier atelier en 1950 donne lieu à la création de nouvelles spécialisations, et ce jusqu'en 1986. Avant ces dates, les œuvres d'art nécessitant une intervention de restauration étaient confiées à des tiers : artisans spécialisés dans les domaines du bois et du métal, encadreurs, sculpteurs ou artistes peintres. Dans la première moitié du XX^e siècle², les peintures étaient ainsi soumises à « l'expertise » de peintres-restaurateurs comme Philippe Kuhn (1827-1905), Francis Furet (1842-1919), Édouard Kaiser (1855-1931) (fig. 2) ou encore Édouard-Gaspard Castres (1881-1964). Relevons également l'envoi exceptionnel, entre 1915 et 1917 à Bâle, des volets du retable peints par Konrad Witz (vers 1400-1447), en vue de leur traitement par le réputé Frederick Bentz (1853-1936)³, ou la collaboration régulière qui s'instaure entre 1931 et 1948 avec le restaurateur Henri-Paul Boissonnas (1894-1966)⁴.

La nécessité d'intégrer des restaurateurs au sein même de l'institution se concrétise en 1950, date à laquelle le premier atelier de restauration de peinture est créé sous l'impulsion de Waldemar Deonna (1880-1959), directeur du musée de 1922 à 1951⁵. Cette activité est confiée à Paul Zimmermann (1914-2014) qui, formé dans les années 1930 comme « peintre décorateur » par la maison Berchten aux Eaux-Vives⁶, intègre le musée dès 1943. Actif au titre de « restaurateur de tableaux » jusqu'en 1976, il développe ses compétences en autodidacte, laissant derrière lui une documentation écrite sous la forme de cinq petits cahiers bleus, témoins de son intense activité⁷.

La conservation du mobilier ancien, de la sculpture antique et de la céramique se développe lorsque Pierre Bouffard (1918-1980) est nommé directeur en 1952⁸. Ces domaines sont confiés, cette même année, aux restaurateurs Gérard Ferrand (fig. 3), actif jusqu'en 1988, et au sculpteur d'origine allemande, Peter Hartman (1921-2007), qui exerce cette activité jusqu'en 1985, parallèlement à son propre travail artistique (fig. 4). Ce n'est qu'en 1970 que la conservation des matériaux archéologiques – métal et bois – est confiée à Harold Durand, actif jusqu'en 1985, assisté dès 1975 par Claude Houriet, qui assure également une activité dans le domaine des armes et des instruments scientifiques jusqu'en 1994.

Sous la direction de Claude Lapaire⁹, de nouvelles compétences sont créées dès 1972 avec l'atelier d'horlogerie. En 1974, le laboratoire de recherche pour l'analyse et la conservation des œuvres d'art est mis sur pied par François Schweizer¹⁰, auquel sera intégré l'année suivante l'atelier de restauration de dorure et de cadres. En 1981, deux nouvelles spécialités le compléteront : la première dédiée à la numismatique et aux métaux précieux, la seconde dévolue aux textiles. Le traitement des collections d'arts graphiques (Cabinet des estampes et Cabinet des dessins) et celui du verre et de la céramique (Musée Ariana) seront aussi assurés dès 1984. Quant aux sculptures et aux plâtres, ils seront pris en charge de 1986 à 2011.

Cette dynamique se voit renforcée en 2001 lorsque les autorités municipales procèdent au regroupement des ateliers dans le bâtiment jouxtant le Musée d'art et d'histoire – à l'exception de celui des arts graphiques, resté à la



2 Édouard Kaiser (La Chaux-de-Fonds, 1855-1931), *Paysage dans le Kienthal*, 1895. Huile sur toile, 165 x 206 cm. MAH, inv. 1896-16.

PAGE DE DROITE

3 Conférence de Gérard Ferrand sur la marqueterie française (vers 1975).

4 Peter Hartman (vers 1975).



promenade du Pin – opérant ainsi un rapprochement entre le laboratoire d'analyse, installé jusque-là dans le quartier des Eaux-Vives, et l'ensemble des autres services de l'institution (fig. 1, 5 et 6).

Formation et évolution de la fonction

La professionnalisation des interventions conduit dès la fin des années 1970 à l'engagement de restaurateurs formés par des institutions muséales étrangères et suisses, comme la Fondation Abegg et le Musée national suisse, ou diplômés d'instituts professionnels et d'écoles nouvellement créées³¹. Ces formations de haut niveau vont être soutenues par des associations professionnelles existantes (IIC, ICOM-CC, SCR)³². Cette évolution se comprend dans une perspective de développement simultané des techniques de travail et des concepts théoriques. On peut en effet constater l'apport de nouveaux instruments d'analyse et la mise en place de méthodologies plus rigoureuses, où la réflexion en matière d'intervention tient compte de l'ensemble des éléments constitutifs d'une œuvre et de ses transformations successives. L'attention portée aux questions de documentation est également mise en avant. Ces développements et leur bonne application pratique vont être soutenus par l'établissement de principes éthiques, fixés par des chartes professionnelles communes, alors que la première définition de la profession de « conservateur-restaurateur » est produite en 1984 par le Conseil international

des musées (ICOM)³³. Il est important de souligner également l'adoption par le Conseil administratif de la Ville de Genève, le 30 novembre 2002, du *Document de Bologne*, dont l'objectif est de promouvoir la formation scientifique de haut niveau pour les professions liées à la conservation des biens culturels³⁴.

Cette évolution s'accompagne d'une importante communication du savoir entre les praticiens, un dialogue pluridisciplinaire qui multiplie les possibilités d'intervention et limite les traitements inadéquats. L'engagement dans la formation, observé ces trente dernières années, témoigne enfin du progrès des capacités mais aussi d'un changement des mentalités quant à la considération de l'activité: d'artiste et d'artisan, le restaurateur devient conservateur-restaurateur.

Les missions de la conservation-restauration

Les missions du conservateur-restaurateur au sein du Musée d'art et d'histoire sont aujourd'hui multiples. La première consiste à veiller à la conservation des œuvres qui lui sont confiées, par la mise en place de programmes de suivi et de contrôle des collections, par l'établissement de diagnostics sur l'état matériel des œuvres, par l'étude des processus d'altération des matériaux constitutifs – qu'ils soient originels ou ajoutés – et enfin par le développement de techniques et d'outils nécessaires à la réalisation des traitements.

Le conservateur-restaurateur participe également à la recherche scientifique, dans un esprit d'interdisciplinarité¹⁵, en collaboration avec l'archéologue, l'historien de l'art, le chimiste ou le physicien, en enrichissant la connaissance des matériaux constitutifs des œuvres et de leurs processus de réalisation. Chaque cas étudié fait ainsi l'objet d'un dossier complet et d'une documentation qui intègrent l'imagerie scientifique, complétée au besoin par des analyses qualitatives des matériaux. L'étude et la diffusion de ces informations permet d'élaborer une histoire des techniques de production artistique utile à l'identification des œuvres et nécessaire pour établir leur degré d'authenticité¹⁶. L'histoire matérielle, fondamentale pour comprendre les transformations physiques subies par les œuvres au cours des siècles et des décennies passés, dont les découvertes viennent nourrir plus largement une histoire de la restauration, s'impose comme un second axe de recherche¹⁷.

Le conservateur-restaurateur cherche donc à préserver l'objet de la destruction et de toute forme d'altération pour garantir sa transmission aux générations futures. Il s'agit de

le maintenir dans son état propre en procédant à un ensemble de gestes techniques distincts et néanmoins complémentaires, exprimés par les notions de conservation préventive, conservation curative et restauration¹⁸. Ainsi, la conservation préventive a pour fonction de veiller à l'aménagement d'un environnement favorable aux œuvres en leur garantissant les meilleures conditions de dépôt et d'exposition. Ces objectifs portent prioritairement sur les conditions climatiques (température, hygrométrie et taux d'exposition à la lumière), mais également sur l'ensemble des dispositions liées à la sécurité physique de l'objet (vitrine, dispositif antisismique, plan d'évacuation). Dans ce cadre préventif, relevons le programme lancé en 2014 de contrôle et gestion des nuisibles (insectes,

5 Vue partielle de l'atelier de conservation-restauration de peinture (2014).





6 Vue partielle de l'atelier de conservation-restauration de dorure et encadrement (2014).

champignons, petits mammifères) dans les réserves du musée, afin de vérifier la présence et l'activité d'organismes ou micro-organismes susceptibles d'altérer les œuvres et d'éviter ainsi des phénomènes de contamination. Cette mission de contrôle est confiée au conservateur-restaurateur ainsi qu'au technicien spécialisé en conservation préventive (voir encadré p. 13).

La préservation matérielle exprimée par les termes de conservation-restauration regroupe en réalité deux types d'actions. Le premier, défini par le terme de conservation curative, correspond à toute intervention réalisée au niveau structurel de l'œuvre, sans porter atteinte à son aspect esthétique. Quant au second, la restauration elle-même, elle n'a pas pour objectif de rétablir l'objet dans son état originel, compte tenu de l'évolution et de la transformation des matériaux constitutifs de l'œuvre, mais d'en assurer la pérennité. Elle entraîne le plus souvent une modification esthétique de l'œuvre, si l'on considère les opérations de nettoyage de surface, d'allègement des vernis ou le retrait des adjonctions réalisées lors d'anciennes interventions, parfois nuisibles à son unité essentielle. Le traitement de restauration vise ainsi à faciliter la perception sensorielle ou la lisibilité matérielle de l'objet par la restitution d'une unité visuelle, mais n'intègre en aucune façon un processus d'intellection. Quant à la réintégration des parties lacunaires, réalisée à des degrés divers selon différentes

techniques, elle assure également à l'œuvre une continuité formelle et en garantit une lecture possible, sans toutefois en influencer le(s) message(s).

L'ensemble des décisions liées à l'acte restaurateur implique une analyse critique qui doit être dominée par la plus grande objectivité et doit veiller à ne pas s'imposer face à l'original. Chaque intervention doit se limiter au strict nécessaire et les notions de réversibilité et de compatibilité des matériaux doivent être respectées. Il importe que chaque traitement reste concentré sur l'unité formelle de l'objet en tant que matière car, comme le formule le critique et théoricien italien Cesare Brandi, « on ne restaure que la matière de l'œuvre d'art »¹⁹.

Ces dernières années, face à la multiplication des expositions temporaires, la mission de contrôle et de vérification de l'état de conservation des œuvres d'art s'est considérablement accrue²⁰. En effet, chaque prêt accordé en Suisse et à l'étranger, et chaque œuvre accueillie pour les besoins d'une exposition, engage l'expertise du conservateur-restaurateur qui doit en établir le constat d'état. Ce document trouvera également une importante application dans les travaux futurs liés au chantier des collections, qui mobilisera ces prochaines années l'ensemble des métiers de la conservation du Musée d'art et d'histoire (fig. 7).

Transmission des savoirs

Compte tenu de l'évolution des techniques de traitement et des nouvelles approches qui leur sont liées, la question de la formation continue au sein des ateliers s'avère essentielle pour permettre à chaque professionnel la mise à jour de ses connaissances théoriques et pratiques, et garantir ainsi une meilleure qualité d'intervention. Dans ce but précis, le secteur de la Conservation-restauration a organisé ces dernières années des formations spécifiques, délivrées par des associations professionnelles et des instituts de recherche appliquée à la conservation du patrimoine²¹, et encouragé l'ensemble des collaboratrices et collaborateurs à approfondir leurs connaissances lors de colloques, de journées d'étude et d'ateliers pratiques, liés à leur domaine de compétence. Le développement de la profession passe également par la transmission des savoirs auprès de celles et ceux, plus jeunes, engagés dans ces métiers. Depuis sa création en 2010, le secteur de la Conservation-restauration a ainsi assuré l'accueil de seize stagiaires et quatre civilistes, suisses et étrangers, issus de formations spécialisées (HES, universités, instituts professionnels).

Unique exemple en Suisse romande, dont on ne trouve qu'une seule correspondance au Musée national à Zurich, les ateliers de conservation-restauration du Musée d'art et d'histoire organisent l'ensemble des activités fondamentales nécessaires à la conservation matérielle des collections. Ils assurent un suivi régulier des œuvres et le maintien du haut niveau de connaissance nécessaire à leur traitement. Pérenniser et développer ces actions participe également à la transmission de ce qui pourrait être nommé «la mémoire des collections», fondamentale pour appréhender les œuvres d'art – témoins silencieux de notre histoire. |

7 Observation des œuvres et réalisation des constats d'état pour l'exposition *Héros antiques. La tapisserie flamande face à l'archéologie* (Musée Rath, 2013).



La conservation préventive au Musée d'art et d'histoire

Les activités liées à la conservation préventive (CP) prennent forme à partir de 1996 avec la création d'un premier poste¹. Les notions théoriques, développées à partir des années 1980 au sein d'institutions internationales telles que l'ICROM (voir encadré p. 24), trouvent alors de nombreuses applications, concrétisées notamment par la mise en place d'une surveillance climatique des lieux d'exposition et des réserves. La conservation préventive est renforcée en 1999 par la création d'un second poste², puis en 2005 par l'engagement d'un collaborateur formé dans le domaine³. Ce changement va permettre le développement de nouveaux outils de travail. Le rapprochement nécessaire entre cette activité et celles organisées par le secteur de Conservation-restauration conduit à une répartition des missions: le contrôle des espaces est confié à la CP, alors que la conservation-restauration assure l'examen des œuvres et la mise en place de programmes liés aux traitements des nuisibles.

La conservation préventive au quotidien

La première mission évoquée plus haut – la surveillance climatique et le traitement des données recueillies quotidiennement – permet d'établir un profil des différents lieux placés sous surveillance et, après analyse, de proposer des améliorations⁴. Dans le cadre des expositions, la conservation préventive intervient en amont en travaillant

notamment sur les éléments de scénographie qui pourraient être inadaptés à la préservation des œuvres présentées (choix des matériaux, des vitrines, etc.). Il s'agit aussi de s'assurer que les exigences des prêteurs (hygrométrie, température, lux) soient respectées. Chaque cas est examiné en fonction des normes internationales de conservation. Grâce aux échanges d'informations entre institutions, les gestes techniques ne cessent de s'améliorer et contribuent à élargir la vision et les expériences des acteurs de la conservation.

Développements et projets futurs

Régulièrement associée aux développements de projets muséographiques, la CP a participé ces dernières années aux études de faisabilité d'importants chantiers, comme le projet de rénovation et d'agrandissement du Musée d'art et d'histoire, ou celui de la construction du futur dépôt patrimonial de la Ville⁵. Dans le cadre du premier projet, la CP a ainsi émis de nombreuses recommandations relatives notamment au local d'arrivée en camion, au local de transit, aux cheminements techniques ou encore aux futures salles d'exposition.

Quant au projet de dépôt – une réserve conçue selon les standards de conservation modernes –, la CP a été chargée de la transmission, aux architectes lauréats de ce projet, des besoins du musée en matière de répartition des espaces, selon la typologie et la nature des matériaux composant les collections. Ces

réflexions ont tenu compte des paramètres climatiques, du nombre de mètres linéaires nécessaires au stockage, du format et du poids exceptionnel de certains objets, des distances indispensables à leur manipulation, pour aboutir au meilleur choix possible en fait d'équipements et de mobilier.

Ces deux grandes opérations vont engendrer un chantier des collections historique, qui sera l'occasion de compléter les informations liées à l'inventaire, de compléter la couverture photographique des objets, d'intégrer un nouveau système de traçage des œuvres (codes-barres), d'établir des constats d'état pour l'ensemble des collections et de veiller à leur conditionnement avant leur déploiement dans les futures réserves.

Normand Fontaine, technicien en conservation préventive, Musée d'art et d'histoire, Genève,
normand.fontaine@ville-ge.ch

- 1 Thierry Jacot a été le premier collaborateur technique rattaché spécifiquement aux activités de la CP de 1996 à 2005
- 2 Thérèse Flury a d'abord occupé un poste de laborantine au sein du laboratoire de recherche, d'analyse et de restauration, avant son transfert à la CP en 1999 où elle fut active jusqu'à son départ à la retraite en 2010
- 3 Nomination, en 2005, de Normand Fontaine, formé en muséologie au Collège Montmorency, Québec
- 4 Enregistrements de paramètres objectifs tels que température et humidité relative, lumière et rayonnement (lux et ultraviolet), qui permettent ensuite de mettre en place les rectifications nécessaires et de suivre leur évolution
- 5 Selon le calendrier avancé par le maître d'œuvre de la Ville de Genève (Direction du patrimoine bâti), les clés des nouvelles réserves seront remises à la fin du premier trimestre 2017. C'est seulement à ce moment-là que les objets seront mis adéquatement en réserve. Par mesure de précaution, et dans l'optique de remédier à toute forme de « maladie de jeunesse » des installations techniques, un délai d'une année sera respecté après la fin de la construction du site et l'installation des équipements nécessaires à son exploitation



1 Exposition *Corps et Esprits. Regards croisés sur la Méditerranée antique* (MAH, janvier-avril 2014).
© MAH Genève, F. Bevilacqua.

Notes

- 1 Voir le site internet du MAH: <http://institutions.ville-geneve.ch/fr/mah/collections-publications/collections/conservation-restauration>. Le secteur, créé sous l'impulsion de Jean-Yves Marin (directeur du MAH depuis 2009), est aujourd'hui constitué de dix conservateurs/trices-restaurateurs/trices spécialisés et d'une collaboratrice administrative. L'équipe est régulièrement renforcée par des spécialistes externes mandatés.
- 2 Pour le XIX^e siècle, voir Tissot 1999.
- 3 Sur Frederick Bentz et cette importante intervention voir: Lopes et al. 2013. Notons que Frederick Bentz réalise en 1924 le traitement de six œuvres anciennes, dont le *Portrait de Madame d'Épinay*, pastel de Jean-Étienne Liotard (MAH, inv. 1826-7).
- 4 L'atelier de restauration d'Henri-Paul Boissonnas et de Valentine Baud-Bovy est installé au 124, avenue d'Aire à Genève jusqu'en 1934, date de leur transfert à Zurich.
- 5 La date de 1950 est confirmée par la rédaction des premiers « cahiers bleus » tenus par Paul Zimmermann, qui débute son activité par le traitement des *Trois anges, portrait des filles de l'artiste*, de Jean-Pierre Saint-Ours (MAH, inv. 1908-75).
- 6 Fondée par Jacques Berchten en 1892 et toujours installée dans le quartier des Eaux-Vives, la maison Berchten est spécialisée dans les travaux de peinture et de décoration d'intérieur.
- 7 Nous remercions ici son fils, Daniel Zimmermann, de nous avoir confié cette précieuse documentation en 2014.
- 8 Directeur du Musée d'art et d'histoire de 1952 à 1971.
- 9 Directeur du Musée d'art et d'histoire de 1972 à 1994.
- 10 Sur l'histoire et les activités de ce laboratoire, voir Schweizer 1988; *Sauver l'art?* 1982; Rinuy/Schweizer 1994.
- 11 La première école est créée en 1962 à la Fondation Abegg à Riggisberg (textile), avant la création de la filière HES de Berne (peinture et sculpture, 1982; arts graphiques et photographiques, 1994; architecture et mobilier, 1999; matériaux contemporains, 2000). La filière HES de Neuchâtel existe depuis 1996 (matériaux archéologiques et ethnographiques; objets scientifiques et horlogers depuis 2001) et celle de Lugano depuis 1998 (peinture murale, stucs et matériaux pierreux). Ces formations délivrent aujourd'hui un diplôme de niveau universitaire (Master en conservation-restauration des biens culturels – Swiss Conservation-Restoration Campus - <http://www.swiss-crc.ch>).
- 12 Ces associations professionnelles internationales sont respectivement créées en 1950, 1967 et 1977; voir encadré p. 24.
- 13 Le titre et la fonction de conservateur-restaurateur sont reconnus par le Conseil international des musées (ICOM) depuis 1984: *Le Conservateur-restaurateur: une définition de la profession*, ICOM, 1984. Voir également: Confédération Européenne des Organisations de Conservateurs-Restaurateurs (E.C.C.O.), *Règles professionnelles d'E.C.C.O.: La profession, le code éthique, la formation*, Bruxelles, 1993. La profession de conservateur-restaurateur répond également à des normes éthiques et techniques établies sur un plan national par l'Association suisse de conservation et restauration (SCR/<http://www.skr.ch>); voir notamment: Association suisse de conservation et restauration (SCR), *La conservation-restauration dans les musées et collections – Tâches, domaines de responsabilité et recommandations pour la classification*, Berne, septembre 2004 (1^{ère} version décembre 2002).
- 14 Le *Document de Bologne* a été émis en novembre 1999 par le Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels (ICCROM).
- 15 Dans le présent dossier, voir Frédéric Elsig et Victor Lopes, « Reconnaître la peinture. Regards croisés du conservateur-restaurateur et de l'historien de l'art », pp. 15-20.
- 16 Lopes 2013.
- 17 Dans le présent dossier, voir Pierre Boesiger, « La conservation-restauration d'un cabinet à médailles. Dialogue entre histoire et matière », pp. 59-70.
- 18 « Terminologie de la conservation-restauration du patrimoine culturel matériel ». *Résolution adoptée par les membres de l'ICOM-CC à l'occasion de la XV^e Conférence triennale*, New Delhi, 22-26 septembre 2008.
- 19 Dans le présent dossier, voir Isabelle Anex et Bernadette Rey-Bellet, « De la restauration à la conservation », pp. 21-30; Brandi 2001.
- 20 En 2013, 297 œuvres du MAH ont été prêtées pour 46 expositions en Suisse et à l'étranger; en 2014, ce chiffre est passé à 458 œuvres pour 59 expositions.
- 21 À noter les formations organisées au Musée d'art et d'histoire en 2011 et 2012 avec l'association italienne Cesmar7 et le professeur Paolo Cremonesi, sur les techniques aqueuses et l'emploi de gels rigides sur les surfaces polychromes et les documents graphiques.

ADRESSE DE L'AUTEUR

Victor Lopes, conservateur-restaurateur de peinture, responsable du secteur Conservation-restauration, Musée d'art et d'histoire, Genève, victor.lopes@ville-ge.ch

BIBLIOGRAPHIE

Brandi 2001. Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, Paris 2001.
 Lopes 2013. Victor Lopes, « La documentation en conservation-restauration: formes et fonctions », *Genava*, n.s. 61, 2013, pp. 47-50.
 Lopes et al. 2013. Victor Lopes, Mirella Garbicz Bretonniere, Helena de Melo, Marine Perrin, « Histoire matérielle des volets », in: F. Elsig et C. Menz (éd.), *Konrad Witz. Le maître-autel de la cathédrale de Genève*, Genève 2013, pp. 43-54.
 Rinuy/Schweizer 1994. Anne Rinuy et François Schweizer (dir.), *L'œuvre d'art sous le regard des sciences*, cat. expo., Genève, 17 mars – 15 mai 1994, Musée d'art et d'histoire, Genève 1994.
Sauver l'art? 1982. *Sauver l'art? – Conserver, analyser, restaurer*, cat. expo., Genève, Musée Rath, 18 mars – 16 mai 1982, Musée d'art et d'histoire, Genève 1982.
 Schweizer 1988. François Schweizer, « Conserver l'irremplaçable: vingt-cinq ans d'activités du laboratoire de recherche et des ateliers de restauration du Musée d'art et d'histoire », *Genava*, n.s. XLVI, 1988, pp. 137-149.

Tissot 1999. Karine Tissot, *Histoire de la restauration des peintures à Genève au XIX^e siècle*, mémoire de licence, Université de Genève, 1999 (non publié).

CRÉDIT DES ILLUSTRATIONS

MAH Genève, V. Lopes (fig. 1, 2, 5-7), Archives MAH (fig. 3, 4).

SUMMARY

Conserving and restoring at the Musée d'Art et d'Histoire of Geneva
 The largest collection of cultural heritage objects in Switzerland is conserved by the Musée d'Art et d'Histoire of Geneva and its three auxiliary institutions: the Maison Tavel, the Cabinet d'Arts Graphiques and the Bibliothèque d'Art et d'Archéologie. These collections correspond to four domains: archaeology, fine arts, applied arts and watchmaking. For the study and material preservation of this vast body of more than 650,000 pieces, the museum maintains nine specialized workshops that were reorganised into the newly formed conservation-restoration sector in 2010.

Reconnaître la peinture

FRÉDÉRIC ELSIG ET VICTOR LOPES

Regards croisés du conservateur-restaurateur
et de l'historien de l'art

À PARTIR DU MILIEU DU XVIII^e SIÈCLE S'OPÈRE UNE DISSOCIATION DES COMPÉTENCES JUSQU'ALORS ASSUMÉES PAR LE PEINTRE, QUI TENDENT À S'AUTONOMISER EN DES PROFESSIONS DISTINCTES : D'UN CÔTÉ L'ARTISAN OPÉRANT COMME RESTAURATEUR, DÉTENTEUR DU SAVOIR TECHNIQUE, DE L'AUTRE L'HISTORIEN DE L'ART, DONT LE *CONNOISSEURSHIP* CONSTITUE L'OUTIL PRINCIPAL, D'ABORD AU SEIN DES MUSÉES NAISSANTS PUIS, AU COURS DU XIX^e SIÈCLE, DE L'UNIVERSITÉ.

1 L'atelier de restauration de peinture : traitement d'un des deux volets peints par Konrad Witz.



Depuis les années 1960, la complémentarité originelle et nécessaire de ces compétences est de plus en plus souhaitée par les institutions attachées à la conservation et à la restauration du patrimoine¹. Nous proposons d'en analyser les principes sur la base d'expériences concrètes développées ces dix dernières années au Musée d'art et d'histoire de Genève et qui articulent trois niveaux de collaboration : l'étude des œuvres, leur traitement et leur publication.

L'étude

Les regards et les connaissances particulières du conservateur-restaurateur et de l'historien de l'art visent à comprendre l'histoire matérielle des œuvres, qui inclut d'une part leur processus de fabrication, d'autre part les transformations successives qu'elles ont subies au cours du temps. Menées généralement dans l'atelier de conservation-restauration, les observations effectuées en lumière issue du spectre visible, du rayonnement ultraviolet (UV) et infra-rouge (RIR) peuvent être complétées, selon les cas, par l'analyse qualitative des matériaux, réalisée en salle d'examen. Elles accompagnent la séquence de travail, du support à la couche picturale et aux couches de finitions. Conjuguées à l'analyse stylistique et aux documents d'archives, elles permettent de multiplier les indices susceptibles de préciser l'identité d'une œuvre.

Parmi les cas étudiés, une *Vierge à l'Enfant* de la collection Baszanger était considérée jusqu'à très récemment comme une œuvre brugoise peinte autour de 1500 par le Maître de la Madone André. Or elle présente des incongruités matérielles : un parquetage fixé par l'avant du support avant la réalisation de la peinture, une séquence de travail et un choix de matériaux qui ne ressemblent en rien aux pratiques de l'époque, ainsi que des craquelures produites artificiellement. Au vu de ces observations, nous l'avons cataloguée comme une falsification du XX^e siècle². À l'inverse, et toujours dans ce même corpus d'œuvres, *L'Alchimiste* (fig. 3 et 4), inventorié comme une copie tardive de l'école française (XVIII^e siècle) d'après le peintre anversois David Teniers, a pu être replacé dans l'atelier de ce dernier grâce à la date « 1639 » découverte lors du traitement de conservation-restauration, confirmée par les marques de fabrication du support, identifiant le menuisier François I de Bout, documenté à Anvers de 1637 à 1643 (fig. 2)³. Dans chaque cas, il convient de confronter les observations matérielles à celles déjà recensées par la littérature spécialisée et de les mettre en perspective dans une histoire des techniques et du métier de peintre, construite



2 Initiales «FDB» du menuisier anversois François I de Bout (actif entre 1637 et 1643), frappées au revers du panneau (voir fig. 3 et 4).

CI-DESSOUS

3 David II Teniers (Anvers, 1610 – Bruxelles, 1690), *L'Alchimiste*, 1632. Huile sur bois de chêne, 48,5 x 63,6 x 0,8 cm. MAH, inv. 1842-1. Vue de l'ensemble pendant le traitement.

PAGE DE DROITE

4 Vue de l'ensemble après le traitement.



non seulement par l'étude des œuvres mais aussi par celle des traités publiés à l'époque concernée.

Depuis le moment de sa fabrication, l'œuvre subit de multiples transformations qui en altèrent parfois la perception. Le cas le plus extraordinaire est certainement celui des volets du retable de Konrad Witz. Ceux-ci, conçus en 1444 pour le maître-autel de la cathédrale Saint-Pierre de Genève, ont été épargnés en août 1535 par l'iconoclasme protestant qui a cependant irrémédiablement détruit les têtes des personnages sur les faces internes (sauf saint Joseph), ainsi que celle du Christ dans *La Pêche miraculeuse*. Déposés à l'Arsenal puis, dès 1732, à la Bibliothèque de l'Académie comme des témoignages historiques de la Genève pré-calviniste, ils ont fait l'objet de deux interventions destinées à masquer les coups portés, l'une avant 1689, l'autre en 1835. Après la redécouverte de Konrad Witz en 1896, dès lors considéré comme le « père de la peinture suisse », ils deviennent les fleurons du Musée d'art et d'histoire et sont restaurés à Bâle par le peintre-restaurateur Frederick Bentz, qui s'inspire d'autres œuvres du maître souabe pour restituer les têtes manquantes et dont l'exceptionnelle documentation photographique nous permet de visualiser l'aspect des deux premières interventions. L'histoire matérielle de ce retable ne peut donc être comprise qu'à travers ces changements de statut, c'est-à-dire en regard d'une histoire des collections et du goût, impliquant là aussi la collaboration étroite du conservateur-restaurateur et de l'historien de l'art⁴.

Le traitement de conservation-restauration

Le dialogue du conservateur-restaurateur et de l'historien de l'art se poursuit au niveau du traitement des œuvres, en opérant différents choix. Il s'agit d'abord de définir, au sein des collections, quelles œuvres méritent en priorité une intervention, sur la base de leurs qualités esthétiques et de leur valeur historique, mais aussi en fonction de contraintes données (faisabilité, budget alloué, délai de réalisation, etc.). Ensuite, il convient d'évaluer la nature et les niveaux de traitement. Dans les collections du Musée d'art et d'histoire, le fonds des peintures flamandes et hollandaises est le premier à avoir bénéficié d'un traitement systématique. Entre 2002 et 2009, les 280 tableaux qui le composent sont passés dans les ateliers de conservation-restauration de peinture et d'encadrements. Tous ont fait l'objet de mesures de conservation curative, destinées à en assurer la stabilité. Parmi eux, 92 tableaux ont nécessité une restauration approfondie en vue de leur présentation au public. Notons que l'étude se poursuit tout au long du traitement, qui livre nombre d'indices matériels. En témoigne par exemple *Les Trois Parques*, œuvre dont l'attribution à Peter Thijs, proposée par Bernard J. A. Renckens au début des années 1970, fut confirmée par la découverte de la signature du peintre lors du retrait d'un surpeint abusif dans l'angle inférieur du tableau. Autre exemple, le traitement du *Portrait d'homme* autrefois attribué à Bartholomeus van der Helst a révélé, dans l'angle supérieur droit, le monogramme AB de Jacob Adriaensz Backer, occulté auparavant par



5 Entrée de l'exposition *L'art et ses marchés*, autour des peintures flamandes et hollandaises du Musée d'art et d'histoire (2009).

PAGE DE DROITE

6 Salle didactique sur les matériaux et les outils du peintre aux XVII^e et XVIII^e siècles, dans l'exposition *L'art et ses marchés* (2009).



d'épais vernis⁵. Au final, presque 110 tableaux ont ainsi changé d'identité.

Dans ce contexte, le *Repos de Diane* constitue un cas emblématique. Acheté en 1852 à grands frais comme une œuvre de collaboration entre Pieter Paul Rubens et Frans Sniijders, il est d'emblée exposé comme tel au Musée Rath. Pourtant, au cours du XX^e siècle, il est dévalué, considéré d'abord comme une œuvre de l'entourage avant d'être inventorié comme un « pastiche français du XVIII^e siècle » et oublié dans les réserves. En dépit de son mauvais état de conservation, sa qualité nous a paru suffisante pour entreprendre une étude matérielle approfondie, qui a permis d'en préciser l'identité. Transposée au milieu du XIX^e siècle, la couche picturale garde les traces d'une couture entre les deux lés de toile, dont la largeur correspond à celle d'un métier à tisser anversois. Elle présente par ailleurs une séquence de travail conforme à celle que l'on attendrait dans les ateliers de Rubens et de Sniijders. L'étude matérielle et stylistique a prouvé que l'œuvre a été produite sous la supervision de Pieter Paul Rubens en 1616 et, en raison même de ce nouveau statut, a ouvert la voie à sa restauration⁶. Celle-ci, conduite en 2006-2007 avec le soutien de la Fondation BNP Paribas (Suisse), a consisté à éliminer l'ancienne transposition, à nettoyer la couche picturale et à monter la nouvelle toile sur un châssis à tension continue. Elle a ainsi réhabilité un important tableau, présenté aujourd'hui au Musée d'art et d'histoire dans un nouveau cadre, réalisé sur le modèle stylistique d'un encadrement flamand du début du XVII^e siècle.

Les volets de Konrad Witz représentent un cas particulier. Leur statut de fleurons du musée, la complexité de leur histoire matérielle et leur fragilité structurelle (on a dénombré jusqu'à 53 fissures ouvertes) ont conduit en 2009 à constituer un comité scientifique en vue de sa restauration. Celui-ci a été composé de conservateurs-restaurateurs et d'historiens de l'art et complété par des consultants externes. Sa première mission fut une étude approfondie, destinée à documenter l'histoire matérielle des volets et à déterminer la pertinence d'une intervention. Il a ensuite accompagné les étapes du traitement – effectué en 2011-2012 avec le soutien de la Fondation Hans Wilsdorf – dont il a établi les principes : consolider et garantir la conservation des supports, rendre visible l'ensemble de la matière picturale et la polychromie originelles (notamment pour les cadres, dont les faces internes étaient repeintes), préserver les interventions de 1915-1917 là où elles recouvrent des lacunes et harmoniser les passages de transition.

La publication

C'est le catalogue de collection qui constitue le genre éditorial par excellence où se noue le dialogue entre le conservateur-restaurateur et l'historien de l'art. Depuis la Seconde Guerre mondiale, il s'est fortement développé, en découpant l'ensemble d'une collection par périodes et par écoles et en consacrant à chaque œuvre une notice étoffée. Au Musée d'art et d'histoire,

le catalogue des peintures italiennes (XIV^e-XVIII^e siècle), publié par Mauro Natale en 1979, a inauguré ce nouveau type d'approche qui, fondé sur le modèle élaboré trois ans plus tôt par Federico Zeri dans le catalogue de la Walters Art Gallery de Baltimore, accorde une attention toute particulière à la question matérielle⁷. Dans son sillage, le catalogue raisonné des peintures flamandes et hollandaises (XV^e-XVIII^e siècle) est paru en deux volumes, accompagné d'expositions à vocation patrimoniale⁸ (fig. 5 et 6). Il constitue un travail d'équipe, sur le modèle anglo-saxon développé à partir des années 1990. Chaque notice comporte un historique des interventions et des observations matérielles qui font l'objet d'une synthèse sur le métier du peintre⁹. Cet ouvrage a même servi de modèle pour des catalogues de collection d'autres musées¹⁰.

Ce type de publication constitue ainsi un outil fondamental. Du point de vue scientifique, il précise non seulement l'identité de chaque œuvre, mais aussi celle d'une collection dont l'histoire peut être retracée, et ses points forts comme ses lacunes peuvent être évalués. Du point de vue institutionnel, il aiguille une revalorisation patrimoniale, ouvrant la voie à une remise en état d'un pan de collection, à sa présentation au public et à une diffusion plus large des connaissances (ce

qui détermine la valeur contractuelle de l'institution pour les prêts et les emprunts), il permet aussi de nourrir l'inventaire, la documentation et le site internet, et enfin de fédérer toutes les compétences d'un musée. Reflet d'un état transitoire de la recherche, on se demande aujourd'hui s'il ne doit pas adopter une forme numérique, propre à garantir une mise à jour constante des informations. Il nous semble cependant que le catalogue imprimé reste pour l'heure la forme la plus adéquate, dans la mesure où il ancre davantage dans le temps la responsabilité assumée par les auteurs.

Dans le cas des volets de Konrad Witz, le traitement de conservation-restauration a pleinement justifié la publication d'un livre. Celui-ci a permis d'expliquer tous les choix opérés au cours du traitement et de réunir les principaux résultats de l'étude, en se fondant sur une riche illustration. Il est constitué d'articles consacrés d'abord aux volets, à leur processus de fabrication et à leur histoire matérielle jusqu'au traitement de 2011-2012, puis à l'environnement du commanditaire et du peintre. Il a déterminé l'organisation d'une exposition-dossier¹¹ (voir fig. 1, p. 39), laquelle a suivi la même structure et a permis à un large public de comprendre les enjeux patrimoniaux d'une telle intervention. Dans ce cas, la présentation



se subordonne à la publication de l'étude, contrairement au catalogue d'exposition temporaire, bien souvent déconnecté des collections permanentes et dans lequel la question matérielle reste généralement en retrait.

La responsabilité partagée par le conservateur-restaurateur et l'historien de l'art dans l'étude, le traitement et la publication de leurs travaux constitue la base d'une collaboration fructueuse qui vise à conjuguer les regards portés sur un même objet (l'interdisciplinarité), et non à juxtaposer des discours cloisonnés et hiérarchisés (la pluridisciplinarité). Pour que cette collaboration ne redevienne

pas qu'un vœu pieux, elle doit être mise au cœur de la formation en conservation-restauration et en histoire de l'art. C'est dans cette dynamique que les étudiants de maîtrise en histoire de l'art de l'Université de Genève ont été associés aux différents projets cités. C'est aussi dans cette perspective que s'inscrit l'accueil régulier de stagiaires au sein des ateliers et que s'organise l'enseignement prodigué depuis 2010 par le secteur de la Conservation-restauration du Musée d'art et d'histoire, dans le cadre de la maîtrise d'études avancées en conservation du patrimoine et muséologie des Universités de Genève, Lausanne et Fribourg. |

Notes

- 1 Philippot 1967, pp. 8-9; Ainsworth 2005.
- 2 Elsig (éd.) 2005, pp. 158-161, cat. 44.
- 3 Elsig (éd.) 2009, pp. 161-162, cat. 82.
- 4 Lopes *et al.* 2013, pp. 33-79.
- 5 Elsig (éd.) 2009, pp. 114-116, cat. 52.
- 6 Elsig (éd.) 2009, pp. 96-99, cat. 41.

- 7 Zeri 1976; Natale 1979.
- 8 Expositions organisées dans la salle AMAM du 8 décembre 2005 au 12 mars 2006, puis dans les salles palatines du 1^{er} octobre 2009 au 29 août 2010.
- 9 Lopes 2009, pp. 365-377.
- 10 Elsig (éd.) 2013; Elsig (éd.) 2014.
- 11 Exposition organisée dans la salle 401 du Musée d'art et d'histoire, du 1^{er} novembre 2013 au 23 février 2014.

ADRESSE DES AUTEURS

Victor Lopes, conservateur-restaurateur de peinture, responsable du secteur Conservation-restauration, Musée d'art et d'histoire, Genève, victor.lopes@ville-ge.ch

Frédéric Elsig, professeur associé, Université de Genève, frederic.elsig@unige.ch

BIBLIOGRAPHIE

Ainsworth 2005. Maryan W. Ainsworth, «From Connoisseurship to Technical Art History: the Evolution of the Interdisciplinary Study of Art», The Getty Conservation Institute, *Conservation Perspectives, The GCI Newsletter 20.1*, Spring 2005 (http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/20_1/feature.html, mai 2015).

Elsig (éd.) 2005. Frédéric Elsig (éd.), *La naissance des genres. La peinture des anciens Pays-Bas au Musée d'art et d'histoire de Genève*, Genève, Paris 2005.

Elsig (éd.) 2009. Frédéric Elsig (éd.), *L'art et ses marchés. La peinture flamande et hollandaise (XVII^e et XVIII^e siècles) au Musée d'art et d'histoire*, Genève, Paris 2009.

Elsig (éd.) 2013. Frédéric Elsig (éd.), *De la Renaissance au Romantisme. Peintures françaises et anglaises du Musée des Beaux-Arts de Lausanne*, Lausanne 2013.

Elsig (éd.) 2014. Frédéric Elsig (éd.), *Catalogue raisonné des peintures françaises du XV^e au XVIII^e siècle. Musée des Beaux-Arts de Lyon*, Paris 2014.

Lopes 2009. Victor Lopes, «Le métier du peintre en Flandre et en Hollande aux XVII^e et XVIII^e siècles», in : Elsig (éd.) 2009, pp. 365-377.

Lopes *et al.* 2013. Victor Lopes, Mirella Garbicz Bretonniere, Helena de Melo et Marine Perrin, «Histoire matérielle des volets», in : Frédéric Elsig et César Menz (éd.), *Konrad Witz. Le maître-autel de la cathédrale de Genève. Histoire, conservation et restauration*, Genève 2013, pp. 33-79.

Natale 1979. Mauro Natale, *Peintures italiennes du XIV^e au XVIII^e siècle*, Genève 1979.

Philippot 1967. Paul Philippot, «Le problème des relations entre historiens d'art et restaurateurs», in : «Les responsabilités de l'historien dans la conservation et la restauration des monuments et œuvres d'art», *Bulletin du CIHA*, II, 1967, pp. 8-9.

Zeri 1976. Federico Zeri, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimore qq1976.

CRÉDIT DES ILLUSTRATIONS

MAH Genève, B. Jacot-Descombes (fig. 1), V. Lopes (fig. 2-6).

SUMMARY

Looking at paintings

The perspectives of a conservator-restorer and an art historian

From the mid-18th century there began a dissociation of skills that until then had been assumed by painters alone, resulting in two increasingly distinct professions: on the one hand the restorers, holders of the technical knowhow, and on the other hand the art historians, whose primary asset was their "connoisseurship" employed initially with the newly-emerging museums and subsequently, during the 19th century, inside universities.

De la restauration à la conservation

BERNADETTE REY-BELLET ET ISABELLE ANEX

LES PROFESSIONS DÉDIÉES À LA SAUVEGARDE DES OBJETS PATRIMONIAUX SONT AMENÉES À SE REDÉFINIR RÉGULIÈREMENT. C'EST AINSI QUE LES PRATIQUES DE LA RESTAURATION ONT ÉVOLUÉ VERS DES INTERVENTIONS DE CONSERVATION. UNE NUANCE DE LANGAGE QUI SE VÉRIFIE DANS LES ACTES ET SELON DES DÉFINITIONS CLAIREMENT ÉTABLIES. CET ARTICLE PRÉSENTE UN ÉTAT DES LIEUX DES PRINCIPES DE BASE DE LA CONSERVATION-RESTAURATION DES ŒUVRES D'ART ET DES OBJETS D'INTÉRÊT CULTUREL. IL DÉCRIT COMMENT LE CONSERVATEUR-RESTAURATEUR EST SOUVENT APPELÉ À NUANCER SA PRATIQUE.

1 Récipient, provenance inconnue, République romaine. Bronze, diam. de l'ouverture 11 cm. MAH, inv. MF 1026. Cet objet présente des altérations typiques du bronze issu d'une fouille archéologique : minéralisation du métal, dépôts et concrétions, état fragmentaire.



Conservation préventive, curative, et restauration

À partir du milieu du XX^e siècle, la distinction entre conservation et restauration s'est peu à peu imposée dans les protocoles d'intervention sur les œuvres.

Le terme « conservation » regroupe dès lors les actes de conservation préventive et de conservation curative, alors que le terme « restauration » intègre, en outre, une composante esthétique. La conservation préventive consiste à créer des conditions favorables à la bonne préservation du bien culturel, en agissant sur la qualité de l'environnement (l'air, la lumière, etc.; voir encadré p. 13). La conservation curative vise à traiter la matière, chimiquement ou physiquement, selon la nature du dégât, avec pour objectif l'élimination des causes intrinsèques de détérioration. Enfin, les interventions de restauration comprennent, en plus des traitements curatifs, des actes esthétiques visant à faciliter la compréhension de l'œuvre. Elles peuvent inclure des nettoyages, des retouches, des restitutions, des compléments servant à mettre en valeur des détails peu visibles, ou à atténuer des contrastes disgracieux.

Ces trois niveaux d'intervention peuvent être illustrés par un exemple fictif, accompagné d'images d'objets bien réels : imaginons un objet archéologique réduit à un amas de fragments, eux-mêmes recouverts de concrétions et de cristaux de sels dus à une contamination du milieu d'enfouissement (fig. 1 et 2). L'intervention de conservation préventive consistera à sécuriser les fragments en les calant, de sorte qu'ils ne puissent pas s'entrechoquer. Ensuite, la stabilisation du taux d'hygrométrie empêchera des cycles de dissolution et de recristallisation des sels qui pourraient endommager l'objet. La conservation curative, quant à elle, proposera un traitement d'extraction ou d'inhibition des sels nocifs, afin d'éliminer la source de la dégradation. Finalement, la restauration consistera à redonner forme à l'objet en rassemblant les fragments entre eux, à compléter les parties manquantes et y apposer une teinte adéquate pour leur permettre une meilleure intégration (fig. 3 et 4).

Repères chronologiques : les chartes, les associations professionnelles

Les premières chartes internationales – celle d'Athènes en 1931, celle de Venise en 1964 et celle adoptée par l'ICOMOS (Conseil international des monuments et des sites) en 1965 – étaient avant tout destinées aux monuments et sites. Elles visaient à concilier des approches tant esthétiques qu'historiques concernant la préservation des biens culturels. Elles étaient, et sont toujours, les grandes chartes faitières de

référence, d'où sont nés dès les années 1960-1980 d'autres chartes et codes déontologiques internationaux (voir encadré p. 24). Ces derniers ont édicté les principes spécifiques et éthiques qui régissent aujourd'hui la profession de conservateur-restaurateur.

Le contenu de ces codes professionnels prend appui sur les réflexions et les expériences des praticiens, historiens, théoriciens, penseurs avertis liés au monde de l'art, qui en ont rédigé les textes fondateurs. Leurs principes ou recommandations évoluent au cours des années et sont régulièrement mis à jour; ils poursuivent néanmoins le même but, préserver le patrimoine culturel collectif. Cette cause commune ne va pourtant pas sans difficultés. La complexité du langage et de la portée des mots génère des interprétations nombreuses qui alimentent les débats. Les propos de Gaël de Guichen, ingénieur-chimiste à l'ICCROM, sont à cet égard édifiants :

« L'ICCROM et le Comité de Conservation de l'ICOM, après six années de surplace, ont finalement décidé de collaborer pour tenter de trouver une terminologie commune. Trois années de travail avec un groupe pluridisciplinaire et international pour proposer une terminologie qui définira un domaine, la conservation-restauration, comprenant trois secteurs bien distincts et différents: la restauration, la conservation curative et la conservation préventive avec sept critères différenciant les trois types d'actions. En anglais le terme général choisi a été *conservation* et les trois secteurs respectivement *restoration*, *remedial conservation* et *preventive conservation*. Cette terminologie fut présentée à la XV^e Conférence triennale de l'ICOM-CC à New Delhi en septembre 2008 et acceptée par 91% des votants, puis présentée à la XXV^e Assemblée générale de l'ICOM à Shanghai, en novembre 2009, et acceptée par 97% des votants »¹.





3 Cruche étrusque, provenance inconnue, époque tardo-républicaine. Bronze, haut. 35 cm. MAH, inv. 13741. Comblement d'une lacune au moyen d'une résine synthétique.



4 Vue de la même cruche (fig. 3) après intégration chromatique des comblements.

PAGE DE GAUCHE

2 Cruche, provenance inconnue, VI^e-V^e s. av. J.-C.. Bronze, haut. 20,5 cm. MAH, inv. 27582.

Détail d'une surface couverte de concrétions (beige), de sels nocifs (bleu-vert clair) et de produits de corrosion inertes (vert et rouge).

Aux frontières des définitions

Pour le praticien, les limites des trois catégories décrites plus haut ne sont pas toujours aussi nettes que ne le présente la théorie. Parfois les disciplines se croisent, s'entremêlent ou se confondent dans une même intervention. Autrement dit, l'acte ne peut pas toujours être placé clairement dans l'une ou l'autre catégorie. C'est le cas du nettoyage des surfaces.

Le nettoyage, entre restauration, conservation curative et prévention

La surface d'un objet nécessitera de manière évidente un nettoyage si elle est cachée par la présence d'un dépôt de saletés ou de produits d'altération accumulés dans le temps. Il s'agit donc ici d'une restauration puisque l'intervention ne vise qu'un résultat esthétique et que l'objet n'est pas en danger. En revanche, si certains éléments nocifs sont enlevés lors du nettoyage, on parlera de conservation curative (fig. 5). Des poussières ou d'autres dépôts possèdent parfois des propriétés qui peuvent provoquer des dommages. Il s'agit par exemple des propriétés électrostatiques, hygrosopiques ou encore corrosives, qui vont favoriser des réactions physico-chimiques au niveau de la matière de l'objet et causer l'altération de cette dernière. Enfin les nettoyages d'entretien, légers et très superficiels, comme l'époussetage au plumeau, sont à situer dans le domaine de la prévention.

Bien que les trois actions coexistent, la tendance actuelle privilégie la conservation préventive et la conservation curative au détriment de la restauration. Cette dernière,

qui traitait, voire embellissait les œuvres au XIX^e siècle, se contente aujourd'hui de mettre en valeur les éléments d'origine de l'œuvre.

Réversibilité, oui mais...

Le terme de «réversibilité» appliqué aux traitements et aux produits utilisés apparaît dans différents codes de déontologie dès les années 1960, et varie dans sa définition, son interprétation, sa compréhension, selon les langues et les traductions. C'est pourquoi aujourd'hui encore ce terme suscite et alimente tant de réactions, de débats souvent contradictoires, passionnés et passionnants.

Lorsque l'on parle de substance, il convient de comprendre la réversibilité comme un critère de qualité qui en légitime l'usage. C'est une référence à la force d'adhésion, la solubilité, la pénétration du produit. C'est un label, comme le «bio» pour des légumes, une spécificité. Le terme fait partie du vocabulaire courant, pour ne pas dire quotidien, des professionnels et figure aussi dans les catalogues des fournisseurs spécialisés: «haut degré de réversibilité», «bonne réversibilité», «irréversible après séchage».

Qu'est-ce qu'une substance réversible? C'est un élément que l'on peut au besoin enlever et remplacer par un autre. Un produit de haute réversibilité conserve ses propriétés dans la durée, ne durcit pas, ne devient pas insoluble, laisse peu de résidus en cas de retrait. Surtout, il permet un «retraitement» si cela s'avère nécessaire; même après des années, son innocuité pour l'objet traité est garantie. «Attendu que nous sommes loin d'être infaillibles, il est

Quelques associations professionnelles des métiers de la conservation

- Créée en 1946, «l'ICOM (International Council of Museums) est une organisation non gouvernementale entretenant des relations formelles avec l'UNESCO et ayant un statut consultatif auprès du Conseil économique et social des Nations Unies». Cette association regroupe la plus grande communauté internationale des musées.

- Créé en 1959, «l'ICCROM (Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels), est un organisme intergouvernemental qui fournit des conseils d'experts sur la préservation du patrimoine culturel ainsi que la formation aux techniques

de restauration et se trouve à Rome». C'est la bibliothèque la plus importante au niveau mondial qui réunit plus de 100 000 documents dédiés à la préservation, la conservation et la restauration du patrimoine.

- Créé en 1967 par un noyau de professionnels, «l'ICOM-CC (Committee for Conservation) est la plus grande organisation internationale de conservation et le plus grand des comités internationaux de l'ICOM».

- «L'AIC (American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works) fondé en 1972, compte aujourd'hui

plus de 3500 membres dans plus de 45 pays».

- Fondée en 1977, la SCR (Association suisse de conservation et restauration) est membre fondateur de l'E.C.C.O. (Confédération européenne des organisations de conservateurs-restaurateurs), elle-même fondée en 1991. Elle travaille en étroite collaboration avec des organisations nationales et internationales dans le domaine de la préservation du patrimoine culturel.

Définitions extraites de De Guichen 2012 et de l'Association suisse de conservation et restauration (SCR), <http://skr.ch/fr/>



5 Sarcophage, Beyrouth, époque byzantine. Plomb au décor moulé, 65 x 19 x 24,5 cm. Direction Générale des Antiquités du Liban, inv. DGA 48998. Détail d'une œuvre en métal où sont visibles les trous laissés par l'action d'une corrosion dite « active ».

6 Momie d'oiseau, provenance indéterminée, Basse Époque ou période ptolémaïque. Ossements et textile, long. 50 cm. MAH, inv. 18304. Cet objet présente un état de dégradation tel que ne pas intervenir provoquerait la perte totale de la matière constitutive.



de la prudence de laisser à nos successeurs les moyens de remédier aux accidents que notre imprévoyance ou notre amour-propre pourraient occasionner», écrivait déjà François Toussaint Hacquin (1756-1832)².

Cependant, même si le principe de réversibilité reste l'un des grands fondamentaux de la déontologie de la profession, comme l'est le serment d'Hippocrate pour les médecins, tout le monde s'accorde à dire que la réversibilité à 100% relève d'une douce utopie. «(...) *Reversibility is not (cannot be) a requisite, but it is indeed a bonus, a value added to any conservation treatment which increases its overall quality: it should be pursued, but not at all costs*»³.

En effet, comment pourrait-on prétendre apposer une matière X et pouvoir par la suite, et de façon certaine, la retirer sans qu'il n'en reste la moindre trace? Aussi réversibles soient-elles, les substances employées ne sont pas anodines et, pour une part infime, intégreront la structure de l'objet. Ce sera le cas pour certains adhésifs (adhésifs réticulaires aux UV), certaines cires pour peintures murales, des consolidants, vernis de protection, produits de finition, etc. Si, comme on l'a vu, la réversibilité est un critère de qualité, son application découle de la pratique et de l'expérience. Une retouche à l'aquarelle (soluble à l'eau) sur une peinture à l'huile peut s'enlever aisément, en revanche une retouche à l'aquarelle sur une gouache pourrait poser le problème du retrait, car le support est également sensible à l'eau. Le conservateur-restaurateur est amené régulièrement à peser le pour et le contre du bien-fondé de son intervention. «*A balanced meaning-loss*» (une perte équilibrée de signification) selon l'expression du professeur Salvador Muñoz Viñas.

Heureusement cette approche figure dans le code suisse des conservateurs-restaurateurs comme un fait admis, et on ne peut que saluer cette précision, car c'est l'un des rares codes professionnels à le stipuler:

«1.7.2 (...) les conservateurs-restaurateurs sont conscients que les mesures et les matériaux sont irréversibles.»

«1.9. (...) Ils n'emploient que les techniques et les matériaux qui, dans l'état actuel des connaissances, ne nuisent ni à l'existence idéale et matérielle ni à l'aspect extérieur du bien culturel et ne font pas obstacle à de futures mesures. En principe, ils essaient d'atteindre la plus grande réversibilité possible»⁴.

Un des dilemmes auquel le conservateur-restaurateur peut être confronté est celui de devoir choisir entre l'abandon de l'œuvre à une destruction certaine ou l'application d'un traitement irréversible.

C'est le cas lorsqu'une matière est si friable que seule une consolidation par imprégnation en profondeur peut la préserver de la destruction, comme par exemple des fibres textiles desséchées (fig. 6), des objets organiques gorgés d'eau, des mortiers érodés, des céramiques lessivées dont

la dégradation a porté atteinte à la cohésion même du matériau. L'extraction d'un consolidant apporté à cœur signifierait le retour à un état d'extrême friabilité. De plus, le retrait même du produit induirait suffisamment de pressions et de tensions pour anéantir ce qui reste de cohésion dans la matière. Dans un tel cas, il n'est pas envisageable d'utiliser les propriétés de réversibilité du produit sans causer de dégâts.

Un autre cas est le nettoyage des surfaces. Si la matière constitutive de l'œuvre est attaquée lors de cette opération, aucune réversibilité n'est possible. L'élimination apparemment superficielle de la ternissure de l'argent en est un exemple: l'infime portion enlevée de la surface oxydée est définitivement perdue. Chaque élimination de ternissure arrachera un peu plus de matière et, à la longue, on pourra observer une «usure» de la surface sous l'effet des multiples nettoyages subis.

De la nécessité de l'intervention

Les limites de la réversibilité et la crainte d'une ingérence excessive ont pour conséquence de nous faire glisser vers des interventions minimales ou de conservation préventive. En pratique, il s'agit de préserver l'objet en l'état, sans y toucher, ou le moins possible.

Les préceptes de Cesare Brandi constituent donc toujours les précieuses bases du métier: ils sont dévolus au respect de la matérialité de l'œuvre et à «la lisibilité des interventions du restaurateur», et non à la lisibilité de l'œuvre, notions que l'on a tendance à confondre⁵.

Dans le domaine des beaux-arts, l'œuvre dégage une réalité propre; le regard du spectateur sera retenu ou pas par ce qui en émane, il la perçoit, la contemple, la regarde, comme l'illustre le dessin intitulé *Alexandre après avoir dompté Bucéphale se présente devant Philippe de Macédoine*, réalisé en 1783 (fig. 7-11).

Le tracé de «la composition dessinée», selon l'appellation de l'artiste, est bien visible et d'une grande finesse; l'arrière-plan et le premier plan semblent avoir été traités différemment – en arrière-plan, les traits sont plus épais et montrent une légère diffusion dans le papier, un certain «floutage» du lointain augmente la profondeur de champ et participe à la maîtrise de l'ensemble.

Des visages du premier plan sont traités de la même manière, réussissant à délivrer le caractère d'un personnage en une seule touche d'encre. Déposés subtilement comme des brumes, les rehauts de blanc sont nombreux et d'épaisseur variable; ils soulignent les drapés des tuniques et la sellerie des chevaux.



Le support de papier est jauni, il « enterre » les lumières du dessin, la feuille par endroits n'adhère plus complètement à son support secondaire. La surface du papier est usée, les taches se fondent dans les lavis successifs, abrasions et griffures sont aussi visibles.

Une première initiative viserait à éliminer le support secondaire: il constitue un danger avéré de détérioration pour l'œuvre, car l'acidité du carton migre par contact. Si une grande partie de ce traitement peut se faire à sec, le recours à l'humidité serait indispensable à la fin de l'opération d'amincissement du carton. La chambre d'humidité permettrait cet apport de vapeur d'eau très mesuré, le traitement serait donc réalisable, mais ne changerait en rien l'aspect du recto. La balance entre les risques encourus au vu de la technique du dessin utilisée et les avantages que représenterait un tel traitement n'est pas vraiment convaincante, les composés du dessin – encre, lavis et rehauts – auraient tendance à « descendre » dans les fibres du papier; l'aspect, le rendu général que procure l'œuvre au regard du spectateur, aujourd'hui, en seraient modifiés. Une intervention par l'avant du dessin serait également risquée pour les mêmes raisons. Dans ce cas-ci, c'est la conservation préventive qui est privilégiée, un encadrement dans des matériaux idoines et surtout des temps d'exposition à la lumière limités maintiendront le dessin dans son état actuel.

7 Jean-Pierre Saint-Ours (Genève, 1752-1809), *Alexandre après avoir dompté Bucéphale se présente devant Philippe de Macédoine*, 1783. Dessin à la plume et encres noire et brune, lavis de sépia, lavis gris, lavis de sanguine, rehauts de gouache/aquarelle blancs, sur une esquisse au crayon de graphite. La feuille est collée en plein sur un carton, bordé de filets noirs et bordure de papier bleu. Montage ancien, probablement pas d'origine. 445 x 780 mm. MAH, CdAG inv. 1984-151.



8 Vue générale de la figure 7 en lumière rasante: l'adhésion irrégulière de la feuille à son support est mise en évidence.



9 Détail de la figure 7 montrant une abrasion de surface sur la tunique du soldat qui retient la foule.



10 Détail de la figure 7: la foule et le traitement des têtes.

11 Détail de la figure 7: les rehauts de blanc sur le cheval d'Alexandre.

Des valeurs cachées: l'état de conservation, le contexte

La compréhension des différents « états » ou des différentes « vies » d'un objet, le contexte et les raisons de sa création, ses différents propriétaires, son parcours, son utilisation, les anciennes restaurations conduisent le professionnel à la plus grande prudence dans le choix des interventions à mener.

Toutes sortes d'informations sont présentes dans ce que l'on considère comme des altérations. Les dépôts, les résidus, les transformations de la matière donnent des indications sur les conditions dans lesquelles se sont trouvés les objets par le passé, et ce qu'ils ont subi. Un type d'altération peut être caractéristique d'un milieu d'enfouissement (la mer, le désert, etc.) ou d'un événement (un incendie, une utilisation).

Récemment, une tige métallique tordue, trouvée dans une fouille archéologique, fut mise de côté car elle ne présentait apparemment pas grand intérêt. Un spécialiste qui la repéra fit part de ses connaissances et révéla que la tige tordue avait été volontairement mutilée dans le cadre d'un

rituel précis. Ici, autant le contexte de la trouvaille que l'état de l'objet étaient matériellement la preuve de l'existence de ce rituel. Sans la rencontre avec le spécialiste, cet objet aurait pu ne jamais révéler son message, et tout un contexte culturel serait resté caché. En outre, si un conservateur-restaurateur s'était mis à redresser l'objet pour lui redonner sa forme première (en l'occurrence il s'agissait d'une fibule), son intervention aurait détruit les indications historiques imprimées dans la matière. Des objets « redressés » remplissent les musées, cette pratique ayant été courante jusqu'au milieu du XX^e siècle, alors que l'on considérait moins les contextes que l'objet lui-même.

Un autre regard, des évolutions technologiques dans l'étude matérielle ou un progrès de nos connaissances sont susceptibles de modifier radicalement notre compréhension d'un objet. Pour cette raison on essaiera de préserver tout élément pouvant, tôt ou tard, se révéler digne d'intérêt. En plus d'un interventionnisme minimal, cela se traduit par une thésaurisation à outrance de tout élément susceptible de présenter un intérêt culturel.

L'alternative au « tout conserver » serait le « tout documenter ». Indispensable lors d'un travail de conservation-restauration, la documentation permet aussi de garder la trace d'indices destinés à disparaître, qu'ils soient inhérents à l'artefact (dépôts sédimentaires, taches, résidus) ou qu'ils soient représentatifs du contexte (provenance, datation). Le cas échéant, il faut aussi être en mesure d'assurer la pérennité des supports de documentation, ce qui est aujourd'hui un réel défi avec la numérisation des informations.

Une perception en mouvement

Pour préserver le patrimoine public de nos collections, nous nous efforçons de respecter au mieux les objets, sachant que nos regards évolueront avec les changements de notre société. L'héritage muséal dépendra de l'intérêt que les générations futures lui porteront, avec des critères qui évolueront à leur tour. |

Notes

- 1 Politique de conservation: De Guichen 2012.
- 2 Cité dans Poirier 2014.
- 3 Muñoz Viñas 2005.

- 4 Association suisse de conservation et restauration (SCR), *Définition de la profession et code de déontologie*, <http://skr.ch/fr/>
- 5 Brandi 1977, p. 38; Favre-Felix 2009.

ADRESSE DES AUTEURS

Bernadette Rey-Bellet, conservatrice-restauratrice, Musée d'art et d'histoire, Genève, bernadette.rey-bellet@ville-ge.ch
Isabelle Anex, conservatrice-restauratrice, Musée d'art et d'histoire, Genève, isabelle.anex-dit-chenaud@ville-ge.ch

BIBLIOGRAPHIE

Barbara Appelbaum, *Conservation Treatment Methodology*, Oxford 2007.
Brandi 1977. Cesare Brandi, *Teoria del restauro*, Piccola Biblioteca Einaudi, Turin 1977 (première édition 1963, épuisée).
De Guichen 2012. Gaël De Guichen, *Les mots et les choses*, 2012, <http://ceroart.revues.org/2792>, consulté en octobre 2014.
Favre-Felix 2009. Michel Favre-Felix, *Ambiguïtés, erreurs et conséquences: «Rendre l'œuvre lisible»*, 2009, <http://ceroar.revues.org/1140>, consulté en octobre 2014.
Muñoz Viñas 2005. Salvador Muñoz Viñas, *Contemporary Theory of Conservation*, Oxford 2005.
Salvador Muñoz Viñas, *La Restauración del Papel*, Madrid 2010.
Salvador Muñoz Viñas, *Teoría contemporánea de la Restauración*, Oxford 2005.
Paul Pfister et Michel Favre-Felix, «Dossier la déontologie de la conservation-restauration. Une analyse des codes d'éthique de la conservation-restauration – Pour un renouveau de notre éthique dans les musées des Beaux-Arts», *ARIPA, Nuances* 32, automne 2003, <http://www.aripa-nuances.org>, consulté en octobre 2014.
Poirier 2014. Morgane Poirier, *La notion de réversibilité en conservation-restauration*, séminaire de recherche sur la conservation-restauration,

février 2014. <http://tablesde travail.hypotheses.org/721>, consulté en novembre 2014.

Wolfgang Kemp, «Alois Riegl (1858-1905), Le culte moderne de Riegl», traduction d'Olivier Mannoni, *Revue Germanique Internationale* 2, 1994: Histoire et théories de l'art, pp. 83-105. <http://rgi.revues.org/457>, consulté en novembre 2014.

CRÉDIT DES ILLUSTRATIONS

MAH Genève, B. Rey-Bellet (fig. 1-6), I. Anex (fig. 7-11).

SUMMARY

From restoration to conservation

The professions dedicated to safeguarding the cultural heritage must often redefine their missions. Restoration operations have largely evolved to become conservation interventions, a nuance of terminology that can be confirmed in practice and according to clearly established definitions.

This article presents an overview of the basic principles of the conservation and restoration of artworks and objects of cultural interest. It shows how the conservator-restorer must often adjust the approach to his work.

Recyclages antiques

JEAN-LUC CHAPPAZ, MANUELA WULLSCHLEGER ET NATHALIE WÜTHRICH

LES NOTIONS MODERNES DE CONSERVATION PRÉVENTIVE OU DE CONSERVATION CURATIVE N'AURAIENT AUCUN SENS DANS L'ANTIQUITÉ, MÊME S'IL NOUS FAUT CONSTATER QUE LES ANCIENS ÉGYPTIENS, PAR EXEMPLE, RECOUVRERAIENT D'UNE TOILE DE LIN LES PLUS PRÉCIEUX OBJETS D'UN TROUSSEAU FUNÉRAIRE¹ ET QU'À APHRODISIAS, EN CARIE, UNE STATUE ÉQUESTRE UNIQUE FUT ÉRIGÉE SOUS L'EMPIRE ROMAIN À UN NOUVEL EMPLACEMENT ET RÉPARÉE À CETTE OCCASION². L'ACTION DE RESTAURER, RENOUVELER, RÉPARER, ADAPTER MILLE ET UN ARTEFACTS POUR DES RAISONS TANT PRAGMATIQUES QU'UTILITAIRES, ÉCONOMIQUES, RELIGIEUSES OU POLITIQUES A ÉTÉ – PLUS SOUVENT QU'ON NE L'IMAGINE – LE LOT DES ARTISANS D'ALORS, NE SERAIT-CE QUE POUR MASQUER UN DÉFAUT DE FABRICATION. QUELQUES EXEMPLES GLANÉS AU FIL DES COLLECTIONS ARCHÉOLOGIQUES DU MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE MONTRENT QUE SCULPTEURS, MÉTALLURGISTES OU CÉRAMISTES EURENT À RÉPONDRE À CES EXIGENCES. ILS N'ÉTAIENT CERTAINEMENT PAS LES SEULS, MAIS LES TÉMOIGNAGES SONT MOINS DIRECTS POUR D'AUTRES CORPS DE MÉTIERS.



1 Pieds d'une statuette « porte-enseigne », provenance inconnue, fin du XIV^e s. av. J.-C. Calcaire, long. 22 cm. MAH, inv. 18160; don Walther Fol, 1871.

Des pieds intarissables

Il ne reste de la statuette égyptienne en calcaire inv. 18160³ (fig. 1) qu'une base, les pieds (le gauche en avant), la partie inférieure des chevilles et l'extrémité du pilier dorsal contre lequel elle s'appuyait. Aussi insignifiants qu'ils paraissent au premier abord, ces éléments suffisent à reconstituer l'œuvre originale, à proposer une datation et aussi à souligner l'importance qu'elle revêtait pour les anciens Égyptiens.

Un rapide calcul de proportions indique que l'œuvre devait mesurer entre 60 et 70 cm de haut. On observe, à l'extérieur du

pied gauche, une légère dépression creusée sur le socle. Cela signifie qu'un élément ajouté devait s'encaster à cet endroit, ce qui renvoie à un seul modèle possible : celui des statues « porte-enseigne », suivant lequel le souverain ou un dignitaire soutient contre son corps, du bras gauche, une hampe surmontée de l'insigne d'une divinité, attitude bien attestée au Nouvel Empire.

Cette œuvre a véhiculé – de tout temps – l'image d'un pharaon. Les pieds, chaussés, écrasent en effet neuf arcs, symbolisant les adversaires de l'Égypte, et les maigres reliefs de l'inscription qui parcourait le pilier dorsal se terminent par



2 Cratère à colonnettes apulien, provenance inconnue, 475-450 av. J.-C. Terre cuite, décor à figures noires, haut. 38,5 cm, diam. de l'embouchure 32 cm, diam. du pied 17 cm. MAH, inv. HR 2011-3.

PAGE DE DROITE

3 Radiographie du pied du cratère apulien HR 2011-3 (voir fig. 2).

4 Détail de la restauration du pied du cratère apulien HR 2011-3 (voir fig. 2).



ces mots : «... [stabi]lité et [puis]sance comme Rê» : ces deux caractéristiques relèvent de privilèges royaux. Le nom du dédicataire devait être inscrit au-dessus des hiéroglyphes conservés, dans la partie perdue de la ronde-bosse. Il figurait très probablement aussi au-devant du pied droit, mais le texte a été gratté – on n’observe plus qu’une légère dépression aujourd’hui – en attendant une possible réinscription, à moins que cette dernière ait été simplement peinte et n’ait pas résisté aux injures du temps.

Le traitement plastique soigné de l’anatomie, comme l’extrême précision de la sculpture des orteils, sans omettre les ornements quasi maniéristes des semelles n’ont de parallèles qu’à la fin de la XVIII^e dynastie (XIV^e siècle av. J.-C.). On peut hésiter à y reconnaître les pieds d’Amenhotep III ou de l’un des successeurs de son fils⁴ : Toutânkhamon, Aï ou Horemheb, ces trois derniers ne s’étant jamais gênés pour réactualiser des monuments en faisant inscrire leur nom par-dessus celui d’un prédécesseur... Mais ils ne furent pas les seuls souverains à redynamiser – tout en se les appropriant à bon compte – des monuments : les ramessides et les roitelets de la Troisième Période intermédiaire n’ont fait que suivre leur exemple.

La statuette du Musée d’art et d’histoire révèle une autre mésaventure. Elle fut manifestement brisée avant, pendant ou après cette adaptation. La partie resserrée – et fragile – de la cheville se rompit au-dessus des malléoles. Qu’importe, on creusa à l’intérieur du calcaire des mortaises qui devaient permettre l’insertion de tenons, eux-mêmes fichés de la même façon à l’intérieur des jambes de la sculpture⁵ ! Au passage, quelques traces d’outils montrent qu’on égalisa les fractures pour faciliter la restauration. Plâtre et peinture auront ensuite masqué l’intervention.



Réparer les pots cassés...

Réparer les pots cassés était aussi un art... Un potier ou un céramiste tentait de récupérer une pièce qui s’était brisée après la cuisson, ou l’utilisateur essayait de sauver son vase en le recomposant tant bien que mal avec les moyens qu’il avait à disposition. Ce phénomène concerne des civilisations et des horizons chronologiques différents.

Le cratère à colonnettes à figures noires inv. HR 2011-3 (fig. 2), produit en Apulie durant le deuxième quart du V^e siècle av. J.-C.⁶, présente entre la panse et le pied des éléments métalliques à la patine blanchâtre, qui paraissent faire partie du vase depuis sa création. Les analyses par spectrométrie de fluorescence de rayons X effectuées sur le cratère ont prouvé qu’il s’agit de plomb coulé dont la température de fusion est de 327 °C, ce qui le rend facile à utiliser sans endommager la céramique. Il est tout à fait possible, en effet, de couler du plomb à l’intérieur de la terre cuite sans la briser, car celle-ci résiste à des températures plus élevées. Le cratère a fait également l’objet d’une radiographie pour comprendre quelle était la fonction véritable des éléments en plomb (fig. 3). Une fissure circulaire dans la partie inférieure de la panse montre que le pied s’était détaché, peut-être déjà lors de la cuisson. Pour sauvegarder le récipient, on a pratiqué quatre perforations traversant l’intérieur du pied et on y a, par la suite, coulé du plomb pour recomposer l’ensemble du vase. Il en reste une « pastille » sur le fond du pied et deux à l’intérieur du cratère, ainsi que trois tenons à l’extérieur (fig. 4). La radiographie a révélé que les perforations sont en partie encore remplies de plomb.

Ce procédé de fixation d’un pied détaché à la suite d’un possible accident de cuisson n’est pas sans parallèles. Dans une vente aux enchères⁷ est apparue récemment une coupe attique à figures rouges (env. 480 av. J.-C.) présentant au centre



5 Coupe attique à figures noires, découverte à Orvieto (1922), 520-510 av. J.-C. Terre cuite, décor à figures noires, haut. 8,4 cm, diam. 20,8 cm, diam. avec anses 27,3 cm. MAH, inv. 8724.

6 Tesson de céramique commune, découvert à Augst, époque gallo-romaine. Terre cuite, larg. max. 8,2 cm, haut. max. 8,1 cm. MAH, inv. 22412.



du médaillon une sorte de pastille en plomb, qui paraît être le reste du métal coulé à l'intérieur du pied pour le consolider. Le processus de restauration de cette coupe est le même que celui appliqué au cratère apulien.

Les vases figurés, qui nécessitaient de longues et difficiles phases d'élaboration, étaient précieux. Ils étaient utilisés pour les banquets, comme dons aux divinités, pour des rituels tels que le mariage, ainsi que comme mobilier funéraire. Une coupe restaurée n'était plus utilisable dans sa fonction primaire, mais restait utile comme mobilier déposé au côté d'un défunt.

La coupe attique à figures noires inv. 8724, provenant d'un contexte archéologique étrusque, est composée de différents fragments recollés (fig. 5). Plusieurs fractures remontent à l'Antiquité, car on y voit les traces de réparations : dans les deux trous de chaque côté de la cassure était fixée une agrafe en métal désormais disparue. Ces agrafes, vraisemblablement en bronze, étaient placées tout au long de la fracture afin de pouvoir fixer les fragments entre eux et consolider la coupe. Sur d'autres récipients, une seule agrafe a été appliquée dans le but de les consolider et non de les recomposer⁸. Ce procédé de restauration était donc bien répandu dans le monde antique et n'était pas appliqué uniquement à des vases d'un certain prestige, mais également à la céramique commune, comme le démontre un tesson gallo-romain provenant d'Augst (inv. 22412; fig. 6) qui présente lui aussi une agrafe métallique⁹.



7 Pot sphérique, Kerma, nécropole orientale (fouilles de la Mission archéologique de l'Université de Genève au Soudan), Kerma moyen (vers 2000-1750 av. J.-C.). Terre cuite, diam. panse env. 36 cm. MAH, inv. 27786.



8 Dossière de cuirasse, découverte à Fillinges (Haute-Savoie), Italie du Nord (?), VIII^e s. av. J.-C. Tôle de bronze martelée et décorée au repoussé, haut. 49,9 cm. MAH, inv. 14057.

9 Patère en bronze à manche en forme de lion bondissant, découverte à Métaponte (Monte Castro, Pouilles), Attique (?), vers 500 av. J.-C. Bronze martelé (vasque) et moulé (anse mobile et manche), long. totale 48 cm. MAH, inv. 20907.



Les collections du musée possèdent par ailleurs plusieurs récipients nubien, issus de sépultures, sur lesquels des perforations ont été soigneusement réalisées par paires le long d'une fissure : elles devaient permettre l'insertion d'une cordelette³⁰ (fig. 7).

Les interventions de réparation antique par différentes fixations en plomb sont documentées essentiellement sur des vases figurés provenant de Grèce et de Grande Grèce, alors que l'utilisation du bronze sous forme d'agrafes pour restaurer la céramique importée de Grèce ou produite localement était typique des Étrusques³¹. Si le bronze offrait la possibilité d'interventions précises, par exemple sur des coupes brisées, le plomb ne permettait pas de travailler en finesse, mais était fort utile pour consolider et rassembler des parties détachées de cratères et d'amphores.

« Rustines » rivetées

Les objets en bronze, comme tous ceux réalisés dans des matériaux précieux ou selon un processus de fabrication particulièrement élaboré, ont de tout temps présenté suffisamment de valeur pour que l'on jugeât nécessaire de les réparer afin de prolonger leur utilisation.

En témoigne de façon évidente l'un des éléments de cuirasses celtiques datés de la fin de l'âge du Bronze final ou du début du premier âge du Fer (VIII^e siècle av. J.-C.) découverts en 1900 près de Fillinges, en Haute-Savoie, et acquis par le Musée d'art et d'histoire en 1933 (fig. 8)³². Le contexte archéologique laisse penser qu'il s'agissait du bûcher funéraire d'un important guerrier plutôt que d'une cachette de bronzier ou d'un lieu de sacrifice. On remarque sur cette dossière la présence d'une plaque rectangulaire en bronze, fixée au moyen de six rivets plats sur sa partie inférieure gauche, sans doute pour réparer une déchirure³³. Si la faible résistance aux chocs qu'offre la mince tôle de bronze dont sont constituées ces armures, façonnées pour épouser les formes du torse, et la finesse de leur ornementation de bossettes et de pointillés, obtenue au repoussé, semblent indiquer qu'elles étaient réservées aux chefs gaulois, qui voyaient en elles une parure plus qu'une protection, les réparations qu'elles portent suggèrent qu'elles furent également portées au combat.

Suivant un procédé semblable, la vasque d'une patère grecque à manche léontomorphe, découverte à Métaponte en Italie du Sud et entrée dans les collections du Musée d'art et d'histoire en 1971, porte elle aussi la trace d'une réparation antique (fig. 9). La partie arrondie de la paroi du côté du manche a été renforcée à l'intérieur par une plaque de bronze rectangulaire, fixée par 22 rivets en saillie sur l'extérieur,



10 Vase restauré durant l'Antiquité, découvert en Italie (?), env. 75 apr. J.-C. (corps du vase) ; 21 av. J.-C. – 79 apr. J.-C. (anse). Bronze, corps du vase de type d'Arcisate, anse avec appliques végétales de type pompéien, haut. 17 cm. MAH, inv. MF 1033, don Walther Fol 1871.

destinée à boucher une fente apparente à l'extérieur du récipient. Il semble en outre que l'anse mobile de cette patère ne soit pas d'origine : elle aurait remplacé une anse perdue probablement suite à la rupture de la soudure³⁴.

Un autre vase, issu de la collection Fol (fig. 10), illustre de façon encore plus convaincante la volonté de prolonger l'existence des objets précieux en offrant une deuxième vie à une partie épargnée d'une pièce par ailleurs endommagée. Ce récipient tardo-républicain, dont le corps, de type d'Arcisate, peut être daté des alentours de 75 apr. J.-C., s'est vu attribuer une anse à appliques végétales de type pompéien, dont la fabrication se situe entre 31 av. J.-C. et 79 apr. J.-C.³⁵. On peut donc imaginer que l'anse « survivante » d'un récipient, dont le corps devait être trop abîmé pour poursuivre son utilisation, a été récupérée et assemblée à un vase plus récent, soit qu'il vînt d'être créé pour l'occasion, soit qu'il eût perdu une première anse.]

Notes

- 1 Les exemples fourmillent dans la sépulture de Toutânkhamon; ils sont relayés par les inhumations de plus humbles personnages. Cela posé, on ne quitte guère les appartements de nos aînés protégéant d'une housse la tapisserie de leurs fauteuils ou canapés.
- 2 Smith 2012, pp. 75-76. D'autres exemples de restaurations antiques sont mentionnés par Chamay 1992.
- 3 Anciennement MF 1301.
- 4 Amenhotep IV, devenu Akhénaton, est le fils d'Amenhotep III. Sa mémoire fut proscrite, et son nom martelé avec acharnement, ce qui l'exclut de la liste des « candidats » à l'identification, puisque le nom du souverain a seulement été gratté.
- 5 Les mêmes indices de réparation ancienne (mortaise enserrant encore un crampon de métal) s'observent sur les fragments d'un cratère à calice en marbre (MAH, inv. MF 1357) représentant une scène de culte en bas relief sur sa paroi extérieure. De style néo-attique, ce cratère date de la fin du I^{er} siècle av. J.-C.
- 6 À propos de cette production que l'on situait autrefois en Campanie, cf. Ciancio 1995.
- 7 Christie's New York, 11 décembre 2014, p. 77, n° 101.
- 8 Par ex. le cratère à colonnettes attique à figures noires MAH inv. 15041 (entre 530 et 520 av. J.-C.).
- 9 Les analyses spectrométriques du métal ont démontré qu'il s'agit de plomb contenant quelques traces d'étain.
- 10 Par exemple les jarres MAH inv. 26087 et 26318 (prov. Akasha), la jatte fragmentaire MAH inv. 27960 (prov. Kerma) ou les pots MAH inv. 27387 et 27786 (prov. Kerma).
- 11 Pour les réparations antiques, cf. Pfisterer-Haas 2002.
- 12 Cet ensemble appartiendrait au groupe des cuirasses en cloche ouest-alpines, présentant une forte influence de la Méditerranée: voir Jensen 1999, pp. 96-97.
- 13 Les plastrons inv. 14060 et 14058 portent eux aussi la trace, certes moins évidente, de réparations antiques: deux plaquettes rectangulaires découpées dans une feuille de bronze sont fixées sur le côté droit du premier, alors qu'une déchirure à l'angle gauche du bord inférieur du second a été bouchée par une petite bande métallique fixée par trois clous.
- 14 En témoigne la trace sur la vasque d'une applique de fixation, en forme de demi-bobine, légèrement plus petite que celle de l'anse actuelle: cf. Dunant et al. 1976, pp. 310 et 320, fig. 18a et 18b.
- 15 Ces informations stylistiques et chronologiques, inédites, nous ont été aimablement communiquées en 2010 par Klara De Decker Szabó, que nous remercions.

ADRESSES DES AUTEURS

Jean-Luc Chappaz, conservateur en chef, Musée d'art et d'histoire, Genève, jean-luc.chappaz@ville-ge.ch

Manuela Wullschleger, adjointe scientifique, Musée d'art et d'histoire, Genève, manuela.wullschleger@ville-ge.ch

Nathalie Wüthrich, collaboratrice scientifique, Musée d'art et d'histoire, Genève, nathalie.wuthrich@ville-ge.ch

REMERCIEMENTS

Martine Degli-Agosti et Colette Hamard.

BIBLIOGRAPHIE

Chamay 1992. Jacques Chamay, « La 'philosophie' de la conservation », in: Danielle Decrouez, Jacques Chamay et Fulvio Zezza (éd.), *La conservation des monuments dans le bassin méditerranéen*, Actes du 2^e symposium international, Genève 19-21 novembre 1991; Genève 1992, pp. 39-43.

Ciancio 1995. Angela Ciancio, « Un gruppo di vasi apuli a figure nere del V secolo a.C. », *Bollettino d'Arte* 93-94, 1995, pp. 71-86.

Waldemar Deonna, « Les cuirasses hallstattiennes de Fillinges au Musée d'art et d'histoire de Genève », *Préhistoire* 3, 1934, pp. 93-143.

Dunant et al. 1976. Christiane Dunant, Harold Durand et François Schweizer, « Une patère grecque à manche léontomorphe: étude stylistique et technique », *Genava* n. s. XXIV, 1976, pp. 307-322.

Jensen 1999. Jorgen Jensen, « Vie et mort des héros », in: *L'Europe au temps d'Ulysse: dieux et héros de l'âge du bronze*, Paris 1999, pp. 87-97.

Pfisterer-Haas 2002. Susanne Pfisterer-Haas, « Antike Reparaturen », in: Martin Bentz (éd.), *Vasenforschung und Corpus Vasorum Antiquorum – Standortbestimmung und Perspektiven*, Beihefte zum *Corpus Vasorum Antiquorum*, Band I, Munich 2002, pp. 51-57.

Peter Schauer, « Die urnenfelderzeitlichen Bronzepanzer von Fillinges, Dép. Haute-Savoie, Frankreich », *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums* 2, 1978, pp. 92-130.

Smith 2012. Roland R. R. Smith, « Statues classiques dans l'Antiquité tardive: le cas d'Aphrodisias en Carie », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* 143, 2012, pp. 75-76.

CRÉDIT DES ILLUSTRATIONS

MAH Genève, A. Arlotti (fig. 1, 7), B. Jacot-Descombes et F. Bevilacqua (fig. 2, 4), C. Hamard (fig. 3), M. Wullschleger (fig. 5-6), N. Sabato (fig. 8), B. Jacot-Descombes (fig. 9-10).

SUMMARY

Ancient recycling

Modern notions of preventive conservation or remedial conservation would have been devoid of sense in Antiquity, even if ancient Egyptians, for example, would cover with a linen cloth the most precious objects in a funerary trousseau, or that in Aphrodisias, in the region of Caria, a unique equestrian statue was moved to a new location during the Roman Empire and repaired on that occasion. The work of restoring, renewing, repairing, or adapting innumerable artefacts as much for pragmatic as for utilitarian, economic, religious or political reasons was—more often than is imagined—given to craftsmen at that time, if only to mask some manufacturing defect. A number of examples found in the archaeological collections of the Musée d'Art et d'Histoire prove that sculptors, metalworkers and ceramists were employed for these needs. They were undoubtedly not the only ones, but testimonials are lacking for the other trades.

La médiation culturelle au service de la conservation-restauration

DAVID MATHEY

Un exemple numérique

LE PROFOND INTÉRÊT DU PUBLIC DU MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE POUR LES MÉTIERS DE LA CONSERVATION-RESTAURATION EST INDÉNIABLE. PREUVES EN SONT LE SUCCÈS DES VISITES D'ATELIERS ORGANISÉES RÉGULIÈREMENT, L'ENGOUEMENT QUE SUSCITENT LES DÉMONSTRATIONS DE TELLE SPÉCIALITÉ DE LA BRANCHE OU ENCORE LA FAVEUR QUE TROUVENT AUPRÈS DU PUBLIC LES COLLOQUES ET AUTRES JOURNÉES THÉMATIQUES CONSACRÉS À CE DOMAINE. SUR LES RÉSEAUX SOCIAUX ENFIN, À COMMENCER PAR FACEBOOK¹, LES PUBLICATIONS LIÉES À CES QUESTIONS SONT SYSTÉMATIQUEMENT PLÉBISCITÉES.

1 Entrée de l'exposition-dossier Konrad Witz et Genève. Les volets restaurés de la cathédrale Saint-Pierre (2013).



La conservation-restauration est également mise en valeur lors de certaines expositions temporaires, dans des espaces dédiés où les professionnels interviennent volontiers², ainsi que sur le web : les films déployés sur la chaîne YouTube du Musée d'art et d'histoire³ s'attachant à la restauration d'une œuvre particulière ou d'un ensemble (*La Mise au tombeau de Véronèse*, *Bram van Velde: conservation et restauration de cinq œuvres* et *Conservation et restauration du retable de Konrad Witz*) comptent ainsi déjà plusieurs milliers de vues. En novembre 2013, une table tactile à reconnaissance d'objets – un outil complémentaire de médiation visant à mieux faire comprendre le domaine de la conservation-restauration – a été mise à la disposition du public⁴.

La mise en valeur de la restauration du retable de Konrad Witz

En juillet 2011 commence une importante campagne de conservation-restauration consacrée à l'une des pièces maîtresses du musée, le retable de Konrad Witz⁵. Après plus de deux ans de travaux, le retour en salle de l'œuvre est accompagné par l'ouverture de l'exposition *Konrad Witz et Genève. Les volets restaurés de la cathédrale Saint-Pierre* (fig. 1). Indépendamment de définir le contexte historique et artistique du retable, les commissaires, Frédéric Elsig, professeur associé, titulaire de la chaire d'histoire de l'art médiéval à

l'Université de Genève, et Victor Lopes, conservateur-restaurateur de peintures au Musée d'art et d'histoire, y retracent son histoire matérielle par l'intermédiaire de plusieurs éléments de la présentation.

Au début du parcours sont notamment exposés des pigments et liants naturels, placés aux côtés de reproductions d'outils d'époque : palette, pinceaux « montés plumes », brosses en soie de porc liées, couteaux et autres instruments dédiés à la dorure. Apparaît également un panneau de bois de conifère dévoilant la séquence de travail : des premières couches préparatoires au glacis et à la dorure finale, dans une succession comparable à celle de l'œuvre originale (fig. 2). À côté figurent quatre copies de détails qui permettent de vérifier certaines observations réalisées lors de l'étude du retable.

La présentation des matériaux traditionnels et des instruments anciens facilite indubitablement la compréhension du travail d'alors dans l'atelier du maître; elle témoigne également des connaissances approfondies des conservateurs-restaurateurs en la matière. Elle suscite d'autres questions. Qu'en est-il par exemple des modes d'investigation actuels des professionnels? Comment estiment-ils l'état matériel d'une œuvre qui arrive dans leurs ateliers? Et quels outils utilisent-ils pour déterminer les interventions à mener? En somme, comment les conservateurs-restaurateurs travaillent-ils aujourd'hui? Comment, enfin, faire comprendre et donner à voir la complexité et la richesse de cette opération par un projet de médiation scientifique et culturelle?



1.1. Le processus de création

Les panneaux se composent chacun de cinq planches d'épicéa assemblées verticalement à joint vif. Ils sont dotés d'un cadre en noyer muni de charnières, qui respecte les anciennes mesures genevoises, et sont recouverts de toile de lin destinée à recevoir une préparation à base de colle animale et de craie. Konrad Witz met alors en place les compositions à l'aide d'un dessin au pinceau et à l'encre. Les motifs décoratifs visibles sur les fonds d'or (panneau didactique) sont réalisés par incision et guillochage de la préparation, sur laquelle est appliqué un bolus orange avant la pose de la feuille d'or. Pour les parties peintes (copies didactiques), le peintre exploite tout le potentiel des outils et matériaux disponibles au milieu du XV^e siècle (vitrines). Il utilise notamment deux qualités de liants : pour les faces intérieures, une huile de lin, pour les faces extérieures, une huile de noix, plus claire et donc plus appropriée pour peindre le ciel.

2 Panneau didactique illustrant les différentes étapes de réalisation d'une peinture au XV^e siècle et vitrine avec reproductions d'outils d'époque.

PAGE DE DROITE

3 Konrad Witz (Rottweil, vers 1400/1410 – Bâle [?], vers 1444/1447).

La Pêche miraculeuse, 1444.

Huile sur bois de sapin, marouflé;

134,6 x 153,2 cm. MAH, inv. 1843-11

a Panneau vu sous lumière rasante.

b Vue sous rayons ultraviolets.

c Vue sous rayons X.



3a



3b



3c

Du visible à l'invisible, l'imagerie scientifique du retable

Dès les premières discussions autour du projet d'exposition avec les commissaires, il est apparu que l'imagerie matérielle et scientifique qui a déterminé les interventions sur le retable, indispensable au bon déroulement de l'opération, était abondante. En effet, au fil des deux ans de travaux, de nombreuses analyses visuelles avaient été effectuées. Documentées par une importante série de photographies, elles ont dicté le traitement de fond des quatre panneaux du retable⁶. L'examen de chaque peinture a ainsi été réalisé sous lumière incidente (une lumière visible placée face à l'objet), afin d'apprécier dans le détail la technique picturale et d'observer l'état de surface de l'œuvre. On a aussi exposé les quatre représentations à une lumière rasante ou tangentielle (fig. 3a). Placée parallèlement à sa surface, cette lumière souligne les irrégularités de la couche peinte et de son support. Les différentes faces des volets ont en outre été soumises aux rayonnements ultraviolets (fig. 3b). Ceux-ci révèlent la présence de surpeints non originaux et signalent la présence des vernis altérés. Quant aux rayons infrarouges, ils pénètrent les strates colorées et

permettent de déceler la présence des dessins sous-jacents. Les rayons X, enfin, traversent l'ensemble des matériaux constitutifs des panneaux qui, selon leur nature, leur densité et leur épaisseur, absorbent plus au moins les radiations. Les radiographies ainsi obtenues donnent une représentation de l'ensemble des strates du tableau (fig. 3c).

Ces images ont joué un rôle fondamental dans l'établissement du protocole d'intervention des conservateurs-restaurateurs. Mais les vues des quatre panneaux soumis à des rayonnements différents ne présentent-elles pas une réelle attraction pour toute personne intéressée à la matérialité d'une œuvre d'art? De toute évidence! Plusieurs possibilités de les exposer ont dès lors été évoquées: une plaquette imprimée aurait le désavantage de trop réduire la taille des illustrations; des panneaux de salle donnant à voir les images prises en atelier, assorties d'explications, troubleraient probablement l'esthétique et la cohérence de l'accrochage des œuvres originales, au risque de mettre en place des « murs de mots » certes instructifs, mais peu en phase avec une médiation et une scénographie contemporaines.

La solution s'est révélée numérique. Elle se matérialise par l'utilisation d'une table tactile à reconnaissance d'objets,



un outil interactif de dernière génération. Outre le fait de réagir tactilement en un nombre très important de zones simultanément, cette technologie offre l'avantage de reconnaître des ensembles de points placés sur l'écran selon des coordonnées précises. D'emblée, ces fonctionnalités ont paru adaptées au déploiement du projet.

Une navigation par strates, reflétant les analyses des conservateurs-restaurateurs

La structure du scénario d'usage destiné à piloter l'interactivité de la table fut définie en plusieurs étapes, la première consistant à permettre à l'utilisateur de choisir sur laquelle des quatre peintures – *La Pêche miraculeuse*, *L'Adoration des mages*, *La Libération de saint Pierre*, *La Présentation du donateur à la Vierge et à l'Enfant* – il veut se pencher (fig. 4). Une fois la sélection opérée, la partie principale du programme se déploie. Son fondement repose sur la superposition des photographies de chaque panneau sous les expositions aux différentes lumières et rayons précités. L'ordre de cette succession est déterminé par la profondeur de la vue dans la matière : l'œuvre examinée sous lumière incidente recouvre celle prise sous lumière rasante qui, elle-même, s'affiche au-dessus d'une photographie du panneau soumis aux rayons ultraviolets. Et la stratification de se succéder jusqu'aux rayons X. Deux vues résumant l'entreprise de restauration, autrement dit une vue des quatre panneaux avant et après restauration, sont incluses à cet assemblage de couches.



4 Écran d'accueil de la table tactile : le choix de l'un des quatre panneaux.

5 Images superposées et informations contextuelles.

En ce qui concerne la navigation à travers les vues compilées, elle se veut avant tout intuitive. L'intention est aussi d'offrir à l'utilisateur le plus de fluidité possible. Pour ce faire, une ligne verticale est placée de bas en haut de l'écran. Elle assume deux fonctions. La première se matérialise par une série de signets accolés à la ligne, qui correspondent aux différentes vues proposées. En touchant l'un ou l'autre des signets, l'utilisateur sélectionne l'image qui l'intéresse – avant restauration, lumière incidente ou directe, lumière rasante ou tangentielle, lumière ultraviolette, rayons infrarouges, radiographie. Le contact avec le signet fait aussi apparaître une information textuelle désignant les qualités de la lumière ou des rayonnements choisis, ainsi que leur utilité pour les conservateurs-restaurateurs⁷. La seconde fonction de la ligne verticale se signale par la présence d'une flèche placée dans sa partie inférieure. Elle invite l'utilisateur à la guider du doigt de gauche à droite de l'écran. Ce mouvement latéral permet de découvrir, au sens premier du terme, la couche placée en dessus ou en dessous de la vue visible à l'écran, selon le choix effectué par l'activation de l'un ou l'autre des signets (fig. 5). On dévoile ainsi le panneau sélectionné vu sous lumière incidente pour progressivement découvrir son aspect sous rayons infrarouges puis sous rayons X. Et ainsi de suite...

Une possibilité supplémentaire, liée à la fonctionnalité de reconnaissance d'objets de la table, est offerte à l'utilisateur : les changements de vues, possibles sur l'ensemble de l'écran, sont aussi réalisables sur une plus petite surface, en l'occurrence un cadre de 20 sur 30 cm environ. De cette manière, l'utilisateur peut non seulement se concentrer sur une partie plus restreinte de l'image, mais il peut aussi disposer de trois vues différentes en même temps.

Enfin, des points disséminés sur chacun des quatre panneaux réagissent eux aussi au contact digital. Animés par un léger scintillement, ils font apparaître des fenêtres, ou pop-up, donnant des informations contextuelles lorsqu'ils sont activés (fig. 5), ici sur le paysage représenté, là sur la présence de chaussures aux pieds des apôtres, ou encore, dans une bulle, une information sur le travail réalisé par Witz sur le traitement de l'eau⁸...

Somme toute, hormis pour ce dernier aspect, le scénario numérique propose à l'utilisateur de se mettre dans la peau d'un conservateur-restauteur. En passant d'une vue à l'autre, tout se passe comme s'il plongeait progressivement dans l'intérieur de l'œuvre, et dans sa matérialité la plus complexe. Ce faisant, tout en recevant un grand nombre d'informations de manière volontaire, il reproduit le mécanisme d'examen des professionnels.

L'intégration du dispositif numérique, une condition *sine qua non*

Un élément indispensable à la bonne tenue d'un dispositif numérique est son intégration à l'économie d'une présentation. Il se doit de faire partie du parcours de l'exposition, aussi bien pour enrichir le propos tenu dans son ensemble que pour faciliter sa compréhension. Dans ce contexte, l'orientation et l'emplacement de la table tactile ont fait l'objet de passionnantes discussions. On s'est d'emblée accordé sur le fait qu'elle devait se trouver à proximité du retable. Il était cependant nécessaire que les images des panneaux n'entrent en aucune façon en « concurrence » visuelle avec l'œuvre originale. Décision a donc été prise de placer la table parallèlement au sol, et non inclinée⁹ (fig. 6).

Au moment où cet article est écrit, la table tactile est en place, non loin du retable, depuis plus d'une année. Sa réception a été extrêmement positive, aussi bien auprès des visiteurs que des professionnels. Un argument supplémentaire pour poursuivre sur la voie de la valorisation des multiples activités de nos collègues dans les coulisses de l'institution, qui mettent en évidence l'un des autres rôles primordiaux du musée, celui de gardien des savoirs. |



6 La table tactile se trouve à proximité immédiate de l'œuvre originale.

Notes

- 1 <https://www.facebook.com/mahgeneve>.
- 2 Par exemple dans les expositions *L'art et ses marchés* (1^{er} octobre 2009 – 29 novembre 2010), ou *Héros antiques, la tapisserie flamande face à l'archéologie* (29 novembre 2013 – 2 mars 2014).
- 3 <https://www.youtube.com/user/MAHgeneve>.
- 4 Elle a déjà été rapidement évoquée dans *Genava* 61, 2013, p. 55.
- 5 MAH, inv. 1843-10 et 1843-11.
- 6 Voir notamment Lopes *et al.* 2013.
- 7 Ainsi le signet «Radiographie» permet de déployer l'information : «Les rayons X servent à l'investigation des peintures et de leurs supports. Ces rayons traversent l'ensemble des matériaux constitutifs qui, selon leur nature, leur densité et leur épaisseur, absorbent plus au moins les radiations. Les images radiographiques restituent une image de l'ensemble des

strates du tableau. Ainsi, une zone de couleur blanche, constituée par un pigment de blanc de plomb (élément lourd et radio-opaque) apparaîtra claire».

- 8 Ainsi, le point situé dans l'eau de *La Pêche miraculeuse* permet de déployer l'information : «Dans la représentation de l'eau, Konrad Witz s'est montré particulièrement attentif aux phénomènes de la réflexion et de la réfraction ainsi qu'aux effets ondulants de la surface. Il cherche à exploiter tout le potentiel du nouveau langage, l'*ars nova*».
- 9 C'est la décision inverse qui a été prise pour une autre table tactile, installée auprès de la collection des monnaies républicaines romaines des «1001 deniers», dont il a été rapidement question dans *Genava* 61, 2013, p. 55 et fig. 1, p. 51. En effet, pour cette dernière, il était important que l'écran «attire» les visiteurs vers lui, d'où sa position inclinée, mieux visible de loin.

ADRESSE DE L'AUTEUR

David Matthey, médiateur culturel, Musée d'art et d'histoire, Genève, david.matthey@ville-ge.ch

BIBLIOGRAPHIE

Lopes *et al.* 2013. Victor Lopes, Mirella Garbicz Bretonniere, Helena de Melo, Marine Perrin, «Le traitement de conservation-restauration (2011-2012)», in: Frédéric Elsig et Casar Menz (dir.), *Konrad Witz. Le maître-autel de la cathédrale de Genève. Histoire, conservation et restauration*, Genève 2013, pp. 57-79.

CRÉDIT DES ILLUSTRATIONS

MAH Genève, F. Bevilacqua (fig. 1, 2, 6), V. Lopes (fig. 3), D. Matthey (fig. 4-5).

SUMMARY

The cultural outreach department at the service of conservation and restoration
A digital example

There is an undeniably strong sympathy shown by the MAH's public for the conservation and restoration professions. Proof of this can be seen in the popularity of the regularly programmed workshop visitors' days, the interest shown for the demonstrations of the different specialities and the ample audiences for conferences and theme days on the subject. And on social networks, starting with Facebook, postings related to these questions are consistently popular.

Conservation de la collection d'estampes *kabuki* du Cabinet d'arts graphiques

VÉRONIQUE STRASSER

DEPUIS UNE SOIXANTAINÉ D'ANNÉES, LA COLLECTION D'ESTAMPES JAPONAISES *KABUKI* DU CABINET D'ARTS GRAPHIQUES DU MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE REPOSAIT TRANQUILLEMENT DANS LES RÉSERVES. ELLE REGROUPE TROIS SUJETS MAJEURS : LE THÉÂTRE, LE PAYSAGE ET LES PRÉCIEUX *SURIMONO*, PLANCHES LUXUEUSES JOUANT LE RÔLE DE CARTES DE VŒUX ET IMPRIMÉES À TITRE PRIVÉ. DANS LA PERSPECTIVE DE L'EXPOSITION *LE GESTE SUSPENDU*, 217 ŒUVRES SONT ARRIVÉES À L'ATELIER DÈS L'AUTOMNE 2012 ET PENDANT TOUTE L'ANNÉE 2013, À MESURE QUE NOS COLLÈGUES HISTORIENS DE L'ART PROGRESSAIENT DANS LEUR ÉTUDE ET LEUR TRAVAIL D'INVENTAIRE. LES LIVRES, MIEUX CONSERVÉS, N'ONT PAS REQUIS D'INTERVENTION.



1 Konishi Hirosada (vers 1819-1864),
*L'acteur Arashi Rikaku II dans le rôle
d'Heitarō*, 1849. Xylographie,
feuille 225 x 161 mm.
MAH, inv. E 1075-79.

Au-delà du charme incontestable de ces planches, quel plaisir pour le conservateur-restaurateur d'arts graphiques de travailler sur des papiers japonais, devenus aujourd'hui les auxiliaires indispensables de sa pratique quotidienne pour toute opération de consolidation.

Les premiers papiers japonais arrivent en Europe au milieu du XVI^e siècle avec les missionnaires portugais, fascinés par la qualité lisse et brillante du *gampi*² qui leur rappelle le parchemin. Ces papiers, adaptés essentiellement à l'écriture au pinceau, ne se prêtent guère à l'écriture à la plume. Leur usage se limite donc à l'impression.

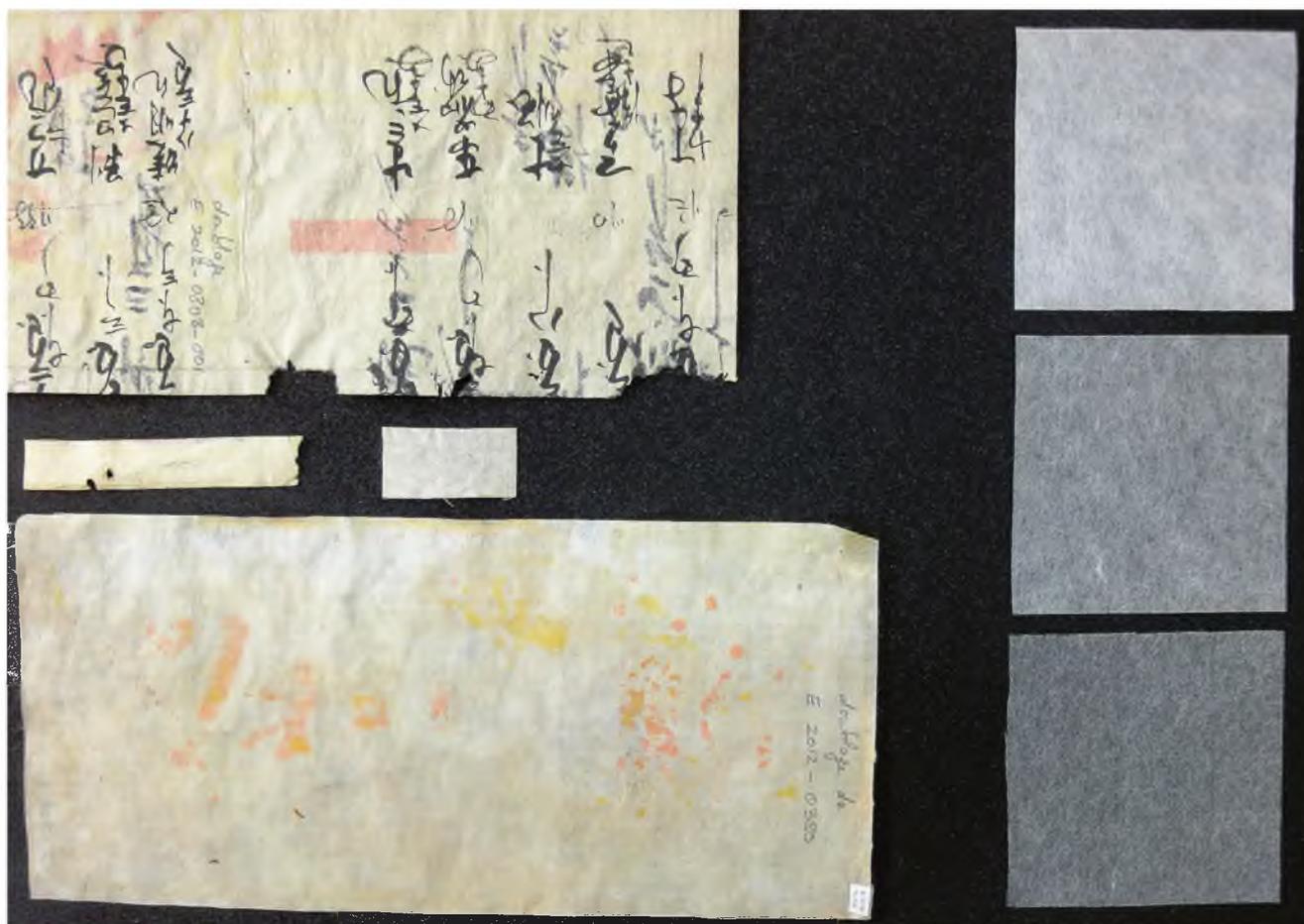
À la fermeture du Japon en 1635, les Hollandais demeurent les seuls Européens autorisés à résider et à établir des comptoirs commerciaux dans le pays. Aussi, les papiers japonais arrivent-ils sur les bateaux de la Compagnie hollandaise des Indes orientales. Rembrandt, peut-être le premier, se les approprie pour imprimer certaines de ses eaux-fortes. Toutefois, jusque dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les catalogues d'estampes français et anglais décrivent souvent ces feuilles par des appellations imprécises, tirées des

CI-DESSOUS

2 À gauche, papiers de doublages anciens trouvés sur des estampes de la collection ; à droite, papiers utilisés pour les nouveaux doublages (en haut : RK17 [19g/m²]; au centre : RK2 [11g/m²]; en bas : RK1 [8g/m²] de Paper Nao, Japon).

PAGE DE DROITE

3 Verso d'une estampe (inv. E 2012-840) doublée sur RK1 : les traces du *baren* restent visibles en transparence.



inventaires de la Compagnie où elles figurent comme *Oost Indisch papier*. De plus, elles sont souvent confondues avec la production d'origine chinoise. C'est d'ailleurs un médecin allemand, Engelbrecht Kaempfer, engagé par la Chambre de commerce de Hollande, qui écrira le premier ouvrage décrivant les méthodes de fabrication des papiers japonais dans son livre *Amoenitates Exoticae* paru en 1712.

Il faut attendre l'ouverture du Japon au monde extérieur dès 1854, avec la signature du traité d'amitié nippo-américain, pour voir les papiers japonais importés plus largement. Ils suscitent un vif intérêt auprès des scientifiques et des industriels et sont vite adoptés par l'industrie graphique et les artistes, à commencer par les impressionnistes. Plus de 70 qualités de papier différentes sont présentées à l'Exposition universelle de Londres en 1862. À cette époque se constituent également trois importantes collections d'étude des papiers orientaux : la collection Parkes, conservée au Victoria and Albert Museum à Londres, la collection Franz Bartsch à la Bibliothèque nationale allemande à Leipzig et, enfin, la collection Siebold au Japanmuseum de Leyde aux Pays-Bas.



Papier japonais et conservation-restauration

Le monde du *washi* (qui signifie papier en japonais) est riche et fascinant. Teint à l'indigo, il accueille un texte bouddhique peint à l'or, orne les sanctuaires shintoïstes de ses lignes brisées, compose d'éphémères guirlandes, forme des casques de guerrier, des coiffes, des jouets, des boîtes, des pochettes, se tisse pour confectionner des vêtements, se froisse pour les matelasser et les doubler, prend l'aspect du fer, du cuir, de la poterie, garnit les portes coulissantes et décore les éventails.

L'utilisation des papiers japonais en conservation-restauration débute vers la fin des années 1960. Jusqu'à cette époque, les gravures et dessins précieux de maîtres anciens sont généralement confiés à des restaurateurs formés aux techniques de « l'école allemande », qui pratiquent d'extraordinaires réparations invisibles avec des papiers européens de même structure². Les ateliers de reliure et d'encadrement, qu'ils soient publics ou privés, assurent également la conservation d'œuvres sur papier. Il faut toutefois attendre 1985 pour que Katsuhiko Masuda publie un article très attendu pour transmettre à ses collègues européens les connaissances indispensables au choix de papiers de qualité supérieure, adaptés à la conservation des œuvres d'art³.

En 1966, Florence est frappée par une terrible inondation qui cause d'importants dégâts. Cet événement suscite un mouvement de soutien international. De nombreux volontaires s'y rencontrent, partagent leurs compétences et expériences et reconnaissent la nécessité de former davantage de conservateurs-restaurateurs d'archives et d'œuvres d'art sur papier. La profession, demeurée jusque-là plutôt confidentielle, se développe⁴. Les années suivantes voient naître un peu partout des écoles de conservation-restauration et des revues spécialisées. Les échanges scientifiques, théoriques et pratiques se poursuivent et se renforcent.

Les méthodes de montage et de conservation japonaises, fortes d'une tradition millénaire, pénètrent dans les ateliers occidentaux, d'abord pour le traitement des œuvres orientales. Au fil du temps, la justesse des procédés et la qualité des matériaux utilisés les rendent bientôt indispensables, sous une forme ou une autre, à l'ensemble des œuvres sur papier : estampes, dessins, livres, affiches, en passant par les objets en trois dimensions comme les maquettes de théâtre, les globes, les éventails ou les masques en papier mâché. Au cours des 40 dernières années, un fructueux dialogue entre conservateurs-restaurateurs orientaux et occidentaux, favorisé par de nombreux cours et publications, a multiplié les possibilités de traitement des objets et élargi le choix des techniques et des matériaux disponibles pour tous⁵. Grâce aux efforts conjoints des conservateurs-restaurateurs, des



4a



4b



4c

chercheurs, des fabricants japonais et des compagnies spécialisées dans la commercialisation de produits de conservation de haute qualité, des papiers en feuilles ou en rouleaux, alliant légèreté, flexibilité et robustesse, sont aujourd'hui disponibles sur le marché mondial (fig. 2 et 3).

État de conservation de la collection

Paradoxalement, le peu d'intérêt suscité par la collection du Cabinet d'arts graphiques pendant plusieurs décennies a eu un effet bénéfique sur sa conservation. Les couleurs très sensibles à l'exposition à la lumière ont conservé leur fraîcheur et leur éclat. En revanche, la plupart des estampes étaient poussiéreuses et souffraient de dommages mécaniques causés par des manipulations ou des montages inadéquats : plis, ondulations, lacunes, déchirures. Certaines planches étaient montées sur des supports de carton mince, par points de collage aux quatre coins, d'autres avaient été assemblées en rouleaux recto-verso, les œuvres étant collées les unes sur les autres. Enfin, quelques feuilles étaient libres et ne comportaient que quelques anciennes charnières.

De nombreuses pièces étaient doublées d'une ou deux couches de papier japonais assez épais, parfois assemblées en bandes. Ce type de consolidation, ainsi que des empiecements au verso, coupés net (plutôt que « coupés à l'eau » comme la technique actuelle le préconise), des empâtements de colle d'amidon appliqués avec peu de soin signalent un travail ancien et témoignent du statut populaire et bon marché de ces portraits d'acteurs. On est loin des montages complexes et raffinés réservés aux peintures et aux paravents.

Matériaux utilisés

L'étude scientifique des matériaux constitutifs d'une œuvre peut aider le conservateur-restaurateur à faire le choix d'un traitement, d'un mode de stockage et d'exposition. Elle peut également seconder l'historien de l'art en cas de difficulté d'attribution. La collection d'estampes *kabuki* du Cabinet d'arts graphiques ne présentant aucune difficulté dans l'un ou l'autre de ces deux domaines, aucune étude approfondie n'a été entreprise. Les techniques d'impression des bois gravés japonais et les matériaux utilisés sont largement documentés et sont d'ailleurs encore en usage aujourd'hui⁶. La plupart des pigments et colorants employés ont été étudiés, des impressions monochromes du XVII^e siècle aux vives couleurs à l'aniline de la fin du XIX^e⁷. Les papiers sont généralement de



PAGE DE GAUCHE ET CI-CONTRE

4 Xylographie de Konishi Hirosada avant (a) et après restauration (voir fig. 1), verso (b et c) et détail du relief d'impression au coin de l'œil du personnage après séchage sous poids et molleton (d).

kozo. Ils sont fabriqués avec l'écorce intérieure du mûrier à papier. Très résistants, ils sont appréciés pour leur capacité à supporter les nombreux passages du *baren*⁸ sur les différentes matrices de bois gravées et suffisamment absorbants pour accepter les encres et les pigments.

Traitement et conservation

Le traitement n'a pas soulevé de difficultés particulières : dépoussiérage au moyen de pinceaux doux et d'éponges latex ; nettoyage et élimination des anciens doublages, renforts et résidus d'adhésif par immersion dans l'eau ou par application de vapeur. Les anciens papiers de doublage ont été conservés quand ils n'étaient pas trop endommagés. Nouveaux doublages sur papier Japon fin avec de la colle d'amidon de blé sans gluten. Séchage soit entre des molletons sous poids, soit par tension sur *karibari*⁹, un panneau traditionnel composé d'une structure de bois en caillebotis recouverte de plusieurs couches de papier qui offre un excellent contrôle du séchage. Ces deux méthodes ont permis de conserver l'aspect duveteux du papier et le relief d'impression (fig. 4). Lorsque les œuvres

ne présentaient aucun dommage structurel, elles ont été laissées dans leur état « historique ».

Enfin, les planches ont été montées dans des passe-partout de carton « musée », sans réserve alcaline (afin de préserver les couleurs d'une possible dégradation en milieu basique), avec des charnières de papier japonais. Leur bord inférieur est pourvu de languettes de même papier, assurant une certaine stabilité tout en conservant l'accès au verso. Les passe-partout sont rangés dans des boîtes de conservation.

Dorénavant, cette collection est connue, répertoriée, restaurée et elle pourra faire l'objet d'études complémentaires ou de prêts. |

Notes

- 1 *Gampi*: papier fabriqué à partir des fibres tirées de l'écorce d'un arbuste de la famille des Wikstroemia, utilisé dans la fabrication du papier depuis le VIII^e siècle. Cet arbuste ne peut pas être cultivé. Pour empêcher son extinction, la fabrication du *gampi* est très contrôlée au Japon.
- 2 Schweidler 2006.
- 3 Masuda 1985.
- 4 McAusland 2003.
- 5 Webber 2006; Huxtable/Webber 1987.
- 6 Voir le catalogue de l'exposition *Le geste suspendu* (Rümelin/Bjarne Thomsen (dir.) 2014).

- 7 Fiske/Stiber Morenus 2004. Voir également Edwards *et al.* s. d.
- 8 Le *baren* est un outil utilisé pour imprimer une matrice gravée. Il consiste en un disque plat muni d'une poignée et est traditionnellement fait de feuilles de bambou pliées et tressées. Il est frotté au revers de la feuille de papier posée sur la matrice préalablement encrée. La feuille n'absorbe que l'encre posée sur les motifs non creusés.

- 9 *Karibari* signifie « montage temporaire » en japonais.

ADRESSE DE L'AUTEUR

Véronique Strasser, restauratrice, Cabinet d'arts graphiques du Musée d'art et d'histoire, Genève, veronique.strasser@ville-ge.ch

BIBLIOGRAPHIE

Edwards *et al.* s. d. Gwenanne Edwards, Cyntia Karnes et Lynn Brostoff, « Characterization of Traditional Japanese Colorants in Woodblock Printing using Multispectral Imaging », *Poster for the Attendance at the 40th Annual Meeting of the American Institute of Conservation of Historic and Artistic Works*.

Fiske/Stiber Morenus 2004. Betty Fiske et Linda Stiber Morenus, « Ultraviolet and Infrared Examination of Japanese Woodblock Prints: Identifying Reds and Blues », *The Book and Paper Group Annual* 2, 2004, pp. 21-32.

Huxtable/Webber 1987. Merryl Huxtable et Pauline Webber, « Some Adaptation of Oriental Techniques and Materials used in the Prints and Drawings Conservation Department of the Victoria and Albert Museum », *Papers from the 10th Anniversary Conference, New Directions in Paper Conservation*, Oxford, 14-18 April 1986; *The Paper Conservator* 11, 1987, pp. 50-57.

McAusland 2003. Jane McAusland, « A Brief Personal History of a Conservator of Art on Paper in the United Kingdom: 1959-2003 », *The Book and Paper Group Annual* 22, 2003, pp. 41-47.

Masuda 1985. Katsuhiko Masuda, « Japanese Paper and *Hyogu* », *The Paper Conservator* 9, 1985, pp. 32-41.

Rümelin/Bjarne Thomsen (dir.) 2014. Christian Rümelin et Hans Bjarne Thomsen (dir.), *Le geste suspendu*, cat. expo. Cabinet d'arts graphiques du Musée d'art et d'histoire, 10 octobre 2014 - 11 janvier 2015, Genève 2014.

Schweidler 2006. Max Schweidler, *The Restoration of Engravings, Drawings, Books, and Other Works on Paper*. Translated, edited and with an appendix by Roy Perkinson, The Getty Conservation Institute, Los Angeles 2006.

Webber 2006. Pauline Webber, « East and West: A Unified Approach to Paper Conservation », *The Paper Conservator* 30, 2006, pp. 43-56.

CRÉDIT DES ILLUSTRATIONS

MAH Genève, V. Strasser

SUMMARY

Conserving the *kabuki* engravings collection at the Cabinet d'Arts Graphiques

For the last sixty-odd years, the collection of Japanese *kabuki* prints in the Cabinet d'Arts Graphiques has been resting peacefully in the storage rooms. It comprises three main subjects: theatre, landscapes and the precious *Surimono* prints that were used as commemorative cards and commissioned privately. For the exhibition *The Frozen Gesture (Le geste suspendu)*, 217 works were transferred to the workshop from autumn 2012 and during all of 2013, following the progress of the art historians in the study and inventorying of the pieces. The better-conserved books however required no intervention.

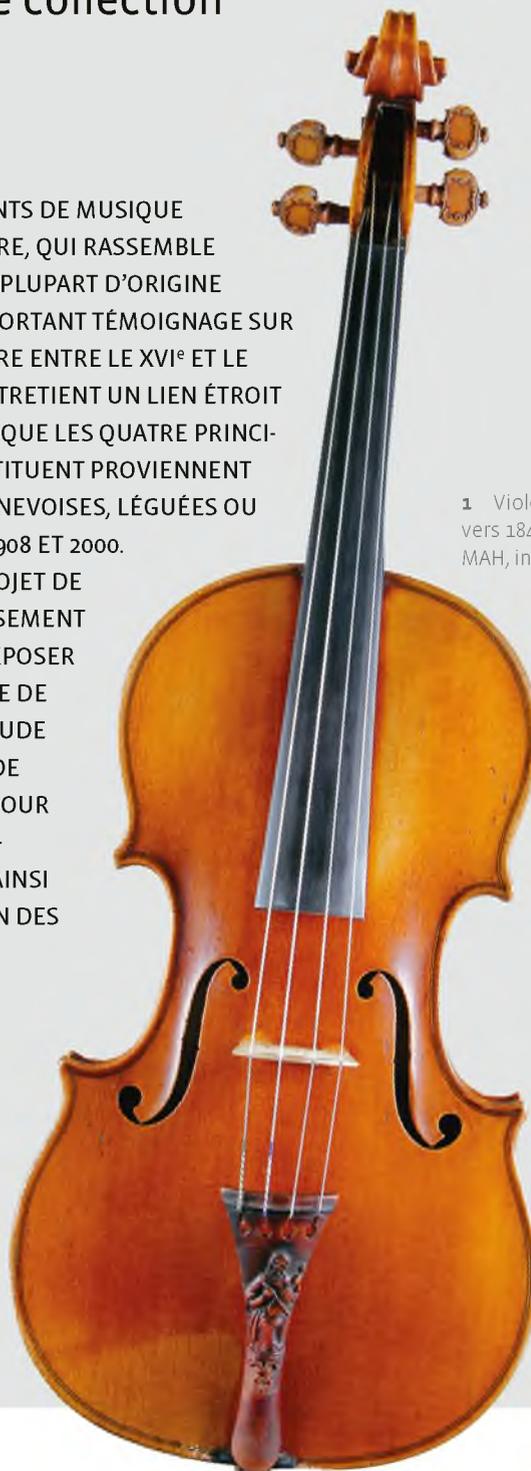
Violes, serpents et trompettes marines

EMANUELE MARCONI

Redécouverte d'une collection méconnue

LA COLLECTION D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE DU MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE, QUI RASSEMBLE PLUS DE 800 OBJETS POUR LA PLUPART D'ORIGINE EUROPÉENNE, OFFRE UN IMPORTANT TÉMOIGNAGE SUR L'ÉVOLUTION DE LEUR FACTURE ENTRE LE XVI^e ET LE XX^e SIÈCLE. SON HISTOIRE ENTRETIENT UN LIEN ÉTROIT AVEC CELLE DE LA VILLE, PUISQUE LES QUATRE PRINCIPAUX GROUPES QUI LA CONSTITUENT PROVIENNENT DE COLLECTIONS PRIVÉES GENEVOISES, LÉGUÉES OU VENDUES À LA VILLE ENTRE 1908 ET 2000.

DANS LA PERSPECTIVE DU PROJET DE RÉNOVATION ET D'AGRANDISSEMENT DU MUSÉE, QUI PRÉVOIT D'EXPOSER UNE PARTIE DE CET ENSEMBLE DE FAÇON PERMANENTE, UNE ÉTUDE PRÉLIMINAIRE A ÉTÉ MENÉE DE NOVEMBRE 2013 À MAI 2014 POUR ÉVALUER SON INTÉRÊT HISTORIQUE ET ORGANOLOGIQUE, AINSI QUE L'ÉTAT DE CONSERVATION DES INSTRUMENTS.



1 Violon, Jean-Baptiste Vuillaume, Paris, vers 1840. Bois d'érable, long. 60,5 cm. MAH, inv. 18 403; legs Adrien Alexy.

Les nombreux domaines couverts par cette étude, menée notamment en prévision du déménagement des collections dans les nouvelles réserves, concernent aussi bien des aspects relevant de la conservation à proprement parler (réalisation de constats d'état sur l'ensemble des instruments, préconisations de conditionnement, estimation des délais requis pour le déplacement, planification des travaux de radiographie, programme de conservation-restauration), que les caractéristiques historico-organologiques (origine et analyse de la collection mettant en évidence ses points forts et ses points faibles) et leur mise en valeur par le biais de conférences scientifiques et la rédaction d'articles.

La collection dans son ensemble n'a encore jamais fait l'objet d'études organologiques, et rares sont les informations disponibles concernant l'état de conservation des instruments : l'objectif de ce travail est donc d'obtenir une vue globale de ce pan du patrimoine genevois.

Composition de la collection

Elle rassemble environ 820 instruments de musique¹, manufacturés à des époques diverses (les plus représentées étant les XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles), en général d'origine européenne². La proportion d'instruments ethniques ou d'origine extra-européenne est de 10 à 15% environ.

Les catégories suivantes³ sont représentées :

- les idiophones (castagnettes, clochettes, gongs...);
- les membranophones (tambours, tam-tam...);
- les cordophones (clavecins, guitares, violons, harpes...);
- les aérophones (aérophones libres comme les accordéons ou l'harmonica, instruments à vent proprement dits comme les flûtes, les cors ou les saxophones).

La collection ne contient aucun électrophone.

Cet ensemble est indubitablement de nature à constituer une référence pour tous les spécialistes – d'autant plus qu'il leur est presque totalement inconnu –, grâce à certains groupes d'instruments (violes de gambe, cuivres du XIX^e siècle) ou de pièces uniques rares (clarinette de Lotz ou épinette attribuée à Pasquino Querci). Il pourrait aussi rencontrer un véritable intérêt auprès du grand public, qui trouverait ici l'occasion d'apprécier une collection retraçant quatre siècles d'évolution de la facture instrumentale au travers de célèbres manufacturiers (notamment Bertrand, Colichon, Vuillaume, Vinaccia, Fabricatore, Denner, Pleyel)

² Basson à tête de dragon, F. Hirschbrunner, Berne, vers 1820. Bois d'érable, laiton, long. 87,5 cm. MAH, inv. 9389.



et comprenant des instruments extraordinaires (serpents, bassons à tête de dragon (fig. 2), doubles trompettes, trompettes marines), ou constitués de matériaux précieux et rares, provenant parfois d'espèces aujourd'hui protégées (peau de serpent, fanon de baleine, ivoire, tortue, corne de rhinocéros, nacre, bois exotiques).

Aspects historiques

Les informations disponibles sur la constitution de cette collection sont rares et les premiers mois d'étude de la documentation n'ont permis de jeter qu'une faible lumière sur ses origines. Cette première recherche a néanmoins réservé quelques surprises et mis en évidence la nécessité d'une étude plus analytique et d'un passage au crible des données.

Un examen diachronique approfondi des donations constituera par ailleurs le moyen le mieux adapté pour décrypter l'histoire de la collection. Il contribuera par là-même à décrire les liens qui unissaient la société civile genevoise et les musées, et à dissiper les nombreuses zones d'ombre.

Comme précédemment indiqué, la collection est composée de quatre grands ensembles : les donations Galopin et Alexy, ainsi que les achats Ernst et Galletti, arrivés au musée à des époques et selon des modalités différentes.

La donation Galopin

Le premier groupe, composé de 93 pièces, a été donné en 1908 à la Ville de Genève par la veuve de Camille Galopin (1861-1904), banquier, négociant en métaux et passionné d'instruments anciens. À l'époque, le Musée des arts décoratifs possède déjà quelques instruments de musique (environ une vingtaine), arrivés pêle-mêle, probablement dans le cadre de legs ou de donations antérieurs. Le don Galopin constitue alors la seule grande donation d'instruments de musique faite au musée du vivant d'un propriétaire et coïncide avec l'ouverture du Musée d'art et d'histoire en 1910, comme en attestent les procès-verbaux du Conseil administratif :

« Les conditions fixées par M^{me} Galopin seront respectées et la collection sera placée au Musée d'art et d'histoire sous la dénomination 'Collection Camille Galopin' »⁴.

Cet aspect est important, car il souligne le souhait de contribuer à la création d'un musée de la Ville et révèle également l'attachement de la donatrice à sa collection : les conditions fixées par M^{me} Galopin induisent clairement que les instruments devront être exposés dans les mêmes vitrines que celles dans lesquelles ils étaient conservés chez elle. Ces conditions seront respectées et, lors de l'ouverture du musée, ils furent exposés réunis dans une seule salle (fig. 3).



3 Les instruments de musique exposés au Musée d'art et d'histoire en 1910.

Le legs Alexy

En 1946, le musée reçoit une deuxième grande donation de 19 pièces léguées par Adrien Alexy, professeur de violon au Conservatoire de Genève et premier violon du Quatuor Ludwig, fondé vers 1885 par Charles Ludwig⁵, altiste d'origine allemande. Cette donation, composée des instruments utilisés par Alexy au cours de sa carrière, est de tout premier ordre.

Une liste de ces objets figure dans les archives du musée : on y trouve de précieux instruments des écoles française et italienne, les violons de Nicolas Lupot (inv. 18401), surnommé « le Stradivarius français », et de Jean-Baptiste Vuillaume (inv. 18403, fig. 1), également l'un des plus grands luthiers français de l'époque, le violon de Vincenzo Panormo (inv. 18402) ou encore la guitare de Giovanni Battista Fabricatore (inv. 18406).

L'acquisition de la collection Ernst

En 1969, la Ville de Genève se porte acquéreur de l'intégralité de la collection de Fritz Ernst (1900-1990), musicien cher au cœur des Genevois et célèbre amateur d'instruments de musique anciens. La collection était exposée depuis 1960 à la rue Le-Fort, dans la maison-musée d'Ernst lui-même, qui prit à l'époque le nom de Musée d'instruments anciens de musique (MIAM) et ne ferma ses portes qu'en 1993, année au cours de laquelle la collection fut transférée dans les réserves du Musée d'art et d'histoire, où elle se trouve conservée. Ce grand ensemble, constitué de plus de 250 pièces, est le noyau central de la collection du MAH et le seul dont certaines pièces ont été exposées au public durant de nombreuses années.

L'acquisition de la collection Galletti

La dernière grande acquisition a lieu en 2000, avec l'achat de la collection Galletti, composée de 190 instruments à vent (principalement des cuivres du XIX^e siècle) et portant le nom de son propriétaire, Angelo Walter Galletti (1913-2012), ancien corniste de l'Orchestre de la Suisse Romande et bibliothécaire du Grand Théâtre de Genève, mais aussi infatigable vulgarisateur auprès des écoliers genevois (fig. 4).

Aspects techniques et questions de conservation

Parallèlement aux recherches entreprises dans les archives pour retracer la genèse de la collection, il était indispensable de mener à bien une évaluation globale de son état de conservation, de manière à envisager d'éventuelles interventions d'urgence et,

de façon plus générale, à dresser une liste des priorités liées au déménagement des collections et aux projets à venir.

Récolement

À l'heure actuelle, en dehors de l'infime partie de la collection (environ une vingtaine de pièces) exposée dans l'une des salles du musée, les instruments se trouvent dans un dépôt, conservés dans des rayonnages mobiles et des tours de rangement, à l'exception des grands instruments à clavier.

Les informations les plus récentes sur la localisation des pièces remontant à plusieurs années, la présente étude a offert l'occasion de procéder au récolement. Ainsi, en s'appuyant sur la base de données du musée, les informations ont été actualisées et la localisation exacte des objets à l'intérieur du dépôt a été vérifiée. Il est donc désormais possible de situer un instrument en consultant le progiciel MuseumPlus et de le retrouver dans le dépôt.

Au terme de cette première phase, une liste des instruments manquant à l'appel a été dressée et de nouvelles vérifications ont été menées pour retrouver les pièces éventuellement placées dans d'autres zones du dépôt.

Sur un total de 891 pièces mentionnées dans l'inventaire, 49 instruments n'ont pas été retrouvés. Dans certains cas, il s'agit d'objets manquant depuis plusieurs dizaines d'années, parfois depuis avant la Seconde Guerre, tandis que dans d'autres, il s'agit probablement d'erreurs d'inventaire, de double catalogage de la même pièce, de descriptions erronées ou lacunaires, voire même de vols éventuels. Des recherches ultérieures permettront de diminuer le nombre des pièces non localisées, grâce à l'analyse ponctuelle de tous les registres d'entrée.

Conditionnement et transport

Un nouveau dépôt, situé dans le quartier de la Jonction, devrait voir le jour en 2017. Il est prévu d'y transférer tous les objets conservés dans les réserves actuelles, dont bien évidemment les instruments de musique.

L'emballage et le transfert devront respecter les standards de conservation appliqués à l'ensemble des collections, avec quelques particularités dues aux caractéristiques physiques de certaines familles d'instruments. Ceux-ci sont souvent constitués de plusieurs parties démontables (il suffit de penser à un violon ou à une flûte traversière ; fig. 6) et sont susceptibles d'être assez fréquemment transportés, tant à des fins d'étude que d'exposition : le projet prévoit donc de placer les diverses pièces dans des cartons non acides, visant non seulement à garantir la meilleure conservation possible du point de vue de l'emballage, des déplacements, de l'étude et



4 Pavillon peint d'un cor d'orchestre, F. Piatet & Benoit, Lyon, vers 1840. Laiton, décor polychrome à l'intérieur du pavillon, long. 50 cm. MAH, inv. IM 395.

des expositions temporaires, mais aussi, et avant tout, à limiter au strict minimum la manipulation des instruments.

Ces cartons présentent un avantage considérable par rapport aux étuis d'origine en raison des matériaux utilisés. Alors qu'un étui, de clarinette ou de guitare par exemple, est conçu uniquement pour protéger l'instrument des chocs ou des intempéries, un carton de conservation garantit en outre, grâce à l'utilisation de matières chimiquement inertes, une préservation à long terme, car il n'interagit pas avec les matériaux dont est constitué l'instrument, ni avec le vernis qui recouvre celui-ci.

Constats d'état

Lors de l'établissement des constats d'état, on a aussi observé chacun des instruments du point de vue historico-organologique, afin de déterminer les points forts de la collection et d'anticiper les pistes de recherche et les futures thématiques d'exposition. L'ensemble jouit de façon générale d'un bon état de conservation : rares sont les pièces ayant exigé des interventions⁶ et elles pourront donc être emballées et transportées sans problème particulier.

En moyenne, une dizaine de clichés par instrument ont été pris (soit un total de plus de 8000 photographies) et environ 20 à 25 minutes ont été consacrées à observer chaque pièce. Cette étape a aussi permis de réaliser une série d'interventions mineures destinées à améliorer les conditions de conservation : diminution de la tension des cordes, démontage des parties mises en tension ou qui constituent un risque du point de vue de la conservation

en tant que telle (mentonnières dans le cas des violons et des altos), conservation de fragments ou parties plus fragiles dans des emballages séparés et numérotés.

De nombreuses pièces présentent des dégradations imputables à leurs caractéristiques de fabrication et typiques de certaines familles d'instruments. Par exemple, pour les violons et les altos, on peut constater un décollement partiel de la table et du fond du côté du talon, ainsi que du bouton. Dans la partie inférieure, à savoir à la hauteur des deux zones qui sont le plus directement en contact avec le musicien, le vernis est souvent abîmé voire absent, cette usure étant provoquée par le contact direct avec la mentonnière, qui peut également causer la déformation des éclisses en raison de la pression exercée par les vis qui la fixent.

Rayons X

Les radiographies mettent en évidence certaines dégradations cachées, comme des galeries d'insectes xylophages ou le décollement de parties structurelles, et apportent aussi des renseignements de nature historique, liés à la fabrication et aux réparations de l'instrument. Quelque 29 pièces de différents types ont ainsi été radiographiées (fig. 5).

Consolidations

Comme indiqué plus haut, une quarantaine d'instruments ont exigé de petites interventions de consolidation et de nettoyage dans la perspective d'un transfert vers les nouvelles réserves ou pour stopper certains phénomènes de corrosion. Les opérations les plus courantes ont compris la consolidation d'éléments décoratifs en corne, nacre ou ivoire, le recollage de tables harmoniques ou fonds de violons au niveau des éclisses pour éviter les déformations, l'élimination du ruban adhésif trouvé sur certains instruments à vent en cuivre, ainsi que le démontage et le nettoyage des sangles en cuir de certains accordéons.

Dans la mesure du possible, ces opérations ont eu lieu sur place, afin d'éviter de sortir les objets des réserves. En revanche, les traitements exigeant l'utilisation de solvants ou

d'outils particuliers se sont déroulés en atelier. Les interventions ont été brièvement décrites et photographiées (fig. 7) et les renseignements ainsi recueillis inscrits sur la fiche de l'instrument.

Expertise et identification au service de la collection

Cette étude a permis d'enrichir les connaissances quant à l'origine de la collection et aux différentes catégories d'instruments qui la composent. Elle a progressivement révélé son « potentiel », en mettant en évidence ses points forts, et nous a amenés à imaginer quels pourraient être les thèmes retenus lors de sa future exposition au public.

Des groupes importants d'instruments, tels que celui des violes de gambe ou celui des cuivres du XIX^e siècle, pourraient constituer les sections extrêmement intéressantes d'une exposition permanente. Mais un grand nombre d'autres thématiques, communes aux divers types d'instruments, pourraient aussi se prêter à l'organisation, en collaboration avec d'autres secteurs du musée, d'expositions temporaires abordant, par exemple, la représentation de la musique au travers des œuvres d'art, le lien entre la société genevoise et la musique, ou encore la protection des espèces menacées d'extinction au travers de divers matériaux (ivoire, carapaces de tortues, bois exotiques, etc.).

Par ailleurs, cette première phase d'étude des différents groupes d'instruments a sorti de l'oubli des pièces jusqu'à jugées ordinaires, comme une intéressante mandoline du facteur germano-italien Christian Nonemacher (XVIII^e siècle),

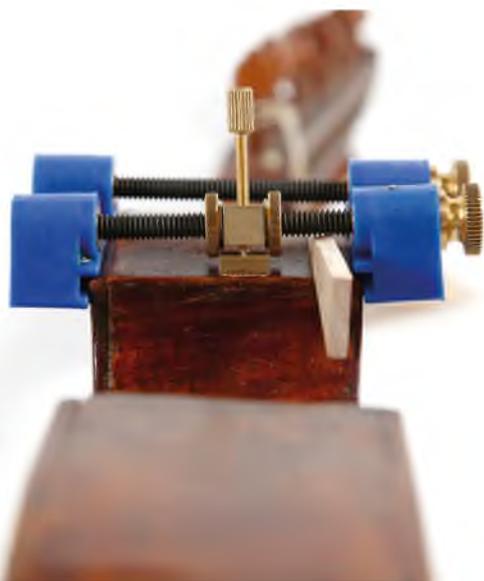
5 Radiographie d'un violon de Nicolas Sulot, Dijon, 1830. MAH, inv. 6931.

PAGE DE DROITE

6 Flûte traversière en cristal dans son coffret, Claude Laurent, Paris, après 1806. MAH, inv. IM 100.







7 Consolidation et recollage de l'éclisse d'un violon. MAH, inv. 6523.

ou qui n'avaient jamais été étudiées à ce jour. Elle a en outre permis de former des groupes d'instruments aux caractéristiques géographiques communes (par exemple les guitares et mandolines napolitaines) ou de dater certaines pièces, parfois de façon inopinée, grâce aux observations réalisées en cours de consolidation.

Enfin, la participation à des congrès a déjà permis de recueillir de nombreux échos et signes d'intérêt pour la collection. Il sera donc aisé de nouer de futurs partenariats, tant à l'échelle nationale qu'européenne, avec des instituts de recherche se consacrant à l'étude et à la mise en valeur des instruments anciens, patrimoine important qui sort enfin de l'ombre.

En résumant à l'extrême, l'étude a permis de conclure que le Musée d'art et d'histoire conserve une collection dont l'intérêt historique et organologique est très élevé et qui se trouve de façon générale dans un bon état de conservation. |

Notes

- 1 Il convient d'ajouter ici un legs récent de plus d'une centaine de boîtes à musique, inventoriées dans le secteur de l'horlogerie, et de quelques dizaines d'instruments (tambours, trompettes) d'autres départements du musée, mais qui n'en relèvent pas moins de la catégorie des instruments de musique.
- 2 Principalement français (207 objets), allemands (110 objets) et italiens (53 objets).
- 3 Selon la classification standard de Hornbostel-Sachs, revue et corrigée en 2011: <http://www.mimo-international.com/documents/Hornbostel%20Sachs.pdf>.
- 4 Procès-verbaux du Conseil administratif (AVG 03.PV.67, p. 93), séance du 10 mars 1908.
- 5 Claude Tappolet, *La vie musicale à Genève au dix-neuvième siècle (1814-1918)*, Genève 1972, p. 103.
- 6 Moins de 5% des pièces ont nécessité des collages ou des consolidations d'éléments décoratifs en train de se détacher.

ADRESSE DE L'AUTEUR

Emanuele Marconi, conservateur-restaurateur d'instruments de musique, National Music Museum, Vermillion, South Dakota, USA, emanuele.marconi@gmail.com

REMERCIEMENTS

Je voudrais remercier de leur aide et de leur disponibilité, au cours de ces mois d'étude au MAH, Estelle Fallet, Victor Lopes, Tu-Khanh Tran-Nguyen, Pierre Boesiger, Daniel Huguenin, Michelle Vuille, Gaël Bonzon, Isabelle Burkhalter, Michel Jordan, Colette Hamard, Roberto Papis, Nicolas Moro, l'équipe des transports, Stéphane Tschan, Gabriella Lini, Florence Joye, Liljana Oberson, ainsi que toutes les personnes que j'oublie ici.

CRÉDIT DES ILLUSTRATIONS

© MAH Genève, E. Marconi (fig. 1-7).

SUMMARY

Viols, serpents and trombe marine

Discovering a little-known collection

With more than 800 pieces of mostly European origin, the MAH's musical instrument collection bears witness to the evolution of instrument making between the 16th and the 20th century. The history of the collection is closely related to that of Geneva, as the four principal groups comprising it originate from private Genevan collections bestowed or sold to the City between 1908 and 2000.

In the context of the museum's renovation and enlargement project, which includes permanent exhibition intentions for part of this collection, a preliminary study was undertaken from November 2013 to May 2014 to determine its historic and musicological interest as well as the conservation state of the instruments.

La conservation-restauration d'un cabinet à médailles

PIERRE BOESIGER

Dialogue entre histoire et matière

LE MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE POSSÈDE UN CABINET À MÉDAILLES, OU MÉDAILLIER, TOUT À FAIT ÉTONNANT DE PAR SON HISTOIRE ET SON ESTHÉTIQUE. LA PREMIÈRE PEUT ÊTRE RECONSTITUÉE DE MANIÈRE ASSEZ COMPLÈTE GRÂCE À DES ARCHIVES, CE QUI EST PLUTÔT RARE POUR DU MOBILIER À GENÈVE. QUANT À SON ESTHÉTIQUE, ELLE EST SINGULIÈRE, VOIRE UNIQUE. LE MEUBLE TEL QUE LE REÇOIT LE MUSÉE À SA CRÉATION EN 1910 A DÉJÀ SUIVI UN PARCOURS QUI A PROFONDÉMENT MARQUÉ, SINON TRANSFORMÉ, SON APPARENCE. SON AVENTURE AURAIT PU S'ARRÊTER EN 1987 LORS DE L'INCENDIE DU PALAIS WILSON, DANS LEQUEL ÉTAIT ENTREPOSÉ UNE PARTIE DES COLLECTIONS DU MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE. MAIS LE MEUBLE Y A SURVÉCU TANT BIEN QUE MAL, ET UN TRAITEMENT DANS L'ATELIER DE CONSERVATION-RESTAURATION DU MOBILIER, INITIÉ EN 2012, LUI OFFRE UNE NOUVELLE VIE, TOUT EN FAVORISANT LA RECONSTITUTION DE SA RICHE HISTOIRE.

1 Médaillier, auteur inconnu, Paris, vers 1709. Diverses essences de bois, marqueterie, laiton, haut. 206 cm. MAH, inv. G 0523.

Le médaillier avec ouverture de la porte inférieure, de la face coulissante intermédiaire et d'une tirette supérieure en pyramide.



Description

Le meuble peut être divisé en deux parties (fig. 1 et 2) : une partie basse comprenant le socle et le corps principal, muni d'une porte ornée d'un médaillon à l'écusson de Genève, et une partie haute constituée d'un corps intermédiaire s'ouvrant latéralement, avec six tirettes intérieures, surmonté de 22 tirettes en pyramide couronnées par une statue en bronze doré représentant la Renommée. Le corps intermédiaire est orné de marqueteries de très belle facture de type « Boule » avec incrustations de laiton ciselé sur fond de placages d'ébène (fig. 3). L'identification des matériaux montre clairement une différence entre la partie haute et la partie basse. Le bâti de la première est en noyer et chêne, alors que celui de la seconde est en sapin. Le bois visible sur la partie haute est de l'ébène, alors que c'est du poirier laqué noir qui recouvre les parties inférieures. Les cartons avec les logements destinés aux monnaies sont recouverts de cuir rouge sur fond de soie bleue dans la partie haute (fig. 5), alors qu'ils sont couverts de papier rouge sur fond de papier marbré dans les 45 tirettes du corps principal (fig. 6). Ces différences notoires démontrent que les deux parties n'ont pas été conçues à l'origine pour former un seul meuble.

Historique du médaillier

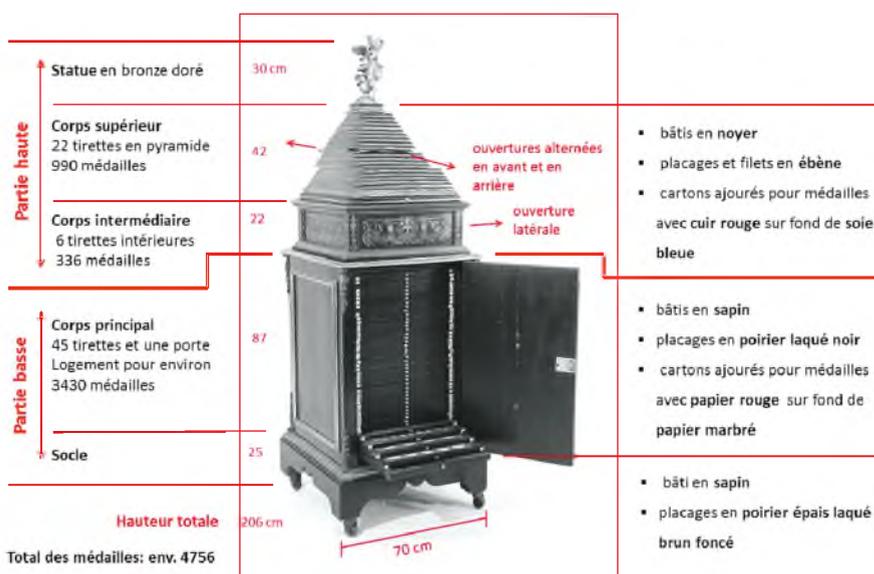
Ce médaillier a suivi l'évolution des collections publiques de Genève dès le début du XVIII^e siècle. Il arrive de Paris en 1710, acheté par la Bibliothèque publique pour contenir une collection de médailles qui lui avait été léguée et l'exposer

dans son Cabinet de curiosités. Il est transféré avec son contenu au Musée Académique en 1825, avant de rejoindre le Musée Archéologique en 1873 et finalement le Musée d'art et d'histoire en 1910. Cette chronologie est connue grâce à une plaquette de laiton trouvée à l'intérieur du meuble. Elle porte l'inscription suivante : « Le plus ancien meuble destiné à contenir les monnaies et les médailles de la bibliothèque de Genève (Donné en 1709 par M. Bouthilier de Beaumont.) » (fig. 4). La plaquette devait servir de cartel fixé à côté de l'objet, aucune trace plausible de son positionnement n'étant visible sur le meuble lui-même.

Le Registre des Assemblées de la Bibliothèque de Genève nous fournit un grand nombre de textes permettant de suivre l'histoire du médaillier, particulièrement entre 1709 et 1718. Il y est fait mention pour la première fois d'un cabinet à médailles le 12 mars 1708. Il est offert par Guillaume Franconis pour contenir la collection de médailles qu'il a léguée à la Bibliothèque en 1707. Celle-ci est alors constituée de 265 médailles de familles romaines ou médailles consulaires, et d'environ 2500 médailles d'empereurs romains ou médailles impériales (voir encadré p. 63)². Le compte-rendu du 18 mars 1709 montre que ce cabinet ne pouvait pas être utilisé et que la bibliothèque devait chercher à s'en procurer un autre, si possible à Paris.

XVIII^e siècle, acquisition et transformations

Le 18 décembre 1709, il est rapporté qu'un médaillier a été trouvé à Paris par M. De Chapeau Rouge, et qu'un dessin en a été envoyé à Genève pour approbation des directeurs de



2 Médaillier ouvert, détail des dimensions extérieures, répartition et constitution des différentes parties, répartition des médailles pouvant être contenues. MAH, inv. G 0523.



la bibliothèque. Ces derniers le renvoient à Paris avec des précisions sur les améliorations à apporter aux ornements. M. Bouthilier de Beaumont entre alors en scène, en proposant de payer le médaillier et l'entier des frais liés². Négociant français à Lyon, il fait notamment affaire avec Paris et Genève, et est fort désireux de devenir bourgeois de Genève. S'il offre de régler toutes les dépenses attenantes au médaillier, il est probable que ce soit pour montrer sa bonne volonté et obtenir cette citoyenneté³. Le détail des transformations apportées au médaillier à Paris n'est pas connu, et le dessin cité plus haut n'a malheureusement pas été retrouvé. Ces éléments auraient évidemment permis de se faire aujourd'hui une représentation précise du meuble avant son départ de l'atelier de Paris.

Quoi qu'il en soit, les travaux vont se faire rapidement, car le meuble est signalé à la Bibliothèque de Genève le 6 juin 1710 avec les médailles installées⁴. Le 18 décembre 1710, le même registre précise que la collection de M. Franconis est faite de médailles d'empereurs et de familles romaines. Comme les médaillons intégrés dans les marqueteries du corps intermédiaire représentent des empereurs romains (fig. 3), il est plausible que ces décors aient été exécutés dans l'idée de faire référence à la collection de médailles en question, ce qui authentifierait le médaillier du

3 Corps intermédiaire, marqueterie de type «Bouille», incrustation de laiton ciselé sur fond d'ébène. MAH, inv. G 0523.

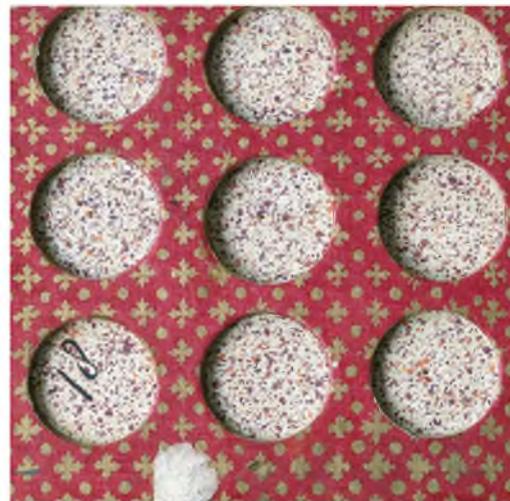
4 Plaquette de cuivre trouvée dans une tirette du médaillier, avec inscription. MAH, inv. G 0523.

Musée d'art et d'histoire comme étant celui dont il est fait mention dans les archives, tout en situant la date de fabrication des marqueteries en 1709. Il est précisé dans le même texte que les logements du médaillier étant trop peu nombreux pour pouvoir accueillir l'ensemble de la collection, il faudrait se servir de la partie basse du meuble, qui est vide, pour y mettre des tiroirs supplémentaires⁵. Cette information suggère que les tirettes actuelles du corps du bas sont genevoises, avec une date de fabrication située entre 1710 et 1718, et que la partie basse citée dans le registre correspond au corps principal actuel⁶. Celui-ci aurait donc déjà existé en 1710, malgré les différences de matériaux par rapport à la partie haute qui laissent penser à une construction plus tardive.

*Le plus ancien meuble destiné à contenir
les monnaies et les médailles de la bibliothèque de Genève
(Donné en 1709 par M. Bouthilier de Beaumont,)*



5 Intérieur d'une tirette en pyramide, avec un carton gainé de cuir rouge décoré sur un fond de soie bleue.



6 Intérieur d'une tirette du corps du bas, avec un carton recouvert de papier rouge dominoté sur fond de papier à la colle jaspé ou moucheté.

Le 4 janvier 1718, on apprend par les registres que de nouveaux tiroirs sont installés, qu'il faut enrichir de cartons avec des logements pour les médailles. Par souci d'économie, ces derniers doivent être recouverts d'un papier marbré, avec un papier semblable mais de couleur différente sur les fonds⁷. Les 45 tirettes actuelles de la partie inférieure correspondent plus ou moins à cette description. Elles sont munies de cartons recouverts d'un papier rouge décoré de motifs dorés, probablement faits au pochoir, sur fond de papier jaspé ou moucheté, de plusieurs couleurs. En revanche, il n'y a pas de description des cartons du corps supérieur pouvant attester que les exemplaires actuels, recouverts de cuir rouge décoré de motifs en or sur fond de soie bleue, sont bien ceux mentionnés en 1718 (fig. 5 et 6). En août de cette même année, les tiroirs sont terminés⁸. Le médaillier n'est ensuite plus évoqué dans les registres durant environ un siècle.

XIX^e siècle, les déplacements, le déclin ?

Il faut signaler tout d'abord que le terme « médaillier » que l'on trouve dans les archives durant le XIX^e siècle fait référence le plus souvent à la collection de médailles plutôt qu'au meuble destiné à la contenir, ce terme pouvant s'appliquer aux deux selon la terminologie officielle. Et comme

les collections numismatiques s'agrandissent au cours de ce siècle et que de nouveaux meubles doivent être fabriqués, les confusions autour de l'appellation « médaillier » ne sont pas toujours aisées à déjouer.

Le 26 juin 1813, un rapport sur les collections de médailles et monnaies fait mention d'ensembles en mauvais état entassés dans des boîtes, hormis les monnaies romaines, au nombre d'environ 2000, qui se trouvent dans « le grand médaillier ». De nombreux spécimens ont apparemment été perdus, voire vendus, échangés ou volés. Il est demandé qu'un nouveau médaillier en noyer de forme moderne soit fabriqué pour exposer correctement les collections⁹. Le 13 janvier 1816, deux médailliers sont cités, l'ancien et le nouveau. Un règlement est établi afin de sécuriser les collections, qui sont mises sous clé, et un garde des médailles est nommé¹⁰. Le 22 janvier 1825, on annonce que le médaillier de la bibliothèque (probablement les deux meubles et les collections) est déplacé au Musée Académique afin de l'unir à celui que ce musée possède déjà¹¹. En 1872, le Musée Académique disparaît et les collections archéologiques, ethnologiques et numismatiques qui le constituaient se retrouvent au sous-sol de la nouvelle Bibliothèque publique aux Bastions. Il y a de fortes chances pour que notre médaillier ait suivi ce mouvement. Il semble bien que l'on retrouve une trace officielle de

La numismatique des collectionneurs

Cette discipline vécut ses plus belles heures du temps de Louis XIV. L'engouement royal était communicatif et, comme toujours, Genève s'y mit aussi, toutes proportions gardées, avec le retard des phénomènes de mode qui mettent du temps à atteindre la province. D'où la décision d'acquérir pour la Bibliothèque de l'Académie un cabinet ou médaillier, dont la restauration est l'occasion de l'article que ces lignes accompagnent.

Nous faisons remonter la fondation de la collection genevoise de médailles à la décision prise par le Petit Conseil – quelques mois après l'adoption de la Réforme et la création de la République en 1535 – de récupérer et de conserver les trouvailles monétaires issues de la réfection des fortifications. Évidemment, il ne s'agissait alors que d'une volonté de ne pas laisser se perdre un patrimoine sorti de la terre de la Seigneurie. Deux siècles plus tard, on est convaincu de la valeur pédagogique, culturelle et esthétique des émissions monétaires antiques : les médailles (à savoir les monnaies grecques et romaines) sont appelées à enrichir le Cabinet de curiosités de la Bibliothèque de l'Académie. Elles sont conservées avec soin et inventoriées. Jean Dassier, le grand médaillier genevois, y dépose aussi ses créations, à la façon des libraires s'acquittant du dépôt légal en faveur de la bibliothèque.

À en juger par l'ancien catalogue en latin de Jean Vaillant, la collection Martin-Franconis²² est importante tant par le nombre de pièces que par leur sélection : elle est tout à fait représentative des émissions romaines républicaines, sur lesquelles

les magistrats monétaires font indiquer leur nom à partir du début du II^e siècle av. J.-C. Le classement adopté, par familles, présente une valeur descriptive uniquement, sans intérêt historique ; il fut tenacement défendu par la numismatique française jusqu'au XX^e siècle. Pour la période impériale, dès le XVI^e siècle, le but était d'illustrer par la monnaie chaque règne, chaque empereur et ses proches. On était déjà sur le bon chemin, celui qui permet aujourd'hui à la numismatique de compter parmi les sciences auxiliaires de l'histoire. Les inventaires rendent compte du souci d'écartier les faux. Il s'agit sans doute de ceux produits en grand nombre à Padoue pour combler les lacunes des médailliers des amateurs, qui allaient de la simple copie aux médailles inventées de toutes pièces, en passant par la création d'hybrides.

Il est regrettable qu'au XIX^e siècle on se soit soucié surtout – à la façon des collectionneurs de timbres – de faire des séries entières, en améliorant si possible au passage la qualité de la collection, sans conserver la trace de la provenance des pièces. Cela eut pour effet que l'histoire de la collection ne reçut pas l'attention qu'elle mériterait aujourd'hui. En reconstituer les éléments d'origine apparaît comme une entreprise à l'issue incertaine. Toutefois, on peut estimer que des monnaies de l'ancien fonds du Cabinet de numismatique, de provenance non enregistrée, faisaient jadis partie de la donation Franconis. Ainsi, le denier républicain frappé par César en 49-48 av. J.-C. (fig. 7), qui porte depuis un siècle au moins le numéro d'inventaire CdN 4791, correspond à la pièce décrite au f^o 19r. de l'inventaire de la Collection Martin-Franconis (BGe, ms. lat. 278). Cette identification constitue une quasi-certitude. Un autre denier de César est décrit dans le même document, en

repreuant également les mots de la description donnée par Vaillant : il présente à l'avant la tête diadémée de Vénus, la divinité à laquelle la *gens Julia* faisait remonter ses origines, et au revers Énée portant son père et le *palladium*, au moment de la prise de Troie. C'est, à n'en pas douter, la pièce illustrée ci-dessous (fig. 8).

La liste pourrait être allongée. Cela se fera peut-être un jour, quand l'inventaire informatisé des collections permettra de procéder aux recoupements nécessaires.

Matteo Campagnolo, conservateur du Cabinet de numismatique, Musée d'art et d'histoire, Genève,
matteo.campagnolo@ville-ge.ch

7 Denier frappé par un atelier qui se déplaçait avec les armées de César, 49-48 av. J.-C.
Av. : éléphant écrasant un serpent en forme de carnix.

Rv. : les instruments du sacrifice.

Argent, 3,654 g, diam. moyen 17,80 mm.

Jean Vaillant, *Nummi antiqui familiarum Romanarum*, Amsterdam 1703, t. I^{er}, p. 503, pl. LXXI n^o 7 ; Michael H. Crawford, *Roman Republican Coinage*, Cambridge 1974, n^o 443/1. MAH, inv. CdN 4791.

8 Denier frappé en Afrique, 47-46 av. J.-C.

Av. : tête de Vénus diadémée à droite.

Rv. : Énée passant à gauche, tenant le *palladium* de la main droite et portant Anchise sur son dos.

Argent, 3,755 g, diam. moyen 18,8 mm

Jean Vaillant, *Nummi antiqui familiarum Romanarum*, t. I^{er}, p. 504, pl. LXXII n^o 9 ; Michael H. Crawford, *Roman Republican Coinage*, Cambridge 1974, n^o 458/1. MAH, inv. CdN 7573.



ce déménagement dans un compte-rendu des activités du Musée Archéologique de 1879, qui mentionne que cette institution a reçu « de la ville de Genève, l'ancien médaillier de la Bibliothèque publique »¹³. En 1910, à la création du Musée d'art et d'histoire, le médaillier (meuble et médailles) y est transféré.

1987, la catastrophe

Les premières images connues du médaillier datent du mois de juillet 1987 : elles ont été prises lors d'une campagne de relevé photographique des objets du Musée d'art et d'histoire entreposés au Palais Wilson. Ces prises de vue montrent un meuble en assez bon état. Quelques jours plus tard, le 2 août à une heure du matin, un incendie ravage le Pavillon du Palais Wilson. Les dégâts sont considérables. Le médaillier, comme bon nombre d'autres meubles, est entreposé au sous-sol. Il sera sauvé de la destruction, mais pas des effets néfastes de la chaleur de l'incendie combinée au déluge d'eau déversé par les pompiers.

La conservation-restauration

L'état de conservation du meuble est très mauvais à son arrivée dans l'atelier de conservation-restauration du mobilier du Musée d'art et d'histoire en 2012. Les travaux de remise en état vont s'avérer complexes et d'envergure. Il serait fastidieux de décrire ces interventions dans le détail. Afin de les synthétiser, les types de dégâts, les parties concernées et les opérations entreprises ont été divisés en quelques grandes catégories.

Décollement et déformation des placages

Ils sont dus au rétrécissement des bâtis à la suite de leur séchage après l'incendie. Les placages de poirier des trois côtés du corps du bas ont subi ce type de dégâts. De grandes zones de placage ont alors été décollées du meuble afin de les remettre à plat, de les retailler à la bonne dimension, puis de les refixer. Dans de telles circonstances, les opérations de remise en état n'entrent plus dans le champ de la conservation curative mais dans celui de la restauration.



9a



9b

9 Marqueterie de type « Boullé » du côté gauche du corps intermédiaire, avant (a) et après recollement (b).

Décollement et soulèvement des incrustations en laiton de la marqueterie de type «Bouille»

Ces dégâts sont dus au rétrécissement des panneaux de support des marqueteries, les pièces de laiton n'ayant alors plus la place nécessaire dans leurs logements respectifs. Les placages d'ébène se sont légèrement décollés le long de multiples fendillements (fig. 9). Il a été décidé de refixer ces éléments de décor en réduisant au maximum les risques d'atteintes irréversibles. Leur recollage s'est fait par réhydratation de la colle animale encore présente sur l'envers des pièces sans décoller des surfaces. Certains éléments de laiton ont été limés pour leur redonner une taille adéquate.

Cintrage important des 45 tirettes du corps du bas

Ce dégât est dû au rétrécissement des fonds des tirettes, contrecarré par les deux traverses et le carton avec cuir rouge collés en surface. La remise à plat de ces tirettes s'est révélée compliquée et a nécessité des traitements de longue durée. En effet, il a fallu réhumidifier les tirettes et décoller les traverses et les cartons, puis les mettre en séchage lent sous presse durant plusieurs mois avec des contrôles réguliers sur les relations entre les pertes d'eau, les changements de dimensions et la réduction de la flèche de cintrage.

Cintrage des 22 tirettes en pyramide

Des traitements d'humidification/séchage, comme expliqué ci-dessus, ont été effectués pour leur remise à plat, avec des différences significatives dues à la construction de ces tirettes en bois massif, sans traverses ni face et dos (fig. 10). Il faut souligner la nécessité de redressements précis, car, les tirettes en pyramide coulissant à la fois sur et à l'intérieur des autres (coulisse dite «sur queues lancées»), des déformations trop prononcées empêchent tout mouvement d'ouverture et fermeture.

Démontage, ajustage et recollage des filets en laiton et en ébène, façonnage des pièces manquantes

Des filets sont présents sur les quatre faces des tirettes en pyramide. Ces opérations de remise en état figurent parmi celles qui ont nécessité le plus de temps. Le rétrécissement généralisé du bois massif à la suite du séchage après l'incendie ont provoqué le décollement, la déformation et parfois la perte des filets en laiton, qui eux ne rétrécissent pas. Il faut souligner que ceux-ci étaient auparavant non seulement collés, mais aussi cloués, ce qui a évité des pertes plus conséquentes. Les filets en ébène ont mieux résisté, mais de nombreuses brisures et pertes sont tout de même à déplorer.

10 Tirettes en pyramide à l'arrivée dans l'atelier en mars 2012 (a) et après les travaux de restauration en 2014 (b).



10a



10b

Exemples d'observations effectuées durant la conservation-restauration

1 Les tirettes en pyramide avaient des logements pour monnaies creusés dans le noyer massif

Des trous répartis régulièrement dans les bâtis des tirettes sont apparus en soulevant certains papiers intercalés entre le bois et les soies. Ils correspondent à la pointe de centrage d'une mèche à bois. Il a été possible par radiographie de voir ces trous sans décoller les papiers, et d'en faire ainsi le décompte: 897, alors que le nombre de logements s'élève à 990 avec les cartons actuels. Afin d'insérer ces derniers à l'intérieur des tirettes, une épaisseur de 1 cm de bois a été enlevée, raison pour laquelle seuls les trous de centrage sont encore visibles. Il n'est pas possible de déterminer de manière certaine le moment de cette transformation. Fait-elle partie des améliorations des ornements demandées en décembre 1709 par la Bibliothèque de Genève, à exécuter à Paris avant le transfert du meuble à Genève?

2 Le décor extérieur en laiton des tirettes en pyramide a subi des changements

Il existe des trous dans le bois sous les filets en laiton qui ne correspondent pas aux trous des filets actuels. Ces derniers ne sont donc pas d'origine et ils ont probablement été changés lors d'une restauration. Une troisième série de trous est également visible, mais ils se trouvent sous les intersections de deux filets de laiton, donc dans une zone où il ne peut y avoir de fixation. Comme ils sont très peu profonds, il se peut qu'ils aient été utilisés comme repères de profondeur pour le façonnage manuel du creux de la moulure.

3 Les marqueteries de type «Bouille» n'existaient pas à l'origine sur le corps intermédiaire

Cette partie a été fabriquée de telle sorte que le noyer massif qui la compose soit son décor visible. Les bâtis de meuble au XVIII^e siècle étaient constitués soit de chêne soit de bois résineux, mais jamais de noyer, qui est un bois décoratif et cher. Sur le médaillier, les

parties cachées sous les moulures en laiton sont bel et bien en chêne, mais celles sous les marqueteries sont en noyer massif, ce qui démontre que ces dernières sont un rajout non prévu à l'origine. Rien n'atteste que ces marqueteries font partie des améliorations des ornements demandées en 1709, mais la probabilité en est importante puisque les médaillons ornés d'effigies d'empereurs romains qui décorent les parties centrales des marqueteries (fig. 3) font référence à la collection de monnaies romaines que le meuble devait abriter.

4 La porte coulissante du corps intermédiaire a été conçue après la pose des marqueteries de type «Bouille»

C'est le cas également des six tirettes intérieures, des cartons de celles-ci et de ceux des tirettes en pyramide. En effet, la marqueterie a été découpée lors du façonnage de la porte, car il manque à présent environ 2 mm de décor (fig. 11). Comme la porte a été conçue pour installer les six tirettes à l'intérieur, on en déduit que ces dernières ont été fabriquées au même moment, tout comme les cartons à monnaies fixés à l'intérieur. Et comme ces cartons sont recouverts du même cuir rouge avec les mêmes motifs dorés que celui des tirettes en pyramide, les cartons de ces dernières ont été conçus en même temps. Mais de quelle date parlons-nous? Si les marqueteries ont été posées en 1709 à Paris, les transformations citées ci-dessus ont alors été exécutées ultérieurement, forcément à Genève. Selon les archives de 1710, les cartons des tirettes du bas du meuble, fabriquées à Genève, devaient ressembler à ceux des tirettes du haut. Il y avait donc des cartons dans ces dernières à l'arrivée du meuble à Genève, et non des logements creusés à même le bois, mais il ne pouvait pas s'agir de ceux existants actuellement. Ces derniers, comme le façonnage de la porte et des six tirettes, seraient donc plus tardifs (courant du XVIII^e siècle, voire du XIX^e siècle).

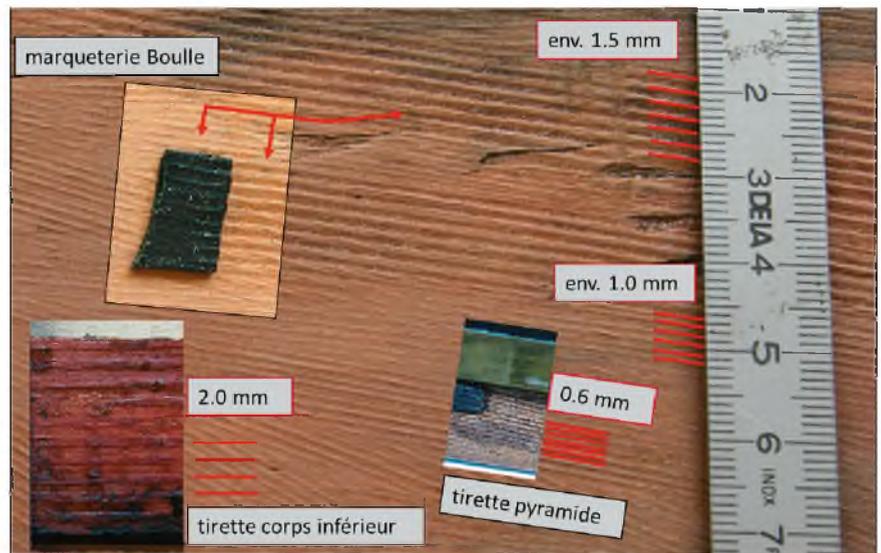
5 Quatre types de marques de rabot à dents sur les bâtis et les envers des pièces décollées

Le rabot à dents était utilisé autrefois pour faire de longues griffures sur les surfaces à coller. Avant l'ère industrielle, ils étaient fabriqués artisanalement et l'écartement des dents variait souvent d'un rabot à l'autre, ce qui est de nature à fournir un élément d'identification. Sur le médaillier, deux types de marques différents ont été trouvés sur un même élément, les placages de poirier du corps du bas (fig. 12). Les marques avec un espacement de 1 mm sont considérées comme d'origine, car elles se trouvent également sur le bâti en sapin qui recevait ces placages. Le second type de marques présente un espacement de 1,5 mm et apparaît uniquement sur certaines zones de l'envers des placages, jamais sur le bâti. Cette observation tend à démontrer que cette

11 Flanc droit de la porte coulissante du corps intermédiaire. Les ciselures de part et d'autre du joint de coupe ne correspondent plus.



12 Envers du placage de poirier du corps du bas avec deux types de marques de rabot à dents. Une pièce de marqueterie «Bouille» a des marques similaires à l'un des types. Les marques de rabot à dents observées sur les tirettes des corps du haut et du bas ont des espacements encore différents.



deuxième série de marques provient d'une restauration.

Mais plus intéressant encore, et surprenant, est le fait qu'au revers du placage d'ébène des marqueteries de type «Bouille» se trouvent des traces avec exactement le même espacement de 1,5 mm, ce qui pourrait signifier que l'artisan qui restaura le corps du bas fabriqua aussi la marqueterie. Et si cette marqueterie a été posée en 1709, le corps du bas aurait été restauré à cette même date. On est ici à nouveau dans le domaine des hypothèses, mais il faut souligner la possibilité que la partie inférieure du médaillier soit tout aussi ancienne que la partie haute, même si elle n'a pas été construite par le même ébéniste.

Le troisième type de marques de rabot à dents se trouve sur les chants en noyer des tirettes en pyramide, à l'emplacement du collage des filets en laiton ou de celui des pièces d'ébène. Ces traces ont un espacement très rapproché de 0,6 mm environ. Des stries aussi serrées sont généralement faites par des lames produites industriellement, ce qui rejoindrait les conclusions de la deuxième observation, qui suggèrent que le décor extérieur actuel des tirettes en pyramide n'est pas d'origine.

Le quatrième type de traces de rabot à dents se trouve au revers des traverses latérales des tirettes du corps du bas. Ces marques sont espacées de plus de 2 mm. Sachant que ces tirettes ont été fabriquées entre 1710 et 1718 à Genève et

qu'aucune autre transformation n'est signalée à cette époque, il est normal de ne pas les trouver ailleurs sur le meuble.

6 Les marques de liaison entre les différentes parties du meuble sont contradictoires

Ces marques augmentent encore un peu plus le nombre des hypothèses. La plus grande des tirettes en pyramide repose simplement sur le corps intermédiaire, sans assemblage, alors qu'elle possède quatre trous dans les angles sur son envers. Pourquoi des logements d'assemblage sous la tirette et pas sur le corps intermédiaire? Une explication serait que ce dernier était plus haut à l'origine, donc avec des montants plus longs, qu'il aurait fallu couper pour donner une dimension adéquate au bâti afin d'y insérer les marqueteries qui, elles, auraient alors eu des dimensions prédéfinies, inchangeables. Cette hypothèse présente l'avantage de concorder avec le mode de construction inhabituel des marqueteries, collées sur un support en chêne avant d'être fixées sur le bâti. Elles auraient alors été conçues à part, comme un modèle préfabriqué, auquel il suffisait d'ajouter des ciselles personnalisées sur les médaillons laissés vierges, en l'occurrence des effigies d'empereurs romains.

La fixation du corps du bas sur le socle est elle aussi porteuse d'interrogations. Le dessous du corps du bas possède quatre trous dans les angles qui n'ont pas

de correspondants sur le socle. Ce dernier est-il d'origine? Le corps du bas reposait-il sur un autre type de socle, ou alors sur quatre pieds?

7 Authentification problématique de la porte

Alors qu'elle possède un bâti en sapin comme le corps du bas, la porte n'est pas plaquée de poirier mais de noyer laqué en noir, sur ses deux faces. Le noyer n'était pas ici destiné à être visible, car toutes les autres surfaces du corps inférieur étaient laquées en noir. Il est possible que l'utilisation du noyer résulte d'un choix aléatoire lors d'une restauration de la porte, celle-ci ayant de toute évidence été retouchée à un moment donné, puisque les charnières actuelles ne sont pas d'origine. D'autres traces de fixation sont en effet visibles sur les montants, aux abords des logements des charnières actuelles. Cette porte existait-elle en 1709, a-t-elle été construite à cette date, ou bien est-elle plutôt de facture genevoise? A-t-elle été transformée par la suite et si oui, quand?

Traitement de l'intérieur des tirettes en pyramide

Les cartons recouverts de cuir rouge pour le logement des monnaies étaient collés sur une soie bleue, elle-même fixée sur un papier collé sur le bois. Toutes ces parties ont subi, à des degrés variables, des atteintes dues à l'eau. Celles-ci sont de plusieurs natures : décolllement et déformation des cartons, taches importantes sur les trois matériaux dues à des coulures d'eau sale, voire oxydante en raison de la présence de métaux sur le meuble, moisissures sous et sur les papiers et les soies. La sensibilité aux traitements aqueux des différentes matières a soulevé de nombreuses questions quant aux techniques à mettre en œuvre pour leur nettoyage et refixage. De plus, comme pour celles du corps du bas, la présence de ces matériaux collés à l'intérieur des tirettes est en partie responsable du cintrage du bois après séchage suite à l'incendie. Il ne fallait donc pas reproduire des conditions pouvant nuire au bon aplanissement du bois massif. Les soies ont été nettoyées par application d'un gel solide (Gellano, polysaccharide) qui absorbe les dépôts sales sans action mécanique (fig. 13). Le recollage des papiers, soies et cartons a été effectué avec une colle au pouvoir adhésif moyen mais diluable à l'alcool, donc ne contenant pas d'eau, qui aurait créé de nouveaux problèmes de tension entre le bois et les matériaux collés.

Nettoyage des garnitures en laiton

L'objectif était de sauvegarder, dans la mesure du possible, l'aspect oxydé des garnitures en laiton. Ce matériau retrouve en effet une couleur et une brillance proches de l'état neuf s'il est nettoyé trop fortement, ce qui n'était pas souhaitable dans une optique de conservation du caractère ancien du meuble. Une pâte à base aqueuse de très faible granulométrie a été utilisée en surface afin d'arriver au résultat recherché.

Nettoyage/restauration de la laque noire de la partie basse

Cette laque, qui imite l'ébène de la partie haute, a subi des coulures d'eau importantes qui ont laissé des marques blanches sur l'ensemble de la surface. Les opérations de restauration du placage expliquées plus haut, inévitables, ont aggravé ces dégâts. Redonner à ces surfaces un aspect acceptable n'a dès lors pas été chose aisée. Il a fallu trouver un équilibre entre la conservation de la laque existante, la réactivation de sa couche de surface et une nouvelle couche de laque, pour arriver à un résultat s'harmonisant avec les autres parties du meuble.



13a



13b

13 Pièce de soie de tirette en pyramide avant (a) et après nettoyage au moyen d'un gel aqueux (b).

Identification et authentification

Les nombreuses opérations de conservation-restauration énumérées ci-dessus ont mis au jour un grand nombre d'informations cachées en temps normal, telles que traces, marques et modes de fabrication. Les témoignages trouvés dans les archives donnent déjà des indices sur l'authenticité de certaines parties du meuble. Ils sont précieux, car assimilables à des jalons irréfutables, en revanche ils sont plutôt vagues et ne permettent pas de connaître l'aspect du meuble à l'origine et après les modifications effectuées. La mise en parallèle des informations écrites et des observations sur la matière durant la restauration autorise un certain

nombre de propositions sur les adaptations et transformations subies par le médaillier, dès son achat à Paris en 1709 et durant son existence genevoise (voir pp. 66-67). Si certaines sont incontestables, la plupart demeurent hypothétiques et plusieurs questions restent en suspens, ce qui rend aléatoire une reconstitution exhaustive de la vie de ce meuble. Les modifications qu'il a subies ne diminuent pas pour autant sa valeur historique, car il ne faut pas oublier qu'il servait avant tout à contenir des médailles, et que ces modifications ont été apportées pour répondre à sa fonctionnalité. Celles-ci lui auront en outre valu d'être mentionné dans les archives et d'avoir ainsi son histoire pérennisée, au même titre que celle de la collection de monnaies. |

Notes

- 1 Archives BGE, Ms. Lat. 102b et Inv. 1008.
- 2 *Registre 1702-1733*, pp. 67-68: «...On a rapporté ensuite que M. l'Auditeur de Chapeau rouge, qui avait été prié lorsqu'il était à Paris, de s'informer si l'on pourrait avoir un médailler à un prix raisonnable, & bien fait, avait pris soin de cette affaire; Qu'il avait trouvé un Médaillier parfaitement beau, dont il avait envoyé ici un dessein pour savoir s'il agréerait, & une note de ce que l'ouvrier demandait de ce Médaillier, & des divers ornements que l'on y pourrait ajouter; Que ce dessein ayant agréé à plusieurs des membres de cette Assemblée qui l'ont vu, & qui sont convenus des ornements qu'il faudra mettre au Médaillier, il a été renvoyé à Paris, afin que le tout soit exécuté le plus tôt qu'il sera possible; Et enfin que M. de Beaumont Bouthillier, qui avait donné il y a quelques mois cent écus à cette Bibliothèque, a trouvé bon que cette somme fût employée à l'achat du Médaillier sus dit; & que ce qu'il coûtera allant bien au-delà, le M. De Beaumont a eu la générosité d'en faire toute la dépense, & même de le faire rendre ici à ses frais. ...».
- 3 Il est reçu bourgeois de Genève le 4 décembre 1711 pour la somme de mille écus blancs, 3 fusils et 3 assortiments pour l'arsenal, et 10 écus pour la bibliothèque (Registre du Conseil de Genève, 1708-1711, AEG_RC_210, pp. 488-495).
- 4 *Registre 1702-1733*, pp. 70-71.
- 5 *Registre 1702-1733*, p. 79.
- 6 La partie basse citée dans l'archive aurait pu être le corps intermédiaire actuel si le médaillier acheté en 1709 n'avait été constitué que de cette partie et des tirettes en pyramide. Mais ces deux parties réunies ne peuvent contenir que 1226 monnaies sur les 2765 de la collection. La partie basse citée dans l'archive fait donc probablement référence à la partie basse actuelle, assez volumineuse pour accueillir le reste de la collection.
- 7 *Registre 1702-1733*, p. 101.
- 8 *Registre 1702-1733*, p. 108.
- 9 *Registre 1734 et suivantes*, pp.156-159.
- 10 *Registre 1734 et suivantes*, pp.161-162.
- 11 *Registre 1734 et suivantes*, pp. 191-192. Le Musée Académique (1818-1872) se situait dans l'hôtel de l'ancien Résident de France au 11, Grand-Rue.
- 12 Cette donation est sommairement enregistrée dans le registre intitulé *Livres des achats et donation [...] et généralement de tout ce qui entre dans la Bibliothèque* (Bibliothèque de Genève, ms. fr. F2), à la date du 19 novembre 1707. Il est spécifié que la collection du «sieur Martin» a été acquise par «Mons' Guillaume Franconis», dans le but de l'offrir à la Bibliothèque de l'Académie. Selon Bernard et Renaud Gagnebin, «Les trouvailles de monnaies antiques dans la région de Genève», *Genava* n. s. XXII, 1974, pp. 275-276, qui citent le registre susmentionné, l'inventaire de la collection est perdu, et il n'est plus possible de savoir si les pièces qui la composaient provenaient d'achats auprès de marchands ou de trouvailles locales acquises auprès des gens de la place. Sur M. Martin et Guillaume Franconis, voir Louis Sordet, *Dictionnaire des familles genevoises*, ms., vers 1869, s. n.
- 13 Compte rendu de l'administration municipale de la Ville de Genève pendant l'année 1879, présenté au Conseil municipal en mai 1880.

ADRESSE DE L'AUTEUR

Pierre Boesiger, conservateur-restaurateur du mobilier, Musée d'art et d'histoire, Genève, pierre.boesiger@ville-ge.ch

BIBLIOGRAPHIE

Registre 1702-1733. *Registre des Assemblées de Mess. les Directeurs de la Bibliothèque, octobre 1702 – décembre 1733*. Archives de la BGE, Ac1.
Registre 1734 et suivantes. *Registre des Assemblées de Messieurs les Directeurs de la Bibliothèque pour les années 1734 et suivantes (1825)*, rapport signé J. Picot. Archives de la BGE, Ac 2.

CRÉDIT DES ILLUSTRATIONS

MAH Genève, F. Bevilacqua (fig. 1), P. Boesiger (fig. 4-6, 9-13), B. Jacot-Descombes (fig. 7-8), R. Steffen (fig. 2-3).

SUMMARY

The conservation-restoration of a medal cabinet

A dialogue between history and matter

The Musée d'Art et d'Histoire possesses a medal cabinet with a history that is as unusual as its appearance. The former can be quite thoroughly retraced through archives, a rather rare occurrence for Genevan furniture. As to the appearance, it is distinctly unusual or even unique. When the museum received the cabinet in 1910, its past history had already deeply marked if not transformed its aspect. Later, the piece could easily have met its fate in 1987 with the fire at the Palais Wilson, where some of the MAH's collections were stored. But the cabinet survived, although barely, and in 2012 a restoration campaign in the furniture conservation workshop was initiated, giving it a new life while allowing its rich history to be reconstituted.

II ARTICLES ET ÉTUDES

ARTS APPLIQUÉS BEAUX-ARTS



Une donation exceptionnelle d'œuvres de Jean Dunand

GAËL BONZON

À LA FAVEUR DU GESTE PRODIGE DE SUZANNE DUNAND, TROIS ŒUVRES DE SON PÈRE, L'ARTISTE JEAN DUNAND (1877-1942), ONT FAIT UNE ENTRÉE REMARQUÉE L'HIVER DERNIER AU MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE. CET ÉLAN DE GÉNÉROSITÉ, LOUABLE ET POURRAIT-ON DIRE PRESQUE LÉGITIME – NOTRE INSTITUTION A TRÈS TÔT RECONNU LE TALENT DE CET ENFANT DU PAYS ET S'EST ATTACHÉE À ACQUÉRIR PLUSIEURS DE SES ŒUVRES AU FIL DE SA CARRIÈRE –, S'INSCRIT DANS UNE DÉMARCHÉ EN ACCORD AVEC CELLE DE JEAN DUNAND LUI-MÊME.

1 Carl-Albert Angst (Genève, 1875-1965) et Jean Dunand (Petit-Lancy, 1877 – Paris, 1942), *Les Jumeaux*, Paris, 1923. Bois sculpté en bas relief et laqué d'or, haut. 43 x 68 cm. Pièce signée aux angles inférieurs gauche: «C. ANGST» et droit: «JEAN DUNAND LAQUEUR». MAH, inv. AA 2014-33.



En dépit de sa féconde et brillante carrière menée à Paris, Jean Dunand a en effet toujours gardé des liens étroits avec la cité qui l'a vu naître, et plus particulièrement avec le Musée d'art et d'histoire qu'il a gratifié de plusieurs pièces¹. Ainsi l'institution genevoise peut-elle se targuer de posséder à ce jour une collection significative de cet artiste, qui s'est distingué par son génie créatif et a joué un rôle majeur dans l'élaboration du mouvement Art déco.

Ornant désormais les cimaises de la salle dédiée à ce mouvement, ainsi qu'à l'Art nouveau qui l'a précédé, les trois œuvres de factures distinctes révèlent d'emblée la nature protéiforme de Dunand. De fait, l'homme a plusieurs casquettes – même s'il n'en porte qu'une seule dans son autoportrait (fig. 3) – puisqu'au long de sa carrière, il a embrassé avec le même souci de perfection technique les métiers de sculpteur, dinandier, laqueur, orfèvre, mosaïste et, enfin, d'architecte d'intérieur.

Entre classicisme et modernité

La plus ancienne des trois œuvres constituant ce don remarquable est le fruit d'un travail réalisé à quatre mains. Il s'agit d'un bas-relief sculpté en 1923 par Carl Angst (1875-1965) et laqué d'or par Jean Dunand (fig. 1). Les deux artistes se sont rencontrés à l'École des arts industriels de Genève en 1891, et ont noué depuis un lien d'amitié indéfectible. Dotés respectivement d'un talent de sculpteur, ils se retrouveront ultérieurement à Paris dans l'atelier de Jean Dampé (1854-1945), maître dans cette discipline, qui, après leur avoir enseigné toutes les subtilités de son art, les engagera pour l'assister sur le chantier de l'un des salons de l'hôtel de la comtesse de Béarn².

L'œuvre, sous les coups de ciseaux habiles et délicats du condisciple suisse de Dunand, semble animée d'un souffle propre, en parfaite adéquation avec le sujet. De fait, ce bas-relief met en scène les enfants cadets de Jean Dunand, les jumeaux Suzanne et Jean-Louis alors âgés de cinq ans, qui sont dépeints débordants de vie. Se faisant face, ils sont représentés assis, dans leur plus simple appareil, tous deux les bras positionnés en arrière, prenant appui sur leurs mains. Les mouvements angulaires et de diagonales que dessinent leurs jambes, ceux plus souples et convexes de leurs bras et de leurs corps graciles, s'imbriquent et se répondent jusqu'aux boucles de leurs cheveux, dans un dialogue qui souligne la complicité liant ces deux bambins. Familier des portraits sculptés d'enfants, Angst excelle dans cet exercice et parvient véritablement à insuffler la vie à ses modèles.

Si ce bas-relief accuse de prime abord un classicisme convenu, cette impression est rompue avec superbe par l'intervention de laqueur de Jean Dunand – épithète que ce dernier a pris soin d'accoler à sa signature. En prenant le parti de rehausser d'or

cette composition figurative en bois, plutôt conventionnelle, il poursuit cette démarche initiée avec ses pièces de dinanderie, qui consiste à anoblir, par l'adjonction de matières précieuses, des matériaux humbles. Dunand a donc véritablement ouvert la voie à ce langage novateur célébrant les couleurs, le raffinement des matières et le luxe. Exemple par excellence, ce bas-relief – auquel l'artiste a instillé l'esprit de faste de l'Art déco – répond exactement aux besoins du public de l'après-guerre, las des restrictions vécues.

Un paravent laqué à l'esthétique cubiste

Emblématique de ce mouvement artistique au dynamisme triomphant, un paravent laqué rouge, noir et or, réalisé en 1926, figure également au nombre des pièces venues enrichir le fonds d'œuvres exécutées par Jean Dunand (fig. 2). C'est en 1912 que l'artiste se fait initier aux secrets de l'art séculaire de la laque par le maître japonais Seizo Sugawara, et que ce dernier peut, en retour, acquérir la technique savante de l'incrustation mise au point par Dunand dans la dinanderie. Systématisant ce nouveau procédé, l'« orfèvre en métaux non précieux »³ associera de manière inédite cette résine aux vases en métal, puis à l'ornementation de panneaux décoratifs en bois, de paravents, de meubles, de bijoux et même de textiles, dans un déferlement de couleurs et de formes digne de la production de certains mouvements picturaux contemporains⁴. La genèse de cette application de la laque extrême-orientale dans l'ornementation purement occidentale revient ainsi à Dunand⁵, qui a délibérément donné à cet art de nouvelles lettres de noblesse.

De dimensions relativement modestes, ce paravent à six feuilles présente un savant décor de lignes géométriques se réclamant du vocabulaire cubiste. L'artiste s'est plu à enchâsser fortuitement, sur fond de surfaces unies noires, des formes triangulaires colorées, disposées en diagonales, ornées de chevrons ou de damiers, ou voisinant encore avec des séries de stries. Chaque feuille, terminée dans sa partie inférieure par une découpe dentelée, exhibe son ornementation propre. Attaché à sa liberté d'allure, Dunand puise au registre cubiste sans jamais en faire un système : « (...) mon père, ainsi que l'a relevé Bernard Dunand, n'était pas un 'doctrinaire'. Il n'a jamais été séduit par quelque absolu de chapelle »⁶. Considéré comme une pièce maîtresse, ce paravent est la dernière réalisation du genre dans la production de Dunand. Alors qu'il a toujours fait coexister les tendances figurative et abstraite dans sa création, il se tourne dès lors vers des compositions ancrées résolument dans le réel.



2 Jean Dunand, Paravent à six feuilles, Paris, 1926. Bois, laque de Chine noire et rouge rehaussée d'or, haut. 125 cm, larg. 25 cm (par feuille). Pièce signée en bas à droite: «JEAN DUNAND». MAH, inv. AA 2014-32

L'art de la mosaïque byzantine revisité par Dunand

Pour preuve, cet autoportrait empreint de vérité, daté de 1932⁷, qui constitue la troisième pièce entrée au musée grâce à la générosité de Suzanne Dunand (fig. 3). Tandis qu'il s'enquiert du moyen de réaliser des décorations extérieures supportant les intempéries, l'artiste découvre, lors d'un voyage en Italie, les mosaïques de Venise et de Ravenne. Toujours animé par le désir

de remettre au goût du jour des techniques ancestrales, Dunand se familiarise aussitôt avec cet art difficile qui suppose, comme la dinanderie et la laque, des prodiges de patience et d'habileté: «Il ne faut pas croire que nous ne puissions plus faire ce qu'on faisait au Moyen Âge; seulement on ne nous le demande plus»⁸. Ainsi s'exprime cet homme à la force tranquille, dont la persévérance est capable d'asservir les techniques les plus rebelles.

Par le truchement de cette œuvre singulière – seuls huit panneaux relevant de cette facture sont dénombrés –, l'artiste se présente dans son essence même, tel qu'on peut le rencontrer alors au détour d'une visite à son atelier parisien de la rue Hallé: un sourire bienveillant accroché aux lèvres et invariablement «revêtu de son vaste tablier de cuir, aux agrafes émaillées, avec ses larges lunettes et sa casquette à la Brueghel»⁹. Si cette expérience dans la mosaïque témoigne de sa recherche systématique de nouveaux moyens d'expression, il s'y initie également,

sur fond de crise économique internationale, dans le dessein de trouver de nouveaux débouchés pour son atelier¹⁰.

Ces trois œuvres résument parfaitement la démarche artistique de Jean Dunand, tant dans le renouvellement des techniques abordées, qui célèbrent des métiers ancestraux, que dans la perfection d'exécution atteinte et dans l'inventivité des décors créés. Amoureux de la matière, ce virtuose technique sait en pénétrer les secrets, se l'approprier et en tirer des moyens d'expression qu'il modernise de façon pour le moins surprenante, parvenant ainsi à l'union parfaite entre l'artisanat de prestige et l'art.

La confidentialité des thèmes propre à ces œuvres – pour deux d'entre elles du moins – légitiment le fait qu'elles soient demeurées entre les mains de la famille Dunand jusqu'à ce jour.

Ainsi l'artiste, que ses contemporains surnommaient le « géant genevois »¹¹, occupe-t-il désormais une place de choix dans sa ville natale, laquelle marque une fierté tangible à le voir reconnu comme une figure emblématique des arts décoratifs de la première moitié du XX^e siècle. |



3 Jean Dunand, *Autoportrait*, Paris, 1932. Mosaïque de verre de couleur et or, 95 x 65 cm. Pièce signée en bas à gauche : « J. D. ». MAH, inv. AA 2014-34.

Notes

- 1 L'artiste a fait don en 1924 d'un vase à anses dit *Vase sorbier* (MAH, inv. M 1004), datant de 1910, et de deux panneaux décoratifs respectivement intitulés *La Conquête du cheval* (MAH, inv. L 30) et *Les Vendanges* (MAH, inv. L 31), qui ne sont autres que des maquettes réduites au dixième de deux panneaux en laque d'or exécutés en 1935 pour la décoration du paquebot *Normandie*.
- 2 Il s'agit de la *Salle du Chevalier* de cet hôtel, situé rue Saint-Dominique à Paris.
- 3 De Rudder 1971, p. 65.
- 4 Ainsi peut-on rapprocher du suprématisme les couleurs rouge et noire, omniprésentes dans les créations de Dunand, et de l'orphisme des Delaunay les formes et cercles concentriques colorés.
- 5 Notons qu'Eileen Grey (1878-1976), artiste designer et architecte d'origine irlandaise, explora également cet art sous la direction de Seizo Sugawara, avec lequel elle ouvrit un atelier à Paris en 1910.
- 6 Bernard Dunand dans Marcilhac 1991, p. 8.
- 7 Il existe deux études préparatoires – un pastel et une peinture – de cet autoportrait en mosaïque (Marcilhac 1991, p. 224).
- 8 Gallotti 1932, p. 232 et Marcilhac 1991, p. 139.
- 9 Bernard Dunand dans Marcilhac 1991, p. 8.
- 10 Malgré la reconnaissance du public, le coût élevé de ces panneaux de mosaïque, leur élaboration complexe et leur poids ne susciteront pas l'enthousiasme des architectes que Dunand imaginait pouvoir intéresser à ce type de décoration extérieure (Marcilhac 1991, p. 139).
- 11 De Rudder 1971, p. 60.

ADRESSE DE L'AUTEUR

Gaël Bonzon, collaboratrice scientifique, Musée d'art et d'histoire, Genève, gael.bonzon@ville-ge.ch

BIBLIOGRAPHIE

De Rudder 1971. Jean-Luc de Rudder, « Les laques de Dunand : reflets brillants des arts déco », *L'estampille* 21, 1971, pp. 60-66.
 Forest/Forest 1995. Dominique Forest et Marie-Cécile Forest, *La Dinanderie française : 1900-1950*, Paris 1995.
 Gallotti 1932. Jean Gallotti, « Quelques œuvres récentes de Jean Dunand », *Art et décoration* 61, 1932, pp. 225-232.
 Marcilhac 1991. Félix Marcilhac, *Jean Dunand. Vie et œuvre*, Paris 1991.

CRÉDIT DES ILLUSTRATIONS

MAH Genève, F. Bevilacqua (fig. 1, 2), B. Jacot-Descombes (fig. 3).

SUMMARY

An exceptional donation of works by Jean Dunand

Thanks to the charitable gesture of Suzanne Dunand, three works by her father, the artist Jean Dunand (1877-1942) made a noteworthy ingress last winter into the Musée d'Art et d'Histoire. This act of generosity, both commendable and, one could say, almost legitimate—the institution very early on recognised the talent of this native son and acquired several of his pieces during his career—is in concordance with Jean Dunand's own approach.

Du Faubourg Saint-Antoine aux Rues-Basses

GAËL BONZON ET GABRIELLA LINI

Histoire d'un papier peint de la fin du XVIII^e siècle

EN 1979, LORS DE TRAVAUX DE RÉFECTION D'UN IMMEUBLE DES RUES-BASSES DE GENÈVE, UN PANNEAU DE PAPIER PEINT ESTAMPILLÉ DE LA MANUFACTURE ROYALE DE RÉVEILLON EST FORTUITEMENT DÉCOUVERT AU DÉTOUR DE BOISERIES. TÉMOIN DE SON ÉPOQUE ET DU GOÛT QUI A PRÉSIDÉ À L'AMÉNAGEMENT DE LA PIÈCE QU'IL ORNAIT, CE PANNEAU FOURNIT DE PRÉCIEUSES INFORMATIONS QUANT À L'APPARTENANCE SOCIALE DES OCCUPANTS DE L'IMMEUBLE ET, AU-DELÀ, DES HABITANTS DE CE QUARTIER DE GENÈVE AU COURS DU DERNIER QUART DU XVIII^e SIÈCLE.



1 Panneau de papier peint, manufacture Réveillon, Paris, vers 1789. Papier rabouté, fond brossé mat, impression à la planche, huit couleurs, haut. 198 cm, larg. 98 cm. MAH, inv. AA 2011-243.

Découverte et contexte urbain

Les importants travaux de rénovation urbaine des années 1970-1980 effectués dans le cœur historique de Genève ont soulevé la question de la sauvegarde des revêtements des maçonneries anciennes, un héritage artistique et culturel encore souvent négligé. Quelques professionnels de la conservation du patrimoine architectural et des musées se sont alors organisés afin de collecter ces matériaux lorsque l'occasion se présentait¹. De ces campagnes de sauvegarde, le Musée d'art et d'histoire de Genève conserve de nombreux fragments de papiers peints déchirés, parfois ramassés à la hâte dans les gravats de démolition, et quelques panneaux soigneusement déposés, dont un exemplaire assez remarquable réalisé par la manufacture Réveillon de Paris (inv. AA 2011-243; fig. 1).

Découverte et dépose

Au printemps 1979, Livio Fornara, fraîchement engagé comme assistant au Service du Vieux-Genève, une institution alors rattachée au Musée d'art et d'histoire, documente par une campagne photographique les travaux de démolition et de restructuration de deux immeubles, chacun composé de deux corps de bâtiments séparés par une cour intérieure, sis entre la rue du Marché 26-28 et la rue de la Rôtisserie 17-19 (fig. 2 et 3)². L'intérêt de ce travail documentaire résidait dans le fait que ces deux édifices occupent toujours des parcelles étroites, caractéristiques du Moyen Âge. La façade du premier, côté rue du Marché 26, conserve aujourd'hui encore une suite

de fenêtres gothiques datant de la fin du XV^e et une surélévation du début du XVIII^e siècle, date à laquelle appartiennent également les parties d'origine des façades du second immeuble (rue du Marché 28 – rue de la Rôtisserie 19)³.

Ayant reconnu la valeur artistique et historique des papiers peints qui ornaient certaines pièces, le chercheur genevois alerte les autorités compétentes de la présence de revêtements muraux anciens. Édouard Nierlé, alors en charge du Service des monuments et des sites de l'État de Genève, organise aussitôt une visite du chantier, accompagné d'un délégué de la Commission des monuments, de la nature et des sites (CMNS), ainsi que d'un restaurateur spécialisé⁴. Lors de cette visite, de nombreux fragments de papiers peints datant de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle sont ramassés parmi les gravats. Quant aux rares exemplaires encore en place, ils sont déposés peu après par les ateliers Crephart, à la demande de la CMNS⁵.

Le papier peint qui fait l'objet de cet article a été découvert à son emplacement d'origine, au 2^e étage du bâtiment qui donne sur la rue de la Rôtisserie 19⁶. D'une hauteur de deux mètres sur environ un mètre de large, il ornait le mur ouest de la pièce ouest, entre une fenêtre et une cheminée Louis XVI (fig. 4). Cet espace fut ultérieurement recouvert

2 Façades des immeubles de la rue de la Rôtisserie 17-19 (mars 1971). BGE-CIG, inv. VG 462-39.

3 Cour intérieure située entre la rue de la Rôtisserie 19 et la rue du Marché 28 (mars 1971). BGE-CIG, inv. VG 455-7.



par des éléments de boiserie, une armoire en l'occurrence, laquelle vint protéger le papier peint. Aucune autre trace de ce type de revêtement n'a été relevée dans la pièce (fig. 5).

Au moment de sa découverte, l'état de conservation du papier peint était assez médiocre. Imprégné de bistre à cause de sa proximité avec la cheminée, il a aussitôt été restauré. Malheureusement, nous ne disposons que d'un rapport succinct de ces interventions. Sur place, les restaurateurs des ateliers Crephart ont procédé à un dépoussiérage et à un nettoyage superficiel à sec. Les bordures ont été prélevées séparément, avant la dépose du panneau central. À l'atelier, des restes de mortier ont été enlevés; le papier a été désacidifié et nettoyé; la pellicule picturale a également été nettoyée et fixée. Deux couches de papier Japon ont permis de le doubler avant qu'il ne soit fixé sur un châssis de bois. Les lacunes ont été mastiquées et des retouches ont été effectuées.

Habiter les Rues-Basses à la fin du XVIII^e siècle

Le plan de Genève réalisé par Jean-Michel Billon dans le premier tiers du XVIII^e siècle montre l'immeuble de l'actuelle rue du Marché 28 – rue de la Rôtisserie 19 dans le contexte urbain de l'époque (fig. 6). Il nous renvoie également à des renseignements relatifs aux propriétaires de la fin du XVII^e siècle⁷. L'édifice, composé de deux corps de bâtiments, s'étendait des Rues-Basses, au-delà d'une cour, jusqu'à la rue Ville Neuve, dite Punaise. C'est sur cette rue que donnaient les fenêtres de la pièce qui abritait notre papier peint. Si le nom de Ville

Neuve fait allusion aux nouveaux quartiers à vocation marchande qui ont commencé à se déployer en direction du lac à partir du XIII^e siècle, l'appellation « Punaise » peut s'expliquer par le fait qu'à cet endroit l'étroit tronçon de rue, initialement sombre et non pavé, devait recevoir, en raison du dénivelé, les immondices et les eaux sales de la Haute Ville⁸.

Au cours du XVIII^e siècle, contrairement aux maisons cosues donnant sur l'actuelle rue du Marché, occupées par de riches négociants, marchands et banquiers, une population majoritairement composée de petits commerçants, d'artisans modestes et d'ouvriers vivait dans les bâtiments donnant sur la rue Ville Neuve. Néanmoins, plusieurs propriétaires aisés aux noms illustres, tels que Lullin, Rilliet, Bonnet ou Revilliod, occupaient des édifices construits entre ces deux rues⁹. L'immeuble qui nous intéresse fait partie de ce groupe. Il entre en possession de Jacob Revilliod, citoyen de Genève, maître apothicaire, en 1676, et restera propriété de la famille Revilliod pendant presque un siècle. Au moment de l'acquisition, la maison se composait déjà de deux corps de logis séparés par

4 Rue de la Rôtisserie 19, appartement du 2^e étage, chambre ouest, angle sud-ouest. Papier peint découvert après démontage du fond de l'armoire à gauche de la cheminée (avril 1979). BGE-CIG, inv. VG 474-66

5 Rue de la Rôtisserie 19, appartement du 2^e étage, chambre ouest, avec l'armoire de boiserie qui recouvrait le papier peint (mars-avril 1979). BGE-CIG, inv. VG 455-22.





6 Extrait du plan Billon, 1726-1730. Parcelle entre rue Basse dessus, rue Couverte, passage Le Fort de l'Écluse, rue de Ville Neuve dite Punaise et Le Teraillet. Le corps de bâtiments actuellement sis à la rue de la Rôtisserie 19 – rue du Marché 28 se trouve en 5^e position depuis la gauche.

une cour et abritait une boutique²⁰. Elle subira par la suite d'importantes transformations, puisque les parties originelles de sa façade actuelle datent du début du XVIII^e siècle.

Le fils de Jacob Revilliod, Albert Ernest (1671-1748), citoyen de Genève, occupe la maison jusqu'à sa mort en 1748. L'immeuble passe ensuite aux mains de son fils, Abraham Revilliod (1713-1769), avocat et procureur général. Dans l'inventaire des biens dressé après le décès de ce dernier, on trouve, outre la mention des biens mobiliers, une description détaillée de l'édifice. Le rez-de-chaussée, du côté de l'actuelle rue du Marché, était composé d'une grande boutique et d'une arrière-boutique donnant sur la cour, alors que du côté de l'actuelle rue de la Rôtisserie se trouvaient six caves. Une chambre à lessive, un cabinet et des latrines étaient abrités par la galerie qui traversait la cour et, dans la cour même, se trouvaient un puits et un réduit sous la rampe

de l'escalier. Au 1^{er} étage, une grande chambre donnait sur les Rues-Basses et une autre, plus modeste, sur la cour. Elles étaient reliées par un couloir. Le corps d'immeuble à l'arrière (au rez-de-chaussée) abritait une cuisine et un réduit. Une allée avec cinq charbonnières traversait depuis l'escalier en direction de la rue Ville Neuve. Les deux corps d'immeuble communiquaient d'un côté par un escalier et de l'autre par une galerie dans laquelle étaient aménagés des lavoirs et des latrines. Le 2^e étage, côté rue du Marché, abritait deux chambres disposées comme au premier étage; une galerie fermée, avec lavoir et latrine, le reliait à l'autre corps d'immeuble, lequel comportait, à cet étage, une cuisine et deux chambres avec deux petits cabinets sous les escaliers. Les 3^e et 4^e étages étaient identiques au 2^e, à la seule différence que les deux chambres ne disposaient pas de petits cabinets sous l'escalier. Bien entendu, des cheminées ornaient les pièces. Enfin, au 5^e étage se trouvait un grand dépôt du côté de la rue du Marché. Un local à lessive et des greniers à bois occupaient l'espace restant. Ce type d'agencement, qui montre un confort certain pour l'époque, permettait de loger plusieurs familles dans le même immeuble²¹.

Les documents notariaux indiquent également qu'en 1771, deux ans après la mort d'Abraham Revilliod, sa veuve, Sara Rilliet (1730-1793), vend la maison par « subhastation » à Joseph Diedey (1725-1804), citoyen de Genève et maître-confiseur, fils

de Jean-David Diedey, bourgeois, également maître-confiseur. Joseph Diedey occupe la boutique du rez-de-chaussée, ainsi que le 1^{er} étage, et loue les 2^e et 3^e étages²². Dans les années 1780-1790, période de la pose de notre papier peint, le 3^e étage côté Rues-Basses (soit le 2^e étage côté rue Ville Neuve) est loué par Léonard Bourdillon (1725-1802), un personnage bien connu dans la Genève de l'époque²³. Ce dernier habitait déjà à cette adresse au moment du passage de propriété, et assurément bien avant²⁴. Léonard Bourdillon, beau-frère de Joseph Diedey, écrit en effet, dans un manuscrit relatif à la généalogie de sa famille, qu'il avait renoncé à l'achat de la maison dans laquelle il demeurait, propriété d'Abraham Revilliod, oncle de son épouse, Sara Bessonnet, puisque son beau-frère, Joseph Diedey, souhaitait également l'acheter²⁵. Ainsi, tout au long du XVIII^e siècle, cet immeuble fut occupé par des familles bourgeoises dont les divers membres, apparentés, disposaient d'une certaine aisance économique. Cela correspondait à une situation courante dans les maisons des Rues-Basses durant cette période. **GL**

7 Panneau de papier peint (détail du champ central de la fig. 1).



Description iconographique et contexte historique

La présence de papiers peints dans les intérieurs genevois au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle résulte d'évolutions favorables dans les habitudes de consommation, inaugurées en France un demi-siècle plus tôt. Une propension à améliorer son cadre de vie, à satisfaire ses aspirations à plus de bien-être émerge ainsi du haut en bas de l'échelle sociale durant tout le siècle des Lumières. L'univers domestique des habitants de la cité de Calvin participe de cette évolution de l'habitat et profite pleinement de cette recherche de confort en s'agrémentant de superfluités et de nouveaux biens. En témoigne ce panneau de papier peint de la dernière décennie du siècle qui a su défier le temps (fig. 1).

Dérobé à la vue deux siècles durant et protégé des outrages de l'air par l'agencement de boiseries, ce vestige de décor mural nous est parvenu dans un état de conservation remarquable, révélant, après restauration, des couleurs d'une fraîcheur étonnante et une grande qualité de motifs. La fragilité intrinsèque du papier peint et la facilité avec laquelle il peut être prélevé expliquent sans doute que les autres panneaux n'aient pas subsisté à l'ornementation de la pièce. De fait, l'usage veut que l'on tapisse de compositions par panneaux – comportant un encadrement – les différents murs d'une même chambre, ou qu'on les associe du moins par paire. Si ces autres revêtements muraux, étroitement liés au patrimoine architectural, ont aujourd'hui disparu, la survivance de l'un d'eux est pour le moins exceptionnelle. Témoin du goût qui a présidé à l'aménagement de cet appartement genevois, ce panneau estampillé de la Manufacture royale de Réveillon fournit, en outre, des indices sur l'appartenance sociale de ses occupants, ainsi que sur le contexte artistique et idéologique qui a inspiré son ornementation aux motifs pleins de fraîcheur.

Un décor qui donne l'eau à la bouche

Formé de deux lés de papiers peints²⁶ imprimés à la planche en huit couleurs, ce panneau présente un décor synonyme de goût et de gaieté. La partie centrale comprend une trame losangée définie par de fines lignes rouges, desquelles s'épanouissent fruits et feuilles de fraisiers (fig. 7). Chaque compartiment formant ce treillis est occupé par des fruits d'été présentés alternativement et par paires : pêches, coings, raisins blancs, cerises, prunes, amandes et enfin ananas, denrée pour le moins exotique (fig. 7 et 8). Une bordure, composée d'une guirlande végétale, piquée de fleurettes stylisées orange et rose pâle – des fleurs de cerisier sans doute – s'inscrit entre de fines bandes rouges parallèles et délimite l'ensemble. Posé dans un second temps, cet encadrement, au

décor concordant ici à celui du papier principal, camoufle les menus défauts sur les bords et offre un travail élégamment fini. Il organise et délimite également la surface murale, soulignant les lignes courant le long du « lambris qui prolongent visuellement le parquet et les corniches qui font la transition avec le plafond »¹⁷.

Une ornementation murale royale

La dépose de ce panneau a permis de relever, portée au revers de la bordure, l'estampille de la Manufacture royale parisienne de Réveillon (fig. 9). Ce timbre aux armes de Sa Majesté – privilège honorifique accordé en 1783 par Louis XVI au génie de la profession, Jean-Baptiste Réveillon (1725-1811)¹⁸, et à son entreprise installée à la Folie Titon, sise rue de Montreuil – permet d'emblée de dater ce papier peint du dernier quart du XVIII^e siècle. À la lumière des registres consultés, qui répertorient les différents échantillons produits par la manufacture Réveillon¹⁹, il a même été possible d'affiner son inscription dans le temps. Ainsi peut-on attribuer avec une parfaite certitude la date de 1789 à la bordure sortie des célèbres ateliers du Faubourg Saint-Antoine²⁰. Quant à la composition principale, si elle ne figure pas telle quelle dans les albums d'échantillons, mais uniquement sous la forme de motifs de fruits individualisés, il reste fort à parier qu'elle puise au répertoire de cette même manufacture. La concordance des teintes entre la bordure et le champ central semble du moins renforcer cette hypothèse.

Les papiers peints, un phénomène de mode bourgeois

Ce décor mural estampillé de la manufacture parisienne de Réveillon, qui jouit durant ces années d'un essor et d'une renommée formidables, atteste dès l'abord le goût moderne du maître des lieux et constitue un indice révélateur de son degré d'aisance. Locataire depuis une trentaine d'années environ des 2^e et 3^e étages – côté rue Ville Neuve, dite Punaise (actuelle rue de la Rôtisserie) – de cette Maison Diedey évoquée plus haut, le sieur Léonard Bourdillon est issu d'une bourgeoisie relativement fortunée²¹, couche de la société alors soucieuse de son bien-être et de son cadre de vie. Pour cette classe moyenne, la décoration intérieure, élément essentiel du paraître, demeure naturellement le reflet de réalités économiques. Or, couvrir ses murs de papiers peints offre l'occasion inédite, proportionnellement aux solutions ornementales classiques (riches étoffes, tapisseries, stucs, lambris, etc.), d'égayer son intérieur à moindre frais et de satisfaire ses aspirations au confort. Ainsi le maître de céans, sensible aux nouvelles valeurs esthétiques – ce produit de demi-luxe connaît un développement récent –, compte-t-il au nombre de cette clientèle convertie à une mode qui soulève l'enthousiasme.



8 Panneau de papier peint (détail de la bordure de la fig. 1).

Papilles et pupilles

À l'examen des inventaires concernant l'ancien propriétaire et la configuration de son logis, il apparaît que deux chambres et une cuisine donnaient rue Ville Neuve. S'il est hasardeux d'attribuer une affectation précise à la pièce où fut posé notre panneau, il y a cependant tout lieu de croire qu'il s'agissait non pas d'une chambre à coucher, ni d'un boudoir – couramment ornés d'un décor floral, exotique ou encore lié au thème de l'amour –, mais bien d'une salle à manger. Il est en effet d'usage de tapisser les « chambres à manger », selon l'acception employée en ce temps-là à Genève, de papiers peints aux motifs de fruits, de légumes, de gibier ou encore imprimés de scènes de chasse²².

Ainsi les diverses pièces d'un appartement appellent désormais un décor spécifique et la gamme d'ornements propre aux papiers peints s'adapte à leur usage respectif. La quête de confort qui s'affirme pleinement au cours de ce XVIII^e siècle va, en effet, de pair avec un remaniement de l'espace, déjà amorcé dans les demeures patriciennes genevoises, qui suppose, corollairement, la multiplication de pièces aux fonctions distinctes.

Boudoir, antichambre, cabinet de travail, bibliothèque, cabinet de toilette, salle à manger, ces lieux, de dimensions plus restreintes, offrent davantage d'intimité et constituent un terrain propice à toutes les parades des papiers peints. L'emploi de ce matériau décoratif bénéficie par ailleurs du plus grand confort thermique qui règne dans les intérieurs. De fait, on porte désormais plus d'attention à l'aération des pièces, et les améliorations accomplies dans le domaine de la caminologie contribuent à réduire l'humidité des bâtiments, condition essentielle pour la pose du papier peint si sensible à l'hygrométrie.

À la différence des quelques cheminées datant des années 1760 dénombrées dans cette Maison Diedey, celle de style Louis XVI, qui jouxte notre panneau, témoigne vraisemblablement d'un réaménagement ordonné par l'occupant – qui entretemps a pris du galon, accédant au poste de conseiller d'État – visant à plus de modernité et de commodité. Le foyer mieux adapté de cette nouvelle cheminée offrait assurément des perfectionnements en termes de rendement calorifique et de limitation des rejets de fumée²³.

Post Tenebras Lux

Confort, intimité et goût du décor confèrent ainsi l'agrément attendu à cette pièce qui, dotée de deux fenêtres aux dimensions importantes, bénéficie en outre d'un afflux appréciable de lumière naturelle. Ces sources de clarté, démultipliées par le jeu des miroirs et d'instruments dévolus à l'éclairage meublant assurément cette salle à manger²⁴, témoignent du goût pour la lumière,

9 *Marque de Réveillon après 1784.*
Coll. Tedeschi. Tiré de : Clouzot/Follot 1935, p. 45.



répandu au XVIII^e siècle, dont profite pleinement le papier de tenture. De fait, « dans ces intérieurs plus lumineux, l'œil est mieux à même d'apprécier les couleurs des papiers peints, leur diversité comme leur combinaison »²⁵, phénomène mesurable avec notre panneau, dont les motifs de fruits aux teintes vives, formellement inscrits dans ces quartiers losangés, exercent un degré de séduction patent. Alors qu'on recherche volontiers un accord chromatique entre le décor mural et la garniture des sièges, ou les rideaux parant les fenêtres, il est facile d'imaginer l'atmosphère colorée et gaie qui devait se dégager de cette pièce.

Des goûts et des couleurs

La palette employée pour l'impression de ce papier peint couvre huit couleurs. Ce nombre renseigne de manière fiable sur la catégorie sociale à laquelle appartient le client qui a passé commande, les différentes couches de la société ne consommant naturellement pas la même gamme de produits. Et de fait, Jean-Baptiste Réveillon est le premier à démocratiser l'usage de ce matériau décoratif en produisant trois sortes de papiers peints, destinés à trois types de clientèle : ceux de grand luxe pouvant requérir l'emploi de quelque 80 planches et coûtant aussi cher qu'une tapisserie des Gobelins, des papiers « communs » à sept ou huit planches, tel notre exemple, destinés à la classe bourgeoise, et des feuilles très ordinaires, à une seule couleur, à l'usage du menu peuple.

Ainsi le sieur Bourdillon, en qualité de bourgeois sans doute désireux d'affirmer son statut social, a-t-il porté son choix sur un revêtement mural nouveau, à la fois joyeux dans ses motifs et sa polychromie, relativement économique, facile d'emploi et surtout très en vogue puisque portant le chef de pièce de la Manufacture royale de Réveillon, estampille garante de l'excellence de l'entreprise. Alors que ce décor exhibe ses fruits savoureux traités au naturel et évoque la fonction affectée à la chambre dont il pare les murs, la connotation gustative du sujet semble dépassée au profit de celle, plus générale, accordée à la nature.

Un culte à Dame Nature

Cette thématique de la nature connaît, en effet, un engouement sans précédent durant le siècle des Lumières et doit essentiellement son développement à Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Figure éminente de la pensée, Rousseau place la nature – havre de paix propice à l'épanouissement de l'homme – au centre de sa philosophie et ses idées influenceront considérablement les mentalités.

Ainsi le culte à Dame Nature fait-il florès en Europe au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle et lance le goût pour la vie simple et rurale. Marie-Antoinette, soucieuse de s'éloigner des



contraintes de Versailles avec la nostalgie d'une existence plus rustique, fait réaliser en 1782-1783 un véritable hameau, dit de la Reine (fig. 10). Dans un décor inspiré par les écrits de Rousseau, vignes, potagers, parterres plantés de fraisiers, poiriers, pêchers, cerisiers et autres variétés de fruits côtoient vaches et brebis. Dans la même veine, il faut relever la présence d'un potager cultivé au beau milieu du parc admirable du domaine de la Folie Titon, dont Réveillon s'est fait l'acquéreur courant 1767 pour y installer sa manufacture (fig. 11).

La composition aux accents champêtres de notre panneau s'inscrit bel et bien dans ce mouvement d'idées, qui affirme son engouement pour la vie pastorale. De là à avancer que le sieur Léonard Bourdillon s'est attaché à faire entrer la nature dans son intérieur, il n'y a qu'un pas. La situation spatiale du panneau, à proximité des fenêtres, et la présence supposée de miroirs, diffractant le reflet de la nature aux quatre coins de la pièce, pourraient du moins soutenir une telle hypothèse.



PAGE DE GAUCHE

10 Le hameau de la Reine, 1782-1783, Maison du Billard (vue arrière). Source: [http://commons.wikimedia.org/wiki/Hameau_de_la_Reine#mediaviewer/File:Maison_du_billard_\(1\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/Hameau_de_la_Reine#mediaviewer/File:Maison_du_billard_(1).jpg)

11 *Vue ancienne de la Folie Titon et de ses jardins*, par Aveline, vers 1750. Coll. G. Hartmann. Tiré de Clouzot/Follot 1935, p. 43.

CI-CONTRE

12 Indienne de la Manufacture Malvesin, Genève, vers 1790. Coton imprimé à la planche, haut. 77,5 cm, larg. 80,5 cm. MAH, inv. AA 1999-74.



Le répertoire ornemental puise également son inspiration dans les décors d'indiennes, ainsi qu'en témoigne le motif exotique de l'ananas. Ces cotonnades peintes importées d'Inde depuis le XVI^e siècle, et imitées dans toute l'Europe – en particulier à Genève où l'industrie textile est largement dominée par les fabriques d'indiennes depuis le début du siècle²⁶ (fig. 12) –, triomphent sur le marché. Le fond blanc bleuté, ou « blanc mat », de notre panneau est d'ailleurs à rapprocher de la toile écrie des indiennes. Notons que Jean-Baptiste Réveillon fera copier bien souvent les dessins des indienneurs, la propriété artistique n'existant pas encore. Il est même admis qu'il ait étroitement collaboré avec la Manufacture royale de Jouy-en-Josas, fondée par Christophe-Philippe Oberkampf (1738-1815) et établie près de Versailles, reprenant sur papier les motifs de toiles imprimées sortis de ces ateliers non moins célèbres²⁷.

Assurée à grand renfort de campagnes publicitaires (fig. 13)²⁸, la notoriété dont jouit la manufacture Réveillon en cette seconde moitié du XVIII^e siècle a bien sûr franchi les frontières de Paris pour atteindre les confins du royaume. On peut supposer, du reste, que Léonard Bourdillon, en sa qualité de Directeur des Coches et des Messageries royales en France pour les trajets vers Genève, s'est vu confié, à l'occasion, le

transport de rouleaux de papiers peints, au nombre desquels devaient compter les plus fameux de l'époque.

Si les panneaux de papiers peints commercialisés par l'entreprise française dénombrés à ce jour à Genève et dans le territoire alentour sont rares²⁹, il en subsiste toutefois de beaux spécimens. Ainsi le fragment exposé à la Maison Tavel, provenant d'une demeure érigée au milieu du XVIII^e siècle, dont le nom évocateur, Le Reposoir, traduit bien la quiétude de la campagne de Pregny où elle s'élève encore aujourd'hui. Un second papier peint en arabesques, imprimé de dix-huit couleurs, orne trois parois de la salle à manger de cette même maison de maître (fig. 14)³⁰. Il forme l'un des plus beaux ensembles de papiers peints du canton de Genève encore conservé à son emplacement d'origine³¹. C'est d'ailleurs grâce à la bordure de notre panneau, ornementée d'une guirlande végétale identique au détail de celle figurant sur les scènes des trumeaux de cette pièce (fig. 15), que l'on a pu attribuer avec certitude cet ensemble de papiers peints à la manufacture Réveillon. De fait, Jean-Baptiste Réveillon et ses dessinateurs n'hésitaient pas à emprunter des ornements de certains papiers peints déjà commercialisés pour les intégrer à de nouvelles compositions³².



13 Ascension de la montgolfière dans le parc de la Folie Titon, 18 septembre 1783. Aquarelle originale. Coll. Paul Tissandier. Tiré de: Clouzot/Follot 1935, p. 61.

PAGE DE DROITE

14 Papiers peints en arabesques, salle à manger de la villa Le Reposoir, Pregny. Manufacture Réveillon, Paris, dernier quart du XVIII^e siècle.

15 Papiers peints en arabesques (détail de la fig. 14).

À la faveur de cette découverte fortuite dans un immeuble des Rues-Basses de Genève, c'est tout un pan de l'histoire du goût et des mutations socio-économiques au sein de la société genevoise qu'il nous est donné de retracer. Ainsi peut-on déduire la sensibilité moderne de l'acquéreur de ce papier peint, dont le choix s'est porté sur un nouveau bien de consommation au coût abordable, caractérisé par un riche répertoire de motifs et séduisant par la simplicité de son utilisation. Autrement dit un produit qui sied parfaitement à la classe bourgeoise à laquelle cet occupant au goût averti de la rue Ville Neuve appartient et qui, en ce dernier quart du XVIII^e siècle, aspire à un art de vivre associant goût et confort. L'ère des intérieurs sombres et austères teintés de calvinisme est bel et bien tombée en disgrâce et c'est aux riches patriciens genevois, qui un siècle plus tôt ont donné le ton, que l'on doit ce changement de mœurs. Place désormais à l'agrément et notamment aux nouvelles valeurs esthétiques, alliant simplicité raffinée et exotisme, véhiculées par les papiers peints et les indiennes. Un tournant dans l'habitat genevois qui s'inscrit souverainement dans le sillage des idées prônées par Voltaire, ardent représentant du confort individuel. | GB



Notes

- 1 Voir le rapport d'Erica Deuber-Pauli conservé au MAH et aux Archives de la Ville de Genève (Deuber-Pauli 1988).
- 2 Livio Fornara a été conservateur du Service du Vieux-Genève (devenu Centre d'iconographie genevoise, CIG) de 1986 à 2008, et de la Maison Tavel jusqu'en 2010.
- 3 Sur l'évolution des Rues-Basses à travers les siècles, voir Beerli 1983 (concernant ces deux immeubles pp. 577-587).
- 4 La documentation relative à ces travaux est consultable au MAH et aux Archives de la Ville de Genève. Les photographies, avec leurs négatifs, prises par M. Fornara sont conservées au CIG. Lors de la visite du chantier, M. Nierlé était accompagné de MM. Reymond (CMNS) et Hermanès (Ateliers Crephart, Le Lignon).
- 5 Les papiers peints prélevés dans ces deux immeubles sont entrés en possession de l'État de Genève conformément à l'art. 33 de la Loi sur la protection des monuments, de la nature et des sites du 4 juin 1976. En 1983, l'État a signé une convention avec le MAH pour que ces pièces puissent y être conservées. Toutefois, à la suite d'une série de malentendus administratifs, logistiques et financiers, les papiers peints n'ont pu entrer au musée qu'en 1999. Le panneau présenté dans cet article a finalement été inventorié en 2011, après sa « redécouverte » dans les réserves, lors d'une campagne de récolement.
- 6 En raison de la pente, le niveau du rez-de-chaussée de la rue de la Rôtisserie correspond au 1^{er} étage de la rue du Marché.
- 7 Le plan Billon est conservé aux Archives d'État de Genève. Il renvoie à la grosse de reconnaissance, document juridique qui authentifie l'appartenance d'une parcelle à un fief, rédigée par le notaire et commissaire général Jaques Deharsu (1632-1710) à la fin du XVII^e siècle, voir Lescaze (dir.) 1986-1987. Les anciens plans de Genève sont consultables sur : ge.ch/sitg/cartes, ainsi que sur www.ge200.ch.
- 8 Ce n'est qu'au début du XX^e siècle que la rue subit un élargissement important, voir Schlaepfer/Schwarz 1978, pp. 154-197.
- 9 Sur les professions et le niveau social de la population de ce quartier au XVIII^e siècle, voir Beerli 1983, pp. 221-313 (plus particulièrement p. 242).
- 10 Voir la grosse de reconnaissance de Jaques Deharsu (1693), AEG, Titres et droits, Aa 24 (fol. 631v-633v).
- 11 Voir AEG, Jur. civ. F595.
- 12 Voir AEG, Finances RR1.
- 13 Léonard Bourdillon, citoyen de Genève, Directeur des Coches et des Messageries royales et conseiller au Grand Conseil, a rédigé une généalogie de sa famille depuis l'arrivée de celle-ci à Genève vers 1560. La collection Léonard Bourdillon qui, outre la généalogie, contient des documents sur l'histoire de Genève, est conservée à la Bibliothèque de Genève (BGE, Ms. suppl. 1081 à 1133).
- 14 Voir AEG, Finances RR1, RR5, RR7, RR9.
- 15 Jeanne Susanne Bourdillon (1726-1756) épouse Joseph Diedey en 1750, voir BGE, Ms. suppl. 1115 (fol. 18r-18v et fol. 26v-26r).
- 16 Un lé est constitué de 24 feuilles de papier raboutées, c'est-à-dire collées bout à bout pour former un rouleau d'une dizaine de mètres de long environ.
- 17 Velut 2005, p. 18.
- 18 Pour une biographie complète sur Jean-Baptiste Réveillon, voir Clouzet/Follot 1935, pp. 37-100.
- 19 Le fonds du Département des papiers peints du Musée des arts décoratifs de Paris comprend plusieurs albums (dits albums Billot) de la Manufacture royale de Réveillon, qui donnent pour la très grande majorité des papiers peints un échantillon de petite taille avec son numéro d'ordre et sa date de fabrication, le Cooper Hewitt Museum de New York conserve également l'un de ces albums dans ses collections.

- 20 Bien qu'inscrite en 1789 dans les registres de l'entreprise, cette bordure (Album Billot n° 837, inv. 50762) a peut-être été lancée sur le marché antérieurement. En effet, après avoir été mise à sac en avril 1789, la manufacture Réveillon opère selon toute vraisemblance, dans les mois qui suivent, un récolement de ses papiers peints, d'où le nombre élevé de motifs enregistrés cette année-là.
- 21 Sur Léonard Bourdillon, voir ci-dessus, p. 81 et note 13.
- 22 Voir le décor mural de la salle à manger de la maison du Tilleul, à Saint-Blaise (canton de Neuchâtel, Suisse), ornée de motifs de perdrix et de bouquets (Piguet/Froidevaux (éd.) 1998, p. 72).
- 23 Velut 2005, pp. 76-77.
- 24 Bonzon 2012, p. 161.
- 25 Velut 2005, p. 74.
- 26 Bonzon 2002, p. 7.
- 27 Velut 2005, p. 87; voir également Brédif 1998, pp. 143-152.
- 28 Réveillon organisera en 1783, dans les jardins de la Folie Titon, la première tentative d'ascension d'un ballon orné par ses soins et mis au point par Étienne de Montgolfier (1712-1791), attirant une foule de curieux et renforçant par là-même son renom.
- 29 Piguet 1998, p. 70.
- 30 Hermanès/Ramu 1989.
- 31 L'ensemble du décor mural a été commandé par le syndic Isaac Pictet (1746-1823) qui, en 1787, fait agrandir la maison construite par son père, Jacques Pictet-Thellusson (1705-1786), et demande à Jean Jaquet (1765-1839) de sculpter les boiseries du grand salon.
- 32 De Bruignac 1984, p. 121.

REMERCIEMENTS

Nous tenons à adresser nos plus vifs remerciements à Nicolas Schätti, conservateur responsable du Centre d'iconographie genevoise (CIG), à Lionel Breitmeyer, collaborateur scientifique (CIG), ainsi qu'à Fructuoso Sanz, opérateur-conseiller en géomatique à la Direction de la mensuration officielle, qui nous ont accordé leur temps et leurs connaissances. Toute notre gratitude va également à Anastazja Winiger-Labuda, historienne du patrimoine à l'Office du patrimoine et des sites, pour sa disponibilité et ses conseils avisés dans l'orientation de nos recherches aux Archives d'État de Genève. Enfin, nous tenons à exprimer notre reconnaissance à Véronique de Bruignac-La Hougue, conservatrice responsable du Département des papiers peints au Musée des arts décoratifs de Paris, pour son accueil et les précieuses informations qu'elle nous a transmises.

ADRESSE DES AUTEURS

Gaël Bonzon, collaboratrice scientifique, Musée d'art et d'histoire, Genève, gael.bonzon@ville-ge.ch
 Gabriella Lini, collaboratrice scientifique, Musée d'art et d'histoire, Genève, gabriella.lini@ville-ge.ch

BIBLIOGRAPHIE

AEG = Archives d'État de Genève

BGE = Bibliothèque de Genève

Beerli 1983. Conrad André Beerli, *Rues Basses et Molard. Genève du XIII^e au XX^e siècle. Les gens, leur quartier, leurs maisons*, Genève 1983.

Bonzon 2002. Gaël Bonzon, « La production des indiennes à Genève et en Suisse = Die Entwicklung des Zeugdruckes in der Schweiz », *Costumes et coutumes* 3, 2002, pp. 6-11.

Bonzon 2012. Gaël Bonzon, « Orfèvrerie genevoise : quelques témoins de l'éclairage domestique au XVIII^e siècle », in : Laurent Chrzanovski (dir.), *À la tombée de la nuit... Art et histoire de l'éclairage*, Milan 2012, pp. 160-166.

Brédif 1998. Josette Brédif, « Étude des similitudes de motifs entre toiles imprimées et papiers peints en France dans la seconde moitié du XVIII^e siècle », in : Piguet/Froidevaux (éd.) 1998, pp. 143-152.

Clouzot/Follot 1935. Henri Clouzot et Charles Follot, *Histoire du papier peint en France*, Paris 1935.

De Bruignac 1984. Véronique de Bruignac, « Des papiers peints en arabesque de la manufacture Réveillon », *Bulletin de la Société Industrielle de Mulhouse* 793, 1984/2, pp. 117-128.

Deuber-Pauli 1988. Erica Deuber-Pauli, *Papiers peints anciens à Genève. Rapport sur les travaux de l'atelier Crephart (1977-1987)*, Genève 1988 (inédit).

Galiffe 1908. Aymon Galiffe, *Notices généalogiques sur les familles genevoises*, tome IV, Genève 1908.

Galiffe 1892. Jean-Barthélémy-Gaïfre Galiffe, *Notices généalogiques sur les familles genevoises*, tome VI, Genève 1892.

Hermanès/Ramu 1989. Théo-Antoine Hermanès et Aline Ramu, *Papiers peints à Genève de Louis XVI à l'Empire*, calendrier 1989 édité par la Société d'art public « Heimatschutz » de Genève.

Lescaze (dir.) 1986-1987. Bernard Lescaze (dir.), *Plan Billon – 1726*, Genève 1986-1987, 2 vol.

Piguet 1998. Claire Piguet, « Laisser parler... les papiers peints, quelques exemples neuchâtelois du XVIII^e siècle », in : Piguet/Froidevaux (éd.), p. 70.

Piguet/Froidevaux (éd.) 1998. Claire Piguet et Nicole Froidevaux (éd.), *Copier coller. Papiers peints du XVIII^e siècle*, actes du colloque de Neuchâtel, 8-9 mars 1996, Neuchâtel 1998.

Schlaepfer/Schwarz 1978. Jean-Daniel Schlaepfer et Martin Schwarz, *Les grandes étapes du droit genevois en matière d'urbanisme*, Cahier 1, Genève 1978.

Velut 2005. Christine Velut, *Décor de papier. Production, commerce et usages des papiers peints à Paris, 1750-1820*, Paris 2005.

Walker 1996. Corinne Walker, « Les pratiques de la richesse. Riches Genevois au XVIII^e siècle », in : Jacques Bertold et Michel Porret (dir.), *Être riche au siècle de Voltaire*, actes du colloque de Genève, 18-19 juin 1994; *Études d'histoires et de littérature*, Genève 1996, pp. 135-160.

Wolff 2000. Charlotta Wolff, « La décoration murale des appartements rennais, 1770-1790 », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest* 107, 2000/4, pp. 71-91.

CRÉDIT DES ILLUSTRATIONS

MAH Genève, B. Jacot-Descombes (fig. 1, 7, 8, 12).

BGE, Centre d'iconographie genevoise, L. Fornara (fig 2-5).

AEG (fig. 6).

Tiré de : Clouzot/Follot 1935, p. 43 (fig. 11), p. 45 (fig. 9), p. 61 (fig. 13).

DR (fig. 10).

L. Decoppet (fig. 14, 15).

SUMMARY

From the Faubourg Saint-Antoine to the Rues-Basses

The story of a wallpaper sheet from the late 18th century

In 1979, during renovation work of a building in the Rues-Basses area of Geneva, a sheet of wallpaper stamped "Manufacture Royale de Réveillon" was found behind some wood panelling. Bearing witness to its time and the fashion presiding over the decoration of the room, the wallpaper provides valuable information on the social class of the residents of the building as well as that of the surrounding neighbourhood during the last quarter of the 18th century.

Ludwig Losbichler Gutjahr

BRIGITTE MONTI

Le réseau d'un collectionneur au milieu du XX^e siècle

DANS CE DEUXIÈME ARTICLE CONSACRÉ À LUDWIG LOSBICHLER GUTJAHR (VOIR *GENAVA* 61, PP. 59-64), NOUS NOUS ATTACHERONS À QUALIFIER D'UNE PART LE RÉSEAU DE CE COLLECTIONNEUR ET, D'AUTRE PART, À IDENTIFIER QUELQUES ŒUVRES DE SA COLLECTION.



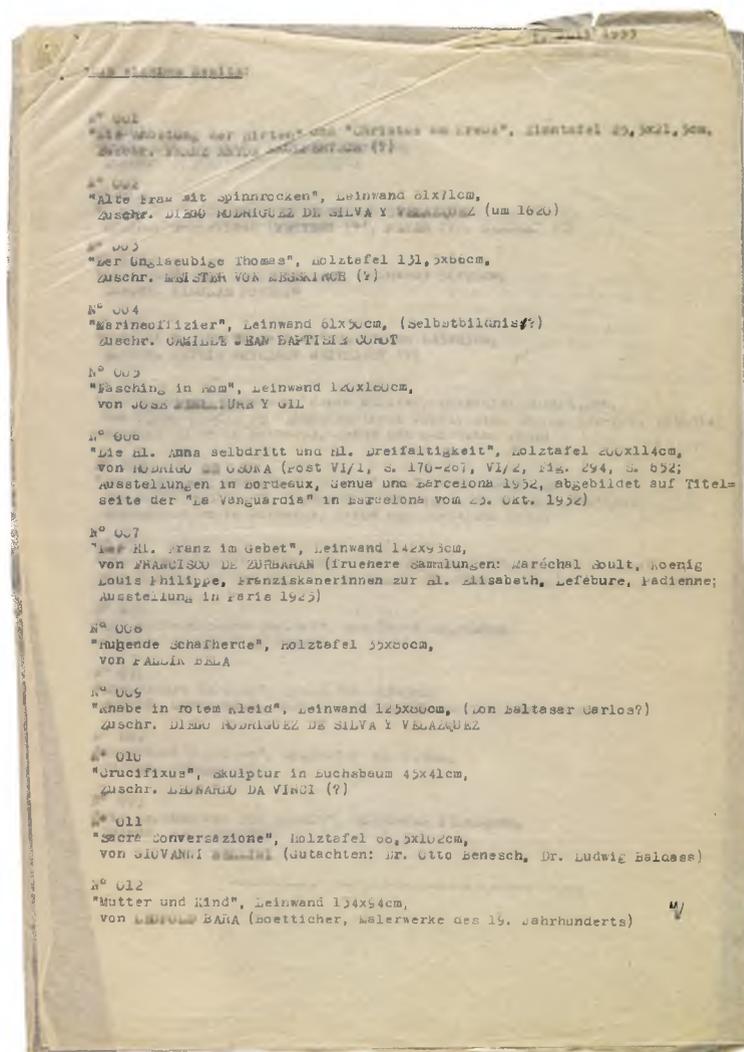
1 El Greco (Candie/Crète, 1541 – Tolède, 1614), *Adoration des bergers*, 1612-1614. Huile sur toile, 319 x 180 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P 2988.

Ludwig Losbichler est né le 8 août 1898 à Waidhofen an der Ybbs, en Haute-Autriche¹. Le registre paroissial nous apprend également qu'il a été baptisé le même jour dans la religion catholique². En 1920, il sort de l'église : un éventuel mariage ou autre changement de ses données personnelles ne sont donc plus consignés dans les pages de ce précieux document. Vers 1928 ou 1929, il quitte l'Autriche pour s'installer définitivement à l'étranger. Il exerce le métier de commerçant en textile et voyage à ce titre au Proche et au Moyen-Orient. En 1942, il se trouve à Tanger. À la fin de la guerre, il est emprisonné par les Alliés qui le soupçonnent de collaboration avec les nazis. Détenu d'abord à Caldas de Malavella (E), il est ensuite transféré en Allemagne. Au bout de quelques mois, il est libéré sans qu'aucune accusation ne soit retenue contre lui³.

Pendant son incarcération, il est interrogé sur sa fortune et, selon le procès-verbal, il déclare détenir trois tableaux. Si l'on se rapporte à la correspondance avec Fritz Neugass⁴, il commence véritablement à collectionner des tableaux et autres objets d'art en 1948. Il se spécialise dans les maîtres anciens des écoles espagnoles, italiennes et françaises. Très vite, sa collection s'agrandit. En 1953, elle réunit déjà 27 numéros (fig. 2). Ces œuvres se trouvent en grande partie, selon ses propres mots, déposées en Suisse et en Allemagne. Quelques-unes seulement seraient à Barcelone. En 1978, il propose au gouvernement espagnol de lui faire don de sa collection contre une rente viagère. Cette proposition suscite un vif débat dans la presse espagnole. Un article dans la *Vanguardia* le qualifie de « pauvre millionnaire » : d'apparence modeste, voire misérable, l'octogénaire prétend posséder une fortune en œuvres d'art. Cette affaire ne se conclut pas et Losbichler garde ses œuvres. Quelques années plus tard, en 1982, il envisage de publier un catalogue et d'organiser une exposition en Espagne. Une banque espagnole se charge d'entreprendre les premières démarches et envoie un représentant en Suisse pour examiner les tableaux et lancer une campagne photographique. Mais ce projet n'aboutit pas non plus et quelques années après, Losbichler décède dans un asile psychiatrique, à l'âge de 91 ans.

Constitution et tentatives de valorisation de la collection

Les premiers achats ont lieu probablement en Espagne et ciblent de préférence des tableaux de l'école espagnole : des maîtres anciens, Francisco de Osona, Pedro García de Benabarre (appelé aussi Pere García de Benavarre), Goya, Zurbarán, Vélasquez, et un artiste du XIX^e siècle : José Benlliure y Gil. Losbichler établit un inventaire systématique de sa collection. Chaque nouvelle œuvre entrante est pourvue d'un



2 Première page de la liste des œuvres de Ludwig Losbichler de 1953. Source : American Archives of Art : Jacques Seligmann & Co. records. General Correspondence Losbichler-Gutjahr, Ludwig, 1951-1969, Box 58, Folder 36, p. 83, <http://www.aaa.si.edu/collections/container/viewer/Losbichler-Gutjahr-Ludwig-288925>.

numéro. Sont par ailleurs mentionnés le nom de l'artiste, le titre du tableau, sa technique et ses dimensions. La liste la plus ancienne que nous ayons pu identifier est datée de l'année 1953. Elle est rédigée en allemand et comporte 27 numéros. Il s'agit d'œuvres appartenant aux XV^e et XVI^e siècles des écoles espagnoles, italiennes et de celle du Nord.

Une deuxième liste date de 1969. Rédigée en espagnol, elle est désormais classée par école : espagnole, italienne, hollandaise et flamande, française, allemande et autrichienne,

hongroise, byzantino-crétoise, plus une collection de 28 pièces archéologiques. Un grand nombre d'œuvres a changé d'attribution, ainsi les n^{os} 17 et 18, de Pedro García de Benabarre, sont désormais attribués à Jaume Huguet et le n^o 4 de sa liste, *Marineoffizier*, passe de Corot à Géricault. Parfois même, ces attributions changent d'école et de pays : le n^o 2, *Alte Frau mit Spinnrocken*, passe de Vélasquez à Louis Le Nain et le n^o 1, *Die Anbetung der Hirten*, de Franz Anton Maulpertsch à Francesco Ubertini Verdi. Losbichler essaie d'étoffer les informations par des références bibliographiques et des détails concernant la provenance ou les expositions. Pour certaines œuvres, il mentionne des certificats d'authenticité signés par des experts reconnus.

Soucieux de valoriser sa collection, Losbichler utilise en effet plusieurs stratagèmes, parmi lesquels on peut citer l'authentification par des spécialistes. Ces experts sont pour la plupart allemands ou autrichiens : Julius Baum, Otto Benesch, Ludwig Baldass, Luitpold Dussler, Max Friedländer, Ludwig Goldscheider, Hugo Kehrer, August L. Mayer – mais aussi italiens : Bernard Berenson, Antonio Morassi, Amadore Porcella, ou encore espagnol : Josep Gudiol. Parfois, il essuie des refus : ainsi, Charles Sterling (1901-1991), conservateur au Musée du Louvre de 1945 à 1961, lui signale « que les Conservateurs du Musée du Louvre n'ont pas le droit de donner de telles opinions »⁵. Mais en général, et selon les habitudes de cette époque, Losbichler obtient facilement ces certificats d'authenticité. Ces documents s'avèrent aujourd'hui pour le moins complaisants, ou comme le dit Juan Antonio Gay Nuño : « las atribuciones de este tiempo distaban muchísimo de ser veraces y bajo las etiquetas de Murillo, Velázquez y Alonso Cano se incluían cuadros ajenos no sólo a estos grandes maestros, sino a su círculo de discípulos »⁶.

Un autre stratagème consiste à placer ses œuvres dans des expositions. Il frappe ainsi un grand coup quand il réussit à intégrer trois tableaux qu'il a récemment acquis dans la grande exposition internationale et itinérante consacrée aux *Primitifs méditerranéens*. Cet événement de grande envergure, patronné entre autres par le maire de Bordeaux, Jacques Chaban-Delmas, et le ministre français des Affaires étrangères, Robert Schuman, se déroule en 1952 d'abord à Bordeaux, puis à Barcelone et à Gênes. Toujours dans le but de promouvoir sa collection, Losbichler est un visiteur assidu de la Fondation Amatller à Barcelone (centre d'études en histoire de l'art espagnol) et de son directeur, Josep Gudiol⁷.

3 Atelier de Francisco de Zurbarán
(Fuente de Cantos, 1598 – Madrid, 1664),
Saint François, s. d. Huile sur toile,
142 x 95 cm. Collection privée,
localisation anonyme.

Un réseau bien établi

Les musées et galeries européens et américains, susceptibles d'acquérir ses œuvres, constituent un élément important du réseau de Losbichler, car ce dernier ne collectionne pas exclusivement pour collectionner, mais envisage bien de vendre. Ainsi, la Oude Kunst Gallery de La Haye se voit proposer le n^o 50 de sa liste, une *Vierge à l'enfant* attribuée successivement au Maître des demi-figures féminines, à Quentin Metsys ou encore à Holbein. Le directeur de la galerie, Hans Cramer, ne manque pas de rappeler à Losbichler que des œuvres avec une attribution aussi incertaine, malgré leur qualité incontestable, n'atteignent pas des prix très élevés. En 1950 déjà, alors qu'il vient seulement de les acquérir, il propose au Philadelphia Museum of Art six peintures, dont deux œuvres de l'époque gothique, *La Trinité, sainte Anne et la Lactation de saint Bernard* de F. de Osona⁸ et *Le Christ et Saint Thomas*, ainsi qu'un *Saint François* de Zurbarán (fig. 3) et le *Carnaval à Rome* de José Benlliure y Gil (fig. 4). En 1951, le Metropolitan Museum





4 José Benlliure y Gil (Valencia, 1858-1937), *Carnaval à Rome*, vers 1881. Huile sur toile, 120 x 180 cm. Localisation inconnue. Reproduit dans Christie's cat. de vente Londres, 15 juillet 1955.

PAGE DE DROITE

5 Luca Giordano (Naples, 1634-1705), *Saint Paul*, vers 1650. Huile sur toile, 155 x 129 cm. MAH, inv. 1996-18.

of Modern Art reçoit aussi une proposition d'acquisition, probablement pour les mêmes œuvres. Le tableau d'Osona est par ailleurs soumis à Henry Clay Frick, industriel de l'acier millionnaire et collectionneur⁹, alors que Robert Lehman, banquier et collectionneur, se voit proposer les deux panneaux de Benabarre¹⁰ et *Saint Paul* de Luca Giordano (fig. 5)¹¹. De son côté, Germain Seligman, de la filiale new-yorkaise de la célèbre galerie Jacques Seligmann, est régulièrement en contact avec Losbichler.

Le collectionneur utilise aussi le circuit des ventes aux enchères. Ainsi, les catalogues de Christie's Londres du 15 juillet 1955 et du 7 décembre 1962 proposent le *Carnaval à Rome* de J. Benlliure y Gil (fig. 4), propriété de Losbichler. Il n'y trouvera aucun acquéreur.

Des indices signalent la réussite de quelques ventes. Citons cette huile sur bois de 1543, *Suzanne et les vieillards*, de Jan van Hemessen (fig. 6)¹², que Losbichler acquiert avant 1950 et qu'il revend avant 1952 déjà, à un collectionneur privé de Barcelone, probablement le Dr Franco de Cesare. Ou encore *Garçon à la flûte* de Giambattista Piazzetta qu'il cède en 1954 par l'intermédiaire de Sotheby's à Londres. Un *Christ et saint Thomas incrédule*, œuvre non attribuée, ou plutôt d'attribution incertaine (Meister von Messkirch, Hans Holbein l'Ancien), est vendue en Suisse. Et Germain Seligman, après un échange régulier de lettres où il critique non seulement des prix exorbitants, mais aussi des peintures dont l'attribution est trop incertaine pour être proposées sur le marché américain, achète en 1957 un tableau dont le titre est *Le Mendiant*. Curieusement, il s'agit précisément de l'une de ces œuvres à l'attribution fort douteuse. Ainsi, sur la liste de 1953 (n° 16), elle

est donnée à Mathis Gothardt Neithardt, c'est-à-dire Matthias Grünewald. Un peu plus tard, l'auteur serait Pieter Brueghel l'Ancien. En 1955, Losbichler informe Charles Sterling, conservateur au Louvre, qu'il « croit fermement [sic] qu'il s'agit avec grande certitude de Jacques Callot [...] c'est probablement la seule peinture qui existe de ce grand maître ». Il enchaîne « Je voudrais bien connaître votre opinion à ce sujet »¹³ – service que ne lui rend pas Sterling (voir ci-dessus). Quelques années plus tard il approche Seligman pour lui proposer le pendant, *La Femme du Mendiant*, mais le marchand américain ne cède pas.

La vente la plus spectaculaire à laquelle Losbichler prend part, en tant qu'intermédiaire et non pas en tant que propriétaire, est celle qu'il annonce à Seligman dans une lettre de 1953 : «...I can offer you a very important painting by El Greco, [...] under condition of strongest discretion. 'The Adoration of the Shepherds [sic]', about 3 m high, hanging in the church Santo Domingo el Antiguo of Toledo »¹⁴. Il prend soin de préciser que cette œuvre (fig. 1), propriété d'un ami, a été achetée très longtemps avant la promulgation de la loi qui interdit de telles transactions sans l'accord de l'État espagnol. Mais Seligman ne se laisse pas séduire et le tableau sera finalement acheté par le gouvernement espagnol et déposé au Prado.

Malgré le nombre élevé d'œuvres, Losbichler n'a apparemment pas de local adéquat, et encore moins un magasin où les garder. Il dit les avoir déposées dans des musées suisses, allemands et autrichiens. Tel le Musée d'art et d'histoire de Genève, auquel il remet en dépôt en 1969 le *Saint-Paul* aujourd'hui attribué à Luca Giordano (fig. 5), les deux panneaux de Benabarre et celui d'Osona. Un autre musée suisse, qui ne souhaite pas communiquer à ce sujet, est dépositaire





6 Jan van Hemessen (Hemiksem, vers 1500 – Haarlem, vers 1566), *Suzanne et les vieillards*, 1543. Huile sur bois, 140 x 75 cm. Localisation inconnue. Source: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/55523>.

de sept tableaux de sa collection, dont le *Saint François de Zurbarán* (fig. 3). Nos requêtes adressées aux musées allemands et autrichiens n'ont pas donné de résultats. Ni les musées de Munich, ni ceux de Cologne ne gardent de traces d'un contact avec Losbichler. À l'Albertina à Vienne, le nom de Losbichler n'est pas connu; il ne l'est pas non plus au Bureau de la Commission pour la recherche de provenance (*Büro der Kommission für Provenienzforschung beim Bundeskanzleramt*). Seule la Österreichische Galerie confirme qu'entre 1955 et 1965 Losbichler a proposé plusieurs œuvres, dont un tableau de Josef Hickel (1736-1807), propriété d'un ami à Madrid, et une *Vierge à l'enfant* de Leopold Bara (1846-1911).

« Une fortune en œuvres d'art » ?

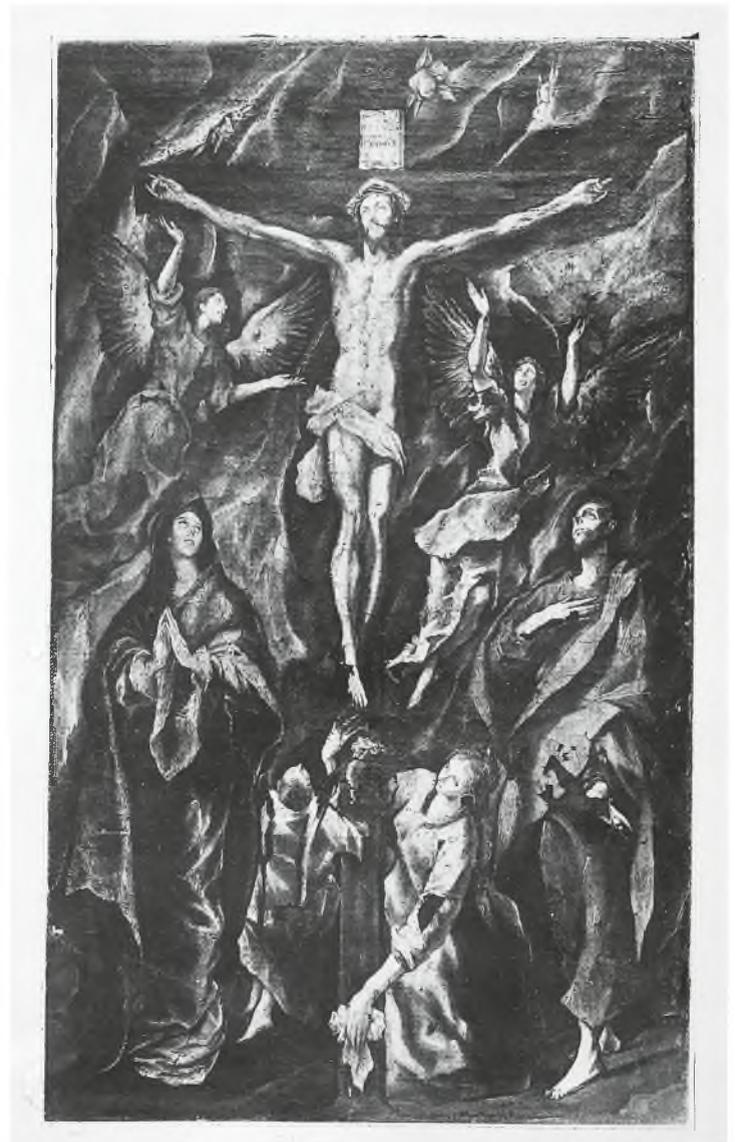
Quelle était la qualité de cette collection ? Valait-elle vraiment des millions, comme on pouvait le lire dans les journaux espagnols lors de la proposition de don ? Était-elle aussi exceptionnelle que le prétendait son propriétaire ? Il est difficile de se prononcer car l'identité de beaucoup d'œuvres n'est pas encore clarifiée. Parmi celles qui sont établies, quelques-unes ne posent pas de problème d'authenticité. C'est le cas de *La Trinité* de Francisco Osona, ainsi que des deux panneaux de Benabarre pour lesquels deux historiens de l'art espagnols, Alberto Velasco Gonzalez et Francesc Ruiz i Quesada, ont pu reconnaître les éléments d'un retable démantelé en 1908 à Peralta de la Sal¹⁵. Le *Saint-Paul* de Luca Giordano est également une œuvre authentique de belle qualité. Le Greco vendu au gouvernement espagnol compte bien sûr parmi les œuvres dont l'attribution ne pose pas de problème. On ne peut pas en dire autant d'un deuxième Greco, *La Crucifixion* (fig. 7), authentifié pourtant par Ludwig Goldscheider : « *Ich gratuliere Ihnen zum Ankauf dieses Bildes: es ist echt und wertvoll. [...] Ein herrliches Gemaelde von grossem Wert, das Beste, was Sie mire [sic] je gezeigt haben* »¹⁶. Le catalogue raisonné de José Camón Aznar¹⁷ le reproduit sans aucun commentaire. Plus récemment, Leticia Ruiz Gómez parle de « *una mediocre versión con variantes* »¹⁸.

Un groupe moins intéressant est constitué par les copies d'atelier. Un exemple est le *Saint François* de Zurbarán (fig. 3). Elle porte le n° 7 sur les listes de Losbichler et est l'une des mieux documentées, car montrée dans l'*Exposition d'art ancien espagnol* de la galerie Charpentier à Paris, en 1925. Elle a appartenu successivement au Maréchal Soult, à la collection Lefébure, à la collection Padienne, etc. En plus, Losbichler dispose d'une lettre d'August L. Mayer (1885-1944), datée de 1940, qui en confirme l'authenticité : « Je me souviens très bien du *St. François en prière* n° 113 de l'Exposition espagnole chez Charpentier en 1925. ... je me suis noté que le tableau doit être

assez tôt d'époque dans l'œuvre du maître... La provenance (Maréchal Soult) est aussi très bonne». Paul Guinard¹⁹ n'en garantit toutefois pas l'authenticité, mais qualifie l'œuvre de réplique d'atelier : « Figure très vigoureuse, assez dure et brutale, [...] mais d'un effet saisissant ». Odile Delenda²⁰ confirme cette appréciation.

Il y a ensuite des œuvres dont l'attribution ne résiste pas à un examen approfondi et qui ne sont ni des répliques, ni des copies d'atelier, ni même des copies. Et que dire de l'œuvre la plus chère à Losbichler, celle qu'il ne souhaite vendre en aucun cas, celle qui est décrite sur quatre pages ? Il s'agit, selon lui, du véritable original de la Joconde, dont le tableau du Louvre ne serait qu'une deuxième version. Et pour ajouter à la confusion, cette *Mona Lisa Napoletana*, peinte par Léonard de Vinci à Milan vers 1496, représenterait non pas l'épouse de Francesco del Giocondo, mais Isabelle d'Aragon, la veuve du duc de Milan. Ces réflexions et bien d'autres « preuves » de son authenticité se trouvent exposées dans la correspondance avec Fritz Neugass. Losbichler se montre particulièrement confiant envers ce journaliste juif, d'origine allemande. Le style de sa correspondance, d'habitude sobre et commercial, devient presque familier et personnel. Il le félicite pour ses articles parus dans *Weltkunst* et n'hésite pas à lui avouer son aversion pour les publications des critiques d'art regorgeant de termes savants et inutiles : « ...Ihre interessanten Artikel, die ich umsomehr schätze, als sie nahezu frei von unnoetigen Fremdwoertern sind, womit sich soviele andere unaufhoerlich protzen, dass es einem [sic] fast zum Brechen reizt »²¹. Cette dernière remarque reflète l'ego d'un amateur blessé par les us et coutumes d'un monde de l'art hermétique et inaccessible.

Malgré des recherches intenses, beaucoup de questions restent ouvertes, telle celle de l'origine de ses achats. Le début de son activité de collectionneur – après la guerre – semble exclure une part active dans les spoliations orchestrées par les autorités allemandes du régime de Hitler. Mais peut-être a-t-il aidé des nazis en fuite en leur achetant des œuvres spoliées. Une deuxième grande question est celle de la localisation actuelle des œuvres. Même en déduisant celles qui sont vendues ou déposées dans des musées, il en reste plus de 100 à localiser. |



7 El Greco, *La Crucifixion*, vers 1604. Huile sur toile, 51 x 30,5 cm. Localisation inconnue. Source: Archives of American Art, Collectors: Losbichler-Gutjahr, Ludwig, 1955-1959, undated, Box 193, Folder 23, p. 16; <http://www.aaa.si.edu/collections/container/viewer/Losbichler-Gutjahr-Ludwig--291590>.

Notes

- 1 Le nom de Gutjahr est ajouté vers 1950. C'est grâce aux indications reçues de Maria Palau Vivas, journaliste à Barcelone, que nous avons pu identifier le lieu de naissance de Losbichler. Voir ses articles dans la presse espagnole : «Gotic en mans nazis», *El Punt Avui*, 7.3.2015; «L'enigmàtic nazi que traficava amb art», *El Punt Avui*, 14.3.2015.
- 2 *Matriken der Pfarre Waidhofen an der Ybbs*.
- 3 Gatopardo.blogia.com du 19.2.2013. <http://gatopardo.blogia.com/2013/021901-ludwig-losbichler-marchante-de-arte-y-agente-de-la-gestapo-2-.php>, consulté en octobre 2014.
- 4 Fritz Neugass (Mannheim, 1899 – New York, 1979) était un critique d'art, journaliste et photographe juif, contraint à l'exil par les nazis. Sa correspondance avec Losbichler se trouve à la University at Albany, M.E. Grenander Department of Special Collections and Archives, Series 13, Correspondence 1941-1979, Box 31, Folder 69. <http://library.albany.edu/speccoll/findingaids/eresources/findingaids/ger007.html>, consulté en juin 2013.
- 5 L'avis qu'on lui demandait concernait une peinture intitulée *Le Vagabond* ou *Le Mendiant*, huile sur toile, 145 x 85 cm. Voir la lettre de Charles Sterling à Losbichler, datée du 15.7.1955, Archives nationales de France, cote 20144790/136.
- 6 *La pintura española fuera de España*, p. 31, cité dans Mulet/Socias Batet (éd.) 2011, p. 292 : «Les attributions de cette époque étaient loin d'être véridiques, et sous les noms de Murillo, Vélasquez et Alonso Cano circulaient des tableaux qui n'étaient ni de la main de ces grands maîtres ni même du cercle de leurs disciples.»
- 7 Je remercie Maria Palau pour cette information.
- 8 Elsig/Natale (dir.) 2015, pp. 238-240; Monti 2013, fig. 1, p. 59.
- 9 «Record b1100310» dans *The Frick Art Reference Library*. Frick Research Catalog online, <http://arcade.nyarc.org/search-S67/Xlosbichler&searchcpe=6&SORT=D>, consulté le 5 juin 2015.
- 10 Elsig/Natale (dir.) 2015, pp. 234-238; Monti 2013, fig. 2, p. 61 et fig. 3, p. 62.
- 11 Elsig/Natale (dir.) 2015, pp. 173-174.
- 12 Friedlander 1975, n° 181.
- 13 Lettre de Losbichler à Charles Sterling du 9.7.1955, Archives nationales de France, cote 20144790/136, voir note 5.
- 14 Jacques Seligmann & Co. Records, 1904-1978, bulk 1913-1974. Archives of American Art, Smithsonian Institution. General Correspondence: Losbichler-Gutjahr, Ludwig, 1951-1969, Box 58, Folder 36, p. 76 : «...Je peux vous offrir un tableau très important du Greco, [...] à la condition de la plus stricte discrétion. *L'Adoration des bergers*, environ 3 m de haut, qui se trouve actuellement dans l'église Santo Domingo el Antiguo à Tolède».
- 15 Ruiz i Quesada/Velasco González 2013, n° 7. <http://www.ruizquesada.com/index.php/ca/retrotabulum/90-retrotabulum-7>. Monti 2013, fig. 2 et 3.
- 16 «Je vous félicite pour l'achat de ce tableau: il est authentique et précieux. [...] Un tableau magnifique de grande valeur, le meilleur que vous m'ayez jamais présenté».
- 17 Camón Aznar 1950, repr. p. 643.
- 18 Ruiz Gómez 2007, p. 94.
- 19 Guinard 1960, p. 250.
- 20 Delenda 2009-2010, p. 323 (vol. I) et p. 419 (vol. II).
- 21 «...vos articles intéressants que j'apprécie d'autant plus qu'ils se passent de ces mots savants inutiles dont d'autres font étalage de manière répugnante». Sur la correspondance avec Fritz Neugass voir note 4.

ADRESSE DE L'AUTEUR

Brigitte Monti, collaboratrice scientifique, Musée d'art et d'histoire, Genève, brigitte.monti@ville-ge.ch

BIBLIOGRAPHIE

- Camón Aznar 1950. José Camón Aznar, *Dominico Greco*, Madrid 1950.
- Delenda 2009-2010. Odile Delenda, *Francisco de Zurbarán: 1598-1664*, 2 vol., Madrid 2009-2010.
- Elsig/Natale (dir.) 2015. Frédéric Elsig et Mauro Natale (dir.), *Peintures italiennes et espagnoles. XIV^e-XVIII^e siècles*, Genève 2015.
- Friedländer 1975. Max J. Friedländer, *The Early Netherlandish Painting. Vol. 12: Jan van Scorel and Pieter Coecke van Aelst*, Bruxelles 1975.
- Guinard 1960. Paul Guinard, *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, Paris 1960.
- Monti 2013. Brigitte Monti, «Recherche de provenance. Dépôt de Ludwig Losbichler Gutjahr au Musée d'art et d'histoire», *Genava* n.s. 61, 2013, pp. 59-64.
- Mulet/Socias Batet (éd.) 2011. Fernando Pérez Mulet et Immaculada Socias Batet (éd.), *La dispersión de objetos fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelone-Cádiz 2011.
- Ruiz i Quesada/Velasco González 2013. Francesc Ruiz i Quesada et Alberto Velasco González, «El retaulle de Peralta de la Sal (Osca), una obra desconeguda de Jaume Ferrer i Pere Garcia de Benavarri», *Retrotabulum. Estudis d'art medieval* 7, 2013, pp. 2-138.
- Ruiz Gómez 2007. Leticia Ruiz Gómez, *El Greco en el Museo Nacional del Prado*, Madrid 2007.

CRÉDIT DES ILLUSTRATIONS

- Museo Nacional del Prado, Madrid (fig. 1)
- Ludwig Losbichler Gutjahr, Barcelona, Spain, Letter to Germain Seligman, Paris, France, 1953 Oct. 02; 1st page of attached list dating to 1953 Jul. 01. Jacques Seligmann & Co. records. Archives of American Art, Smithsonian Institution (fig. 2).
- DR (fig. 3).
- Ian B. Jones, courtesy of the Warburg Institute, University of London (fig. 4).
- MAH Genève, B. Jacot-Descombes (fig. 5).
- RKD, <https://rkd.nl/explore/images/55523> (fig. 6).
- Reproduction of a painting after El Greco's «The Crucifixion», 195-? / Unidentified photographer. Jacques Seligmann & Co. records. Archives of American Art, Smithsonian Institution (fig. 7).

SUMMARY

Ludwig Losbichler Gutjahr

A collector's network in the mid-twentieth century

In this second article on Ludwig Losbichler Gutjahr (see previous issue, *Genava* 61, pp. 59-64), we will first examine the collector's contact network and then identify some of the works in his collection.

«W. Bumbury fec. London»

CAROLINE GUIGNARD

Wolfgang-Adam Töpffer et la satire britannique

DU 16 MAI AU 31 AOÛT 2014, LE CABINET D'ARTS GRAPHIQUES DU MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE A PROPOSÉ UNE EXPOSITION INTITULÉE *SATIRES! CARICATURES GENEVOISES ET ANGLAISES DU XVIII^e SIÈCLE*. L'ACQUISITION DE DEUX AQUARELLES SATIRIQUES¹ DE WOLFGANG-ADAM TÖPFFER ENTRE 2005 ET 2009 A MOTIVÉ CETTE PREMIÈRE PRÉSENTATION D'UN ASPECT DE L'HISTOIRE DE L'ART GENEVOIS JUSQU'ALORS RÉSERVÉ AUX LECTEURS D'OUVRAGES SPÉCIALISÉS.

¹ Wolfgang-Adam Töpffer (Genève, 1766-1847), *Le Corps rétenteur des dindons de Des Arts empêche Töpffer d'atteindre le Conseil représentatif*, décembre 1819. Plume et encre bistre, aquarelle, traces de crayon de graphite, sur papier, 500 x 678 mm. MAH, inv. 1914-81; legs Étienne Duval.



Plusieurs études consacrées à des figures majeures de la première école genevoise de peinture, en particulier à Jean Huber (1721-1786) par Gary Apgar et à Wolfgang-Adam Töpffer (1766-1847) par Lucien Boissonnas², soulignent l'influence de la caricature britannique contemporaine sur l'œuvre de ces artistes. Cette production singulière, dont « l'âge d'or » se situe dans les vingt dernières années du XVIII^e siècle, constitue un mode de communication particulièrement adapté à une époque de bouleversements politiques et sociaux sans précédent. Autour de 1800, la plupart des pays européens se sont appropriés les codes de ce nouveau mode de communication, et les ont adaptés à leur réalité propre. À Genève, Jean Huber et Louis-Ami Arlaud-Jurine (1751-1829) intègrent cette esthétique à divers degrés, mais Wolfgang-Adam Töpffer se distingue par une production graphique convergeant avec celle des Anglais tant dans l'esprit que dans l'esthétique (fig. 1).

² Romeyn de Hooghe (Amsterdam, 1645 – Haarlem, 1708), *The Dutch lion and the British sea-gods drive off the French cockerel*, vers 1674. Eau-forte, feuille 148 x 245 mm. The British Museum, inv. 1882,0812.393.

« L'âge d'or » de la caricature britannique et sa fortune européenne

Littéraire à ses origines, la satire existe depuis la plus haute antiquité – des graffitis gréco-romains aux marges des manuscrits médiévaux. L'histoire de l'art l'identifie comme le fait d'artistes dès la Renaissance, chez Léonard de Vinci (1452-1519) ou Annibal Carrache (1560-1609), dans l'atelier duquel le dessin de grotesques est un exercice pratiqué régulièrement. L'essor de l'imprimerie au XV^e siècle permet une production et une diffusion facilitées d'images caricaturales, des outils de propagande particulièrement abondants et efficaces dans les conflits religieux de l'époque³. Loin d'une génération spontanée, la satire britannique puise aux sources anciennes et contemporaines. Dans le premier tiers du XVIII^e siècle, les estampes politiques d'un Romeyn De Hooghe (1645-1708; fig. 2), héritières de la scène de genre hollandaise, connaissent un grand succès chez les alliés britanniques des Pays-Bas, et les touristes croqués à Rome par Pier Leone Ghezzi (1674-1755) familiarisent les Anglais avec la tradition carrachienne par l'intermédiaire des gravures d'Arthur Pond (1701-1758; fig. 3).

Le premier artiste à assimiler ces diverses sources de manière originale est William Hogarth (1697-1764; fig. 4), qui





3 Arthur Pond (Londres [?], 1701-1758), d'après Pier Leone Ghezzi, *A Travelling Governour*, 1737. Eau-forte, feuille 390 x 248 mm. The British Museum, inv. 1979, U.842.

pose les fondements de la satire britannique et du modèle économique qui lui est lié. Inventeur d'un nouveau genre de peinture d'histoire traitant de « sujets moraux modernes », il dénonce les travers de son époque au moyen de séries narratives d'abord peintes, puis diffusées par la gravure⁴. Les procédés formels qu'il emploie sont la caractérisation des figures⁵ et un réseau sophistiqué d'éléments symboliques et d'allusions parfois savantes, dans des images complexes dont chaque détail est signifiant. L'originalité de la démarche de Hogarth réside également dans le développement d'un système entrepreneurial lié à ses œuvres, dont il assure la reproduction par une gravure de haute qualité (il est graveur de formation), la publicité et la vente sous forme de souscription. Le succès de ses premières séries d'estampes

est tel que Hogarth est contraint de juguler la production de copies en initiant la première loi de protection du droit d'auteur en 1735⁶.

Cet événement témoigne de l'intérêt croissant que la société britannique porte à l'estampe depuis le début du siècle, et de l'essor de la production insulaire sur le plan international. Hogarth est en effet le premier artiste anglais dont le travail est reconnu sur le continent. Ses compatriotes, formés notamment auprès des meilleurs graveurs et imprimeurs français, se forment peu à peu une réputation d'excellence dans les domaines aussi variés que la gravure d'ornements, de sujets historiques, « sportifs », animaliers ou de paysages. La variété de l'offre, tant en termes de sujets que de qualité, permet à l'estampe de pénétrer l'ensemble de la société britannique, du bas peuple amateur de feuilles sentimentales ou humoristiques aux collectionneurs issus de l'aristocratie⁷.

Le phénomène engendré par Hogarth atteint son apogée sous le règne de George III (1760-1820), une période marquée par la polarisation de la politique britannique et par de nombreux événements mettant en jeu l'influence mondiale du royaume : guerre de Sept Ans (1756-1763), guerre d'indépendance des États-Unis (1775-1783), Révolution française (1789) et guerres napoléoniennes (1799-1815). Un contexte propice au succès « d'un des tous premiers exemples d'un phénomène de communication par l'image dans le monde moderne, avec son langage propre et sa stratégie. C'est sans doute parce que, historiquement, la période est cruciale que la caricature politique a pu s'affirmer comme une des branches importantes de l'information »⁸. Les questions politiques internes et externes, sociales ou culturelles offrent aux satiristes un répertoire de choix, qu'une puissante chaîne éditoriale et commerciale fournit à un public élargi, adaptant la qualité et le coût de ses produits aux différentes couches de la société. Les éditeurs y jouent un rôle prépondérant, à la fois comme commanditaires, producteurs et diffuseurs de ces images. Celles-ci sont soit inventées et réalisées par la même personne, comme dans le cas de James Gillray (1757-1815), soit les dessins d'auteurs confirmés ou amateurs sont confiés à des techniciens, comme pour George Moutard Woodward (1760-1809). Plusieurs associations auteur/éditeur marquent cette période, les plus célèbres étant James Gillray/Hannah Humphrey (1745-1818) et Thomas Rowlandson (1756-1827)/Rudolph Ackermann (1764-1834). Si la majorité des ventes sont effectuées en Grande-Bretagne, l'exportation des estampes satiriques est attestée par les nombreuses copies et dérivations étrangères de modèles anglais. Un phénomène auquel n'échappe pas Genève, comme en témoigne un dessin de Wolfgang-Adam Töpffer d'après une eau-forte de Gillray en 1779⁹.

Anglophilie genevoise

Dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, et malgré la Révolution française, l'intérêt genevois pour la Grande-Bretagne ne tarit pas. Car si Genève regarde naturellement du côté de Paris, notamment dans le domaine artistique, les relations entre la cité de Calvin et le Royaume-Uni sont traditionnellement bonnes, les deux entités ayant des affinités religieuses et une conception proche du libéralisme économique. Les Lumières favorisent en outre les échanges intellectuels, et nombreux sont les savants genevois tournés vers Albion. Des personnalités telles que le juriste et écrivain Étienne Dumont (1759-1829) ou le philosophe Pierre Prevost (1751-1839) se font le relais des idées britanniques en matière de politique, de littérature, d'éducation ou encore de théologie. Jean-Étienne Liotard (1702-1789) et Jacques-Laurent Agasse (1767-1849) mèneront avec succès une partie de leurs carrières respectives en Angleterre. La *Bibliothèque britannique*²⁰, revue fondée en 1796 par les frères Pictet, témoigne de l'intérêt porté aux productions anglaises dans les domaines scientifiques et artistiques. Ainsi, le périodique publie les premiers extraits traduits en français du traité de Hogarth, *Analysis of Beauty*, déjà connu à Genève grâce à la traduction du directeur de l'École publique de dessin, Pierre Soubeyran (1709-1775)²¹.

Le « Hogarth de Genève »

L'intense agitation civile et politique que connaît Genève au cours du XVIII^e siècle crée les conditions propices à l'émergence de pratiques caricaturales en lien avec l'actualité. Dès « l'Affaire Rousseau » de 1762, la polarisation entre les Négatifs et les Représentants s'accroît, ces derniers revendiquant une extension de leurs droits politiques et économiques. L'insatisfaction générée par l'avantage accordé aux Négatifs par l'Édit de pacification de 1781, suivie par l'espoir suscité par la Révolution française, provoquent l'éclatement de la Révolution genevoise en décembre 1792. Elle sonne ainsi le glas de l'Ancien régime en instaurant le suffrage universel, l'égalité politique et civile, la séparation des pouvoirs et la libre élection des magistrats. En 1798, Genève est intégrée à la République française, et devient la préfecture et le chef-lieu du département du Léman.

C'est dans cette atmosphère que Wolfgang-Adam Töpffer réalise ses premières aquarelles satiriques. Renommé pour ses scènes de genre et ses paysages peints, ce graveur de formation affirme dans sa jeunesse une volonté de faire carrière dans la caricature, avant de se tourner vers une production picturale moins polémique et plus sûre financièrement²². Ainsi, quatre dessins figurent parmi les sept œuvres qu'il présente en septembre 1798 à la troisième exposition



4 William Hogarth (Londres, 1697-1764), *An Election Entertainment*, 1755. Eau-forte et burin, feuille 402 x 540 mm, état VII ou VIII/VIII. MAH, inv. E 2012-1392-2; don Léon Picot.

PAGE DE DROITE

5 Wolfgang-Adam Töpffer (Genève, 1766-1847), *La Vente à l'encan*, 1798. Plume et encre noire, aquarelle, rehauts de gouache blanche sur papier, feuille 520 x 715 mm. MAH, inv. 1922-2.



organisée par la Société des Arts. Trois d'entre eux sont identifiés : *La Vente à l'encan*, *Le Café public* et *Le Concert des amateurs*³³. On suppose que le quatrième était *L'Atelier d'un peintre indigent*³⁴ auquel Bruun-Neergaard fait allusion dans son *État actuel des arts* en 1802, et qui participa à l'élévation de son auteur au rang de « Hogarth de Genève »³⁵.

En effet, ces premières caricatures évoquent immédiatement celles du maître britannique. On sait que les membres de la Société des Arts – parmi lesquels Töpffer – avaient accès à un volume de ses planches légué par Charles Bonnet en 1793³⁶. Proche des milieux dramatiques, Hogarth organise l'espace de sa représentation comme une véritable scène, lieu de la « comédie humaine » contemporaine (fig. 4); chez Töpffer, la perspective des planchers et la source lumineuse unique accentuent la référence théâtrale (fig. 5). L'un comme l'autre caractérisent avec soin chacune des figures, et usent de ressorts comiques tels que l'accumulation et le recours au bas corporel (les ivrognes et le pot de chambre vidé par la fenêtre chez Hogarth, le clystère administré au chien ou

les culottes souillées chez Töpffer). Ils ne franchissent toutefois pas la limite de la déformation outrancière, demeurant dans un registre de scènes de genre à la Brueghel ou à la Steen. La truculence des images n'occulte pourtant pas leur intention critique et morale. La planche de Hogarth, première de la série des quatre *Prints of an Election* (1755-1758)³⁷, évoque les élections dans l'Oxfordshire en 1754 et les moyens mis en œuvre par les politiciens pour gagner des votes. L'aquarelle de Töpffer évoque quant à elle la braderie d'un bel intérieur par d'avidés acquéreurs cocardiers, une allusion à la menace d'annexion de Genève par la France révolutionnaire. Un sujet évoqué plusieurs fois par l'artiste dans sa correspondance, et symbolisé dans cette scène par la paire de bottes au premier plan³⁸. Gageons que plusieurs portraits y figurent également, notamment l'ivrogne au tonneau à gauche, visible dans plusieurs dessins contemporains³⁹. Malheureusement, les indices manquent pour identifier ces motifs : un écueil fréquent dans la compréhension des caricatures, dont les « clés » de lecture correspondent à des détails



6 Wolfgang-Adam Töpffer (Genève, 1766-1847), *Accord merveilleux entre les Sciences et les Arts*, après 1811. Plume et encre brune, aquarelle, traces de crayon de graphite, sur papier collé en plein sur carton bleuté, 293 x 470 mm. MAH, inv. 1914-51; legs Étienne Duval.

7 D'après Henry William Bunbury (Mildenhall, Suffolk, 1750 – Keswick, Cumbria, 1811), *The Origin of the Gout*, vers 1810. Eau-forte aquarellée, feuille 235 x 334 mm. The British Museum, inv. 1948,0214.744.



historiques que la mémoire n'a pas toujours conservés. Malgré leur virtuosité hogarthienne, les œuvres satiriques de Töpffer n'ont pas séduit les Genevois de l'époque. Dès le tournant du siècle, soucieux de subvenir aux besoins de sa famille, l'artiste se consacre à la peinture de genre et de paysage qui feront sa réputation²⁰.

Les caricatures de la Restauration ou Gillray pour les intimes

Pourtant, Töpffer n'abandonne pas complètement la satire à la suite de l'échec de 1798. Il y revient dès les années 1807-1810, avec une série consacrée aux partisans de l'agronome Emanuel von Fellenberg (1771-1844)²¹, et surtout

entre 1814 et 1820, au moment où Genève devient suisse. L'esprit libéral de l'artiste se manifeste alors dans une trentaine d'aquarelles dont le style s'éloigne de la manière picturale et érudite de Hogarth au profit de la caricature outrancière des Britanniques de « l'âge d'or ». Il explicite son inspiration dans une feuille des années 1810 opposant la science et l'art qu'il signe « W. Bumbury fec. London » (fig. 6)²². Une allusion à Henry Bunbury (1750-1811), célèbre pour ses estampes humoristiques aux sujets essentiellement sociaux (fig. 7).

C'est toutefois la politique contemporaine qui offre à Töpffer les motifs de ses plus belles caricatures. En 1814, le rattachement de Genève à la Confédération implique l'établissement d'une constitution pour le futur canton. L'artiste fustige le caractère réactionnaire du texte et de ses

8 Wolfgang-Adam Töpffer (Genève, 1766-1847), *Le Montreur de Constitution*, vers 1817? Plume et encre noire, lavis gris, aquarelle, traces de crayon de graphite sur papier vergé filigrané, 342 x 480 mm. MAH, inv. 1914-73; legs Étienne Duval.

9 James Gillray (Londres, 1757-1815), édité par Hannah Humphrey (Londres [?], vers 1745 – Londres 1818), *A Bear and His Leader*, 1806. Eau-forte aquarellée, 250 x 350 mm. The British Museum, inv. 1851,0901.1201.



rédacteurs, en particulier le syndic Joseph Des Arts (1743-1827), qui apparaît dans plusieurs feuilles en tant que symbole de l'ancienne oligarchie, soumise au « diktat » bernois et accaparant la constitution au détriment de la République (fig. 8). Les moyens mis en œuvre par Töpffer sont ceux de la caricature traditionnelle (exagération de traits physiques ou moraux, animalisation, chosification, scatologie, renversement carnavalesque...), dans un style à l'efficacité visuelle que ne renierait pas Isaac Cruikshank (1756-1811) ou James Gillray (fig. 9). Comme l'indique Michel Jouve²³, la portée de la satire dépend de la faculté du spectateur à la comprendre. Elle nécessite donc une composition simple, des motifs allusifs et des stéréotypes aisés à déchiffrer : dans le dessin de Töpffer, la figure de Des Arts, sa perruque réactionnaire, son épée de syndic et ses dindons patriotes,

l'ours bernois, l'allégorie couronnée de la République de Genève. L'outrance et la violence contribuent à l'impact d'une image, un principe que James Gillray applique de manière virtuose. Töpffer l'a parfaitement intégré, mais le public auquel ses œuvres sont destinées n'est pas celui du Londonien. Genève est une petite ville, où les ennemis politiques appartiennent aux mêmes sociétés et constituent les clients potentiels d'un artiste. Il réservera donc ses caricatures à un cercle d'intimes, interdisant leur diffusion de son vivant. Elles ne seront rendues publiques qu'en 1917, après leur legs au Musée d'art et d'histoire par Étienne Duval, le petit-fils de l'artiste. La prudence de Töpffer apparaît comme justifiée à la lecture du témoignage de Daniel Baud-Bovy, qui relate combien les susceptibilités avaient survécu aux personnages caricaturés²⁴.



10 Gravé par Henri Merke (Niederweningen [ZH], vers 1760 – Londres [?], après 1820) d'après Thomas Rowlandson (Londres, 1757-1827), édité par Rudolph Ackermann (Stollberg, 1764 – Londres, 1834), *Buy my Goose, my fat Goose*, 1799. Eau-forte et aquatinte aquarellée, cuvette 375 x 300 mm, feuille 427 x 302 mm. MAH, inv. E 2013-0961-2.

11 Wolfgang-Adam Topffer (Genève, 1766-1847), *Le Marché*, 1817. Eau-forte aquarellée, cuvette 259 x 305 mm, feuille 279 x 416 mm. MAH, coll. Société des Arts de Genève, inv. SDA 58.



Un Rowlandson genevois ?

Les quelques eaux-fortes que Wolfgang-Adam Töpffer publie malgré tout chez Wessel en 1817 sous le titre *Caricatures* relèvent de la satire sociale et de mœurs, moins polémique que son équivalent politique. On connaît peu d'exemplaires complets de ce fascicule, dont certaines planches ont été aquarellées, parfois par Wolfgang-Adam lui-même ou par son fils Rodolphe²⁵. Par ses sujets – *Le Savetier*, *Le Receveur des impôts*, *Le Marché* –, cet ensemble s'inscrit dans la tradition des « cris », ces répertoires illustrés des métiers de la rue dont les premiers exemples remontent au XIII^e siècle. Tantôt naïf, sentimental ou satirique, ce genre populaire connaît un grand succès dès le XVII^e siècle, et se voit traité par des artistes aussi prestigieux qu'Edme Bouchardon (1698-1762) ou François Boucher (1703-1770)²⁶. Les images de Töpffer rappellent quant à elles les *Cries of London* de Thomas Rowlandson (1757-1827). Ces huit estampes éditées en 1799 portraiturent les petites gens sur un mode plus caractérisé que caricatural (fig. 10), que Töpffer adopte dans ses peintures de genre. La proximité des deux artistes est évidente tant dans les sujets qu'ils choisissent que dans leur manière de les aborder (fig. 11). Ils ont en commun une aisance graphique, héritée peut-être de leur formation²⁷, un grand talent d'aquarelliste, mais aussi une même attention aux détails de la vie contemporaine et un humour bienveillant vis-à-vis des classes populaires.

La publication des *Caricatures* suit l'unique voyage que Töpffer fait en Angleterre en compagnie de son mécène Edward Divett (1767-1819). Grâce à ce dernier, il expose à la Royal Academy et rencontre plusieurs artistes dont il admire « le

sentiment de la couleur». On ignore s'il y côtoie Rowlandson, mais l'admiration du Genevois pour ses contemporains britanniques s'exprime dans de nombreuses lettres, confirmant une affinité perceptible dès le début de sa carrière²⁸.

Le but de l'exposition du Cabinet d'arts graphiques était de donner à voir un effet singulier de l'anglophilie genevoise et les effets locaux d'un phénomène européen. L'intention était également de réévaluer la qualité et la richesse d'un pan marginal de l'œuvre de Wolfgang-Adam Töpffer, et de redonner à cette figure souvent occultée par celle de son

fils la place qu'elle mérite au sein de l'histoire genevoise. La légitimité de cette démarche s'est vue confirmée par deux autres projets initiés par le professeur Olivier Fatio dans le cadre des célébrations du bicentenaire de l'entrée de Genève dans la Confédération : la nouvelle édition, revue et augmentée, de l'ouvrage de Daniel Baud-Bovy *Caricatures d'Adam Töpffer (1917)* et l'exposition *1814. Premières genevoiseries?* au Musée international de la Réforme²⁹. Un rappel du caractère salubre de l'humour et de l'irrévérence, auxquels même l'austère cité de Calvin a su faire une place. |

Notes

- 1 MAH, inv. BA 2004-5-D et BA 2009-121; Guignard 2005 et 2010.
- 2 Apgar 1995; Boissonnas 1996.
- 3 Le Musée international de la Réforme (MIR) a récemment proposé une exposition à ce propos : *Enfer ou paradis : aux sources de la caricature*, 16 octobre 2013 – 16 février 2014.
- 4 *A Harlot's Progress, 1732, A Rake's Progress, 1735, Industry and Idleness, 1747*, etc. (Paulson 1970, cat. 121-126, 132-139, 168-179).
- 5 Caractérisation qu'il convient de différencier de la caricature : la première met l'accent sur les traits saillants d'un personnage, la seconde exagère ces traits jusqu'à la déformation. Hogarth illustre cette différence dans sa célèbre planche *Characters and Caricatures* (1743; Paulson 1970, cat. 162).
- 6 *Engravers' Copyright Act*, aussi connu sous le terme de Hogarth's Act, en 1735.
- 7 Clayton 1997; Bindman 1997.
- 8 Jouve 1983, p. 19.
- 9 *Politeness*, 1779, plume et encre brune, 165 x 240 mm, collection particulière. Ce dessin est antérieur à la formation parisienne (1786-1789) et au voyage en Grande-Bretagne (1816) de son auteur, qui n'a donc pu voir la gravure originale qu'à Genève. Reproduction dans Boissonnas 1996, p. 237.
- 10 Bickerton 1986; Buysens 2008, pp. 83 et 445, note 109.
- 11 La première traduction complète est éditée à Paris en 1805. L'existence de la traduction du traité par Soubeyran est signalée par Danielle Buysens : Buysens 2008, pp. 83 et 445, note 109.
- 12 La biographie détaillée de l'artiste est établie dans Boissonnas 1996.
- 13 MAH, inv. 1922-2, inv. 1922-3 et inv. BA 2009-121.
- 14 MAH, inv. BA 2004-5-D.
- 15 Bruun-Neegaard 1802, p. 11.
- 16 Buysens 2008, pp. 83 et 445, note 109.
- 17 Paulson 1970, cat. 198.
- 18 Voir Boissonnas 1991 et Baud-Bovy 2014, p. 54.
- 19 Dans la collection MAH, CdAG : *Le Vieux musicien*, inv. 1966-112 et *Le Concert des amateurs*, BA 2009-121.
- 20 Boissonnas 1996, p. 148.
- 21 MAH, CdAG, inv. 1914-45 à 1914-49; voir Baud-Bovy 2014, pp. 121-133.
- 22 Baud-Bovy 2014, p. 138.
- 23 Jouve 1983, pp. 135-159.
- 24 Baud-Bovy 1917, en particulier pp. 3-10.
- 25 Wolfgang-Adam Töpffer, *Caricatures*, Genève 1817; un recueil complet de ces planches éditées par Wessel est conservé à la Bibliothèque de Genève sous la cote Ia 1540.
- 26 Voir notamment François Milliot, *Les «Cris de Paris» ou le peuple travesti. Les représentations des petits métiers parisiens (XVI^e – XVII^e siècles)*, Paris 1995.
- 27 Rowlandson est l'un des rares satiristes britanniques à avoir reçu une formation de peintre avant de se tourner vers la gravure pour des motifs pécuniaires.
- 28 Boissonnas 1996, pp. 237-260.
- 29 Baud-Bovy 2014. Exposition au MIR, 1^{er} octobre 2014 – 1^{er} février 2015.

ADRESSE DE L'AUTEUR

Caroline Guignard, assistante-conservatrice,
Cabinet d'arts graphiques, Musée d'art et d'histoire, Genève
caroline.guignard@ville-ge.ch

REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier toutes les personnes investies dans la réussite des projets du MAH et du MiR, en particulier Olivier Fatio et Lucien Boissonnas pour leur expertise et leur générosité, Isabelle Graesslé et Simona Sala pour leur accueil au MiR, Olivier Daulte, Didier Coigny et Olivier Attinger pour leur contribution à la nouvelle édition des caricatures de Topffer, ainsi que les prêteurs de l'exposition du CdAG.

BIBLIOGRAPHIE

- Apgar 1995.** Garry Apgar, *L'art singulier de Jean Huber. Voir Voltaire*, Paris 1995.
- Baud-Bovy 1917.** Daniel Baud-Bovy, *Les caricatures d'Adam Topffer et la Restauration genevoise*, Genève 1917.
- Baud-Bovy 2014.** Daniel Baud-Bovy, *Les caricatures d'Adam Topffer et la Restauration genevoise*, nouvelle éd. revue et augmentée, Lausanne 2014.
- Bibliothèque britannique 1799.** *Bibliothèque britannique, ou Recueil extrait des ouvrages anglais périodiques ou autres [...]*, division « Littérature », tome 11, Genève : Impr. de la Bibliothèque britannique, an VII [1799].
- Bickerton 1986.** David M. Bickerton, *Marc-Auguste and Charles Pictet, the "Bibliothèque britannique" (1796-1815) and the Dissemination of British Literature and Science on the Continent*, Genève 1986.
- Bindmann 1997.** David Bindmann, *Hogarth and his Times: Serious Comedy*, cat. expo., Londres 1997.
- Boissonnas 1991.** Lucien Boissonnas, « Les premières vétilles de Wolfgang-Adam Topffer (1766-1847) ou De la caricature à usage privé », *Nos monuments d'art et d'histoire* 42, 1991/4, pp. 443-449.
- Boissonnas 1996.** Lucien Boissonnas, *Wolfgang-Adam Topffer*, Lausanne 1996.
- Bruun-Neergard 1802.** Tønnes Bruun-Neergaard, *De l'état actuel des arts à Genève*, Paris 1802.
- Buysens 2008.** Daniëlle Buysens, *La question de l'art à Genève, du cosmopolitisme des Lumières au romantisme des nationalités*, Genève 2008.
- Chenal 2013.** Vincent Chenal, « Louis-Ami Arlaud-Jurine (1751-1829) », in: *La miniature en Europe. Des portraits de propagande aux œuvres éphémères*, actes de colloque, Paris 2013, pp. 70-76.
- Clayton 1997.** Timothy Clayton, *The English Print 1822-1802*, New Haven – Londres 1997.

Godfrey 2001. Richard Godfrey, *James Gillray: the Art of Caricature*, cat. expo., Londres 2001.

Guignard 2005. Caroline Guignard, « Enrichissements du Département des beaux-arts. Cabinet des dessins », *Genava*, n.s., LIII, 2005, pp. 403-407.

Guignard 2010. Caroline Guignard, « Enrichissements du Cabinet d'arts graphiques en 2010. Collections de dessins et pastels », *Genava*, n.s., LVIII, 2010, pp. 219-224.

Heard 2013. Kate Heard, *High Spirit. The Comic Art of Thomas Rowlandson*, cat. expo., Londres 2013.

Hogarth 1753. William Hogarth, *The Analysis of Beauty, written with a View of fixing the Fluctuating Ideas of Taste*, London: printed by J. Reeves., Londres 1753.

Hogarth 1805. William Hogarth, *Analyse de la beauté*, traduction de Hendrik Jansen, Paris 1805.

Hunt (dir.) 2003. Tamara L. Hunt (dir.), *Defining John Bull: Political Caricature and National Identity in late Georgian England*, Aldershot 2003.

Jouve 1983. Michel Jouve, *L'Âge d'or de la caricature anglaise*, Paris 1983.

English Caricature 1984. *English Caricature. 1620 to the Present. Caricaturists and Satirists, Their Art, Their Purpose and Influence*, cat. expo., Londres 1984.

Infinite Jest 2012. *Infinite Jest. Caricature and Satire from Leonardo to Levine*, cat. expo., New York 2012.

Paulson 1970. Ronald Paulson, *Hogarth's Graphic Works*, 2^e éd., vol. 1 et 2, New Haven – Londres 1970.

Payne & Payne 2010. Matthew Payne, James Payne, *Regarding Thomas Rowlandson, 1757-1827. His Life, Art & Acquaintance*, Londres 2010.

Topffer 1817. Wolfgang-Adam Topffer, *Caricatures*, Genève 1817.

CRÉDIT DES ILLUSTRATIONS

MAH Genève, A. Longchamp (fig 1, 6, 8), CdAG (fig. 4, 10, 11), B. Jacot-Descombes (fig. 5).

The Trustees of the British Museum (fig. 2, 3, 7, 9).

SUMMARY**"W. Bumbury fec. London"***Wolfgang-Adam Topffer and British satire*

From 16 May to 31 August 2014, the Cabinet d'Arts Graphiques of the Musée d'Art et d'Histoire held an exhibition named *Satires! Genevan and English Caricatures of the 18th Century*. The acquisition of two satirical watercolours by Wolfgang-Adam Topffer between 2005 and 2009 was the catalyst for this first-time presentation of an aspect of Genevan art history that until then had been restricted to readers of specialised publications.

III RAPPORT D'ACTIVITÉ 2014

OFFRE CULTURELLE

COLLECTIONS

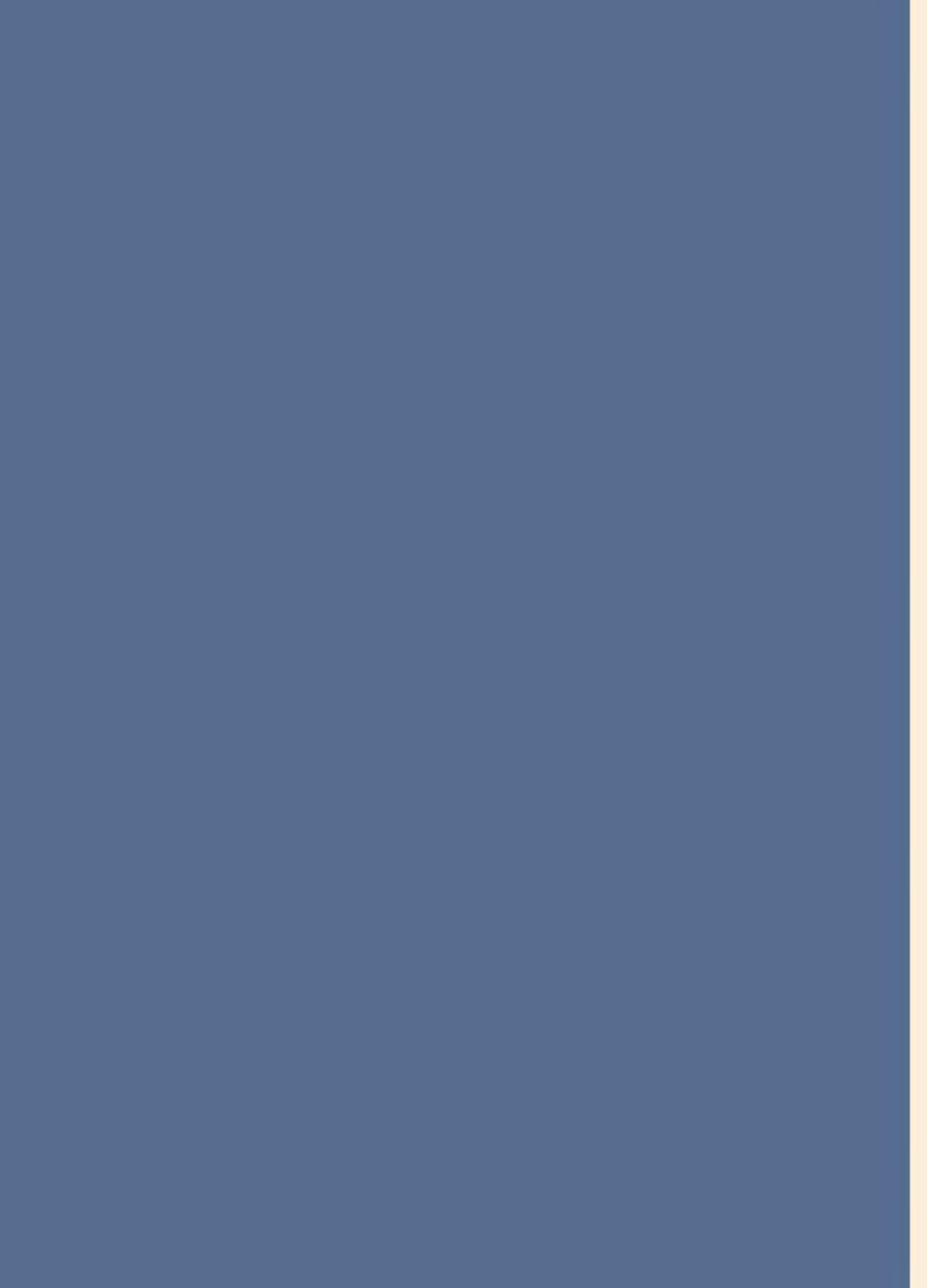
**PUBLICATIONS, JOURNÉES
D'ÉTUDE ET CONFÉRENCES**

VIE DE L'INSTITUTION

GRANDS PROJETS

AMIS

MÉCÈNES ET DONATEURS



Arrêt sur image, arrêt sur une année de la vie du musée, le rapport annuel revient sur ces 365 jours d'activités multiples – expositions, publications, restauration d'objets, visites, conférences, gestion de l'institution – essentiellement centrées sur les œuvres d'art et le partage de ce patrimoine avec le public. Dans les temps forcément longs dans lesquels s'inscrit le travail des musées, ce regard sur l'année écoulée permet d'esquisser le quotidien des collaboratrices et collaborateurs de cette grande maison et de dessiner en filigrane l'intense labeur à l'œuvre derrière ses imposantes façades.

Façade principale du Musée d'art et d'histoire avec, au premier plan, l'œuvre de Henry Moore (1898-1986), *Reclining Figure, Arch Leg*, 1969-1970. MAH, inv. SN 1975-4. © MAH Genève, F. Bevilacqua.



En charge d'orchestrer la rencontre entre publics et contenus culturels véhiculés par les collections ou les expositions du musée, le secteur de Médiation culturelle du Musée d'art et d'histoire conçoit, programme, conduit et évalue des projets culturels adaptés à différents publics cibles.

2014, année des tout-petits

Grâce au soutien de la Fondation Genevoise de Bienfaisance Valeria Rossi di Montelera, les tout-petits sont désormais l'un des publics choyés du musée. En collaboration avec *l'Éveil culturel et artistique de la petite enfance*, des formations d'éducateurs de la petite enfance et des accueils de crèches sont régulièrement organisés. Dans le cadre du programme d'éveil culturel École & Culture et dans le programme pédagogique du MAH, une visite intitulée *Ma première visite au musée*, proposée depuis la rentrée scolaire 2014, offre aux élèves de 1P une première approche de ce bâtiment construit pour présenter des objets, dans lequel personne n'habite et véritable labyrinthe plein de surprises!

Les familles avec enfants de 3 à 5 ans bénéficient depuis 2014 d'un rendez-vous mensuel, les *Mercredis Family à tout petit pas*, spécialement conçu pour ce public très particulier. Ces rencontres viennent compléter l'offre hebdomadaire de *Mercredis Family* destinée aux familles avec enfants de 6 à 11 ans. Lors des *Vacances qui donnent la patate*, une visite particulière et plusieurs moments de contes leur ont aussi été réservés. Enfin, un support d'aide à la visite sur le thème des couleurs permet aux parents accompagnés d'enfants en bas âge de leur faire découvrir le musée. De même, l'espace #mahfamily comprend de nombreux jeux et ouvrages pour les plus jeunes, et permet de faire une petite pause détente et goûter durant la visite. Les différents sites du MAH ont tous été équipés de tables à langer; en effet, accueillir les familles, c'est aussi penser aux petits frères et sœurs, qui souvent accompagnent leurs aînés dans la découverte des collections et des expositions.

Corps, danse et mouvement

Dans le temple des musées, Terpsichore a droit de cité depuis de nombreuses années et des projets autour de la danse sont ponctuellement élaborés au musée avec différents partenaires. Cette année a été particulièrement riche en événements dansants à destination de différents publics cibles. Autour de l'exposition *Rodin*, ce sont les familles avec enfants de 3 à 5 ans qui ont été invitées à appréhender par le corps l'œuvre du sculpteur, avec la danseuse et chorégraphe Lucy Nightingale. C'est aussi à cette dernière que nous devons deux grands moments d'émotion de l'année 2014. Avec ses élèves du Conservatoire populaire de Musique, Danse et Théâtre, elle a conçu une chorégraphie inspirée par l'exposition *Corps et esprits. Regards croisés sur la Méditerranée antique*, intégrant des personnes aveugles et malvoyantes. Les statues antiques, «vues» avec l'entier du corps, ont servi de points de départ à cette performance participative, les spectateurs étant dans un second temps invités à entrer dans la danse, sous la conduite des étudiants-danseurs et des danseurs aveugles ou malvoyants. Quelques jours plus tard, à travers un parcours menant des collections égyptiennes aux portes de l'exposition *Corps et esprits*, en traversant les salles grecque et romaine, Lucy Nightingale a mis les statues en mouvement, des sculptures pharaoniques hiératiques et figées aux marbres hellénistiques tourmentés, au son du *Stabat Mater* de Pergolèse interprété par de jeunes artistes. Cette rencontre des arts et des époques a permis à de nombreux primovisiteurs, venus pour la danse, de découvrir la richesse des collections archéologiques du musée.

Le programme conçu autour de l'exposition *Humaniser la guerre?* a également mis la danse à l'honneur avec la performance intitulée *CataStrophe*, chorégraphiée par Foofwa d'Immobilité, interprétée par les élèves du Centre de Formation Professionnelle Arts Appliqués (CFPAA), et proposée lors de la Nuit des musées.

Lors d'une nocturne consacrée à la question du patrimoine, du temps qui passe, des mutations culturelles et

artistiques et du changement de perception de celles-ci selon les époques, le Ballet Junior de Genève, sur une chorégraphie de Kirsten Debrock, a interprété les *Sequenzas* pour flûte, harpe, trombone et violon de Luciano Berio (1925-2003) jouées par les solistes du Geneva Camerata.

Dans le cadre du programme École & Culture, plusieurs classes primaires ont été accueillies avec la chorégraphe Catherine Egger et deux groupes d'enfants de la Maison de quartier de Saint-Jean. Ce sont les sculptures animées de Tinguely qui ont inspiré ce module entre observation d'objets, expression corporelle et créativité, également proposé lors d'un atelier danse parents-enfants. On retrouve la sculpture *Cercles et carrés enchaînés* dans le parcours-découverte intitulé *En équilibre*, lancé dans le cadre de la Journée internationale des Musées (JIM), qui débutait par un moment de mise en mouvement.

Médiation numérique

De nouveaux projets numériques ont vu le jour cette année. Dans l'exposition *Corps et esprits*, un dispositif de réalité augmentée a été développé sous la forme d'une application sur Ipad qui permet de visualiser en trois dimensions le modèle grec de l'une des pièces maîtresses de nos collections: le buste d'Achille, copie romaine du groupe d'*Achille et Penthésilée*. Une fois la réalité augmentée déclenchée, le visiteur peut se déplacer avec la tablette autour de la statue, comme si elle était présente dans la salle. D'abord accessible dans l'exposition citée plus haut, l'application est désormais disponible de manière permanente dans la salle d'archéologie grecque.

L'autre projet phare de l'année a été la co-organisation, avec l'association Muséomix Léman, de l'événement *Muséomix* les 7, 8 et 9 novembre. Ce marathon créatif, qui a rassemblé une cinquantaine de passionnés de musées et de technologies numériques, a permis de constituer six équipes travaillant chacune sur une thématique particulière. Le but de l'événement: proposer au public, au terme des trois jours, des dispositifs



de médiation numérique fonctionnels. L'objectif a été complètement atteint: la richesse et la pertinence des dispositifs, la possibilité de passer du concept à la mise en fonction en trois jours, le partage et l'enrichissement réciproque des compétences complémentaires, le bien-fondé d'ouvrir les portes de l'institution à des visiteurs qui deviennent de véritables acteurs de la mission de diffusion du musée, tous ces aspects ont été bénéfiques pour tous.

***Humaniser la guerre*: un programme en réseau**

Le musée a profité de la thématique particulière de l'exposition du Musée Rath *Humaniser la guerre?* pour créer de nouveaux liens avec des associations ou des institutions genevoises. Le riche programme qui en est résulté a fait rayonner l'exposition hors de ses murs. Au cœur de cette offre, les associations Genève

Danseuses et musiciennes prêtent vie aux statues dans les salles du musée (salle Égypte, mars 2014).

© MAH Genève, F. Mentha.

Escapade et Croix-Rouge Jeunesse genevoise, ainsi que le Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge ont proposé une large palette d'activités. De leur côté, les écoles primaires de Micheli-du-Crest, Ferdinand-Hodler et Saint-Antoine, le CFPAA, le Département d'histoire générale de l'Université de Genève et les Cinémas du Grütli se sont prêtés au jeu pour permettre au public d'approfondir différentes thématiques abordées dans l'exposition.

Les manifestations du Département de la culture et du sport

Le MAH a participé à plusieurs actions culturelles coordonnées par le Département de la culture et du sport de la Ville de Genève, les Journées européennes des métiers d'art (JEMA), la Nuit des musées ainsi que l'*after* en famille pour la Journée internationale des Musées (JIM).

Lieu central des JEMA, la Maison Tavel a accueilli, avec le soutien de l'entreprise Vacheron-Constantin, une exposition autour du bijou contemporain. Au MAH, c'est la sculpture sur pierre qui a été mise à l'honneur avec Vincent Dubois, de l'atelier Cal'As, et Pierre Buchs. Les visiteurs pouvaient découvrir ce métier en voie de disparition, entre savoir-faire ancestraux et nouvelles technologies, de l'antique technique du pantographe encore utilisée aujourd'hui aux techniques informatiques, qui ont permis de mouler le groupe *Vénus et Adonis* de Canova sans toucher à cette œuvre majeure.

La Nuit des musées, sur le thème des super-héros, a vu près de 5000 visiteurs se presser dans les différents sites du MAH. Au Cabinet d'arts graphiques, on a pu découvrir, avec des visites commentées en français et en anglais, l'exposition *Satires! Caricatures genevoises et anglaises du XVIII^e siècle*. À la Maison Tavel, on inaugurerait l'audioguide téléchargeable sur l'application IZI.Travel. Au MAH, une série de *Vingt minutes, une œuvre* permettait de partir à la rencontre d'héroïnes d'un soir, de héros antiques ou encore d'anti-héros. Enfin, en guise d'avant-première au Mapping Festival, dédié à l'art audio-visuel et aux techniques numériques, le MAH a accueilli l'installation *Cycliques* du Collectif Coin & Nohista, tandis que dans la citerne de la Maison Tavel c'est Pierre-Laurent Cassière qui intervenait avec une œuvre cinématique, *Distorsions*.

Le MAH en musique

La musique occupe une grande place dans les propositions artistiques élaborées avec différents partenaires. Deux axes sont exploités: d'une part la mise en valeur de la collection d'instruments de musique, d'autre part l'exploration d'une problématique artistique à travers différents arts.

Geneva Camerata, un nouveau partenaire
Nouvel acteur majeur de la vie culturelle genevoise, cet ensemble propose une approche de la musique classique qui vise à décloisonner les «chapelles», à mélanger les genres, mais sans se disperser, et à démocratiser l'accès à la «grande» musique avec une qualité d'exécution saluée

tant par la presse que par le public. Avec ce nouveau partenaire, le musée a proposé un marathon particulier: l'intégrale des concertos brandebourgeois de Jean-Sébastien Bach en deux concerts itinérants dans les salles Beaux-arts, entrecoupés de lectures de poèmes en lien avec les tableaux. Ce projet fait écho à l'essai d'Albert Schweitzer sur le symbolisme de Bach et à ses mots: «Bach était un poète et ce poète était en même temps un peintre».

Des moments aussi magiques que la nocturne *Rencontres du troisième type*, qui offrit à 80 privilégiés un voyage dans le temps et l'espace, sous la conduite de David Greilsammer, directeur artistique de l'ensemble, jouant en alternance les sonates de Scarlatti au piano et de Cage au piano préparé.

Musée-Musique: autour de C. P. E. Bach

Carl Philipp Emanuel Bach a été mis à l'honneur à l'occasion du tricentenaire de sa naissance, en collaboration avec la Fondation de la Ménéstrandie. Les nuances délicates du piano-forte, les sonorités cristallines d'un duo de clavicores, la puissance harmonique du clavecin... autant de couleurs sonores données à entendre sur des copies d'instruments célèbres ou sur des instruments d'époque comme un fortepiano de Christian Baumann (1775) ou le clavecin de Stirnemann (1777), propriétés de la Fondation de la Ménéstrandie. Le dernier concert du cycle présentait le résultat d'une recherche en interprétation conduite au sein de la Haute école de musique de Genève, autour de Vlado Perlemuter et du piano français.

Avec l'Ensemble Contrechamps: expérimentations thématiques

Proposés lors de dimanches thématiques pour la saison 2012-2013, accompagnés depuis la saison 2013-2014 par des visites thématiques en musique, les concerts de musique de chambre contemporaine interprétés par les solistes de l'Ensemble Contrechamps sont conçus pour évoquer une problématique artistique illustrée dans les collections du MAH, comme l'hommage ou la transparence et l'opacité. À côté de ce travail commun autour des concerts, des actions de médiation à

L'année 2014 en quelques chiffres

- 160 interventions, tous sujets confondus (visites, *Vingt minutes, une œuvre*, entretiens du mercredi, conférences, colloques, etc.)
- 22 rendez-vous pour allophones
- 136 rendez-vous spécial famille (ateliers, visites, contes)
- 24 manifestations artistiques
- 6 nouveaux supports de médiation (audioguide, parcours-découverte, médiation numérique)
- 4000 téléchargements de l'audioguide de l'exposition *Gustave Courbet. Les années suisses*
- 19 505 visiteurs, tous âges confondus, ayant participé à un rendez-vous dans les différents sites du MAH
- 422 classes reçues en visite commentée en 2014



Visites en musique (salles Beaux-arts, octobre 2014). © MAH Genève, J.-M. Planche.

destination des publics scolaire et familial sont élaborées conjointement. Un module sur la couleur en musique et en peinture est proposé dans le cadre du programme École & Culture, qui a été décliné aussi pour les familles tant les dimanches que lors des *Vacances qui donnent la patate!* Cette approche séduit également des professeurs de musique et commence à être demandée pour des classes du Conservatoire.

Mozart!

Pour sa cinquième saison de musique de chambre, le Quatuor de Genève a proposé cinq concerts autour de Mozart. Autant de moments de grâce qui ont

attiré chaque fois près de 200 personnes, introduits par des *Vingt minutes, une œuvre* présentant des œuvres et objets liés à Mozart, comme le *Portrait de l'impératrice Marie-Thérèse* de Jean-Étienne Liotard ou des instruments de musique de la collection – dont la fameuse clarinette de Theodor Lotz, facteur de la Cour impériale de Vienne. **IB**

L'un des objectifs du Musée d'art et d'histoire est de favoriser l'ouverture au plus grand nombre et d'inciter la population genevoise à considérer l'institution comme la sienne. Dans cette perspective, la promotion des expositions temporaires et de la programmation culturelle, ainsi que la valorisation des collections permanentes sont des activités menées au quotidien. Des projets spécifiques, dont certains transversaux, visant à renforcer la notoriété et à dynamiser l'image du musée sont également développés.

2014 a permis de poursuivre et de consolider les stratégies mises en place ces dernières années, en particulier la stratégie digitale. À ce titre, l'organisation du premier *Muséomix* en Suisse, aux côtés de six autres musées en France, en Angleterre et au Canada, fut un événement important et marquant pour le MAH.

Muséomix

Fondé en France en 2011, ce concept d'événements invite les participants « muséomixeurs » (codeurs, communicants, médiateurs, passionnés d'art et de culture, etc.) à mélanger idées et métiers et à envisager le musée comme un laboratoire vivant. Ainsi, du vendredi 7 au dimanche 9 novembre 2014, quelque 120 personnes ont croisé leurs réflexions et leurs compétences autour des collections, pour inventer de nouvelles formes de médiation et fabriquer six prototypes interactifs qui ont pu être testés par le public. Pour le musée, participer à ce marathon créatif de trois jours et deux nuits a constitué non seulement un défi, mais aussi une expérience

très enrichissante. Ouvrir les portes aux muséomixeurs a notamment permis de dégager des pistes de réflexion pour le musée de demain, de conjuguer les compétences et les talents de personnes internes et externes autour d'un objectif partagé de médiation, et de positionner le MAH comme un musée ouvert aux nouvelles technologies et en dialogue avec ses publics.

Réseaux sociaux

Outre la diffusion quotidienne d'informations reflétant la variété des activités du MAH et la publication deux fois par semaine d'articles de blog, trois événements ont été organisés :

- Un concours photos sur la plateforme Instagram, incitant le public à poster une image du MAH avec le mot-clé #myMAHGeneve, afin de mieux faire connaître ce compte.
- Un concours sur Facebook durant la grande braderie de livres de décembre. Les objectifs étaient de promouvoir cette vente et d'animer notre plateforme en faisant gagner par tirage au sort deux ouvrages chaque jour pendant une semaine.
- Une visite spéciale #museopeur à l'occasion d'Halloween, en collaboration avec la médiation, pour inciter nos « followers » les plus fidèles à venir au musée.

Ces démarches ont porté leurs fruits : selon le classement des influenceurs suisses sur les réseaux sociaux dans le domaine de la culture, publié en ligne par l'entreprise Kuble, le MAH figure en très bonne position puisqu'il occupe la

Le MAH sur la toile au 31 décembre 2014

- Site (mah-geneve.ch) : 16 512 visites
- Newsletter électronique : 7214 abonnés
- Blog (blog.mahgeneve.ch) : 2241 visites
- Facebook (facebook.com/mahgeneve) : 4675 fans
- Twitter (@mahgeneve) : 1018 abonnés
- Instagram (mahgeneve) : 388 abonnés

Muséomix au MAH

- 122 participants
- 5 Fablabs
- 5400 heures travaillées
- 6160 nouvelles relations
- 1200 visiteurs venus découvrir les prototypes
- 2000 tweets
- 1666 vues sur YouTube
- 2700 Post-it
- 9 m² de vinyle découpé au laser
- 294 mètres de bobines de fil pour imprimantes 3D

sixième place et est premier par rapport aux autres musées (<http://einflussreich.ch/kubleag/kultur>).

Relations médias

Les relations avec la presse constituent une activité importante qui a pour objectif d'entretenir les liens avec les médias et de toucher de nouveaux journalistes, issus en particulier de la presse spécialisée et étrangère.

À l'occasion de l'exposition *Rodin. L'accident. L'aléatoire*, deux conférences de presse ont été organisées. L'une, à l'Ambassade de Suisse à Paris, a permis de présenter cet événement en avant-première et de le faire figurer ainsi en bonne place dans les numéros spéciaux

Fréquentation des Musées d'art et d'histoire en 2013 et 2014

Musées	Visiteurs 2013	Visiteurs 2014
Musée d'art et d'histoire	166 440	143 138
Musée Rath	23 160	36 792
Maison Tavel	57 646	60 663
Cabinet d'arts graphiques	2273	8636
Bibliothèque d'art et d'archéologie	31 067	27 885
Total	280 586	277 114



sur les expositions d'été. La seconde s'est tenue au sein même de l'exposition. De manière générale, les échos ont été positifs et les articles nombreux : les médias ont souligné l'originalité du thème et la pertinence du propos (voir p. 118).

L'exposition *Humaniser la guerre ?* a elle aussi bénéficié d'une centaine d'articles, mais c'est indéniablement l'exposition *Gustave Courbet. Les années suisses* qui a eu la plus large audience tant en Suisse que dans les pays européens voisins, avec quelque 200 articles et émissions de radio. Cet événement a notamment bénéficié du rayonnement de la *Saison Courbet* (voir ci-dessous).

Collaboration

Dans le cadre des deux expositions dédiées à Gustave Courbet à Bâle et à Genève, une communication commune avec la Fondation Beyeler à Bâle a été réalisée sous le titre *Saison Courbet*. Elle s'est notamment traduite par la création d'un logo et d'un dépliant communs, par une campagne publicitaire CFF conjointe et l'organisation d'un voyage de presse pour des journalistes français.

Multimédia

La production audiovisuelle s'est poursuivie en 2014 avec une petite dizaine de vidéos consacrées aux expositions ou aux collections. Deux films sont à relever : le premier présente le *Panorama des Alpes*, tableau récemment acquis par le musée et inconnu du public jusqu'à son accrochage dans l'exposition *Gustave Courbet. Les années suisses* ; le second est un petit film d'animation sur la collection d'estampes *kabuki* (voir article pp. 45-50). Accessibles sur notre chaîne [youtube.com/mahgeneve](https://www.youtube.com/mahgeneve), ces vidéos sont diffusées sur le site Internet et par le biais des réseaux sociaux du musée.

Publications

La diffusion du MAHG, journal des Musées d'art et d'histoire, et de la lettre d'information électronique s'est maintenue en 2014 à un rythme triannuel pour le premier et mensuel pour la seconde. Cette dernière a bénéficié d'une forte croissance avec une centaine de nouveaux abonnés par mois, notamment grâce à sa promotion sur les réseaux sociaux. **STD**

Muséomix (7-9 novembre 2014).
© MAH Genève, M. Sommer.

Offre culturelle

Bibliothèque d'art et d'archéologie

Catalogage et ressources numériques

Le catalogue complet de la bibliothèque est accessible sur Internet depuis 2013 et compte aujourd'hui plus de 450 000 documents (<http://opac.rero.ch/ge> ou <http://explore.rero.ch/ge>). En 2014, la BAA a continué le travail sur les données de la rétroconversion (changement de cotation, mise à jour des notices) et a procédé à de nombreux rangements des collections dans les dépôts.

Initié en 2012, le projet pour l'étude de la numérisation des documents patrimoniaux genevois s'est poursuivi en 2014, grâce aux bibliothèques de la Ville de Genève et au Département de la culture et du sport qui le portent. Parallèlement, et en attendant une prise de position des instances politiques, des ouvrages importants pour la recherche et le patrimoine muséal ou genevois sont numérisés intégralement à la BAA et mis en accès libre sur Internet (<http://doc.rero.ch>).

Sur place, dans les salles de lecture, le public a la possibilité de consulter de grandes bases de données, des périodiques électroniques et autres documents en ligne.

Service de renseignement et d'information à distance pour les publics, InterroGE (www.interroge.ch) a été inauguré en 2013 et toutes les bibliothèques de la Ville de Genève y participent. En 2014, la BAA a répondu à 54 questions sur tous les domaines de l'art. En interne, la BAA offre un service de référence qui forme les utilisatrices et les utilisateurs et les aide dans leurs recherches. Elle organise aussi des formations spéciales pour les classes des écoles d'art de Genève.

Conservation et fréquentation

Les collections grandissantes sont maintenant trop à l'étroit dans les locaux de la promenade du Pin 5. La BAA est donc constamment à la recherche de nouvelles réserves. En 2014, la transformation d'une ancienne citerne du Pin 5 en dépôt pour les documents a commencé. En parallèle, un nouveau local situé sous la plaine de Plainpalais fait l'objet d'une demande de crédit d'aménagement au Conseil municipal. Situé à côté de celui des Archives de la Ville, il offrira de



L'exercice de sauvetage d'œuvres imprimées et de livres après un sinistre, organisé par la Protection des biens culturels en novembre 2014. © MAH Genève (<http://blog.mahgeneve.ch/la-baa-sauve-ses-livres/>).

bonnes conditions pour la conservation des fonds documentaires.

En 2014, la Protection des biens culturels (PBC) a organisé pour la BAA un exercice de sauvetage d'œuvres imprimées, de livres, etc. après un sinistre. Le personnel a pu tester en situation réelle une évacuation de livres brûlés et inondés, comment les manipuler, les conditionner et les évacuer. Et tout cela avec l'aide des équipes de la protection civile. Préalablement, un document appelé *Plan d'urgence pour la BAA* avait été rédigé pour aider les collaboratrices et collaborateurs à répondre de manière adéquate et aussi efficace que possible à une situation de crise ou à une catastrophe.

Durant l'année écoulée, l'installation des fonds patrimoniaux dans la réserve de haute sécurité s'est poursuivie. Celle-ci offre des conditions climatiques idéales pour une conservation optimale des ouvrages précieux et des œuvres d'art sur papier.

Les nouveaux services et prestations offerts au public (service de référence, formations, renseignements, etc.), l'exposition annuelle *Livres de photographes*, un musée de papier pour l'image, du

5 novembre 2013 au 31 mai 2014, le marché aux puces des livres d'art en juin (vente des doublets) et d'autres événements et visites pour le public contribuent également largement à la popularité de l'institution.

La BAA en chiffres

- 27 890 visiteuses-visiteurs / lectrices-lecteurs ont fréquenté les salles de lecture, soit une moyenne journalière de 103 personnes.
- 26 086 ouvrages ont été prêtés; 12 587 ouvrages ont été consultés en salle de lecture; au total, 38 673 documents ont été demandés pour consultation ou pour emprunt à domicile, soit une moyenne journalière de 142 documents.
- La BAA est ouverte 273 jours par an.

Edward Ruscha (Omaha, Nebraska, 1937),
Every Building on the Sunset Strip,
Los Angeles, 1966. BAA BR 2428.
© MAH Genève, B. Jacot-Descombes.

Acquisitions

Conformément à sa mission d'acquisition et de mise à disposition de documents, des ouvrages, des catalogues d'exposition et de ventes, des collections, des revues, des livres d'artiste ou des livres remarquables, ainsi que des ressources numériques ou multimédias sont venus enrichir la BAA en 2014.

La bibliothèque a acheté environ 4000 nouveaux ouvrages avec son propre budget. De plus, elle a reçu en don quelque 2300 documents de la part de particuliers ou d'institutions et elle a obtenu 310 documents par l'échange des publications du MAH. Sa collection s'est donc accrue d'environ 6700 volumes. Elle possède 6669 journaux et revues. 1793 titres sont vivants et reçus régulièrement, générant annuellement un accroissement de quelque 7500 fascicules. 500 livres d'artiste, livres-objets, beaux livres, contemporains et anciens, sont venus compléter le fonds précieux de la bibliothèque.

Comme chaque année depuis 1996, la BAA a par ailleurs reçu la «dîme du livre», un montant de 60 000 francs alloué par l'Université de Genève et destiné à l'achat

d'ouvrages ou de documents numériques pour les étudiants et les chercheurs, ainsi qu'à la reliure des collections.

Et encore...

La BAA collabore efficacement avec les différents secteurs du MAH et elle a pris part au tri des stocks de publications du musée. Elle travaille également avec les bibliothèques de la Ville et du Canton de Genève. Au niveau suisse, elle participe au Réseau des bibliothèques de Suisse occidentale (www.rero.ch); au niveau international, elle est partie prenante des métacatalogues des bibliothèques d'art comme Artlibraries.net (www.artlibraries.net) ou, depuis 2014, Art Discovery Group Catalogue (<http://artlibraries.worldcat.org>).

Active dans des comités internationaux, la BAA a assisté à Lyon à la conférence annuelle de la Fédération internationale des associations de bibliothécaires et des bibliothèques (FIAB ou IFLA, www.ifla.org), au pré-congrès à Paris de la Section des bibliothèques d'art de l'IFLA (<http://www.ifla.org/art-libraries>), ainsi qu'à la réunion annuelle de Artlibraries à Copenhague. **VGE**



MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE

Rue Charles-Galland 2 / CH-1206 Genève
<http://www.ville-ge>

31 janvier – 27 avril 2014

Corps et esprits

Regards croisés sur la Méditerranée antique



Cette exposition a évoqué deux rencontres: celle des civilisations qui bordaient les rivages méditerranéens dans l'Antiquité (Proche-Orient, Égypte, Grèce et Rome), et celle des regards que les érudits des XIX^e et XX^e siècles ont porté sur ces mêmes civilisations. La première partie, «Corps et visages», a confronté les représentations de la figure humaine à travers les différents arts anciens. «Esprits et spiritualité» a ensuite mis en exergue les travaux des archéologues qui ont peu à peu restitué l'âme de ces sociétés. Une importante sélection d'œuvres archéologiques appartenant à la Fondation Gandur pour l'Art, qui a collaboré à la réalisation de l'exposition, a également été dévoilée.

Commissariat Jean-Luc Chappaz (MAH)

Commissariat scientifique pour la FGA

Robert S. Bianchi

Conception scénographique

atelier oï, La Neuveville

Avec le généreux soutien de

Lombard Odier

Fréquentation 8355 visiteurs

Revue de presse *Beaucoup de raffinement, intellectuel et esthétique (...).*

Le Temps/Sortir, 1^{er} février 2014

Le Musée d'art et d'histoire (...) signe une promenade visuelle de toute beauté.

Le Journal des Arts, 17 mars 2014

Publication *Corps et esprits. Regards croisés sur la Méditerranée antique* (voir p. 126)

20 juin – 28 septembre 2014

Rodin. L'accident. L'aléatoire

Auguste Rodin (1840-1917) a ouvert la voie à des artistes majeurs du XX^e siècle. S'il a marqué les esprits par sa valorisation du fragment, de l'inachèvement, il a également renouvelé l'art plastique en y introduisant la notion d'aléatoire et d'accident. Rodin, acceptant les fruits du hasard, intègre à sa démarche artistique des éléments qui ne doivent rien à son initiative personnelle. L'accident devient processus créatif. Ayant bénéficié de la participation exceptionnelle du Musée Rodin (Paris), l'exposition, qui a exploré un thème nouveau, a présenté près de 80 sculptures autour de *La Muse tragique*, don de Rodin au Musée d'art et d'histoire.

Commissariat Laurence Madeline (MAH) et Antoinette Le Normand-Romain (Institut national d'Histoire de l'Art, France)

Commissariat scientifique

Isabelle Payot Wunderli (MAH)

Conception scénographique

Agence Nathalie Crinière, Paris

Avec le généreux soutien de

la Fondation Hans Wilsdorf

Fréquentation 12 091 visiteurs

Revue de presse *Une belle exposition montre comment le sculpteur a ouvert la voie à la notion d'aléatoire.*

Tribune de Genève, 20 juin 2014

(...) une exposition originale et passionnante, par ailleurs élégamment accrochée (...).

Le Courrier, 21 juin 2014

Publication *Rodin. L'accident. L'aléatoire* (voir p. 126)

CABINET D'ARTS GRAPHIQUES

Promenade du Pin 5 / CH-1204 Genève

17 janvier – 13 avril 2014

Not Vital. Tanter

L'œuvre de l'artiste suisse Not Vital se caractérise par le travail de matériaux d'une grande noblesse – bronze, argent, marbre –, mais aussi par l'usage de médias classiques – dessin, estampe ou peinture. Les thèmes développés mêlent des réflexions sur sa région natale de Basse-Engadine ou sur ses différents pays d'adoption (Niger, Égypte, Chine) à des préoccupations liées à la création et à la représentation de l'espace. L'exposition a permis de mettre en lumière la liberté et la fantaisie de l'artiste, stimulant la curiosité du spectateur par des combinaisons d'éléments étranges ou apparemment décalés.

Commissariat Christian Rümelin (MAH, CdAG) et Alma Zevi (commissaire indépendante)

Conception scénographique

Philippa Kundig (MAH)

Fréquentation 1521 visiteurs

Revue de presse *L'œuvre de Not Vital est celle d'un poète qui vit son art comme il poétise sa vie, avec inventivité, authenticité et autodérision.*

Le Temps, 28 janvier 2014

[Man] kann diese Schau nicht anders als tief bewegt von Vitals künstlerischen Synthesen und gesellschaftlichen Visionen verlassen.

Kunst-Bulletin, 20 février 2014

Publication *Not Vital* (voir p. 126)

16 mai – 31 août 2014

Satires!Caricatures genevoises et anglaises
du XVIII^e siècle

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, Genève voit naître plusieurs artistes au talent satirique avéré, tels Jean Huber l'Ancien et Wolfgang-Adam Töpffer. La France est alors le premier modèle de l'art « sérieux » pour les Genevois, mais ce sont les productions anglaises, comme celles de William Hogarth, qui nourrissent leur verve comique et parfois féroce critique à l'égard des mœurs, de la politique ou de la religion de leur temps. Si le lien entre les artistes locaux et leurs illustres contemporains anglais a souvent été souligné par les historiens de l'art, jamais il n'a été présenté au public sous la forme d'une exposition.

Commissariat Caroline Guignard (MAH, CdAG)

Conception scénographique

Philippa Kundig (MAH)

Fréquentation 1933 visiteurs (entrée libre)

Revue de presse (...) *un parcours réussi autour des « caricatures genevoises et anglaises du XVIII^e siècle ».*

Le Courrier, 16 juillet 2014

(...) *une exposition remarquable (...) un enchantement de formes, de couleurs, d'observations, de contrastes, une intelligence éblouissante.*

Tribune de Genève, 16 juillet 2014

10 octobre 2014 – 11 janvier 2015

Le Geste suspendu

Estampes kabuki



Le fonds d'estampes japonaises du MAH s'est enrichi progressivement depuis un siècle, notamment par l'acquisition d'une collection de quelque 300 pièces en 1937. Présenté ponctuellement dans les années 1950 et 1960, cet ensemble n'avait encore jamais été étudié en détail. Cette première exposition, organisée en collaboration avec l'Université de Zurich et la Ritsumeikan University de Kyoto, a mis en valeur les différents types d'estampes liés au théâtre kabuki. Portraits d'acteurs ou représentations de spectacles donnés à Osaka et Edo, cette production témoigne d'une richesse de formes et d'une vivacité de couleurs extraordinaires.

Commissariat Christian Rümelin (MAH, CdAG) et Hans Bjarne Thomsen (Université de Zurich)

Conception scénographique

Philippa Kundig (MAH)

Fréquentation 6351 visiteurs (entrée libre)

Revue de presse [*Le catalogue*] *Sublime édition à la japonaise qui ravira tous les amateurs. Un geste éditorial exceptionnel qui mérite votre attention, au moment où Paris honore Hokusai.*

Mémoire des Arts, 19 novembre 2014

Publication *Le geste suspendu. Estampes kabuki du Cabinet d'arts graphiques* (voir p. 126)

BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

Promenade du Pin 5 / CH-1204 Genève

11 novembre 2014 – 30 mai 2015

Les livres de jeux: quand les artistes entrent dans la partie

Au travers des livres de jeux conservés à la BAA, imaginés par des artistes, cette exposition a montré comment le livre peut devenir un objet ludique, animé et multi-dimensionnel, et comment les créateurs se jouent des codes, des formes et du sens pour créer des pièces intrigantes et uniques. On y a découvert les artistes qui jonglent avec la typographie ou la découpe des pages, ceux qui fabriquent des livres-boîtes de jeux complets, ceux qui empilent des objets et des documents dans des récipients comme les artistes colleurs, ou encore ceux qui imaginent des livres dits « augmentés », à relier à des applications numériques ou à des sons.

Commissariat Véronique Goncerut Estèbe (MAH, BAA)

Conception scénographique

Véronique Goncerut Estèbe (MAH, BAA) et Fabrice Cirnigliaro (MAH)

Revue de presse *À la Bibliothèque d'art et d'archéologie se tient une exposition originale (...). À l'heure de la culture numérique, cette exposition met en avant des œuvres où l'objet littéraire se découvre sous des formes inattendues.*

Tribune de Genève, 20 janvier 2014

Publication *Les livres de jeux: quand les artistes entrent dans la partie* (voir p. 126)

MAISON TAVELRue du Puits-Saint-Pierre 6 /
CH-1204 Genève**14 novembre 2014 – 15 mars 2015**
L'Oreille en voyage
Phonothèque Nationale Suisse

Ce n'est que lorsque nous ne percevons plus le son que nous prenons conscience de son importance pour nous. Bruit, musique ou parole, nous le qualifions selon notre propre appréciation, positive ou négative. Bien que le son soit éphémère, son souvenir est porteur d'histoire. C'est la raison pour laquelle l'homme s'est ingénié à en garder la trace et à l'archiver. La Phonothèque Nationale Suisse nous a ainsi invités à redécouvrir à la fois l'écoute et notre patrimoine sonore. Pour la première étape en Suisse romande de cette *Oreille en voyage*, la voix de Genève s'est fait entendre à travers des documents emblématiques pour son histoire.

Commissariat Alexandre Fiette (MAH, Tavel)
Conception scénographique
Fischteich, Aarau
Fréquentation 988 visiteurs

MUSÉE RATH

Place Neuve / CH-1204 Genève

30 avril – 20 juillet 2014
Humaniser la guerre?
CICR – 150 ans d'action humanitaire

La commémoration de la fondation du CICR en 1863, et celle de la première convention de Genève signée en 1864, ont invité les MAH à proposer une importante exposition racontant l'histoire et les enjeux de cette organisation humanitaire essentielle. Élaborée en partenariat avec le Comité International de la Croix-Rouge et le Mémorial de Caen, elle a convié le public à une réflexion sur l'évolution parallèle de ses modalités d'intervention et de la nature des conflits modernes. Cette plongée au cœur de l'humanité en guerre s'est appuyée sur des ressources variées (archives, objets témoins, documents sonores et vidéos).

Commissariat Bertrand Mazeirat (MAH), Daniel Palmieri (CICR), Iris Meierhans (CICR) et Stéphane Grimaldi (Mémorial de Caen)
Conception scénographique
Edwige Chabloz (MAH) et atelier Catnuss, Carouge
Avec le généreux soutien de
la Fondation Hans Wilsdorf
Fréquentation 6321 visiteurs
Revue de presse (...) l'exposition parvient à mêler histoire et émotion, sans faire d'angélisme pour autant. À la fois sobre et vivante, la scénographie recourt juste ce qu'il faut aux nouveaux médias et à la théâtralisation du propos, présenté de manière accessible. Et pose des questions toujours d'actualité.
Tribune de Genève, 30 avril 2014

5 septembre 2014 – 4 janvier 2015
Gustave Courbet
Les années suisses

Les dernières années de Gustave Courbet, passées en Suisse du 23 juillet 1873 à son décès le 31 décembre 1877, ont été négligées par l'histoire de l'art. Malade, âgé, durement affecté par son exil, Courbet ne serait plus alors le grand artiste qui avait révolutionné la peinture française et européenne. Pourtant, Courbet est resté Courbet: un peintre actif, qui s'intéresse à la vie artistique et politique de son pays d'adoption. L'exposition est revenue sur cette partie de sa vie, reconsidérant la place de celle-ci dans sa carrière et mesurant son influence sur la scène artistique suisse. Cet événement s'est inscrit dans la *Saison Courbet*, organisée conjointement avec la Fondation Beyeler à Bâle.

Commissariat Laurence Madeline (MAH)
Conception scénographique
Pascal Rodriguez, Paris
Avec le généreux soutien de
CBH Compagnie Bancaire Helvétique SA, Jabre Capital Partners et Fundación Juan March
Fréquentation 27 501 visiteurs
Revue de presse *Riche en surprises, la relecture que propose le musée Rath, à Genève, de l'œuvre ultime du peintre durant son exil suisse, entre 1873 et 1877, donne à voir une période et une série de toiles encore vierges de toute étude et de toute exposition.*
Le Quotidien de l'Art, 10 septembre 2014
Publication *Gustave Courbet. Les années suisses* (voir p. 126).

Les programmes de conservation-restauration des collections du Musée d'art et d'histoire ont permis d'achever les traitements de différents corpus d'œuvres en 2014. Ceux-ci adoptent plusieurs formes et niveaux d'intervention, allant du constat d'état au traitement fondamental; les résultats sont présentés ici par collection.

Collections Beaux-arts

Peinture et encadrement

Le travail de conservation s'est concentré sur la préparation et le conditionnement de plusieurs corpus d'œuvres, dont les prêts ont été consentis pour d'importantes manifestations. Ainsi ont été traitées douze peintures de Ferdinand Hodler présentées à Tokyo, puis à Hyogo dans le cadre du 150^e anniversaire des relations diplomatiques entre la Suisse et le Japon, quinze œuvres de Félix Vallotton pour l'exposition *Le feu sous la glace*, présentée à Paris, Amsterdam et Tokyo, et plus de vingt œuvres d'Auguste Baud-Bovy, dont quatre ont été restaurées pour l'exposition monographique du Musée d'Ornans. Dans la perspective d'une revalorisation des collections, le *Château de Chillon* et le *Panorama des Alpes* de Gustave Courbet, ce dernier récemment acquis, ont été étudiés et restaurés en vue de la rétrospective portant sur les dernières années de vie du peintre, organisée au Musée Rath. Enfin, relevons le traitement de treize peintures italiennes, restaurées pour être présentées au mois de juin 2015 lors du nouvel accrochage prévu à l'occasion de la publication du catalogue raisonné et augmenté des collections de peintures italiennes (du XV^e au XVIII^e siècle).

Parmi les cadres anciens (XVIII^e et XIX^e siècles), 170 ont été dûment documentés et traités pour permettre leur transfert vers le futur dépôt patrimonial Carré Vert. Cette opération d'envergure a été complétée par la préparation de l'ensemble des encadrements protégeant les œuvres prêtées en Suisse et à l'étranger.

Arts graphiques

Les collections d'arts graphiques ont bénéficié d'une intervention majeure sur l'ensemble des estampes japonaises *kabuki*, soit 217 pièces (voir pp. 45-50), en vue de leur présentation au public, ainsi que d'une campagne de conservation d'environ 60 dessins du peintre genevois Jean-Pierre Saint-Ours (voir pp. 27-29). Relevons enfin l'important volume de travail dédié au montage et à l'encadrement des œuvres des collections prêtées ou empruntées pour des expositions temporaires.

Collections Histoire

Archéologie et numismatique

Les travaux de conservation des collections archéologiques ont essentiellement porté sur le traitement de 34 momies égyptiennes – animales principalement – ayant nécessité une anoxie (diminution de la quantité d'oxygène présente), un nettoyage et souvent une consolidation de la fibre textile. Cette campagne a été complétée par le traitement de onze masques funéraires polychromes égyptiens nécessitant une consolidation des couches colorées, et la mise en place d'un protocole de traitement de déchloration de plus de 500 objets de fouilles appartenant au Service cantonal d'archéologie, dont l'achèvement est prévu pour la fin de l'année 2015. L'ensemble des monnaies issues des fouilles de l'année 2013 – soit

35 pièces – ainsi que six médailles de la collection de numismatique du MAH ont également été traitées.

Horlogerie

Le traitement des collections horlogères s'est concentré durant toute l'année 2014 sur la préparation de 230 pièces en vue de leur exposition au Capital Museum de Pékin. Un constat détaillé a été produit pour chaque œuvre ainsi qu'un socle sur mesure. Les travaux ont aussi porté sur la conservation matérielle et le conditionnement de chaque objet, complétés par le montage de l'exposition sur place, au mois d'avril 2015, réalisé par deux conservateurs/trices-restaurateurs/trices du MAH. L'atelier a également connu en fin d'année un déménagement dans un espace plus important, qui permet un meilleur déploiement du matériel afin de mieux répondre à ses nombreuses missions.

Mobilier

L'essentiel des ressources engagées sur le traitement du plus ancien médaillier genevois (XVIII^e siècle) a permis d'achever sa restauration, extrêmement complexe compte tenu de son histoire matérielle (voir pp. 59-70).

Soulignons aussi la mise en place d'un programme de gestion des nuisibles par l'atelier de conservation du bois au sein des différents dépôts, programme qui



Cadres traités et conditionnés en attente de leur transfert. © MAH Genève, V. Greco.



doit aboutir au mois d'octobre 2015 et permettre d'enregistrer et d'évaluer la présence d'insectes et de petits mammifères dans les réserves du MAH. Ce travail vient compléter les connaissances sur le niveau d'infestation des collections et vise à prendre toutes les mesures préventives (anoxie, congélation) nécessaires avant leur transfert dans le futur dépôt.

Argenterie, armes et armures

Le travail sur la collection des armes s'est poursuivi durant toute l'année avec le traitement d'un important corpus de casques et morions.

Quant aux pièces d'orfèvrerie, on peut relever la campagne réalisée sur l'argenterie présentée à la Maison Tavel, soit 80 objets (cuillères, plats, etc.), dont le niveau d'oxydation et l'encrassement portaient préjudice à leur qualité. À cette fin, un atelier mobile a été installé sur place pour éviter le transport de cet ensemble.

Expositions et prêts externes

Les projets d'expositions du MAH ont engagé le traitement, en amont, de pièces des collections destinées à être présentées au public soit en vue d'un nouvel accrochage des salles permanentes, soit à l'occasion d'une exposition temporaire. La présence de collaborateurs de ce secteur lors du montage et du démontage d'une exposition est nécessaire pour établir un constat d'état pour chaque objet: cette mission mobilise environ deux collaborateurs sur une période de deux semaines.

Traitement des estampes *kabuki* dans l'atelier de conservation-restauration d'arts graphiques. © MAH Genève, I. Anex et V. Strasser.

Momies d'oiseaux en fin de traitement dans l'atelier de conservation-restauration des matériaux archéologiques. © MAH Genève, B. Rey-Bellet.



En ce qui concerne les prêts externes, l'année 2014 a connu un pic, puisque 458 œuvres ont fait l'objet d'un constat et ont été préparées, conditionnées, voire restaurées pour répondre aux diverses demandes d'institutions publiques ou privées, suisses et étrangères.

Médiation, transmission

Le 28 novembre, une journée de conférences portant sur ce secteur d'activité a été organisée pour permettre à un large public de prendre connaissance des travaux en cours, avec une visite des ateliers. Les conférences ont abordé l'histoire de la restauration et son évolution durant un demi-siècle au sein du musée, ainsi que le traitement de plusieurs pièces spectaculaires, dont le plus ancien médaillier conservé à Genève et un cadre écrien Louis XV protégeant *La plus Jolie Femme de Paris* de James Tissot (1836-1902), les travaux sur le corpus entier des objets byzantins a également été présenté.

La transmission des savoirs s'est aussi concrétisée par l'accueil de deux stagiaires issus de formations spécialisées en conservation-restauration pour une période de quatre mois – le premier dans l'atelier d'horlogerie et la seconde dans l'atelier de peinture. **VL**

Collections

Inventaire et documentation scientifique

Le secteur Inventaire et documentation scientifique (IDS) est en charge de la documentation informatique des collections et de sa diffusion. Il est composé de trois unités: l'inventaire proprement dit, l'atelier de photographie et la photothèque.

Inventaire

La saisie informatique systématique des collections du MAH s'est poursuivie durant l'année 2014. Vu leur volume important, les collections d'estampes, de numismatique et de préhistoire nécessitent encore à ce jour un travail de saisie considérable. La mise en ligne progressive des inventaires sur le site du MAH, initiée en octobre 2010, a elle aussi continué de progresser: près de 35 000 œuvres et objets sont aujourd'hui accessibles par ce biais.

Chiffres 2014

Inventaire

Fiches d'inventaire saisies: 9899

Fiches d'inventaire complétées: 49 931

Objets récolés: 14 231

Atelier de photographie

Prises de vue: 4918, dont 2883 en atelier

Tirages effectués: 240

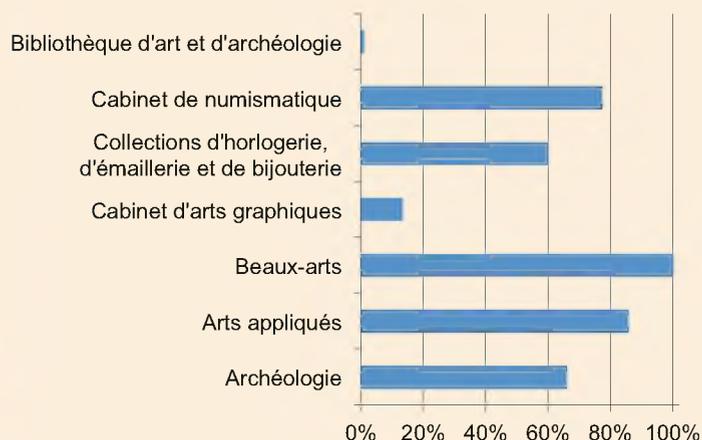
Photothèque

Cette année, la photothèque a traité 824 demandes, dont 534 externes, ce qui représente un volume de plus de 1100 photographies destinées à une diffusion extérieure (ventes notamment pour des expositions, livres, catalogues), à un usage interne (expositions, études et autres travaux) et aux services gratuits (thèses, recherches et publications à vocation didactique). **DR**

Prise de vue dans l'atelier de photographie.
© MAH Genève, F. Bevilacqua.



Taux de saisies par collection



Parmi les activités en lien avec les collections du Musée d'art et d'histoire, le traitement des demandes de prêts émanant de tiers revêt une importance particulière. En effet, le MAH figure parmi les institutions muséales pratiquant une politique de prêts très dynamique. Ses œuvres ont ainsi pu être découvertes par un large public à l'occasion d'expositions organisées par d'autres musées, aussi bien en Suisse qu'à l'étranger.

Pas moins de 458 objets ont ainsi été prêtés pour 59 expositions qui ont ouvert leur porte en 2014, organisées par 55 institutions suisses et internationales. Comparativement à l'année 2013, au cours de laquelle 297 œuvres avaient été prêtées, une augmentation de 54% du volume général des prêts est constatée.

Répartition des prêts par collection

En représentant un peu plus de 50% du volume total, les œuvres graphiques viennent largement en tête des prêts. Issues très souvent d'un mode de production sériel, elles sont généralement demandées en lot. À titre d'exemple, lors de son exposition consacrée à Markus Raetz, dont le MAH détient une riche collection d'œuvres graphiques, le Kunstmuseum de Berne a emprunté treize estampes. De même, treize lithographies de Kasimir Malevitch, appartenant aux collections du MAH, ont été présentées dans l'exposition consacrée à l'artiste russe au Kunstmuseum de Bâle. Quant au Musée international de la Réforme, il a emprunté 35 dessins de Wolfgang-Adam Töpffer, dont le MAH possède une importante collection, pour son exposition intitulée *1814, premières genevoiseries? Caricatures d'Adam Töpffer*.

La peinture suisse à l'honneur

Les collections de peinture ont aussi été fréquemment sollicitées, avec un volume de 96 œuvres figurant notamment dans quelques grandes rétrospectives consacrées à des artistes suisses, dont l'exposition *Félix Vallotton (1865-1925). Le feu sous la glace*, présentée successivement à Paris, aux Galeries nationales du Grand Palais, puis au Musée Van Gogh, à Amsterdam,

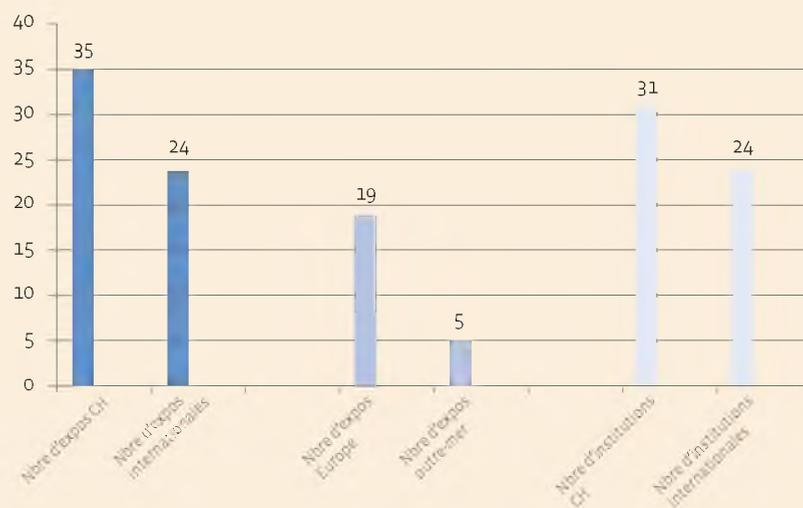
et enfin à Tokyo, au Musée Mitsubishi. Le MAH a été présent dans cette grande opération, au travers d'un prêt de 16 estampes et de 7 peintures de grand format.

De la même manière, 32 œuvres de Ferdinand Hodler ont été prêtées pour l'exposition itinérante *Ferdinand Hodler: Towards Rhythmic Images - 150th Anniversary of Diplomatic Relations between Switzerland and Japan*. Cette exposition a été montrée au National Museum of Western Art, à Tokyo, au cours du dernier trimestre 2014, et au Prefectural Museum of Art de Hyogo début 2015.

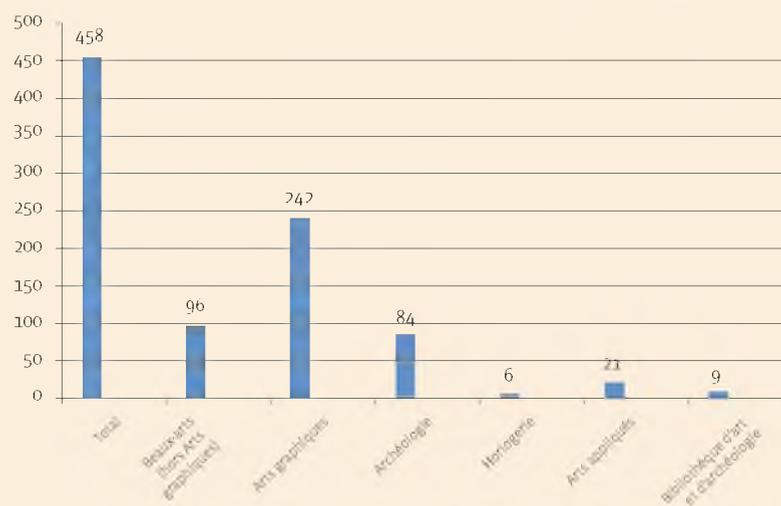
En fin d'année 2014, le Musée Courbet d'Ornans a verni une exposition monographique consacrée à un autre peintre suisse, Auguste Baud-Bovy: 15 peintures du MAH y figuraient. Cette même institution avait été un partenaire clé dans l'exposition *Gustave Courbet. Les années suisses*, présentée au Musée Rath au cours du dernier trimestre 2014.

Les collections archéologiques sont également très sollicitées pour les prêts externes. À l'instar des arts graphiques, les demandes portent fréquemment sur de larges ensembles, comme en atteste le

Prêts par exposition en Suisse et à l'étranger



Répartition des prêts par collection





prêt de 30 objets accordé au Laténium, à Hauterive, pour son exposition *Aux origines des pharaons noirs: 10000 ans d'archéologie en Nubie*.

Traitement des demandes de prêts

Cependant, toutes les demandes de prêts déposées au MAH ne se concrétisent pas. Sur les 628 objets demandés pour des expositions qui se sont déroulées en 2014, 108 refus et 63 annulations ont été enregistrés.

La fragilité d'une œuvre, une restauration trop importante dans les délais impartis, une œuvre déjà engagée dans un autre prêt ou qui occupe une place majeure dans l'accrochage permanent du MAH sont autant de paramètres qui peuvent motiver un refus. Des conditions climatiques ou de sécurité qui ne répondent pas aux exigences de conservation, tout comme des dépôts de dossiers très tardifs peuvent également conduire à une réponse négative.

Une partie des requêtes déposées peut également être annulée par les institutions demandeuses elles-mêmes à différents moments du processus d'analyse du dossier. Ces décisions d'abandon ont généralement pour motif une restriction du budget d'une exposition, intimement lié au choix définitif des œuvres. En effet, la norme en vigueur au niveau international dans le cadre des prêts d'objets met à charge de l'emprunteur l'ensemble des coûts les plus conséquents, à savoir le transport et la couverture d'assurance.

Au sein du MAH, la « mécanique » de gestion des demandes de prêts active une chaîne de travail transversale, qui réunit plusieurs champs de compétences de l'institution, coordonnés par la régie des prêts: secteurs de Conservation et de Conservation-restauration, chargés des examens relatifs aux normes de conservation préventive et de sécurité, de transport et de photographie. **MB**

Ferdinand Hodler (Berne, 1853 – Genève, 1918), *La Rade de Genève et le Mont-Blanc à l'aube*, 1918. Huile sur toile, 77 x 152,2 cm. MAH, inv. 1964-33. © MAH Genève, Y. Siza. Cette œuvre a été prêtée au Japon dans le cadre de l'exposition *Ferdinand Hodler: Towards Rhythmic Images – 150th Anniversary of Diplomatic Relations between Switzerland and Japan*.

CATALOGUES D'EXPOSITION

Corps et esprits.**Regards croisés sur la Méditerranée antique**

Jean-Luc Chappaz avec la collaboration d'Aurélien Quirion (dir.), avec les contributions de Marie Bagnoud, Robert S. Bianchi, Isabelle Graesslé, Noémie Monbaron, Laurence Naville et Nathalie Wüthrich

208 pages, Musée d'art et d'histoire, Éditions 5 Continents, Genève – Milan 2014.

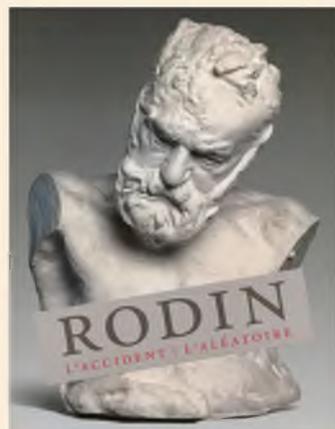
La publication de cet ouvrage a été généreusement soutenue par Lombard Odier.

**Rodin.****L'accident. L'aléatoire**

Antoinette Le Normand-Romain et Laurence Madeline (dir.), avec les contributions de François Blanchetière, Christina Buley-Urbe, Catherine Chevillot, Thierry Dufrêne, Dario Gamboni, Isabelle Payot Wunderli, Hélène Pinet, Raphaëlle Richet, Alicia Robinson, Bernard Vouilloux

280 pages, Musée d'art et d'histoire, Éditions 5 Continents, Genève – Milan 2014.

La publication de cet ouvrage a été généreusement soutenue par la Fondation Hans Wilsdorf.

**Gustave Courbet.****Les années suisses**

Laurence Madeline (dir.)
265 pages, Musée d'art et d'histoire, Éditions Artlys, Genève – Versailles 2014.

La publication de cet ouvrage a été généreusement soutenue par CBH Compagnie Bancaire Helvétique, Jabre Capital Partners et la Fundación Juan March.

**Not Vital**

Textes d'Alma Zevi et Christian Rümelin
120 pages, Kerber Verlag, Bielefeld, 2014.

**Le geste suspendu.****Estampes kabuki du Cabinet d'arts graphiques**

Christian Rümelin et Hans Bjarne Thomsen (dir.)

160 pages, Musée d'art et d'histoire, Wienand Verlag, Genève – Cologne 2014.

**Les livres de jeux : quand les artistes entrent dans la partie**

Véronique Goncerut Estèbe (dir.), avec la collaboration de Marie-Laure Berchel *et al.*
29 pages, guide de l'exposition, Bibliothèque d'art et d'archéologie, Genève 2014
(publication en ligne: <http://doc.rero.ch/record/232852>).



PÉRIODIQUE

**Genava, nouvelle série, tome 61
Revue des Musées d'art et d'histoire
de Genève**

144 pages, Musée d'art et d'histoire,
Éditions Infolio, Genève – Gollion 2014.
Dossier «L'art de l'inventaire».



ACTES DE COLLOQUES

**Le patrimoine culturel, cible des
conflits armés.
De la guerre civile espagnole aux
guerres du XXI^e siècle**

Actes du Colloque international
*Sauvegarde du patrimoine et conflits
armés*

Musées d'art d'histoire, Genève, 7-8 avril 2011,
Éditions Bruylant, s. l. 2014.

PUBLICATIONS INDIVIDUELLES

Jean-Luc Chappaz

Préface

D. Maurice-Naville, L. Naville et C. Eggly-Naville, *La plume, le pinceau, la prière. L'égyptologue Marguerite Naville (1852-1930)*, Genève 2014, pp. 9-10.

Jean-Luc Chappaz

**L'esprit d'Édouard et de Marguerite
Naville**

En marge de l'exposition *Corps
et esprits. Regards croisés sur la
Méditerranée antique*
Artpassions 37, mars 2014, pp. 76-79.

Jean-Luc Chappaz

Statuette du dieu Bès et Linceul peint

Alexandrie la divine, Genève 2014, vol. II,
p. 1095.

Jean-Luc Chappaz

**Remarques sur l'architecture du Spéos
Artémidos**

J. M. Galán, B. M. Bryan et P. F. Dorman
(éd.), *Creativity and Innovation in the
Reign of Hatshepsut*, Studies in Ancient
Oriental Civilization 69, The Oriental
Institute of the University of Chicago,
Chicago 2014, pp. 157-171.

Mayte García Julliard

**Protéger, évacuer, oublier : la sauve-
garde du patrimoine pendant et après
la guerre civile espagnole**

*Le patrimoine culturel, cible des conflits
armés. De la guerre civile espagnole aux
guerres du XXI^e siècle*, Actes du colloque
du MAH Genève, 7-8 avril 2011, Éditions
Bruylant, s. l. 2014, pp. 3-20.

Véronique Goncerut Estèbe

**De artlibraries.net à Art Discovery.
Group Catalogue ou l'évolution de
métacatalogues pour l'histoire de l'art
et d'un réseau des bibliothèques d'art
dans le monde**

RESSI 15, 2014; [http://www.ressi.ch/
num15/article_103](http://www.ressi.ch/num15/article_103).

Caroline Guignard

Scène de marché et Dizette de 1817

Daniel Baud-Bovy, *Les caricatures
d'Adam Töpffer et la Restauration ge-
nevoise*, 2^e éd. revue et augmentée par
O. Fatio, L. Boissonnas et C. Guignard,
Lausanne 2014, pp. 172 et 174.

Victor Lopes

**Le métier du peintre en France du XV^e
au XVIII^e siècle**

Catalogue raisonné des peintures fran-
çaises du XV^e au XVIII^e siècle.
Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2014
pp. 11-23.

Barbara Lüscher

**Auf den Spuren von Edouard Naville.
Beiträge und Materialien zur Wissen-
schaftsgeschichte des Totenbuches,
Orientverlag, Totenbuchtexte Supple-
menta 1, Bâle 2014.**

Laurence Madeline

Picasso scripteur

Les Cahiers de L'Herne, spécial Picasso,
2013-2014, pp. 157-163.

Laurence Madeline

**Picasso sieht Fern/Picasso frente al
Televisor**

Museum Picasso, Münster 2014.

Laurence Madeline

L'Origine du monde

Gustave Courbet, Bâle-Riehen 2014,
pp. 114-121.

Olivier Masson, Véronique Strasser et
Micaela Ritter

**Ideas for Mounting and Framing of
Large-Scale Works on Paper**

Restaurator 35, 2014/3-4, pp. 203-214.

Marielle Martiniani-Reber

David

Alexandrie la divine, Genève 2014, vol. II,
p. 1080.

Marielle Martiniani-Reber

**À propos des dentelles crétoises du
Musée d'art et d'histoire de Genève**

*Dentelles et broderies, hommage à
Yolie Spantidaki*, Milan – Lyon 2014,
pp. 31-39.

Marielle Martiniani-Reber

**L'art byzantin aux X^e-XI^e siècles :
témoin des traditions et des relations
culturelles au Proche-Orient**

Dean Sakel (éd.), *Byzantine Culture*,
Papers from the Conference "Byzantine
Days of Istanbul", 21-23 mai 2010, Ankara
2014, pp. 109-119.

Marielle Martiniani-Reber

Le patrimoine byzantin conservé à Genève

Desmos 47, novembre 2014, pp. 11-13.

Isabelle Payot Wunderli

Auguste Rodin à Genève: d'une exposition au Musée Rath, en 1896, à un feuilleton journalistique teinté de scandale

Rodin. L'accident. L'aléatoire, Genève 2014, pp. 76-87.

Christian Rümelin

Philippe Deléglise

Philippe Deléglise – Figures de Chladni, Lausanne – Genève 2014, pp. 6-17.

Christian Rümelin

Collaboration – Inspiration – Amitié: Marc Chagall et Gérald Cramer

Céline Chicha-Castex (dir.), *Chagall – Impressions*, Heule 2014, pp. 175-183.

Christian Rümelin

Christiane Baumgartner – White Noise: une approche / Christiane Baumgartner – White Noise: eine Annäherung

Christiane Baumgartner: White Noise, Zurich 2014, pp. 8-15.

Christian Rümelin

The Creation of Imaginative Spaces: Not Vital on Paper / Die Entstehung erfundener Räume: Not Vitals Arbeiten auf Papier

Not Vital, Kerber Verlag, Bielefeld 2014, pp. 61-77.

Manuela Wullschleger *et al.* (éd)

Entre archéologie et histoire: dialogues sur divers peuples de l'Italie préromaine

Actes du colloque, Fondation Hardt, Vandœuvres, 30 janvier – 3 février 2013
Études Genevoises sur l'Antiquité (EGeA), Berne 2014.

Nathalie Wüthrich

Notices

Corps et esprits. Regards croisés sur la Méditerranée antique, Genève 2014.

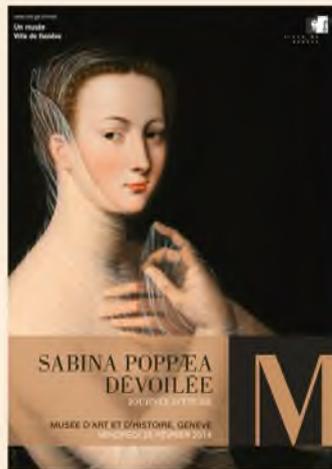
JOURNÉES D'ÉTUDE

Musée d'art et d'histoire

28 février 2014

Sabina Poppæa dévoilée

Faisant suite au travail de restauration du portrait de Sabina Poppæa, le Musée d'art et d'histoire a organisé une journée d'étude qui réunit des chercheurs d'horizons divers. Les interventions ont replacé ce tableau clé de l'École de Fontainebleau au cœur de problématiques très diverses: technique, style, iconographie et muséographie. La journée a également proposé un élargissement du champ d'étude vers d'autres domaines comme la littérature et la musique.



Musée d'art et d'histoire

29 novembre 2014

La conservation-restauration

Durant cette journée de conférences et de visites des coulisses du Musée d'art et d'histoire, ce sont les activités, essentielles et souvent méconnues, menées au sein des ateliers de conservation-restauration qui ont été mises en lumière.



COMMUNICATIONS À DES COLLOQUES ET CONFÉRENCES HORS MUSÉE

Maria Campagnolo-Pothitou
 9-10 mai 2014
 Istanbul: 11th Sigillography
 Symposium
Par saint Orentios!

Matteo Campagnolo
 Semestre de printemps
 2014
 Genève, Université: sémi-
 naire thématique
**La monnaie d'Alexan-
 drie d'Égypte sous les
 Ptolémées, de l'impéria-
 lisme iconographique à
 l'autarcie économique**

1^{er}-3 juillet 2014
 Oxford, Merton College:
*Scholarship, Science, and
 Religion in the Age of Isaac
 Casaubon (1559-1614) and
 Henry Saville (1549-1622)*
**Casaubon's Ephemerides
 as a Companion of
 Calvinist Ascesis through
 Labour**

Jean-Luc Chappaz
 23 mai 2014
 Turin, Accademia delle
 Scienze di Torino:
 Bernardino Drovetti,
 dall'avventura alla scienza
**Les amis «genevois»
 de Drovetti: Pierre-Jean
 Fleuret et Jean-Jacques
 Rifaud**

31 octobre 2014
 Paris, École Pratique des
 Hautes Études, V^e section:
 Jean-Jacques Rifaud et sa
Description de l'Égypte
**« Le Rifaud nouveau est
 arrivé! »: dernières décou-
 vertes dans les archives de
 la Bibliothèque de Genève**

24 novembre 2014
 Strasbourg, Rencontres
 égyptologiques
**De la fouille aux archives:
 les égyptologues Édouard
 et Marguerite Naville**

Mayte García Julliard
 27 mars 2014
 Rome, Université
 La Sapienza: European
 Network for Baroque
 Cultural Heritage
**A Different Velázquez?
 Philip IV's Painter far from
 the Spanish Court**

2 décembre 2014
 Genève, Haute école du
 paysage, d'ingénierie et
 d'architecture
**Représenter la crise? Des
 Désastres de la guerre de
 Goya à la protection du
 patrimoine pendant la
 guerre civile espagnole**

5 décembre 2014
 Genève, Cercle Menus
 Plaisirs
**Diego Velázquez:
 Les Ménines**

Véronique Goncerut Estèbe
 16-22 août 2014
 Lyon, IFLA World
 Library and Information
 Congress, 80th IFLA General
 Conference and Assembly
**Libraries, Citizens, Socie-
 ties: Confluence for
 Knowledge**

Nœud d'Isis et pilier-djed,
 provenance inconnue, art
 égyptien, XXVI^e dynastie,
 VI^e s. av. J.-C. Jaspe rouge
 et « faïence » égyptienne,
 haut. 10,7 cm et 11,7 cm.
 MAH, inv. D 162 et D 161; dons
 Favre-Bertrand, 1825, anc. coll.
 Pierre-Jean Fleuret. © MAH
 Genève, B. Jacot-Descombes.
 Deux symboles funéraires issus
 de la collection Fleuret.



9-11 octobre 2014

Copenhague, artlibraries.net and the Future of Art Bibliography Conference (6th artlibraries.net General Meeting)

21-22 novembre 2014

Berne, Bibliothèque nationale suisse

Unicum, le livre d'artiste unique – phénomène ou paradoxe

Marielle Martiniani-Reber

8 mars 2014

Thessalonique, Université: cours

Τα βυζαντινά υφάσματα
(Les tissus byzantins)

20-22 novembre 2014

Moulins-sur-Allier: Journées d'études de l'association française d'études textiles
La fourrure à Byzance

Bertrand Mazeirat

11 décembre 2014

Neuchâtel, ICOM: cours de base en muséologie

Bâtir un projet d'exposition

Christian Rümelin

12 juin 2014

Fribourg, Musée d'art et d'histoire, dans le cadre de l'exposition *Picasso-Graveur/Picasso: Die Druckgraphik*
Picasso – Graveur

8 novembre 2014

Dresde, Freundeskreis des Kupferstichkabinetts

Medienrevolution im Spätmittelalter: Formen und Funktionen von Druckgraphik im 15. Jahrhundert

20 novembre 2014

Düsseldorf, Museum Kunstpalast; dans le cadre de l'exposition *Christiane Baumgartner: White Noise*
Zwischen Bildrauschen und Wahrnehmung: Christiane Baumgartners Druckgraphik

Laura Zani

23-27 septembre 2014

Helsinki, ICOM International Committee for Exhibition Exchange (ICEE) 2014 Conference
Stratégie pour une politique internationale du MAH

CONFÉRENCES AU MUSÉE

ENTRETIENS DU MERCREDI

8 janvier

Marielle Martiniani-Reber

La dentelle au sein des relations culturelles entre Venise et la Grèce; exemple de la donation Paul Chavan

22 janvier

Marielle Martiniani-Reber

Empreintes chrétiennes sur l'art antique

12 février

Jean-Luc Chappaz

Histoire des collections: l'apport d'Édouard et de Marguerite Naville

26 février

Matteo Campagnolo

Histoire des collections: Rendez la monnaie!

12 mars

Gaël Bonzon

Entre méandres et volutes: pérégrinations d'un brûle-parfum japonais

26 mars

Maria Campagnolo-Pothitou

Les sceaux du tribunal ecclésiastique de Sainte-Sophie

2 avril

Nathalie Wüthrich

Histoire des collections: le cas particulier de l'archéologie régionale

16 avril

Coralie De Sousa

Des défauts de l'œuvre à la licence de l'artiste: le portrait de Lady Angerstein

30 avril

Isabelle Payot Wunderli

Ferdinand Hodler / Alexandre Calame. Le paysage en dialogue

14 mai

Matteo Campagnolo

Dionysos et autres caprinés, il y a deux mille ans

28 mai

Pierre Boesiger

Histoire tumultueuse et restauration difficile d'un cabinet à médailles du Musée d'art et d'histoire

4 juin

Raphaëlle Renken

La tapisserie de *La Prise de Jérusalem*, sujet et technique en osmose

18 juin

Mayte García Julliard

James Pradier: l'homme qui aimait les femmes

10 septembre

Jean-Luc Chappaz

«Droit dans les yeux!». À propos de la statuaire égyptienne

24 septembre

Manuela Wullschleger

«Où donc Praxitèle m'a-t-il vue nue?». À propos de l'Aphrodite de Cnide

8 octobre

Isabelle Payot Wunderli

Le Tremblement de terre de Jean-Pierre Saint-Ours: une allégorie pour dire l'histoire

22 octobre

Gaël Bonzon et Gabriella Lini

Du Faubourg Saint-Antoine aux Rues-Basses: histoire d'un papier peint de la fin du XVIII^e siècle

12 novembre

Isabelle Payot Wunderli

Ferdinand Hodler ou la musique de la couleur

26 novembre

Matteo Campagnolo

Auguste et ses statues, ou l'iconoclaste mécène

MIDIS DE L'EXPO

KONRAD WITZ

23 janvier

Mirella Garbicz Bretonniere et

Marine Perrin

Konrad Witz et Genève: conservation-restauration des volets

20 février

Victor Lopes et Helena de Melo

Konrad Witz et Genève: matériaux et techniques

HÉROS ANTIQUES

14 janvier

Marielle Martiniani-Reber

Costumes tardo-antiques. Réalité archéologique et création fantaisiste

11 février

Lorenz Baumer

Le Roi Soleil et la sculpture antique



Accrochage dans les salles
Beaux-arts. © MAH Genève.

27 février

Jan Blanc

Johannes Vermeer et l'art de la tapisserie

NOT VITAL. TANTER

28 janvier

**Christian Rümelin et
Françoise Vallet**

Espaces, paysages, endroits

25 février

Christian Rümelin

Objets : distanciation et appropriation

1^{er} avril

Christian Rümelin

Traverser les cultures, intégrer des pensées

QU'AS-TU APPRIS À L'ÉCOLE ?

16 janvier

Charles Magnin

L'éducation entre souvenirs et histoire

11 février

Joëlle Droux et Rita Hofstetter

Objets miroirs, objets mémoires

13 mars

Chantal Renevey Fry

Les 25 ans d'une collection

CORPS ET ESPRITS

13 février

David Matthey

À la redécouverte du groupe d'Achille

25 février

Jean-Luc Chappaz

Cultes, magie et spiritualité

7 mars

Aurélië Quirion

Mi-homme, mi-animal : de la zoomorphie des dieux

18 mars

Youri Volokhine

Le corps des dieux

4 avril

Noémie Monbaron

L'esprit archéologique : entre fouilles et épigraphie, Édouard et Marguerite Naville

LIVRES DE PHOTOGRAPHES

25 mars

Véronique Goncerut Estèbe

Rencontre avec des photographes et créateurs de livres de photographie

HUMANISER LA GUERRE ?

6 mai

François Bugnon

L'action du CICR hier et aujourd'hui : témoignage sur 44 ans d'engagement humanitaire (1970-2014)

8 mai

Étudiants de l'Université de Genève

L'évolution de la représentation de la souffrance, analyse des photographies du CICR

15 mai

Étudiants de l'Université de Genève

Le patrimoine visuel du CICR : photographies et résonances

22 mai

Étudiants de l'Université de Genève

L'exploitation muséale des images, le musée comme outil médiatique et ses stratégies d'exposition

5 juin

Mayte García Julliard

Autour de Goya : illustrer les désastres et témoigner de la violence

12 juin

Daniel Palmieri

Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur l'histoire du CICR, sans jamais oser le demander

SATIRES !

23 mai

Lucien Boissonnas

Wolfgang-Adam Töpffer caricaturiste

3 juin

Olivier Fatio

Genève à la Restauration

6 juin

Philippe Kaenel

La caricature en Suisse, de Révolution en révolutions

26 août

Caroline Guignard

L'âge d'or de la caricature anglaise

Le chantier des collections: un projet fédérateur

Si, en 2013, bon nombre d'équipes du musée ont été sollicitées dans le cadre de l'évaluation de la fermeture du bâtiment de la rue Charles-Galland, c'est la préparation du chantier des collections qui a pris logiquement le relai au cours de l'année 2014. Projet monumental s'il en est, puisqu'il s'agira de déplacer 650 000 objets, dont l'inscription à l'inventaire devra être vérifiée au préalable et, pour certains, complétée. De nombreux objets devront aussi être dépoussiérés, mesurés, photographiés, dotés d'un code et conditionnés en vue de leur déplacement et de leur stockage provisoire avant leur redéploiement dans les salles du musée ou dans les nouvelles réserves. Le chantier

des collections se révèle être une formidable opportunité de fédérer des équipes multidisciplinaires, d'abord autour d'une vision commune, puis dans un travail de longue haleine dont les bases ont été posées tout au long de cette année.

Ressources humaines (données du 1^{er} janvier au 31 décembre 2014)

Effectifs

Au 31 décembre 2014, ce sont 175 personnes – 81 hommes et 94 femmes – qui collaborent au sein de l'institution avec le statut d'employé-e (contrat de durée indéterminée), soit un équivalent temps plein de 149,35 postes. Le nombre total de postes se monte toutefois à 153,65 en tenant compte des postes vacants ou à repourvoir à cette

date. Par rapport à fin 2013, on note une augmentation de 0,5 poste.

Le taux d'activité moyen est de 86%, le taux d'activité moyen des femmes s'élevant à 79,25%, celui des hommes à près de 94%.

Recrutements et mouvements du personnel

Neuf postes ont été mis au concours : 480 dossiers de candidatures (dont un quart de candidatures féminines) ont été reçus et 32 personnes ont été auditionnées une fois au moins par les responsables concerné-e-s.

Quatre employé-e-s des MAH ont accédé à une nouvelle fonction, une auxiliaire a été engagée et une personne a rejoint l'institution en qualité d'employée tandis que la nomination de



Synthèse des effectifs

Statut	Nbre personnes		Total personnes	ETP		Total ETP
	H	F		H	F	
Employé-e-s	81	94	175	75,75	73,60	149,35
Emplois de solidarité	6	3	9	6	3	9
Auxiliaires	5	27	32	2,55	8,66	11,21
Jobs d'été	2	2	4	0,12	0,12	0,24
Civilistes	4	0	4	0,96	0	0,96
Stagiaires rémunéré-e-s	3	7	10	0,49	1,83	2,33
Apprenti-e-s	1	1	2	1	1	2

trois autres personnes interviendra début 2015.

Les MAH ont par ailleurs enregistré le départ de cinq employé-e-s, dont trois départs à la retraite.

Personnes en emploi de solidarité

Neuf personnes bénéficient d'un contrat de travail auprès d'une société coopérative externe pour collaborer au sein de l'institution, huit en qualité de surveillant-e auxiliaire, une en qualité de transporteur auxiliaire.

Le Département de la culture et du sport a mis sur pied, dès le mois de septembre, un programme d'accompagnement spécifique de ces personnes visant à une mise à niveau de leurs compétences professionnelles afin de les accompagner vers le marché de l'emploi.

Contrats de durée déterminée

Trente-deux personnes ont été engagées en qualité d'auxiliaires. Les fonctions exercées sont au nombre de quinze, les plus représentées étant celles de collaborateur-trice scientifique et de guide-conférencier-ère.

Les MAH ont par ailleurs accueilli quatre jeunes pour une période de trois

semaines dans le cadre des jobs d'été proposés par l'Administration municipale. Quatre civilistes ont accompli 350 jours d'affectation aux MAH. Les MAH ont également engagé neuf stagiaires rémunéré-e-s, représentant huit cursus scolaires ou universitaires différents. Une stagiaire embauchée à fin 2013 a terminé son stage en mai 2014.

Les MAH forment des apprenti-e-s dans quatre filières différentes. Ils accueillent en effet tant des employé-e-s de commerce que des agent-e-s en information documentaire, des décorateur-trice-s et des logisticien-ne-s. En 2014, deux apprenti-e-s engagé-e-s respectivement en 2012 et 2013 ont poursuivi leur formation d'agente en information documentaire (CFC) et de logisticien (AFP).

Enfin, les MAH reçoivent des personnes qui sont à la recherche d'une orientation professionnelle pour des stages de découverte ou d'information professionnelle qui durent généralement cinq jours pour les jeunes scolarisé-e-s et jusqu'à trois semaines au maximum pour les personnes non scolarisées. Cette année, les MAH ont accueilli sept stages de découverte d'une durée de un à cinq jours. **FdQ**

Vie de l'institution

Rapport financier

L'exercice 2014 se solde, par rapport à l'année 2013, par une augmentation des charges totales de 4%, ainsi que par une croissance de 30% des revenus d'exploitation et de 40% des recettes.

Les charges salariales sont restées relativement stables au cours de cet exercice. Au niveau de l'entretien des collections, des opérations extraordinaires, concernant notamment les instruments de musique et les collections byzantines, ont pu être menées à bien grâce à des financements externes. Des adaptations d'équipements consécutives à des changements de localisation des ateliers de restauration ont été réalisées: elles se traduisent par une progression des charges de fournitures d'exploitation,

d'achats d'équipements et de matériel d'exploitation.

S'agissant des prestations de tiers, une progression de 14% est constatée. Elle concerne principalement d'importants recours à des prestations de transports, ainsi que l'externalisation de certaines productions scénographiques pour les expositions de l'année 2014.

La charge d'assurance est également plus conséquente qu'en 2013, eu égard à la valeur des œuvres qui ont été exposées au cours de l'année écoulée, particulièrement au sein des expositions Rodin et Courbet.

Quant aux revenus d'exploitation, ils ont progressé de CHF 145 120, soit 30%,

grâce à des entrées payantes plus importantes, ainsi qu'à une augmentation des prestations facturées dans le cadre d'événements spéciaux organisés dans l'enceinte du musée, et dans le cadre des prêts d'œuvres à d'autres institutions.

Les financements de tiers se montent à plus de 2,5 millions en 2014, pour des activités relatives à la programmation d'expositions, à la restauration ainsi qu'à la médiation culturelle en faveur de publics spécifiques.

Finalement, en fin d'année 2014, une opération de braderie publique des ouvrages publiés au cours des dernières décennies a permis de réaliser des revenus extraordinaires. **SI/IS**

COMPTES

CHARGES	2014	En %	2013	En %	Écart	En %
Charges salariales	22'589'926	63	22'359'533	64	230'393	1
Fournitures d'exploitation	1'997'754	6	1'815'674	5	182'079	10
Acquisitions d'œuvres et publications	537'810	1	526'867	2	10'942	2
Entretien des collections	380'213	1	305'809	1	74'404	24
Charges d'immeubles et locations	2'456'554	7	2'527'288	7	-70'734	-3
Entretien des équipements et matériels	650'403	2	562'332	2	88'071	16
Assurances	425'509	1	238'597	1	186'912	78
Prestations de tiers	4'798'997	13	4'198'855	12	600'141	14
Amortissements du patrimoine	1'399'743	4	1'509'154	4	-109'411	-7
Autres frais	411'875	1	394'047	1	17'828	5
Gratuités	383'132	1	312'436	1	70'695	23
Total des charges	36'031'914	100	34'750'594	100	1'281'320	4

COMPTES

REVENUS	2014	En %	2013	En %	Écart	En %
Revenus d'exploitation	623'145	16	478'025	17	145'120	30
Financements de tiers	2'718'607	69	1'838'295	66	880'312	48
Subventions	60'000	2	60'000	2	-	0
Autres revenus	521'178	13	430'124	15	91'054	21
Total des revenus	3'922'930	100	2'806'444	100	1'116'486	40

Grands projets

Projet de rénovation et d'agrandissement

Le succès festif et populaire qui a entouré la réouverture du Musée d'ethnographie de Genève au mois de novembre 2014 a confirmé que le monde muséal genevois vit une mutation. C'est avec bonheur et un plaisir évident que les habitants de la ville ont retrouvé, après cinq ans de travaux, l'une de leurs institutions emblématiques – de celles que l'on visite dès l'enfance.

L'aboutissement de ce chantier au long cours, qui a connu son lot de difficultés et de contretemps, constitue indéniablement un signal fort pour l'avenir du Musée d'art et d'histoire, dont le projet de rénovation et d'agrandissement, conçu par les Ateliers Jean Nouvel et ses partenaires genevois Fabrice Jucker et B. Jucker-Diserens, est toujours au centre des préoccupations de l'institution en 2014.

Coûts et financement

Si 2013 a été marqué par la délivrance du permis de construire par le Département de l'urbanisme du Canton de Genève, les premiers mois de l'année écoulée ont principalement été consacrés à la finalisation du chiffrage détaillé du futur chantier, en vue du dépôt du crédit de financement des travaux devant le Conseil municipal le 29 avril 2014. Le montant devisé s'élève à 139 millions de francs, dont 79 millions consacrés uniquement à la rénovation du

bâtiment existant et 6,8 millions de frais d'étude déjà engagés. Ce crédit, le plus important de l'histoire de la Ville de Genève, sera soumis au vote du parlement au premier semestre 2015.

Un partenariat public-privé doit permettre de financer près de la moitié des montants par des fonds privés, notamment grâce à la Fondation Gandur pour l'Art et à la Fondation pour l'agrandissement du MAH (FAMAH). Cette dernière a été créée en 2007 dans le but de promouvoir le projet et d'assurer son financement en suscitant des dons, tant auprès de personnes physiques et morales de droit privé qu'auprès d'entités publiques. En 2014, le montant final du projet ayant été rendu public, la FAMAH a repris la recherche de fonds conformément à ses statuts.

Par ailleurs, la Fondation Ernst Göhner a elle aussi décidé d'accorder son soutien au projet.

Création d'un cercle de soutien

Le lundi 10 février 2014, une conférence de presse annonçait la naissance d'un Cercle de soutien nommé « MAH+ Genève » et présidé conjointement par Charlotte de Senarclens et Manuel Tornare, ancien maire de Genève et actuel conseiller national socialiste. Créé pour sensibiliser les habitants de la

Maquette du projet (coupe nord-sud), réalisation Atelier JMS, Chêne-Bourg. © MAH Genève, B. Jacot-Descombes.





ville aux enjeux du projet et pour en défendre les atouts, le Cercle réunit dès les premiers jours environ 300 membres pour en compter près de 1500 à la fin de l'année, issus des horizons les plus divers – députés, personnalités ou simples citoyens.

Exposition et maquette

Afin de permettre au public de mieux visualiser le futur musée, un point d'information comprenant l'exposition d'une maquette à l'échelle 1/200^e, des panneaux explicatifs, des plans et des images de synthèse a été mis en place dans les salles AMAM et Pradier dès le mois d'avril. La maquette contribue à faire comprendre comment les différents niveaux – plateau d'accueil, mezzanines Beaux-arts, restaurant – s'articulent dans le volume de la cour, et permet aussi de mesurer l'ampleur des surfaces qui seront gagnées en sous-sol: espaces pour les expositions temporaires sous le musée

lui-même et forum de 300 places sous la cour des Casemates.

Cette présentation permanente était accompagnée d'un dépliant et de deux cycles de conférences autour des collections et du projet architectural. Pour compléter ce dispositif, une interface informatique de dialogue a aussi été créée (questionsmah-plus.ch). Enfin, en collaboration avec le secteur InfoCom de la Ville de Genève, un film sur le projet a été réalisé avec des témoignages de personnalités comme Zep, Brigitte Rosset, Ruth Dreifuss, Sam Keller ou encore Michel Pont. Ce film est visible en permanence dans la salle Pradier.

Calendrier politique et juridique

Parallèlement aux passages obligés politiques – dépôt du crédit de financement des travaux devant le Conseil municipal le 29 avril 2014 et renvoi subséquent en Commission des travaux –, les aspects juridiques du projet

Image de synthèse du projet: les divers aménagements de la cour du MAH.

© Ateliers Jean Nouvel/Architectures Jucker/B. Jucker-Diserens.

ont également occupé le devant de la scène durant l'année écoulée. En effet, en date du 2 mai, le Tribunal administratif de première instance a rejeté les recours déposés respectivement les 12 et 20 septembre 2013 par les associations Patrimoine suisse Genève (PsGe) et Action Patrimoine Vivant (APV) contre l'autorisation de construire délivrée l'année précédente. Cette décision du

Tribunal administratif a ensuite fait l'objet d'un nouveau recours, déposé le 13 mai devant la Chambre administrative de la Cour de justice par PsGe, qui comportait deux points de contestation : d'une part la surélévation du bâtiment qui, selon l'association, contrevient à la loi sur les constructions et les installations diverses (LCI), d'autre part le fait que le juge de première

instance ne se soit pas écarté de l'appréciation de la Commission des monuments, de la nature et des sites (CMNS), qui avait émis un préavis favorable. Fin 2014, le jugement de la Chambre administrative n'était pas rendu. **CT**

Rénovation et agrandissement

Conformément au cahier des charges établi par la Ville de Genève, le projet comprend :

- La rénovation complète (murs, sols, plafonds, vitrages, verrières) du bâtiment existant, conçu par l'architecte Marc Camoletti et inauguré en 1910.
- La construction d'une extension dans la cour du musée et sous la cour des Casemates, permettant de créer une nouvelle entrée par la cour des Casemates, d'augmenter les surfaces d'exposition permanente et temporaire, ainsi que d'aménager de nouveaux espaces tels qu'un forum (salle polyvalente) et un restaurant.

L'extension inclut, de haut en bas :

- la couverture de la cour par des verrières
- un restaurant panoramique (~400 m²) au niveau des toitures
- en-dessous du restaurant, la création de nouveaux espaces d'exposition (~600 m²)
- une mezzanine au niveau de l'étage des beaux-arts (450 m²)
- un plateau d'accueil au niveau de l'entrée Charles-Galland (~600 m²)
- l'aménagement du niveau de la cour actuelle en salle d'exposition permanente consacrée à l'archéologie, tout cet étage étant désormais consacré à ce domaine (~3000 m²)
- la création d'un nouveau niveau sous la cour actuelle qui permet le développement d'un vaste espace d'exposition temporaire (~2000 m²)
- à ce même niveau, la construction d'un forum de 300 places (560 m²), ainsi qu'une deuxième entrée par la cour des Casemates.

Gains de surface

	Aujourd'hui	Demain	Gain de surfaces	%
Surfaces utiles	13 800 m ²	20 337 m ²	6 537 m ²	+47,4%
Surfaces d'exposition (permanente et temporaire)	7 120 m ²	10 827 m ²	3 707 m ²	+52,1%
Accueil visiteurs (boutique, vestiaires, autres)	408 m ²	808 m ²	400 m ²	+98,0%
Restaurant	122 m ²	421 m ²	299 m ²	+345,1%
Forum	-	560 m ²	560 m ²	nouveau

Société des Amis du Musée d'art et d'histoire

Avant même la construction du Musée d'art et d'histoire de Genève, inauguré en 1910, la SAMAH s'est attachée à en enrichir les collections et à encourager dons, legs et mécénat.

En 2014, la SAMAH a fidélisé de nouveaux publics – 1350 membres, contre 1302 en 2013 –, et constate également une nette baisse des démissions. Elle est particulièrement fière de compter plus de 50 «Amis soutien jeunes», dont le nombre a presque doublé en 2014. Son action principale consiste à faire découvrir et apprécier le musée à ses adhérents.

Les activités de l'association ne cessent, année après année, de se développer. De nombreuses visites guidées des expositions en cours sont proposées aux membres et des événements tels qu'excursions, cycles de conférences, voyages, visites de collections privées et d'autres institutions genevoises sont régulièrement organisés hors du musée. En 2014, le Comité a décidé de très légèrement remanier le programme des visites réservées aux membres «soutien» à l'heure du déjeuner, en leur proposant une nouvelle formule de visites thématiques, davantage axées sur l'histoire de l'art, intitulée Carte blanche. **Cds**

Activités 2014

Visites d'expositions au MAH

- *Corps et esprits. Regards croisés sur la Méditerranée*
- *Rodin. L'accident. L'aléatoire*
- *Maquette MAH+ Genève*
- *Carte blanche autour de Rodin**
- *Muséomix***

Au Musée Rath

- *Héros antiques. La tapisserie flamande face à l'archéologie*
 - *Humaniser la guerre? CICR – 150 ans d'action humanitaire*
 - *Gustave Courbet. Les années suisses*
- Au Cabinet d'arts graphiques
- *Satires! Caricatures genevoises et anglaises du XVIII^e siècle*
 - *Le geste suspendu. Estampes kabuki*
 - *Not Vital. Tanter*/***
 - *Carte blanche autour des collections du CdAG**

À la Maison Tavel

- *Vase Celerina*
- *L'Oreille en voyage****

À la Bibliothèque de Genève

- *Manuscrits et archives.*
- *Quelques trésors de la BGE*

Au Musée Ariana

- *Terres d'Islam*
- *Jean Marie Borgeaud. La terre au corps*
- *Création contemporaine et mécénat*

Au Musée d'ethnographie

- *Découverte du nouveau MEG*
- *Exposition de référence du MEG*

À la Fondation Baur

- *La route du Tôkaidô. Estampes japonaises de la Fondation Baur*
- *Chine impériale. Splendeurs de la dynastie Qing (1644-1911)*

Au Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge

- *Trop humain*

Au Musée des Suisses dans le monde

- *Peter Knapp, Elles, 101 regards sur les femmes*

*Visites réservées aux membres «soutien, donateurs et bienfaiteurs»

**Visites réservées aux membres «soutien jeunes»

***Visites réservées aux enfants des membres «soutien, donateurs et bienfaiteurs»

Visites privilèges « Donateurs et Bienfaiteurs »

- *Not Vital. Tanter (CdAG)*
- *Soirée de pré-vernissage Corps et esprits (MAH)*
- *Soirée de pré-vernissage Gustave Courbet (Musée Rath)*
- *Visite sur les toits du MAH*

Excursions et voyages

- *Lens*
- *Zurich*
- *Arc-et-Senans*
- *Soleure*
- *Grenoble*

Cycle de conférences

Au MAH, octobre-novembre 2014

Musées d'hier, Musées d'aujourd'hui

Comité de la SAMAH

Charlotte de Senarclens, présidente

Aubert de Proyart, vice-président

Dominique de Saint Pierre, trésorière

Mireille Turpin, secrétaire

Manuel Bouvier, Emily Black Chaligné,

Claude Gonet, Xavier Gonzalez-Florenzano,

Andrea Hoffmann Dobrynski,

Efinizia Morante Gay, Philippe Nordmann,

Guillaume Pictet, Catherine Pulfer,

Carmen Queisser von Stockalper,

Lucia RoCHAT, Elisabeth Tripod-Fatio,

Guy van Berchem, Isabelle Viot-Coster

Adresse

SAMAH, Secrétariat, CP 1264, 1211 Genève 1,
rens@samah.ch, www.samah.ch



Visite de l'exposition *Humaniser la guerre?*
© CICR Genève, Th. Gassmann.

Association Hellas et Roma

Le grand événement qui a marqué l'année écoulée fut la célébration du 30^e anniversaire de l'association, le 27 mai. En première partie, l'assemblée générale statutaire réunissait 235 membres dans la salle de conférences du musée. Le président, Jacques-Simon Eggly, présenta son rapport, après avoir salué la présence exceptionnelle de Sami Kanaan, magistrat en charge du Département de la culture et du sport, qui, en ouverture de séance, porta l'accent sur le soutien au projet de rénovation et d'extension du bâtiment de la rue Charles-Galland. Lui ont emboîté le pas Jean-Yves Marin, directeur, et Charlotte de Senarclens, présidente de la SAMAH.

Une fois la partie administrative achevée, l'assemblée fut invitée à rejoindre les salles d'archéologie, où l'attendait un parcours fléché destiné à mettre en évidence les 60 fleurons de la collection Hellas et Roma exposés en permanence. Chacun des visiteurs a pu mesurer l'ampleur de l'action menée par l'association au cours des trois dernières décennies en faveur de l'enrichissement des collections.

Une grande réception organisée dans la salle des Armures a ensuite accueilli les nombreuses personnalités présentes. Cinq orateurs se succédèrent : Jean-Yves Marin, Jacques-Simon Eggly, Olivier Vodoz, puis l'invité du jour, Alain Pasquier, ancien conservateur en chef du Département des antiquités grecques et romaines du Louvre, et enfin Jacques Chamay, qui profita de l'occasion pour annoncer l'honneur dévolu à son collègue : son élection à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

À l'issue de la soirée, chaque invité reçut un petit livre intitulé *Micro-Histoires*, recueil des chroniques radiophoniques de Jacques Chamay, publié grâce à la générosité de Benoit de Gorski, vice-président de l'association.

En 2014, Hellas et Roma a soutenu plusieurs activités de l'Unité d'archéologie de l'Université de Genève, comme l'ouverture de la nouvelle salle des moulages et le colloque à l'occasion du 70^e anniversaire du professeur honoraire Jean-Paul Descœudres.



30^e anniversaire d'Hellas et Roma le 27 mai 2014. Discours de Jacques-Simon Eggly, en présence de Jean-Yves Marin.

L'organisation de la croisière en Albanie et dans les îles ioniennes, du 18 au 30 juillet, a nécessité les efforts conjugués de l'Association Jean-Gabriel Eynard et de l'Association Hellas et Roma, avec le soutien du Club du Lundi et de la Société des Arts. Les participants, affiliés à l'une ou l'autre de ces sociétés partenaires, furent au nombre de 185.

Au chapitre des acquisitions, on retiendra, outre deux achats, le legs Suzanne Tardivat, constitué d'environ 150 pièces, lesquelles viennent s'ajouter à celles, déjà fort nombreuses, offertes de son vivant. Ce don était l'occasion de reprendre de fond en comble l'inventaire de la collection en vue de se conformer au système informatique MuseumPlus. Ce travail minutieux et de longue haleine (plus de 700 pièces à ce jour) a été confié à Manuela Wullschleger, docteur en archéologie classique.

À relever encore le nouveau site web de l'association, appelé à être désormais alimenté régulièrement (hellas-roma.eu). Dans ce contexte, il faut citer la mise en ligne des ouvrages publiés par

l'association au fil des années. Premier bénéficiaire : le catalogue d'exposition *Le peintre de Darius et son milieu (1986)*, épuisé depuis longtemps et souvent réclamé. **JC**

Soutien à des publications

J. Chamay, *Antiquité. 180 articles de presse*, Slatkine, Genève 2014.

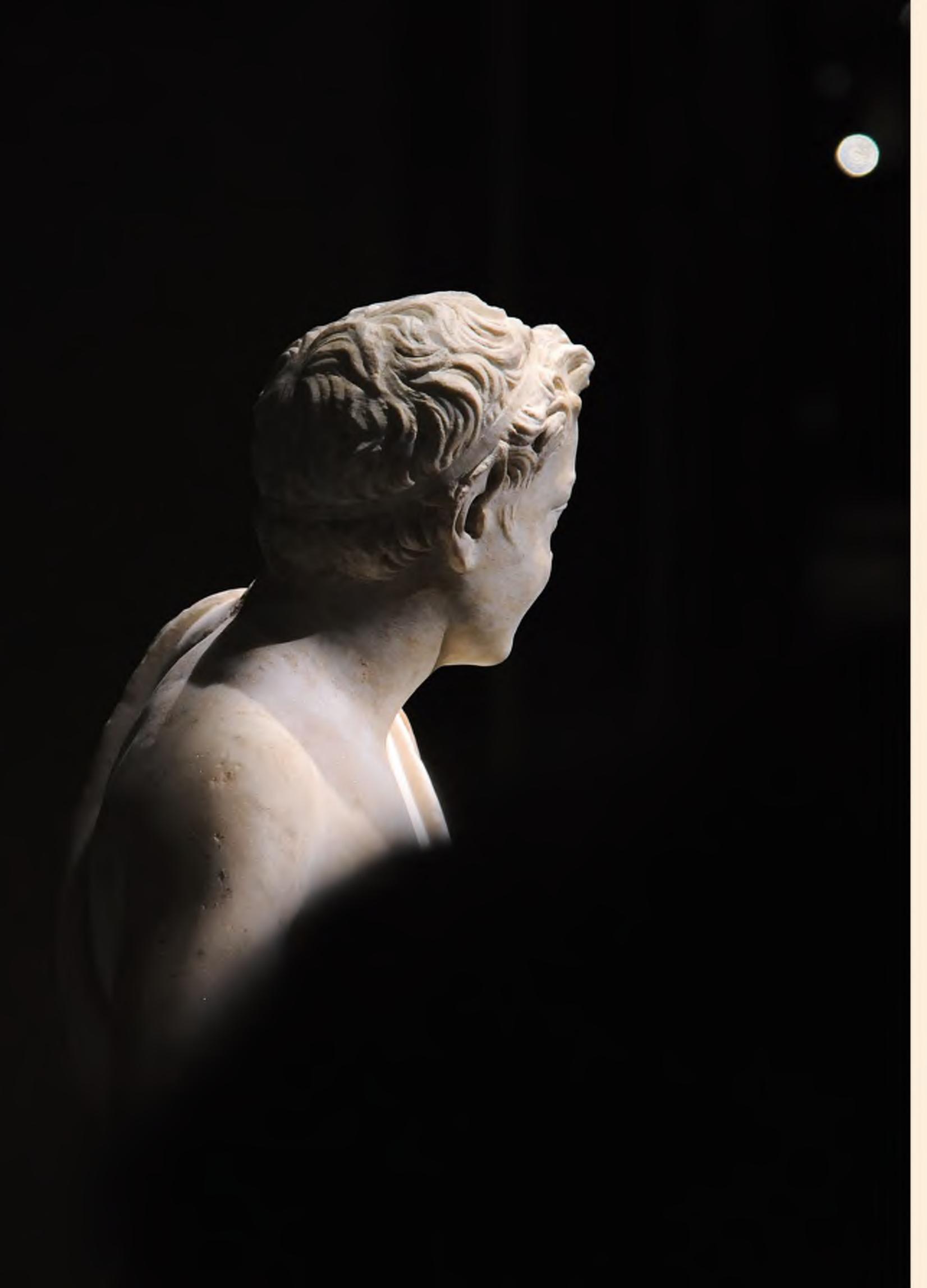
L. Baumer, P. Birchler Emery, M. Campagnolo (éds), *Le voyage à Crotona. Découvrir la Calabre de l'Antiquité à nos jours*, Section d'archéologie classique de l'Université de Genève (EGeA), vol. 1

Excursions et visites d'expositions

- *Wann ist man ein Mann?* Bâle, Antikenmuseum et Skulpturhalle
- *La beauté du corps*, Martigny, Fondation Gianadda
- Nouvelles salles d'archéologie, Lausanne, Musée cantonal d'archéologie et d'histoire
- *Héros antiques*, Genève, Musée Rath
- *Corps et esprit*, Genève, Musée d'art et histoire
- *Alexandrie la Divine*, Genève, Fondation Martin Bodmer

Adresse

Association Hellas et Roma, Secrétariat : c/o F. van der Wielen, rue du Premier-Juin 3, CH-1207 Genève, T+41 22 736 36 84, contact@hellas-roma.ch, www.hellas-roma.eu



En 2014, amis, mécènes, donateurs et partenaires genevois, suisses et étrangers ont une nouvelle fois multiplié leurs actions de soutien, en participant au développement de la vie culturelle du Musée d'art et d'histoire, en contribuant à l'enrichissement de ses collections, en s'investissant dans la réussite de ses manifestations, ou encore en s'engageant en faveur de la publication du journal institutionnel. La politique de partenariat public-privé du MAH, qui s'inscrit plus largement dans celle encouragée par le Département de la culture et du sport de la Ville de Genève, vise à la création et au développement de liens de confiance durables. Que tous reçoivent ici nos sincères remerciements et l'expression de

notre gratitude pour leur confiance et leur fidélité.

Expositions

Durant l'année écoulée, le Musée d'art et d'histoire a notamment organisé au Musée Rath l'exposition *Héros antiques. La tapisserie flamande face à l'archéologie*, qui a présenté une série complète de tentures relatant l'épopée constantinienne, réalisées à Bruxelles durant la première moitié du XVII^e siècle. Cette manifestation a bénéficié du soutien de CBH Compagnie Bancaire Helvétique et de la Fundación Juan March. Ces deux fidèles partenaires de notre institution se sont aussi engagés en faveur de l'exposition *Gustave Courbet. Les années suisses*. Cet événement d'envergure a souligné l'importance dans l'histoire de l'art des années que le peintre a passées en Suisse, de 1873 à sa mort en 1877. Cette exposition a aussi reçu le soutien de Jabre Capital Partners qui renouvelle également chaque année sa participation.

L'exposition *Corps et Esprits. Regards croisés sur la Méditerranée antique* a quant à elle été organisée conjointement par le MAH et la Fondation Gandur pour l'Art, préfiguration de ce que pourraient être les salles dédiées à l'archéologie dans le musée rénové et agrandi, lorsque les collections de ces deux institutions

seront présentées en un même espace. Cet événement a reçu la précieuse contribution de Lombard Odier. Le MAH a ensuite consacré une exposition à Auguste Rodin, sous le titre *Rodin. L'accident. L'aléatoire*, mettant en exergue le rôle de l'«accident» dans la démarche créatrice de l'artiste. Cette manifestation a été rendue possible grâce à la Fondation Hans Wilsdorf, dont la confiance à l'égard des projets scientifiques du musée s'est aussi manifestée à travers son engagement dans l'exposition *Humaniser la Guerre?* (Musée Rath), conçue par le MAH, le CICR et le Mémorial de Caen, et développée en collaboration avec le Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge.

Projets de médiation

Le Musée d'art et d'histoire développe une politique d'accueil sur mesure, destinée à divers types de publics. Son offre est enrichie et diversifiée grâce à la participation de nos mécènes. L'important concours de la Fondation Hans Wilsdorf a par exemple permis de mettre en place un projet de médiation adapté au public senior des foyers, des fédérations de clubs d'aînés et des EMS de la région genevoise, en tenant compte des notions de confort, de circulation, d'interaction et de l'intérêt porté aux collections.

Le projet spécifiquement dédié aux maisons de quartier de Genève (2012-2014), qui a bénéficié de l'engagement de la Fondation Gandur pour la Jeunesse, a pu être relancé grâce au soutien réitéré de cette fondation. Un nouveau volet de cette initiative a été organisé dès 2014, pour une durée d'une année, dans le but de développer des activités hors musée, davantage basées sur la sensibilisation et la pratique artistique. Dans ce cadre, le musée va à la rencontre des enfants également par le biais de ses collections en ligne : la présence d'une médiatrice culturelle leur permet de découvrir l'institution par l'image et le dialogue.

Cette année, le MAH a aussi pu renforcer l'offre de visite pour les tout-petits, grâce à la Fondation Genevoise de Bienfaisance Valeria Rossi di Montelera. Chaque troisième mercredi du mois, le musée ouvre

PAGE DE GAUCHE

Statue de satyre (détail), provenance inconnue, Art romain, fin du I^{er} siècle – milieu du II^e siècle apr. J.-C. Marbre, haut. 118 cm. FGA-ARCH-RA-107 (anc. coll. Roger Peyrefitte).
© MAH Genève, B. Jacot-Descombes.
Exposition *Corps et Esprits* (MAH, janvier-avril 2014).

CI-DESSOUS

L'exposition *Héros antiques* (Musée Rath, novembre 2013 – mars 2014).
© MAH Genève, B. Jacot-Descombes.





exceptionnellement ses portes à 10h30 aux enfants de 3 à 5 ans, accompagnés de leurs parents, grands-parents, frères et sœurs. Parallèlement à ce programme régulier, le musée invite des intervenants extérieurs qui vont à la rencontre des petits. La même fondation a encore soutenu l'événement *Des vacances qui donnent la patate* (21-26 octobre 2014), avec la Fondation Coromandel et la Fondation BNP Paribas (Suisse), manifestation qui a rencontré un vif succès auprès du jeune public. Près de 5000 personnes se sont rendues aux différentes activités proposées: visites en musique, contes et spectacles, parcours guidés, ateliers, concours créatifs.

Les initiatives de médiation à la découverte des collections, destinées au public dans et hors cadre scolaire, centrées autour de la restauration du tableau *Sabina Poppæa* et soutenues par la Fondation BNP Paribas (Suisse), se sont déroulées après le retour en salle de l'œuvre en novembre 2013 et jusqu'à la fin

du printemps 2014. Par ailleurs, le MAH a accueilli à la Maison Tavel l'une des manifestations organisées dans le cadre des Journées des métiers d'art, moment important de la politique du Département de la culture et du sport, réalisé en partenariat avec Vacheron Constantin.

Acquisitions

Les donateurs, nombreux et souvent très discrets, individuellement ou à travers les sociétés d'amis du musée, favorisent le dynamisme de l'institution et son dialogue avec les collectionneurs et les créateurs en participant à l'enrichissement de ses collections. C'est ainsi qu'en 2014 une œuvre majeure de la période suisse de Gustave Courbet, *Panorama des Alpes* (vers 1876), a pu être acquise. Ce tableau, jamais présenté auparavant au public et témoin de la puissance picturale de l'artiste, est entré dans nos collections grâce à la générosité d'un donateur qui a souhaité rester anonyme. **LZ**

L'exposition *Gustave Courbet. Les années suisses* (Musée Rath, juin-septembre 2014).
© MAH Genève, F. Bevilacqua.

Liste complète des fondations et entreprises mécènes disponible sur:
<http://institutions.ville-geneve.ch/fr/mah/dons-sponsoring/remerciements/>

Albert Gilbert et Françoise, Genève
Bernardi Donatella, Genève
Breitmeyer Lionel, Genève
Buyssens Danièle, Genève
Camarena Mulet Maria, Genève
Cercle des estampes, Genève
Chopard, Genève
Christie's (International) SA, Genève
Cramer Brigitte, Gy
Curtet Jean-Christophe (Succession Spengler), Genève
De la Barra-Vines Rosita, Genève
Dedoyan Dominique, Chêne-Bougeries
Famille Alain Diday, Genève
Dubois-Ferrière Denis, Genève
Dunand Frank et Monica, Vésenaz, en mémoire de Charles Goerg
Dunand Suzanne †, Paris
Elfen Denise, Genève
Epstein Andrée, Grand-Lancy
Faure Nicolas, Evolène, en mémoire d'Yvette et André Faure
Fondation Auer pour la photographie, Hermance
Galerie Analix Forever, Luigi et Barbara Polla, Genève
Galerie Blancpain (Stepczynski), Genève
Galerie Christophe Daviet-Thery, Paris

Galerie Daniel Varenne, Genève
Galerie Grand Rue, Genève
Galerie Jacques de la Béraudière, Genève
Galerie Koller, Genève
Gnaedinger Roland, Carouge
Grossen René, Genève
Hartmann Peter, Genève
Haselman Jacqueline, Prévessins-Moëns, France
Haute École d'art et de design (HEAD), Genève
Hugard Pascal, Carouge
Itzcovich Marie-Louise, Cormondrèche
Kaufmann Benjamin, Vienne, Autriche
Larrey Victoria, Genève
Leclercq Jean, Divonne-les-Bains, France
Lefort Marie-José, Genève
Maire Jean-Pierre, Genève
Martin Lucien, Thonon, France
Mason Rainer Michael, Genève
Musée historique de la Réformation, Genève
Noël Paul, Genève
Omega SA, Bienne
Opprecht Wanda, Genève
Ott Gabrielle, Zurich
Patanè Giuseppe, Plan-les-Ouates
Pereña Jean-François, Rochebaudin, France
Pillet Jean-Pierre, Grandson

Reyes Melisande, Genève
Ringier Michael et Ellen, Zurich
Rochat Claude-Olivier, Genève
Rodogno Anna, Nyon
Schmied Claude, Argovie
Simon Ana, Genève
Sotheby's, Genève
Stepczynski Vladimir, Collonge-Bellerive
Tschumi Urs, Genève
Vaisse Pierre, Genève
Von Niederhausern Willy, Genève
Wust-Calame Danielle, Genève
Yersin Véronique, Paris

Gustave Courbet (Ornans, 1819 – La Tour-de-Peilz, 1877), *Panorama des Alpes*, vers 1876. Huile sur toile, 140 x 64 cm. MAH, inv. BA 2014-15. © MAH Genève, B. Jacot-Descombes.



Revue annuelle fondée en 1923 par Waldemar Deonna, avec la collaboration de Louis Blondel

Code de citation préconisé:

Genava n.s. 62, 2014

Les articles signés sont publiés sous la seule responsabilité de leurs auteurs

Directeur de la publication Jean-Yves Marin

Comité scientifique Charles Bonnet (président), Lorenz Baumer, Hans Boeckh, Giselle Eberhard-Cotton, Frédéric Elsig, Catherine Fauchier-Magnan, Katya Garcia-Anton, Christian Klemm, Florian Rodari, Serena Romano, Christian Rümelin, Jean-Michel Spieser, Jean Terrier

Comité de rédaction Jean-Luc Chappaz, Mayte García Julliard, Catherine Terzaghi

Collège des conservateurs Sylvie Aballéa, Isabelle Burkhalter, Matteo Campagnolo, Jean-Luc Chappaz, Chantal Courtois, Estelle Fallet, Alexandre Fiette, Mayte García Julliard, José Godoy, Caroline Guignard, Véronique Goncerut Estèbe, Pierre-André Lienhard, Victor Lopes, Laurence Madeline, Marielle Martiniani-Reber, Bertrand Mazeirat, Justine Moeckli, Dominik Remondino, Isabelle Payot Wunderli, Christian Rümelin, Isabelle Santoro

Auteurs du rapport d'activité

Maryline Billod (MB), Isabelle Burkhalter (IB), Jacques Chamay (JC), Fabienne de Quay (FdQ), Charlotte de Senarclens (CdS), Véronique Goncerut Estèbe (VGE), Silvia Iuorio (SI), Victor Lopes (VL), Dominik Remondino (DR), Ivan Szabo (IS), Catherine Terzaghi (CT), Sylvie Treglia-Détraz (STD), Laura Zani (LZ)

Iconographie Atelier de photographie

du Musée d'art et d'histoire:

Bettina Jacot-Descombes, Flora Bevilacqua

Photothèque du Musée d'art et d'histoire:

Angelo Lui, avec la collaboration de

Pierre Grasset

Administration

Musée d'art et d'histoire

Boulevard Émile-Jaques-Dalcroze 11

Case postale 3432

CH-1211 Genève 3

T +41 (0)22 418 26 00

mah@ville-ge.ch

Les numéros anciens ainsi que les volumes d'index peuvent être commandés au Musée d'art et d'histoire

Coordinatrice Lucie Steiner, Archeodunum SA

Maquette Anne-Catherine Boehi El Khodary, Infolio éditions

Mise en page Alexandre Moser,

Archeodunum SA

Photolithographie Karim Sauterel,

Infolio éditions

Impression Stämpfli SA, Berne

Tirage 1100 exemplaires

Couverture: Jean Dunand, Paravent à six feuilles, Paris, 1926. Bois, laque de Chine noire et rouge rehaussée d'or, haut. 125 cm, larg. 25 cm (par feuille). Pièce signée en bas à droite: «JEAN DUNAND». MAH, inv. AA 2014-32.

Prix du numéro CHF 30.-

Diffusion Infolio éditions

© 2015 Musée d'art et d'histoire –

Ayants droit

© 2015 Infolio éditions, CH - Gollion,

www.infolio.ch

Tous droits de reproduction, de traduction

et d'adaptation réservés pour tous les pays

ISSN 0072-0585

ISBN 978-2-88474-372-3

Programme d'expositions 2015

MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE

Rue Charles-Galland 2 / CH-1206 Genève

20 mars – 28 juin 2015

Christiane Baumgartner
White Noise

29 mai – 31 décembre 2015

Aimer la matière
Un regard mis à l'honneur

26 juin – 31 décembre 2015

Peintures italiennes et espagnoles

25 septembre – 31 décembre 2015

Jean-Pierre Saint-Ours
Un peintre genevois dans l'Europe des
Lumières

CABINET D'ARTS GRAPHIQUES

Promenade du Pin 5 / CH-1204 Genève

5 mars – 14 juin 2015

Pardonnez-leur

16 octobre 2015 – 31 janvier 2016

Visions célestes, visions funestes
Apocalypses et visions bibliques de Dürer
à Redon

BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

Promenade du Pin 5 / CH-1204 Genève

11 novembre 2014 – 30 mai 2015

Les livres de jeux
Quand les artistes entrent dans la partie

10 novembre 2015 – 28 mai 2016

200 ans de fêtes et de livres !
Autour du Bicentenaire de l'entrée de
Genève dans la Confédération suisse

MAISON TAVEL

Rue du Puits-Saint-Pierre 6
CH-1204 Genève

14 novembre 2014 – 15 mars 2015

L'Oreille en voyage
Phonothèque Nationale Suisse

17 mai 2015 – 10 janvier 2016

Devenir Suisse

MUSÉE RATH

Place Neuve / CH-1204 Genève

27 février – 26 avril 2015

Bien publics

12 juin – 27 septembre 2015

« J'aime les panoramas »
S'approprier le monde

4 décembre 2015 – 13 mars 2016

Byzance en Suisse



INFOLIO



ISBN 978-2-88474-372-3