

Regards sur les collections

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **60 (2012)**

PDF erstellt am: **14.08.2024**

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.

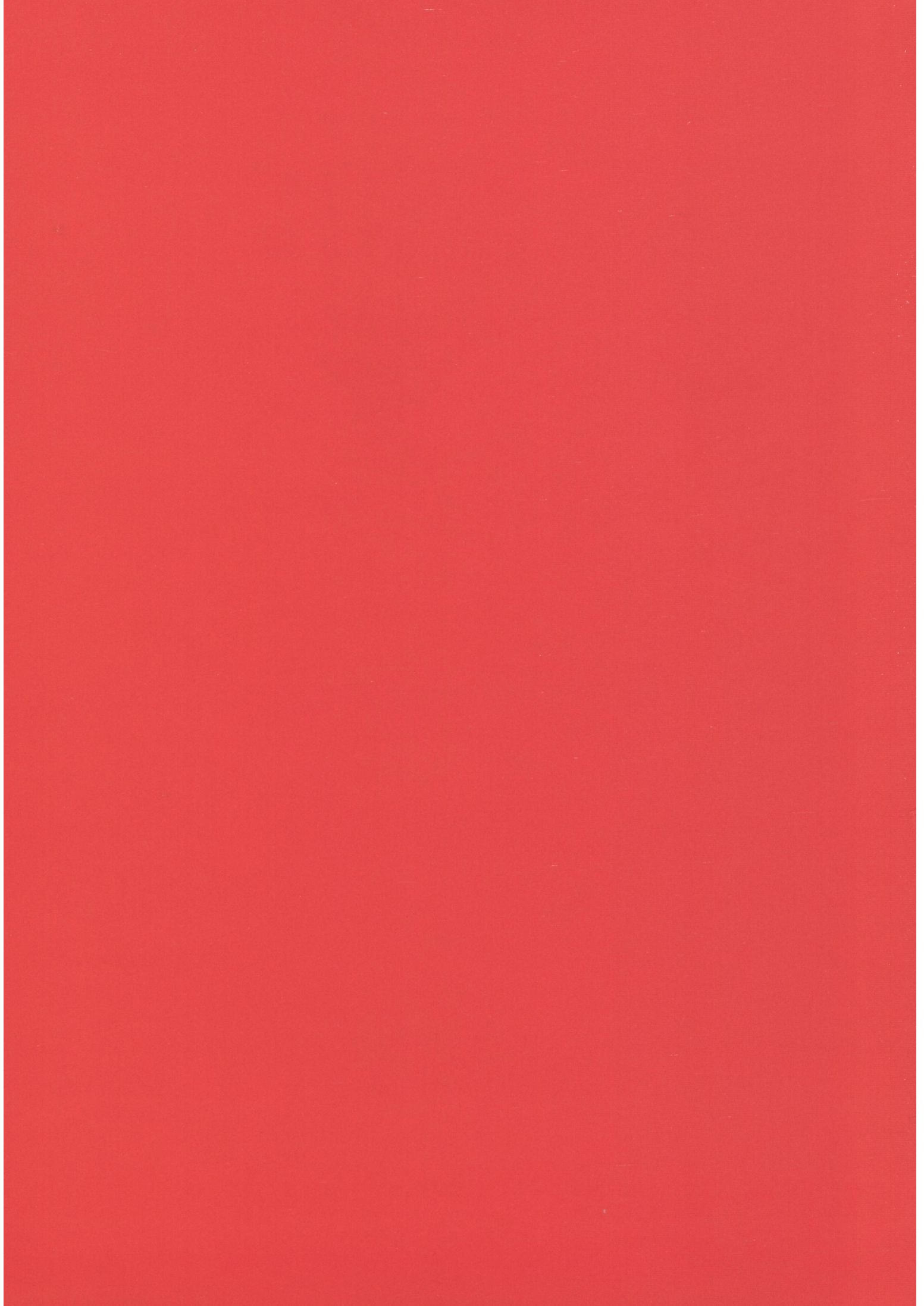
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen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

III RUBRIQUES – REGARDS SUR LES COLLECTIONS



Hommage à Serge Rebetez

En avril 2012 nous parvenait une triste nouvelle, celle du décès prématuré de Serge Rebetez, ancien collaborateur du Musée d'art et d'histoire. Qu'il nous soit permis ici, au nom du nouveau comité de la revue *Genava*, dont Serge fut pendant de nombreuses années le rédacteur, et au nom de ses collègues et des nombreux amis qu'il avait gardés au sein de l'institution, de lui rendre hommage à travers ces quelques lignes évoquant certains moments forts d'un parcours professionnel dense.

Anne-Charlotte Adélaïde Eynard, Jean-Gabriel Eynard et un inconnu (de droite à gauche), Paris, terrasse de l'hôtel particulier Eynard à la rue de Londres, vers 1842-1845. Selon l'hypothèse de Serge Rebetez, la sculpture posée sur la table serait un portrait en pied du Chevalier Bayard. Un ancêtre de Jean-Gabriel Eynard, le chevalier de Monteynard, aurait en effet partagé le combat de Bayard pour défendre Mézières en 1521. Daguerriotype, prise de vue inversée; encadrement 167 x 210 mm, plaque, à vue 105 x 156 mm. Collection privée.



Serge, c'était avant tout un personnage, dont nous aimons à nous remémorer le chapeau, la moustache qu'éclairait souvent un sourire malicieux, les chemises à carreaux, la silhouette débonnaire que venait parfois contredire une certaine causticité...

C'est en novembre 1996 que Serge rejoignit le musée, où il eut l'occasion de remplir plusieurs fonctions, d'abord comme collaborateur scientifique, puis comme assistant conservateur au Centre d'iconographie genevoise; il fut également responsable *ad interim* de la photothèque du MAH, dont le développement en véritable centre de documentation lui doit beaucoup. Dès 2001, il assumait en parallèle, avec la compétence, la rigueur et l'exigence qui étaient les siennes, la lourde tâche d'éditer chaque année un nouveau volume de *Genava*. En assurant à la fois la rédaction et la mise en page de cette substantielle publication, Serge s'était investi corps et âme dans cette activité qui lui permettait de déployer ses vastes connaissances, son sens de l'organisation et sa méticulosité, toutes qualités dont il était abondamment pourvu. La fin de cette mission, consécutive au rattachement du Centre d'iconographie à la Bibliothèque de Genève en août 2008, fut un moment difficile pour Serge, mais l'arrivée, en janvier 2012, du nouveau conservateur du CIG, Nicolas Schätti, lui permit de retrouver une sérénité propice à la réalisation des nombreux projets qui lui tenaient à cœur.

Archéologue de formation, Serge, avant son entrée au Musée d'art et d'histoire, avait œuvré sur plusieurs chantiers de fouilles en Suisse romande; passionné d'histoire romaine, il nourrissait une affection particulière pour les mosaïques, en particulier celles de Vallon, près d'Avenches, à la découverte desquelles il avait pris part en 1989-1990, et qu'il contribua à divulguer à travers des conférences, une exposition et diverses publications. Mais l'histoire locale le passionnait également, et son savoir encyclopédique sur Genève et son passé, étayé par une mémoire prodigieuse et de nombreuses années de travail sur les

fonds iconographiques, en avaient fait un interlocuteur de référence pour les chercheurs.

La photographie ancienne était en effet, après l'archéologie, une autre de ses passions – passions qu'il conjugua avec talent lors de la mise sur pied, en 2000, de l'exposition consacrée aux clichés réalisés au début du XX^e siècle par l'archéologue et ancien directeur du musée, Waldemar Deonna. Ses recherches sur le patrimoine photographique genevois, qu'il a su enrichir par de judicieuses acquisitions, se poursuivirent pour aboutir en 2010 à l'exposition *Tournez la page! Albums photographiques du Centre d'iconographie genevoise*, présentée au printemps 2010 à la Bibliothèque de Genève. Et à quelques jours de son hospitalisation, il travaillait encore à un nouveau projet, développé en collaboration avec le photographe Nicolas Crispini, sur les daguerréotypes du Genevois et philhellène Jean-Gabriel Eynard (1775-1863), qui fut l'un des premiers en Suisse à utiliser cette technique de reproduction. Mais Serge ne mettait pas uniquement ses compétences au service de la recherche scientifique, il se plaisait également à partager son goût pour les vues anciennes avec un public

plus large, notamment par le biais de la chronique «Genève au fil du temps», fort appréciée des lecteurs de la *Tribune de Genève*.

Ainsi, c'est avec infiniment de chagrin que nous déplorons le vide laissé par cette personnalité attachante et haute en couleur, excessive parfois, ironique souvent, mais toujours d'une grande loyauté et générosité, prête à offrir écoute, conseil et soutien indéfectible à ses collègues et amis, et à leur faire partager ses multiples centres d'intérêt.

CB/MAC

Les éditions Slatkine ont publié un ouvrage à la fin de l'année 2012, à la mémoire de Serge Rebetz, rassemblant une sélection des photographies parues quotidiennement dans la *Tribune de Genève* depuis 2010: *Genève au fil du temps • Photographies et estampes du Centre d'iconographie genevoise*, Nicolas Schätti (dir.), Genève 2012.



Liste de redevance, Tello (Lagash), Époque présargonique, pontificat de Lugaland, XXIV^e s. av. J.-C. Tablette en argile, haut. 12 cm. MAH, inv. 15855; achat Alfred Boissier, 1938. © MAH et CDLI (scan).

Quand l'union fait la force

Mille tablettes cunéiformes accessibles à tous

En 1938, le Musée d'art et d'histoire de la Ville de Genève acquérait près d'un millier de documents cunéiformes collectés par l'assyriologue genevois Alfred Boissier (1867-1945), éminent spécialiste de la divination et de la mantique proche-orientale anciennes auxquelles il consacra trois importants ouvrages. Cet ensemble varié (des tablettes pour l'essentiel), tant par ses contenus que ses provenances ou sa situation chronologique, fut classé, étudié et catalogué par Edmond Sollberger (1920-1989), directeur *ad interim* du musée dès 1959, avant de poursuivre une brillante carrière au British Museum à partir de 1961. Parallèlement, quelques monographies sur des thèmes particuliers virent le jour, telles les contributions d'Émile Szlechter (1904-1995) réunissant les textes de portée juridique, mais elles n'ont fait qu'effleurer la richesse de la collection. L'inventaire, progressivement mis à jour par les différents conservateurs en charge des collections archéologiques, fut intégré dans la base de données informatisée de l'institution par son service d'Inventaire et de documentation scientifique et, aujourd'hui encore, les étudiants de l'unité d'assyriologie de l'Université de Genève en poursuivent l'étude sous la direction attentive du professeur Antoine Cavignaux.

On estime à près de 500 000 le nombre de tablettes conservées dans le monde. Une telle masse documentaire, nécessaire pour écrire l'histoire des civilisations proche-orientales anciennes, pose implicitement la question de la gestion de cette information et de sa diversité. Empoignant le taureau par les cornes, quelques collègues de l'Université de Los Angeles et de l'Institut Max Planck pour l'histoire des sciences, principalement les professeurs Robert K. Englund (Los Angeles) et Jürgen Renn (Berlin), ont créé la *Cuneiform Digital Library Initiative* (CDLI: <http://www.cdli.ucla.edu/>). Cette base de données, librement accessible sur internet, contient déjà 270 000 documents conservés dans les plus grands musées d'Europe et des États-Unis. Chaque fiche propose une photographie (en basse et haute définition) de toutes les faces de chaque tablette, la translittération des textes, parfois leur traduction, ainsi qu'une abondance de renseignements parmi lesquels on citera les données muséographiques (collection, inventaire), la provenance, la datation, le genre du document, la bibliographie, etc. L'interrogation peut bien sûr porter sur chaque information.

La collection genevoise est, depuis quelques mois, incorporée à ce grand projet.

Les tablettes ont été directement scannées par un collègue venu de Berlin passer cinq semaines à Genève, entraînant le déplacement momentané des documents de nos réserves à nos bureaux et mettant à profit les travaux des collaborateurs du service de l'Inventaire du musée pour les incorporer dans la base de données. Voilà donc près de 1000 documents intégrés à un immense et efficace corpus mondial, à moindre coût. En effet, comment un musée pourrait-il s'offrir le luxe de publier un catalogue de plusieurs milliers de pages, et comment les chercheurs pourraient-ils facilement acquérir tous ces ouvrages et surtout disposer d'assez d'espace pour les entreposer?

L'assyriologie est généralement considérée comme une « petite discipline », offrant peu de débouchés et ne regroupant qu'un petit nombre de spécialistes. En collaborant et en associant les compétences scientifiques de tous les chercheurs de par le monde, elle montre toutefois qu'elle est capable de développer de très grands et très beaux projets, accessibles à tous, et d'une très grande fiabilité académique. **JLC**





Cratère en cloche, *Le départ de Bellérophon sur son cheval ailé Pégase*, Campanie, IV^e s. av. J.-C. Céramique peinte à figures rouges et repeints blancs, haut. 49,3 cm. MAH, inv. 2012.1. © MAH Genève, F. Bevilacqua.

Un nouveau vase campanien pour les collections d'archéologie classique

Connu depuis longtemps des collectionneurs en raison de son itinéraire atypique, ce cratère campanien représentant le mythe de Bellérophon a été acquis par le Musée d'art et d'histoire en 2012. Les informations qui suivent sont extraites de l'étude iconographique et stylistique de l'éminent spécialiste des vases peints, Jean-Jacques Moret.

Le vase, attesté dès la fin du XVIII^e siècle, appartient à son arrivée à Genève à la collection Jean-Gabriel Eynard, pour passer ensuite dans une autre collection genevoise et devenir enfin la propriété du Musée d'art et d'histoire. Jusqu'à sa précédente appartenance, ce vase avait échappé à l'attention des archéologues.

Il s'agit d'un cratère en cloche dont le pied est en scotie, moulure dite aussi « en nacelle » ornant les bases de colonnes ioniques. Cassé en quatre grands morceaux et recollé, le vase n'a pas été repeint. Certaines parties réservées sont d'une teinte plus orangée que les autres; il s'agirait de taches organiques qui ont pénétré dans la surface à la suite du séjour du vase dans la terre, d'après les

renseignements donnés à Jean-Jacques Moret par Peter Hartmann, ancien restaurateur au Musée d'art et d'histoire.

La technique picturale est la figure rouge réservée avec un large emploi du rehaut blanc et jaune. Sur le col, le décor consiste en branches de laurier et baies avec, au-dessous, une guirlande d'oves et de points. La panse est délimitée en bas par une ligne de méandres entrecoupée de rectangles barrés de diagonales. La répartition irrégulière de ces rectangles s'explique par leur correspondance avec l'emplacement des personnages dans la scène figurée qui occupe chacune des faces du cratère.

Sur la face A est représenté un épisode de la légende de Bellérophon qui s'apprête à partir de chez son hôte, Proitos, roi de Corinthe. Celui-ci confie au jeune homme un message à remettre à son beau-père Iobatès, roi de Lycie. La reine Sténébée, son épouse, est assise en retrait, entourée de sa nourrice et de sa jeune servante. La reine, éprise de Bellérophon, n'a pas supporté d'être repoussée et l'accuse d'avoir

voulu la séduire. Bellérophon prend la lettre qui lui est tendue sans se douter qu'elle contient la vengeance préméditée par Proitos qui enjoint Iobatès de mettre à mort le messager.

La face B montre une femme coiffée du *sakkos* et vêtue du péplos, offrant une libation à deux guerriers. Elle tient un *skyphos* dans la main droite et, dans l'autre, une œnochoé peinte en blanc. Le guerrier du centre fait penser à Proitos. En appui sur sa lance, il tend à son compagnon un casque surmonté de trois immenses plumes. Le personnage assis est représenté avec un équipement semblable.

D'origine campanienne, le cratère de Genève prend place dans le groupe qu'Arthur Dale Trendall a nommé groupe « de la libation » rassemblant autour du peintre de ce nom plusieurs vases apparentés. Il date du IV^e siècle av. J.-C. **CC**

BIBLIOGRAPHIE

Jean-Jacques Moret, « Le départ de Bellérophon sur un cratère campanien de Genève », *Antike Kunst* 15, 1972, pp. 95-102.

À objet d'exception, prêt exceptionnel

Objet phare des collections d'archéologie régionale du Musée d'art et d'histoire, le *missorium* de Valentinien est exceptionnel à plus d'un titre. C'est en effet l'unique plat votif tardo-antique trouvé en Suisse parmi les dix-neuf qui sont parvenus jusqu'à nous. On y voit l'empereur, probablement Valentinien II (375-392), nimbé, tenant l'étendard de ses légions et un globe surmonté d'une Victoire qui le couronne; encadré par sa garde, il foule aux pieds les armes du vaincu. Une inscription sur le bord du plat indique qu'il constitue une «largesse de notre seigneur Valentinien Auguste». Il s'agit également d'un des objets antiques les plus anciennement exhumés en terre genevoise; s'il est attesté que, à la suite d'un différend de propriété tranché par la justice, il fut remis à la Bibliothèque publique en 1721, l'emplacement de sa découverte cette même année, dans un champ près de l'Arve, est controversé. Le récit qu'en fit le bibliothécaire Firmin Abauzit donna lieu à une interprétation erronée mais souvent reprise, selon laquelle, mis au jour «dans l'ancien lit de

l'Arve», il aurait pu tomber des bagages d'un officier de l'armée de Valentinien franchissant la rivière.

Le contexte archéologique réel de ce *missorium*, bien qu'impossible à préciser près de trois siècles après la trouvaille, se trouve au cœur de l'actualité archéologique du canton et plus particulièrement de Carouge. Ce plat serait en effet à mettre en rapport avec deux sites localisés le long de l'ancienne route de Pinchat, au pied de la colline du même nom: une nécropole antique, identifiée dès 1805, et un site contemporain de notre objet (voir l'article de M.-A. Haldimann, in: *Antiquités paléochrétiennes et byzantines. Collections du MAH*, 2011, n° 1) – reconnu en 2011 grâce aux sondages réalisés avant la construction du CEVA. Or il s'agit là d'une période faste pour la *civitas* de Genève, protégée par une solide muraille et au cœur de laquelle débute la construction de la future cathédrale Saint-Pierre. Le passage d'officiels de l'Empire n'aurait donc rien d'incongru dans cette région précocement romanisée et qui entretient alors avec le pouvoir impérial

des liens étroits, confirmés par la découverte d'une médaille commémorative (*contorniate*) à Vandœuvres. La présence du plat – et donc de son récipiendaire – sur le territoire de Carouge s'insère quant à elle dans le contexte d'une représentation militaire attestée par deux épitaphes dégagées dans la nécropole évoquée plus haut; on peut dès lors imaginer que cette largesse ait été décernée par l'empereur à l'un de ses officiers. L'état de conservation du plat, entier mais très usé, évoque même la possibilité d'un dépôt primaire dans une sépulture dont les blocs, non conservés, auraient été dégagés conjointement aux épitaphes.

Le prêt de cet objet d'exception a été consenti au Kulturhistorisches Museum de Magdebourg pour une remarquable exposition consacrée à la genèse et au développement de l'impérialité dans l'histoire européenne, *Otto der Grosse und das römische Reich. Kaisertum von der Antike zum Mittelalter* (27 août – 9 décembre 2012). Environ 300 objets prestigieux, parmi lesquels notre *missorium* apparaît comme l'un des principaux chefs-d'œuvre, illustrent, dans l'exposition et le catalogue qui l'accompagne, l'évolution de l'impérialité de l'époque augustéenne jusqu'au règne d'Otton le Grand, fondateur du Saint-Empire romain germanique, en passant par l'Antiquité tardive, période qui vit l'avènement du christianisme comme religion d'état puis le déclin de l'Empire romain d'Occident.

NW



Plat votif, dit *missorium* de Valentinien II (?), portant l'inscription «LARGITAS D[omini] N[ostri] VALENTINIANI AUGUSTI», découvert en 1721 à Carouge (GE), dans un champ près de l'Arve, 2^e moitié du IV^e s. Argent, décor en faible relief, diam. 27 cm, poids 1050,8 g. MAH, inv. C 1241. © MAH Genève, J.-M. Yersin.

Le sceau des juges-prêtres (*ekklèsiekdikoî*) du tribunal de Sainte-Sophie, Constantinople, XII^e siècle

La fonction des *Ekdikoi* ou *Ekklesiēkdikoi* fut instituée au début du V^e siècle (*defensores ecclesiae*) pour assister les évêques dans la défense des cas de personnes faibles face à l'injustice, cas tels que la protection et la libération des esclaves. Au VI^e siècle, l'empereur Justinien I^{er} élargit la juridiction des juges-prêtres en leur accordant des responsabilités judiciaires et administratives au sein de l'Église. De plus, il rattacha ceux de Constantinople à Sainte-Sophie, formant un tribunal (*ekdikēion*) siégeant dans un des vestibules de la «Grande-Église» et présidé par le *protekdikos*.

La collection de bulles byzantines du Musée d'art et d'histoire renferme neuf exemplaires du sceau de ce tribunal. De dimensions et de poids insolites (entre 45 et 85 mm) comparé aux sceaux civils et ecclésiastiques (dont la taille moyenne oscille entre 23 et 28 mm), celui des *ekklēsiekdikoî* de Sainte-Sophie est aussi le seul connu pour un groupe ecclésiastique d'époque byzantine.

Entre le XI^e et le XV^e siècle, période de datation de ces bulles, la juridiction des prêtres-juges de Sainte-Sophie couvrait non seulement la libération et l'assistance aux prisonniers et aux convertis, mais aussi la défense des criminels, voire des assassins, qui cherchaient refuge à Sainte-Sophie en y demandant l'asile. Ce serait le même Justinien I^{er} qui aurait étendu le droit d'asile à Sainte-Sophie aux meurtriers également.

Le type iconographique du sceau, créé à l'époque comnène (fin XI^e-XII^e siècles), resta presque identique trois siècles durant : la Vierge, protectrice de la ville de Constantinople, reçoit un modèle de l'église de Sainte-Sophie offert par Justinien, son fondateur.

Le lien entre le choix iconographique et la mission du tribunal de la «Grande-Église» peut s'expliquer par la légende qui commence au droit par une invocation sollicitant l'assistance de la Vierge ou du Christ en faveur des juges-prêtres, pour le bon accomplissement de leur tâche délicate. Justinien, «saint patron» du tribunal qu'il a institué, agirait ainsi en intercesseur auprès de la Mère de Dieu, elle-même intermédiaire par excellence («L'Assistance») des pécheurs et en particulier des criminels auprès de son Fils, puisqu'elle est le réceptacle de la sagesse divine («sainte sophia»).

Bien mises en évidence par leur grande taille, ces bulles servaient à sceller le *σημείωμα* (*semeiōma*), document rédigé par le *protekdikos* et contenant la confirmation du tribunal que son détenteur ne pouvait plus faire l'objet de poursuites judiciaires. **MCP**

Sceau des juges-prêtres
(*ekklēsiekdikoî*) du tribunal de Sainte-
Sophie, Constantinople, XII^e s.

Av : La Vierge à droite et l'empereur Justinien à gauche, sa main droite ramenée devant la poitrine en signe de prière, tiennent entre eux un modèle de l'église de Sainte-Sophie.

Dans le champ, Α ΓΙΑ ΣΟΦΙΑ [H] ἁγία Σοφία (Sainte-Sophie). Derrière Justinien : Ι|Σ|Τ|Ι|Ν|Ι|Α|Ν|Ο|Ν|Δ|Ε|Σ|Π|Ο continuant au milieu du champ, ΤΗΝ. Ἰουστινιανὸν Δεσπότην (Justinien le despote). Dans le dos de la Vierge : ΜΗΤΗ|Θ|Υ|Η|Β|Ο|Η|Θ|Η|Α.
Μήτηρ Θεοῦ ἡ βοήθη(ει)α (Mère de Dieu l'Assistance).

Rv : +ΤΟΙΣΘΕ|Ο|CΕ|Ρ|Ε|C|Τ|Α|ΤΟΙΣ|Π|Ρ|Ε|C|Β|Υ|ΡΟΙΣ|Κ|ΑΙ|Ε|Κ|Κ|Λ|Η|C|Κ|ΑΙ|Ε|Κ|Δ|ΙΚ|ΟΙ|C, +Τοῖς θεοσεβεστάτοις πρεσβυ[τέ]ροις καὶ ἐκκλησιᾶ ἐκδικοίς (Aux très pieux juges-prêtres). Plomb, 55 g, 45 mm. MAH, inv. CdN 2004-439. © MAH Genève, L. Weingerl.



Constantin le Grand et le symbole de Christ

Parmi les trésors conservés au Musée d'art et d'histoire figure un cycle de sept tapisseries représentant l'histoire de Constantin le Grand, que le public pourra redécouvrir en 2013 dans l'exposition *Héros antiques*. En ce moment, les pièces se trouvent à la Manufacture royale De Wit, à Malines (B), spécialisée dans la conservation et le nettoyage de tapisseries anciennes.

Les modèles furent dessinés par Lanceloot Lefebure, un peintre très apprécié des lissiers bruxellois, vers le milieu du XVIII^e siècle. Les tapisseries sont signées Matthijs Roelandts ou Joris Leemans, qui possédaient une fabrique en commun.

La pièce présentée ici illustre un épisode clé de l'histoire civile et religieuse européenne: la vision de Constantin. Selon la tradition, elle aurait eu lieu la veille de la bataille livrée au pont Milvius à Rome, le 28 octobre 312. Il y a de cela exactement 1700 ans en 2012. Le prodige fut interprété par Constantin comme la promesse que le Dieu des chrétiens allait lui assurer la victoire contre le tyran persécuteur Maxence. Vainqueur, Constantin signa l'an suivant l'édit de Milan assurant la tolérance religieuse: ainsi

changea le sort des chrétiens, qui subissaient alors les plus graves persécutions de leur histoire et, avant la fin du siècle, le christianisme triompha dans l'Empire.

L'épisode surnaturel – le miracle, qui modifia le cours de l'histoire – fut, au cours de la vie de Constantin, relaté de façons fort différentes. Le récit, tel que l'empereur tint à l'accréditer à la fin de sa vie, fut enregistré par Eusèbe dans la biographie qu'il lui consacra. L'évêque de Césarée était un étroit collaborateur de Constantin et jouissait de sa confiance:

«Le soleil avait passé au zénith et le jour déclinait doucement. C'est alors que Constantin – selon ce qu'il nous a dit – vit de ses propres yeux le signe de la croix lumineux se détacher sur le fond du ciel. À côté il y avait une inscription qui contenait ces mots en grec: EN CELA VAINC. Une stupeur immense s'empara de lui et de toute l'armée, qui l'accompagnait où qu'il allât et avait donc vu le prodige.»

C'est à dessein que nous n'avons pas traduit ici l'original grec d'Eusèbe, mais la reprise latine qu'on lit dans les *Annales ecclesiastici* du cardinal Baronius. Ce dernier a directement inséré dans sa

monumentale histoire du christianisme une traduction du passage d'Eusèbe comme représentant sans contredit la façon dont les choses s'étaient déroulées.

Pourquoi les *Annales* de Baronius? C'était alors les années de la Contre-Réforme triomphante. L'œuvre de Baronius avait pour but de ramener l'histoire de l'Église au triomphe de la Papauté. On s'accorde à dire que cette œuvre formidable a inspiré à Pierre Paul Rubens, le grand peintre baroque flamand, le premier cycle de tapisseries consacré à Constantin. Sans perdre de temps, le peintre s'était attelé aussitôt à en illustrer les épisodes principaux. Les cartons étaient destinés à être reproduits. Ainsi, Rubens prenait le relais de l'œuvre de la Contre-Réforme. D'autres, moins grands que lui, l'imitèrent.

Parmi ceux-ci, Lanceloot Lefebure. Il faut dire que son carton ne manquait pas de qualités dramatiques: l'armée, à l'arrière-plan, est au comble de l'excitation. Le cheval de Constantin s'est emballé. Un aide de camp s'empresse de le reprendre en main. Constantin, en effet, en oublie sa monture, tout pris comme il est par l'apparition de la croix dans le ciel de l'après-midi, tandis que la sainte et sage mère de l'empereur indique le miracle à ses filles et belles-filles. **MC**

BIBLIOGRAPHIE

Koenraad Brosens et Veerle De Laet, «Matthijs Roelandts, Joris Leemans and Lanceloot Lefebure: new data on Baroque tapestry in Brussels Costantino», *Burlington Magazine* 151, juin 2009, pp. 360-367.
L'editto di Milano e il tempo della tolleranza. Costantino 313 d.C., catalogue de l'exposition de Milan, 25 oct. 2012 – 17 mars 2013, pp. 191-193 (texte de N. Forti Grazzini).

L'apparition de la croix à Constantin, cartons préparatoires de Lanceloot Lefebure, tapisserie signée Joeris Leemans, Bruxelles, vers 1650. Laine et soie, 359 x 406 cm. MAH, inv. AA 18675. © MAH Genève, I. Coupy.



Un portrait de Rousseau peint par Saint-Ours

Acquisition d'un objet patrimonial dans la perspective d'une exposition au Musée d'art et d'histoire

Le Musée d'art et d'histoire a eu la chance de pouvoir acquérir une effigie de Jean-Jacques Rousseau due à Jean-Pierre Saint-Ours (1794), car rares sont les portraits de l'écrivain encore sur le marché.

De retour d'Italie, où il avait mené brillamment une carrière de peintre d'histoire, Saint-Ours s'engage par patriotisme dans la Révolution genevoise. Élu à l'Assemblée nationale en 1792, il est chargé de peindre une « figure de la République » et de créer les costumes des magistrats. Il doit aussi ordonner la fête anniversaire de Rousseau et concevoir un monument public en l'honneur du philosophe dont l'œuvre vient d'être réhabilitée et qui, selon le nouveau gouvernement « fit connaître aux Peuples les véritables droits, fut l'Apôtre de l'Égalité et de la Liberté et devint la victime de ses généreux efforts » : à Genève, le terrible autodafé de 1762 devait absolument être effacé des mémoires.

Le peintre n'avait jamais rencontré son modèle. Pour en saisir la ressemblance, en restituer toute la vérité expressive, il aura recours au buste de Jean-Antoine Houdon, exécuté d'après un surmoulage du visage de Rousseau sur son lit de mort. À partir de cette empreinte, il modela trois types de bustes : l'un drapé à l'antique, un autre nu la poitrine découverte, et enfin la version élégante de notre portrait, en habit et perruque « à la française ». Ce qui diffère dans notre médaillon, ce sont surtout les yeux baissés, assourdis de noir, qui donnent au personnage son regard intérieur et la gravité des statues antiques ayant perdu leurs yeux de gemme. Saint-Ours a fixé pour nous ici la silhouette du Rousseau pensif, tourmenté, qui va demeurer dans l'imaginaire de ses admirateurs. La teinte sombre du fond et la carnation nuancée du visage sont rehaussées par le rouge du gilet et la couleur moutarde encerclant le médaillon à la manière d'un cadre. Il fallait pouvoir reconnaître de loin l'icône

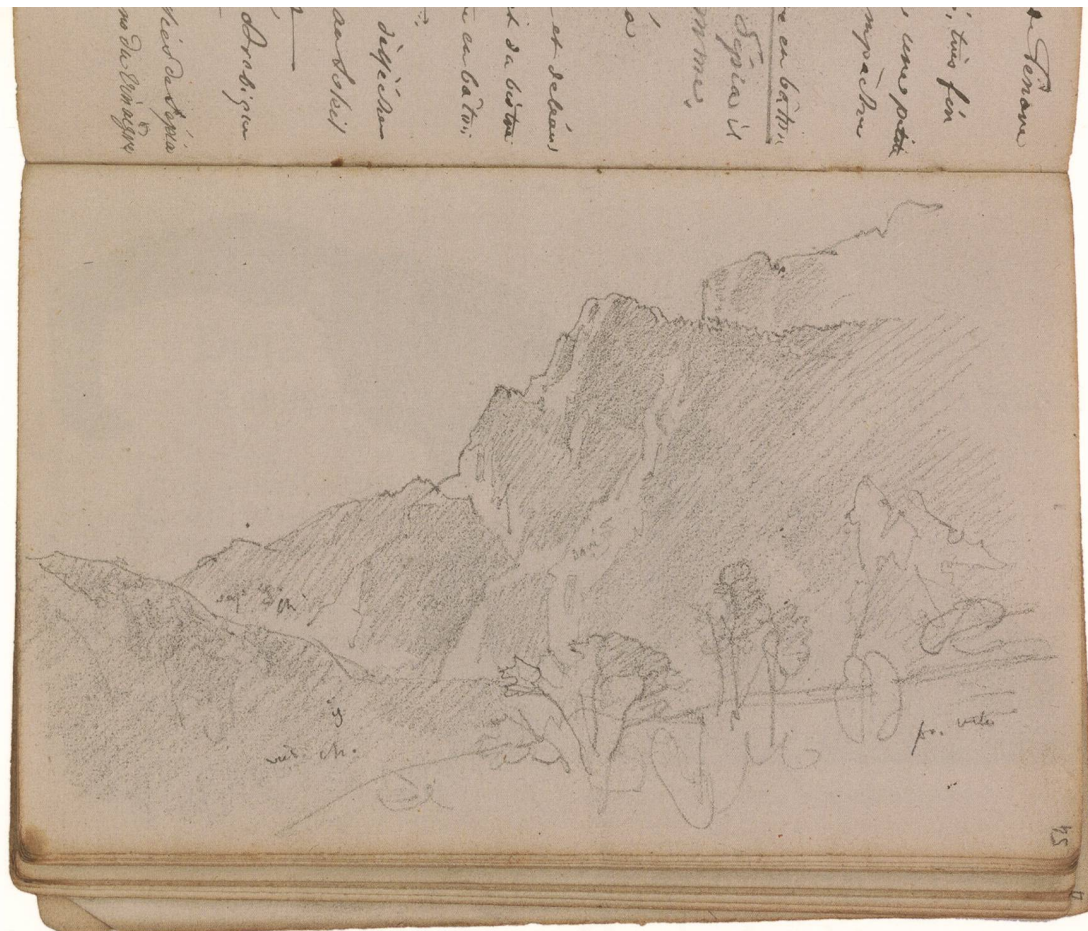
du peuple, car son image emblématique devait être portée en triomphe le 28 juin 1794, lors du brillant cortège organisé par l'artiste, réunissant des groupes symboliques en costume champêtre ou à l'antique. Le cortège traversera la ville au son des airs du *Devin du village* suscitant l'enthousiasme.

À l'origine, cette effigie a été exécutée double-face sur un panneau de sapin. On le sait grâce à deux dessins très fouillés au crayon noir trouvés à la Bibliothèque de Genève. L'un représente le portrait frontal acquis par le musée, alors que sur le revers, Rousseau était vu en strict profil de médaille, peint en grisaille. Chaque dessin porte des annotations qui nous apprennent, entre autres, que la planche de support a été sciée dans l'épaisseur du bois avant 1911. Notre musée possède une version de ce profil, peinte, sur carton et qui, d'après une analyse de Victor Lopes, ne peut être une transposition. Le profil sur bois, connu par le dessin, est donc encore à redécouvrir, à moins que l'opération hasardeuse du sciage ne l'ait détruit à jamais.

Acquis quelques jours avant l'exposition *Enchantement du paysage* qui s'est tenue au Musée Rath à l'été 2012, ce médaillon sera remis à l'honneur en 2015, lors de la première rétrospective consacrée à Jean-Pierre Saint-Ours, l'artiste qui a initié la « grande peinture » allégorique dans la cité de Calvin. Bourgeois de Genève, peintre européen d'histoire et de portraits célèbre en son temps, il fut lauréat à Paris en 1780 du Prix de Rome. Cette manifestation transculturelle sera accompagnée par notre *Catalogue raisonné de l'œuvre peint et des sujets dessinés historiques, mythologiques et religieux*. **ADH**

Jean-Pierre Saint-Ours (Genève 1752-1809), *Portrait de Jean-Jacques Rousseau*, 1794. Huile sur bois, diam. 38,5 cm. MAH, inv. BA 2012-1. © MAH Genève, B. Jacot-Descombes.





Wolfgang-Adam Töpffer (Genève 1765 – Morillon 1847), Carnet de notes et croquis du voyage en Italie, 1824. Mine de plomb, plume et encre brune sur papier vélin filigrané. Carnet broché de 60 pages, couverture de papier vergé mince brun-mauve, reliure par coutures au fil, 172 x 122 x 80 mm. MAH, inv. CdAG D 2012-9 (pages 48-49); acquisition, 2012. © MAH Genève, A. Longchamp.

Belles pages et petits papiers : dans la poche de Wolfgang-Adam Töpffer

L'un des points forts des collections du Cabinet d'arts graphiques réside dans son fonds de carnets et albums autographes : quelque 400 pièces, du modeste calepin à l'ouvrage richement relié. On y compte plusieurs albums factices, ces recueils de dessins d'un seul ou de plusieurs artistes; des carnets de croquis, notamment les 241 « carnets du lait » de Ferdinand Hodler, véritable laboratoire graphique de son œuvre; un nombre important de carnets de voyage, tels les précieux témoignages du séjour romain de Jean-Pierre Saint-Ours ou les incomparables vues alpêtres sur papier bleu d'Alexandre Calame.

Le fonds issu de la famille Töpffer est l'un des fleurons de ce pan de collection. Lorsqu'en 1910 la fille de Rodolphe, Adèle-Françoise, lègue à la Ville de Genève l'ensemble des archives de son père, le musée reçoit l'essentiel des manuscrits des *Histoires en images*, précurseurs de la bande-dessinée, ainsi qu'un important matériel préparatoire pour les *Voyages* publiés dès 1832. Dons et achats ont

permis d'enrichir cet ensemble, le Musée d'art et d'histoire partageant ainsi avec la Bibliothèque de Genève le fonds de référence de documents et d'œuvres de la famille. De Wolfgang-Adam Töpffer, le Cabinet d'arts graphiques conserve plus de 540 feuilles libres, mais peu de carnets entièrement autographes. L'acquisition d'un petit livret a dernièrement comblé ce manque (inv. D 2012-9; nous remercions vivement Barbara Roth, conservatrice des manuscrits de la Bibliothèque de Genève, de nous avoir signalé l'existence de ce carnet sur le marché de l'art). Celui-ci date du voyage de l'artiste en Italie au printemps 1824. Comme souvent, cet enrichissement a été rendu possible grâce à la générosité de mécènes, Louis et Hélène Sötet, et au rendement du fonds créé en 1976 à la suite du legs qu'ils firent à la Ville d'une importante somme d'argent à destination du musée.

Il s'agit d'un modeste carnet de croquis, de ceux qu'artistes confirmés et amateurs portent souvent dans leur poche à l'époque. Töpffer y inscrit rapidement,

au crayon ou à la plume, le souvenir de paysages et de figures, la description de tableaux admirés dans une galerie, des recettes de médium picturaux et graphiques – tempera, sépia... –, des calculs de dépenses et les noms et adresses de personnes à rencontrer. Bien que partiellement utilisé, ce calepin procure de précieux renseignements d'ordre scientifique, ainsi que le témoignage spontané d'un moment de vie et de création. À la différence de ses contemporains et amis De la Rive ou Saint-Ours, Töpffer ne découvre la Péninsule qu'à 58 ans, alors qu'elle est un passage obligé pour tout artiste en devenir. Ce voyage n'était à ce jour connu que par quelques lettres à son épouse conservées à la Bibliothèque de Genève, ainsi que par un journal retrouvé à la Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte de Rome, publié par Venanzio Amoroso en 1999. Le présent fascicule vient donc éclairer davantage ce périple, et notre connaissance d'un des artistes majeurs de notre institution. **CG**

Auguste Rodin (Paris 1840 – Meudon 1917), *Femme accroupie*, dite *La Muse tragique*, 1896. Bronze, 78 x 117 x 125 cm. MAH, inv. 1896-10. © MAH Genève, A. Longchamp.



Entre scandale et incompréhension. L'histoire mouvementée de *La Muse tragique* d'Auguste Rodin

Auguste Rodin, Eugène Carrière, Puvis de Chavannes. Ces trois artistes français font l'objet d'une exposition, en février 1896, au Musée Rath. Pour l'occasion, le contenu de deux salles de la collection permanente est déplacé et entreposé dans les sous-sols du bâtiment. Il aura fallu l'énergie enthousiaste et la conviction engagée de deux éminentes personnalités genevoises pour mettre sur pied cette manifestation : Auguste Baud-Bovy, peintre, et Mathias Morhardt, poète, critique d'art et écrivain. Cent quatre-vingt-trois œuvres y sont présentées, parmi lesquelles 43 bustes, dessins et photographies de Rodin.

À la suite de cette exposition, les liens privilégiés de Mathias Morhardt avec Rodin vont encourager l'artiste à donner à la Ville de Genève le portrait sculpté de *L'Homme au nez cassé*. La commission du musée exprime alors son souhait d'acquérir en outre *Le Poète*. C'est alors que Rodin propose que l'institution reçoive également, en don de sa part et pour la modique somme impliquée par le coulage en bronze du modèle en plâtre, *La Muse tragique*, connue alors également sous le titre de *Femme accroupie*. Conçue

en 1895 comme l'un des éléments du *Monument à Victor Hugo* (qui ne verra pas le jour entouré des trois muses pourtant intégrées au projet initial), elle fera couler beaucoup d'encre dans la presse genevoise et romande, avec quelques échos dans la presse étrangère.

Entrée au musée en 1897, après le coulage en bronze par la maison Griffoul, à Paris, la *Muse* sera rapidement entreposée dans les réserves puis, sur pression d'une commission ad hoc, présentée dans les galeries des Beaux-Arts; pour être, quelques mois plus tard et à la faveur du prétexte de la tenue d'une exposition municipale, reléguée à nouveau dans les sous-sols. Par la suite, elle intégrera à nouveau la présentation permanente avant d'être érigée sur la promenade de l'Observatoire. Elle est désormais exposée sur le péristyle de l'étage des Beaux-Arts.

Ces disgrâces consécutives révèlent le malaise qu'elle provoqua non seulement auprès du public mais également auprès de certaines personnalités notoires. Un échange haut en couleur se fera dans les journaux locaux et se reflète même jusque dans le journal du directeur du musée. Aux articles de soutien signés par

Mathias Morhardt répondront des lignes assassines parfois anonymes. Dans *La Tribune de Genève* du 3 août 1897, l'on pouvait lire : « [...] et pour ma part, je ne vois en cette créature qu'une échappée d'un hôpital de pestiférés, à la face, aux mains, aux seins rongés de pustules gangrenées, au cou goitreux, aux membres démesurés et convulsionnés... ». Mathias Morhardt répond, dans le même organe de presse, le 8 août : « C'est l'une des œuvres les plus parfaites et les plus complètes qui soient sorties de la main d'un artiste. Et je dirai plus. Je dirai que le grand artiste pourra, sans doute, terminer les parties qui manquent encore à son œuvre. Jamais, je crois, il ne retrouvera l'accent impérieux dont il a, dans son premier mouvement d'enthousiasme, imprégné cet admirable morceau. Aussi, prétendre que la *Femme accroupie* ne se comprend plus lorsqu'elle est séparée du monument de Victor Hugo, c'est un peu comme si on disait que les frises du Parthénon n'ont plus de signification depuis qu'elles ne sont plus sur l'Acropole. »

Une histoire mouvementée donc, qui révèle bien les aléas – faveurs et disgrâces – qu'a pu connaître l'une des pièces majeures de notre collection. **IPW**

Déjà vu?

La collection photographique du Cabinet d'arts graphiques

Comparaison n'est pas raison. Pourtant, il arrive que la préparation d'une exposition soit comparable au travail patient autant que passionnant d'une mise au jour de trésors cachés.

La politique d'acquisition menée depuis plusieurs décennies n'a cependant suivi aucune stratégie particulière en la matière: au fil des ans, la photographie est venue s'intégrer naturellement au sein de l'art de l'imprimé et du multiple. En distinguer les pièces maîtresses revient donc aujourd'hui à lui accorder une plus grande visibilité et une existence à part entière révélant la nature foisonnante de leurs identités. Il y a là autant de chefs-d'œuvre «classiques», que de témoignages méconnus, mêlant humour et réel, portfolios ou livres d'artistes, pièces uniques ou mises en scène, engagements politiques, approches poétiques et partis pris ironiques.

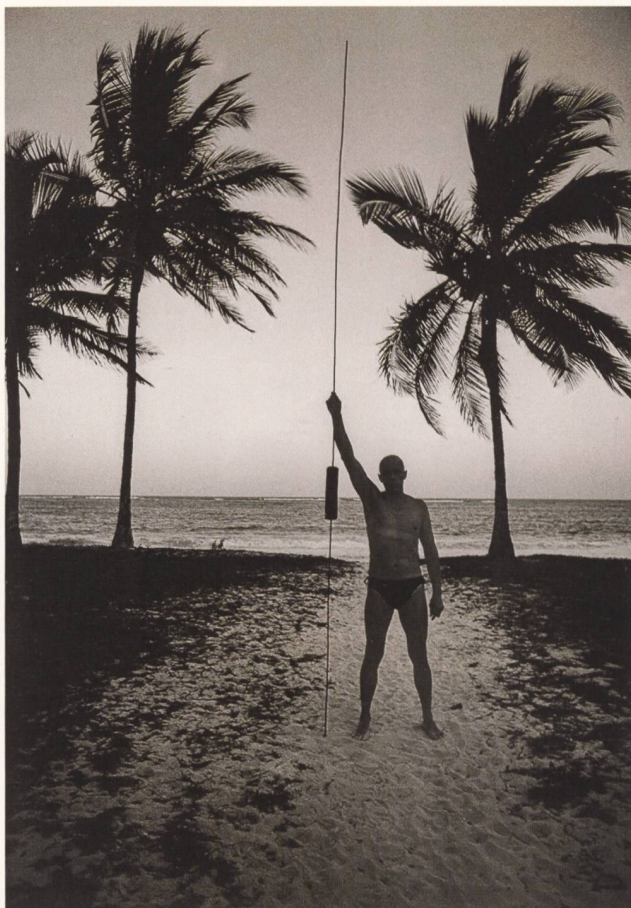
Ces trésors partagent néanmoins un point commun de taille: ils sont l'œuvre

d'artistes photographes ou plasticiens. Dès lors, il y a là autant de très grands formats que de petites éditions qui tiennent dans la paume d'une main, autant de procédés techniques que de supports variés, allant du plus ancien au plus contemporain. La photographie est peut-être mieux que tout autre l'art du point de vue, et elle ne cesse de mettre en évidence la complexité de notre rapport à l'image. Témoignage du réel, elle est capable de rendre compte objectivement d'un événement: c'est le cas par exemple de la photographie d'Alexandre Mikhaïlovitch Rodtchenko qui saisit dans son objectif *l'Inauguration du stade Ikramov* lors des premières Spartakiades des peuples de l'Est en 1933, ou encore de l'instantané de Richard Prince, pris à Woodstock en 1969 (éditée en 2004 seulement). Mais la photographie peut aussi aiguïser notre attention lorsqu'elle se penche sur la banalisation du nu féminin, ou même créer le malaise quand Zoe Leonard propose un

Calendrier de la femme à barbe en 1998. Elle peut aussi, plus simplement, conserver les traces d'un événement qui, parce qu'éphémère – comme les œuvres du Land Art – n'aurait survécu que dans la mémoire de l'artiste lui-même.

De par sa cohabitation avec l'univers du multiple et de l'imprimé, la collection photographique du Cabinet d'arts graphiques a en outre une qualité que ne recèlent pas toujours les collections dédiées exclusivement à la photographie. Elle dit également combien elle sert de passerelle entre les arts et les artistes, comme lorsque Avedon réalise un portrait de Willem de Kooning en 1969, ou encore lorsque Joseph Beuys dessine sur le sable des œuvres fragiles, que Charles Wilp photographie.

Déjà vu? semble parfois dire la photographie lorsqu'on l'observe attentivement. La réponse est évidente: non, pas même encore entr'aperçue, et cela d'autant plus que le Musée d'art et d'histoire conserve dans ses réserves encore bien d'autres trésors photographiques, notamment documentaires. Pour l'heure, de ce que les spécialistes appellent les «incunables» de l'édition photographique aux infographies les plus complexes, le visiteur aura l'occasion de découvrir, ou de redécouvrir, prochainement, la richesse d'un patrimoine historique en évolution constante. **MGJ**



Charles Wilp (Witten 1932 – Düsseldorf-Kaiserswerth 2005) et Joseph Beuys (Kiefeld 1921 – Düsseldorf 1986), *Sandzeichnungen*, planche 7 d'une série de 18, 1974, Fey Verlag. Reproduction photographique (Duplex), 496 x 697 mm. MAH, CdAG inv. E 79-634-7. © MAH Genève, A. Longchamp.

Christiane Baumgartner, *Illumination*

Christiane Baumgartner (née en 1967 à Leipzig) se consacre depuis longtemps presque exclusivement à la xylographie. Au départ, l'artiste utilise habituellement des photos dont elle a souvent pris les clichés elle-même. Dans quelques rares cas, elle réutilise des illustrations trouvées dans des journaux ou des magazines. Toutes les images sont d'abord traitées électroniquement pour obtenir une structure horizontale. Celle-ci est ensuite imprimée, puis collée sur une planche de bois et taillée avec un couteau. Cette structure horizontale est en fin de compte une succession de lignes parallèles et horizontales qui gardent une certaine indépendance. Ces lignes, qui enflent ou s'affinent, produisent des effets d'ombre et de lumière et façonnent ainsi les structures internes des différentes formes représentées.

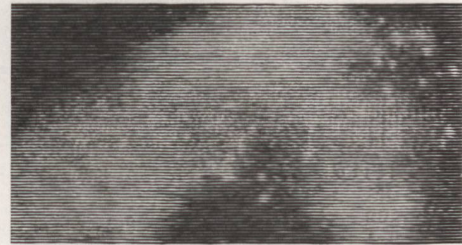
Pour l'une de ses œuvres les plus récentes, un triptyque pour la Société Suisse de Gravure, l'artiste a eu recours aux images d'un reportage diffusé à la télévision. Elle a filmé directement à l'écran un documentaire sur la Deuxième Guerre mondiale, notamment des bombardements en Allemagne. Cependant Christiane Baumgartner ne s'intéresse pas fondamentalement à la position

politique, mais bien au mouvement des avions, aux effets visuels et à leurs conséquences sur la perception. Elle a donc soudainement changé d'approche avec cette vidéo en utilisant du matériel visuel qu'elle n'a pas produit elle-même pour traduire son point de vue personnel.

Dans le cas précis de cette œuvre, l'artiste a été confrontée à un problème singulier : un effet de moiré très intense, causé par les transferts multiples. Cet effet se produit lorsque des images ou films tramés sont copiés ou transférés, ou quand on photographie des estampes avec des lignes trop rapprochées pour être transmises séparément. Les interférences du moiré apparaissent comme une perturbation visuelle de l'image. Elle avait déjà rencontré ce problème auparavant avec d'autres estampes issues du même film vidéo, comme *Treffer I-IV* (2008), ou *Luftbild*, œuvre élargie aussi à un triptyque en 2010. Plusieurs niveaux de lecture se chevauchent dans toutes ces œuvres. La propagande d'origine est transformée en documentaire qui semble neutre, en négligeant tous les aspects politiques. Même si, pour Baumgartner, le mouvement et la perception restent primordiaux, les strates politiques sous-jacentes demeurent présentes. Mais pour utiliser

les images vidéo, Christiane Baumgartner a dû les transférer une troisième fois, les changer et leur donner un autre contexte. Avec cette intégration dans son point de vue personnel, elle modifie aussi la manière de les percevoir. L'acte de voir ou d'observer devient plus important, ce n'est plus le sujet en soi qui domine, mais l'activité d'observation et la réflexion qui y sont liées. En fin de compte, c'est une question de focale, à savoir la manière de regarder et d'accepter un certain flou du regard, tout en restant conscient que cette focale existe. Avec ce changement, le spectateur est confronté à une remise en question de sa propre manière de regarder, et l'acte d'observer devient par conséquent un deuxième sujet dans les œuvres de Baumgartner. **CR**

Christiane Baumgartner (Leipzig 1967), *Illumination*, 2011; édité par la Schweizerische Graphische Gesellschaft, imprimé par Bettina Haller, Chemnitz. Xylographie sur trois feuilles de papier japon Misumi, 360 x 590 mm (feuille de gauche), 358 x 397 mm (feuille du milieu) et 358 x 590 mm (feuille de droite); état unique. MAH, CdAG inv. E 2012-488. © C. Baumgartner (scan CdAG).





Ralph Bakker
(Rotterdam 1958),
collier, 2004. Or jaune,
argent, niel, long. 40 cm,
larg. 8,5 cm. MAH, inv. H 2012-11.
© MAH Genève, F. Schaefer.

Le bijou contemporain, une collection vivante

L'histoire récente des collections municipales d'horlogerie, d'émaillerie, de bijouterie et de petits portraits voit se succéder épreuves, grands projets, déménagements et expositions sur un rythme effréné. Car si les collections n'ont plus de visibilité permanente depuis 2002 (date de fermeture du Musée de l'horlogerie et de l'émaillerie à la route de Malagnou), elles n'ont pas pour autant disparu de la scène culturelle genevoise, nationale et internationale: expositions au Musée d'art et d'histoire, au Musée Rath et collaboration à de nombreux événements temporaires *extra muros*, ce patrimoine étant sans cesse sollicité. C'est ainsi que, pendant quelques années, un certain retard a été accusé dans l'une de nos missions, celle de soutenir la création contemporaine – majoritairement locale – par l'intermédiaire d'acquisitions régulières.

Pour ce qui concerne le fonds de bijoux d'auteurs contemporains, régulièrement augmenté depuis les années 1970, la dynamique d'enrichissement a récemment repris et s'est traduite par l'entrée d'une quinzaine d'œuvres significatives dans le corpus considéré. Le fonds de bijoux contemporains compte aujourd'hui environ 150 occurrences.

En 2010, l'exposition *Décor, design et industrie • Les arts appliqués à Genève* offrit une visibilité à un important pan de ce patrimoine. L'occasion fut saisie de combler un vide d'une décennie et d'acquérir dix œuvres représentatives de l'école genevoise. La sélection s'est focalisée principalement sur des pièces de conception récente, ainsi que sur l'entrée de nouveaux auteurs incarnant la jeune génération et dont l'impact sur la scène contemporaine du domaine est reconnu. Ainsi Christian Balmer, Aurélie Deltasanta, Noémie Doge, Natalie Luder, Julie Usel, Fabienne Vuilleumier et Guillemette Vulin vinrent enrichir le patrimoine collectif. Sonia Morel, dont le musée conserve déjà plusieurs pièces, fit également partie des artistes retenus, avec un bracelet manchette en textile et argent émaillé.

En 2011-2012, l'exposition *L'Horlogerie à Genève • Magie des métiers, trésors d'or et d'émail* déployée au Musée Rath permit d'étoffer la présence des œuvres de Sophie Bouduban, également issue de l'école genevoise. Une bague et une broche illustrent une technique, mise au point par l'artiste, qui se rapproche de celle de l'émail: une vitrification grippée sur fer.

L'année 2012 vit quant à elle l'entrée de deux œuvres majeures de l'artiste hollandais Ralph Bakker, acquises à l'occasion de sa première exposition personnelle dans notre pays (Galerie Tactile, Genève, décembre 2011). Les indéfectibles liens reliant les métiers de l'orfèvrerie et de l'horlogerie sont à nouveau soulignés par l'utilisation de deux techniques ancestrales: l'émail, présent dans l'ornementation des garde-temps portables depuis le XVII^e siècle, et le niel*, qui donne naissance à une forme de décor très en vogue dans le 1^{er} quart du XIX^e siècle sur les boîtiers de montre.

La qualité de ces travaux, tant sur le plan plastique que dans l'intérêt des démarches conceptuelles présidant à leur réalisation, tend à démontrer une fois encore à quel point le corps humain est un inépuisable champ d'investigation artistique. **AB**

***Niel ou nielle** Matière anthracite constituée de sulfure d'argent, de borax, parfois augmentée de plomb ou de cuivre. De même que pour l'émail champlevé, le niel remplit des creux gravés dans le métal (généralement l'or ou l'argent).

La Bibliothèque d'art et d'archéologie, ses donatrices et ses donateurs

Depuis sa création en 1910, la Bibliothèque d'art et d'archéologie profite largement de la générosité de donatrices ou de donateurs, genevois ou étrangers. Ils ont fait son histoire et ils ont enrichi ses fonds précieux et documentaires, ainsi que le patrimoine imprimé genevois.

La Bibliothèque centrale du Musée d'art et d'histoire est ouverte en 1910, en même temps que le musée. Le noyau de base de ses collections est constitué à partir du don des bibliothèques du Musée des arts décoratifs et du Musée archéologique. En 1911, elle devient une bibliothèque publique et elle est logée dans des locaux du musée (rue Charles-Galland 2). À sa mort, Amélie Diodati-Plantamour (1842-1927) lègue son immeuble de la promenade du Pin 5 à la Ville de Genève, mais elle stipule par testament qu'il devra être à l'usage unique du Musée d'art et d'histoire. Ainsi, dès 1928, et pour laisser de la place aux collections grandissantes du musée, la bibliothèque est installée à la promenade du Pin 5.

Dès 1910, le Musée d'art et d'histoire s'enrichit du transfert de collections d'œuvres provenant de musées genevois. En parallèle, la bibliothèque reçoit les livres conservés dans ces institutions (Musée Fol, Salle des armures, Cabinet de numismatique, Musée des Beaux-Arts, Musée Rath, Musée académique, Musée épigraphique, Vieux-Genève).

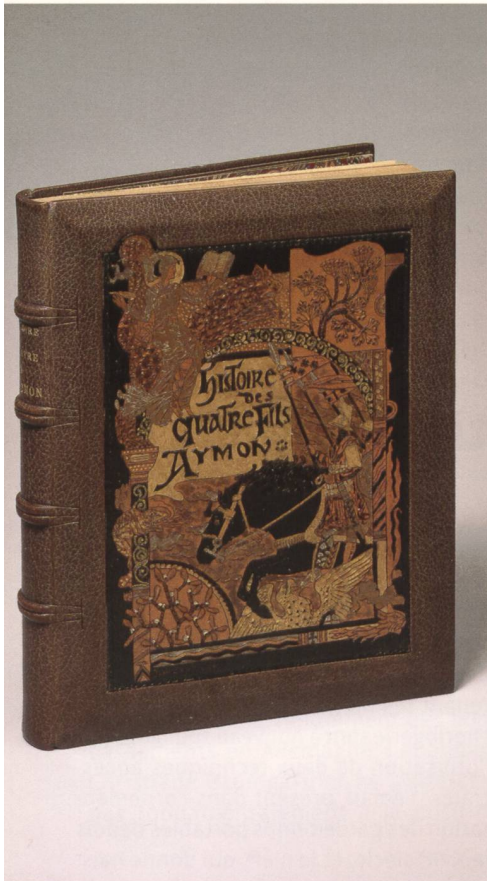
Ses collections grandissent également grâce aux dons de généreux Genevois, tels que Édouard Naville (égyptologue, 1844-1926), Georges Hantz (graveur et directeur du Musée des arts décoratifs, 1846-1920), Burkhard Reber (archéologue, 1848-1926). Entre 1948 et 1951, quelque 1700 volumes de la collection de Gustave Revilliod sont transférés à la bibliothèque en provenance du Musée Ariana. Gustave

Revilliod (1817-1890) était un collectionneur passionné qui a légué à la Ville de Genève ses œuvres d'art, sa bibliothèque et l'actuel bâtiment du Musée Ariana qui les abrite.

Dès 1947, à la Ville et au Canton de Genève, des projets prennent forme pour réunir différentes bibliothèques d'art genevoises en un seul et même endroit. Le choix se porte sur la Bibliothèque centrale du Musée d'art et d'histoire. Le bâtiment qui l'abrite à la promenade du Pin 5 est transformé et modernisé. À cette occasion, elle reçoit les fonds des bibliothèques de l'École des Beaux-Arts et de l'École d'Architecture (environ 8000 volumes enregistrés à l'inventaire dès le 28 novembre 1950). En 1951, la nouvelle Bibliothèque d'art et d'archéologie (BAA) est inaugurée, largement ouverte à tous les publics.

Le don de la bibliothèque de la Classe des Beaux-Arts de la Société des Arts de Genève (sise au Palais de l'Athénée) s'effectue une décennie plus tard, en deux temps. Le 5 juillet 1962, quelque 3000 ouvrages des XIX^e et XX^e siècles sont transférés à la BAA. Ils sont suivis de 160 ouvrages précieux publiés avant 1800, le 11 février 1981.

L'histoire ne s'arrête pas là. Les donations continuent, généreuses chaque année, puisqu'elles représentent environ un tiers des acquisitions annuelles (soit 2000 volumes). Entre 2011 et 2012, la bibliothèque a reçu le magnifique fonds documentaire de la Galerie Bonnier par donation du galeriste Jan Runnqvist (1929-2011) et de sa famille, et l'entière bibliothèque de la Société d'Égyptologie de Genève, par dépôt. **VGE**



Histoire des quatre fils Aymon très nobles et très vaillans chevaliers, ill. de compositions en couleurs par Eugène Grasset; gravure et impression par Charles Gillot; introd. et notes par Charles Marcilly. Paris: H. Launette, 1883. Reliure de Charles Meunier (célèbre relieur français, 1866-1946), réalisée à Paris en 1894 d'après un dessin d'Eugène Grasset (graveur suisse, 1845-1917), sur commande du Musée des arts décoratifs de Genève. Cote BAA: R 7 © MAH Genève, BAA, J.-M. Yersin.