

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

Rubrik: Expositions et accroissements du cabinet des estampes en 2003

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

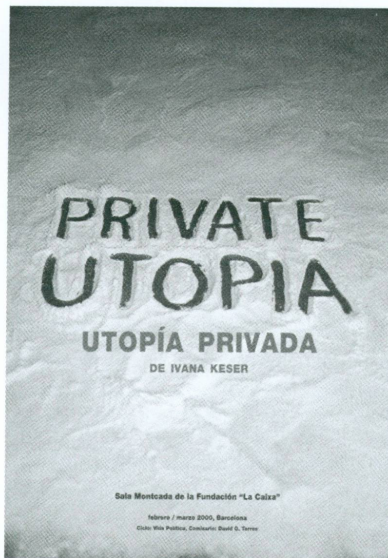
Download PDF: 02.02.2025

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

« Une maison, vénérable, puisque datant de 1861, peut-elle être comparée à un papillon ? L'hôtel Diodati-Plantamour, siège du Cabinet des estampes depuis 1952, devait, un jour inéluctable, être restauré. Son enveloppe extérieure, de la toiture aux façades, fut donc renouvelée au tournant du millénaire. Dès juin 1999, toutes les collections d'estampes quittèrent la promenade du Pin pour l'abri provisoire d'un dépôt extérieur. Et avec elles furent fermées les salles du Cabinet des estampes qui, pour ses expositions, reçut dès lors l'hospitalité du Musée d'art moderne et contemporain (MAMCO) et, pour la gravure ancienne, celle du Musée d'art et d'histoire, à la rue Charles-Galland. En fait, durant ces quelque quatre années de traversée du désert, le retrait, pour peu, fut inapparent. Le Cabinet n'a cessé de collectionner, d'étudier, de montrer, de publier, toutes productions qui, de 1999 à 2002, sont rappelées aux pages qui suivent. Réfection des dehors achevée, ayant dépouillé en quelque sorte leur vieille chrysalide, les Estampes se (re)déploient – en attendant les rénovations et aménagements intérieurs qui suivront. L'institut reprend toutes ses activités traditionnelles en son siège même et propose un nouveau programme, soutenu, à spectre d'autant plus large qu'il n'interrompt certes pas la fructueuse collaboration engagée avec le MAMCO. Les salles d'exposition familières – les pièces d'un vaste appartement ! – ont simplement été rafraîchies ; leur espace, sans les meubles à plans qui abritaient naguère les collections, se trouve désormais (visuellement) amplifié. La conservation même est maintenant logée au dernier étage de l'immeuble. Bien sûr, le Cabinet des estampes, conservatoire des arts graphiques du Musée d'art et d'histoire, poursuivra la politique fondamentale que dictent ses fonds de plus de trois cent mille œuvres sur papier traçant un arc historique-esthétique qui va d'avant Dürer à après Picasso et son statut de grand cabinet suisse : collections, conservation, étude, expositions et publications sont liées. Aux points forts qui font sa réputation (la gravure maniériste, le XVIII^e siècle vénitien, le cliché-verre, Félix Vallotton, les avant-gardes russe et hongroise, Bram van Velde, Jean Fautrier, Henri Michaux, Robert Morris, Georg Baselitz, Markus Raetz, Urs Lüthi, John M Armleder, par exemple), tous objets de travaux référentiels, viendront s'agréger des perspectives nouvelles qui, justement prises en compte, devraient un jour justifier leur place dans l'histoire. Les musées n'ont-ils pas pour mission (comme les papillons ?) de traduire, selon l'assertion du Genevois Ludwig Hohl, ce qui passe en ce qui continue ? »

C'est en ces termes qu'est préfacé *Cabinet des estampes · Genève | 1999-2003*, la brochure qui accompagne la réouverture des salles d'exposition du Cabinet des estampes, au début mars 2003. La petite publication annonce également, pour cette année, les *Expositions à la promenade du Pin*, ainsi que celles du *Cabinet des estampes au Musée d'art moderne et contemporain (MAMCO)*. Suivent, pour la période 1999-2002, le répertoire des vingt et une *expositions organisées par le Cabinet des estampes* et celui des onze *Publications du Cabinet des estampes*.

2003 est un nouveau *turning point*, l'année de la renaissance – après quarante-quatre mois de fermeture dictée par la restauration des façades de l'ancienne demeure Diodati-Plantamour. (...) Si le Cabinet des estampes a bien rouvert ses salles d'exposition familières, il a fallu dès lors et il faut encore redessiner dans l'esprit du public le chemin (oublié ?)



1. Ivana Keser (1967) | *Private Utopia · Utopía privada*, 2000 | Impression offset en couleur sur vélin couché, recto-verso, 420 × 297 mm [CdE, inv. E 2003-740 [don de l'artiste]]

du 5, promenade du Pin. Les moyens publicitaires actuels n'y pourvoient que très imparfaitement. Les premiers « résultats » s'en ressentent, même s'ils sont corrigés par l'activité qui se poursuit au Musée d'art moderne et contemporain (MAMCO), à la faveur d'une dynamique très bénéfique aux deux institutions.

À relever les compteurs de l'année 2003, ce sont 2 903 visiteurs qui entrent à nouveau au Cabinet des estampes au fil de 208 jours (et quatre expositions). 19 540 visiteurs franchissent les portes du MAMCO, pendant le temps (224 jours) où celui-ci accorde son hospitalité aux trois expositions présentées par le Cabinet des estampes. Plutôt que d'en tirer la trop aisée conclusion d'une fréquentation journalière moyenne des manifestations du Cabinet au MAMCO à 88 personnes, nous aimerions sagement diviser cette dernière quantité par deux pour déterminer le nombre des regardeurs véritables des trois présentations préparées pour le MAMCO à la promenade du Pin. Ce qui porte la moyenne à quelque 44 visiteurs par jour. Si on y ajoute maintenant les moyennes atteintes à la promenade du Pin même (14 visiteurs par jour), les sept manifestations du Cabinet des estampes ont attiré 58 visiteurs par jour (contre 52 en 2002). Ces chiffres, même magiques, possèdent bien sûr une valeur relative, la portée du travail culturel n'étant pas question quantitative. Énonçons donc brièvement ce que recouvrent ces « succès » statistiques.

La première manifestation de l'année 2003, du 27 février au 20 avril, s'inscrit dans la jeune tradition des « envois » au MAMCO, tels que Fabrice Gygi (2001-2002)¹ et Dan Walsh (2002)² lui ont par exemple donné corps : *Ivana Keser | Local News · 1993-2003 | Journaux et contributions imprimées* introduit au travail de l'artiste croate née à Zagreb en 1967. Si ce travail fut remarqué dans de nombreuses expositions internationales (de *Manifesta 1*, en 1996, à Rotterdam, à *Aspects – Positions · 50 Years of Central European Art 1949-1999*, en 1999, au Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig de Vienne), celui-ci n'a encore jamais fait l'objet d'une prise en compte complète, avec catalogue. **Ivana Keser** a publié depuis 1994 un ensemble de journaux gratuits en tant que contributions à des expositions collectives. Ses publications – aux titres significatifs : *Local-Global, Nothing Personal, Obsessions & Frustrations, Migrants* – s'inspirent des quotidiens locaux et développent à chaque fois un aspect particulier du rapport de l'artiste à la société. « L'art est toujours un domaine quelque peu exclusif [...]. J'ai pensé que le meilleur moyen de communiquer avec les gens était de leur envoyer des nouvelles ! » explique l'artiste dans un entretien avec Christophe Cherix, le commissaire de l'exposition, auteur de l'inventaire raisonné de la pratique d'Ivana Keser, qui fragmente son œuvre en une multitude d'imprimés, produits, mis à disposition et aussitôt disséminés au gré des invitations qu'elle reçoit. Les collections genevoises en sont désormais l'archive (quarante-six pièces données par l'artiste en 2003 [fig. 1]).

De l'art, Ivana Keser fait le « support à une déclaration politique ». Elle insiste sur le fait que « l'information est la religion de notre époque. On espère chaque jour de meilleures nouvelles, bien que notre subconscient soit peut-être attiré par les mauvaises nouvelles. » Elle explique que sa « pièce de Zagreb [*L'Exposition des journaux locaux*, à la galerie PM, en 1995] était une manière de mettre au sol la soi-disant réalité et de permettre aux gens de la fouler des pieds. Il y avait 5 000 exemplaires de quotidiens et d'hebdomadaires locaux publiés dans tout le pays. Une feuille plastique les couvrait et les protégeait, empêchant ainsi les visiteurs de les ramasser. Il s'agissait avant tout de calculer l'information en m³. » En 1996, à Pise, à la Biennale européenne des jeunes artistes, Ivana Keser a « réalisé *Vérité*, une pièce calculée cette fois en grammes ». Elle a « enveloppé des journaux toscans et indiqué sur chaque paquet son contenu et son poids. Comme l'information est pour

1. Voir MASON/CHERIX 2002, pp. 450-451

2. Voir MASON 2003, p. 362

[elle] une interprétation, calculer la quantité de vérité dans les journaux en relation à leur poids est une forme d'interprétation. » Ivana Keser prend toujours garde à impliquer le spectateur/lecteur. En 2000, elle a lancé une série de projets intitulée *Indoctrination*, qui réclame une interaction directe avec l'environnement : « Des journaux locaux sont éparpillés au sol et créent une ambiance de chaos. Les présentations fonctionnent comme des ateliers. C'est un moyen d'intégrer les gens à un processus créateur : commencer quelque chose et inviter d'autres à le finir, créer un modèle pour des idées à développer, donner à chacun la chance d'être son propre éditeur. Notre société a tendance à faire des gens les consommateurs de leurs propres existences. J'aimerais qu'ils soient les éditeurs de leurs vies. C'est ainsi que le sous-titre de cette série d'expositions est "Atelier sans leader". *Community Art*, un projet sur dix ans avec Aleksandar Battista Ilić, est aussi un exemple d'expérience orientée vers un processus de socialisation. L'essentiel est de collaborer avec des gens. Le processus – existence, coexistence, résistance et apprentissage – n'aboutit pas forcément à un résultat matériel, il est son propre but. »

À la promenade du Pin même, les expositions du Cabinet des estampes s'étaient arrêtées à la fin du siècle passé, en juin 1999. La traditionnelle activité d'exposition reprend du 13 mars au 13 avril 2003, dans un autre siècle – et prend un essor neuf, dans un espace sommairement renouvelé. (...) La reprise, sous le titre *Les Estampes se (re)déploient · Dépliants, volets, accordéons et leporelli*, propose, *cum grano salis*, une exposition visuellement éponyme, vouée aux divers pliages et dépliants. Si, dans le monde oriental, la reliure en accordéon, dite « à la chinoise » et « à la japonaise » est très ancienne, presque traditionnelle, elle apparaît en Occident vers la fin du XV^e siècle : les gravures – vues, plans, cortèges, cartes, diagrammes – sont pliées pour entrer (plus) commodément dans les petits ou grands in-folios. Mais les artistes du XX^e siècle ont fait du pliage un genre, se matérialisant dans un objet autonome, où le temps et l'espace se lisent en séquences, pour ne rien dire de l'aspect ludique.

Le parcours parmi les dépliants va ainsi de l'extraordinaire vue panoramique de Venise figurant, parmi d'autres *vedute* grand angulaire, dans les *Heyligen reyssen gen Jherusalem* de Bernhard von Breydenbach (Mayence 1486), au *Sunset Strip* (1966) d'Ed Ruscha, qui détaille photographiquement *every building on* et atteint 6 811 mm. On passe de la *Pompe funèbre du roi Carl Gustav de Suède le 3 novembre 1660*, gravée sur cuivre par Erich Johnson Dahlberg, qui se déroule sur 4 558 mm, au *Sea of Buddha* (1997) de Hiroshi Sugimoto, un dépliant à cent quatre volets montés entre deux plaques d'aluminium. On admire aussi, dépliée au mur, *La Prose du Transsibérien* de Blaise Cendrars, que Sonia Delaunay, en 1913, récite pinceau à la main en lançant dans les plis du papier une stupéfiante cascade de « couleurs simultanées ». Et qui connaît *La Route de la betterave* (1992) de Sophie Ristelhueber, où images et récit s'articulent dans une imposition en chenille pour faire respirer ensemble l'espace d'un petit livre et celui de la terre ? La plus récente pièce en accordéon, dans l'exposition, est d'Olaf Breuning, qui matérialise ainsi l'intégralité du numéro 2, 2002, de la revue *Miuzè* : l'œuvre *sans titre*, sorte de retable à volets, met en scène dans un tableau vivant, ironique et tribal, la mode et la chaussure, le bijou, la barbe, le scalp et l'art capillaire, la guérilla et ses armes, les cages thoraciques offertes comme si le dedans se retournait vers l'extérieur... Quand bien même il convient – si possible – de prendre en main et de manipuler ces objets qui bondissent et filent à la manière du lièvre, du *leporello* – le serviteur agile donne son nom au catalogue des mille et trois conquêtes de Don Giovanni –, les modes de présentation ont forcément été adaptés à la réalité muséale. La très grande majorité des pièces vient des fonds du Cabinet des estampes, renforcés par quelques prêts amicaux (et dons *ad hoc*).

Présentée du 24 avril au 15 juin 2003 à la promenade du Pin, l'exposition *RUSSIE 1913-1922 | Un couple dans l'avant-garde | Ol'ga Rozanova · Aleksej Kruchenykh* est le fruit d'une politique patrimoniale déterminée, puisqu'elle est tout simplement tirée des fonds du Cabinet des estampes, particulièrement riches pour **Aleksej Kruchenykh** (1886-1968) et **Ol'ga Rozanova** (1886-1918), dont c'est, à Genève, la première présentation monographique (deux lithographies de Malevitch proviennent, en appoint, du Kupferstichkabinett du Kunstmuseum de Bâle, ainsi qu'une demi-douzaine de petits ouvrages précieux prêtés par une collection particulière). On rappellera dans ce contexte que la collection russo-hongroise des Estampes, établie à partir de 1979, comprend, en dehors des ensembles d'œuvres de Rozanova et Kruchenykh, des points forts constitués de pièces de Sonia Delaunay (1885-1979), de Natalija Gontcharova (1881-1962), d'El Lissitzky (1890-1941), de Kazimir Malevitch (1878-1935), de Ljubov Popova (1889-1924), d'Ivan Puni (1894-1956), d'Aleksandr Rodtchenko (1891-1956), et de Sándor Bortnyik (1893-1976), de Lászlo Moholy-Nagy (1895-1946), de Lászlo Péri (1899-1967).

Si l'exposition s'articule bien sûr autour des groupes de pièces, le plus souvent très rares, de Rozanova et Kruchenykh, celles-ci sont élargies et commentées par des estampes, maquettes et opuscules divers, notamment de Malevitch et de Rodtchenko. De cet artiste constructiviste on peut voir par exemple, à côté des pages de texte hectographié comme en coufique *zaum'* par Kruchenykh, quatre dessins à collages exécutés (mais non utilisés) pour la couverture du rarissime *Tsotsa* de [?: 1921].

De Ol'ga Rozanova sont montrés une série de *lubki*, petits opuscules tirés dans l'urgence, ainsi que deux exemplaires coloriés avec vivacité du *lubok* lithographié *Un petit nid de canard... de vilains mots...* (poèmes de Kruchenykh, 1913)³; les pages du *Te li le* (1914), qui mêle dans des couleurs exceptionnellement fraîches enluminures de l'artiste et textes de Kul'bin, de Khlebnikov et de Kruchenykh; les cartes à jouer linogravées du *Rivres transrationnel* (poèmes de Kruchenykh, 1914), à la couverture au bouton (un vrai !) monté sur un gros cœur de papier collé rouge; la suite des xylographies cubo-futuristes et du double collage «suprématiste» de *La Guerre* (poèmes de Kruchenykh, 1916). De Aleksej Kruchenykh sont exposés, à côté de quelques-unes de ses petites publications et de collages isolés, *La Guerre universelle* (1916), suite de douze collages sur papier bleu qui anticipent de trente ans les gouaches découpées de Matisse; deux exemplaires de *1918*, suite de lithographies de collages «éditée» en janvier 1917 à Tiflis, dans le Caucase.

L'exposition veut tout à la fois rassembler et confronter les éléments d'une collaboration intense entre deux personnalités majeures de la scène futuriste russe : l'une a joué un rôle très important dans la marche de l'art «non objectal», l'autre est l'inventeur du langage *zaum'*, ce mode transrationnel qui ébranle le sens usuel des mots et tire parti de leurs ressources sonores. Ainsi, dans sa *Guerre* de janvier 1916, Ol'ga Rozanova, peintre, graveur et poète, n'oublie pas l'exemple de l'art de l'imprimé populaire, le *lubok*, et celui de l'icône. Mais sa suite de xylographies et de collages scandés de poèmes en *zaum'* marque la transition du cubo-futurisme dynamique et charpenté vers le suprématisme, lequel va dès lors incarner suivant Malevitch le primat de l'énergie pure. Toujours à Petrograd, dans ce mois de janvier 1916, le poète Aleksej Kruchenykh, le compagnon de Rozanova, publie à son tour *La Guerre universelle* (... promise pour 1985 !), composée de douze collages sur papier bleu : images abstraites aux échos figuratifs, signes-couleurs greffés sur des éclats de langage transrationnel. Cette géniale mise en œuvre du livre suprématiste anticipe de quelque trente ans, avec l'assurance d'une création *ex nihilo*, les papiers découpés de Matisse – alors même que les collages de Kruchenykh, *de leur côté*, pourraient bien être

3. Voir MASON 2003, pp. 364-366

une manière de rebond sur les grandes peintures à fond bleu du peintre français (*La Danse, La Musique*, 1910) visibles à Moscou chez un fameux collectionneur.

Ces deux *Guerres* seront aussi la dernière étape d'une « complicité » spirituelle, plastique et éditoriale d'une insigne abondance qui commence en 1913 et se manifeste par plus d'une douzaine de titres. La relation des deux protagonistes – qui ne furent jamais mariés – fut certes fructueuse, mais aussi difficile. Dès le printemps 1915, Kruchenykh part pour le Caucase et réside entre autres à Tiflis. Il retournera en 1922 à Petrograd. Sans avoir revu Rozanova.

Ol'ga Rozanova et Aleksej Kruchenykh se sont rencontrés vraisemblablement à Moscou en mars 1912, à la faveur d'une réunion de la section saint-petersbourgeoise de l'Union de la jeunesse avec le groupe moscovite de la même association. À la fin du printemps 1913, Kruchenykh dédie « à la première artiste de Petrograd, O. V. Rozanova » son petit opuscule *Vozroshchem* (« Grrrognons »), illustré de deux lithographies de Malevitch et d'une de la dédicataire. Dès lors, leurs publications conjointes se succèdent au fil de *lubki* superbes, de libelles confectionnés à la diable. Elles culminent au début 1916, lorsque chaque protagoniste du « couple » créateur publie sa propre *Guerre*. Ainsi, de mars 1913 à janvier 1916, la production éditoriale originale conjointe de Rozanova et Kruchenykh aura compté, si l'on a bien vu, quatorze titres (avec deux éditions de *Vzorval'*), soit du numéro 3 de *Sojuz'' molodezhj* à *La Guerre* de Rozanova. Ces quelque trente-quatre mois donnent au poète le loisir de travailler le langage transrationnel et de se confronter à une personnalité rigoureuse et libre. L'artiste, elle, y trouve le temps de conduire ses recherches qui vont des élans primitivistes au suprématisme, en passant par un cubo-futurisme énergique. La relation amoureuse aura sans doute été difficile. Kruchenykh n'est prêt qu'à un mariage secret (qui n'advient pas). Rozanova se sent par moments comme une « secrétaire » au service du poète. Et, dès la fin de l'hiver 1915, la géographie implante une distance définitive au sein du tandem. La poste créera des passerelles soutenues et dans les lettres des deux compagnons séparés la création poétique sera aussi importante que la pensée artistique. Kruchenykh ne quittera qu'en 1921 le Caucase et Rozanova n'est plus. Mais l'un et l'autre forment une constellation aux valences poétiques, intellectuelles et plastiques d'une rare intensité, dont les inventions comptent parmi les plus singulières du livre d'artiste à cette époque et dans le XX^e siècle. Et la tension qui fut leur dans la vie et dans l'art parle certainement de façon éloquente de la nouvelle Russie qui naît dans les années 1910.

La singularité chez **Michele Zaza** (Molfetta/Bari, 1948), c'est qu'il a, dès le début, voué une attention presque exclusive à lui-même dans le cercle de ses proches, au cercle de ses proches dans la maison familiale de Molfetta – en d'autres termes : au *genius loci*. Comme si se transposait en l'espèce, passant du style à l'humain, l'ancienne tradition des écoles locales – Sienne ou Ferrare, par exemple – qui ont souvent articulé l'histoire de l'art en Italie. À l'heure de la diffusion planétaire des préoccupations thématiques et des langages, on trouve donc des artistes qui s'investissent dans la proximité et font de la *scène primitive* la matière de leur art ! Michele Zaza est une figure aussi insolite que forte de la scène artistique européenne des années 1970. Tirant parti de sa collection⁴ de l'artiste des Pouilles (sans doute la plus large qui soit dans un musée : quatre dons en 2003), le Cabinet des estampes retrace à la faveur de l'été italien du MAMCO, sous le titre *Michele Zaza | «photographier mon corps comme il n'est pas» | travaux 1972-2002*, du 27 mai au 21 septembre 2003, un itinéraire fait d'une grosse vingtaine d'étapes toujours stupéfiantes. L'artiste et un collectionneur genevois ont consenti des prêts importants, en particulier pour la production des cinq dernières années.

4. Voir MASON/CHERIX 2002, p. 456 ; MASON 2003, p. 367

Michele Zaza recourt exclusivement à la photographie. Sa première œuvre, un portefeuille de cinq planches en noir et blanc, *Simulazione d'incendio*, documente diverses actions réalisées dans sa cité de Molfetta entre le 24 décembre 1970 et le 10 janvier 1971, autour de l'heure de midi, dans l'intention de simuler un incendie propre à déranger les tranquilles habitudes dominicales. Mais dès ses premières expositions personnelles, son matériau prend corps, singulier, éminemment personnel. Ce matériau, les éléments de son vocabulaire, sont donc ses parents mis très simplement en scène, au visage souvent peint, associés à quelques accessoires (symboliques), tels que le pain, la ouate, l'horloge, l'assiette, l'ampoule électrique, mais aussi, plus tard, sa femme, puis, plus récemment, sa fille – et beaucoup lui-même, mais « photographiant son corps comme il n'est pas ». Aux marges de l'art corporel, il y apporte une dimension métaphysique.

Michele Zaza synthétise en une seule prise de vue (parfois) ou déroule en séquences multiples (ordinairement) des récits qui construisent et restituent, tout à la fois de façon très concrète (figurative) et dans une formulation à fort indice d'abstraction, un récit fondamental : celui de la condition humaine. Michele Zaza suggère que c'est son histoire des origines, inventée avec un certain esprit de révolte contre l'homologation (l'indifférenciation) universelle : « L'esprit de rébellion est un hommage que l'homme se rend à soi-même. » Depuis une demi-douzaine d'années, Michele Zaza se concentre sur le visage, souvent apparié à la représentation (toujours photographique) de sculptures-diagrammes. Il ne cesse ainsi d'interroger l'archétype et l'individu, de souligner le primat de l'identité et de la vérité, « tradui[sant] en images cette idéité de l'unité » perdue de l'homme avec l'énergie procréatrice. La quête est d'ordre philosophique, mais elle est visuelle, esthétique, pour l'artiste, montrant que « seul l'art peut substituer l'apparence à l'intériorité » – parole d'une prodigieuse pertinence !

La mise au mur, au gré des quatre salles du Cabinet des estampes, de quatre-vingt-dix pièces de deux graveurs (sinon davantage ?), pour l'exposition *Les Lumières du maniérisme français | Antonio Fantuzzi et Léon Davent · 1540-1550* (26 juin – 28 septembre 2003), présente de prime abord un déroulement peut-être malaisé à saisir d'emblée, aussi protéiforme que l'est au fond la matière même qu'elle tente de mettre en évidence. Car aucun des principes usuels qui président volontiers à l'organisation intellectuelle et spatiale d'une exposition ne convient ici. Ni le fil chronologique, ni la discrimination technique, ni le regroupement stylistique, ni l'ordre thématique, ni la division monographique, ni la répartition par maîtres dessinateurs (les artistes qui réalisent les modèles qui seront gravés) ne permettent vraiment de « faire façon » des œuvres sorties de nos tiroirs – en l'occurrence les pièces existant dans les collections suisses (le Cabinet des estampes en conserve près de soixante-dix, appartenant presque toutes au fonds Georg Baselitz). Question de matériau en soi, d'estampes à disposition (en nombre inégal selon l'un ou l'autre graveur), d'articulation de nos salles. En définitive, l'exposition procède intuitivement, par associations et confrontations. Cela posé, elle réunit des pièces aussi rares que magnifiques, qui offrent les documents les plus immédiats d'un grand moment de l'histoire de l'art.

Les œuvres se rattachent toutes à ce qu'Adam Bartsch appelle simplement l'école de Fontainebleau, parce que leurs images renvoient le plus souvent aux peintures, aux dessins et aux décorations que François I^{er} fait réaliser dès 1528 dans son château situé à une grosse journée de cheval au sud de Paris. Les inventeurs de ces images sont tour à tour les Italiens Giulio Romano, Rosso Fiorentino, Francesco Primaticcio, Luca Penni et quelques autres. Leurs graveurs, soit les artistes qui les restituent sur cuivre, sont au nombre d'une douzaine, dont deux sont prééminents : **Antonio Fantuzzi** et **Léon Davent**. L'un, Bolo-

nais (actif de 1537 à 1550 ?), est en contact étroit avec la Renaissance italienne, l'autre (actif de 1540 à 1556 ?) provient d'un milieu français où celle-ci n'est pas encore attestée. Leur travail de gravure, le plus souvent à l'eau-forte, et de tirage souvent à la diable, sur des papiers de qualités très diverses, commence vers 1542 et va jusque vers 1547, l'année de la mort de François I^{er}. La chronologie de ces estampes reste incertaine, peu d'entre elles étant explicitement datées. L'intention est certainement de diffuser ces épreuves comme autant de modèles. Au près de qui ? en quelle quantité ? Nous ne le savons pas mieux que nous ne sommes informés sur la façon dont fonctionnait pratiquement l'atelier (les ateliers ?) de gravure à Fontainebleau ou alentour. Mais il est sûr que ces épreuves ont participé efficacement à l'expansion de ce qui deviendra une esthétique européenne vivante jusqu'au début du XVII^e siècle, le maniérisme.

Dans ce champ, Fantuzzi et Davent expriment à eux deux la culmination référentielle d'un projet et d'une époque qui méritent le terme de *Lumières* du maniérisme français. Pour Henri Zerner, qui publia en 1969 une première remise en ordre moderne du corpus imprimé maniériste, « l'œuvre gravé de Fantuzzi, violent et négligé d'exécution, accuse une culture exceptionnellement concentrée [...]. Fantuzzi est le graveur-type de l'école de Fontainebleau, et c'est par rapport à lui, à son œuvre, qu'on peut le mieux situer les autres artistes. » Plus loin, l'historien français souligne que les « meilleurs morceaux [de Davent] sont d'une hardiesse de pointe, d'un effet lumineux, d'une légèreté sans pair parmi ses contemporains, et rarement égalée ». Substance et contours de cette entreprise graphique restent cependant parcellaires, contradictoires et déroutants. Nous disons Davent, nous disons Fantuzzi, comme si nous avions affaire à des faits acquis, à des productions et des personnalités clairement identifiées. Or leurs créations sont loin d'avoir livré tous leurs secrets, à telle enseigne qu'on se demande ici ou là s'il n'y a pas d'autres mains encore à l'œuvre dans ce que nous leur attribuons. Comment expliquer par exemple que Fantuzzi passe « tout à coup », vers 1543-1544, d'une manière hardie et contrastée à ce beau métier si équilibré qui est reconnu à Davent ? « On enregistre en effet de véritables mutations dans la production de Fantuzzi et de Davent, au point que leurs écritures, à l'origine bien distinctes, en viennent parfois à se ressembler. L'identité de leurs sources – elles sont à rechercher chez Giulio Romano, Parmigianino ou Primaticcio – est tout d'abord dissimulée par le contraste entre le langage initial de Fantuzzi, presque abrupt dans sa façon de structurer l'ombre et la lumière, et la ligne de Davent, d'entrée plus élégante et qui tend à uniformiser les modèles qu'elle se propose de traduire sur papier. Si le rapport exact entretenu par ces deux artistes à Fontainebleau n'est pas documenté, leurs gravures indiquent cependant qu'une convergence stylistique est à l'œuvre, dont les raisons demeurent hypothétiques, mais que l'on discerne à travers quelques-unes des plus belles estampes bellifontaines », précise Nathalie Strasser, qui dirige l'exposition avec le soussigné.

L'exposition *Barry Le Va | Scrapbooks | Livres à dessins · 1998-2003* (ouverte à la promenade du Pin du 9 octobre au 14 décembre 2003 [fig. 2]) est installée par l'artiste lui-même en collaboration avec Christophe Cherix. Voici comment ce dernier la présente : « L'exposition se place à la suite des manifestations consacrées à Mel Bochner en 1997 et à Robert Morris en 1998 et fait partie d'un ensemble de présentations monographiques, qui explorent la vaste entreprise de redéfinition dont l'art est le sujet au cours des années 1960. **Barry Le Va** (Long Beach/CA, 1941) se fait connaître sur la scène américaine en 1966 lorsqu'il réalise ses premières pièces au sol (*floor pieces*). Ces dernières mélangent le plus souvent des éléments hétérogènes – roulements à billes, bouts de feutre et de bois, éclats de verre, poudre de craie –, que l'artiste “distribue” simplement au sol selon un programme librement interprété. La sculpture de Le Va est, pour ainsi dire, un art de dispersion (*scat-*



2. Barry Le Va (1941) | *Sans titre (Scrapbooks)*, 1997-1998 | 58 feuillets de papier d'emballage, 764 × 1020 × 28 mm (volume) | (CdE, inv. E 2003-824 [don Jeannine et Vladimir Stepczynski]) | Vue de l'œuvre exposée aux murs de l'exposition *Barry Le Va | Scrapbooks · livres à dessins · 1998-2003* (Genève 2003)

tered art), un art qui naît à la croisée des tendances conceptuelles et anti-forme et qui aspire à une dématérialisation de l'expérience artistique.

» *Scrapbooks | Livres à dessins · 1998-2003* s'organise autour d'un album réalisé en 1998, qui, grâce à la fidèle générosité de mécènes genevois, entre au début de l'année 2003 dans les collections du Cabinet des estampes. Les cinquante-sept travaux originaux qu'il contient – dessins, collages, photographies et photocopies – sont exposés aux murs des salles d'exposition. Chacune présente un cahier du livre démonté : les feuilles du premier sont composées de formes tracées à partir de pochoirs techniques. Des collages exécutés à partir de photocopies de diagrammes de molécules composent le deuxième. Le suivant, quant à lui, alterne photographies d'écrans de télévision diffusant un reportage sur un asile d'aliénés, souvent placées en diptyques avec d'autres images prises par l'artiste, et dessins qui s'inspirent des photocopies de la salle précédente. La dernière salle, enfin, juxtapose diagrammes de molécules et grands dessins aux encres rouge et noire, tous à l'origine de sculptures monumentales réalisées au cours de ces dernières années.

» Barry Le Va semble déposer des indices tout au long des pages de son grand livre, comme s'il s'agissait de résoudre l'énigme que représente sa propre pratique artistique. Ce "jeu de pistes" dégage ainsi une véritable *épaisseur* de l'œuvre : le spectateur est sans cesse

renvoyé aux idées de migration, d'enfermement et d'altérité, autant de notions qui se superposent à notre propre lecture de la sculpture de l'artiste. Dans la *salle carrée*, telle image d'un homme accroupi répond ainsi à telle autre d'une grille interdisant un accès à une voiture, tout en précédant le plan dessiné d'une structure/sculpture au sol faite de cercles concentriques imbriqués les uns dans les autres et représentés comme les rouages d'un système plus vaste.

» Au sein de l'album, un dessin à l'encre a la même valeur qu'une banale photocopie ou qu'un tirage photographique. Le livre utilise en effet toutes les images qui le composent comme les éléments d'une pseudo-narration, jouant non la fabrication de l'œuvre mais son élaboration. Images télévisuelles, scènes du quotidien ou d'intimité y occupent alors une place prépondérante, car c'est dans le détournement et la manipulation du réel que l'œuvre de Le Va se réinvente constamment. Un changement de perspective fera non seulement d'une courbe sur un graphique un rail de chemin de fer, mais aussi de l'image d'une femme occupée à la préparation d'un repas celle de l'artiste qui, dans ses sculptures, cherche à habiter un espace.

» À l'accrochage de cet album répond une présentation à plat. Sur les tables placées dans les salles, l'artiste a disposé en trois stations successives : dans la *salle aux colonnes*, un ensemble d'images indépendantes – le plus souvent des montages mélangeant illustrations et prises de vue – susceptibles d'intégrer un jour ses albums ; dans la *salle carrée*, des feuilles volantes qui sont laissées libres à la consultation sans ordre de lecture particulier prescrit ; dans la *salle au miroir*, une série d'albums réalisés spécifiquement pour la manifestation genevoise (et dont certaines pièces vont rester dans les collections genevoises), que le spectateur est appelé à feuilleter. Ce sont ainsi les étapes de la constitution d'un album qui sont présentées, et qui, toutes à leur façon, proposent au visiteur une autre manière d'interagir avec l'œuvre de l'artiste. Les albums donnés à parcourir dans la *salle au miroir* abordent des "thèmes" toujours différents, qu'ils soient d'ordre général, comme le mouvement et la domesticité, ou d'ordre particulier, comme la documentation d'une récente exposition de l'artiste à Zurich. Au spectateur alors d'entrer dans le livre pour peut-être comprendre en le refermant que ce n'était pas la "vérité de l'œuvre" qu'il contenait mais les indices de son rapport au monde.»

La programmation annuelle s'achève au MAMCO, du 21 octobre 2003 au 25 janvier 2004, avec *Art & Project Bulletin | Amsterdam · 1968-1989*. Christophe Cherix en est aussi le commissaire. Voici comment il présente le projet : «Entre 1968 et 1989, Geert van Beijeren et Adriaan van Ravesteijn ont publié cent cinquante-six numéros d'un bulletin d'information consistant en un ou plusieurs feuillets doubles imprimés en offset. Envoyé gratuitement à un fichier de huit cents adresses, l'*Art & Project Bulletin* a ainsi fonctionné comme un véritable espace de création, recueillant les interventions les plus diverses de quelques-uns des artistes les plus importants du moment. Bas Jan Ader, Alighiero Boetti, Marcel Broodthaers, Stanley Brouwn, Daniel Buren, Gilbert & George (fig. 3), Douglas Huebler, Imi Knoebel, Richard Long, Sol LeWitt, Allen Ruppersberg et Lawrence Weiner ont ainsi, parmi bien d'autres, fait de la feuille volante d'Amsterdam l'un des vecteurs privilégiés à la fois de leur art et de leur époque. La totalité des bulletins d'*Art & Project* – offrant une véritable coupe dans la production artistique depuis la fin des années 1960 jusqu'à la sortie des années 1980 – sont ici présentés dans l'ordre exact de leur apparition, selon un dispositif imaginé par leurs éditeurs. Plusieurs jeux complets, qui forment désormais un point fort dans les collections du Cabinet des estampes (dépôt VB/VR), ont été utilisés à cette fin. Dans la troisième salle, un dernier exemplaire est présenté sous une cloche de



A TOUCH OF BLOSSOM.

Spring 1971

With Best Wishes to You

George *Gilbert*
the sculptors

plexiglas : il a été patiemment assemblé par un collectionneur hollandais inscrit au fichier d'*Art & Project* dès son commencement (Genève, CdE | dépôt BAA). Ainsi, les bulletins qu'il contient, tous pliés en enveloppe, portent son adresse et un affranchissement postal. »

Christophe Cherix a mené en février et mars 2003 avec les deux éditeurs de l'*Art & Project Bulletin* un entretien qu'il vaut la peine de reproduire, d'autant que la collection d'œuvres d'*Art & Project* compte désormais parmi les dépôts majeurs confiés au Cabinet des estampes, enfin capable de combler de la sorte de désastreuses lacunes dans ses fonds des années 1960 à 1980. Le voici :

« *chch*. De septembre 1968 à novembre 1989, vous avez régulièrement publié des bulletins (cent cinquante-six au total), à l'intérieur desquels un nombre considérable d'artistes sont intervenus librement. En parallèle, et jusqu'à récemment, vous organisiez des expositions dans l'espace traditionnel d'une galerie d'art. Comment ces deux activités se sont-elles nourries l'une l'autre ? Comment ces deux formes d'exposition ont-elles coexisté à travers le temps ?

» *Adriaan van Ravesteijn*. Bien que Geert van Beijeren et moi n'ayons pas commencé, en 1968, avec un espace d'exposition ordinaire – un rez-de-chaussée d'un bâtiment situé dans une zone résidentielle en périphérie d'Amsterdam –, notre intention était indiscutablement de tenir une galerie d'art "traditionnelle", avec des expositions, l'envoi d'invitations pour faire venir les gens, et un bénéfice en cas de vente ! Les années passant, cette intention ne s'est pas modifiée quand bien même divers lieux d'exposition se sont succédé : une maison avec un petit jardin, un hôtel particulier du XIX^e siècle, de vastes étages donnant sur un canal au centre de la ville et, enfin, une grande bâtisse à la campagne entourée de deux hectares de terre. Chacun de ces emplacements possédait sa propre qualité et "produisait" un art et des expositions spécifiques : le mieux était-il bâti, plus lourdes

étaient les sculptures ; de plus d'espace mural disposait-il et de la meilleure lumière bénéficiait-il, plus nombreuses et plus grandes étaient les peintures. Déménager est la meilleure façon pour une galerie de changer, de trouver de nouveaux plaisirs dans la vie ! La seule chose à n'avoir pas changé est le bulletin. Jusqu'au dernier, juste avant notre départ d'Amsterdam au début de 1990, les bulletins furent la colonne vertébrale de notre histoire. Pendant vingt ans, ils véhiculèrent le langage d'artistes nombreux et différents.

» *chch*. Les premiers bulletins annoncent la volonté d'*Art & Project* "de confronter [le spectateur] à des idées d'artistes, d'architectes et de techniciens afin de découvrir une forme intelligente adaptée à [son] cadre de vie et de travail", mais aussi de l'inviter "à prendre part à [des] expositions explorant les manières dont l'art, l'architecture et la technologie peuvent se combiner avec [ses] propres pensées". Je trouve cette idée d'une relation active avec le lecteur/spectateur très stimulante. Dans quelle mesure les bulletins étaient-ils eux-mêmes le résultat d'un échange entre ses rédacteurs, entre éditeurs et artistes invités, entre expéditeurs et destinataires ?

» *avr*. Il faut se souvenir que l'Europe culturelle était en pleine agitation au moment du lancement d'*Art & Project*. Une période marquée par l'anticonformisme connaissait son apogée à Paris en 1968. Tout devait être changé, même l'habituelle galerie d'art. Ainsi le nom «*Art & Project*» n'incluait pas le mot "galerie", un simple dépliant remplaçait en guise d'envoi postal le carton sur papier glacé. La participation du public devint également importante dans la réalisation de l'œuvre d'art. Nous n'avons pas inventé ces choses, elles étaient dans l'air ! L'insistance portée sur le bulletin était due à notre situation géographique excentrée. Des informations fournies à l'avance pouvaient, nous l'espérions, inciter le public à quitter le centre-ville et à nous rendre visite. Les deux pages intérieures étaient données aux artistes impliqués afin de servir leurs idées, en relation ou non à une exposition dans la galerie. Il n'y avait pas d'échange entre nous et les artistes, seulement notre invitation. Nous n'avons jamais discuté à l'avance le matériel destiné à l'impression : nous attendions de voir ce que le facteur allait nous apporter. Une de nos grandes surprises a été le nombre considérable de propositions spontanées émanant d'artistes qui n'étaient pas directement liés à *Art & Project*, les amis des amis ! En ce qui concerne un échange direct avec nos destinataires, il faut se reporter aux bulletins 7 et 9 (une invitation à transformer notre jardin) et au bulletin 15 (Jan Dibbets) qui cherche à rendre visible la destination des feuillets envoyés via notre fichier. Le bulletin 23 (Keith Arnatt) doit également être noté : il offre à la vente le temps même de l'exposition via un coupon-réponse imprimé sur ses pages.

» *chch*. La composition graphique du bulletin est restée inchangée au cours des ans. Comment y êtes-vous parvenu ?

» *avr*. Fort bien ! Un regard sur le jeu complet des bulletins, et en particulier sur les nombreux numéros réalisés par Stanley Brouwn et Richard Long (sept pour chacun), prouve la réussite de cette simple mise en page. Les bulletins s'adaptaient aux besoins des artistes, comme de fins gants de cuir à leurs mains. Nous numérotions, imprimions et envoyions les bulletins uniquement ; les artistes les faisaient. Pour accentuer la modestie de notre position, nous avons gardé la mise en page du bulletin inchangée, et aussi simple qu'elle l'a toujours été.

» *chch*. Une modification dans l'orientation du bulletin est à noter après la première contribution de Stanley Brouwn (n° 8, mai 1969), comme si cette dernière amorçait une chaîne

d'événements. Pourriez-vous nous décrire votre rencontre avec Stanley Brouwn et, incidemment, votre propre relation à la scène artistique d'Amsterdam ?

» *avr.* Pour commencer par la dernière question, ce fut au travers de notre amitié avec Riekje Swart (Swart Gallery, 1964) que nous avons appris les bonheurs et les malheurs associés à la direction d'une galerie. Nous sommes également devenus amis avec deux artistes qui exposaient chez elle, Jan Dibbets et Ger van Elk. À partir de 1966, Geert van Beijeren travaillait à la bibliothèque du Stedelijk Museum : il participa à la documentation et à la conception du catalogue de l'exposition *op losse schroeven*, la première présentation importante à Amsterdam de la jeune scène internationale de l'art conceptuel et de l'*arte povera*. C'est à la bibliothèque du Stedelijk Museum qu'il rencontra aussi Stanley Brouwn : un petit pas de fait ! Sa première exposition et son premier bulletin à *Art & Project* se concrétisèrent au printemps 1969. Moment remarquable et important dans l'histoire de notre galerie ! Brouwn, avec déjà de spectaculaires présentations dans des galeries Fluxus ou liées au Groupe Zéro, à Berlin, Francfort et La Haye, introduisit le "nouvel art" dans notre galerie. Je suis d'accord avec vous : c'est un moment tout à fait remarquable !

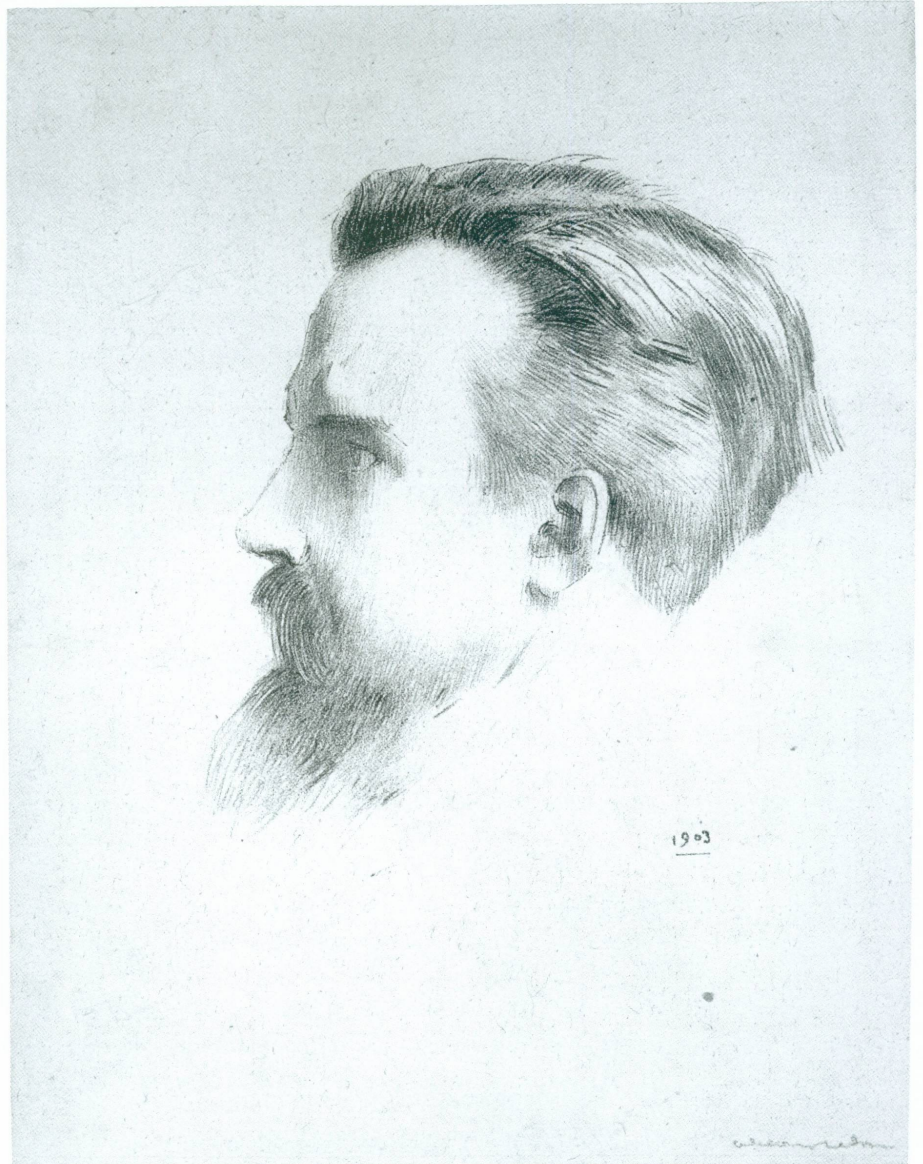
» *chch.* Étrangement, Brouwn semblait accomplir la déclaration que vous aviez inscrite dans les premiers bulletins [voir plus haut]. Les passants prenaient la place des sujets et la ville celle du musée. De nombreux artistes, dont Jan Dibbets et Douglas Huebler, utilisèrent leurs bulletins pour documenter ou réaliser des actions ayant lieu dans la ville d'Amsterdam. Soudainement, l'imprimé était la seule façon de retenir des travaux qui avaient échappé à l'espace de la galerie. Pour vous – à l'instar de Seth Siegelaub à New York, par exemple –, la forme du bulletin était-elle une réponse directe à la nouvelle situation dans laquelle l'art se trouvait ?

» *avr.* Oui ! Lorsque je me remémore ces années passées, je ressens encore l'excitation procurée par un état d'apesanteur ! Tout flottait. Une exposition complète tenait dans une lettre. Un petit couloir pouvait contenir la production annuelle d'un artiste. Le 1^{er} septembre 1969, l'envoi du bulletin 10 de Lawrence Weiner marqua notre première exposition par poste : la dématérialisation du travail artistique à toute vitesse ! »

Comme on le constate, les expositions des Estampes tirent toutes leur substance des collections domestiques ou y possèdent toutes leur écho. Ces collections permettent à l'un des départements du Musée d'*art* et d'*histoire* de garder, autant que faire se peut, le contact avec l'histoire de l'art prise dans son ensemble, de la Renaissance au présent le plus proche. Cet arc historique prend corps dans des *œuvres* et non de simples *documents*, ce qui compte essentiellement quand il s'agit d'art, lequel constitue le champ exclusif de la spécificité et de la différenciation. S'il en faut, nous avons là l'une des justifications majeures à l'existence du Cabinet des estampes.

(...) Les deux cent vingt œuvres acquises en 2003 sont le fruit des engagements durables et des fidélités généreuses d'artistes, d'amis et de collectionneurs (au nombre de cinquante-trois), pour ne rien dire encore des dépôts (dix) et des achats institutionnels (seize) dont il sera, en partie, question plus loin. Bref, on peut saluer de vraies augmentations patrimoniales. (...) Les budgets gérés par le Département des affaires culturelles (...) ont permis quelques acquisitions dont on ne saurait que se féliciter vivement : Georg Baselitz (1938), Pierre Courtin (1920), Martin Disler (1949-1996), Agathe May (1956), Bruce Nauman (1941), Allen Ruppersberg (1944), auxquels s'ajoutent, grâce à d'autres moyens, Fred Boissonnas (1858-1946), Philippe Deléglise (1952), Robert Morris (1931).

4. Odilon Redon (1840-1916) | *Portrait de Maurice Denis*, 1903 | Lithographie sur vélin, 375 × 300 mm [CdE, inv. E 2003-803 [don Alfred Hoh]]



Mais citons d'abord, très sèchement, au titre des **donations** «simples» – parce qu'elles ne constituent pas des groupes numériquement majeurs –, soixante-quinze artistes : **Pierre Alechinsky** (1927), **Carl Andre** (1935), **John M Armleder** (1948), **Geneviève Asse** (1923), **John Baldessari** (1931), **Robert Barry** (1936), **Jacques Berthet** (1949), **Mel Bochner** (1940), **Christian Boltanski** (1944), **Olaf Breuning** (1970), **Pierre Buraglio** (1939), **Balthasar Burkhard** (1944), **Michel Chapuis** (1936), William Nelson Copley dit **Coply** (1919-1996), **Hanne Darboven** (1941), **Martin Disler** (1949-1996), **Jean Dubuffet** (1901-1985), **Denise Émery** (1939), **Katharina Faerber** (1942), **Yona Friedman** (1923), **Susanna Fritscher** (1960), **General Idea**, **Franz Gertsch** (1930), **Liam Gillick** (1964), **Natalija Gontcharova** (1881-1962), **Mireille Gros** (1954), **Fabrice Gygi** (1965), **Béatrice Helg** (1956), **Thomas Hirschhorn** (1957), **Jenny Holzer** (1950), **Aleksandar Ilić** (1965), **Luc Joly** (1936), **Mikhaïl Karasik** (1953), **Arthur Kleinjan**, **Lucy McKenzie** (1977), **Ben Kinmont** (1963), **Ilse Lierhammer** (1935), **Urs Lüthi** (1947), **Jean-Luc**

Manz (1952), **Bujar Marika** (1943), **Jean Mayerat**, **Merlu** (1974), **Annette Messenger** (1943), **Henri Michaux** (1899-1984), **René Michel** (1933), **John Miller** (1954), **Charles de Montaigne** (1946), **Olivier Mosset** (1944), **Gianni Motti** (1955), **Robert Müller** (1920-2003), **Maurizio Nannucci** (1939), **Panamarenko** (1940), **Steven Parrino** (1958), **Gérald Poussin** (1946), **Richard Prince** (1949), **Markus Raetz** (1941), **Odilon Redon** (1840-1916), **Sophie Ristelhueber** (1949), **Ed Ruscha** (1937), **Claude Rutault** (1941), **Niki de Saint Phalle** (1930-2003), **Léon Schubiger** (1936), **Seth Siegelaub** (1941), **Josh Smith** (1976), **Costanza Solari** (1957), **Erik Steinbrecher** (1963), **Théophile Alexandre Steinlen** (1859-1923), **Antoni Tápies** (1923), **David Tremlett** (1945), **Marijke van Warmerdam** (1959), **Xavier Veilhan** (1963), **Jean-Luc Verna**, **Lawrence Weiner** (1940), **Christiane Wyler** (1947-2002), **Ossip Zadkine** (1890-1967). Ces noms concrétisent de la part des donateurs, magnifiquement, des dispositions qu'on ne peut dire désintéressées, puisqu'elles ne visent justement qu'au bien délibéré d'une institution appartenant à tous ; ces noms inaugurent ou renforcent leur représentation à la promenade du Pin ; ils renvoient tantôt à un seul imprimé, tantôt à un petit groupe d'œuvres. Ainsi nous poursuivons la patiente réunion de la production première de **Jean Dubuffet** (quatre pièces : inv. E 2003-3, E 2003-4, E 2003-788, I-II). **Robert Müller**, mort à l'automne 2003, dépose dans nos cartons son ultime série d'autopourtraits, *XIII × MOA*, de 2002, comme autant d'abréviations grinçantes d'une identité et d'un art admirablement distinctifs (inv. E 2003-787, I-XV). **Denise Emery** arrondit son image de paysagiste abstraite, mêlant l'air et la terre, par un lot de seize gravures supplémentaires (inv. E 2003-610 à E 2003-625).

Un mot particulier pour un collectionneur allemand, Alfred Hoh, de Fürth, qui, mû par une secrète sympathie pour le Cabinet de Genève, nous fit soudain, « sans motif », quelques présents remarquables et généreux achetés tout exprès dans une grande vente publique à Berne (chez Kornfeld) ! Citons ici une planche de Steinlen, *Dans la rue · Gigolos et Gigolettes*, 1888 (Cr. 170), dont nous possédions certes le second état, mais pas l'épreuve sans aucun doute unique du premier état, de surcroît d'une parfaite provenance, puisqu'elle appartient à la collection Beurdeley (inv. E 2003-802). D'Odilon Redon, nous reçûmes le portrait de *Maurice Denis* (M. 193), aussi fin qu'intériorisé (inv. E 2003-803 [fig. 4]), et qui s'ajoute avec bonheur aux effigies de *Édouard Vuillard* (M. 190) et de *Pierre Bonnard* (M. 191) appartenant à la même série lithographique de 1903.

Les **dépôts**, fondés sur la confiance et l'estime que des tiers témoignent à la conservation du Cabinet des estampes, élargissent très sensiblement le spectre des fonds disponibles. Ce volet de la politique de collection est, surtout en période de faibles budgets, combien plus fondamental que ne le laisse deviner la seule liste des (cent huit) noms d'artistes qui, cette année, affirment ou amorcent ainsi leur présence à la promenade du Pin, au premier chef grâce aux archives Art & Project · dépôt VB/VR et à Georg Baselitz : **Bas Jan Ader** (1942-1975), **Carl Andre** (1935), **Stephen Antonakos** (1926), **Keith Arnatt** (1930), **David Askevold** (1940), **Gijs Bakker** (1942), **John Baldessari** (1931), **Robert Barry** (1936), **Helmut Battista**, **Bernd** et **Hilla Becher** (1931 et 1934), **Zadok Ben-David** (1949), **Jaap Berghuis**, **Mel Bochner** (1940), **Alighiero Boetti** (1940-1994), **Marinus Boezem** (1934), **Willem Breuker**, **Marcel Broodthaers** (1924-1976), **Stanley Brouwn** (1935), **Daniel Buren** (1938), **Gianfredo Comesi** (1940), **Jakes** et **Dinos Chapman**, **Alan Charlton** (1948), **Sandro Chia** (1946), **Gary Chitty**, **Javacheff Christo** (1935), **Francesco Clemente** (1952), **Roy (Junior)**, **Colmer** (1942), **Adam Colton** (1957), **Jan Commandeur** (1954), **Tony Cragg** (1949), **Enzo Cucchi** (1950), **Hanne Darboven** (1941), **Léon Davent** (actif 1540-1556 ?), **Jan Dibbets** (1941), **Antonio Fantuzzi** (actif 1537-1550 ?), **Barry Flanagan** (1941), **Robin Fletcher**, **Hamish Fulton** (1946), **Joris Geurts** (1958), **Imi Giese**

(1942), **Gilbert & George** (1943 et 1942), **Tom Gormley** (1937), **William Graatsma** (1925), **Dan Graham** (1942), **Gruppe X**, **Douglas Huebler** (1924-1997), **Kenichiro Ina** (1947), **Allan Kaprow** (1927), **On Kawara** (1933), **Michael Kirby**, **Yves Klein** (1928-1962), **Imi Knoebel** (1940), **Joseph Kosuth** (1945), **William Leavitt** (1941), **Sol LeWitt** (1928), **Bernd Lohaus**, **Richard Long** (1945), **Andrew Lord** (1950), **Bruce McLean** (1944), **Martin Maloney** (1961), **Yutaka Matsuzawa** (1922), **Robert Morris** (1931), **Bruce Nauman** (1941), **Dennis Oppenheim** (1938), **Willy Orskov (Ørskov)** (1920-1990), **Mimmo Paladino** (1948), **Giuseppe Penone** (1947), **Nicholas Pope**, **Charlotte Posenenske** (1930-1985), **Thomas Rajlich** (1940), **Robert Rauschenberg** (1925), **Paul Richards**, **David Robilliard** (1952-1988), **Stephen Rosenthal** (1935), **Ulrich Rückriem** (1938), **Nicolas Rule** (1956), **Allen Ruppersberg** (1944), **Edward Ruscha** (1937), **Claude Rutault** (1941), **Robert Ryman** (1930), **Han Schuil** (1958), **Paul Schuitema** (1897-1973), **Jan Slothouber** (1918), **Robert Smithson** (1938-1973), **Ed Sommer** (1932), **Peter Struyc Ken** (1939), **Narcisse Tordoier**, **David Tremlett** (1945), **Aldo van den Nieuwe-laar**, **Ger van Elk** (1941), **Daan van Golden** (1936), **Ab van Hanegem** (1960), **Emmy van Leersum** (1930), **Bernar Venet** (1941), **Toon Verhoef** (1946), **Emo Verkerk** (1955), **Didier Vermeiren** (1951), **Carel Visser** (1928), **Wolf Vostell** (1932-1998), **Leo Vroegindeweyj** (1955), **Andy Warhol** (1928-1987), **Lawrence Weiner** (1940), **Ian Wilson** (1939), **Hideto Yamazaki**.

Quant aux **achats réguliers**, réglés par le débit de crédits publics, quels qu'en soient le mode et la source, nous en désignerons neuf.

Graveur passionné, depuis 1963, **Georg Baselitz** ne possédait ni connaissance ni expérience du livre de peintre. Il avait à l'esprit un corpus relié, sous couverture, comme les *in-folios* de Giambattista Piranesi ou les recueils de Goya, nous racontait-il le 19 mars 1992. Éprouvant de la difficulté à mettre en relation typographie et image, il décida « de faire tout soi-même, en écriture miroir ». Après s'être penché plus d'un mois sur les plaques, mais sans que cela donne quelque chose, il prit « le parti de l'immédiateté, sans idée préalable ». Laissant ses « pensées tourner autour d'un thème : bestiaire, symboles », il grava une vingtaine de cuivres de différents formats. C'est alors qu'il tomba dans un dictionnaire iconographique sur l'article consacré au *Physiologus*, ouvrage grec de la seconde moitié du II^e siècle transmis par plusieurs manuscrits. Cette source commune aux bestiaires médiévaux associe dans la perspective du premier christianisme l'allégorie animale et les textes sacrés. Le graveur allemand y « trouva des informations sur le travail déjà accompli ». Il fit venir les microfilms de la version conservée à Vienne, le *Physiologus de Smyrne* : « ce fut une libération que d'avoir trouvé cela ; tout avait subitement un cadre ».

Associations libres, engendrées dans l'intuition et tout à la fois l'énergie du geste, les pages de *Malelade*, suite de quarante et une planches (Michael Werner éditeur, Cologne 1990 ; inv. E 2003-806 ; achat), convoquent le répertoire habituel à Baselitz : aigle, tête et corps humains, cheval, chien ou porc, enrichi de nouvelles figures : lièvre, serin, poisson. À ces images exécutées le plus souvent à la pointe sèche se surimposent des plaques plus grandes qui reçoivent des écritures fiévreuses dans l'écran d'une teinte de fond affirmée. Le langage, heurté et jaculatoire, est dominé par le mot *sein* – être. Réduit à des îlots de sens moins descriptifs qu'incantatoires, il fait écho, sans perdre son caractère « figuratif », à l'« abstraction » liée au renversement des motifs. Verbe et image s'équilibrent ainsi dans un effet simultané de confrontation immédiate et de distanciation. Cet enjeu de tout art semble s'exprimer dans le titre de *Malelade*, « trouvé assez tôt déjà, après la cinquième ou sixième planche ». Ce terme-valise mêle dans une sonorité suggestive les vocables alle-

mands de *malen*, *malade* et *Lade*, soit peindre, maladif/indisposé et coffre : dans un cadre formel précis s'intériorisent la souffrance et l'inépuisable richesse de la création.

Champ d'invention et d'exploration renouvelé, très marquant dans le cadre de l'œuvre de Georg Baselitz, *Malelade* a pour ancêtres ces paradigmes bibliophiliques du XX^e siècle que sont *Yvette Guilbert* (prose de Gustave Geffroy) et *Parallèlement* (poèmes de Paul Verlaine) par lesquels Henri de Toulouse-Lautrec en 1894 et Pierre Bonnard en 1900 jettent les bases du livre d'artiste conçu comme un paysage conjoint de textes et d'images à l'écho lointain des *Très Riches Heures* peintes et calligraphiées qui précéderent l'âge de Gutenberg. Le Cabinet des estampes, qui recueille le plus important fonds de l'artiste allemand hors de l'Allemagne – collection que Baselitz, depuis 2001, ne cesse d'alimenter avec une superbe générosité⁵ –, se devait de régulariser (enfin) l'acquisition de *Malelade*. L'ouvrage avait tout d'abord été montré dans le cadre de l'exposition *Midi-Minuit \ 4*, associant du mardi 12 au dimanche 24 mai 1992 Georg Baselitz et Max Ernst. Les deux titres tirés des collections du Cabinet des estampes (*Malelade* était un dépôt récent, *Maximiliana* avait été acquis en 1973 par Charles Goerg) se répondaient dans un réseau d'affinités et d'irréductibilités, s'inscrivant l'un et l'autre dans cette tradition française, ce qui n'était pas autrement inattendu de la part de peintres moins allemands (ils le sont bien) qu'héritiers du fait plastique et poétique absolu que furent le cubisme (Georg Baselitz) et le surréalisme (Max Ernst).

Pierre Courtin (né le 20 janvier 1921 à Rebrechien, Orléans) commence l'apprentissage de la gravure (sur bois) en 1939. Vient le burin, en 1942. Il s'inscrira dans la tradition des burinistes français du XVII^e siècle – Nanteuil, Mellan – et d'un tournant de demi-siècle nourri du post-cubisme et de Picasso, tel qu'on le voit encore, avec quelques harmoniques tenant peut-être de Laboureur ou de Roger Vieillard, dans les illustrations de 1946 pour *Tandis que j'agonise*, de William Faulkner. Au tournant des années 1950, Courtin rompt avec la vision liée au métier et invente. Son exceptionnelle stature d'artiste, qui lui vient d'avoir « défriché le domaine de la gravure » quand « le terrain de l'avant-garde y était vierge », comme le note Jacques Putman, se déploie exemplairement dans *Images pour Éluard* (chez le graveur, Paris 1952-1953), un livre à gravures, en feuilles, qui est comme un regard sur un court texte dadaïste (1920) de Paul Éluard cité par André Breton dans *Les Pas perdus* (1924) : « L'aube tombée comme une douche. Les coins de la salle sont loin et solides. Plan blanc. Aller et retour sans mélange, dans l'ombre. Dehors, dans un passage aux enfants sales, aux sacs vides et qui en dit long, Paris par Paris, je découvre. L'argent, la route, le voyage aux yeux rouges, au crâne lumineux. Le jour existe pour que j'apprenne à vivre, le temps. Façons-erreurs. Grand agir deviendra nu miel malade, mal jeu déjà sirop, tête noyée, lassitude. / Pensée au petit bonheur, vieille fleur de deuil, sans odeur, je te tiens dans mes deux mains. Ma tête a la forme d'une pensée. »

En trente zincs presque carrés – format d'équilibre plénier – le buriniste délivre son exemplaire leçon de gravure à l'échoppe : celle-ci descend dans l'épaisseur de la plaque pour y accrocher la lumière et toucher la sensualité tactile de l'œil qui découvre creux et bas-reliefs d'un vocabulaire plus proche des matières que des formes, de l'architecture que de l'ornement, de l'organique que de la figure. Transcendant ancien métier et vision reçue, Courtin renoue avec la plus vieille pratique esthétique de l'homme, la gravure, et tire de sa magie, de la résistance du métal, une jouissance tâtonnante aux échos de nuit, d'érotisme, d'introspection. À l'art de la taille, de la découpe et de l'empreinte s'allie celui du graveur-imprimeur, avec ses encres claires et ses retraits de teinte ou ses inflexions colorées, qui jouent dans la pleine substance du papier. C'est un maître-livre d'un graveur essentiel.

5. Voir MASON 2001, pp. 324-326; MASON/CHERIX 2002, p. 457

Le Cabinet des estampes a organisé deux expositions de Pierre Courtin. La première était la douzième de la série *Midi-Minuit* (du 3 au 27 novembre 1974), la seconde fut montrée au MAMCO, du 24 octobre 2000 au 21 janvier 2001, sous le titre *Utopie caressée · 17 + 105 états d'une gravure de 1974-1975* (lesquels se trouvent d'ailleurs, par donation de l'artiste, dans nos collections⁶). Il s'imposait que le fonds Courtin puisse compter le plus marquant de ses livres. Les Estampes ont acquis l'exemplaire 8 (d'un tirage originairement prévu à 15), sur Chine appliqué sur vélin de Laroque teinté. Chaque exemplaire présente une sensible spécificité d'encre (teinte), d'impression et de papier. De sorte qu'à ce jour ce tirage « expérimental » s'établit en fait de la manière suivante : 6 exemplaires tirés en 1953, 18 exemplaires imprimés un peu plus tard et 9 (?) exemplaires tirés au fil des années.

Martin Disler (Seewen [SO], 1^{er} mars 1949 – Genève, 27 août 1996), artiste protéiforme, peintre autant que graveur, dessinateur et sculpteur, apparaît dans l'environnement de l'art des années 1980 et 1990 comme l'auteur d'une création fiévreuse, hallucinée et romantique, mêlant le geste, la matière colorée et la forme humaine. Cette invention singulièrement forte fut – tout d'abord à la Kunsthalle de Bâle, grâce à Jean-Christophe Amman – l'un des signaux forts du retour à la figuration au tournant de 1980. En 1989, le Cabinet des estampes consacra à Disler une première rétrospective de son œuvre imprimé, accompagnée du catalogue raisonné de ses gravures. En 1999, au MAMCO, il présenta les dernières aquarelles de l'artiste, témoignages de son ultime « voyage vers l'intérieur des choses ». L'an passé, sa veuve a fait don au Cabinet des estampes d'un ensemble de plus de quatre-vingts matrices et de quelque cent quatre-vingts épreuves (états, essais, éditions)⁷, qui sont le plus souvent postérieures à 1989, mais qui viennent aussi parfois compléter le très important fonds existant déjà à la promenade du Pin. Genève, dont le Musée d'art et d'histoire possède trois peintures, est désormais l'un des lieux référentiels pour la connaissance de l'artiste. Quelle que soit la générosité de la donation consentie par Irene Grundel Disler, il s'imposait que le Cabinet des estampes fit l'acquisition de la gigantesque xylographie sans titre de 1995, à encrage monotypal à l'huile, tirée sur vélin toilé (865 × 3 600/1 485 × 4 130 mm), qui tient autant de la peinture (murale) que de la gravure (inv. E 2003-808 ; achat).

Agathe May (née le 28 décembre 1956 à Neuilly-sur-Seine) paraît être, en France, l'un des peintres-graveurs les plus forts, les plus originaux de sa génération. Aussi a-t-elle été intégrée en 1999 dans le programme des éditions contemporaines de la Chalcographie du Louvre. Le Cabinet des estampes l'a présentée en 1999 dans son exposition *Gravure* (avec Doris Hoppe et Geneviève Laplanche)⁸, à l'occasion de laquelle l'artiste a fait une importante donation. L'institut de la promenade du Pin a reçu d'un tiers deux planches en 2002 et a souhaité détenir (inv. E 2003-809 ; achat) son dernier autoportrait, en vue de l'exposition *L'Estampe | Un genre : le portrait · Cinq siècles de visages* (22 avril – 27 juin 2004). Trois autres pièces accompagnent, en don (inv. E 2003-640 à E 2003-642), l'autoportrait de 2003 au sous-titre parlant : « *Je hais le papier* ».

Agathe May (linogravure, eau-forte) réactualise la puissance de la figuration dans les effigies de ses proches et d'objets d'une présence aiguë, monumentale et comme déréalisée (par la couleur). En effet, Agathe May s'impose par sa capacité à faire entrer toute peinture dans le médium de la gravure, peinture qui est en fait le véritable horizon de son imaginaire ; elle excelle par son art d'explorer et de déployer une structure matrice, la forme « dessinée » si l'on veut, en multipliant par le biais de tirages uniques dans leurs solutions colorées, « climatiques », toutes les modalités et donc les lectures de la forme. En d'autres termes, la gravure, totalement prise en compte, permet à Agathe May d'affirmer et d'ex-

6. Voir MASON 2000, pp. 267-269 ; MASON 2001, pp. 326-328

7. Voir MASON 2003, p. 367

8. Voir MASON 2000, pp. 259-260

hausser la peinture. Il va dès lors sans dire qu'Agathe May possède son instrument avec une habileté consommée et qu'elle est une technicienne avisée.

L'un des quatre principes simples qui orientent la politique d'accroissement des collections du Cabinet des estampes est de fonder les acquisitions sur des points forts ou sur des germes existants. Le fonds des estampes de **Bruce Nauman** (Fort Wayne, Indiana, 1941), tardivement lancé en 1994, en tenant bien sûr compte des pièces existant déjà en Suisse, se composait, grâce à la générosité exclusive d'appuis extérieurs, de cinq lithographies, d'une force et d'une beauté qui suggèrent par exemple celles de Manet (1832-1883), soit *Pay Attention*, 1973 (inv. E 97-1), *M. Ampere*, 1973 (inv. E 2002-106), *Dead*, 1975 (inv. E 96-176), *Malice*, 1980 (inv. E 94-341), et *Earth-World*, 1985 (inv. E 2002-506)⁹. La première acquisition institutionnelle, l'une des cinquante épreuves sur vélin de BFK Rives de la lithographie *Human Companionship, Human Drain*, 1981 (inv. E 2003-810; achat), poursuit la patiente mise en place d'un groupe explicite valant à la fois par la dimension dialectique et par l'affirmation plastique propres à l'artiste américain qui devrait faire, d'ici à quelques années, l'objet d'une exposition dans nos murs.

Allen Ruppersberg (Cleveland, Ohio, 1944) est l'un des grands artistes de la scène conceptuelle américaine, actif dès la fin des années 1960 à Los Angeles et dès le début des années 1970 également à New York. Son travail est conservé par de nombreuses institutions dans le monde : le Stedelijk Museum, Amsterdam, le Museum of Contemporary Art, Los Angeles, le MoMA, New York, ou encore le Fonds national d'art contemporain, Paris. De son travail, le Cabinet des estampes possède déjà un ensemble unique au monde de photographies de la fin des années 1960 (don de Jeannine et Vladimir Stepczynski, 1999)¹⁰. Des œuvres de Ruppersberg ont par ailleurs été intégrées dans quatre expositions domestiques : *In Vitro e Altro*, en 1998, *Correspondance(s)*, en 1999, *Art Express | art minimal et conceptuel américain · état d'une collection*, en 2001, et *Art & Project Bulletin | Amsterdam 1968-1989*, en 2003. Il manque aujourd'hui une grande pièce récente dans la collection. L'édition de *The Singing Posters* (Les affiches chantantes), 2003, une suite de près de deux cents affiches sur carton (en couleurs), au format moyen de 70 × 40 cm (inv. E 2003-811, I-CXCI; achat), était l'occasion à saisir pour combler cette lacune. Christophe Cherix précise que « l'artiste restitue dans cette œuvre, de manière phonétique, la première lecture par Allen Ginsberg du poème *Howl*, lecture qui classiquement marque l'émergence de la Beat Generation. Les affiches sont imprimées dans un atelier commercial de Los Angeles, en typographie (lettres en bois mobiles). Ruppersberg a décidé lors de la réécriture du poème d'intégrer dans son œuvre d'autres affiches en cours d'impression dans le même atelier. Ce matériau linguistique trouvé vient ainsi tout à la fois brouiller la lecture du poème de Ginsberg et attester son appropriation par Ruppersberg. »

En mettant au point, en 1999, le catalogue raisonné de l'œuvre imprimé de **Robert Morris** (Kansas City, 1931), Christophe Cherix ne réussit à mettre la main que sur huit (Cherix 30-37) des douze planches prévues dans la suite des héliogravures à grains intitulée *In the Realm of the Carceral* (Dans l'univers du carcéral), 1978/1979¹¹. Dans les années qui suivirent, trois des quatre planches absentes du fonds genevois purent être trouvées. Enfin, Christophe Cherix a pu, récemment, repérer le dessin qui servit à la réalisation de la dernière image qui manquait encore pour rendre explicite et cohérent l'ouvrage métaphoriquement carcéral. Il allait de soi que le Cabinet de Genève, *repositorium* universel des estampes de Morris, se rendit acquéreur de *Arena of the Combatants* (Arène des combattants), 1978 (inv. E 2003-812; achat). C'est aujourd'hui la seule institution à pouvoir reconstituer une série qui, au-delà de son statut charnière dans l'œuvre de Morris,

9. Voir MASON 2003, p. 366

10. Voir MASON 2000, p. 265

11. Voir MASON 2000, p. 265

eut une influence prépondérante sur les peintres abstraits des années 1980 (à l'instar de Peter Halley).

La photographie ne constitue, aux Estampes, qu'un noyau modeste, même s'il s'y trouve des pièces véritablement historiques, telles que des épreuves réalisées par Maxime Du Camp, Gabriel de Rumines, Auguste Salzmänn ou Adrien Tournachon. La douzaine de photographies originales et les planches (ainsi que les cuivres héliographiques) du magnifique *Égypte* (Paul Trembley, Genève 1932) de **Fred** (François Frédéric) **Boissonnas** (Genève, 1858-1946) méritent, il va sans dire, de s'étouffer davantage. Le premier effort a porté sur *Le Parthénon après l'orage*, [?: avril-mai 1903], épreuve sur papier baryté, bordure dorée, montée sur carton lie-de-vin chiné (inv. 2003-805 ; achat). Cette vue, fameuse par les circonstances de sa prise et par sa netteté absolue, est le fruit de la très longue patience du performateur, qui attendit des jours la violente pluie cathartique.

Philippe Deléglise (1952) ne cesse de travailler la gravure¹² de la manière la plus convaincante. Le *Cycle des figures de Chladni · Impressions*, chez l'artiste, 2002 (inv. E 2003-400, I-VI ; achat), poursuit l'exploration entreprise l'an passé¹³ avec *Poussières · Tombeau de Chladni*, 2001, des oscillations qui se diffusent sur une plaque d'acier recouverte d'un grain d'aquatinte et mise en vibration. L'artiste genevois transpose ainsi dans un domaine esthétique fascinant les recherches sur la propagation des ondes sonores dans les solides dues au physicien allemand Ernst Chladni (1756-1827).

(...) Les acquisitions régulières citées ci-dessus (pp. 379-383) sont des plus réjouissantes et témoignent de la reprise en compte d'une des missions fondamentales d'un musée, entendre : l'augmentation des collections.

(...) Le Cabinet des estampes lie expositions, publications et collections (plus de trois cent cinquante mille pièces). Chaque nouvelle acquisition prend sa place dans cette trilogie et a souvent déjà été publiée dans un catalogue raisonné, un catalogue d'exposition ou un article rédigé par les membres de la conservation. Et si cela n'est pas encore intervenu, cela se fera quelque jour à venir. Il convient par ailleurs de préciser que la publication des collections d'estampes ne s'inscrit pas dans les mêmes paramètres que celle des collections de peintures ou de vases antiques. (...)

12. Voir MASON 2000, p. 266

13. Voir MASON/CHERIX 2002, pp. 457-458

Bibliographie

- MASON 2000 Rainer Michael Mason, «Expositions et accroissements du Cabinet des estampes en 1999», *Genava*, n.s., XLVIII, 2000, pp. 259-270
- MASON 2001 Rainer Michael Mason, «Expositions et enrichissements du Cabinet des estampes en 2000», *Genava*, n.s., XLIX, 2001, pp. 323-338
- MASON 2003 Rainer Michael Mason, «Expositions et accroissements du Cabinet des estampes en 2002», *Genava*, n.s., LI, 2003, pp. 361-370
- MASON/CHERIX 2002 Rainer Michael Mason, Christophe Cherix, «Expositions et accroissements du Cabinet des estampes en 2001», *Genava*, n.s., L, 2002, pp. 448-462

Crédits des illustrations

CdE, Nicolas Spuhler, fig. 2 | CdE, Véronique Yersin, fig. 1, 3-4

Adresse de l'auteur

Rainer Michael Mason, conservateur,
Cabinet des estampes, promenade du Pin 5,
CH-1204 Genève