

Enrichissements du département des beaux-arts en 2001

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **50 (2002)**

PDF erstellt am: **09.08.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Peinture

Félix Vallotton · Peintre d'histoire

Avec dix-sept peintures et vingt dessins, l'œuvre de Félix Vallotton (1865-1925) constitue un ensemble majeur dans les collections du Musée d'art et d'histoire, le Cabinet des estampes conservant en outre la quasi-totalité de ses gravures. Pourtant, la composition intitulée *Persée tuant le dragon* (1910)¹ demeurait isolée dans la mesure où elle était la seule œuvre mettant en évidence la volonté de l'artiste de renouveler la rhétorique de la peinture d'histoire, sans crainte d'affronter la critique. Les récentes acquisitions illustrent cet aspect essentiel de la démarche du peintre, si l'on considère qu'il avait lui-même pris le parti de se présenter ainsi au public, dans le cadre de ses envois successifs au Salon d'automne de Paris.

Dans la compréhension générale de l'univers de Vallotton, *La Haine* (fig. 1) illustre de manière exacerbée l'inévitable thème de la violence des rapports entre les sexes. Au-delà de la peinture d'histoire, l'artiste traite ici un sujet relevant de l'allégorie. Mentionnée, au numéro 661, dans le *Livre de raison* du peintre en tant que «La Haine : homme et femme nus, grandeur nature, se défiant, sur fond noir et gris (Salon d'automne 1909)²», cette composition peut, par sa violence contenue, être comparée aux *Lutteurs* de Gustave Courbet (1819-1877)³. Cependant, c'est à l'*Adam et Ève* d'Albrecht Dürer (1471-1528)⁴ que le peintre se réfère, notamment pour la position frontale des figures. Ainsi, du point de vue iconographique, cette œuvre délibérément dérangeante forme désormais un écho moderniste à l'*Adam et Ève*, anciennement attribué à l'école de Fontainebleau, conservé dans les collections du Musée d'art et d'histoire⁵. En réinterprétant le récit de la Genèse, l'artiste dépouille les protagonistes de tous leurs attributs (arbre, serpent, pomme) et substitue au paysage mythique du paradis terrestre un espace calciné. S'il a souvent été retenu dans le cadre de rétrospectives consacrées à Vallotton, ce tableau a également donné naissance à une littérature abondante⁶, et a manifestement suscité les commentaires des journalistes. Ainsi, récemment, à l'occasion de l'exposition présentée à Lyon⁷, Laurence Chauvy le considérait comme incarnant «[...] l'apothéose [d']une gradation de la tension, du sentiment d'une menace latente⁸».

Orphée dépecé par les Ménades (fig. 2) est répertorié au numéro 1001 dans le *Livre de raison* du peintre sous la mention «“Orphée dépecé”. Jeune homme nu dépecé par six femmes également nues⁹». Comme l'attestent de nombreux dessins préparatoires, ainsi qu'une étude peinte, cette composition est le fruit d'une longue réflexion, qui aboutira en outre, en 1919, à la reprise de la figure de la ménade accroupie à gauche sous la forme d'une composition autonome, connue sous le titre *Femme accroupie offrant du lait à un chat*¹⁰. La violence du drame au premier plan contraste avec le paysage aux collines harmonieusement rythmées, d'une facture transparente et légère, l'un des plus spectaculaires composés par l'artiste.

1. Huile sur toile, 160 × 225 cm, MAH, inv. 1974-12

2. Liste des œuvres, peintures et gravures établie dans l'ordre chronologique à partir de 1885, dressée par F. Vallotton lui-même (voir HAHNLOSER-BÜHLER 1936, p. 291)

3. Gustave Courbet, *Les Lutteurs*, 1853, huile sur toile, 252 × 199 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum

4. Albrecht Dürer, *Adam, Ève*, 1507, huile sur bois de pin, 209 × 81 cm et 209 × 83 cm, Madrid, Museo nacional del Prado (voir aussi la gravure sur cuivre de 1504, reflétant un idéal plus classique)

5. Huile sur bois, 220 × 161 cm, MAH, inv. 1937-11

6. À titre d'exemple, voir WEBER 1998, pp. 84-85

7. Présentée à Lyon, au Musée des beaux-arts, du 21 février au 20 mai 2001, l'exposition *Le Très Singulier Vallotton* fut ensuite montrée au Musée Cantini, à Marseille, du 22 juin au 10 septembre 2001.

8. Voir CHAUVY 2001

9. Voir HAHNLOSER-BÜHLER 1936, p. 307, note 2

10. Huile sur toile, 100 × 81 cm, Suisse, collection privée.

Trouvant sa source dans *Les Métamorphoses* d'Ovide (X, 1-105), le thème d'Orphée apparaît de manière récurrente dans l'histoire de la peinture¹¹. Le moment de sa mort est un sujet plus rarement traité et, conformément à la tradition iconographique, Vallotton assimile ici les femmes thraces, jalouses du pouvoir du héros sur les hommes, à des ménades. Au-delà de la peinture d'histoire, cette composition exalte, là encore, le thème, inéluctable chez l'artiste, de la violence des rapports entre les sexes. Par ailleurs, en sa qualité de poète et de musicien, Orphée s'avère être la première figure emblématique de l'artiste. Il était pourtant singulièrement absent des collections du Département des beaux-arts. Cette acquisition a également permis de combler une lacune au point de vue iconographique. En outre, ce tableau relevant à la fois du nu et du paysage composé autorise une mise en perspective par rapport à l'ensemble du fonds Vallotton conservé au Musée d'art et d'histoire.

Le thème de Persée et Andromède, ainsi que celui de Roger et Angélique, sa variante médiévale, se révèlent être, dans le domaine de la peinture d'histoire, l'une des sources d'inspiration privilégiées par l'artiste. Ce sujet, inspiré des *Métamorphoses* d'Ovide (IV, 604-803, et V, 1-249), revient fréquemment dans l'œuvre de Vallotton entre 1896 et 1925, tant en peinture qu'en gravure sur bois. Avec *Persée tuant le dragon*, acquis en 1974, le Musée d'art et d'histoire a la chance d'en conserver sa formulation la plus monumentale.

Peint en 1925, année de la mort de l'artiste, *Andromède enchaînée* (fig. 3) forme l'ultime confrontation de Vallotton avec ce thème obsessionnel. Inscrite au numéro 1537 dans le *Livre de raison* du peintre avec le libellé «Andromède assise nue et enchaînée sur un rocher, dans premier plan mer, soleil couchant et gros nuage noir, mer grise calme¹²», cette œuvre avait frappé Charles Goerg par «son côté volontairement théâtral¹³». Le seul attribut prenant en compte la tradition iconographique, ce sont les chaînes, avec lesquelles la figure féminine est attachée au rocher. Omettant tous les autres aspects narratifs, le tableau s'apparente aux figures de nus, autre thème cher à l'artiste, lui aussi admirablement représenté dans les collections de notre institution notamment par *Le Bain turc*¹⁴. En outre, la composition s'élargit sur une marine évoquant par son chromatisme les *Paysages de ruines et d'incendies* contemporains de la Première Guerre mondiale. Le caractère extrêmement fini du rendu, comme émaillé, contribue fort au sentiment de réalisme et traduit significativement l'intrusion de la réalité dans le monde de la fable, récusée par la critique des années vingt.

Marina Ducrey, spécialiste de l'artiste et auteur du catalogue raisonné en cours d'élaboration, nous a confirmé que l'absence de signature autographe¹⁵ n'a aucune signification et s'explique simplement par le fait que ce tableau n'avait été ni vendu ni prévu pour une exposition au moment du décès de l'artiste.

Cette acquisition constitue un enrichissement éloquent de notre ensemble d'œuvres de Vallotton et permet désormais de mettre en perspective la version la plus monumentale d'un thème avec son interprétation conclusive. [p/l]

11. Voir *Métamorphoses* 1994

12. Voir HAHNLOSER-BÜHLER 1936, p. 334, note 2

13. Voir GOERG/WAKKER 1979, p. 22

14. Huile sur toile, 1907, 130,5 × 195,5 cm, MAH, inv. 1977-329

15. La signature et la date visibles dans le coin inférieur gauche du tableau ont été ajoutées après la mort de l'artiste et sont le fait de la succession.

Paul Mathey

Né à Auvernier et très tôt orphelin, Paul Mathey (1891-1972) est adopté par un couple d'Américains et passe son enfance à New York. Il revient à Genève à l'âge de vingt ans pour suivre les cours de l'École des beaux-arts. Ses études terminées, il est l'assistant de Ferdinand Hodler (1853-1918) pendant l'année 1916-1917 pour le cours de dessin que ce dernier donne à l'École des beaux-arts et se consacre dès lors entièrement à la peinture. Il



1. Félix Vallotton (1865-1925) | *La Haine*, 1908 | Huile sur toile, 206 × 146 cm (MAH, inv. BA 2001-25)

2. Félix Vallotton (1865-1925) | *Orphée dépecé par les Ménades*, 1914 | Huile sur toile, 250 × 200 cm (MAH, inv. BA 2001-26)

3. Félix Vallotton (1865-1925) | *Andromède enchaînée*, 1925 | Huile sur toile, 73 × 91 cm (MAH, inv. BA 2001-27)

4. Paul Mathey (1891-1972) | *Chemin sous la pluie · Peney, La Plaine*, 1928 | Huile sur toile, 36 × 46 cm | Legs Monique Amélie Bobillier, Genève (MAH, inv. BA 2001-36)



s'installe en 1922 dans la campagne genevoise, qui sera pour lui une source d'inspiration permanente. Il est très tôt reconnu comme l'un des meilleurs représentants de l'art de la nature morte et du paysage. Il participe avec succès à de nombreux concours et expositions, et la Ville de Genève lui décerne son prix en 1959.

Les trois nouvelles toiles entrées grâce au legs de M^{me} Monique Amélie Bobillier complètent l'important ensemble d'œuvres de Mathey – treize toiles et soixante-douze dessins – que possède déjà le Musée d'art et d'histoire. Elles couvrent la première période de la carrière de l'artiste qui est peu documentée au sein de la collection. Le *Portrait de Mademoiselle Besançon* date de 1918, année où Mathey ouvre son propre atelier, et révèle, dans sa facture aussi bien que dans la pose du modèle, combien l'artiste, à ses débuts, fut influencé par Hodler. Ce portrait constitue ainsi un important témoignage sur ses premières orientations artistiques. *Chemin sous la pluie · Peney, La Plaine* (fig. 4), peint dix ans plus tard, en 1928, nous montre à quel point son langage s'est affranchi de son maître. Cet ample paysage ordonné en plans horizontaux est scandé par la silhouette des arbres, seuls axes verticaux entre la terre et le ciel. Certes, la pâte travaillée de minces touches parallèles dans les champs labourés résonne comme un lointain écho hodlérien. Autour d'une tache centrale bordeaux et rouille gravite un fertile camaïeu de couleurs « terrestres », des verts tendres ou acides, des ocres sales ou dorés, des bruns oscillant entre le noir et le tabac, des gris tirant vers l'éclat de l'ardoise. Cependant, la touche se dilate dès l'horizon pour se distendre librement dans le ciel. Par cette nette différenciation de touche, le peintre suggère la séparation entre les deux règnes qui nous gouvernent. Le règne terrestre, dominé par la temporalité des saisons et des travaux agricoles, est animé d'un vibrant lyrisme intérieur pourtant soumis à des lois immuables. Dans le règne céleste, en revanche, temps et espace ne font plus qu'un, sans limites.

Nature morte au bouquet de fleurs dévoile encore une autre facette du peintre. Ce tableau s'apparente aux natures mortes qu'il produisit dans les années trente et qui, toutes, présen-

tent le motif des végétaux alliés à des étoffes. Le Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire conserve plusieurs dessins préparatoires¹⁶ pour ces compositions particulières – soigneusement élaborées à l'atelier et non peintes sur le motif –, dessins sur lesquels le peintre a spécifié avec précision couleurs et gradations de valeurs. L'étoffe sert d'écran à l'exubérance végétale, elle confère de la monumentalité à la composition et répercute la résonance des couleurs. Dans *Nature morte au bouquet de fleurs*, la sonorité rouge, imposée par le rideau avant d'être reprise dans le dahlia posé au pied du vase et les rayures du ruban serpentant au bas du cadre, donne l'accord fondamental du tableau. Comme dans *Chemin sous la pluie · Peney, La Plaine*, la notation serrée de la partie inférieure de la composition se diffracte ensuite dans la partie supérieure, libérée dans le fouillis exubérant du feuillage et des fleurs et l'éclaboussement de lumière dans le miroir. Ici aussi, quoique dans un tout autre registre que le paysage, le peintre suggère l'existence de deux mondes aux accents fort différents. [ef]

Jean-Louis Berger

Fils du peintre Hans Berger (1882-1977), Jean-Louis Berger (1919-1995) – qui signe Jean Berger – s'est formé à l'École des beaux-arts de Genève au début des années quarante. Lors de divers séjours dans le sud de la France, en Italie ou aux Baléares, il développe son goût pour l'observation de la nature. *Le Premier Printemps*, don de M. Jean Vodoz, vient rejoindre deux paysages que le Musée d'art et d'histoire compte déjà dans sa collection. Peint sur le motif, ce tableau a été réalisé à Aire-la-Ville où l'artiste vivait dans la maison qui occupe le premier plan. La lumière, les plans colorés et le traitement nerveux des formes sont significatifs de la véritable passion que Jean Berger vouait au travail en plein air. [mp]

Sculpture

Après un apprentissage de charpentier en Suisse et une formation d'architecte à Munich, Jakob Probst (1880-1966) se rend à Paris. Il entre dans l'atelier d'Antoine Bourdelle (1861-1929) et se consacre dès lors pleinement à la sculpture. De retour en Suisse, il s'installe à Bâle, puis, à partir de 1932 et jusqu'à sa mort, dans la campagne genevoise, à Peney. Probst est régulièrement sollicité pour des commandes officielles destinées à d'importants bâtiments publics, notamment celle de trois reliefs monumentaux pour la décoration de la gare Cornavin en 1930, déterminants pour la suite de sa carrière. Il réalise également le monument Henri Dunant (1949-1962) sis promenade des Bastions. En 1959, il se voit décerner le Prix de la Ville de Genève, juste après avoir représenté la Suisse à la Biennale de Venise.

Le don de deux lions en plâtre par M^{me} Catherine Wind-Rickenbacher permet de documenter un aspect décoratif de l'œuvre de Jakob Probst, dont le Musée d'art et d'histoire possède déjà deux autres sculptures, un *Autoportrait* et un *Torse d'éphèbe*¹⁷. Les deux lions, identiques, ont servi de modèles pour deux lions en pierre destinés à orner l'entrée de la villa d'un particulier en Suisse alémanique. Ils font écho à l'affirmation de l'artiste : « Je taille même le plâtre¹⁸. » Leurs formes géométriques sont stylisées avec une grande économie de moyens, grâce à un jeu d'entailles, de rainures et d'encoches profondément marquées. Le rectangle compact formé par les corps massifs et ramassés est tout entier parcouru par la tension de la bête prête à bondir, le cou arc-bouté vers l'arrière. Le sculpteur a réussi à insuffler une vigueur nerveuse à ces animaux majestueux dont, ici, la fonction première est ornementale. [ef]

16. En particulier *Vase de fleurs*, s.d., crayon sur papier transparent, 28 × 22 cm, inv. 1950-75/13, et *Vase de fleurs*, s.d., crayon sur papier rehaussé d'encre de Chine, 27 × 35 cm, inv. 1950-75/33, tous deux don de l'artiste en 1950

17. *Autoportrait*, vers 1940, bronze, hauteur 40 cm, inv. 1967-110 ; *Torse d'éphèbe*, vers 1950, bronze, hauteur 79 cm, inv. 1957-47

18. DUCHOSAL-BASTIAN 1959, p. 30

Une autre donation, due à la générosité de M^{me} Isabelle Richoz, est venue accroître l'ensemble de portraits sculptés que conserve le Département des beaux-arts. Il s'agit du *Portrait d'Albert Rheinwald*, un bronze signé par Paul-Maurice Baud (1896-1964) – sculpteur genevois dont le Musée d'art et d'histoire conserve quelque douze œuvres –, qui vient très heureusement documenter l'histoire littéraire de Genève en dotant la collection d'une nouvelle effigie d'écrivain¹⁹. [cr]

Art contemporain

Deux acquisitions et une donation sont venues enrichir le fonds contemporain du Département des beaux-arts en 2001, toutes trois s'inscrivant dans la continuité des activités d'exposition et de collection menées par le Musée d'art et d'histoire et ses filiales.

Avec l'acquisition sur le marché de l'art genevois de *L'Été | Terres labourées (Lausanne vue de Yens)*, 1987-2000 (fig. 5), une huile sur toile marouflée sur panneau de Pietro Sarto (1930), le Département des beaux-arts a non seulement comblé une importante lacune – l'œuvre gravé de cet artiste est conservé au Cabinet des estampes dans sa quasi-totalité –, mais également doté la collection des peintures d'un exemple magistral du renouveau de la tradition du paysage au XX^e siècle. Né en 1930, Pietro Sarto a, en effet, développé tout au long de sa carrière une peinture figurative dans laquelle il aborde l'espace non pas comme une vision figée depuis un seul point de vue, mais comme une projection du temps. S'y inscrit ainsi une durée (passé, présent, futur), une manière de concordance des temps qui répond à une véritable déambulation dans le lieu du sujet, parcours physique, promenades répétées mais aussi travail de la mémoire. L'addition de ces temps de regard et des multiples sensations qui s'impriment dans la mémoire comme autant de traces du vécu de la terre conduit le peintre à transcrire la vision d'un paysage total dans lequel la terre semble comme suspendue dans l'immensité d'un ciel mouvant où l'air se confond avec les eaux. L'apparente stabilité de l'horizon est compromise par un renversement des masses qui donne à voir, dans un mouvement d'aspiration, un arrière-plan, une antériorité de la vision, qui constitue le sujet de l'œuvre. Travaillant à l'huile, dans la continuité d'une tradition séculaire, Pietro Sarto a ainsi développé une démarche dans laquelle il pousse dans ses limites le préjugé de réalité qui s'attache à la représentation en perspective. *L'Été | Terres labourées (Lausanne vue de Yens)* appartient à un thème que l'artiste a traité depuis le début des années quatre-vingt dans plusieurs formats. Dans la reprise incessante de thèmes – tant en gravure qu'en peinture – qui sont empruntés à la région qu'il habite (le peintre-graveur est installé à Saint-Prex, dans le canton de Vaud) et dont il modifie construction, perspective et lumière, Sarto traque non pas la vision objective d'un moment, mais celle, subjective et mentale, d'un paysage dans son essence.

« Mémoire » · « Fragments de tableaux statistiques » · « Cheveux », 1975-1977, de l'artiste d'origine hongroise Klara Kuchta (1941), tableau constitué de fragments de toile découpés et collés sur toile, s'inscrit dans la continuité d'une démarche entreprise par l'artiste en 1975. Le point de départ en est une enquête sociologique au travers de laquelle Klara Kuchta interroge la place et le rôle qu'occupe la chevelure comme composante ou instrument de la séduction. Fondée sur l'héritage légué par la mythologie et la littérature et menée de 1975 à 1977, l'enquête se proposait d'enregistrer des données statistiques actuelles sur la physique des cheveux, leur entretien, et sur la fréquentation des salons de coiffure (rythme et type de soins) selon un échantillonnage social qui prenait en compte le sexe, l'âge et la profession des individus consultés. Dès 1976, l'artiste crée, à partir de

19. Le Musée d'art et d'histoire conserve deux autres portraits d'écrivains genevois sculptés par Paul-Maurice Baud, celui du poète René-Louis Piachaud (s.d., bronze, exemplaire unique, hauteur 29 cm, inv. 1942-32) et celui de Charles-Albert Cingria (vers 1943, terre cuite, hauteur 18,5 cm, inv. 1945-31).





5 (page ci-contre). Pietro Sarto (1930) | *L'Été | Terres labourées (Lausanne vue de Yens)*, 1987-2000 | Huile sur toile marouflée sur panneau, 130,5 × 94 cm (MAH, inv. BA 2001-28)

6 (ci-dessus). Urs Lüthi (1947) | *Selbstportrait | Aus der Serie der reinen Hingabe*, diptyque, 1986 | Acrylique sur toile, chaque élément: 200 × 250 cm (MAH, inv. BA 2001-37 a/b)

cette enquête, des «tableaux statistiques» en écrivant directement sur la toile certaines des données. L'œuvre qu'elle a offerte au Musée d'art et d'histoire appartient au troisième stade de cette démarche – qui s'est poursuivie jusqu'en 1979 –, au cours duquel, en découpant des «tableaux statistiques» en fragments ensuite collés sur la surface d'une nouvelle toile, Klara Kuchta introduisait dans le protocole scientifique de sa recherche le paramètre aléatoire du choix artistique.

Bien que réalisé à la peinture acrylique sur toile, c'est également une attitude conceptuelle qu'atteste *Selbstportrait | Aus der Serie der reinen Hingabe* d'Urs Lüthi (1947), un diptyque de 1986 acquis sur le marché de l'art genevois (fig. 6). L'œuvre est composée de deux larges «marines» dont la composition semble répondre à un ajustement si précis qu'on serait tenté d'y voir un paysage panoramique. Presque monochromes, les deux volets offrent une vision crépusculaire de la mer. L'amoncellement de nuages qui obstrue l'horizon se frange par endroits de fins rais de lumière dont l'éclat se reflète sur la crête des vagues et sur les filaments d'écume qu'étire la houle. Ce paysage ne se laisse pas réduire à la seule atmosphère délibérément romantique qui l'imprime. La relation entre les deux parties est ambiguë. S'agit-il d'une vue continue ou de deux moments d'une même scène (vespérale ou d'orage?) nuancée par l'éclairage et le mouvement des vagues? Le titre de l'œuvre cependant lève l'ambiguïté: *Autoportrait | De la série du simple don de soi*. Autoportrait, le diptyque fonctionne donc comme la projection de deux états de l'être, de deux définitions de l'identité, dans un genre à propos duquel Rainer Michael Mason note qu'il est la «matrice foncière de l'œuvre [qui] ne dénote ni repli égocentrique ni incapacité à se projeter en dehors de soi-même²⁰».

Alors que la relation d'Urs Lüthi à Genève commence en 1974 déjà, son œuvre n'était jusqu'aujourd'hui représentée au Musée d'art et d'histoire que par les différentes éditions que le Cabinet des estampes a collectionnées depuis lors avec une pertinente attention²¹. L'acquisition de ce diptyque qui s'inscrit dans la période «picturale» des années quatre-vingt, au cours de laquelle, s'écartant de l'image mimétique, l'autoportrait est entièrement supporté par une image relais, constitue un premier complément historique au fonds Lüthi, qu'il serait légitime de développer encore. [cr]

20. MASON 2002, p. 108

21. Les rapports qu'Urs Lüthi a entretenus avec Genève depuis 1974, ainsi que les circonstances qui ont présidé à l'acquisition de ses œuvres par le Cabinet des estampes, sont exhaustivement et précisément relatés dans le catalogue cité à la note 20.

Principaux enrichissements

Paul-Maurice Baud
(Genève 1896 – Genève 1964)

Portrait d'Albert Rheinwald, 1950 | Bronze, tête: 29,1 × 21,5 × 26 cm, socle: 11 × 17 × 17 cm | Don Isabelle Richoz, Chêne-Bougeries (inv. BA 2001-38)

Jean-Louis Berger
(Genève 1919 – Genève 1995)

Le Premier Printemps, 1956 | Huile sur toile, 60 × 81 cm | Don Jean Vodoz, Grand-Lancy (inv. BA 2001-33)

Klara Kuchta
(Rozsnyo, Hongrie 1941)

« *Mémoire* » · « *Fragments de tableaux statistiques* » · « *Cheveux* », 1975-1977 | Technique mixte (fragments de toile découpés et collés sur toile), 162,5 × 162,5 cm | Don de l'artiste (inv. BA 2001-39)

Urs Lüthi (Kriens 1947)

Selbstportrait | *Aus der Serie der reinen Hingabe*, diptyque, 1986 | Acrylique sur toile, 200 × 250 cm (chaque élément) | Achat (inv. BA 2001-37 a/b; fig. 6)

Paul Mathey
(Auvernier 1891 – Thônex 1972)

Nature morte au bouquet de fleurs, s.d. | Huile sur toile, 73 × 60 cm | Legs Monique Amélie Bobillier, Genève (inv. BA 2001-34)

Portrait de Mademoiselle Besançon, 1918 | Huile sur toile, 37,5 × 45,5 cm | Legs Monique Amélie Bobillier, Genève (inv. BA 2001-35)

Chemin sous la pluie · *Peney, La Plaine*, 1928 | Huile sur toile, 36 × 46 cm | Legs Monique Amélie Bobillier, Genève (inv. BA 2001-36; fig. 4)

Jakob Probst
(Reigoldswil, Bâle 1880 –
Vira, Gambarogno 1966)

Lion couché, s.d. | Plâtre, 74 × 66 × 130 cm | Don Catherine Wind-Rickenbacher, Genève (inv. BA 2001-31)

Lion couché, s.d. | Plâtre, 74 × 66 × 130 cm | Don Catherine Wind-Rickenbacher, Genève (inv. BA 2001-32)

Pietro Sarto (Chiasso 1930)

L'Été | *Terres labourées (Lausanne vue de Yens)*, 1987-2000 | Huile sur toile marouflée sur panneau, 130,5 × 94 cm | Achat (inv. BA 2001-28; fig. 5)

Félix Vallotton
(Lausanne 1865 – Paris 1925)

La Haine, 1908 | Huile sur toile, 206 × 146 cm | Achat (inv. BA 2001-25; fig. 1)

Orphée dépecé par les Ménades, 1914 | Huile sur toile, 250 × 200 cm | Achat (inv. BA 2001-26; fig. 2)

Andromède enchaînée, 1925 | Huile sur toile, 73 × 91 cm | Achat (inv. BA 2001-27; fig. 3)

Bibliographie

- CHAUVY 2001 Laurence Chauvy, « Quand Félix Vallotton est élevé au rang des maîtres de la peinture française », *Le Temps*, 13 mars 2001, p. 40
- DUCHOSAL-BASTIAN 1959 M. Duchosal-Bastian, « Rapport de la sous-commission des beaux-arts », dans *Prix de la Ville de Genève 1959*, Genève 1959, p. 30
- GOERG/WAKKER 1979 Charles Goerg, Antoinette Wakker, *À propos des mythologies et des allégories de Félix Vallotton*, Genève 1979
- HAHNLOSER-BÜHLER 1936 Hedy Hahnloser-Bühler, *Félix Vallotton et ses amis*, Paris 1936
- MASON 2002 Rainer Michael Mason, « La transformation de l'autre en soi-même », dans *Urs Lüthi | Art Is The Better Life · Tableaux 1970-2002*, catalogue d'exposition, Genève, Musée Rath, 4 juin – 1^{er} septembre 2002, Genève 2002, pp. 104-115
- Métamorphoses* 1994 *Les Métamorphoses d'Orphée*, catalogue d'exposition, Musée des beaux-arts, Ancienne Douane, Musée communal, Tourcoing – Strasbourg – Ixelles 1994-1995
- WEBER 1998 Werner Weber, *Eden und Elend · Félix Vallotton Maler, Dichter, Kritiker*, Zurich 1998

Crédits des illustrations

Christies's, Uriche, Peter Schälchli, fig. 3 | Fondation Félix Vallotton, Lausanne, fig. 2 | MAH, Bettina Jacot-Descombes, fig. 4-5 | Georg Rehsteiner, Vufflens-le-Château, fig. 6 | François Vallotton, Lausanne, fig. 1

Adresse des auteurs

Paul Lang, conservateur responsable du
Département des beaux-arts

Claude Ritschard, conservateur des
collections du XX^e siècle

Elizabeth Fischer, collaboratrice scientifique

Myriam Poiatti, collaboratrice scientifique

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

Giulio Romano

(Rome 1499 – Mantoue 1546)

Guerrier avec casque, sans date | Plume et encre brune, traces de fusain sur papier crème, 23 × 16,7 cm | Achat avec la participation de la Société des Amis du Musée d'art et d'histoire (inv. BA 2001-2/D; fig. 2)

En 1524, Giulio Pippi, plus connu sous le nom de Giulio Romano, quitte Rome, sa ville natale, marquée alors par ses collaborations diverses au sein de l'atelier de Raphaël (1483-1520) – parmi lesquelles les *Stanze* vaticanes – et par ses premières entreprises personnelles – la *Sala di Costantino* au Vatican, la construction de la Villa Madama et de la Villa Lante notamment – pour s'installer définitivement à Mantoue, qu'il honorera de son talent et de ses œuvres les plus importantes. À plusieurs reprises, Frédéric II de Gonzague (1500-1540), marquis en 1519, puis duc de Mantoue en 1530, avait cherché à attirer dans ses murs cet élève et héritier de Raphaël, disciple dont le langage innovateur et la renommée – tant celle du peintre que de l'architecte – répondaient aux vues et aux programmes de prestige qui imprégnaient cette cour lombarde depuis le début du xv^e siècle. Devenu citoyen de Mantoue, pourvu de charges officielles (vicaire de la cour, surintendant des bâtiments et des routes), Giulio Romano entreprend pour les Gonzague des campagnes de construction et de décoration majeures, parmi lesquelles le *Palazzo Te* et l'*Appartamento di Troia* du Palais ducal.

Mantoue, empreinte aujourd'hui encore de l'héritage du Romain, lui consacre en 1989 une importante exposition, au cours de laquelle est présenté pour la première fois au public le dessin représentant un *Guerrier avec casque*. Cette feuille, récemment acquise par le Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire de Genève, fait en outre l'objet d'une notice dans le catalogue qui accompagne cette exposition, notice établie par l'un des spécialistes de Raphaël et de son école, Konrad Oberhuber¹. Dans sa brève étude, ce dernier rapproche cette figure en buste du tableau de Pippi, aujourd'hui au Musée d'art et d'histoire de Genève² (fig. 1), représentant le portrait idéal d'Alexandre le Grand, et décrit l'historique de ce tableau : Giorgio Vasari (1511-1574), en évoquant la vie de l'artiste, cite la toile comme appartenant au comte Nicola Maffei, important diplomate et homme de main de Frédéric II de Gonzague indication qui fut ajoutée à la première version des *Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, publiée en 1550, et qui date du second séjour du biographe à Mantoue en 1566³. C'est vraisemblablement dans le contexte mantouan qu'il faut donc situer cette toile non datée : sa composition rappelle en effet celle des empereurs romains, une série réalisée par Titien entre 1536 et 1540 (*circa* 1485/1490-1576) pour l'une des salles de l'*Appartamento di Troia*, dans le Palais ducal ; en outre, cette salle, appelée *Camerino dei Cesari*, se distingue par l'étroite collaboration entre le peintre vénitien et Giulio Romano, auteur du programme iconographique qui accompagne et illustre les hauts faits des empereurs.

Quant au *Guerrier avec casque*, il s'agit là davantage d'une étude que d'un véritable dessin préparatoire, tant sont manifestes les différences entre le projet et le tableau : la position et la gestuelle, la physionomie, la composition de l'armure comptent parmi les éléments les plus clairement dissemblables et permettent de suggérer que le dessin est employé ici

1. OBERHUBER 1989, p. 428

2. Giulio Romano (Rome 1499 – Mantoue 1546) | *Alexandre le Grand*, vers 1537-1538 | Huile sur panneau, 139 × 109 cm | MAH, inv. 1974-18 | Dépôt de l'État de Genève

3. Dans la perspective biographique qui l'anime, Vasari entreprend, en 1541, un voyage à Venise, qui lui fait traverser Modène, Parme, Ferrare et Mantoue, où il est accueilli par Giulio Romano.



1. Giulio Romano (1499-1546) | *Alexandre le Grand*, vers 1537 ou vers 1538 | Huile sur bois, 139 × 109 cm | (MAH, inv. 1974-18, dépôt de l'État de Genève)

2. Giulio Romano (1499-1546) | *Guerrier avec casque*, sans date | Plume et encre brune, traces de fusain sur papier crème, 23 × 16,7 cm | Achat avec la participation de la Société des amis du Musée d'art et d'histoire (MAH, inv. BA 2001-2/D)



4. Au cours de ses divers déplacements, Charles Quint séjourne à Mantoue à deux reprises, en mars 1530, puis en novembre 1532, où il est reçu par Frédéric II de Gonzague, qui, dès 1529, s'est converti à la cause de l'empereur dans le conflit qui oppose ce dernier à François I^{er} sur le territoire italien.

par Romano comme *primo pensiero*, comme une idée jetée à retravailler ou pouvant servir de modèle à son atelier. Il est vrai que la figure héroïque d'Alexandre le Grand parsème les nombreuses décorations réalisées par l'artiste à Mantoue : au même titre que les portraits des plus grands empereurs romains intégrés depuis des générations dans les programmes hagiographiques de la cour, cette figure obéit non seulement aux relations diplomatiques que Frédéric II de Gonzague entretient avec l'empereur Charles Quint (1500-1558)⁴, mais également à la propension de la dynastie mantouane à considérer Rome comme l'origine même de son hégémonie politique et culturelle et à ses aspirations à figurer parmi les représentants de l'histoire de l'Empire.

Pour le dessin, l'identification iconographique du personnage reste toutefois matière à discussion ; en effet, cette feuille a été mise en vente à Londres en 1978 chez Sotheby's sous le titre *Study of a General Holding a Helmet*⁵. L'armure, telle qu'elle est esquissée, s'apparente au type connu sous l'appellation de « cuirasse musclée », modelée selon les contours du torse : d'origine grecque, elle est employée par les hauts dignitaires de l'armée romaine durant la période républicaine, puis comme symbole du pouvoir et de la souveraineté romaine jusqu'aux IV^e et V^e siècles de notre ère. Certains éléments apportent néanmoins une touche anachronique à cette cuirasse d'apparat : les épaulières à gueules de lion, certainement dissimulées sous les « pteryges » (cet agencement de bandes qui, selon l'usage, s'échappent de la gueule de l'animal), illustrent l'excentricité propre aux costumes confectionnés pour les grandes reconstitutions historiques et autres cérémonies théâtralisées du XV^e siècle et découlent d'une interprétation de l'Antiquité, au même titre que le brassard lamellé et le casque. Le brassard, absent de la typologie des armements antiques, si ce n'est dans l'équipement des gladiateurs, est une pièce qui apparaît au XIV^e siècle. Constitué habituellement de trois parties distinctes, il est représenté ici sans cubitière, l'avant et l'arrière-brassard rivetés l'un à l'autre. La décoration en écailles semble tirer son origine de la *lorica squamata*, la cuirasse à écailles, originaire du Moyen-Orient. Giulio Romano en présente une interprétation personnelle, car la tradition veut que les écailles soient disposées pointes vers le bas, et non pas perpendiculairement aux lames. Quant au casque surmonté d'un cimier empanaché, il se rapproche, par sa forme, des bourguignottes en usage dès la fin du XV^e siècle. L'armure, que l'on peut définir *alla romana*, c'est-à-dire copiée d'après des modèles antiques dans un pur souci archéologique, quoique mise au goût du jour par quelques adjonctions contemporaines, sert à déterminer la légitimité du personnage, à en souligner la dignité et l'autorité, ainsi qu'à confirmer une lignée idéale fichée dans l'époque glorieuse de l'Empire romain. Cette parure idéalisée, correspondant au goût de la Renaissance pour l'Antiquité, est fréquemment utilisée par l'artiste pour représenter tant des figures mythologiques (tel Mars dans la *Sala di Psiche* ou, avant sa transformation, dans la *Sala dei Cavalli* au *Palazzo Te*) que des personnages historiques (notamment dans les longues frises de soldats à la parade, sur les parois de la *Sala degli Stucchi* du même palais).

Vasari fut l'un des premiers à relever la primauté du dessin dans l'œuvre de Giulio Romano : « *Benché si può affermare che Giulio esprimesse sempre meglio i suoi concetti ne' disegni, che nell'operare o nelle pitture, vedendosi in quelli più vivacità, fierezza et affetto. E ciò potette forse avvenire perché un disegno lo faceva in un'ora, tutto fiero et acceso nell'opera, dove nelle pitture consumava i mesi e gl'anni*⁶. » Stylistiquement, cette feuille s'intègre pleinement dans le corpus des principaux dessins relatifs aux campagnes de décorations entreprises par Pippi à Mantoue. Le dessin préparatoire pour l'une des décorations de la *Sala delle Aquile* du *Palazzo Te* représentant la *Lutte des Lapithes et des Centaures*⁷, la feuille conservée au Victoria and Albert Museum de Londres qui figure un *Homme à genoux, tenant une boîte*, datée par Frederick Hartt aux alentours de 1530⁸, ou encore *Persée désarmé, et l'origine du corail*, appartenant au British Museum de Londres, réalisé, selon Hartt, vers 1536-1538⁹, comptent parmi les dessins les plus proches de notre étude. L'emploi de la plume et de l'encre, sans utilisation de lavis, donne à ces feuilles un caractère incisif, que renforce l'habitude prise par l'artiste depuis ses débuts auprès de Raphaël de reprendre, quelquefois avec insistance, les contours de la forme. L'évocation du volume et l'incidence de la lumière sur sa surface sont systématisées par l'application d'un réseau de hachures, de densité variable, une pratique qui contribue également à l'aspect tranchant du dessin : c'est sur la ligne et sa réitération que Giulio Romano fonde le modelé du corps. Cette attitude à l'égard du médium participe de la radicalisation que vise l'artiste dans

5. Sotheby's (Londres), lot n° 38, p. 15, ill. p. 78, 7 décembre 1978

6. VASARI 1964, p. 269

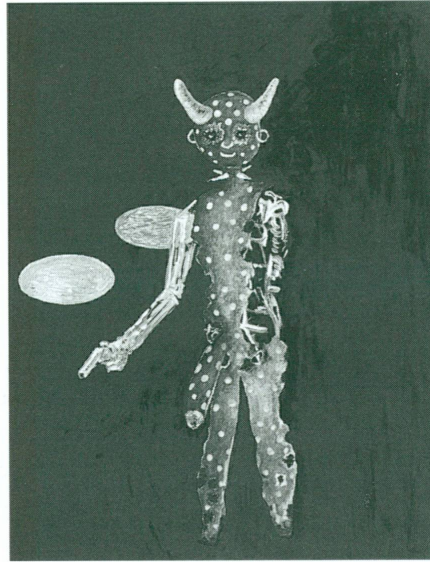
7. Chatsworth, Duke of Devonshire Collection, inv. 114, dans JAFFÉ 1994, p. 103, n° 214

8. Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 6890, dans WARD-JACKSON 1979, p. 75 et p. 77, n° 154

9. Londres, British Museum, inv. 1895-9-15-645, dans POUNCEY/GERE 1962, pp. 65-67, n° 87, pl. 80

3. Stephan Landry (1960) | *Sans titre*, sans date | Gouache sur papier, 22,6 × 17,7 cm | Achat (MAH, inv. BA 2001-15/D)

4. Stephan Landry (1960) | *Sans titre*, 1998 | Gouache sur papier, 22,6 × 17,6 cm | Achat (MAH, inv. BA 2001-22/D)



ses dessins : l'efficacité des moyens mis en œuvre pour exprimer l'idée dans ce qu'elle a d'essentiel. De ce fait, certaines parties se voient à peine évoquées, tels le panache du casque tenu par le guerrier ou la partie supérieure de son bras droit ; à l'inverse, Romano accorde un traitement plus soigné, une attention particulière au rendu et au positionnement de la main droite du personnage, comme pour pointer sur un « détail » qui expliquerait l'agencement de l'entière composition, ici la pose si caractéristique de la période maniériste, à savoir le *contrapposto*, cette torsion et divergence accentuée des directions adoptées par le corps et ses parties en vue d'une « rythmicité nouvelle » (Walter Friedländer).

Cette feuille d'étude, qui nous semble importante, notamment en ce qu'elle évoque une problématique iconographique et programmatique sur laquelle Giulio Romano a fondé certains de ses cycles décoratifs, nous conduit à poursuivre cette recherche, dont le développement sera publié dans une prochaine livraison de *Genava*. [sc]

Autres enrichissements

Alexandre Calame
(Vevey 1810 – Menton 1864)

Carnet bleu · Lauterbrunnen 1857 – Rigi 1858, 1857-1858 | Carnet de croquis constitué de trente feuillets sur papier bleu Canson, 14,5 × 21,8 cm | Achat (inv. BA 2001-29/D)

Inconnu

Portrait de femme (Allégorie), sans date | Pastel sur papier, 39 × 33,5 cm (env.) | Legs Cecilia K. Wilmers, Genève (inv. BA 2001-41/D)

Inconnu

Portrait de femme (Allégorie), sans date | Pastel sur papier, 39 × 33,5 cm (env.) | Legs Cecilia K. Wilmers, Genève (inv. BA 2001-42/D)

Stephan Landry (Genève 1960)

Sans titre, sans date | Gouache sur papier, 22,2 × 15,5 cm | Achat (inv. BA 2001-13/D)

Sans titre, sans date | Gouache sur papier, 15,5 × 22,2 cm | Achat (inv. BA 2001-14/D)

Sans titre, sans date | Gouache sur papier, 22,6 × 17,7 cm | Achat (inv. BA 2001-15/D; fig. 3)

5. Jean-Pierre Saint-Ours (1752-1809) |
*Étude pour « Le Départ des Athéniens pour
 Salamine », vers 1783* | Pierre noire, lavis
 brun et gris sur papier bleu, 35 × 50 cm |
 Achat (MAH, inv. BA 2001-12/D, recto)



Sans titre, sans date | Gouache sur papier, 22,6 × 17,6 cm | Achat (inv. BA 2001-16/D)

Sans titre, 1991-1992 | Gouache sur papier, 14,6 × 23,4 cm | Achat (inv. BA 2001-17/D)

Sans titre, 1992 | Gouache sur papier, 14 × 24,3 cm | Achat (inv. BA 2001-18/D)

Sans titre, 1998 | Gouache sur papier, 22,6 × 17,6 cm | Achat (inv. BA 2001-19/D)

Sans titre, 1998 | Gouache sur papier, 22,6 × 17,6 cm | Achat (inv. BA 2001-20/D)

Sans titre, 1998 | Gouache sur papier, 22,6 × 17,6 cm | Achat (inv. BA 2001-21/D)

Sans titre, 1998 | Gouache sur papier, 22,6 × 17,6 cm | Achat (inv. BA 2001-22/D; fig. 4)

Sans titre, 1999 | Gouache sur papier, 22,5 × 17,8 cm | Achat (inv. BA 2001-23/D)

Sans titre, 1993 | Gouache sur papier réglé, 20,8 × 14,6 cm | Achat (inv. BA 2001-24/D)

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

Étude pour « Le Départ des Athéniens pour Salamine » (recto) · *Allégorie, étude pour
 « Le Tremblement de terre »* (verso), vers 1783 | Pierre noire (recto et verso), lavis brun et
 gris (recto) sur papier bleu, 35 × 50 cm | Achat (inv. BA 2001-12/D; fig. 5)

Louis Adolphe Soutter
 (Morges 1871 – Ballaigues 1942)

Moslem Allah (recto) · *Coupe de mon cerveau* (verso), vers 1924 | Plume et encre de Chine
 sur papier quadrillé, 22 × 17,4 cm | Achat (inv. BA 2001-43/D)

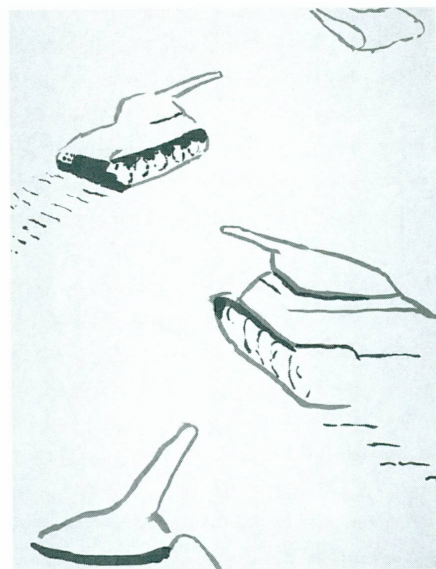
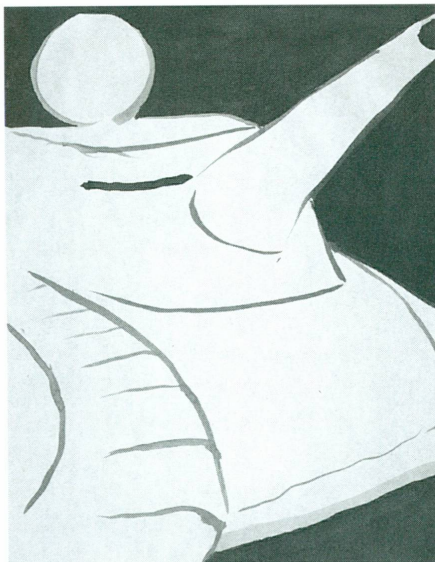
Jérôme Stettler (Lausanne 1966)

Je ne connais pas mes voisins, 1993-1994 | Gouache sur papier, 20,5 × 29 cm | Achat
 (inv. BA 2001-3/a/D)

Sans titre, 1993 | Gouache sur papier, 20,5 × 29,3 cm | Achat (inv. BA 2001-3/b/D)

6. Jérôme Stettler (1966) | *Manœuvres I*,
1998 | Gouache sur papier, 35,2 × 27,3 cm |
Achat (MAH, inv. BA 2001-9/a/D)

7. Jérôme Stettler (1966) | *Manœuvres II*,
1998 | Gouache sur papier, 35,2 × 27,3 cm |
Achat (MAH, inv. BA 2001-9/b/D)



Sans titre, 1993 | Gouache sur papier, 20,5 × 29,3 cm | Achat (inv. BA 2001-3/c/D)

En bonne compagnie, 1993 | Gouache sur papier, 20,9 × 29,7 cm | Achat (inv. BA 2001-3/d/D)

Le Verrou, 1993 | Gouache sur papier, 21 × 29,7 cm | Achat (inv. BA 2001-3/e/D)

Sans titre, 1993 | Gouache sur papier, 21,7 × 29,8 cm | Achat (inv. BA 2001-3/f/D)

Sans titre, 1994 | Gouache sur papier, 20,9 × 29,4 cm | Achat (inv. BA 2001-3/g/D)

Une absence à l'œuvre, 1994 | Gouache sur papier, 21 × 29,4 cm | Achat (inv. BA 2001-3/h/D)

La Coulisse, 1994 | Gouache sur papier, 20,9 × 29,3 cm | Achat (inv. BA 2001-3/i/D)

Étang I, 1996 | Encre et lavis d'encre sur papier, 22 × 16,5 cm | Achat (inv. BA 2001-4/a/D)

Étang II, 1996 | Encre sur papier, 22 × 16,5 cm | Achat (inv. BA 2001-4/b/D)

Berceau de verdure I, 1996 | Encre sur papier, 22 × 16,5 cm | Achat (inv. BA 2001-4/c/D)

Berceau de verdure II, 1996 | Encre sur papier, 22 × 16,5 cm | Achat (inv. BA 2001-4/d/D)

Sans titre, 1996 | Encre et crayon gras sur papier, 22,1 × 16,5 cm | Achat (inv. BA 2001-5/a/D)

Sans titre, 1996 | Encre et craie grasse sur papier, 22,1 × 16,5 cm | Achat (inv. BA 2001-5/b/D)

Bulles, 1997 | Encre et crayon de couleur sur papier, 22,1 × 16,5 cm | Achat (inv. BA 2001-6/D)

Sans titre, 1997 | Encre sur papier, 20,6 × 14,1 cm | Achat (inv. BA 2001-7/D)

Sans titre, 1997 | Crayon de couleur sur papier, 20,6 × 13,8 cm | Achat (inv. BA 2001-8/a/D)

Sans titre, 1997 | Crayon de couleur sur papier, 20,3 × 13,5 cm | Achat (inv. BA 2001-8/b/D)

Manœuvres I, 1998 | Gouache sur papier, 35,2 × 27,3 cm | Achat (inv. BA 2001-9/a/D; fig. 6)

Manœuvres II, 1998 | Gouache sur papier, 35,2 × 27,3 cm | Achat (inv. BA 2001-9/b/D; fig. 7)

Manœuvres III, 1998 | Gouache sur papier, 35,2 × 27,3 cm | Achat (inv. BA 2001-9/c/D)

Wolfgang-Adam Töpffer
(Genève 1766-1847)

Étude de femme, vers 1810 | Crayon sur papier beige, 27,8 × 18,5 cm | Don Alex Hunziker, Neerach (inv. BA 2001-40/D)

Félix Vallotton
(Lausanne 1865 – Paris 1925)

Le Bon Marché, vers 1893 | Encre de Chine, gouache blanche et mine de plomb sur papier beige, 25 × 32 cm | Achat (inv. BA 2001-1/D)

Bibliographie

JAFFÉ 1994
OBERHUBER 1989
POUNCEY/GERE 1962
VASARI 1964
WARD-JACKSON 1979

Michael Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian Drawings · Roman and Neapolitan Schools*, Londres 1994
Konrad Oberhuber, « Guerriero con elmo », dans *Giulio Romano*, catalogue d'exposition, Mantoue, Palazzo Te – Palazzo Ducale, 1^{er} septembre – 12 novembre 1989, Mantoue 1989
Philip Pouncey, John Arthur Gere, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum · Raphael and His Circle*, Londres 1962
Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, vol. V, part. 3, Milan 1964
Peter Ward-Jackson, *Italian Drawings. 14th-16th Century*, vol. I, Londres 1979

Crédits des illustrations

MAH, Andrea Gomes, fig. 2 | MAH, Bettina Jacot-Descombes, fig. 3-7 | MAH, Jean-Marc Yersin, fig. 1

Adresse des auteurs

Claire Stoullig, conservateur, Cabinet des
dessins, Villa La Concorde, avenue de la
Concorde 20, CH-1203 Genève

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