Diogenes / vers 1675
Jacob von Sandrart

Rhenanit 10L / 1993
Wim Delvoye

Carte Blanche
Matthieu Bonhomme

Du crépuscule à l'aube
2022

Du crépuscule à l'aube
2022

Portfolio
Matthieu Croizier

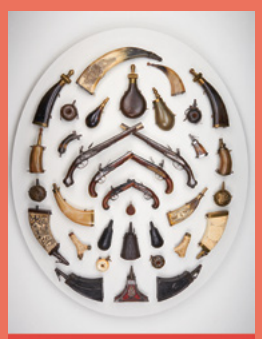
Les réserves du MAH
2023

Lemon / 2007
Neil Winokur

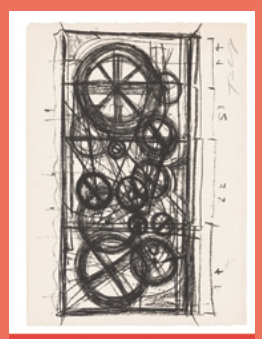
Cabinet d'amateur / v. 1620
Frans II Francken

Fonds précieux
A-Stickers, vol. 1

Collectionner, jusqu'où ?
Entretien



Trophées
XVIe-XIXe



Requiem [...] / 1971
Jean Tinguely

Portfolio
Matthieu Croizier

L'ordre n'a pas d'importance
2023

Sanding Disc / 2011
Neil Winokur

Le legs de Jean Pozzi
Marie-Eve Celio

Carte Blanche
Matthieu Bonhomme

Fouilles de l'Osireion
1914

La forme adulte [...]
Markus Salgert

Lightbulb / 1986
Neil Winokur

Le Mont-Rose / 1843
Alexandre Calame

Le Mont-Rose / 1843
Alexandre Calame

Caprice / 1989
John M. Armleder

Collectionneurs, [...]
Jean-Claude Monfort

Moule de Hordak
début des années 1980

L'air était devenu brûlant, le ciel noir d'un coup...

PATEK PHILIPPE MUSEUM

500 ANS D'HISTOIRE DE LA MONTRE

Chefs-d'œuvre de l'horlogerie datant du XVIe au XXIe siècle

Montre pendentif
en forme de fraise
Genève, Suisse, vers 1810
Boitier en or gravé et ciselé,
émail flinqué et champlevé
avec diamants et perles.

Montre pendentif au motif
de fleur de pavot
Patek Philippe & Cie, Genève, 1900 – 1901
Boîtier en or jaune décoré d'émail
polychrome cloisonné sur fond crème.
Broche émail en forme de pavot.

SAMEDI: VISITE GUIDÉE PUBLIQUE
EN FRANÇAIS À 14H00, EN ANGLAIS À 14H30

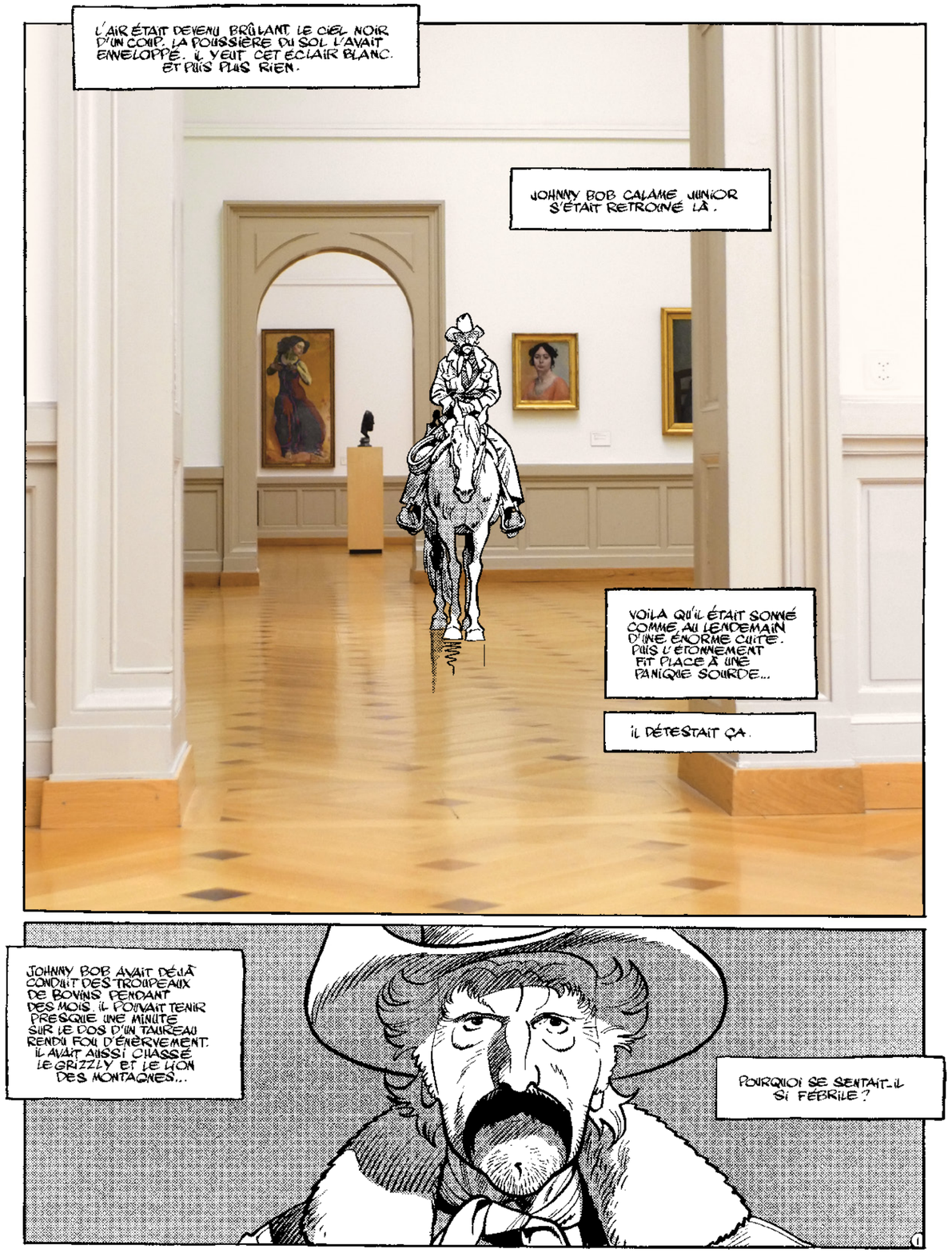
POUR LES JOURS ET HEURES D'OUVERTURE,
VISITEZ PATEK.COM/MUSEUM

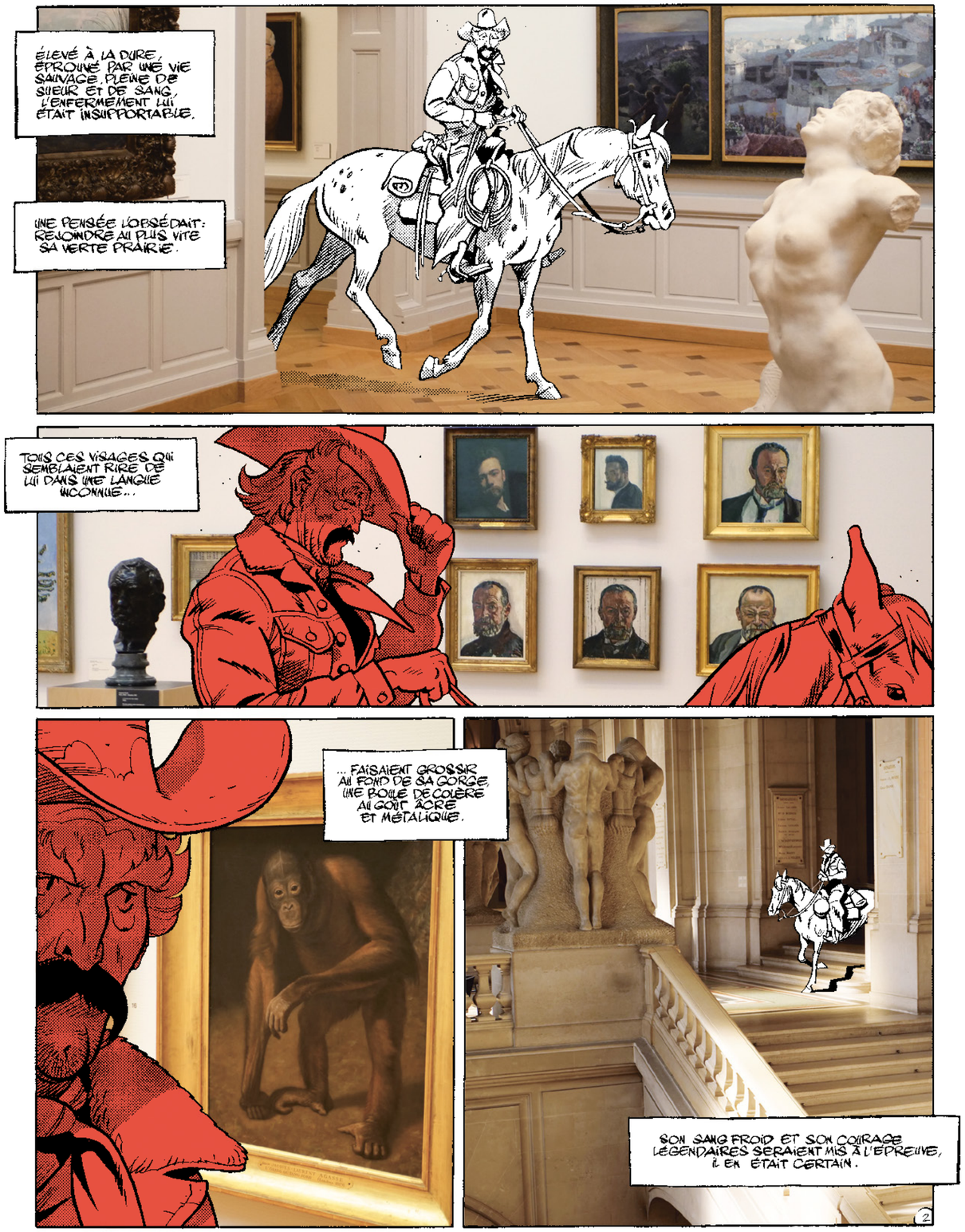
Rue des Vieux-Grenadiers 7 – Plainpalais – Genève
Téléphone +41 (0) 22 707 30 10

RHENANIT 10 L, 1993 Wim Delvoye Polyester, flock, bucket
33 x 32 x 40 cm

Exposition, DU CRÉPUSCULE À L'AUBE, 2022-2023 Boîtes de transport en bois

CAPRICE (FURNITURE SCULPTURE 193), 1989 John M. Armleder Sac : 32 x 39 x 23 cm Boule : diam. 22 cm inv. E2006-0658




ÉLEVÉ À LA DURE, ÉPROUVÉ PAR UNE VIE SAUVAGE, PLEINE DE SUEUR ET DE SANG, L'ENFERMEMENT LUI ÉTAIT INSUPPORTABLE.
UNE PENSÉE L'OBSÉDAIT : REJOINDRE AU PLUS VITE SA VERTE PRAIRIE.
TOUS CES VISAGES QUI SEMBLAIENT RIRE DE LUI DANS UNE LANGUE INCONNUE...
... FAISAIENT GROSSIR AU FOND DE SA GORGE, UNE BOULE DE COLÈRE AU GOÛT ÂCRE ET MÉTALIQUE.
SON SANG FROID ET SON COURAGE LÉGENDAIRES SERAIENT MIS À L'ÉPREUVE, IL EN ÉTAIT CERTAIN.
2

OUTERBRIDGE OBJECTS – SOCCER BALL, 1986 Neil Winokur

COLLECTIONNER, JUSQU'OÙ ? LA COLLECTION, ENTRE PATHOLOGIE ET PASSION

Entretien croisé entre Aude Fauvel et Wim Delvoye

Thomas Mondémé Aude Fauvel, vous êtes historienne, spécialiste des interactions entre art, politique et médecine, avec une focalisation sur l'histoire des catégories pathologiques.

Aude Fauvel Disons que toutes mes recherches questionnent les thématiques taboues et les acteurs invisibles de l'histoire de la médecine, laquelle se concentre beaucoup sur le récit glorieux des progrès, des découvertes.

TM Wim, votre démarche artistique implique aussi beaucoup le tabou et l'invisible, notamment au prisme de la notion de classe sociale. Certaines pratiques, déconsidérées par l'histoire de l'art (le tatouage, l'artisanat, etc.), sont souvent celles qui vous intéressent.

Wim Delvoye En tant qu'artiste, je ne cherche pas spécialement à toucher aux tabous, mais je suis très conscient du fait que nous sommes devenus quasi immunisés contre la force des images. En cherchant une image qui peut encore nous parler, nous toucher, nous interpeller, j'arrive souvent de manière accidentelle à la question du tabou. Je dois avouer que je ne sais pas anticiper le scandale. *Cloaca*, par exemple, a déclenché des réactions très différentes, et totalement imprévues. À Lyon, l'accueil est enthousiaste, les gens se demandent ce que la machine a mangé, et quand j'arrive à Düsseldorf, tollé général : comment produire une telle œuvre alors qu'une partie de la planète meurt de faim ? C'est la même œuvre, le même message, mais, dans un milieu plutôt protestant, hostile au gaspillage, le tabou apparaît plus nettement. En Suisse, on était très attentif au nettoyage de la machine (*rires*) ! Je me sens un peu comme Astérix visitant des pays divers, chacun ayant un paysage moral particulier.

AF Pour la problématique de la folie, ces questions de classe ou de genre comptent énormément. Ainsi certaines pratiques vont-elles être considérées comme excentriques et tolérables si l'on est un aristocrate ou un citoyen riche et masculin, mais seront vues comme relevant de la folie si on appartient à un groupe défavorisé. La question de la collection est fascinante à ce niveau : où commence le *hoarding disorder*, l'accumulation pathologique ? On a toléré ou considéré comme extraordinaires certaines pratiques uniquement en fonction du statut du collectionneur. Mais est-ce qu'un jour quelqu'un vous a traité de « fou », Wim ? Un critique vous a-t-il déjà psychiatrisé ?

WD Je ne crois pas, mais ce serait intéressant ! J'aime lire la psychanalyse des autres ; j'aimerais donc voir comment je réagirais à la mienne. J'ai quand même exposé mes dessins d'enfance. Mon problème, c'est finalement d'avoir eu une jeunesse très normale, très heureuse… Je ne suis qu'un homme blanc sans histoires né dans les années 1960.

AF Vous nous dites donc que vous êtes banalement sain d'esprit (*rires*) ! Dans le champ artistique, l'anormalité serait alors d'être… normal ?

WD J'ai quand même fait des choses un peu extrêmes pour le marché, en changeant souvent de style… Mais peu importe ! Je suis Belge, j'habite Gant, je parle avec un fort accent, je n'ai vraiment rien à perdre (*rires*). Pourquoi ne pas essayer ? Les Belges ont cette liberté, car nous sommes une périphérie. J'ai aussi vécu à New York, mais je pense que mon parcours y serait impensable. J'ai fait des rayons X de couples qui font l'amour. Mais quel radiologue new-yorkais aurait osé faire ça ? La moitié de mon travail ne serait pas possible dans ce contexte, peut-être plus puritain, plus procédurier…

TM Vous évoquez votre capacité à changer de style. Vos expositions ressemblent souvent à des expositions de groupe, ou à des collections, et celle qui nous occupe aujourd'hui fait nettement allusion à cette idée… Vous êtes par ailleurs vous-même un grand collectionneur.

WD Je viens justement de passer à côté d'une pièce de monnaie du XVIe siècle aux enchères… Je m'intéresse beaucoup à la numismatique. Pour moi, ce n'est pas du tout pathologique, mais au contraire très rationnel sur le plan économique d'acheter une chose dont la valeur ne dépend pas du système bancaire ! J'ai toujours été collectionneur. Plus jeune, j'avais l'ambition d'être le meilleur du monde dans un domaine quelconque, mais aussi de cultiver le plaisir de collectionner, d'amasser, d'arranger… Comme je m'ennuyais un peu, je me suis tourné vers les étiquettes de fromage à tartiner : ça ne coûtait pas cher, c'était plat, toujours au même format. Et quel capital social ! Mes amis se sont mis à croire que j'étais fou. Pour très peu d'argent, je pouvais enfin me construire une image intéressante (*rires*). Mon choix s'est naturellement porté vers La Vache qui rit : un bon nom, une bonne image, et une bonne histoire. Elle commence en 1924. Et de fil en aiguille, je finis par payer cher des étiquettes parce qu'elles sont anciennes… Acheter ces étiquettes m'a aussi permis de rentrer dans une sorte de jeu social, d'être presque un touriste dans des foyers prolétaires, car la tyrosémiophilie (le fait de collectionner les étiquettes de fromages) est un passe-temps socialement marqué. Entre deux expositions, me voilà donc dans des conventions de tyrosémiophiles, dans des petits villages, à faire l'acquisition de collections entières, parfois seulement pour deux ou trois pièces que je n'avais pas. La Vache qui rit a même cherché à acheter tout cela ; l'entreprise n'a pas la totalité de ses propres archives ! Ainsi, des représentants de la compagnie se sont retrouvés plus d'une fois devant une veuve souhaitant liquider la collection de feu son mari, seulement pour s'entendre dire « vous arrivez trop tard, il y a un Belge qui est venu et qui a tout acheté ! » (*Rires*) C'est fou qu'ils n'aient rien conservé. À l'inverse, je suis plutôt un *hoarder* ; je garde tout, mes anciens passeports, des boîtes d'emballage de Colgate, de Quality Street… je ne peux pas jeter ! Mais ce que j'aime plus que tout lorsque je vais dans des conventions de tyrosémiophiles, c'est l'anonymat que cela procure. Contrairement à ce qui se passe dans un salon d'art contemporain, personne ne me connaît, personne ne m'arrête ! La valeur des objets que je collectionne n'a finalement pas tellement de conséquences sur mon enthousiasme…

TM Docteure Fauvel, et si nous offrions à Wim le diagnostic qu'il rêve d'entendre sur sa propre personne ?

AF Ce qui est intéressant ici, c'est qu'autant votre œuvre n'a pas été qualifiée de folle, autant vos amis vous ont qualifié de fou quant à votre pratique de collectionneur ! Dans l'étude des pathologies, on fait souvent la différence entre collectionner et accumuler. Wim n'est pas du côté de l'accumulation pathologique, car il y a une notion de plaisir, alors que la pratique des accumulateurs compulsifs a pour toile de fond la souffrance. La notion de partage compte aussi. L'accumulateur compulsif ne donne pas accès à ce qu'il accumule ; au contraire, il en a honte, il ne sort plus de chez lui, et n'y invite plus personne. C'est un

véritable repli social, là où Wim étend son horizon relationnel, rencontre des gens, fait de nouvelles expériences identitaires… Il faut ensuite interroger ce qui est collectionné, et là on retrouve la relativité dont parlait Wim. Pendant longtemps, une collection a été considérée comme normale uniquement si elle pouvait avoir une valeur sociale, transcrite en termes économiques (avec une cote), scientifiques (comme dans le cas des cabinets de curiosités), esthétiques, etc. Aujourd'hui, les classifications ont évolué : une collection d'objets de peu de valeur ne sera pas considérée comme pathologique par la psychiatrie, car on s'est rendu compte que les cotes étaient extrêmement variables. Wim semble donc totalement normal, du moins en 2023… En 1923, ç'aurait été autre chose (*rires*) ! Il reste un détail à relever : vous avez dit, à un moment, « je ne peux pas jeter ». Ce « je ne peux pas » est peut-être un petit indice pathologique. Le collectionneur est capable de se séparer de certains objets pour enrichir ou compléter sa collection. Celui qui n'est pas capable de jeter se rapproche de l'accumulateur…

WD Me voilà donc borderline, ça me va (*rires*) !

AF J'ai aussi entendu le mot « rationalisation » à plusieurs reprises, comme une sorte d'auto-excuse pour expliquer un comportement, et c'est intéressant. Mais la façon de collectionner de Wim se rapproche aussi de la question de la transmission historique, de l'attitude du curieux qui collectionne un objet en fonction de ce qu'il dit d'une histoire collective. La manière de flotter entre les genres, les catégories et les pratiques, caractéristique du travail de Wim (est-ce que c'est de l'art ? Est-ce que c'est une collection ? Une accumulation ?) est en tout cas particulièrement intéressante.

WD Je sais que certaines personnes se font presque une mission de leur collection. C'est le cas de mon père qui rassemble tout ce qui a trait à sa région, son village, avec l'idée que si lui ne le fait pas, qui le fera ? J'ajouterai aussi l'idée que la collection crée une illusion de contrôle ou de maîtrise : on organise sa collection comme on veut, on la met en place, en ordre… On recrée ainsi un microcosme sur lequel on a tout pouvoir, ce qui n'est jamais le cas dans le monde réel. Mais fondamentalement, cela me fait plaisir !

AF Le collectionneur maîtrise son monde. L'accumulateur, lui, est dépassé par ce qu'il accumule. Cependant, on pourrait se demander si les médecins n'ont pas vu les choses à l'envers ; il est peut-être aujourd'hui plus rare de ne rien collectionner du tout. Instagram permet cette collection des images, Tinder, celle des amants… Tout dépend de ce qu'on voit comme une collection. On pourrait donc renverser l'équation… Qui, aujourd'hui, ne collectionne rien ? Qui ne veut rien garder, n'avoir aucune trace, qui n'a pas l'idée de créer une série ?

TM Nous parlions tout à l'heure du tatouage. Wim a souvent dit que des gens qui consacrent une part significative de leurs revenus à tatouer leur corps devraient être aussi considérés et respectés que des collectionneurs d'art, par exemple…

AF C'est un cas tout à fait significatif, car il y a eu des collections de tatouages. Dans le regard du XIXe siècle, le tatouage est un stigmate, un signe de dégénérescence sociale. Les gens qui se tatouent détériorent leur corps, et ils apparaissent donc comme profondément malades. Mais on trouve aussi des médecins, des avocats, des gens socialement très bien placés qui collectionnent des peaux tatouées. On récupérait les corps des condamnés à mort, et on confectionnait des livres de peau. Aujourd'hui, le regard s'est complètement inversé : ce qui était légitime au XIXe, c'était de collectionner les tatouages des autres, et d'avoir des collections qu'on s'échangeait ! Aujourd'hui, on trouve normal de se tatouer, y compris chez les femmes (ce qui était l'ultime tabou au XIXe). Les gens collectionnent donc quelque part le tatouage dans leur chair, mais les collections de peaux tatouées sont devenues taboues. Nous sommes choqués par cette appropriation du corps de l'autre. Il y a encore dix ans, on pouvait acheter des peaux tatouées sur eBay, aujourd'hui c'est du domaine du darknet. Où est l'art ? Le tatouage en est devenu un. Où est la pathologie ? En faire la collection en est désormais une. Quant à la question de savoir ce qui advient si on se met à collectionner les tatouages des autres, mais avec leur consentement… et d'en faire une œuvre d'art…

TM C'est justement la question que pose Wim avec Tim Steiner. Une partie de l'œuvre consiste presque en contrats, démarches légales et négociations.

WD L'œuvre, le dessin, et même l'exposition du corps de Tim ont moins attiré l'attention que la vente de sa peau… Là, on a touché au tabou !

COLLECTING : HOW FAR SHOULD IT GO ? BETWEEN PATHOLOGY AND PASSION
An Interview with Aude Fauvel and Wim Delvoye

Thomas Mondémé Aude Fauvel, you're a historian specialising in the intersection of art, politics, and medicine. You focus on the history of classifying mental disorders.

Aude Fauvel Let's say that all my research explores taboo themes and invisible actors in the history of medicine, which traditionally concentrates on uplifting accounts of progress and invention.

TM Wim, your artistic mission is also deeply concerned with the taboo and the invisible—particularly viewed through the lens of social class. Various practices disregarded by mainstream art history (tattoos, artisanal craftsmanship, etc.) are often of particular interest to you.

Wim Delvoye I don't deliberately seek out taboos as an artist, but I am very conscious of the fact that we have become almost immunised to the impact of images. In the pursuit of images that still speak to us, move us, engage us, I often unintentionally encounter the question of what actually is taboo. I confess that I often can't predict the intensity of an audience's reaction. *Cloaca*, for example, unleashed responses that were very contradictory and totally unexpected. There was an enthusiastic reception in Lyon, with people wondering aloud what the machine had eaten—but when I got to Düsseldorf, there was widespread outrage. How could someone create a work of this kind when a large part of the planet's population is dying of starvation ? It's the same work of art and the same message, but in a more Protestant society that's hostile to waste and extravagance, the reaction to the taboo was expressed more vehemently. And in Switzerland, they were very diligent about keeping the machine clean ! (*Laughter*) I felt a bit like Astérix visiting various countries, each with its own moral landscape.

AF In the realm of mental illness, questions of class and genre matter tremendously. Some practices are regarded as merely unconventional and tolerated if adopted by an aristocratic or privileged white male elite, but they'll be regarded as crazy if practised by a disenfranchised group. The issue of collecting is fascinating from this perspective : When do we pronounce the diagnosis of "hoarding disorder," a pattern of pathological accumulation ? We may tolerate or regard various practices as aberrant solely on the basis of the collector's social standing. Wim, was there ever a time when you were treated as a lunatic ? Has some critic already had you psychoanalysed ?

WD I don't think so, but it would be interesting ! I enjoy reading about the psychoanalyses of other people, so I'd like to see how I'd react to my own. I've exhibited my childhood drawings, but my problem is that I basically had a very normal, happy youth. I'm simply a white male, born in the 1960s, without much of a backstory.

AF So you're telling us that you're of boringly sound mind ! (*Laughter*) Is abnormality the norm in the realm of art ?

WD I've created some rather extreme things for the art market and frequently changed my style. But it doesn't really make a difference. I'm Belgian, I live in Ghent, I have a strong accent, and I really have nothing to lose. (*Laughter*) So why not give it a try ? Belgians have this freedom of expression because we're on the periphery. I've also lived in New York, but I think my career would have been unimaginable there. I produced x-rays of couples making love. What New York radiologist would dare to do that ? Half my work wouldn't be possible in a setting that's so much more puritanical, operating according to the rules.

TM You mention your freedom to change styles. Your solo exhibitions often resemble group shows or collections, and the show we're discussing today definitely draws upon that idea. And you're a big collector yourself.

WD I just came across a sixteenth-century coin in an auction. I'm very intrigued by numismatics. As far as I'm concerned, it's not at all pathological—quite the opposite—it's very rational from an economic perspective to invest in something whose value isn't dependent on the banking system ! I've always been a collector. When I was young, it was my ambition to be the world's best in some area while also cultivating the pleasures of collecting, assembling, arranging, etc. I got a little bored, so I turned my attention to cheese box labels. They're inexpensive, they're flat, and they're always in the same format. And consider the investment in social capital, though my friends began to think I was out of my mind. With very little monetary outlay, I could construct an interesting image. (*Laughter*) I was naturally attracted to La Vache Qui Rit : a good name, a good image, and a good story. (The company was founded in 1924.) One thing led to another, and I ended up paying plenty for the labels because they're antiques. Buying those labels also gave me access to participation in a societal parlour game. I was a kind of tourist in working-class households because tyrosemiophily (the practice of collecting cheese labels) is a socially distinctive pastime. Between my exhibitions, I'd attend conventions in little villages, sometimes purchasing entire collections just for two or three items I didn't already have. La Vache Qui Rit also tried to buy them all up—even though they didn't have the entire collection in their archives. There'd be company representatives approaching a widow trying to sell her late husband's collection, only to be told, "You're too late; some Belgian guy came along and already bought everything !" (*Laughter*) It was crazy of them not to have kept all of those. On the other hand, I'm something of a hoarder; I keep everything—old passports, Colgate toothpaste packaging, Quality Street sweet boxes; I can't bring myself to throw them away. What I like best about tyrosemiophily conventions is their anonymity. It's such a contrast to what I have to deal with in a contemporary art gallery. Nobody recognises me, and nobody gets in my way. The actual value of the objects I collect really doesn't have much impact on my enthusiasm.

TM Docter Fauvel, suppose we offer Wim the psychoanalysis he fantasises about ?

AF What I find interesting is that—although your work hasn't been described as crazy—your friends describe you as crazed in your collecting practices ! In studying mental pathologies, we often make a distinction between collecting and accumulating. Wim doesn't fall into the category of pathological accumulators because he embraces the notion of pleasure, whereas the habits of compulsive accumulators entail an element of anxiety. Willingness to share is also a factor. Compulsive accumulators don't allow access to what they've accumulated; quite the opposite—they're ashamed of it, they don't leave the house, they never invite anyone over. It's complete social withdrawal, whereas Wim is expanding his relational horizons, meeting people, engaging in new searches for self-realisation. You have to examine what is being collected, and there you find the relativity Wim is describing. In the past, collecting was considered normal only if it had a social value conveyed in economic terms (with a price attached), scientific interest (as in the case of cabinets of curiosities), or aesthetic merit. These classifications have shifted today. A psychiatrist would not consider a collection of objects of minimal cash value to be pathological because we now realise that the quoted prices were extremely random. So, Wim seems completely normal, in 2023 at least. In 1923, it would have been a different matter ! (*Laughter*) There's just one detail I'd mention, you said at one point that "I can't throw them out." And that could be a minor indicator of pathology. The collector is able to separate himself from certain objects to enhance or complete a collection. Someone who can't throw things out begins to seem like an accumulator.

WD I'm borderline, which suits me fine ! (*Laughter*)

AF I've also heard the word "rationalisation" several times as a kind of self-justifying excuse to explain a type of behaviour, and that's interesting. But Wim's approach to collecting also evokes the issue of historical transmission, of the attitude of enquiring people who amass objects based on what they view as a collective history. This way of floating between genres, categories, and practices is typical of his work. (Is it art ? Is it a collection ? An accumulation ?) and it's especially interesting in this case.

AF A collector controls his world, but the accumulator, on the other hand, is overwhelmed by what's been accumulated. Still, we might ask ourselves whether psychologists haven't gotten things backwards. Today, it may be the exception not to collect something. Instagram facilitates the collection of images, Tinder, the collection of lovers. It all depends on what you think of as a collection. You can reverse the equation : Who doesn't collect something these days ? Who wants to keep nothing, leave no trace, have no thought of creating a legacy ?

TM We were talking about tattoos a little while ago. For example, Wim has often suggested that people who dedicate a significant amount of their earnings to tattooing their bodies should be regarded and respected as art collectors.

AF That's a very significant topic because tattoo collections do exist. To nineteenth-century eyes, tattoos were stigmatised, a sign of social degeneracy. People who tattooed themselves desecrated their bodies and were seen as seriously deranged. But there were doctors, lawyers and distinguished members of society who collected tattooed skins. They'd recover the skins of executed criminals and bind them into portfolios. Today, the point of view is completely the opposite. It was perfectly respectable in the nineteenth century to collect other people's tattooed skins and swap collections of them ! These days, it's completely normal for women to be tattooed like men (which was the ultimate taboo in the nineteenth century). People collect tattoos on their own flesh, but collections of other people's tattooed skin are now taboo. We're appalled by the appropriation of someone else's body. Just ten years ago, you could still buy tattooed skin on eBay, whereas today, it's consigned to the dark web. What is art ? Tattooing has become one form of it. How do we diagnose pathology ? Collecting tattooed skins now represents one manifestation. Then there's the question of what will happen if someone starts to collect other people's tattoos, but with their consent, to create a work of art from them.

TM That's just the question Wim raised with Tim Steiner. Part of this work consists of contracts, legal issues, and negotiations.

WD The creation, the design, and even the display of Tim's body attracted less attention than selling his skin. That really crosses the line !

CABINET D'AMATEUR, vers 1620 Frans II Francken Huile sur bois 55 x 76,5 x 0,1 cm inv. BASZ 0008

LES RÉSERVES DU MAH Mignonnettes et leurs écrins

PORTFOLIO | MATTHIEU CROIZIER 14

MYSTÈRES ET BOULES DE GOMME N° 7: OBJETS ET FRUITS, 1975–1981 Muriel Olesen Bonbons gélifiés épinglés sur papier et polystyrène expansé, 270 x 390 x 55 mm

LE CHOIX DE MAGMAH 15

MOULES POUR LA PRODUCTION DE HORDAK, PERSONNAGE DES *MAÎTRES DE L'UNIVERS*. Début des années 1980

Collection de Markus Salgert
Usine Top Toys, Argentine

Métaux divers

LA FORME ADULTE DE LA COLLECTION

COLLECTIONNEURS, COLLECTIONS, MUSÉES ET SYNDROME DE DIOGÈNE

D'un côté, les collectionneurs d'objets ayant une valeur artistique et historique, vendeurs anonymes ou mécènes qui donnent ces collections aux musées publics ou privés, lesquels prennent alors en charge leur préservation. La visite de ces musées permet à tout âge de guider le tissage de nos apprentissages et les sillons de nos réflexions en y associant l'expression de nos émotions.

De l'autre, les personnes ayant un syndrome de Diogène avec, entre autres symptômes, la création d'« entassements » dont la dangerosité potentielle nous parvient à travers les actualités : incendies, effondrements de planchers, odeurs pestilentielles, voire des passages aux urgences pour les victimes de ce trouble[1]. Ici, la puissance publique, et son pouvoir de police, est chargée d'assurer l'évacuation des entassements et leur départ vers une déchetterie.

Quels sont les liens entre les collections et les entassements, entre les collectionneurs et les entasseurs ? La ligne de démarcation est-elle si bien tracée entre ce qu'il faudrait protéger et ce qu'il faudrait évacuer ?

Pour assurer la vie d'une bibliothèque ou d'un musée, les bibliothécaires et les conservateurs sont dans l'obligation de prendre des mesures d'évacuation. Cette valorisation du « prendre soin » a d'ailleurs conduit au remplacement progressif du terme « conservateur » par celui de « curateur ». En miroir, la chance a parfois permis de sauver des entassements qui se sont révélés être des trésors. Ainsi, les pierres entassées par Ferdinand Cheval[3] auraient pu être évacuées ; au lieu de cela, elles ont été promues « Palais idéal » et inscrites au patrimoine de l'humanité. Citons aussi Vivian Maier et ses entassements de photographies au format 6x6[4], Henry Darger[5] avec ses entassements de cartons et de sacs recouvrant des pages d'écriture et d'illustrations, qui en font aujourd'hui la bande dessinée la plus longue du monde.

On pourrait croire que mes lunettes de neurologue, de psychiatre puis de gériatre me permettent de distinguer les collectionneurs des entasseurs. Les séparer pour admirer les collections des collectionneurs et évacuer les entassements des entasseurs. Neuro-psycho-gériatre, j'ai soigné les maladies de ces entasseurs. J'ai participé à des évacuations sans voir la personne cachée derrière la maladie. À cette époque, je n'avais pas compris la fonction de protection[6] d'un mode de vie hors normes. Je n'avais pas compris non plus la nécessité de prendre le temps d'établir un lien humain pour réchauffer lentement une personne « congelée » et coupée de ses émotions. La violence de ces évacuations a eu parfois pour résultat la mort.

Au-delà de mon expérience, je dois l'évolution de mes réflexions à des médecins comme Ernest Dupré avec ses mendiants thésauriseurs[7], Duncan Macmillan avec son syndrome d'effondrement social[8] et surtout Anthony Clark[9], qui a donné le titre « Syndrome de Diogène » à un article qui décrit 30 personnes dont les habitats sont emplis d'objets. Mettre ainsi paradoxalement le symbole du vide sur du plein m'a obligé à regarder les collectionneurs et les entasseurs à la lumière d'une philosophie faisant l'éloge d'un mode de vie minimaliste.

Diogène, un prénom aujourd'hui disparu, est né à Sinope. Un paradis naturel pour ce nouveau-né dont le père est banquier. Le petit Diogène connaît la honte lorsque son père est accusé de fabriquer de la fausse monnaie. Plus tard, capturé par des pirates, il est réduit à la condition d'esclave. Grâce à son ardeur au travail, il est libéré et retrouve un statut d'homme libre. Cela ne l'empêchera pas d'être considéré comme le fainéant le plus célèbre de la Grèce antique. Il a aussi été dit que Diogène s'exhibait et se masturbait en public. Qualifié de « Socrate fou », Diogène était perçu comme aussi dangereux que Socrate, qui fut condamné à mort pour ses enseignements à la jeunesse. Diogène a eu la chance d'échapper à ce sort, mais a été victime de disqualifications destinées à détruire, à travers lui, l'école des cyniques. Cynique, un mot choisi par Antisthène, le fondateur de cette école attachée à l'authenticité et au droit d'oser dire la vérité, de « mordre avec les paroles ». Ces philosophes cherchaient le divin dans l'humain. S'y ajoute l'absence d'intérêt pour la propriété, considérant que les possessions entravent l'élévation vers la spiritualité. Un tableau de Nicolas Poussin montre Diogène se débarrassant de son écuelle pour ne garder qu'un vêtement, un bâton, un stylet et un papyrus. Mieux connaître ce philosophe nous permet de comprendre la fascination que nous pouvons éprouver au contact des personnes ayant un syndrome de Diogène.

Pour clarifier, communiquer, fédérer et accompagner en préservant leur vie, j'ai fabriqué un lexique et dessiné à main levée un personnage dans un tonneau[10] à proximité d'un panier symbolisant la personne que nous avons appelée le « porteur de panier », celle qui apporte de l'eau et du pain permettant la survie de la personne qui s'est auto-exclue.

Ce dessin fait apparaître un critère principal (dénominateur commun : un besoin de tout et une demande de rien) et trois critères optionnels. Le besoin de tout perçu par un observateur peut correspondre à deux situations extrêmes de la condition humaine : soit un réel besoin insatiable de faire le plein (le collectionneur et l'entasseur), soit un réel besoin insatiable de faire le vide (Diogène).

Les trois critères représentant la relation aux objets, la relation au corps et la relation aux autres peuvent être dessinés sous la forme de trois lignes horizontales.
Présenter ces lignes à la personne qui se soucie de la situation permet de lui demander si elle peut contribuer à décrire la situation en plaçant un trait entre les extrémités de chacune des trois lignes (vide – plein / sale – propre/ isolé – entouré). Lorsque les trois traits sont placés aux extrémités « plein, sale et isolé », nous sommes en présence d'un syndrome de Diogène complet. À opposer aux syndromes de Diogène partiels lorsque seulement une ou deux extrémités sont désignées. Un pas de plus dans la description est ensuite apparu

UN CRITÈRE PRINCIPAL
Absence de demande
Il aurait besoin de tout mais il ne demande rien

TROIS CRITÈRES COMPLÉMENTAIRES
1 *Relation aux objets*
Domicile vide ou entassé
2 *Relation au corps*
Trop sale ou trop propre (peau, ongles, cheveux)
3 *Relation aux autres*
Misanthropie de survie ou philanthropie
(*) *Avec ou sans porteur de panier*

© Jean-Claude Monfort, 2006
dessin : Matthieu Bonhomme

nécessaire pour se rapprocher de la complexité de la réalité. Je propose aujourd'hui de préciser si chacune des extrémités se présente sous une forme négligée ou soignée. Par exemple, si une personne se trouve à l'extrémité « plein », il est intéressant de faire préciser s'il s'agit d'un plein « soigné » (une collection) ou d'un plein « négligé » (un entassement).

Positionner la situation à l'aide de ces trois lignes avec six extrémités, elles-mêmes existant sous deux formes, permet d'esquisser un tableau naturel composé de 12 éléments, 12 formes différentes du syndrome de Diogène, 12 « modes de vie Diogène ». Parmi eux, le mode vide avec de rares objets soignés (le Diogène de Sinope), le mode plein d'objets négligés (le Diogène de Clark), le mode plein d'objets soignés (le Diogène du duc de Luynes et des collectionneurs), le mode entouré avec le souci de l'autre (le Diogène philanthrope, humanitaire, généreux, mécène), le mode isolé avec le souci de l'autre (le Diogène ermite du désert). Cette liste de descriptions figées à un instant T pourrait faire penser à tort que la situation est statique alors qu'elle est dynamique au fil de la vie. Une personne peut glisser d'une extrémité à l'autre et revenir à la position initiale, en ayant de la difficulté à se positionner au milieu. Ces critères sur trois lignes incitent à réfléchir sur la possibilité que des comportements opposés puissent traduire une seule et même souffrance. Ils permettent aussi d'envisager la possibilité d'arriver à se retrouver aux extrémités, non pas en raison d'une attraction vers les extrêmes, mais en raison d'une dissociation post-traumatique de la relation, avec une difficulté à vivre en harmonie au centre. Enfin, nous avons observé que deux extrémités opposées pouvaient être paradoxalement juxtaposées, par exemple vivre dans un habitat comportant des pièces pleines et des pièces vides.

Face à l'une de ces situations, le risque, en cas de maladie associée, est de penser que la maladie est la cause du syndrome de Diogène. Des auteurs, dont je fais partie, ont observé que dans la moitié des situations, aucune maladie ne peut être identifiée[11]. C'est l'écoute des histoires de vie de ces « Diogènes énigmatiques », associée à la lecture de romans et de biographies, qui m'ont conduit à poser l'hypothèse d'un dénominateur commun caché derrière la diversité des situations : *une naissance au paradis suivie d'un passage en enfer dans la petite enfance*[2]. Isolé dans un paradis perdu et dépourvu de toute ressource externe, un enfant pourrait survivre dans cet environnement hostile grâce à l'apprentissage de ce que j'ai appelé « une misanthropie de survie », permettant l'accès à des ressources internes disponibles lors du développement du cerveau humain. Cette misanthropie, appropriée en enfer, permettrait d'en sortir pour enfin arriver sur terre, là où la vie n'est ni l'enfer, ni le paradis. Cette période de vie sans particularités est caractérisée par l'invisibilité de la mémoire traumatique gravée pendant l'enfance. À l'adolescence ou à l'âge adulte, un deuxième événement traumatique ayant des similitudes avec le premier pourrait de nouveau provoquer une dissociation des relations (aux objets, au corps et aux autres) et un processus de « diogénisation », c'est-à-dire un glissement vers l'une des 12 extrémités évoquées plus haut. L'exposome et ses interactions énigmatiques entre les facteurs génétiques et environnementaux, l'aléatoire, la fortune ou l'infortune[6] expliqueraient la singularité des parcours et le glissement sur une, deux ou trois lignes, avec ou sans l'émergence de maladies associées. Ainsi, collectionneurs et entasseurs auraient en commun le parcours de vie vu plus haut (le passage du paradis en enfer dans la petite enfance alias P.P.E dans la P.E.). Un parcours à l'origine d'une force morale et physique exceptionnelle, une force parfois associée à une créativité artistique et scientifique hors normes[12].

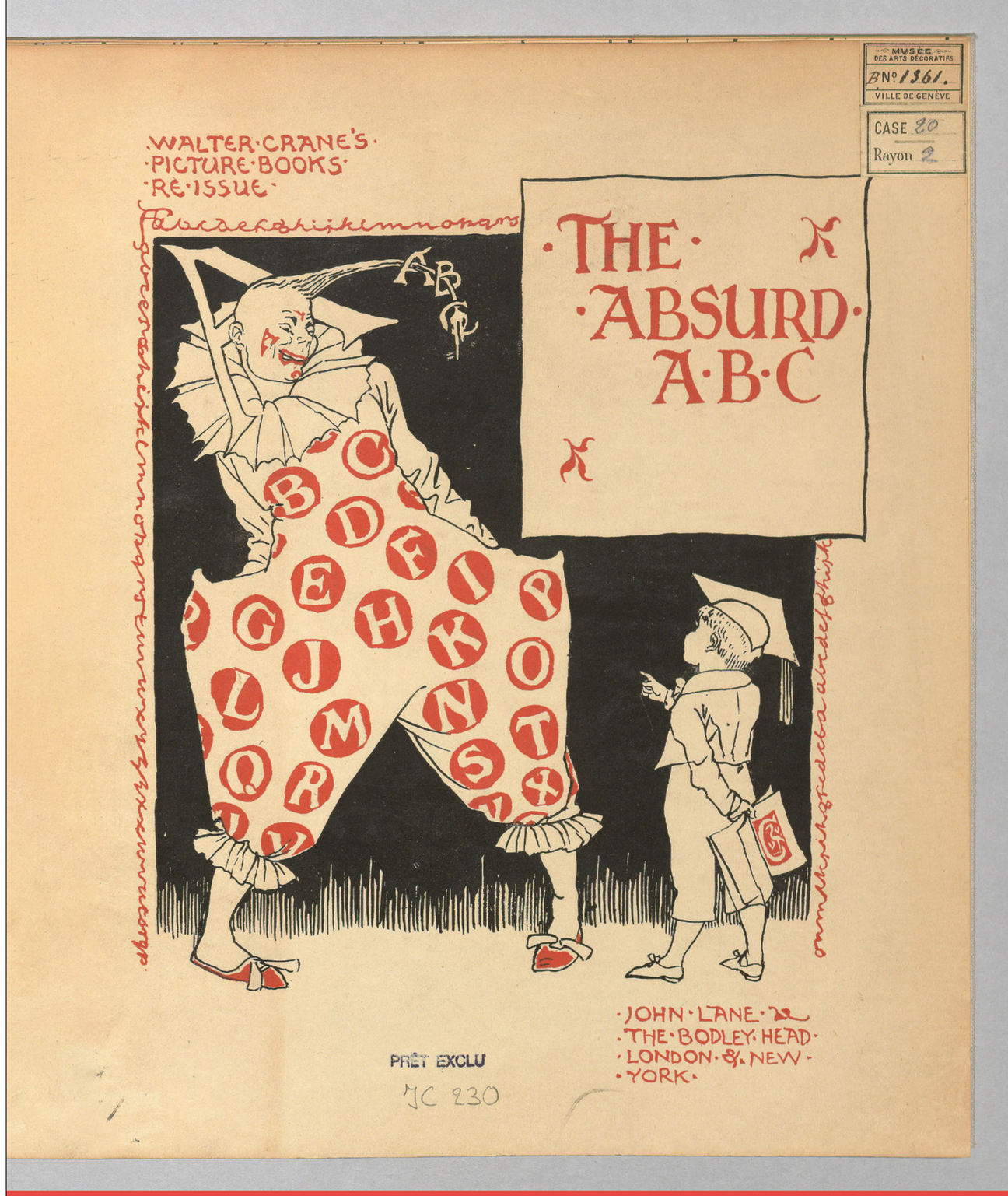
Avancer sur le chemin de la genèse d'un syndrome de Diogène ouvre aussi la question du choix des objets collectionnés ou entassés, avec la possibilité d'une addiction au traumatisme[13] ou d'une addiction à son processus de réparation[14] [15]. Des entassements d'excréments ou un goût pour la scatologie pourraient être des comportements d'addiction à des violences sexuelles dans l'enfance avec ingestion d'excréments. Je garde en mémoire l'histoire d'une visite à domicile et de ma découverte de « deux poulets mis en putréfaction » : un devoir de mémoire de cette personne pour les soldats français et allemands à Verdun, étouffés par la terre soulevée par les bombes. Je me souviens aussi, lors d'un échange avec la conservatrice du Musée des papillons de Saint-Quentin, d'une discussion sur la personne à l'origine de cette collection. À partir de quelques indices, une enfance malheureuse et studieuse, nous avons imaginé qu'elle avait peut-être, en récompense de son travail scolaire, reçu sa première consolation, un papillon. Le premier d'une collection constituée jusqu'à son dernier souffle : 300'000 spécimens[16], l'histoire d'une addiction à la consolation.

Que faire pour les personnes qui sont passées de la collection d'un musée à un entassement à haut risque ? La dimension d'une addiction m'a fait lire *Avec les Alcooliques anonymes*[17] de Joseph Kessel et m'a amené à proposer des « groupes de Diogènes anonymes ». La fréquence d'une dimension artistique et la nécessité d'un relogement de ces artistes m'ont poussé à approcher les mairies qui pourraient avoir le projet de créer au cœur des villes des « résidences de Diogènes artistes ». En France, la députée Maud Gatel est au travail avec la perspective de faire évoluer les accompagnements des personnes ayant un syndrome de Diogène.

Le nombre de villes dans lesquelles je suis sollicité atteint aujourd'hui 89. Ces voyages me permettent la visite des musées des beaux-arts. Je marche à la recherche d'un tableau représentant Diogène. Je pars aussi à la recherche d'une personnalité locale qui pourrait avoir un syndrome de Diogène méconnu. Le 27 janvier 2023, dans la ville de Nice, invité à parler dans l'auditorium du Musée d'art moderne et d'art contemporain (Mamac), j'ai découvert une face cachée d'Yves Klein. La fascination m'a saisi quand j'ai appris que l'une de ses expositions avait été intitulée *Le Vide et le Plein*. Une fascination face à l'histoire d'une vie condensée en quelques mots : « *Puis, j'ai perdu l'enfance… j'ai très vite rencontré le néant. Je n'ai pas aimé le néant et c'est ainsi que j'ai fait connaissance avec le vide, le vide profond, la profondeur bleue* »[18].

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

1. Jean-Claude Monfort et Isabelle Péan, Syndrome de Diogène : arrivée aux urgences, critères opérationnels, compréhension et accompagnement. Urgences 2013 : Société française de médecine d'urgence, 2013 : 1-8.
2. Jean-Claude Monfort, *La Psychogériatrie* (1re édition). Paris, P.U.F. (Collection Que sais-je ?), 1998.
3. Monique Bon, Réalisation d'un rêve : le palais idéal du Facteur Cheval. *Psychologie clinique,* 2016, 41, 109-21.
4. Ann Marks, *Vivian Maier révélée : Enquête sur une Femme libre,* Delpire, 2021.
5. Henry Darger, *The History of my Life* (L'Histoire de ma Vie), Extrait de 5500 pages manuscrites : Les Éditions Aux Forges de Vulcain, 2013 (traduit en 2015).
6. Jean-Claude Monfort, *Vieillir, Risques et Chances : Petit Traité de Psychogérontologie*. Paris, Lavoisier, 2015.
7. Ernest Dupré, Les mendiants thésauriseurs. *Le Paris médical,* 1913.
8. Duncan Macmillan, Psychiatric aspects of social breakdown in the elderly. *Royal Society Health Journal* 1957, 77 : 830-6.
9. Anthony Clark, G. D. Mankikar, Ian Gray, Diogenes syndrome. A clinical study of gross neglect in old age. *Lancet,* 1975, 15 : 366-8.
10. Jean-Claude Monfort, Laurence Hugonot Diener, Catherine Wong, Isabelle Péan, Emmanuel Devouche, Le syndrome de Diogène et les situations apparentées d'auto-exclusion sociale. Enquête descriptive. *Psychologie et Neuro Psychiatrie du Vieillissement,* 2010, 8 : 141-53.
11. Jean-Claude Monfort, Emmanuel Devouche, Catherine Wong, Isabelle Péan, Laurence Hugonot Diener, Diogenes syndrome : a prospective observational study. *Journal of Aging Research & Clinical Practice,* 2017, 153-7.
12. Jean-Claude Monfort, Réintroduire l'art à l'hôpital. *Area* 2011 : 33-5.
13. Bessel Van der Kolk, Michael Greenberg, H. Boyd, J. Krystal, Inescapable shock, neurotransmitters, and addiction to trauma : toward a psychobiology of post traumatic stress. *Biological Psychiatry,* 1985, 20 : 314-25.
14. Alice Miller, *Notre Corps ne ment jamais* (Die Revolte des Körpers, 2004), Flammarion, 2014.
15. Mike Kelley, *Memory Ware* : Verlag der Buchhandlung Walther Konig – Jablonka Galerie, 1999.
16. Jean-Claude Monfort, Diogène, sentinelle révélatrice de la valeur vitale d'un animal de compagnie. *Rhizome,* 2019, 12.
17. Joseph Kessel, *Avec les Alcooliques anonymes*, Folio, 1960.
18. James Coignard, Yves Klein. La vie en bleu. *Connaissance des Arts,* 2006, 642, 58-71.



Ce clown blanc soumis à l'interrogatoire de son jeune professeur orne la couverture de la réédition d'un *toy book* (« livre ludique ») de Walter Crane, artiste majeur de l'illustration britannique et du mouvement Arts and Crafts. Né dans la seconde moitié du XIXe siècle, ce dernier remet à l'honneur le savoir-faire et la créativité dans le domaine des arts décoratifs, standardisés et appauvris par l'industrialisation.

Associé à Edmund Evans (1826-1905), graveur à l'origine d'importantes innovations dans le domaine de la xylographie en couleur, Crane enrichit considérablement l'esthétique du livre pour enfant. En appliquant à ce type de publications un soin artistique et matériel supérieur, il aspire à encourager le goût pour la lecture et favoriser ainsi l'apprentissage.

THE ABSURD ABC, vers 1896 Walter Crane Xylographie en couleur 270 x 230 x 9 mm BAA JC 230

CETTE PORTE SERAIT-ELLE CELLE DE L'ENFER SANGLANT LUI-MÊME ?

JOHNNY BOB CALAME JUNIOR EUT L'IMPRESSION QUE CE SERAIT LES TREFONDS DE SON ÂME QU'IL ALLAIT DEVOIR EXPLORER.

TOUTES SES ÉMOTIONS CACHÉES ET SES SECRETS INTIMES AVAIENT ÉTÉ RECOUVERTS PAR LE TEMPS D'UNE CUIRASSE JUSQU'ICI INVIOLABLE.
ALLAIT-ELLE TENIR LE COUP ?

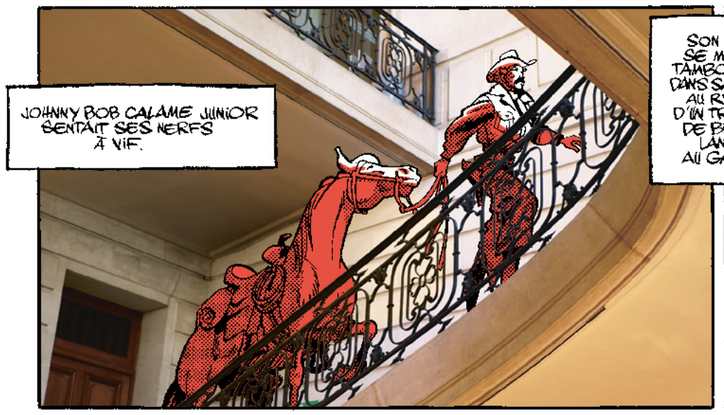
IL AVAIT DÉJÀ RESSENTI LE DÉSIR D'ÊTRE QUELQU'UN D'AUTRE. ON N'A QU'UNE VIE, DISAIT-IL. POURQUOI CELLE-LA ?

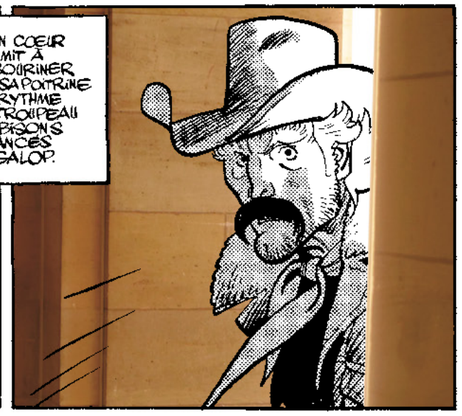
BLOODY HELL ! FUCKING SHIT !, IL DISAIT ÇA, AUSSI.
3

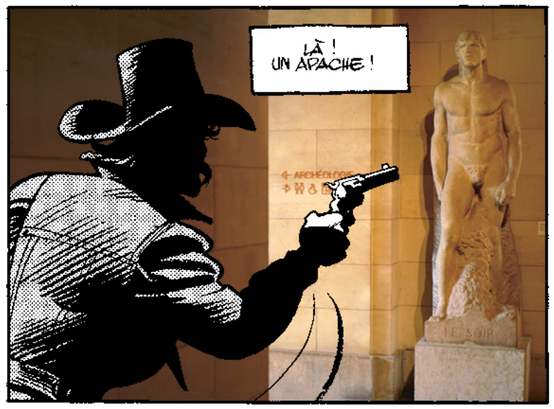
SON CHAPEAU ÉTAIT RAMOLI PAR DES ANNÉES DE SUEUR. IL PUAIT, PROBABLEMENT.
SON PANTALON ÉTAIT RAIDI PAR LA CRASSE ET LA SUDATION SÉCHÉE DE SA MONTURE.

SES BOOTS POUSSIÉREUSES AVAIENT ÉCRASÉ PLUSIEURS TONNES DE BOUSE AU LONG DE L'OREGON TRAIL. SA MOUSTACHE HIRSUTE LOGEAIT CERTAINEMENT QUELQUES POUX.

MAIS NE CHANGE RIEN, JOHNNY BOB !
...SINON DE DIRECTION. IL N'Y A RIEN, PAR ICI. C'EST LE BOUT DE LA PISTE.


JOHNNY BOB CALAME JUNIOR SENTAIT SES NERFS À VIF.


SON COEUR SE MIT À TAMBOURINER DANS SA POITRINE AU RYTHME D'UN TROUPEAU DE BISONS LANCÉS AU GALOP.


LÀ ! UN APACHE !

DU SANG FROID, JOHNNY BOB ! DU SANG FROID, BON SANG...
4

OUTERBRIDGE OBJECTS – CLOCK Neil Winokur

OUTERBRIDGE OBJECTS – SQUISHY HEDGEHOG, 1986 Neil Winokur

HANNS-MARTIN WAGNER, ARTISTE CINÉTIQUE

Comment votre œuvre s'inscrit-elle dans l'exposition de Wim Delvoye ?
Pour moi, c'est une espèce de rendez-vous surprise. Nous avons à ce jour une situation particulière de télétravail, de réunions en ligne et de communication par courriels. J'ai développé, bien sûr, beaucoup d'images intérieures de la forme que cela prendra, une fois le travail achevé. J'ai imaginé les circuits longeant l'exposition, reliant les œuvres d'art, les objets et les salles. J'imagine aussi le bruit métallique flottant des balles en mouvement, même si on ne les voit pas. J'attends avec intérêt de voir ce à quoi cela ressemblera en réalité. Les effets sont toujours surprenants, quand on construit une telle installation.

Quels liens faites-vous entre votre création pour cette exposition et le Musée d'art et d'histoire de Genève ?
Je suppose que des institutions culturelles comme le MAH doivent parfois lutter contre une aura involontaire de temples de la haute culture. L'idée d'avoir une installation de balles roulantes dans un tel lieu m'amuse et m'honore en même temps. La meilleure connexion entre «mon» travail et le MAH est, je l'espère, l'influence positive de cette conception peu orthodoxe.

D'où vient cette fascination pour la cinétique et comment avez-vous progressivement fait évoluer les formes et les échelles de vos circuits ?
L'évolution a été lente et a pris plusieurs années. J'ai toujours aimé jouer et explorer et je m'en servais déjà comme moyen d'expression lorsque j'étais animateur de jeunesse. Je peux par ailleurs être absorbé par une nuée d'oiseaux, l'eau qui coule, des feuilles qui tombent ou des gens qui suivent leur chemin. Cette fascination pour le mouvement et pour le changement lent est le point de départ de ma passion. Par la suite, j'ai découvert l'apparition de l'art cinétique dans les années 1960 et j'ai établi des contacts avec des artistes contemporains des arts visuels et du spectacle. Vers 2003, je me suis mis à travailler et à jouer de façon professionnelle. La seule chose qui a changé depuis, c'est le souhait de pouvoir bénéficier d'une courte pause, de temps à autre.

Wim Delvoye a une relation d'artiste-collectionneur tant avec les objets qu'avec les œuvres d'art. Comment avez-vous abordé cette perspective pour votre projet au MAH ?
Lorsque j'ai vu les premières esquisses de l'exposition, j'ai eu l'idée de relier des œuvres d'art avec l'histoire et le sens des objets collectionnés. Y aura-t-il une hiérarchie ou juste un jeu de balles roulantes avec un ordre aléatoire ? Que feront les visiteurs ? Vont-ils suivre les balles ou les œuvres exposées ?

Pour finir, une autre pensée insolite : au début, l'installation de balles roulantes relie juste les œuvres de l'exposition de Wim Delvoye, mais à quoi ressemblera la fin de l'exposition ? L'installation de balles roulantes va-t-elle se muter mystérieusement en œuvre d'art de Wim Delvoye ou sera-t-elle découpée en morceaux et vendue aux collectionneurs ? Comme on peut l'imaginer, je suis assez espiègle pour avoir la curiosité de me demander à quoi ressemblera… la fin du jeu !

HANNS-MARTIN WAGNER, KINETIC ARTIST

How does your work fit into Wim Delvoye's exhibition ?
As for my part, it is kind of a blind date. Up to the present, we have this special remote work situation with online meetings and email communications. Of course, I developed lots of internal images of what it could be like once the work was done. I imagine the tracks running through the exhibition, connecting artworks, objects and rooms. I also envision the floating metallic noise of running balls, even if you can't see them. I'm looking forward to what it will be like in reality. There are always surprising effects when you build an installation like this.

What connections do you make between your creation for this exhibition and the Geneva Museum of Art and History ?
I guess that cultural institutions like the MAH sometimes have to struggle against an unwanted aura of temples of high culture. The idea of having a rolling ball installation in a place like this is amusing and, at the same time, an honour. The best connection between "my" work and the MAH is hopefully the positive influence of this unorthodox conception.

Where does this fascination for kinetics come from, and how have you gradually evolved the forms and scales of your circuits ?
This was a slow development over many years. I always liked playing and exploring, and I already used it as a medium when I was a youth worker. Aside from that, I can get lost in my thoughts watching a swarm of birds, running water, falling leaves or people walking their paths. This fascination for movement and also for slow change is the starting point of my passion. Later, I found out about the appearance of kinetic art in the sixties, and I made contact with contemporary visual and performing artists. Around 2003, I started to work and play professionally. The only thing that has changed since then is the desire to have a short rest from time to time.

Wim Delvoye has an artist-collector relationship with objects as well as artworks; how did you approach this perspective for this project at the MAH ?
When I saw the first sketches of the exhibition, I kind of picked up the idea of connecting artworks with the history and the meaning of collected objects. Will there be some kind of hierarchy, or is it just a rolling ball game with a random order ? And what about the visitors ? Will they track the balls or the exhibits ?

And finally, there is another odd thought. In the beginning, the rolling ball installation just connects exhibits of the Wim Delvoye Exhibition. But what will it be like at the end of the exhibition ? Will the Rolling Ball Installation mysteriously mutate into a Wim Delvoye artwork, or will it be cut into pieces and sold to collectors ? As one can imagine, I'm playful enough to be curious about what it will be like—at the end of the game !

C’EST DANS LA BOÎTE

Étuis et gaines font partie des conditionnements que les artisans ont développés dès le Moyen Âge pour entourer des objets mobiliers et leur offrir une protection digne du raffinement des objets ouvragés qu’ils contiennent, tout en les soustrayant aux conditions difficiles des voyages. L’étui, au sens générique, est une enveloppe en matériau rigide ou souple dont les formes intérieures et extérieures sont adaptées à l’objet auquel elle est dédiée. Nombre d’écrins conservés dans les collections sont aujourd’hui orphelins de leur contenu, dont seule subsiste l’empreinte. Mais ces réceptacles vides sont des témoins à la fois de l’art du gainier et des œuvres qu’ils abritaient.

Poser un regard patrimonial sur eux signale leur apport à la culture matérielle et ravive leur intérêt, pratique, technique et décoratif. Aussi, pour le musée et le collectionneur, conserver une montre de poche avec son étui original, associée en outre à sa clef et sa chaîne, voire à sa chatelaine, est synonyme de plus-value[1] : c’est présenter le garde-temps de manière optimale et intégrale. Or, si collecter des écrins de montres recouverts de maroquin ou d’écaille de tortue, contenant encore une glace de rechange, est un geste rare, acquérir aujourd’hui une montre-bracelet nichée dans un écrin multi-contenu est un attendu de l’amateur.

FAISEURS DE « BOËTES » ET ÉTUIS

Dès le XVe siècle, les instruments de mesure du temps ont été accessoirisés afin d’optimiser et de protéger leurs fonctions. La boîte de montre, comme le bâti de l’horloge, est l’un des premiers emballages du mécanisme horaire portatif. Dans les principaux centres européens où ils s’activent au XVIe siècle, les « horlogeurs » sont autorisés à travailler les métaux précieux pour fabriquer les réceptacles, soit les « boëtes », destinés à recevoir les mécanismes qu’ils fabriquent. L’augmentation de la production favorise même l’émergence d’un métier, celui des « monteurs de boîtes » désignés aussi par « faiseurs d’étuis ». À Genève, les corporations des monteurs de boîtes (1698) et des graveurs (1716) émargent des maîtrises primitives des horlogers (1602) et des orfèvres. En 1699, le gainage des boîtes est l’objet d’un accord conclu entre orfèvres et monteurs de boîtes, qui attribue la confection de modèles ornés de peau de chagrin, de cuir ou d’écaille de tortue à ces derniers[2].

George Prior, Markwick, Markham & Borrell. Montre de poche à quadruple boîte, dite « turque ». Londres, 1813. Argent, écaille, laiton, émail peint ; bois gainé de cuir. MAH, inv. M 0946

BOÎTES MULTIPLES

Les boîtes sont des accessoires non nécessaires à la marche proprement dite du garde-temps. Elles entourent le mécanisme, le protègent de la poussière et des chocs légers. Très vite, le mouvement emboîté est inséré dans un réceptacle amovible, sous la forme de multiples boîtes. Car les mouvements, même logés dans des boîtes épaisses, restent fragiles. Or, non seulement l’enveloppe extérieure du garde-temps est résistante, mais elle reçoit une finition esthétique correspondant au style de la montre qu’elle complète.

Les sources désignent la deuxième boîte comme « étui » ou « faux étui ». Les boîtiers dont le métal est gravé, ou émaillé, sont protégés par cette seconde enveloppe, fabriquée en or ou argent repoussé, en bois, en métal gainé de cuir bouilli, noirci, d’écaille ou de corne teintée, de peau d’ange, de galuchat, de peau de chagrin, de maroquin, ou de vernis Martin…

Le cloutage décoratif est un procédé très en vogue dès la fin du XVIIe siècle, qui exige une grande dextérité. Les boîtiers en écaille sont finement polis, incrustés de filets ou d’œillets de métal, ou piqués de minuscules clous ornementaux, formant monogrammes, arabesques, fleurons ou losanges. Pareillement, le cuir est éclairé par ces filets d’or ou d’argent.

L’adjonction d’un double boîtier séparé est presque systématique pour la montre ronde du XVIIIe siècle. Les boîtiers intérieurs sont fabriqués en métal doré ou en argent et sont généralement dénués d’ornements, au contraire de la seconde boîte. Ceux des montres à sonnerie sont gravés et repercés pour laisser échapper le son du timbre-cloche. L’étui de cuir bouilli qui les recouvre est aussi repercé. Tandis que le décor émaillé des montres se renouvelle, les doubles boîtes sont pourvues d’une face vitrée qui met les décors à l'abri de l’usure, tout en les laissant à vue.

Les marchés du Proche-Orient et d’Orient ont exigé, pour leur part, des précautions d’emploi multipliées : le port de la montre à la ceinture

Blondel & Melly, montre de poche minuscule, sa clef et son écrin Genève, vers 1840. Or, émail champlevé et peint ; écaille. MAH, inv. H 2001-0027

expose le garde-temps aux heurts potentiels avec l’arme qui le jouxte. Les doubles ou triples boîtes richement ornées, de cuir, d’écaille ou de galuchat, préservent également les mécanismes des chocs générés par le chaos des routes : une quatrième boîte, en argent ou en bois, parfois ornée de nacre et d’argent vient compléter le dispositif protecteur. Utilisée au XVIIIe siècle en Chine et en Turquie, la montre incluse dans la selle du cavalier est dotée d’un étui de protection renforcé. Ces étuis particuliers sont le plus souvent confectionnés dans le pays d’usage.

Au XIXe siècle, le boîtier de la montre s’est aplani : fond et bande de carrure sont guillochés ou simplement polis. L’usage de la boîte de protection supplémentaire devient caduc. Celle-ci est remplacée par l’écrin garni d’écaille, de cuir et de velours, adapté non seulement pour la montre, mais aussi pour sa chaîne et sa clef de remontage. Plus rarement, l’écrin comporte un logement particulier pour un verre de rechange.

POUR LE VOYAGE

Au XVIIe siècle, la plupart des horloges de table sont livrées, comme les montres, avec des écrins de protection façonnés en cuir frappé, en bois ou en métal, parfois ornés de motifs incrustés et garnis de velours et de satin. Ils sont quelquefois pourvus de serrure(s). Leur usage de transport se signale par des boucles latérales reliées par une cordelière. Les écrins conservés sont caractéristiques, parce que préformés : ces « écrins en forme » sont conçus pour accueillir l’objet qu’il faut y abriter, horloge en forme de tour ou en forme de crucifix, horloge octogonale ou à pans…

Zacharie Fonnereau
Montre-pendentif en forme de croix
et son étui, La Rochelle, vers 1670.
Cristal de roche, laiton, argent, acier ;
argent. MAH, inv. H 2008-0035

Les montres de carrosse sont, quant à elles, dotées d'épais étuis de cuir ou de bois, fermés par des systèmes à serrure simple. Car, afin de transporter et conserver l'heure au cours de leurs pérégrinations, les voyageurs du XVIIIe siècle ont incité les horlogers à la fabrication de montres de moyen volume, à accrocher dans leur voiture. Les navigateurs ont formulé la même demande, pour les montres marines : le coffret contenant le mécanisme, en métal, est logé dans un coffret de bois équipé d'un système à la Cardan. Le tout est accompagné par un second coffret de bois, à lanières, utile pour garantir la sécurité du transport de l'atelier vers et sur le bateau.

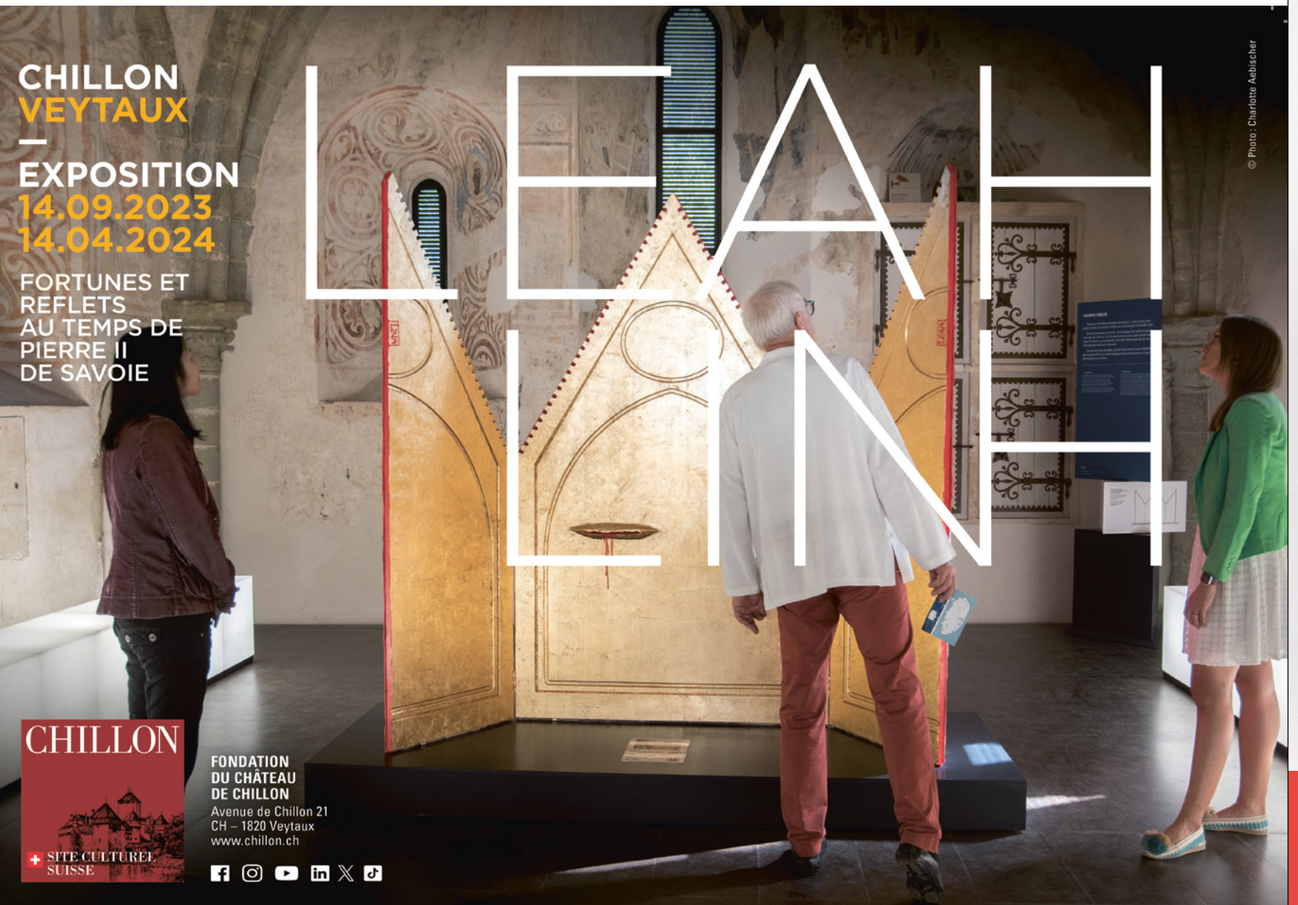
ÉCRINS MODERNES

La gainerie moderne se développe dans le dernier quart du XIXe siècle, avec des maisons spécialisées qui réunissent plusieurs métiers, de la menuiserie à la coupe de cuir, la maroquinerie, la couture, les assemblages et la gainerie. Les écrins de formes ovale, rectangulaire, carrée sont aussi contre-formés pour accueillir des contours « extraordinaires ». D'autre part, de simples pochettes souples de peau de chamois ou de cuir sont produites pour stocker la montre ronde, de poche.

L'écrin devient argument de vente et de promotion : la valorisation du contenu est améliorée avec un contenant bien conçu. Les marques renouvellent l'emballage de leurs produits, apparaît le « simili » maroquin, glacé, coloré : la boîte de présentation, associée aux livrets de garantie ou bulletins de marche, catalogues ou livrets, est l'objet de tous les soins. Les médailles obtenues par le fabricant horloger dans les expositions nationales et internationales sont illustrées sur le satin intérieur du couvercle. Certains écrins contiennent la médaille même ou le bulletin attestant du rang obtenu dans les concours de chronométrie.

Dans les années 1960, les marques horlogères renforcent la personnalisation de leurs écrins. La vente dépend parfois davantage de ces productions que de la montre elle-même. Par ailleurs, avec le renouveau de la montre à remontage automatique, les artisans proposent des écrins avec remontoirs de montres à rotor, intégrés. Les matières travaillées comme le tissu et le papier laissent davantage de place à des matières plus nobles, du cuir de vachette au crocodile. Le bois précieux est plébiscité pour l'horlogerie haut de gamme, avec des écrins composés, recelant un outillage spécial, y compris l'indispensable « micros », des chiffons et bracelets de rechange… Certaines maisons proposent à présent à leurs clients des matériaux innovants, tels que le « cuir » vegan, composé de substances recyclées, d'origine végétale. De somptueuses malles pour collectionneurs sont créées par certaines marques. Chaque maison cherche à développer des contenants originaux, pour des séries spéciales. D'autant qu'une deuxième vie s'offre à ces objets, détournés de leur utilisation initiale[3].

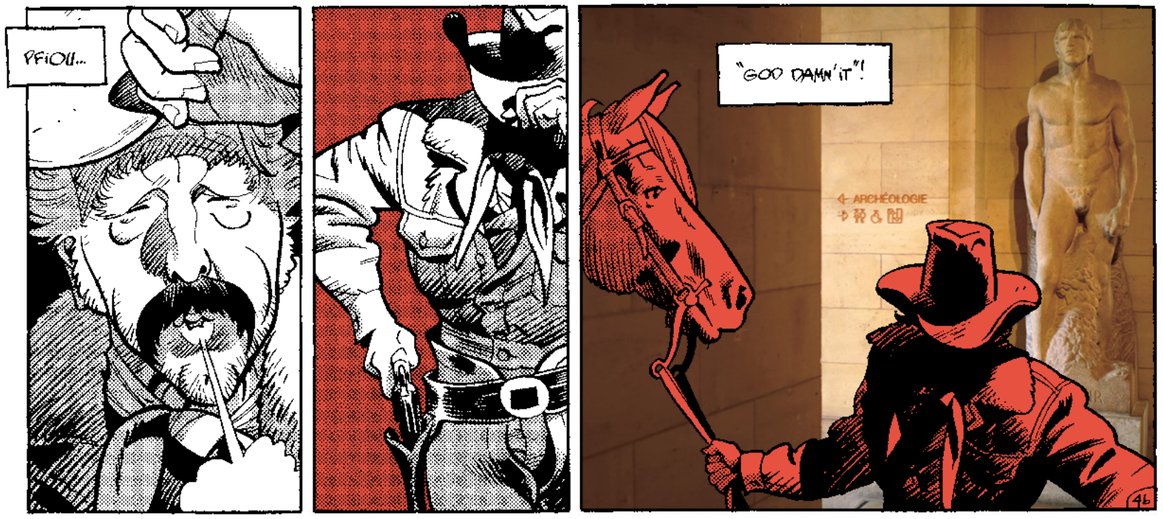
1 Même s'il doit se soumettre aux conditions de la conservation préventive.
2 [Registre du Conseil, Genève C. 198, p. 265, 16 août 1698]
3 Estelle Fallet, « Accessories in horology » in *A General History of Horology*, edited by Anthony Turner, James Nye and Jonathan Betts, Edition Oxford University Press, 2022, pp. 555-568, ill.



TROIS MONTRES DE POCHE, À TRIPLE ET QUADRUPLE BOÎTES, entre 1772 et 1830 — George Prior / Markwick, Markham & Borrell — Argent, acier, laiton, corne, écaille de tortue, cuir, or, émail peint — inv. M 0417, inv. M 0787, inv. M 0946

OUTERBRIDGE OBJECTS – LIGHTBULB, 1986 Neil Winokur

LES RÉSERVES DU MAH Clef de régulateur de parquet inv. AD 3085
Moulinié, Bautte & Moynier, horloger



LE CORPS D'ELLA – LIBRE COMME L'EAU !

Hermine de Saussure (1901-1984), Marthe Oulie (1901-1941) et Ella Maillart (1903-1997) (de gauche a droite) lors du voyage des 5 jeunes femmes en Méditerranée, sur le voilier "Bonita" vers la Crète, pour des fouilles archéologiques en 1925. Photo Mariel Jean-Brunhes.

«À la lecture de cette lettre, rien ne laisse deviner que je suis une fille, mais je demeure persuadée que la chose en soi est sans importance, tant il est vrai que tous les marins se ressemblent et que je suis marin d'abord et avant tout.» C'est en ces termes qu'Ella Maillart postule à un emploi sur un voilier anglais en 1925. La Suisse sportive de l'époque décrit déjà la Genevoise née en 1903 comme un «cas extraordinaire». Cent ans plus tard, les historiens du sport la considèrent comme l'exception féminine qui a peut-être, plus que d'autres, ouvert la voie aux futures championnes olympiques en voile, ne devant sa sélection ni à sa richesse ni à son mariage mais uniquement à sa détermination et à un talent hors du commun.

Première femme au monde à barrer un voilier en compétition olympique aux Jeux de Paris de 1924 et première femme à naviguer en équipage féminin avec Hermine de Saussure sur le Léman ou la Méditerranée, Ella Maillart donne d'emblée le ton à une existence hors norme. Viendront ensuite ses grands reportages, entrepris avec la même audace: elle réalise d'autres premières exceptionnelles, osant aller, selon Peter Fleming qui l'accompagnait de Pékin aux Indes, «là où nulle femme blanche ne s'était encore aventurée». C'est ainsi qu'elle rejoint Kaboul en compagnie d'Annemarie Schwarzenbach au volant d'une Ford décapotable. «Parlons de l'impossibilité de vivre de compromis ou de remplir le destin tracé par notre sexe. Sortir de soi. Aimer. Se vouer à quelque chose[1]», écrit-elle dans son journal le 21 juillet 1939.

Ce n'est pourtant pas le goût du risque qui anime Ella Maillart. Elle est à la recherche d'une existence «intelligente», loin d'une époque qu'elle qualifie de fragile et fiévreuse. La compagnie des gens du large lui a permis de se figurer la vraie vie – la vie pure – à laquelle elle aspire. Ses années de jeunesse passées à naviguer ont forgé son attitude face à l'existence. Son indépendance, elle l'a obtenue à force de braver les codes et de défier les contraintes. Avec une manière unique d'être au monde, cette femme aux yeux de mer avance comme une loutre dans l'existence.

Elle ne s'est pas contentée de vivre avec son temps, elle a écrit l'Histoire. Rien n'est donc plus révélateur que de scruter la galerie des portraits d'Ella Maillart en navigatrice où s'illustrent les rapports eau-corps-société pour observer l'impressionnante révolution vestimentaire et pigmentaire menée par les femmes entre les deux guerres, lorsque la crainte était que le sport n'altère leur féminité et ne les rende viriles, que leur pureté ne soit affectée par un dévoilement excessif de leur corps et que la mixité ne conduise au mélange des sexes.

Lorsqu'elle représente la Suisse aux compétitions olympiques de voile, Ella Maillart est non seulement la plus jeune concurrente mais aussi la seule femme. Le règlement des régates impose aux hommes le port du nœud papillon ou de la cravate et aux femmes une tenue de «yachtwoman»: pas de pantalon mais une jupe et des bas blancs, afin de ne pas dévoiler leurs jambes ; le comble de la laideur, selon Coco Chanel! Dans ce sport qui se dit mixte alors, la promiscuité qu'imposent les espaces réduits d'un bateau inspire néanmoins de la gêne.

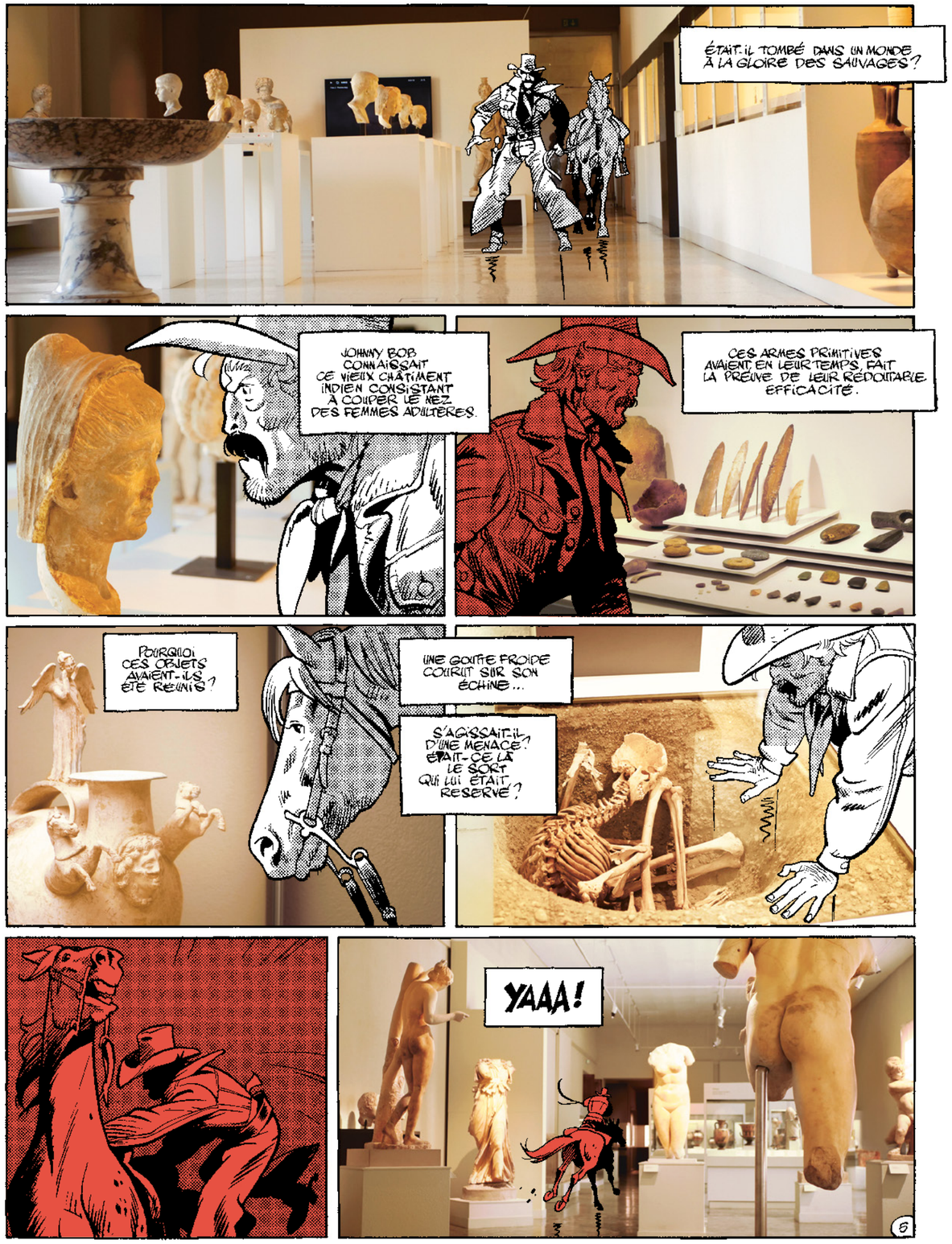
Naviguer en catégorie individuelle ou en équipage féminin n'est pas un but en soi, mais devient incontournable pour Ella Maillart dès lors qu'elle ne veut plus se contenter d'un rôle secondaire. Ses croisières réalisées avec Hermine de Saussure et d'autres amies ont été très médiatisées. Seules à bord et donc libres, elles arborent en Méditerranée tuniques et bronzage d'athlètes grecques ou, en Atlantique, empruntent le vestiaire masculin des marins pêcheurs. Des éléments qui ont davantage retenu l'attention que l'excellence de leurs compétences nautiques.

La manière dont certains hommes écrivent à Ella Maillart est aussi révélatrice: «Il m'est très agréable de savoir que mon 6m50 se trouve en des mains si maternelles, si soucieuses de ses dessus comme de ses dessous!»[2] Et lorsqu'elle se met en tête d'entretenir elle-même le bateau en prêt, le rappel à l'ordre est immédiat: «*Je regrette néanmoins que vous ayez eu à exécuter le travail de peintre en bâtiment qui ne devrait pas faire partie des attributions d'une charmante yachtwoman.*»[3] L'attitude masculine qui consiste à s'approprier un corps féminin non seulement par le regard, mais aussi par les mots est significative, même si la retenue veut que l'on s'adresse à elle en parlant à la troisième personne: «J'ai du plaisir à voir la silhouette de pur-sang (...) les cheveux au vent. Et je ne crains pas son aspect solide et vigoureux parce que je la sais capable d'être très femme, souple et mœlleuse, quand il le faut. (...) Maudit soit celui qui nie qu'elle n'est plus fraîche que toutes les fleurs du Petchili», est-il écrit par un admirateur dans un mot d'accompagnement d'un œuf de Pâques «à croquer par ses jolies dents»[4].

Certaines salutations ne manquent pas de familiarité non plus: «Cher Petit Haricot», «Chère Petite Folle», «Petite Herbe», «My-dear-Enigma», «Dear Rolling Stone», «Dear Number One», etc. Un photographe lui envoie un article (hélas non conservé) comparant femmes et types de voiles et décrit les diverses sensations dérivant des sinusoïdes de celles-ci. Un célèbre écrivain n'hésite pas à formuler une demande pour le moins explicite: «Il paraît qu'il existe une bonne photo de vous en tenue d'Ève. Pourquoi ne me l'avez-vous jamais envoyée? Vous êtes jeune. Votre visage et votre corps ont un charme que vous connaissez.» Dans sa lettre suivante, évoquant des photos qu'il lui retourne, il écrit: «Elles sont exécrables. Ce ne sont pas celles que j'attendais. J'aimais bien celle où vous étiez sur un toit, en hiver????, et où vous étiez à moitié nue... Ceci n'est pas à cause de la nudité, mais parce que c'était vous.»

Figures émancipatrices pour les femmes, adulées par des hommes, admiratifs de ce qu'ils n'osaient pas faire, celles qui suivaient leur instinct étaient néanmoins considérées comme des figures mineures. Instituée de son temps comme une «vagabonde des mers», cette navigatrice, exceptionnellement douée et éminemment moderne qu'a été Ella Maillart, est bien davantage une véritable Égérie.

1 *Double Journey*. Film de Mariann Lewinsky et Antonio Bigini. Bologna, Cinetica di Bologna, 2015.
2 et 3 Lettre de Roger Marcuard, 2 août 1922, folio 246-247: Bibliothèque de Genève Ms. fr. 7153 L, f. 246-247.
4 Lettres de H. Dulac, 1919-1921. Bibliothèque de Genève Ms. fr. 7153 K, f. 203 et ss


ÉTAIT-IL TOMBÉ DANS UN MONDE À LA GLOIRE DES SAUVAGES ?
JOHNNY BOB CONNAISSAIT CE VIEUX CHÂTIMENT INDIEN CONSISTANT À COUPER LE NEZ DES FEMMES ADULTÈRES.
CES ARMES PRIMITIVES AVAIENT, EN LEUR TEMPS, FAIT LA PREUVE DE LEUR REDOUTABLE EFFICACITÉ.
POURQUOI CES OBJETS AVAIENT-ILS ÉTÉ REUNIS ?
UNE GOUTTE FROIDE COURUT SUR SON ÉCHINE...
S'AGISSAIT-IL D'UNE MENACE ? ÉTAIT-CE LÀ LE SORT QUI LUI ÉTAIT RESERVÉ ?
YAAA !
5

Avec la collection Art y es-tu ? l'éditeur Quiquandquoi propose de sensibiliser les enfants à l'art contemporain grâce à des livres d'artistes originaux conçus spécifiquement à leur intention. Le palindrome choisi comme titre par Annette Messager (1943) annonce un jeu de miroir aux accents légèrement inquiétants, confrontant animaux cagoulés et bambins grimaçants. L'enfance et ses zones d'ombre sont des éléments récurrents du travail de l'artiste, qui brouille ici l'identité des modèles sous des masques et des mimiques propres à susciter tant le sourire qu'un certain malaise.

RIONS NOIR, 2003 Annette Messager Offset 292 x 212 x 7 mm BAA JK F 23/2003/3

CARINNE BERTOLA
Ancienne conservatrice du Musée du Léman, Carinne Bertola est MA en sociologie de l'Université de Genève et PhD en muséologie et histoire des sciences et techniques du MNHN de Paris. Elle publie *Ella Maillart Navigatrice. Libre comme l'Eau* aux éditions Glénat (à paraître, 2024). Pour *MAGMAH*, elle signe un article sur un aspect singulier de la vie d'Ella Maillart : le regard des hommes sur son physique de femme athlète.

MATTHIEU BONHOMME
Matthieu Bonhomme est dessinateur et scénariste de bandes dessinées. En 2003, pour son premier album *L'Âge de Raison,* il reçoit le prix révélation au Festival international de la bande dessinée d'Angoulême. Seul ou en collaboration, il réalise plusieurs séries et notamment *Le Marquis d'Anaon, Messire Guillaume* ou encore *Texas Cowboys*. En 2016, il publie *L'Homme qui tua Lucky Luke* puis *Wanted Lucky Luke* en 2021, deux albums hommages à ce héros célèbre et qui proposent un renouvellement créatif. Pour *MAGMAH*, Matthieu Bonhomme imagine le personnage d'un parent d'Alexandre Calame qui arpente le MAH.

MARIE-ÈVE CELIO-SCHEURER
PhD, *summa cum laude*, Marie-Ève Celio-Sheurer est conservatrice responsable des Arts graphiques au MAH depuis décembre 2022. Elle fut notamment directrice du Centre Cotsen, The George Washington University Museum and The Textile Museum, Washington DC (2017-2022), et collaboratrice scientifique/co-commissaire au Museum Rietberg à Zurich (2012-2014), ainsi qu'auprès de l'Unesco à New Delhi (2008-2012). Ses domaines de recherche, commissariats et publications couvrent l'Art nouveau, le mouvement Wiener Werkstätte, l'enseignement artistique, la circulation des ornements et ouvrages illustrés et les échanges interculturels. Dans ce numéro, Marie-Ève Celio revient sur l'étude du legs de Jean Pozzi au MAH.

MATTHIEU CROIZIER
Matthieu Croizier (1994) est un artiste et photographe indépendant basé à Lausanne, en Suisse. Diplômé du Bachelor photographie de l'ECAL, son travail tourne principalement autour des notions de *queerness* et de représentation du corps humain. Il a été nommé parmi les Ones to Watch 2021 du *British Journal of Photography,* et est également l'un des lauréat•e•x•s de la Carte blanche Students 2020 de Paris Photo. Il publie actuellement son premier livre chez Mörel Books, *Everything Goes Dark a little Further Down*. Pour ce numéro de *MAGMAH*, il a réalisé un photoreportage dans les réserves du musée.

BÉNÉDICTE DE DONKER
Bénédicte De Donker est diplômée de l'Institut national du patrimoine de l'École du Louvre et de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne en histoire, histoire de l'art, muséologie et gestion du patrimoine culturel. Elle fut notamment directrice adjointe du Musée des beaux-arts d'Orléans et du Musée historique et archéologique de l'Orléanais de 2006 à 2016, avant d'être nommée conservatrice en chef du domaine Arts appliqués au MAH de 2016 à 2020, puis conservatrice aux Arts graphiques. Dans ce numéro de *MAGMAH*, Bénédicte De Donker revient sur la recherche minutieuse et passionnante, toujours en cours, de la provenance de la collection d'estampes de Rembrandt van Rijn du MAH.

ESTELLE FALLET
Nommée conservatrice du Musée de l'horlogerie et de l'émaillerie de Genève en 2004, Estelle Fallet est conservatrice en chef du domaine Horlogerie, émaillerie, bijouterie et miniatures au MAH depuis 2010. On doit à cette historienne de nombreuses publications et plus d'une douzaine d'expositions parmi lesquelles *L'Horlogerie à Genève – Magie des Métiers, Trésors d'Or et d'Émail* (2011) au Rath, *Gilbert Albert Joaillier de la nature* (2020), *Dix Milliards d'Années* (2021) au MAH et *Geneva at the Heart of Time* au Capital Museum de Beijing (2015). Estelle Fallet retrace dans ce numéro une histoire des faiseurs de « boëtes ».

TRISTAN GARCIA
Le philosophe, écrivain et essayiste Tristan Garcia, qui enseigne à l'Université Jean Moulin-Lyon III, est un spécialiste de la métaphysique affirmant qu'il existe une réalité indépendante de notre subjectivité. Ce passionné de cinéma et de séries télévisées a notamment reçu le prix de Flore en 2008 pour son roman *La Meilleure Part des Hommes*. En 2023 paraît un traité de métaphysique, *Laisser être et rendre puissant*. Tristan Garcia livre une fiction inédite pour chaque numéro de *MAGMAH*.

CAROLINE GUIGNARD
Licenciée *ès* lettres de l'Université de Lausanne et diplômée du Cesid, Caroline Guignard a rejoint le MAH en 2004. Assistante conservatrice aux Arts graphiques, elle maîtrise en particulier l'œuvre dessinée de Ferdinand Hodler. Pour *MAGMAH*, elle sélectionne, avec son collègue Esteban Pagès, des documents rares et réjouissants dans les fonds précieux de la Bibliothèque d'art et d'archéologie.

FLORA KATZ
Docteure en esthétique et philosophie de l'art, Flora Katz est critique d'art et curatrice à LUMA Arles. Après des études de philosophie et de commissariat d'exposition, elle a travaillé au Centre Pompidou, à Bétonsalon, puis à la galerie Miguel Abreu à New York. Sa thèse portait sur les archives de l'artiste Pierre Huyghe et ses liens avec les philosophies du réalisme spéculatif et l'anthropocène. Dans ce numéro de *MAGMAH*, Flora Katz partage sa vision du musée du futur.

ÉLISE LAMMER
Élise Lammer est une commissaire investie dans la réalisation d'expositions, la programmation publique, l'archivage, l'enseignement et le jardinage. Son travail porte sur des questions liées au rôle des espaces (public, domestique) dans la construction de l'identité. Basé sur une approche transgénérationnelle et intersectionnelle, il s'attache à intégrer les récits mis à l'écart d'une histoire monolithique et unilatérale. En 2015, elle fonde Alpina Huus, un collectif et une plateforme de recherche investiguant la relation entre performance et espace domestique. Pour *MAGMAH*, Élise Lammer présente *Rictus*, une œuvre de Julie Monot conçue dans le cadre d'une performance inédite pour le MAH.

MAUREEN MAROZEAU
Autrice et journaliste indépendante, Maureen Marozeau est historienne de l'art de formation (Brown University, BA, 1996 ; The Courtauld Institute of Art, MA, 1999). Après avoir multiplié les expériences dans les musées (Metropolitan Museum of Art, Musée du Louvre…) et le marché de l'art (Sotheby's, Paris), elle a rejoint la rédaction du *Journal des arts* (Paris) en 2002 et fut chargée des publications au MAH jusqu'en 2023. Son dernier ouvrage *Artjacking !* est paru en mars 2023 (Arte/La Martinière).

THOMAS MONDÉMÉ
Ancien élève de l'ENS, agrégé de lettres modernes et Dr en littérature française, Thomas Mondémé a enseigné la théorie littéraire et l'histoire des idées à l'université, tout en écrivant pour la presse (*Playboy*, *Amusement*, *In Corpore Sano*…). Il exerce aujourd'hui en classes préparatoires et intervient aussi dans le domaine des tendances et de la prospective culturelle. Pour ce numéro de *MAGMAH*, il a mené un entretien croisé inédit entre la Dre Aude Fauvel et Wim Delvoye sur les notions de collection, d'accumulation et d'obsession.

JEAN-CLAUDE MONFORT
Jean-Claude Monfort est médecin psychiatre et praticien hospitalier. Avec Anne-Marie Lezy, il anime trois enseignements de psychogériatrie et effectue des travaux de recherche sur l'évaluation des « personnes âgées pas faciles qui épuisent » et sur les troubles du comportement sexuel chez les personnes âgées. Avec d'autres collaborateurs, il effectue des travaux de recherche sur le syndrome de Diogène. Pour *MAGMAH*, il questionne les liens entre collections et entassements à la lumière des symptômes établis du syndrome de Diogène.

NEIL WINOKUR
Né à New York en 1945, Neil Winokur a érigé la photographie d'objet banal au rang d'art. Reconnaissables entre toutes, ses images aux couleurs pop essaiment dans ce numéro de *MAGMAH*, dans une volonté d'interroger la manière dont l'objectif se saisit des choses du quotidien. Ses œuvres figurent dans les collections des plus grands musées américains (MoMA, The Metropolitan Museum of Art, Los Angeles County Museum of Art…) et sont régulièrement exposées depuis le début des années 1980.

Depuis le grand mât

perche

Amarrage des porte-feux

Notre youyou et le 6m. des Perroud

Capitaine et Second.

Escale forcée à Douarnenez.

Southampton : remorqué au chantier.

Maurice Tristan Pierre Calloch

Appareillage du "Sunbeam."

Visite de Will.

RIMOWA CLASSIC FLIGHT MULTIWHEEL 971.70.00.4, 2013 Wim Delvoye Embossed aluminium 74.5 x 52 x 26 cm

RÉSILIENCE ET ART : PRÉSERVER LE PATRIMOINE CULTUREL UKRAINIEN

Depuis vingt ans, j'ai l'honneur d'être le directeur de la Kyiv National Art Gallery (KNAG), un musée doté d'une histoire riche, qui a célébré son centenaire en 2022. La KNAG est l'une des institutions culturelles les plus anciennes et les plus connues d'Ukraine, hébergeant une collection remarquable de 14'000 œuvres, allant des icônes du XIIIe siècle à des chefs-d'œuvre contemporains ukrainiens.

Pour ce qui est de préserver et de promouvoir des exemples d'art classique, le musée s'efforce d'être à la pointe. Pendant la calamité de la guerre, l'organisation d'expositions d'art contemporain et d'autres événements artistiques est devenue la forme élémentaire des activités de la Galerie d'art de Kyiv, permettant de réfléchir aux problèmes actuels à travers le prisme du regard des meilleurs artistes de l'Ukraine moderne.

Lorsque la guerre a éclaté, j'ai pris une décision que beaucoup pourraient trouver peu conventionnelle, mais qui s'avérait nécessaire. J'ai emménagé dans le musée et y ai résidé pendant soixante-six jours sans interruption. Avec des collègues dévoués, nous avons formé une équipe chargée d'une mission singulière : préserver nos œuvres d'art inestimables. Notre première tâche a consisté à protéger ces trésors des dommages éventuels des tirs de roquettes en les éloignant des fenêtres.

Alors que nous emballions et mettions en sécurité nos chefs-d'œuvre avec diligence, un profond sentiment de vide nous a envahis. Pour bon nombre de collègues, dont certains avaient consacré près de quarante ans au musée, les murs nus étaient du jamais vu.

Pendant les premiers mois de la guerre, je me suis mis à contacter des collègues de musées européens afin d'envisager la possibilité de monter des expositions qui puissent servir un double objectif : présenter notre patrimoine culturel et évacuer en toute sécurité des chefs-d'œuvre choisis vers l'Union européenne. Un descendant de la famille Tereshchenko, dont la collection constitue le fonds de la KNAG, a aidé à entamer des négociations avec des musées suisses. C'est grâce à nos partenaires de Bâle et de Genève, en particulier le Kunstmuseum Basel et le Musée d'art et d'histoire de Genève, que nous avons trouvé un soutien et la possibilité de présenter nos expositions. En tant que professionnels des musées, nous leur sommes profondément reconnaissants pour leur aide et leur collaboration extraordinaires.

Le transport des tableaux est devenu une opération secrète, nécessitant des véhicules spécialisés et un convoi renforcé pour traverser l'une des régions les plus périlleuses d'Ukraine. Les bombardements incessants et le risque de pannes d'infrastructure ont aggravé notre inquiétude. La sécurité de la collection était primordiale, et nous n'avons poussé un soupir de soulagement qu'après avoir reçu la confirmation que les tableaux avaient traversé sans encombre la Pologne en direction de la Suisse. L'opération est restée clandestine ; nous ne pouvions pas en parler tant que les œuvres d'art n'avaient pas quitté le pays en toute sécurité. La pression était immense.

J'estime que nos collègues suisses ont accompli un acte d'héroïsme muséal en hébergeant nos expositions et en aidant à les organiser. L'art représente le point culminant de notre compréhension de l'humanité et de la civilisation. Indépendamment du caractère destructeur de la guerre, ses effets perdurent. La guerre prendra fin, mais les grandes œuvres d'art perdurent. Notre mission est de protéger ces trésors, qui serviront de critères aux générations futures pour favoriser leur compréhension du monde.

RESILIENCE AND ART: SAFEGUARDING UKRAINE'S CULTURAL HERITAGE

For the past two decades, I have had the honor of serving as the director of the Kyiv National Art Gallery (KNAG), a museum with a rich history that celebrated its centenary in 2022. KNAG stands as one of Ukraine's oldest and most well-known cultural institutions, housing a remarkable collection of 14,000 artworks, spanning from thirteenth-century icons to contemporary Ukrainian masterpieces.

On preserving and promoting examples of classic art, the Museum strives to be on the crest of time. During the war, the organization of contemporary art exhibitions and other art events became the basic form of the Kyiv Art Gallery's activities, serving as a means to reflect actual problems through the prism of views of the best artists in modern Ukraine.

When the war erupted, I made a decision that many might find unconventional but necessary. I moved into the museum, and resided there for an uninterrupted 66 days. Together, with dedicated colleagues, we formed a team with a singular mission safeguarding our priceless artworks. Our first task was to protect these treasures from potential damage during rocket attacks by moving them away from the windows.

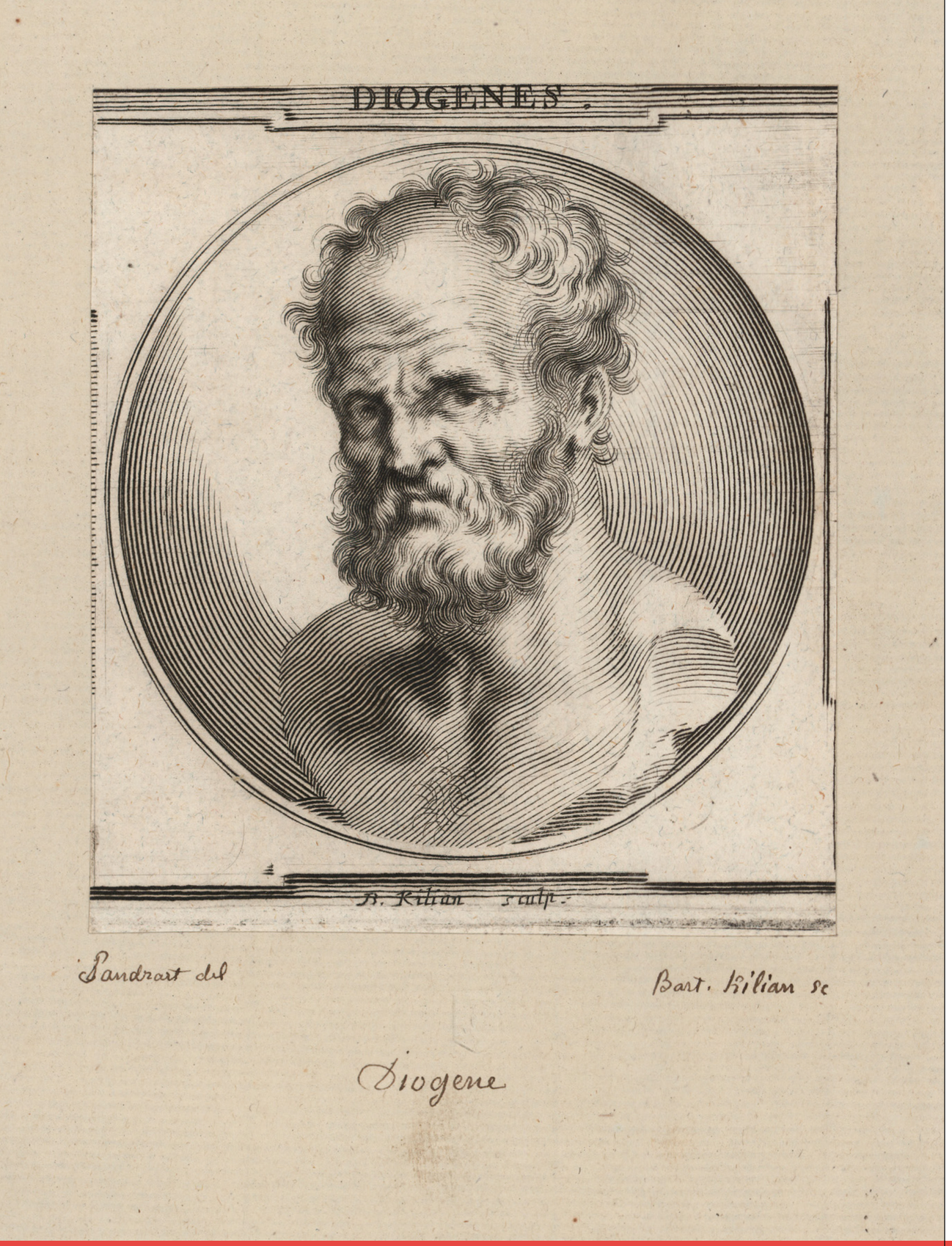
As we diligently packed and secured our masterpieces, a profound sense of emptiness overcame us. For many of our colleagues, some of whom had dedicated nearly four decades to the museum, the sight of bare walls was unprecedented.

In those early months of war, I began reaching out to museum colleagues in Europe to explore the possibility of creating exhibitions that could serve a dual purpose: showcasing our cultural heritage and safely evacuating selected masterpieces to the EU. A descendant of the Tereshchenko family, whose collection formed the foundation of KNAG's holdings, assisted in initiating negotiations with Swiss museums. It was thanks to our partners in Basel and Geneva, particularly Kunstmuseum Basel and the MAH in Geneva, that we found support and the opportunity to present our exhibitions. As fellow museum professionals, we are deeply grateful for their extraordinary help and collaboration.

Transporting the paintings became a secret operation, employing specialized vehicles and a reinforced convoy to navigate one of the most perilous regions of Ukraine. Continuous shelling and the risk of infrastructure breakdowns heightened our concerns. The safety of the collection was paramount, and we could only breathe a sigh of relief once we received confirmation that the paintings had safely crossed into Poland on their way to Switzerland. The operation remained clandestine; we could not speak of it until the artworks were safely out of the country. The pressure was immense.

In my view, our Swiss colleagues performed an act of museum heroism by accommodating our exhibitions and supporting their organization. Art represents the pinnacle of our understanding of humanity and civilization. Regardless of the destructiveness of war, its impacts endure. War will come to an end, but great works of art endure. Our mission is to protect these treasures, serving as the benchmark upon which future generations will build their understanding of the world.

YURII VAKULENKO, Directeur de la Kyiv National Art Gallery



DIOGENES, vers 1675 | Bartholomaeus II Kilian, graveur | Jacob von Sandrart, dessinateur | Burin | 108 x 96 mm | inv. E 2015-1157-002

QUART D'HEURE DE CÉLÉBRITÉ

TENANT DE LA TRADITION DU POP ART, LE PHOTOGRAPHE NEIL WINOKUR SUBLIME LES OBJETS DU QUOTIDIEN.

Pourquoi et comment photographier un objet ? Pour mettre en valeur son esthétisme, son utilité ou sa valeur sentimentale ? Pour Neil Winokur, c'est un peu de tout cela. Le photographe new-yorkais collectionne les objets comme il collectionne les images. Grâce à la magie de l'objectif, ces petits riens du quotidien placés sur un fond de couleur pop, éclairés par des spots recouverts de filtres pour renforcer l'effet de saturation, accèdent au statut d'œuvres d'art à part entière. Winokur dit même que son travail s'apparente, sur la forme, à celui effectué chaque jour dans le studio de photographie d'un musée. Sur le fond, l'appel à une prise de conscience de l'importance des objets est au cœur de sa pratique.

DÉBUTS DANS LE PORTRAIT

Avant que l'objet s'impose à lui comme un modèle de prédilection, Neil Winokur emprunte un chemin des plus classiques. Son aventure photographique débute dans les années 1970 lorsque, diplôme en maths et physique en poche, il se lance dans la photographie en noir et blanc, se concentrant sur des scènes urbaines. Il travaille un temps pour un photographe spécialisé dans la prise de vue d'œuvres d'art dans les galeries réputées (Leo Castelli, Sonnabend, entre autres) et apprend les techniques de développement. Pour financer sa propre activité, il travaille comme employé dans la plus prestigieuse librairie indépendante de Manhattan, the Strand Bookstore, fréquentée par bon nombre d'intellectuels et d'artistes sans le sou – et ce, jusqu'à récemment. Au début des années 1980, Winokur propose à ceux et celles qu'il connaît, ou souhaite timidement rencontrer, de passer par son studio avant de filer en club, afin de faire leur portrait. Parmi ces visages de l'avant-garde new-yorkaise, on reconnaît Andy Warhol, Bob Wilson et Philip Glass mais aussi les jeunes et alors méconnus David Byrne, Nan Goldin, Henny Garfunkel, ou encore Robert Mapplethorpe. Dans ces clichés pointe déjà le concept de série : posant devant un fond neutre, mais toujours coloré, les modèles ont pour instruction de regarder l'objectif et de ne pas sourire durant les quelques secondes de pose – Winokur veut éviter les visages crispés par des expressions figées. Dans cette galerie de personnages, les regards sont sobres, les émotions ténues.

AGENT RÉVÉLATEUR

« Ces images sont parfaitement nettes et renseignent de manière détaillée le physique de la personne. Mais en réalité, elles ne disent rien. Quand une personne est extraite de son environnement, l'on n'apprend rien sur elle », résume Winokur. Passablement insatisfait du résultat, il a l'idée d'enjoindre à ses modèles de se munir de leurs objets préférés, assumant par là une variation de la tradition du portrait européen classique du XVIIe siècle. L'artiste a aussi l'idée de décomposer ces portraits pour parvenir à « raconter une histoire » ; chaque *Totem* est constitué de plusieurs images encadrées – un portrait du modèle et plusieurs de ses objets-fétiches –, le tout accroché de manière originale (celui consacré à Cindy Sherman, par exemple, est composé de cinq cadres formant une croix). On retrouve aussi quelques imposants portraits comme celui du peintre Chuck Close, mesurant 2 mètres sur 1,5 mètre : assis sur un fauteuil en liège, entouré, entre autres, d'un appareil photo, d'une paire de santiags et d'une photo encadrée de ses filles.

Mais la déception pointe une nouvelle fois : *« Je collectionne toutes sortes d'objets depuis toujours. J'ai voyagé partout dans le monde, rapporté des masques, des drapeaux vaudous… ma maison en est pleine. Et j'ai longtemps cru que tout le monde en faisait autant. Mais il s'est révélé que plusieurs de mes modèles ne collectionnaient pas, voire n'avaient même pas d'objets préférés. En fait, ils empruntaient des pièces qu'ils avaient envie de posséder. C'était parfaitement contraire au principe de cette série, mais tout aussi révélateur. »* Pour ne plus subir cette trahison par l'objet, l'artiste décide alors de se passer d'intermédiaire.

INVENTAIRE À LA PROUST

En 1990, Winokur signe une série qui scellera son style. *Self Portrait* regroupe une quarantaine d'images qui disséminent des traces biographiques d'un homme américain né dans les années 1940 : un ourson en peluche, du gel pour les cheveux, des photos de famille, une casquette des New York Mets, un vieil exemplaire de *On the Road* de Jack Kerouac, un miroir garni d'une lame de rasoir et de lignes de cocaïne… le tout se concluant sur l'autoportrait de l'auteur. Cet ensemble n'a de l'inventaire à la Prévert que l'apparence ; isolés, ces témoins d'une vie relèvent de l'universel – un paquet de Lucky Strike, un couteau, un globe terrestre…. Réunis, ils dessinent les contours d'une personnalité avec laquelle le spectateur pourra se trouver des souvenirs, des goûts en commun. La série *New York Objects* (2000) joue sur ce même procédé d'association que Marcel Proust n'aurait pas renié et dont la pertinence finira un jour sur l'autel de la mondialisation : si vous étiez un monument ? L'Empire State Building. Un moyen de locomotion ? Un taxi jaune. Un plat ? Le hot-dog. Un animal ? Un rat. Une lecture ? Le *New York Times*.

Cet attachement aux choses préside à plusieurs séries élaborées à partir de biens appartenant pour la plupart à l'artiste : *Important Objects* (2005), *A to Z Portfolio* (2007), *Surreal Hardware* (2011), *31 Essential Items* (2015). Sublimés par le procédé Cibachrome (impression à partir d'une diapositive couleur), ces objets du quotidien – des lunettes, une brosse à cheveux, une poêle à frire… – deviennent soudain désirables dans une démarche qui lorgne du côté de la publicité. Winokur évoque à cet égard l'influence du travail commercial de Paul Outerbridge (1896-1958), inventeur d'un procédé de photo couleur : *« J'essaie dans la mesure du possible d'obtenir une image symétrique, de faire de l'objet le centre de l'attention, tout comme Outerbridge lorsqu'il cadrait parfaitement un bouton de manchette ou un col amidonné. »* Winokur rapproche aussi sa pratique de celles des photographes de musée qui doivent consigner par l'image des pièces qui, pour la plupart, ont une histoire collective et sur lesquelles on projette une histoire individuelle. *« Je vois la photographie comme un outil documentaire, mais je m'efforce de produire des œuvres d'art »*, précise-t-il. Des œuvres d'autant plus convoitables aujourd'hui que les derniers ateliers d'impression Cibrachrome ont fermé leurs portes.

L'ÂME DES OBJETS

« Photographier des objets est bien plus facile. Ils ne parlent pas, mais pourtant ils racontent une histoire. Et ils ne se plaignent pas », s'amuse Winokur en évoquant le malaise d'Andy Warhol découvrant les défauts de son visage. Reprenant les mots du pape du pop art, l'artiste souhaite offrir leur quart d'heure de célébrité à des choses considérées comme dépourvues d'intérêt (un sparadrap, une gomme, un clou…) mais dont l'utilité se confirme chaque jour. *« Je suis très attaché à la signification que l'on donne aux objets. Une épingle à nourrice importe peut-être moins qu'un bout de céramique. Mais qui décide de l'importance des choses ? »* Le pouvoir du travail de Winokur réside finalement dans sa capacité à révéler l'attachement émotionnel que l'on peut éprouver envers un objet banal, commun. D'en faire une icône, en quelque sorte. Les objets inanimés ont-ils une âme ? s'inquiétait Raymond Devos. Neil Winokur en est convaincu.

MAUREEN MAROZEAU

FIFTEEN MINUTES OF FAME
In the tradition of pop art, photographer Neil Winokur celebrates everyday objects.

How should an object be photographed, and why? Is it to highlight its aesthetic appeal, identify its usefulness or cultivate its sentimental value? For Neil Winokur, it's sort of all of this at once.The New York photographer collects objects just as he collects images.Thanks to the magic of the lens, these little everyday things, when placed against a pop-coloured background and lit by spotlights covered with filters to reinforce the saturation effect, acquire the status of works of art in their own right. Winokur even goes so far as to say that his work is similar, in form, to what is carried out every day in a museum photography studio. At the heart of his practice is a call for greater awareness of the importance of objects.

EARLY PORTRAITURE
Before the object became his preferred model, Neil Winokur's path was rather typical. His photographic adventure began in the 1970s when, after obtaining his BA in math and physics, he took up black and white photography, concentrating on urban scenes.For a time, he worked for a studio specialising in shooting artworks in prominent galleries (Leo Castelli, Sonnabend, etc.) and learned development techniques.To finance his own business, he worked until recently at Manhattan's most prestigious independent bookshop, the Strand, frequented by many penniless intellectuals and artists.In the early 1980s, Winokur asked anyone he knew, or who he timidly wished to meet, to drop by his studio before heading off to a nightclub so that he could take their portrait. These were recognisable faces of the New York avant-garde, including Andy Warhol, Bob Wilson and Philip Glass, as well as the young and then little-known David Byrne, Nan Goldin, Henny Garfunkel and Robert Mapplethorpe. The concept of the series was already apparent in these shots: The models posed in front of a neutral but always colourful background and were instructed to look at the camera and avoid smiling during the few seconds. Winokur aimed to avoid faces taut with frozen expressions. In this portrait gallery, the looks are sober, the emotions tenuous.

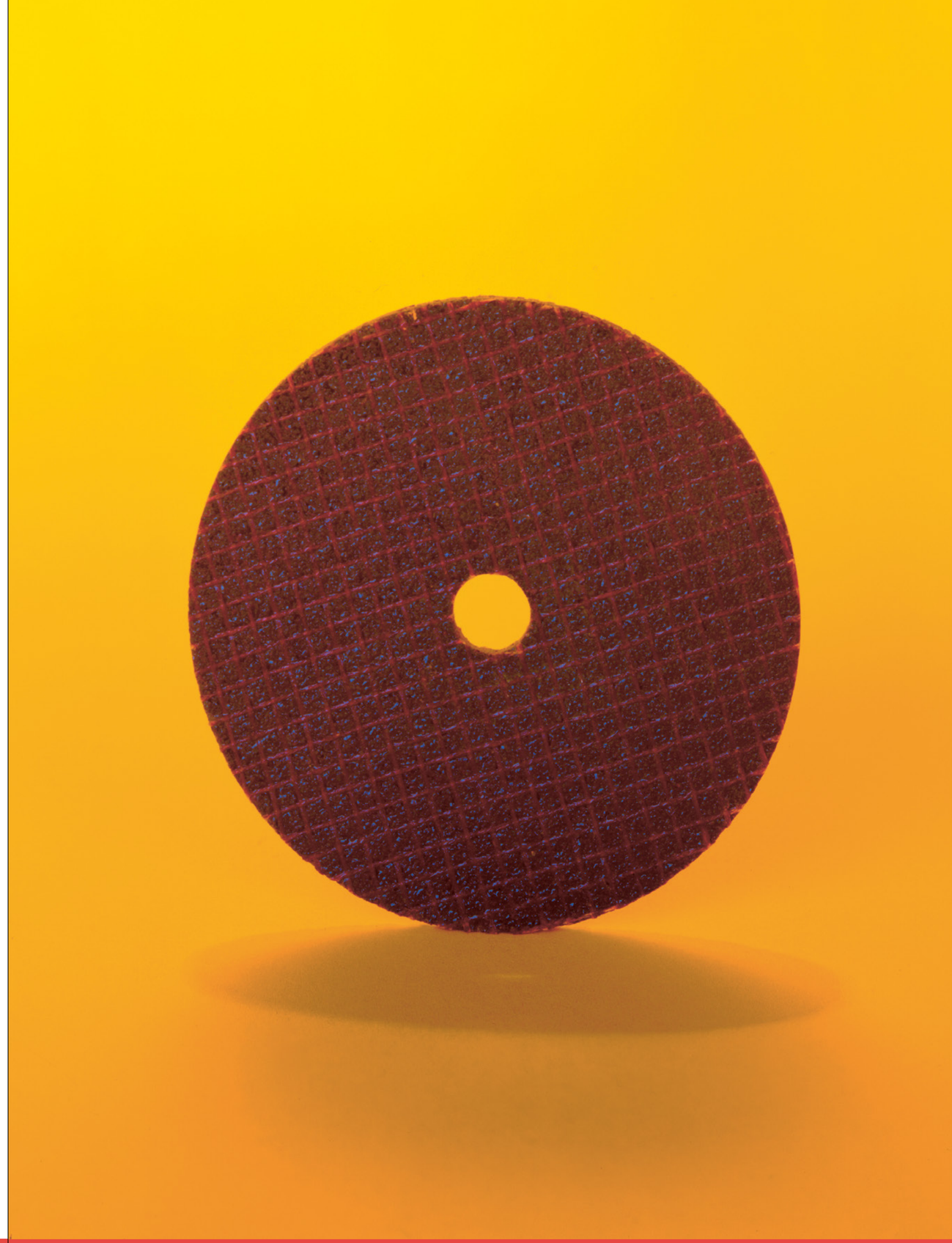
REVEALING AGENT
Winokur explains that "these life-size images are very sharp and give a lot of detailed physical information about a person. But in reality, they don't tell you anything. When you take people away from their environment, you don't learn anything about them." Somewhat dissatisfied with the result, he came up with the idea of asking his models to bring their favourite objects, in a variation on the tradition of classical European portraiture from the seventeenth century. Each *Totem* is made up of multiple framed images—a portrait of the sitter and several of their favourite objects—all installed in an original way (the one devoted to Cindy Sherman, for instance, is made up of five frames forming a cross). There are also some imposing portraits, such as that of the painter Chuck Close, measuring 2 x 1.5 metres. Close is seated on a cork armchair, surrounded by, among other things, a camera, a pair of ankle boots and a framed photo of his daughters.

But he was still disappointed, as Winokur reveals: "I have collected objects all my life, travelling all over the world and bringing back masks, voodoo flags. . . which are all over my house. And I always assumed everyone did the same. It turned out that wasn't true for quite a few people I photographed. Some of them didn't even have favourite objects. They would actually borrow things that they wished they owned. It defeated the whole purpose of the series, but it was also revealing." To avoid this betrayal by the object, the artist decided to go without an intermediary.

THE PROUST QUESTIONNAIRE
In 1990, Winokur produced a series that was to become the hallmark of his style. *Self Portrait* brings together some 40 images that constellate the biographical traces of an American man born in the 1940s: a teddy bear, hair gel, family photos, a New York Mets cap, an old copy of Jack Kerouac's *On the Road*, a mirror with a razor blade and lines of cocaine. The whole series concludes with the author's self-portrait. These items taken individually act as witnesses to a life, yet they are universal—a pack of Lucky Strike, a knife, a globe. When taken together, they outline a personality with which the viewer can find memories and tastes in common. The *New York Objects series* (2000) plays on this same playful process of association, not dissimilar to the Proust questionnaire. If you were a monument? The Empire State Building; a means of transport? a yellow cab; a food? a hot dog; an animal? a rat; a newspaper? The New York Times.

This attachment to things underpins a number of series based on items that, for the most part, belong to the artist: *Important Objects* (2005), *A to Z Portfolio* (2007), *Surreal Hardware* (2011) and *31 Essential Items* (2015). Idealised by the Cibachrome process (printing from a colour slide), these everyday objects—glasses, a hairbrush, a frying pan, etc.—suddenly become desirable in an approach that leans towards advertising. In this respect, Winokur evokes the influence of the commercial work of Paul Outerbridge (1896-1958), famous for inventing a colour photography process: "I try to create symmetry when I can, and make the object the centre of focus, just like Outerbridge who would shoot an object such as a cufflink or a starched collar perfectly centred." Winokur also likens his practice to that of museum photographers, whose job is to create images of items that, for the most part, have a collective history and in which an individual history is projected. "I see photography as documentary, but I try to produce works of art," he explains. These works are all the more coveted now that the last Cibachrome printing workshops have gone out of business.

THE SOUL OF OBJECTS
"It is much easier to photograph objects. They don't talk, yet they tell a story. And they never complain," Winokur contends with a smile, referring to Andy Warhol's discomfort at discovering the flaws of his face. Echoing the words of the pope of pop art, the artist wants to give fifteen minutes of fame to things considered unworthy of interest (a Band-Aid, an eraser, a nail, etc.) but whose usefulness is confirmed every day. "I care a lot about the meaning given to things. A pushpin has maybe less importance than a piece of ceramic. . . but who's to say what is important?" Ultimately, the power of Winokur's work lies in its ability to reveal the emotional attachment we can feel towards a common, banal object. And that emotion can turn it into some sort of an icon. Do inanimate objects have a soul? Neil Winokur is convinced they do.

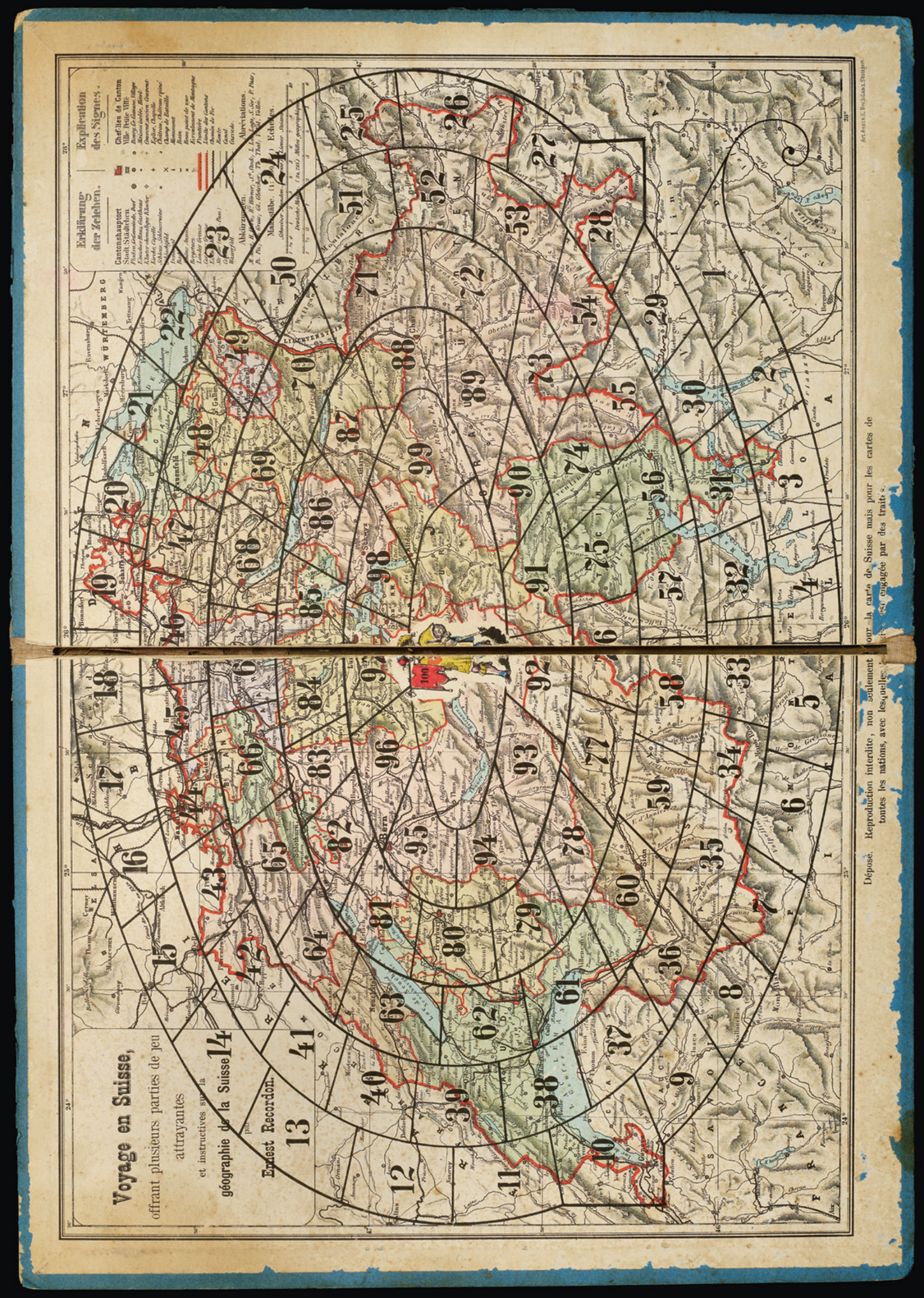


SURREAL HARDWARE – SANDING DISC, 2011 Neil Winokur

OUTERBRIDGE OBJECTS – TENNIS BALL, 1986 Neil Winokur

Actif à Genève dès les années 1970, Günther Ruch développe une œuvre expérimentale et polymorphe portée par l'esprit du mouvement Fluxus. Celui-ci revendique l'art comme un courant sans limite ni règle, susceptible d'investir tous les aspects du quotidien. La constitution de réseaux d'échanges accompagne cette idée de flux, prenant notamment la forme de *mail-art*, au développement duquel Ruch contribue significativement. Ce livre d'artiste autoédité témoigne de son activité dans le domaine des *a[rtist]-stickers* (autocollants d'artistes), connexe à celui du *mail-art* par sa facilité de circulation via le courrier postal.

A-STICKERS, VOL. 1, 2001 Genève, C. & G. Ruch, Out-Press Photocopie, autocollants et collages sur papiers divers, pochette avec autocollants libres en fin de volume, 210 x 149 x 3 mm BAA JK F 92/2001/1



JEU DE VOYAGE EN SUISSE AVEC SES RÈGLES, vers 1879

Carton imprimé
34,5 x 25 cm

inv. AA 2014-0280

PION DE JEU,
datation indéterminée

Pâte de verre bleu ardoise mate dite aussi « Bleu égyptien »
réalisée à partir de pigments synthétiques
1,6 x 2,1 cm

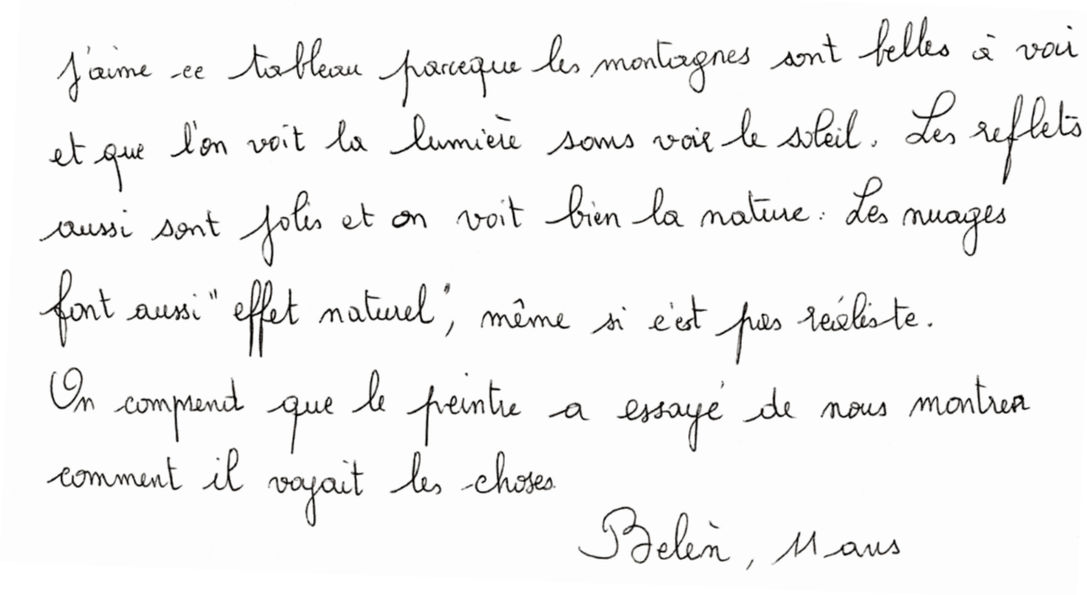
inv. A 2018-0112

MINAMOTO MITSUKATA RENCONTRANT
UN DRAGON LORS DE SON PÈLERINAGE AU
TEMPLE DE SUMIYOSHI, 1850-1853

Ichijusai Yoshikazu

Estampe japonaise
Xylographie en couleur
349 x 250 mm

inv. Est 0263



J'aime ce tableau parceque les montagnes sont belles à voir et que l'on voit la lumière sans voir le soleil. Les reflets aussi sont jolis et on voit bien la nature. Les nuages font aussi "effet naturel", même si c'est pas réaliste.
On comprend que le peintre a essayé de nous montrer comment il voyait les choses.

Belen, 11 ans

LE LAC DE THOUNE AUX REFLETS SYMÉTRIQUES, 1905 — Ferdinand Hodler — Huile sur toile 80,2 x 100 cm — inv. 1939-0033

LE LEGS DE JEAN POZZI (1884-1967) AU MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE DE GENÈVE

MARIE-ÈVE CELIO

Le Musée d'art et d'histoire de Genève (MAH) détient des trésors artistiques remarquables témoignant d'échanges culturels. Il est riche en histoires de grands voyageurs, chercheurs, savants, diplomates qui, par attachement à Genève, donnèrent le fruit de leurs recherches et découvertes au musée. Parmi eux se trouve Jean Pozzi (1884-1967), diplomate français d'origine suisse, qui légua une partie de son exceptionnelle collection au MAH en 1967. En juillet 1971, après environ quatre ans de négociations, le MAH accueillait dans ses murs une partie de cette prestigieuse donation, qui fut mentionnée à trois reprises dans la revue *Genava* : en 1972, 1973 et 1992. Que s'est-il passé depuis ?

En s'appuyant sur des recherches menées dans les archives du MAH et d'autres archives publiques et privées, révélant des documents inédits, dans les catalogues de vente des successions Samuel et Jean Pozzi, ainsi que sur des témoignages oraux de la famille et d'anciens collaborateurs du musée, cet article, après un bref rappel biographique de Jean Pozzi, présente le contenu du legs Pozzi et les difficultés rencontrées lors de l'exécution testamentaire, la fortune critique de cet ensemble et les perspectives de recherches à son sujet.

JEAN POZZI, DIPLOMATE FRANÇAIS D'ORIGINE SUISSE ET COLLECTIONNEUR D'ART

Jean Félix Anne Pozzi est né le 30 mai 1884 à Paris. C'est dans cette ville qu'il décéda le 2 octobre 1967, après avoir parcouru le monde en tant que ministre plénipotentiaire de France, en poste en Turquie, en Iran et en Égypte, puis avoir été nommé à la direction de la Société française de reproduction de manuscrits à peintures en 1944 et élu président de la Chambre de commerce franco-iranienne en 1945. Fils de Samuel Pozzi (1846-1918), éminent gynécologiste, amateur d'art et dont le père était pasteur à Bergerac, et de Thérèse Loth-Cazalis (1856-1932), originaire de Lyon, il est le deuxième enfant d'une fratrie de trois : Catherine Pozzi (1882-1934), sa sœur aînée et célèbre femme de lettres, et Jacques Pozzi (1896-1953), son frère cadet, diagnostiqué de paranoïa et placé en maison de santé en Suisse, près de Monthey.

Jean Pozzi se maria le 12 mai 1934 avec Georgia Caloutas (1898-1974), née au Caire et de milieu diplomatique. Le couple n'eut pas d'enfants.

La famille Pozzi est d'origine protestante. Venue de Teglio (Lombardie) à Poschiavo (Grisons) à la suite du Sacro Macello de 1620[1], c'est avec Domenico Pozzi, l'arrière-grand-père de Jean, que les Pozzi quittèrent la Suisse pour la France après la Révolution française.

LE LEGS POZZI ET LES DIFFICULTÉS RENCONTRÉES LORS DE L'EXÉCUTION TESTAMENTAIRE, 1967-1971

Le musée fut officiellement informé du legs par une lettre datée du 23 octobre 1967, soit vingt jours après la mort de Pozzi, et adressée à Pierre Bouffard (1918-1980), directeur du musée de 1951 à 1971[2]. Les Archives de la Ville de Genève (AVG) et celles de la Bibliothèque de Genève (BGE) contiennent des lettres remontant à 1964 attestant de l'amitié entre ces deux hommes et du souhait du diplomate de léguer une partie de sa collection au MAH. Elles nous apprennent aussi qu'il espérait s'installer dans la région lémanique pour y finir ses jours et souffrait de problèmes de vue, pour lesquels il était suivi en Suisse. Dans une lettre du 25 avril 1967 à Pierre Bouffard, Jean Pozzi explique qu'il ne peut fournir de liste détaillée des objets qu'il souhaite donner au musée : « l'état de mes yeux ne me permettant pas encore de vous donner des précisions sur les objets que j'ai l'intention de vous léguer »[3]. Si, dans cette correspondance, nous trouvons trace de son désir de remettre au musée des bas-reliefs de Louqsor, son testament établi le 15 décembre 1966 ne mentionne pas sa collection égyptienne. Cette dernière sera dispersée au cours des ventes qui se tinrent à Paris entre le 2 novembre 1970 et le 30 avril 1971.

Fig. 1. Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), *Étude de la Vierge du « Vœu de Louis XIII »*, 1821. Fusain et estompe, crayon noir, crayon de graphite et pointe de métal, traces de peinture et d'encre sur papier jauni, figure mise au carreau, 53 x 40 cm. Legs Jean Pozzi, 1971, inv. 1971-0045

CE QUE JEAN POZZI A SOUHAITÉ DONNER AU MUSÉE ET CE QUE LE MUSÉE A REÇU

Dans son testament, Jean Pozzi distribua ses collections entre différentes institutions en France, en Italie et en Suisse, en mémoire de ses différentes origines.

En France, il légua notamment au « Musée des Antiquités et tissus de Lyon » une partie de sa collection de tissus orientaux et européens, en souvenir de sa famille maternelle et au « Musée de Bergerac » des documents historiques, en hommage à son père.

En Italie, il légua au « Musée du Vatican » sa collection de monnaies anciennes, nous rappelant que son père fut un éminent collectionneur de monnaies grecques antiques[4].

En Suisse, c'est « en souvenir des origines helvétiques des POZZI » et de ses « longs séjours au bord du lac dans les conférences internationales »[5] que Jean Pozzi donna à la Ville de Genève, plus précisément à la « Bibliothèque de Genève », différents papiers et autographes, comprenant des manuscrits de Chateaubriand et Lamartine, et au « Grand Musée de Genève » « tous les tableaux, / peinture de SARGENT (portrait de mon père) / Bonnat-Lebourg. Dessins d'Ingres, / Degas, Gavarni-Helleu - Pastels de Carrière-Dessins de Boilly / Gravures diverses / Ma collection de miniatures persanes, mes boîtes étuis et montres en or et émail, œuvres d'artistes genevois »[6].

Le legs Pozzi fut contesté par les héritiers et les autorités françaises (droit de préemption et fisc).

La famille, une personne en particulier, contesta le testament sur deux points principaux : la toile de John Singer Sargent (1856–1925) représentant le *Dr Samuel Pozzi dans son Intérieur* (1881)[7], considérée comme un bien de caractère strictement familial et la collection de « miniatures persanes », qui devait se limiter, selon le contestataire, aux miniatures persanes *stricto sensu*, c'est-à-dire ne pas inclure les miniatures mogholes, ottomanes ou arméniennes, désignées souvent sous la même appellation de « miniatures persanes » sans en préciser l'origine. Après « des tractations serrées, une solution amiable »[8] fut trouvée. Afin de sécuriser le legs, les autorités genevoises décidèrent de céder à la famille la toile de Sargent en échange d'une toile d'Eugène Boudin (1824-1898) et de renoncer à une partie des « miniatures persanes », soit les miniatures indiennes et ottomanes. Quant aux autorités françaises, un accord finit par être trouvé, après des pourparlers délicats, témoignant de la détermination des autorités genevoises à ne pas renoncer à ce legs.

Fig. 4 *Portrait d'un Noble Qajar*, 2e moitié du XIXe siècle. Aquarelle montée sur papier mauve rehaussé d'or, 31 x 20 cm. Legs Jean Pozzi, 1971, inv. 1971-0107-0343

Fig. 3 *Femme debout près d'un Arbre, avec des Panneaux de Calligraphies en Écriture nastaliq*, Ispahan, milieu du XVIIe siècle. Encre, pigments et or sur papier, 40 x 26 cm. Legs Jean Pozzi, 1971, inv. 1971-0107-0342

La collection Pozzi du MAH peut se diviser en deux catégories principales: la collection européenne, qui comprend deux sous-groupes avec les peintures, dessins et estampes européens, soit 128 œuvres: trois huiles sur toile[9], dont celle de Boudin mentionnée ci-dessus ; 15 dessins[10], dont trois d'Ingres (*Fig. 1*) et 98 estampes[11] (*Fig. 2*) et les objets précieux, soit 12 objets: six montres, quatre tabatières et deux étuis/boîtes[12] et la collection de « Miniatures persanes », qui compte plus de 800 folios, essentiellement persans, mais aussi quelques œuvres mogholes et ottomanes, du XIVe au XIXe siècle[13] (*Fig. 3-4*).

Cette donation marque un enrichissement essentiel. Selon Maurice Pianzola (1917-2004), alors conservateur au MAH et qui examina l'ensemble après son arrivée au musée, « l'essentiel du don, c'est (...) la collection des miniatures persanes (...). Il s'agit d'une collection tout à fait exceptionnelle (...) qui pourrait faire de notre musée un véritable centre d'étude sur l'art islamique. »[14]

FORTUNE CRITIQUE

La revue *Genava* mentionne la collection Pozzi à trois reprises: une première fois, en 1972, suite à l'arrivée du legs au MAH, sous la rubrique « Acquisitions de l'année 1971 »[15] ; une deuxième fois en 1973 avec la publication du « Catalogue des peintures et des calligraphies islamiques léguées par Jean Pozzi au Musée d'art et d'histoire de Genève », établi par B. W. Robinson[16] ; une troisième fois en 1993, à la suite d'une importante exposition intitulée *Jean Pozzi. L'Orient d'un Collectionneur* (Genève, Musée Rath, 9 juillet – 18 octobre 1992), sous la rubrique « Publications du Musée d'art et d'histoire en 1992. Catalogues d'expositions »[17].

Les archives du musée témoignent de la volonté de mettre en valeur la collection de miniatures persanes en s'adressant à un spécialiste de renommée internationale, Basil W. Robinson, conservateur au Victoria and Albert Museum. En novembre 1972, soit un peu plus d'une année après l'arrivée de la collection à Genève, il écrivit la préface du catalogue qui fut publiée dans la revue *Geneva* l'année suivante et qui fit l'objet d'une publication à part à l'occasion de l'exposition *Miniatures persanes. Donation Pozzi* (Genève, MAH, Cabinet des estampes, 29 juin – 6 octobre 1974).

1974 marque ainsi la première exposition, accompagnée d'un catalogue, de la collection de miniatures persanes de Pozzi après son décès, permettant au public d'apprécier cette donation en terre helvétique. Le musée ne se contenta pas de cette étude et n'hésita pas à investir pour approfondir les recherches, offrant une nouvelle publication accompagnant une exposition de grande envergure, mettant l'accent sur le caractère oriental de la collection Pozzi, avec les miniatures persanes, les textiles, les céramiques et l'orfèvrerie (Genève, Musée Rath, 9 juillet – 18 octobre 1992)[18]. Depuis lors, certains folios furent exposés au musée ou à l'occasion de prêts externes et publiés[19], mais aucune publication, ni exposition n'a été consacrée spécifiquement à la collection Pozzi depuis plus de trente ans. Si l'ouvrage de 1992 fait référence aujourd'hui encore, il mériterait d'être réévalué et actualisé.

PERSPECTIVES DE RECHERCHES

La collection Pozzi du MAH représente l'une des plus importantes collections de peintures persanes réunies par des collectionneurs privés européens au cours du XXe siècle, parmi lesquels Pozzi, mais aussi Chester Beatty, Marteau, Vever et Cartier. Les deux autres ensembles d'importance similaire conservés dans des institutions publiques sont celui de Sir Alfred Chester (1875-1968), aujourd'hui à la Chester Beatty Library à Dublin et celui d'Henri Vever (1854-1954), conservé au Smithsonian's National Museum of Asian Art à Washington DC.

Si l'année 1907 est généralement donnée comme le début de la collection de « Miniatures persanes » de Jean Pozzi, cette date reste discutable. Selon Michel Beurdeley (1911-2012), expert français en art oriental et chargé de la succession du diplomate, une partie de sa collection appartenait à Samuel Pozzi: « Certaines miniatures qui forment le noyau de l'ensemble dispersé aujourd'hui figuraient déjà dans les collections de son père. »[20]

Il serait dès lors intéressant de remettre cette collection dans son contexte historique et d'évaluer l'impact qu'elle a pu avoir. D'importants collectionneurs d'art indo-persan étaient étroitement liés au mouvement Art nouveau. Comment l'art indo-persan et l'Art nouveau ont-ils pu s'influencer mutuellement? Quelles innovations visuelles ont pu être perçues par les artistes européens dans les peintures et calligraphies indo-persanes? Comment ces artistes ont-ils interprété ce nouveau vocabulaire visuel? Par ailleurs, l'étude des pigments, des papiers, des reliures de la collection Pozzi pourrait révéler d'autres échanges et liens. S'interroger sur la relation entre les peintures indo-persanes et l'art européen au moment de leur exécution et plus tard pourrait ouvrir la voie à de nouvelles considérations sur la circulation des médias, des matériaux et des sujets. Quel impact a la connaissance des miniatures et calligraphies indo-persanes sur les traditions, leur dynamisme et la créativité contemporaine?

En 2023, le musée a organisé avec l'Université de Genève un premier colloque international intitulé « Échanges culturels indo-persans et la collection Pozzi »[21]. Ce colloque s'inscrit dans un projet de recherche du MAH visant à offrir un dialogue critique pour contribuer à la compréhension, la connaissance, la préservation, le respect et la mise en valeur du patrimoine matériel et immatériel, témoignant d'échanges culturels tissés entre la Suisse et la communauté internationale.

Ce projet de recherche inclut une résidence, avec l'artiste Ghiora Aharoni (*1969)[22], une publication en ligne faisant état de l'avancement des études sur la collection Pozzi, un travail documentaire et archivistique avec le dépôt d'archives familiales au musée, la mise en place d'une campagne de restauration débutant en 2024, des séminaires ainsi que la perspective d'une exposition et d'une publication de référence faisant le point sur les recherches autour de cette collection.

Il faut souligner, enfin, que la collection Pozzi est accessible en ligne, et cela, grâce à un travail d'inventaire méticuleux et une campagne photographique menés par le musée, avec une digitalisation en haute résolution de la collection. Celle-ci permet à des chercheuses et chercheurs internationaux d'y accéder, ce qui favorise les recherches d'attributions ou réattributions ainsi que des échanges critiques et novateurs.

1 Il s'agit du « massacre perpétré du 19 au 23 juillet 1620 en Valteline et qui coûta la vie à environ 600 protestants ». (https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/024652/2013-02-21/, consulté le 7 novembre 2023).
2 Claude Lapaire (*1932) succéda à Pierre Bouffard en janvier 1972 (« À la direction du Musée d'art et d'histoire », *Genava*, XX, 1972, p. 397). Au sujet du legs Pozzi, il se souvient être allé à Paris avec Pierre Bouffard, peu après avoir pris ses fonctions (Genève, entretien oral, 27 avril 2023).
3 Lettre de Jean Pozzi à Pierre Bouffard, Paris, 25 avril 1967. Genève, AVG, succession Pozzi, 5888 dos. 1. 1.
4 HIRSCH Jacob, *Monnaies grecques antiques provenant de la collection de feu le Professeur S. Pozzi*, Genève, Naville & Cie, 1920. Mes remerciements vont à mon collègue Gilles Perret, conservateur en numismatique pour ces précieux renseignements.
5 Photocopie du testament de Jean Pozzi, testament établi le 15 décembre 1966. Genève, BGE, Fc 45/13.
6 *Idem*.
7 Cette toile fut mise en vente aux États-Unis à l'été 1971. Elle fut donnée par la Fondation Armand Hammer au Hammer Museum, Los Angeles, (AH.90.69). Elle fut prêtée au Metropolitan Museum, New York. Elle est présentée à l'occasion de l'exposition organisée par le Museum of Fine Arts, Boston (« Fashion by Sargent », 8 octobre 2023 – 15 janvier 2024) et la Tate Britain, London (« Sargent and Fashion », 22.02.2024-07.07.2024). Je tiens à remercier Matthieu Vahanian, spécialiste de collections et assistant conservateur au Hammer Museum, pour son aide dans nos recherches.
8 Legs Pozzi. Résumé. Genève, BGE, Fc 45/1.
9 Inv. 1971-0042-0044.
10 Inv. 1971-0045-0059. Relevons qu'un dessin vient d'être réattribué au legs Pozzi: il s'agit de *Femme au Bord de la Rivière* de Pierre-Eugène Vibert (inv. 1971-0059). Selon la revue *Genava*, l'œuvre de Vibert a été léguée par Jean Pozzi. (*Genava*, XX, 1972, p. 374). Ce dessin fait partie du legs Pozzi qui comprend notamment 15 œuvres dans la catégorie « gouaches, aquarelles, dessins ». Il faut remarquer que le numéro d'inventaire est cependant erroné dans la revue *Genava* avec une mention de « 1971-69 » au lieu de 1971-59. Il s'agit manifestement d'une faute de frappe, étant donné que ces 15 œuvres forment une suite dans l'inventaire avec des numéros allant de 45 à 59.
11 Selon la revue *Genava*, il est question de 30 gravures (*Genava*, XX, 1972, p. 384). Toutefois, en 2023, la base de données du musée en répertorie 98.
12 Inv. AD- 2212-2223. Il s'agit de six montres (AD 2218-2223) ; quatre tabatières (AD 2214-2217) ; une boîte (AD 2212) et un étui à cire (AD 2213). Cinq des six montres (inv. AD 2219-2223) ont été volées en 2002. Je remercie ma collègue Estelle Fallet, conservatrice en chef du domaine Horlogerie, émaillerie, bijouterie et miniatures pour les renseignements qu'elle m'a fournis au sujet du legs Pozzi.
13 Robinson classifie les quelque 800 folios comme suit: pour le XIVe siècle, 17 folios (1-17) ; pour le XVe siècle, 40 folios (18-59) ; pour les XVIe-XVIIe siècles, 235 folios (60-295) ; pour les XVIIIe et XIXe siècles, 190 folios (296-488) ; pour la période archaïsante, 10 folios (489-299) ; pour les miniatures ottomanes, 15 folios (500-514) ; pour les miniatures mogholes, 20 folios (515-535) ; pour les enluminures, 20 folios (536-556) ; pour les calligraphies, 40 folios (557-598) ; pour les manuscrits, 10 folios (599-610) ; pour le manuscrit relié d'une copie du *Shâhnâma,* 288 folios avec 12 miniatures, 1652 (inv. 1971-0107-Im). (ROBINSON Basil W. (dir.), *Jean Pozzi. L'Orient d'un Collectionneur*, Genève, Musée Rath, 9 juillet – 18 octobre 1992, Genève, MAH, 1992).
14 Lettre de Maurice Pianzola, conservateur, à Lise Girardin, conseillère administrative de la Ville de Genève, Genève, 27 juillet 1971. Genève, AVG, succession Pozzi, 5888 dos. 2.
15 *Genava*, XX, 1972, pp. 373, 374, 376, 403.
16 « Catalogue des peintures et calligraphies islamiques léguées par Jean Pozzi au Musée d'art et d'histoire de Genève. Catalogue établi par B. W. Robinson du Victoria and Albert Museum, Londres, *Genava*, XXI, 1973, pp. 109-280.
17 « Publications du Musée d'art et d'histoire en 1992, Catalogues d'expositions », *Genava*, XLI, 1993, p. 259.
18 Basil W. Robinson, *op. cit.*, 1992.
19 Voir notamment: *L'esprit de l'Inde dans les collections des Musées d'art et d'histoire*, Genève, Musée d'art et d'histoire, 9 octobre 1997 – 26 avril 1998, Genève, MAH, 1997 ; CANBY Sheila R., *Princes, Poètes et Paladins. Miniatures islamiques et indiennes de la Collection du Prince et de la Princesse Sadruddin Agha Khan*, Genève, MAH, 7 octobre 1999 – 27 février 2000, Genève, MAH, 1999.
20 Michel Beurdeley, *Succession de M. Jean Pozzi, Miniatures mogholes, indiennes, turques et arméniennes. Manuscrits*, Paris, Palais Galliera, 5 décembre 1970, n. p.
21 Voir: https://www.mahmah.ch/colloque-international, consulté le 7.11.2023.
22 Au sujet de cette résidence, voir entretien avec l'artiste Ghiora Aharoni dans le prochain MAGMAH et le blog.

Jean Antoine Maystre (1768-1834), peintre sur émail, Jean Georges Rémond et Cie, orfèvre, *Vue du Bosphore avec une mosquée*, avant 1815. Or ciselé et gravé, émail peint, sous fondant, émail champlevé, peinture sur émail, 2.45 x 7.92 cm. Legs, Jean Pozzi, 1971, inv. AD 2215

Fig. 2 Achille Devéria (1800-1857), Charles Tilt (1797-1861), éditeur, Martinet-Hautecœur, maison d'édition, Imprimerie Lemercier (1803), lithographe, *Odalisque*, 1831-1839. Lithographie aquarellée, 35 x 24,2 cm. Legs Jean Pozzi, 1971, inv. E 2021-0115-008

ÉCOLE OUVRANTE À FIGURINES, vers 1900 19 x 26 x 14 cm inv. AA 2005-021

LA FORME « ADULTE » DE LA COLLECTION

Markus Salgert, collectionneur

Tout a commencé par un peu de nostalgie, qui m'a poussé à racheter d'anciens jouets, même ceux que je ne possédais pas dans mon enfance. Je me suis cependant vite rendu compte qu'il fallait évoluer vers autre chose. Après une collection déjà considérable de figurines « rares » et l'acquisition de beaucoup de connaissances (enfin une chose qui m'enthousiasmait tellement que je dévorais toutes les informations comme s'il n'y avait pas de lendemain), je n'étais toujours pas satisfait. Peut-être avais-je trop souvent entendu le mot « jouet ». Mais il faisait déjà depuis longtemps partie de la culture populaire ! Mû par la connaissance et la curiosité de savoir d'où et de quelle manière venaient les jouets et par la notion nouvelle de ce que signifie « posséder un objet vraiment ‹ rare › », je me suis procuré mes premiers prototypes. Plus je prenais de contacts, plus les pièces devenaient rares. Il y a quelques années, j'ai pu rencontrer le fils du propriétaire du fabricant de jouets Top Toys (fabricant de jouets argentin depuis plus de quarante ans). Un marché assez important avait préalablement été conclu. Le transfert s'est déroulé lors du célèbre salon du jouet de Nuremberg. J'ai reçu notamment le moule en acier pour la production de Hordak, personnage des *Maîtres de l'Univers* (*page suivante*) !

Il ne reste plus rien dans ma collection qu'un visiteur qualifierait encore de « jouet ». Je l'appelle « forme adulte de la collection ». J'ai finalement réussi à faire en sorte qu'elle me plaise vraiment. Chaque pièce a une petite histoire !

Le réseau des collectionneurs de prototypes de jouets se mêle souvent aux autres collectionneurs, car tous ceux que la pré-production intéresse ne collectionnent pas seulement des prototypes. La différence réside dans le fait que nous ne collectionnons pas seulement par nostalgie. Nous nous intéressons beaucoup plus à l'intégralité du processus, depuis la première conception jusqu'à la figurine finie et l'emballage. Il ne faut pas oublier que les collectionneurs de prototypes ont souvent de bons contacts avec ceux ayant les mêmes affinités, mais surtout avec d'anciens employés et les inventeurs et fabricants de jouets. Où d'autre pourrait-on trouver des prototypes ou des pièces uniques (si ce n'est par l'intermédiaire de collectionneurs tiers) ?

Je voudrais dire enfin qu'aujourd'hui, il m'est plus amusant, personnellement, de pourchasser une œuvre que de la mettre dans une vitrine.

THE "ADULT" FORM OF COLLECTING
Markus Salgert, toy collector

It all started with a bit of nostalgia to buy the old toys again, sometimes even the ones you didn't have as a child. But I soon realised that it had to take some other form. Despite having a considerable collection of "rare" figures and a lot of acquired knowledge (it excited me so much that I ate up all the information like there was no tomorrow), I was still dissatisfied. Maybe I had just heard the word "toy" too often. But it had already been a part of pop culture for a long time! I was driven by my knowledge and curiosity about how the toys were made and where they came from, and I embraced the new realisation of what it means to own something really "rare." With these motivations, I got my first prototypes. The more contacts I made, the rarer the pieces became. A few years ago, I managed to meet the son of the owner of the toy manufacturer Toptoys (a toy company from Argentina for over 40 years) and a quite extensive deal was made. The handover took place at the world-famous toy fair in Nuremberg. Among other things, I got the production steel mould of Hordak from Masters of the Universe (next page) !

There is nothing left in my collection that a visitor would still use the word "toy" to describe. I call my collection the "adult form of collecting." I've finally got my collection to the point where I really like it. Every piece has a little story!

My network of prototype collectors frequently intersects with other collectors, as not every individual dedicated to pre-production items exclusively focuses on prototypes. But we are different in that we do not only collect for nostalgic reasons. We are much more interested in the complete process from the first design to the finished, packaged product. Not to forget that prototype collectors often have good contacts with like-minded people, especially ex-employees or toy designers. Where else do we get prototypes or unique pieces (if not through third-party collectors) ?

Finally, I would like to say that nowadays, it is almost more fun for me to hunt for a piece than to put it in the showcase.

MOULES POUR LA PRODUCTION DE HORDAK, PERSONNAGE DES *MAÎTRES DE L'UNIVERS*. Début des années 1980

Collection de Markus Salgert
Usine Top Toys, Argentine

Métaux divers

LA FORME ADULTE DE LA COLLECTION

ÉTUI DE MONTRE-PENDENTIF EN FORME DE CROIX, vers 1670

Zacharie Fonnereau

Argent
4,5 x 3 x 1,5 cm

inv. H 2008-0035

C'EST DANS LA BOÎTE

PROGRAMMATION DU PREMIER SEMESTRE 2024

MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE

L'Ordre des Choses	26 janvier – 16 juin
De bleu, de blanc et de rouge	16 mars – 18 août

MUSÉE RATH

Ella Maillart, Anne-Julie Raccoursier et Pauline Julier	7 déc. 2023 – 21 avril 2024
Vélo, Équilibres en Mouvement	6 juin – 22 septembre

Le MAH a la chance de bénéficier du soutien de deux sociétés amies. N'hésitez pas à devenir membres !

SAMAH
Fondée en 1897, la Société des Amis du Musée d'art et d'histoire fut force de projet pour la création du MAH en 1910. Elle compte aujourd'hui 930 membres, et a pour but de les intéresser à la collection et aux expositions du musée et de contribuer à son développement. Au fil des ans, ses activités se sont élargies grâce à l'engagement et aux efforts des personnes passionnées et dévouées qui ont fait et font partie de son comité.

Contact
Lorraine Aubert (présidente)
Jessica Quiry (coordinatrice)
Case postale 1264 CH – 1211 Genève 1
T +41(0)79 402 50 64
samah@samah.ch / www.samah.ch

HELLAS ET ROMA
Fondée en 1982-1983, l'association Hellas et Roma a quatre missions principales: soutenir le domaine Archéologie du MAH ; enrichir et compléter les fonds grec, étrusque et romain du musée en y déposant les antiquités qu'elle reçoit par dons et legs ou acquiert, sur le marché officiel et avec ses propres fonds ; mettre en valeur et étudier le patrimoine archéologique du Musée d'art et d'histoire et celui de l'Association, en suscitant des recherches, en faisant paraître des articles et des livres qui lui sont consacrés ; et, d'une manière générale, intéresser le public à l'art antique en organisant des expositions, des conférences, des colloques, des excursions et voyages d'étude.

Contact
Jacques-Simon Eggly (président)
Frederike van der Wielen (secrétaire)
Rue du Premier-Juin 3 CH-1207 Genève

T +41(0)22 736 36 84
contact@hellas-roma.ch
frederike.vanderwielen@bluewin.ch
www.hellas-roma.ch

IMPRESSUM

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION
Marc-Olivier Wahler

RESPONSABLE DE LA PUBLICATION
Charlotte Henry

COMITÉ ÉDITORIAL
Simon Bernheim, Samuel Gross, Armelle de La Bouillerie, Julien Sirjacq, Sylvie Treglia-Détraz, Jérémy Vitté, Marc-Olivier Wahler

COORDINATRICE ÉDITORIALE
Armelle de La Bouillerie

CONCEPT, DIRECTION ARTISTIQUE
ET RÉALISATION GRAPHIQUE
The Bells Angels (Simon Bernheim et Julien Sirjacq)
et Jérémy Vitté

Corrections : Le petit correcteur
Traductions : Molly Stevens, The Art of Translation

Photogravure : Bombie, Genève
Impression : Atar Roto Presse S.A., Genève
Reliure : Bubu A.G., Zurich

Régie publicitaire : HP Média
Avenue de Chamonix, 7
1207 Genève
T. + 41 (0)22 786 70 00
hpmedia.ch
Fanny Delaporte, fanny@hpmedia.ch
Samantha Demierre, samantha@hpmedia.ch

Tirage : 12'500 exemplaires
ISSN 2813-0251
© 2023, Musée d'art et d'histoire, Genève
Remerciements : Antwan Horfee

Sans demande écrite et accord préalable, toute reproduction, intégrale ou partielle, des textes et des illustrations de cette édition est interdite.

Musée d'art et d'histoire
Rue Charles-Galland 2
CH 1206 Genève
T. + 41 (0)22 418 26 00
mahmah.ch
mah@ville-ge.ch

LES ŒUVRES PRÉSENTÉES DANS *MAGMAH*

Si vous souhaitez plus d'informations sur les œuvres du Musée d'art et d'histoire présentées dans les pages de *MAGMAH*, rendez-vous sur le site Internet du musée : mahmah.ch.
Vous y trouverez un bouton COLLECTION.
Après avoir cliqué sur le carré EXPLOREZ LA COLLECTION, sélectionnez l'option RECHERCHE AVANCÉE.
Enfin, lancez la recherche par le biais du numéro d'inventaire qui se trouve dans la légende, en pied de page (exemple : 12008-0035 pour retrouver la montre pendentif et son étui de la page 61). Bonne découverte !

GONET
BANQUIERS 1845

DEPUIS PLUS DE 175 ANS
GESTION DE PATRIMOINE

11 rue Bovy-Lysberg, Genève
(siège de la Banque)

GENÈVE
COLOGNY
LAUSANNE
ZURICH

gonet.ch

SELF PORTRAIT – TOYGUN, 1990 Neil Winokur

MAGMAH

Inspiré par la carte blanche donnée à l'artiste Wim Delvoye pour organiser l'exposition XL du premier semestre *L'Ordre des Choses* (26 janvier – 16 juin 2024), ce cinquième numéro de *MAGMAH* propose une exploration inédite de la collection du MAH à travers les notions d'accumulation, d'obsession, de conservation et de pop culture. Où se situe la frontière entre passion et pathologie ? Que révèlent nos pratiques de collection ? Comment et avec quels savoir-faire le musée joue-t-il son rôle de conservateur ?

Dans un entretien croisé, la Dre Aude Fauvel propose d'examiner avec Wim Delvoye les frontières floues entre l'art, la folie et la collection ; là où l'acte de collectionner se révèle être un reflet de l'esprit humain, oscillant entre ordre et chaos, entre signification et absurdité. Comme en réponse à ces questions, le Dr Jean-Claude Monfort présente le syndrome de Diogène sous un angle inédit, mettant en lumière les complexités humaines cachées derrière les comportements d'entassement. L'occasion de réfléchir à ce qui est conservé et ce qui est écarté, tant dans nos vies que dans nos musées.

Avec *Iconophobie*, Tristan Garcia raconte cette fois l'histoire de Marie, jeune femme seule et révoltée évoluant dans une société qui a massivement et violemment rejeté l'image, considérée comme trompeuse et superflue, où les individus vivent dans une réalité brute.

Au contraire, le photographe Neil Winokur, tenant de la tradition du pop art, rappelle la place des objets du quotidien. Ses photographies captivantes confèrent un statut d'œuvres d'art à des objets ordinaires, questionnant ainsi notre relation avec le matériel et le banal. Cette exploration de la culture matérielle se poursuit avec un article d'Estelle Fallet sur l'art des écrins et des boîtes dans le domaine de l'horlogerie, révélant comment les contenants eux-mêmes peuvent devenir des objets de collection et de fascination et enrichir notre compréhension de l'histoire et de l'artisanat.

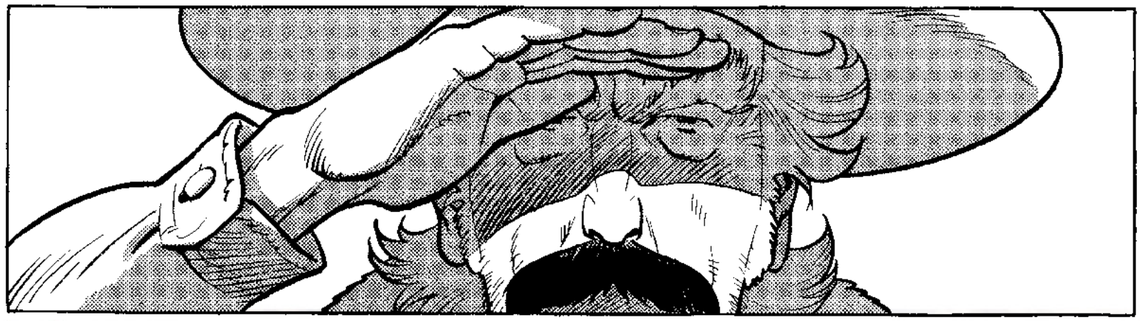
De l'étui à l'emballage, il n'y a qu'un pas. Ainsi, à travers l'objectif du photographe Matthieu Croizier, une série d'images dévoile le travail minutieux nécessaire au transport et à la conservation des objets d'art, tout particulièrement les objets d'horlogerie.

Conservation et sauvegarde sont les mots-clés du récit poignant de Yurii Vakulenko, directeur de la Kyiv National Art Gallery, qui raconte la résilience et l'importance de préserver le patrimoine culturel en temps de guerre. Cette histoire met en lumière la capacité de l'art à transcender les conflits et illustre le rôle essentiel des institutions muséales dans ces contextes particuliers.

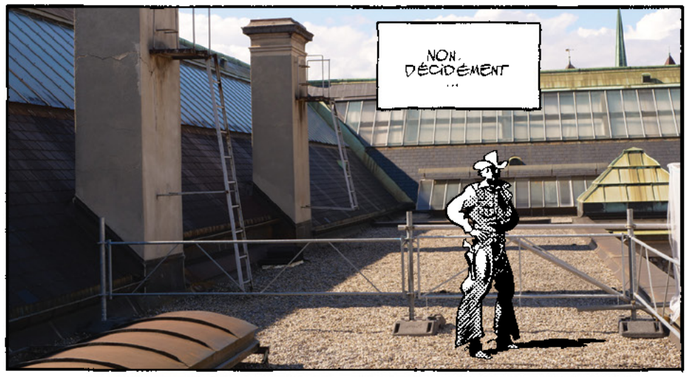
La commissaire et critique d'art Flora Katz propose justement une réflexion profonde sur le rôle et l'évolution du musée dans la société contemporaine. Selon elle, cette évolution passe nécessairement par une remise en question des normes eurocentriques et anthropocentrées et une ouverture vers des perspectives plus inclusives et diversifiées, qui reconnaissent et valorisent la pluralité des savoirs et des expériences culturelles.

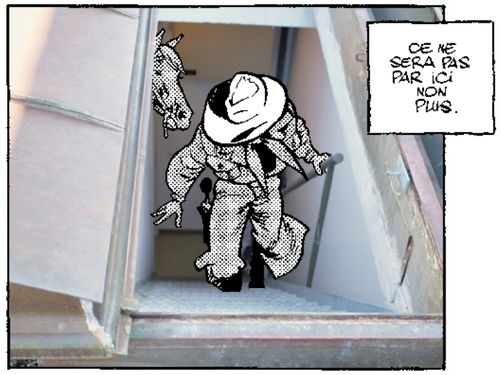
Enfin, ce nouveau numéro ne serait pas ce qu'il est sans la présence dans ses pages de Johnny Bob Calame Junior. Cow-boy rustre et solitaire né de l'imagination du dessinateur Matthieu Bonhomme, ce parent du peintre suisse Alexandre Calame nous emmène dans les méandres du musée, des catacombes au toit et des salles des Beaux-Arts à celles de l'archéologie régionale. Au fil de son errance et de ses rencontres avec certaines des plus belles œuvres exposées au MAH, notre aventurier sans peur redécouvre ses émotions perdues et, ce faisant, le chemin de sa liberté.

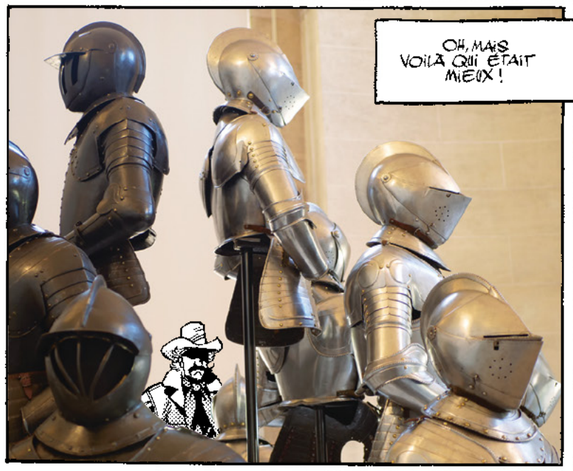
MARC-OLIVIER WAHLER

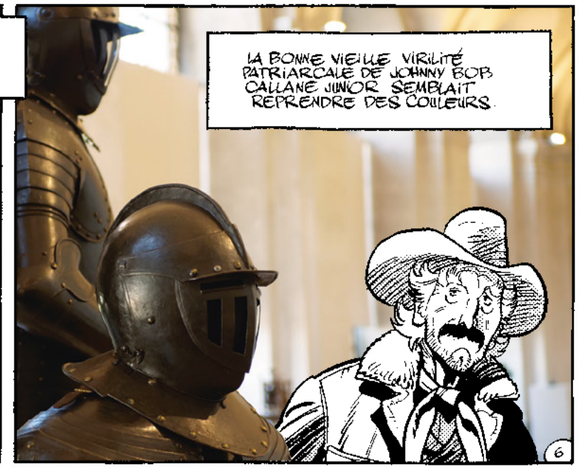


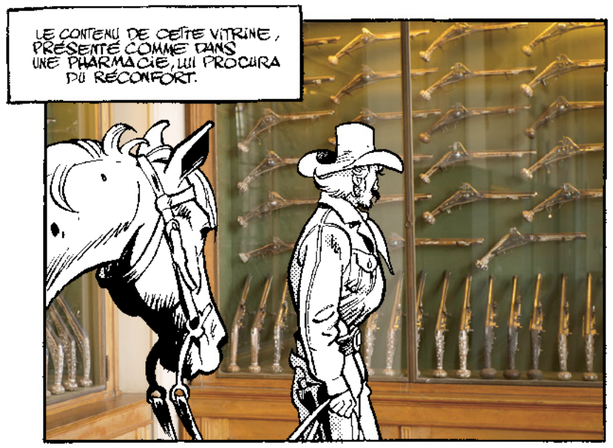
NON ...


NON. DÉCIDÉMENT ...

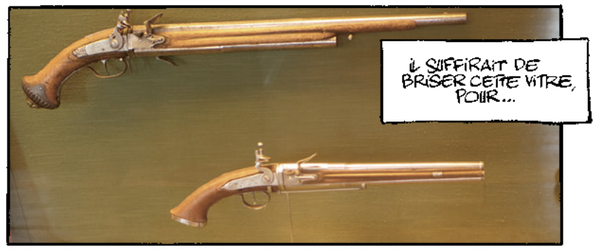

CE NE SERA PAS PAR ICI NON PLUS.


OH, MAIS VOILÀ QUI ÉTAIT MIEUX !


LA BONNE VIEILLE VIRILITÉ PATRIARCALE DE JOHNNY BOB CALLANE JUNIOR SEMBLAIT REPRENDRE DES COULEURS.
6


LE CONTENU DE CETTE VITRINE, PRÉSENTÉ COMME DANS UNE PHARMACIE, LUI PROCURA DU RÉCONFORT.

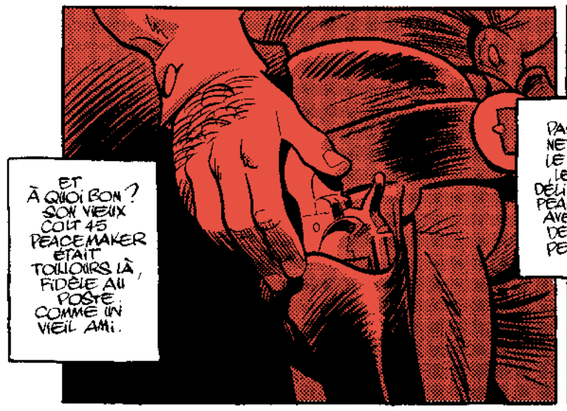
CES VIEILLES PÉTOIRES À POUDRE NOIRE... ELLES AVAIENT DÛ EN BUTER, DU SAUVAGE, POUR REPOUSSER LA FRONTIÈRE DE LA CIVILISATION.

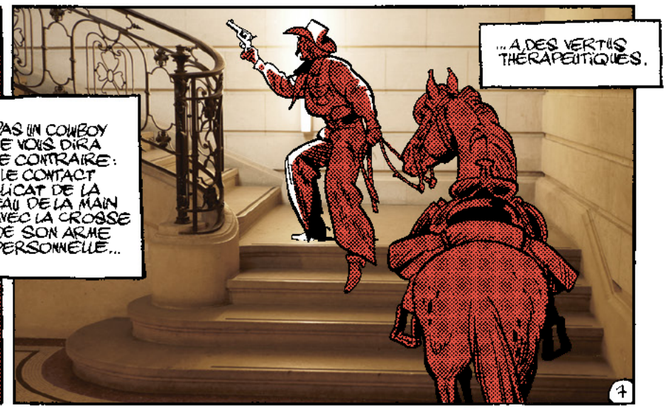

IL SUFFIRAIT DE BRISER CETTE VITRE, POUR...

HUM... NON.

... MAUVAISE IDÉE.

UN TEL LARCIN POURRAIT LUI COÛTER CHER.


ET À QUOI BON ? SON VIEUX COLT 45 PEACEMAKER ÉTAIT TOUJOURS LÀ, FIDÈLE AU POSTE COMME UN VIEIL AMI.


PAS UN COWBOY NE VOUS DIRA LE CONTRAIRE : LE CONTACT DÉLICAT DE LA PEAU DE LA MAIN AVEC LA CROSSE DE SON ARME PERSONNELLE...
... A DES VERTUS THÉRAPEUTIQUES.
7

PISTE MILLÉNAIRE DANS LA VALLÉE DE LA HUNZA, CACHEMIRE, 1935 — Ella Maillart — Épreuve sur papier au gélatino-bromure d'argent

SUR LA PISTE DES ESTAMPES DE REMBRANDT

La préparation de l'exposition *Rembrandt et la Bible. Gravure divine* qui se tient au Musée international de la Réforme du 29 novembre 2023 au 17 mars 2024 a nécessité un travail de fond sur la collection d'estampes de Rembrandt van Rijn (1606/1607-1669) du MAH. Les 220 gravures du maître hollandais ont été passées en revue et leurs notices mises à jour et en ligne sur le site des collections du musée. L'un des enjeux principaux pour le Cabinet d'arts graphiques est de tenter de retrouver la provenance des pièces entrées anciennement dans la collection.

En effet, les standards actuels de traçabilité des œuvres n'ont été mis en place de façon systématique dans les musées occidentaux qu'à partir de la seconde moitié du XXe siècle. L'histoire de la collection d'arts graphiques du MAH est longue et complexe. Constituée en partie de divers fonds hérités d'anciennes institutions genevoises et d'entrées en lots de plusieurs centaines de pièces très succinctement décrits[1], elle nécessite des recherches de provenance extrêmement ardues et dignes d'une enquête policière. Dans le cas de l'étude des estampes de Rembrandt, deux découvertes qui éclairent la connaissance de la collection ont été faites.

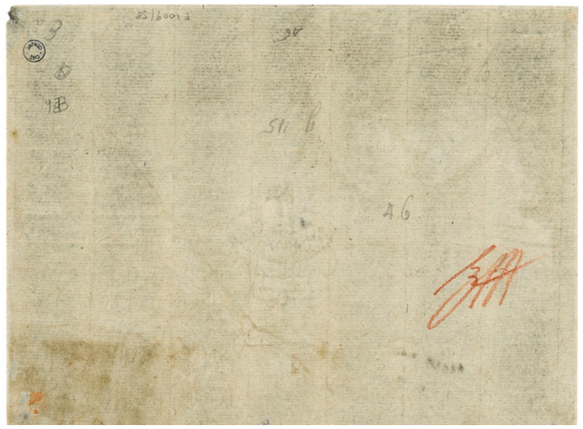


Fig. 1 Rembrandt van Rijn (Leyde, 1606/1607 – Amsterdam, 1669), *L'Adoration des Bergers, la Nuit* [verso], vers 1657. Eau-forte, pointe sèche et burin ; état VIII/VIII ; 15,2 x 19,9 cm. Legs Élisabeth Bodmer, 1912, inv. E 2009-0058.

SUIVRE LES MARQUES DE COLLECTION

Le fait de compulser dans un temps assez court l'ensemble de ces œuvres a permis de s'apercevoir qu'une même inscription énigmatique au crayon *(fig. 1)* revenait au dos de neuf d'entre elles, dont on ne connaissait pas la provenance. Ce qui, en langage muséal, se traduit par « ancien fonds ». Dans un premier temps, cette annotation a été lue comme deux « B » accolés dos à dos, l'un en majuscule l'autre en minuscule, et un « H » minuscule. Étant donné la fréquence et la nature succincte de cette inscription, il ne faisait aucun doute qu'il devait s'agir de la marque d'un collectionneur. L'apposition d'un signe distinctif sur les œuvres qui passent entre leurs mains est en effet une pratique fréquente chez les amateurs d'arts graphiques. Une publication, connue des initiés comme « le Lugt », et un site de référence recensent toutes ces marques[2]. Malheureusement, la marque relevée sur les œuvres du MAH en est absente.

Fig. 2 Barthélemy Bodmer (Genève, 1848 — Genève, 1904), *Abbaye de Pomier*, vers 1976-1925. Crayon de couleur rouge ; 22,8 x 29,2 cm. Legs Élisabeth Bodmer, 1912, inv. 1912-3191

La recherche aurait pu s'arrêter là lorsqu'un coup de chance a permis de trouver un indice[3]. En effet, un dessin attribué à Rembrandt (inv. 1912-3485) était entré au musée en 1912 grâce au legs d'Élisabeth Bodmer (?-1911 ; testament établi en 1906) de la collection de son mari, le peintre Barthélemy Bodmer (1848-1904), élève et gendre du peintre Barthélemy Menn (1815-1893), dont il hérita la collection. Or, parmi les centaines de dessins légués, figuraient de nombreuses feuilles réalisées par Barthélemy Bodmer, dont certaines portent sa signature complète ou un monogramme, constitué de deux « B » accolés et d'un « Y » *(fig. 2)*. Le mystère était résolu.

Néanmoins, si à leur entrée au musée les dessins et peintures légués ont bénéficié de listes précises, il n'y a pas eu d'inventaire des gravures données en même temps. Une plongée dans les archives du Cabinet d'arts graphiques a permis de retrouver des listes établies en juillet-août 1916 par le conservateur des Beaux-Arts Adrien Bovy (1880-1957), adressées à Georges Hantz (1846-1920), conservateur du Musée des arts décoratifs dont dépendait à l'époque le Cabinet des estampes, lors de leur transfert dans cette collection. Ces listes indiquent

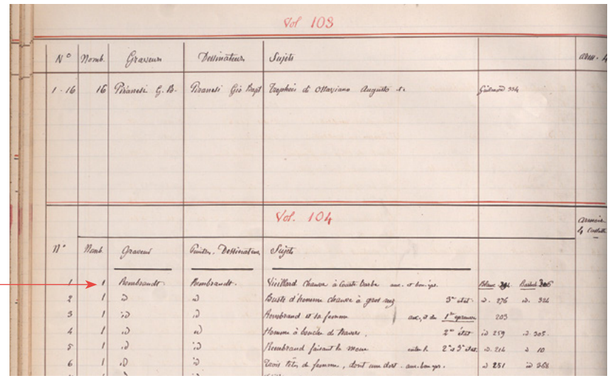


Fig. 3 Catalogue manuscrit, *Musée Rath Catalogue de la Collection des estampes II Édition IV Volume Minutes*, sans date, archives du MAH

un nombre d'œuvres par artiste et par portefeuille, avec parfois quelques précisions qui ont permis de faire des attributions. Dans le cas des estampes de Rembrandt, la plupart des mentions sont du type : « Cher Monsieur, je vous remets un portefeuille (marqué : Rembrandt A) et contenant 33 gravures de Rembrandt. » L'ensemble se monte au total à 90 estampes de Rembrandt et 76 d'après le maître. Pour le moment, seules 11 gravures de sa main ont ainsi pu être rattachées à cette provenance.

REMONTER LA PISTE DES INVENTAIRES

Avec autant d'œuvres de provenance inconnue parmi les estampes de Rembrandt, l'une des premières recherches à mener était d'éplucher les plus anciens inventaires du MAH ou des institutions qui ont été rassemblées sous son toit en 1910. C'est ainsi qu'une des premières mentions de gravures de Rembrandt dans la collection du musée a été retrouvée dans des registres, non datés, mais probablement rédigés entre le milieu des années 1870 et le milieu des années 1880, listant les œuvres conservées au Musée Rath[4]. Il s'agissait en particulier d'un volume relié d'eaux-fortes de Rembrandt *(fig. 3)* déposé en 1843 par la Bibliothèque de Genève au Musée Rath, alors géré par la Société des Arts qui en sera dépossédée en 1851 en faveur de la Ville[5]. Les recherches se sont poursuivies parmi les inventaires manuscrits de la Bibliothèque de Genève, conservés depuis le milieu du XVIIe siècle. Elles ont permis de découvrir que ce recueil avait été légué le 17 août 1748 à la Bibliothèque[6] par le juriste et amateur d'art genevois Jean-Jacques Burlamaqui (1694-1748) avec plusieurs autres recueils d'estampes. Jean-Jacques Burlamaqui voyagea en Hollande vers 1721-1722 et il est tentant d'imaginer qu'il ait pu acquérir ses estampes de Rembrandt à cette occasion[7].

L'album a ensuite été démembré à une date inconnue au XXe siècle et intégré à la collection du Cabinet des estampes. La liste des œuvres contenues dans le volume, copiée dans l'inventaire du Musée Rath, a permis d'attribuer 55 des estampes du fonds actuel à cette provenance[8] sur les « 84 gravures collées en 27 feuilles » que comprenait le volume à l'origine[9].

Grâce à ces découvertes, aujourd'hui, 116 des estampes de Rembrandt de la collection du MAH ont une provenance connue. L'enquête continue pour les 104 autres[10].

1 Voir Christian Rümelin, « " L'une des perles des collections actuelles " : la collection d'estampes entre 1870 et 1910 », *Genava*, 58 (2010), pp. 123-131.
2 Frits Lugt, *Les Marques de Collections de Dessins et d'Estampes*, Amsterdam, 1921 ; suppl., La Haye, 1956 et base de données en ligne www.marquesdecollections.fr.
3 Je remercie ma collègue Caroline Guignard pour son intuition.
4 *Musée Rath Catalogue de la Collection des Estampes I Édition I Volume Minutes* et *Musée Rath Catalogue de la Collection des Estampes II Édition IV Volume Minutes* (qui détaille les œuvres contenues dans le volume 104, c'est-à-dire le recueil Burlamaqui).
5 Vincent Chenal, « La réorganisation des collections publiques à Genève au XIXe siècle : un enjeu des notions d'histoire, d'histoire de l'art et d'industrie locale », *Genava*, 55 (2007), pp. 123-146, p. 139.
6 BGE Arch. BPU Dd4, *Livres des Achats, Présens, et Exemplaires fournis par les Libraires et Imprimeurs, et généralement de tout ce qui entre dans la Bibliothèque dès le 20 Aoust 1726*, f° 223.
7 Léonard Baulacre, « Éloge historique de Monsieur Burlamaqui », *Journal helvétique*, avril 1748, pp. 307-331, p. 314.
8 Pour un certain nombre d'estampes, il existe plusieurs exemplaires dans la collection actuelle du MAH et, en l'absence de marque ou d'indice, il n'est pas possible de les attribuer avec certitude.
9 Archives MAH, *Musée Rath Catalogue de la Collection des Estampes I Édition I Volume Minutes.*
10 Pour une vue plus complète de la provenance des gravures de Rembrandt de la collection, voir Bénédicte De Donker, « Les gravures de Rembrandt dans la collection du Musée d'art et d'histoire de Genève », in cat. exp. *Rembrandt et la Bible. Gravure divine*, Genève, Musée international de la Réforme, 29 novembre 2023 – 17 mars 2024.

ENFANT À LA BALLE, 1890 Evert van Muyden Eau-forte 244 x 312 mm inv. E 2019-0889

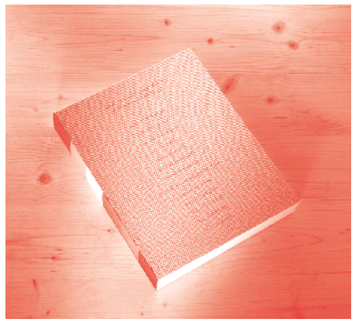
GPHG
Du 26 octobre au 12 novembre, le musée Rath a de nouveau accueilli l'exposition de 90 montres et horloges présélectionnées pour le concours annuel. Pour l'occasion, le fonds patrimonial horloger conservé au MAH a proposé une présentation sur le thème «La main & l'outil». Car, si le trophée du GPHG dessiné par Roger Pfund valorise la main, inspiré par *La Création d'Adam* de Michel Ange, il efface le rôle de l'instrument, pourtant prolongement des doigts du créateur. Les outils de main et petites machines anciens (XVIIIe-XXe siècle) ont été montrés dans six vitrines pour raconter la mécanique alliée à la force et au doigté humains, la complémentarité et la synergie des moyens mis au service des métiers de l'horlogerie. Ainsi, un établi du milieu du XIXe siècle présentait des outils inertes tandis que plus loin, des ateliers d'initiation à l'horlogerie, gérés par l'École d'horlogerie de Genève, mettaient en mouvement outils et mains plus ou moins habiles.

MAH RÉSIDENCE
À l'image de l'exposition XL carte blanche, le musée a confié la programmation d'un jeudi soir par mois à un curateur et une curatrice en résidence. De septembre 2023 à juin 2024, Anissa Touati est l'invitée du MAH et présente *Masswascut*, un voyage entre les mondes grâce à des performances inédites d'artistes issus de tous horizons. En proposant une résidence mensuelle et au long cours pour une partie de sa programmation des jeudis, le MAH confirme son engagement à offrir à ses visiteurs une expérience muséale contemporaine et qui explore toutes les formes d'expression artistiques, matérielles et immatérielles, sans hiérarchie. Programme complet sur mahmah.ch.

LE FUTUR A-T-IL DE L'AVENIR ?
Cycle de conférences. Le projet d'agrandissement et de restauration du MAH, outre ses aspects architecturaux, concerne d'abord et avant tout une évolution nécessaire du rôle et du positionnement des musées. Le MAH s'est engagé depuis trois ans dans un ensemble de réflexions et d'expérimentations destinées à dessiner les contours du musée de demain. En partenariat avec la SAMAH et *The Art Newspaper* (édition française), un cycle de conférences propose d'aborder le sujet sous différents angles : architectural, philosophique, démographique, muséologique ou encore sociologique. Trois rendez-vous à venir en 2024, programme sur mahmah.ch.

ARCHÉOLOGIE : UN DON EXCEPTIONNEL
En octobre, une longue barque de 1,5 mètre de long a accosté dans le laboratoire de restauration. Il s'agit d'un don prestigieux de Mme Jacqueline Nordmann au MAH, en mémoire de son mari Philippe Nordmann. Sur l'embarcation, s'affaire un équipage de 26 hommes. On y reconnaît le timonier et son aide accroupi près de la rame servant de gouvernail, le pilote debout à l'avant et 22 rameurs qui œuvrent en cadence. Toutes ces figurines peintes sont individualisées.
L'état de préservation, la qualité artistique, l'ancienneté (elle date de 2000 av. J.-C. env.) et les dimensions de cette embarcation en font un objet exceptionnel qui attirera au musée un large public composé aussi bien de connaisseurs que d'amateurs. Dès sa restauration achevée, la barque sera en effet exposée en salle Égypte.

UGO RONDINONE, LE LIVRE D'ARTISTE
Le catalogue de l'exposition *When the Sun Goes Down and the Moon Comes Up*, signé Ugo Rondinone, est disponible. L'occasion de (re)plonger dans l'univers spectaculaire imaginé par l'artiste pour sa carte blanche. Plusieurs centaines de pièces de la collection du MAH répondent aux propres créations de l'artiste dans cet ouvrage, reflet de l'exploration de notre rapport au monde proposée par l'exposition.



CHECK-UP DÉCANAL DE TJESMOUTPERET
Par une journée particulièrement pluvieuse, le sommeil de la momie la plus célèbre du musée a été quelque peu dérangé : il s'agissait de vérifier son état et de discuter de la présentation de son sarcophage pour l'exposition XL de Wim Delvoye, *L'Ordre des Choses*. Son dernier check-up remontait à 2011, lorsqu'elle avait été apportée à l'hôpital pour un scan. L'examen de cet automne fut plus simple mais a suffi à confirmer qu'elle se portait toujours bien.
Ajoutons que les couleurs du sarcophage sont actuellement à l'étude, notamment grâce à des analyses FRX effectuées sur le cercueil. Ceci permettra de mieux comprendre quels pigments ont été utilisés par les anciens Égyptiens et quelles restaurations ont pu être menées depuis son arrivée à Genève en 1824.

PREMIER SEMESTRE 2024

Jusqu'au 21.04.24, Musée Rath
Ella Maillart, Anne-Julie Raccoursier
et Pauline Julier

À travers une sélection de photographies, d'articles, d'ouvrages et de documents, cette exposition propose de redécouvrir le parcours exceptionnel d'Ella Maillart. Sportive, voyageuse, conférencière et journaliste, elle n'a cessé de défendre sa vision d'«unité du monde». Anne-Julie Raccoursier et Pauline Julier, deux artistes aux personnalités bien distinctes, relèvent le défi : grandes voyageuses elles-mêmes, leurs démarches, oscillant entre réalité et fiction, déconstruisent à leur tour les clichés.

26 janvier – 16 juin 2024
L'Ordre des Choses, carte blanche
à Wim Delvoye (exposition XL)

Quel est notre rapport aux choses, aux objets qui nous entourent, qu'ils soient de simples artefacts ou des chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art ? Voilà précisément la question qui anime le travail de Wim Delvoye. À partir d'une remise à plat des références et des hiérarchies qui structurent nos jugements, l'artiste plasticien s'amuse à transformer profondément notre expérience muséale. Décalant le regard, l'invitant à abandonner toute fixité, le faisant joyeusement passer d'une pelle à un Picasso, puis d'un Canova à un étrange étui et inventant un mode de circulation inédit d'une œuvre à l'autre, Wim Delvoye surprend et interpelle à travers une curation qui vise autant à provoquer qu'à émerveiller.

16 mars – 18 août 2024
De bleu, de blanc et de rouge

Le MAH présente le résultat d'un programme de valorisation des peintures françaises du XIXe siècle (1800-1918) entrepris en 2020, en collaboration avec l'Université de Genève. Cette exposition met en lumière l'évolution du goût et des techniques artistiques de cette période riche en changements et permet d'aborder tous les aspects d'un projet de valorisation patrimoniale, de la constitution de la collection aux questions de recherches en passant par l'étude du métier de peintre.

CANDLES SET, ANTHRAX : BALLON, 2004 Gianni Motti Bougie en paraffine noire, à mèche blanche inv. E 2004-0228-002

ICONOPHOBIE

(1)

Hier soir, peu avant minuit, les jeunes voisins du dessus ont fait l'amour bruyamment et ce matin, dès six heures, le trafic des trains de banlieue a repris : les vitres ont vibré, il était temps de se réveiller. Marie a mal dormi : elle a rêvé qu'un intrus pénétrait dans l'appartement. Il fait froid, les portes du nord de Paris sont ensevelies sous la neige.

Depuis la fenêtre ouverte de sa chambre, au cinquième étage d'un immeuble qui donne sur les voies ferrées, elle jette un œil sur le chantier abandonné qui la sépare du périphérique et détaille l'un après l'autre les larges panneaux publicitaires blancs, les murs de béton nus, au pied des grues. Elle éteint son mégot et le réserve pour ce soir, dans le cendrier posé sur le radiateur éteint. Elle vérifie.

Marie est de plus en plus sensible aux bruits et il lui semble que son ouïe s'est douloureusement affinée, qu'elle entend un sifflement dans le parking désaffecté de la porte d'Aubervilliers. Se penchant sur la pointe des pieds à la balustrade en fer forgé de son balcon, elle guette une ombre qui passe sous le tunnel, au petit jour, et hurle une insulte à l'intention du rôdeur. Un graffeur ? Non ! Pas en plein jour, il n'oserait pas. Fébrile, elle cherche parmi ses affaires, près du canapé, une vieille carabine 22 long rifle, au cas où c'en serait un. Mais le temps qu'elle relève le cran de sécurité, le peinturlureur a disparu. Afin de mettre plus rapidement la main sur l'arme la fois prochaine, elle la range avec soin.

Dans la salle d'eau, Marie se lave sans se voir. Elle n'est pas certaine de son propre visage : depuis qu'il n'est plus aimé par quelqu'un, elle ne le devine plus dans les yeux des autres. Vraisemblablement, ses cheveux sont restés blonds ; ils sont devenus longs, épais, sont mal lavés, même si elle se soigne. La toux la reprend. Elle se sèche la poitrine et garde de l'eau dans la bassine en plastique, pour demain.

Dehors, le jour s'est levé, mais il a tout de suite été saisi par le froid. Marie referme la porte cochère de l'immeuble derrière elle – la serrure a encore été forcée –, descend la capuche de son caban bleu sur son front, remonte l'écharpe de laine sous son nez humide, enfonce ses mains gercées, malgré les mitaines, dans les poches de son pantalon en toile écrue et traverse l'avenue.

Les boucheries du quartier des abattoirs ont toutes été fermées : les gens sont devenus végétariens, moins par conviction que par nécessité ; comme tout le reste. Après l'échec des grandes réformes puis celui de la Révolution, la population s'est retournée contre les images et l'iconoclasme a triomphé. Ceux qui, comme Marie, étaient nés dedans ont déconnecté les instruments de leurs parents, brisé les écrans, arraché les photographies, anéanti jusqu'aux peintures et dessins d'autrefois. Alors les nantis, érigés en défenseurs de la mémoire, ont fait construire au centre de Paris et dans d'autres capitales des mausolées et des forteresses abritant les conservatoires d'images, que les grandes puissances pillent avec le soutien des Forces internationales qui ont pour mission de préserver le trésor de la culture visuelle européenne.

Officiellement, les banlieues nord de Paris ne connaissent plus une seule représentation visuelle. Les pauvres vivent, marchent, travaillent et éduquent leurs enfants dans une haine vigoureuse à l'encontre de ce qu'on avait imposé durant des siècles à leurs yeux ; ils voient maintenant le monde tel qu'il est : dur, plein et profond, sans effets de surface, sans ce chatoiement trompeur de ce qui n'est pas là et qui occulte tout ce qu'il y a.

Comme la plupart de ses camarades, Marie ne supporte plus physiquement quoi que ce soit d'autre que l'ici et maintenant ; son corps ne parvient pas à encaisser les fausses lumières et son cœur brûle d'une détestation fanatique des « comme si » et des copies.

Elle appartient depuis des mois à l'une des principales milices iconophobes de Paris et – depuis le départ d'Ilan – elle vit seule et sans emploi.

Contrairement aux extrêmes-mutiques de Pantin, elle n'a aucun grief particulier à formuler contre le langage. Chaque jour, elle écrit son courrier à la main, sur du papier recyclé qu'elle achète à la centrale de Bobigny, en échange de la protection des bâtiments par ses soins. Et puis, sur d'anciens combinés, il lui arrive de passer des coups de téléphone en cas d'urgence – les lignes de cuivre ont supplanté, à leur tour, le maillage des ondes.

Plus que tout, elle hait la génération qui l'a précédée, qui a bénéficié de l'enthousiasme frénétique pour les anciennes nouvelles technologies. Elle n'aspire qu'à retrouver une humanité sans fenêtres murées de formes et de couleurs.

Le monde vrai, délaissé par ces salopards d'utilisateurs d'applications, de photographes, même les peintres du dimanche, est tombé en ruine à mesure que prospérait l'immatériel ; dans les anciens jardins de La Villette, sous la neige, la carcasse de la Cité des sciences et de l'industrie, pilonnée par les bombardements il y a trois ans, attend comme les temples grecs abandonnés ; mais les vestiges du XXe siècle sont incomparablement plus laids

que ne l'ont été les souvenirs d'aucune autre époque : une fois les images enlevées, ce qui reste de concret est mal proportionné, mal foutu, polluant, vide et faux.

Marie s'engouffre dans la bouche de métro, descend trois par trois les marches qui n'ont pas encore été déblayées et traverse un long tunnel gris dont les murs sont encore couverts par endroits de carreaux de faïence jaunis ; mais pas la moindre affiche, pas le moindre plan. Elle sourit.

En sortant de la bouche de métro sur l'avenue de France, qui n'est plus qu'un cratère protégé par des barrières à croisillons, Marie cherche au fond de son sac sa carte d'identité, qu'elle tend aux militaires vêtus d'uniformes dépareillés. Au-delà de la limite tracée à la craie sur le bitume crevassé, défendue par des spires de fil barbelé, trois tourelles et deux postes de mitrailleuses, commence le Second Cercle de la capitale. Sous administration française, il est consacré à la défense, au classement et à la numérisation des textes écrits sauvés par l'administration du territoire, ou ce qu'il en reste. Plus loin, à l'orée de ce qui avait été le sixième et le cinquième arrondissement et des ruines de l'île de la Cité, jusqu'à la forteresse du Louvre, le Premier Cercle s'étend, qui recouvre la zone, sous autorité de tutelle internationale, notamment chinoise, de défense et d'exfiltration des images.

Marie ne dispose que d'un laissez-passer pour le Second Cercle ; c'est une intérimaire de classement de catégorie D, affectée depuis quelques semaines à l'unité de présélection des textes modernes rapportés de tout le territoire par les groupes armés qui fouillent ce qui reste des bibliothèques, les greniers et les caves abandonnées, les écoles et les musées.

Autorisée à franchir le check-point par un sergent mal rasé, en bras de chemise dans le froid, Marie s'empresse de ranger sa carte d'identité sans la regarder : le document ne comprend pas, bien sûr, de « photographie », mais une description détaillée de son apparence physique, en un paragraphe qui compte au moins trois fautes d'orthographe et que le sergent, elle en est presque certaine, ne parvient pas tout à fait à lire. Il la laisse passer par habitude.

Marie presse le pas et monte deux par deux les marches de l'esplanade bunkérisée sous la dernière tour qui demeure debout de l'ancienne Bibliothèque nationale et salue les officiers – en fait des mercenaires d'une armée désormais irrégulière – qui fument devant les grandes portes noires du hangar de son unité de classement. Dedans, étouffée par la chaleur du poêle à bois, Marie suspend l'écharpe et le caban qu'elle portait aux crochets métalliques fixés le long d'une planche, en travers du mur, et rejoint le bureau de son supérieur hiérarchique, dont elle ne connaît pas le nom et qu'on appelle « le commissaire », parce qu'il était naguère un homme d'art et de culture.

C'est un homme grand et doux, qu'en d'autres temps elle aurait aimé, et qui, aujourd'hui, représente pour elle une sorte de caricature de l'ennemi : patient, mesuré, scrupuleux et surtout cultivé, il avait été muté au plus bas de l'échelle de l'administration des textes, peut-être pour le punir d'une faute dont Marie n'avait pas la moindre idée. Rien n'énervait plus Marie que d'avoir hérité d'un supérieur hiérarchique compréhensif, qui ne sanctionnait aucun de ses (pourtant fréquents) retards, ne la pressait jamais, ne lui présentait aucune tâche à accomplir comme urgente ou nécessaire et ne semblait accorder à leur mission ni intérêt ni respect. À dire vrai, le commissaire passait la majeure partie de sa journée à son bureau, et il écrivait, en faisant mine, de temps à autre, de lire.

À coup sûr, quelque part, en secret, il regardait des images du passé ; il aimait ça.

Peut-être mal réveillé, à peine coiffé, les lunettes, dont la monture était scotchée par un adhésif de mauvaise qualité, chaussées sur la pointe du nez, le commissaire calligraphiait ce qui ressemblait au récit circonstancié de sa nuit ; il lui arrivait – savait Marie, qui l'espionnait et parcourait ses brouillons en son absence – d'évoquer ses rêves.

D'ici une semaine, si tout se passait comme le groupe l'avait prévu, Marie quitterait cette misérable unité de recollection des textes et aurait l'opportunité de pénétrer le Premier Cercle. En attendant, décidée à accomplir son travail avec soin, elle s'assoit à la table en chêne, le plus loin possible du poêle, sur un banc et commence à ordonner l'arrivage de la semaine passée. Par petits tas réguliers, elle sépare les ouvrages complets des fragments, puis les manuscrits des tapuscrits, et les documents des fictions, suivant une typologie complexe édictée par l'administration internationale de sauvetage du patrimoine culturel européen. Le commissaire se lève de sa table laquée, referme son carnet et lui propose un café, qu'elle refuse poliment mais sèchement.

Feignant de se concentrer de nouveau sur sa tâche, Marie déchiffre deux pages d'un magazine imprimé suisse du début des années 2020, saisies par une troupe de mercenaires qui pratique la contrebande d'images dans le nord de Paris mais qui a revendu cette fois, contre de la technologie de communication asiatique au rabais, plusieurs artefacts scriptuaires ; les traces d'images ont disparu et il ne subsiste qu'un canevas de mots imprimés, dont la vérité de police, de taille, les hampes et les jambages, presque comme si c'étaient des dessins, suscitent une crispation en elle. Sur une première cartouche de texte imprimé en capitales légèrement flageolantes, elle lit : « L'air était devenu brûlant, le ciel noir… ». Cela semble, plus bas, signé : Johnny Bob. Elle note l'occurrence de plusieurs couples de lettres, peut-être des initiales : TM, WD, AF…

À reclasser. Il y a sur certaines lettres, certains chiffres, des indices ornementaux qui les apparentent à de l'imagerie de premier niveau : de la décoration inutile, des boucles, des reliefs et des contre-reliefs…

Marie dépose le recueil d'écritures sur la pile des pièces à suivre, tousse et décachette l'enveloppe de l'envoi suivant, déposé dans un sac en toile de jute, chaque matin, par l'office des armées. Mais le commissaire l'interrompt : « Je dois vous montrer quelque chose. » Elle acquiesce, retire les mains du bureau et attend.

D'une enveloppe de métal scellée, son supérieur retire avec beaucoup de précaution une plaquette qu'il dépose devant elle :

« Faites attention. »

Trop tard.

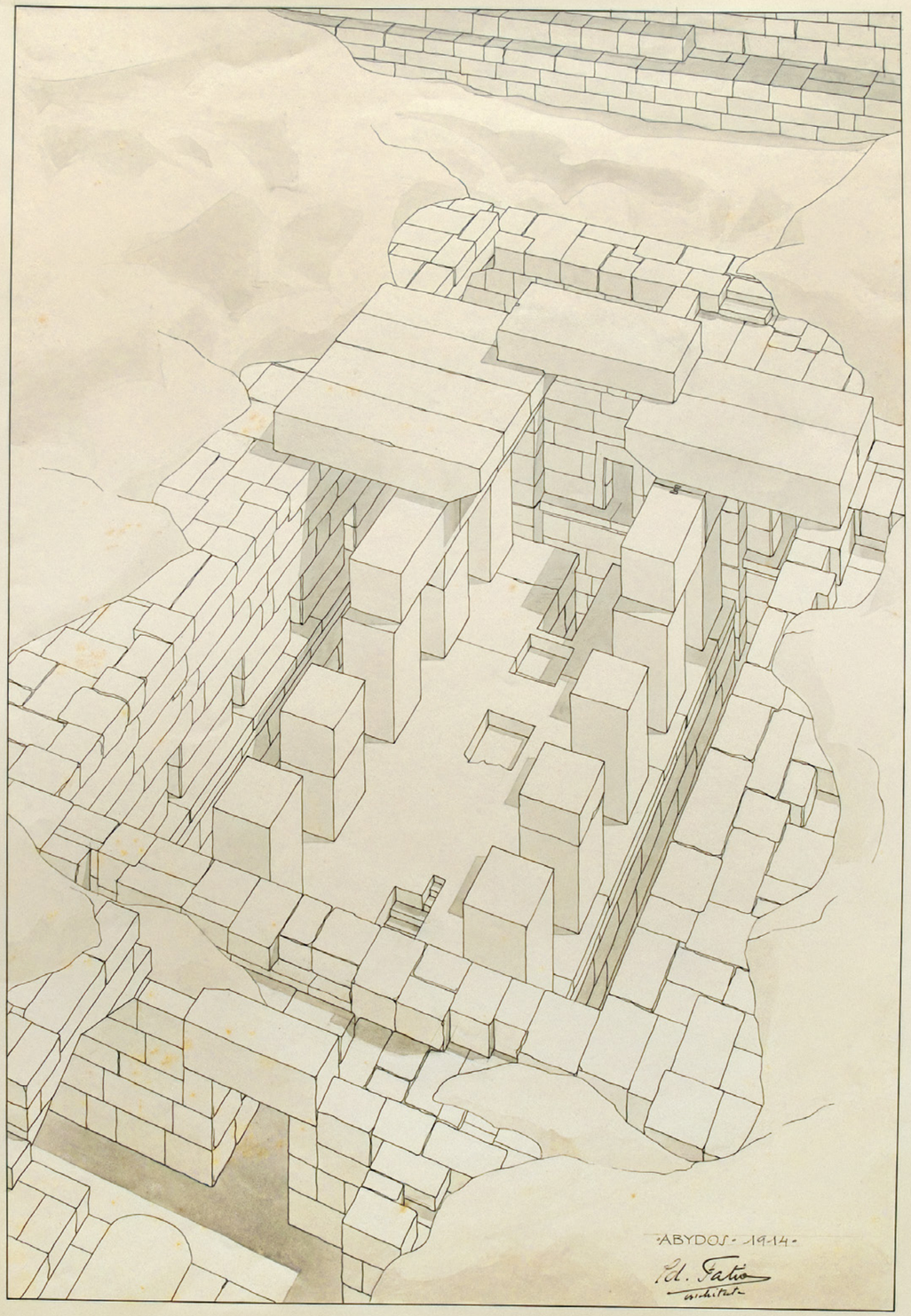
C'est une photographie de si bonne qualité qu'elle aveugle un instant Marie ; elle cligne des yeux, les referme comme devant un soleil de papier. Elle se sent mal. Puis elle fait l'effort de regarder tout de même. Sur la plaque légèrement cuivrée, comme au fond un trou percé dans la matière, elle voit… Elle voit une femme qui dort. C'est ça, le visage de quelqu'un plongé dans le sommeil, qui repose sans oreiller, une couverture remontée contre la gorge. Elle a… les cheveux enroulés autour du cou comme dans une écharpe, les lèvres entrouvertes…

Reprenant ses esprits, Marie se racle la gorge, détourne les yeux de la chose interdite et demande :

- Qu'est-ce que c'est ?
- Une photographie.
- Je sais. Elle regarde de nouveau, puis :
- De qui ?

Étonné, il ôte ses lunettes :

- Enfin, vous ne la reconnaissez pas ?
- Qui ?
- Elle. La femme photographiée. C'est vous.



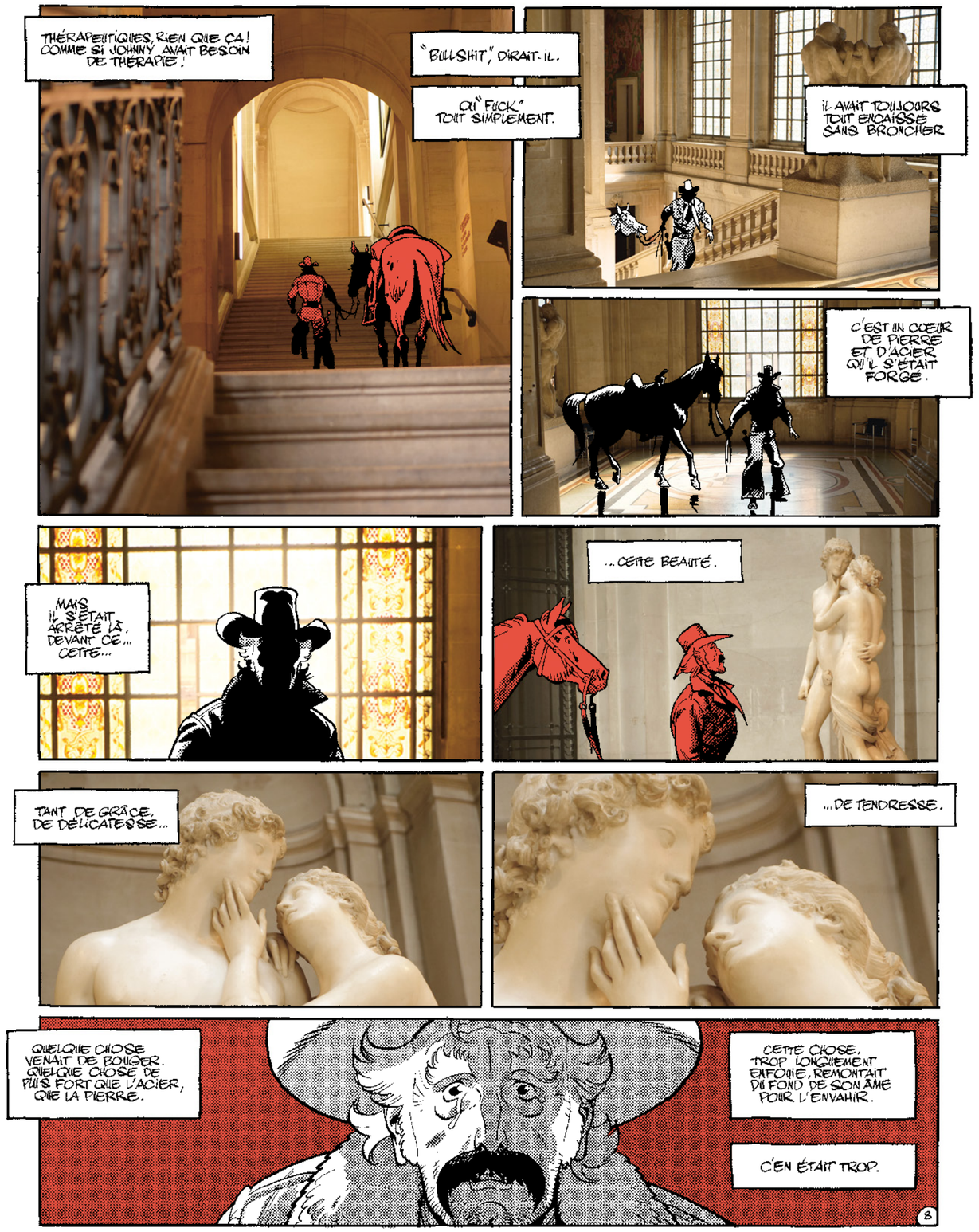
ABYDOS [OSIREION], 1914 Edmond Fatio Encre noire sur papier 29,2 x 22,6 cm inv. A 2007-0024-02-007-06

FRAGMENTS PHOTOGRAPHIQUES DE BAS-RELIEFS DES CHAPELLES DES PRINCESSES, 1er quart du XXe siècle

Marguerite Naville née de Pourtalès

Carton sur lequel sont contrecollés neuf tirages 36,2 x 26,2 cm

inv. A 2006-0030-036-001



A TO Z PORTFOLIO – LEMON, 2007 Neil Winokur

LES RÉSERVES DU MAH Pendulette, vers 1900 9,2 x 2,12 cm inv. AD 0805
Marguerite Lionne

VUE DU BOSPHORE AVEC UNE MOSQUÉE, avant 1815

Jean-Antoine Maystre, peintre sur émail
Jean-Georges Rémond et Cie, orfèvre

Or ciselé et gravé, émail peint, émail champlevé, peinture sur émail
2,45 x 7,92 cm

inv. AD 2215

JULIE MONOT, « *RICTUS* »

Faisant écho à une moue exprimant des émotions telles que la déception, le découragement ou encore l'exaspération, *Rictus* de Julie Monot est le résultat d'une exploration de la collection du Musée d'art et d'histoire de Genève. En effet, si le musée abrite de nombreuses œuvres d'une qualité et d'une pertinence sans équivoque, sa collection comporte aussi des pièces dont la légitimité traduit des pratiques de conservation muséale teintées d'opportunisme politique, parfois ancrées dans une vision classiste et coloniale.

Sur invitation de la curatrice Anissa Touati, c'est lors d'une visite des réserves du MAH que Julie Monot décide de sonder le concept de « canon » à l'aune des débats actuels autour des restitutions d'objets pillés, et du rôle des institutions étatiques dans l'écriture d'une histoire féministe et décoloniale. Parmi des œuvres en majorité produites par des artistes issus d'une classe dominante masculine, blanche et hétérosexuelle, Julie Monot a cherché une pièce pouvant faire office de figure de résistance symbolique.

Les portraits de femmes de la collection sont souvent des figures de la bourgeoisie protestante genevoise, immortalisées avec un réalisme visant à manifester leur rang social, ou encore des muses anonymes, figures allégoriques évoquant un idéal féminin perclus de soumission et de piété. Au cours de ses recherches, Julie Monot découvre un médaillon en plâtre de Jean-Charles Töpffer (Genève, 1832 – Paris, 1905) représentant une *Tête de Femme* (orientale) datée de la seconde moitié du XIXe siècle. En approfondissant ses recherches, l'artiste parvient à la conclusion que cette *Tête de Femme* est en fait le portrait d'une gitane. En effet, c'est à la même époque, en 1876, que Jean-Charles Töpffer crée un buste à l'effigie de la même femme titré *Zingarella.*

La fascination pour l'Orient, courante à la fin du XIXe siècle, peut se résumer essentiellement à une fiction permettant de définir une altérité, en opposition aux valeurs conservatrices bourgeoises de l'époque. À l'aube du capitalisme industriel, déjà marqué par la souveraineté de l'individu par le biais de sa capacité d'accumulation de biens matériels, la figure de la femme tzigane – errante, libre – produit autant une image d'échec que d'émancipation.

Dans tous les cas, son « exotisme » est source de fantasme auprès de nombreux artistes. Peut-être nourri de ces stéréotypes, Jean-Charles Töpffer façonne le portrait d'une femme qui incarne cette altérité et dont on imagine la beauté non conventionnelle raconter en creux le malaise de toute une société engoncée de valeurs patriarcales et classistes. Aujourd'hui, abordée à la lumière d'une relecture féministe de la production artistique de l'époque, cette bohémienne pourrait bien symboliser une antihéroïne mythique, femme aux mœurs affranchies et dont le nomadisme supposé annonçait les révolutions sociales et politiques qui marqueront la fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle. La multiplication des représentations de femmes dites orientales dans les cercles artistiques suisses et occidentaux présage en effet la formation d'un territoire économique proto-européen, mais aussi les premières victoires féministes, marquées par l'accès d'une minorité de femmes à la parole publique et politique.

On ne peut pas raisonnablement imaginer que l'auteur du médaillon ait été sciemment animé par des pensées féministes révolutionnaires, car, si la biographie de Jean-Charles Töpffer a été abondamment documentée, elle ne laisse apparaître aucune trace d'aspirations rebelles chez cet artiste à la trajectoire a priori quelconque pour son époque.

C'est avant tout le regard défiant de cette femme dont on ne connaîtra malheureusement jamais l'identité qui captive Julie Monot. Le médaillon devient le point de départ de l'œuvre qu'elle crée pour sa collaboration avec le MAH. Elle en réalise un moulage en silicone afin de produire un masque en polyuréthane, qui servira de visage à une sculpture.

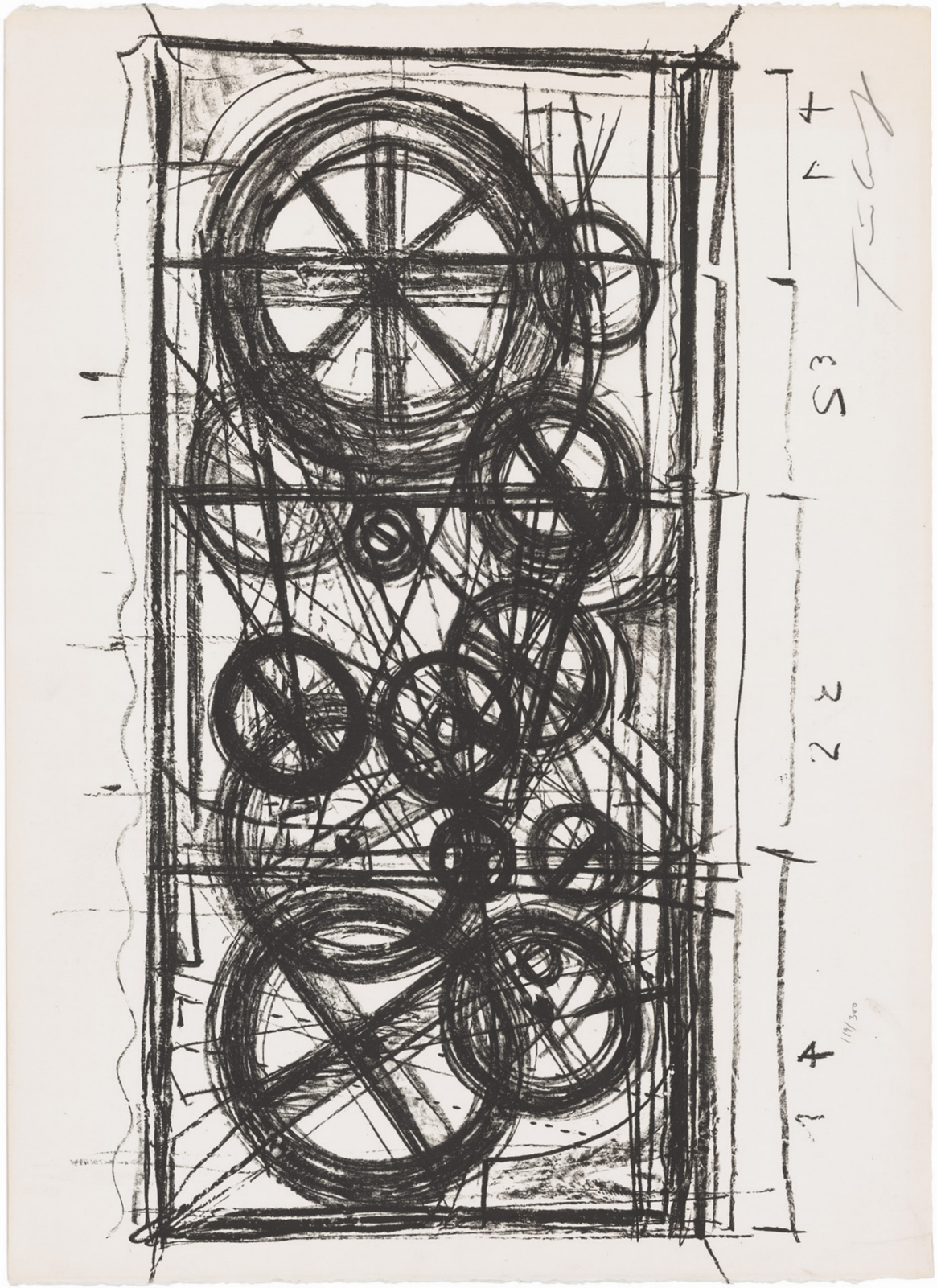
Arborant des mensurations hors normes, cette créature légèrement surdimensionnée interroge sans ambages le rapport au canon dans l'espace feutré, quasi sacralisé du musée. Ses longs cheveux, faits de crin de plastique tubulaire, évoquent la plus célèbre des gorgones, dont la tête décapitée arbore généralement un rictus de terreur. Ainsi, Julie Monot convoque un autre symbole presque intemporel d'altérité – Méduse – qui, au fil des siècles, a revêtu les attributs d'une guerrière, d'une victime, d'un monstre ou d'une femme fatale. Aujourd'hui, au regard de la philosophe féministe Hélène Cixous, Méduse symbolise la capacité de résilience des personnes s'identifiant comme femmes.

En novembre 2023, à l'occasion des Jeudis du MAH, *Rictus* – la chimère de Julie Monot – est devenue, le temps d'une soirée, un costume. Activée par un•e performeur•euse dans l'une des salles d'exposition des collections du musée, elle évoluait au ras du sol, rôdant sur le parquet lisse, avec sa longue chevelure désordonnée, tout en adoptant des postures en totale inadéquation avec les conventions de représentations et de bienséance en vigueur dans ce lieu. Sise au premier étage, cette galerie comporte des peintures de paysages naturels, souvent dénués de personnages humains, datant des XIXe et XXe siècles. En choisissant comme toiles de fond des tableaux de grands maîtres tels que Van Gogh et Monet, l'artiste a encore une fois proposé d'interroger ce qui fait l'œuvre. De plus, en optant pour une figure à échelle humaine, Julie Monot concède à *Rictus* une performativité qui peut exister bien au-delà de son activation. En effet, après cette mise en espace performée, *Rictus* a été exposée au sein de la collection du Musée, esquivant, par sa présence dérangeante, la possibilité d'un musée de demain où le canon se constituerait en donnant voix et corps aux exclu•e•s.

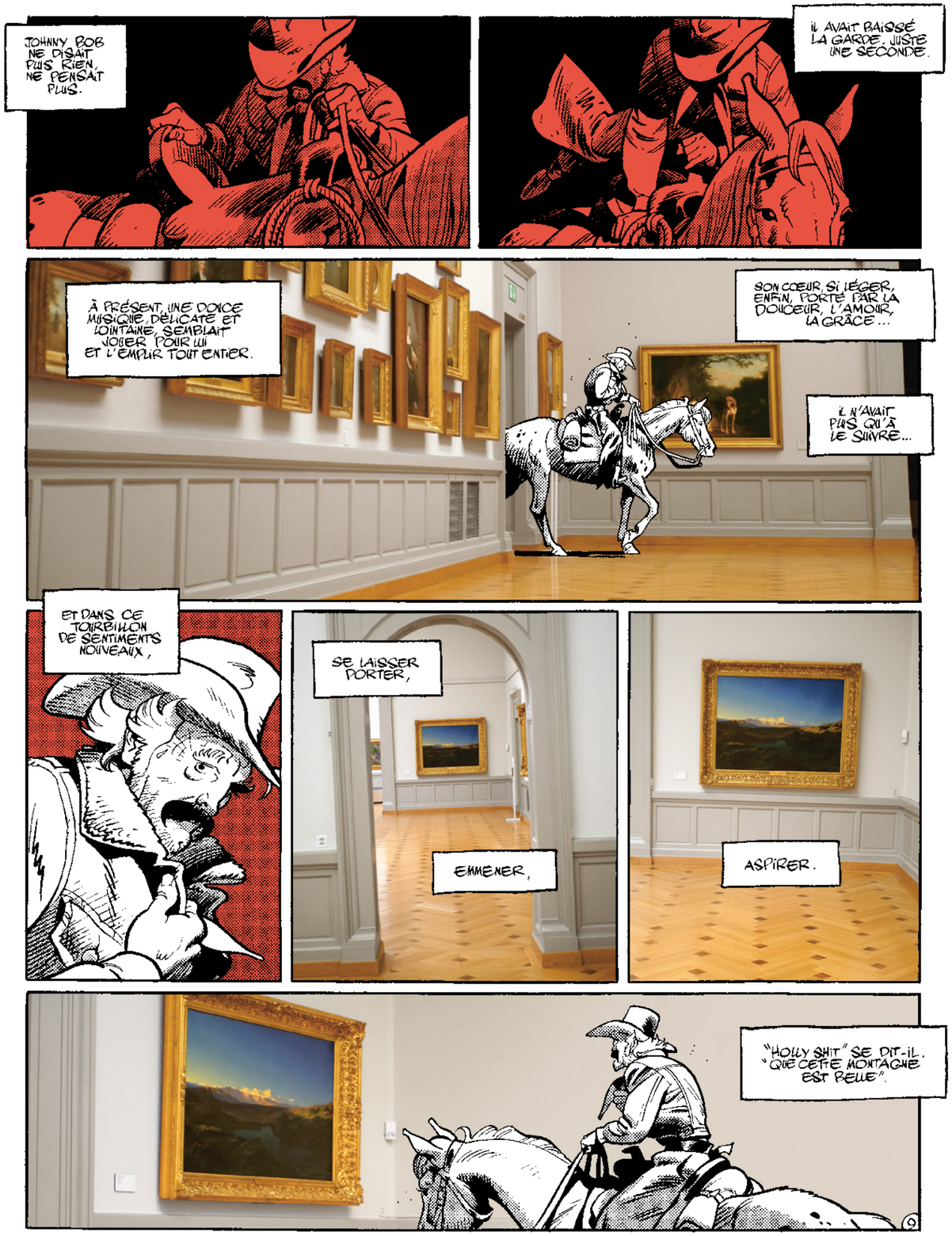
Exposition DIX MILLIARDS D'ANNÉES, 2022

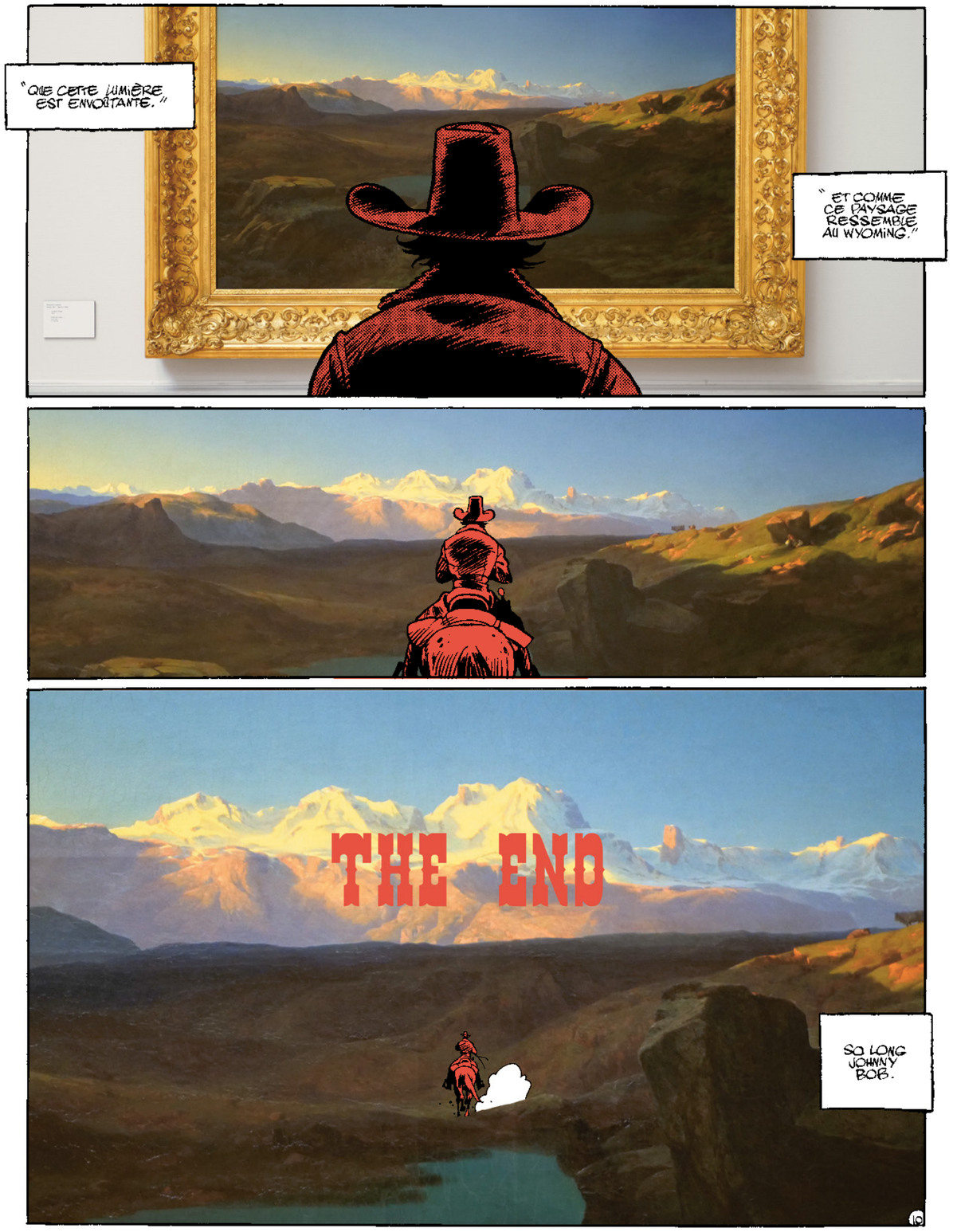
RICTUS, 2023 Julie Monot

SIDEMAN DRUM MACHINE, 1959 Société Rudolph Wurlitzer Bois, circuits électromécaniques, tubes, prise électrique 67,3 x 29 x 63,5 cm inv. AA 2023-0007 LE CHOIX DE MAGMAH 86



REQUIEM POUR UNE FEUILLE MORTE, 1971 Jean Tinguely Lithographie 400 x 658 mm inv. 73-0124 LE CHOIX DE MAGMAH 87


JOHNNY BOB NE DISAIT PLUS RIEN, NE PENSAIT PLUS.
IL AVAIT BAISSÉ LA GARDE. JUSTE UNE SECONDE.
À PRÉSENT, UNE DOUCE MUSIQUE, DÉLICATE ET LOINTAINE, SEMBLAIT JOUER POUR LUI ET L'EMPLIR TOUT ENTIER.
SON COEUR, SI LÉGER, ENFIN, PORTÉ PAR LA DOUCEUR, L'AMOUR, LA GRÂCE...
IL N'AVAIT PLUS QU'À LE SUIVRE...
ET DANS CE TOURBILLON DE SENTIMENTS NOUVEAUX,
SE LAISSER PORTER,
EMMENER,
ASPIRER.
"HOLLY SHIT" SE DIT-IL. "QUE CETTE MONTAGNE EST BELLE".
9

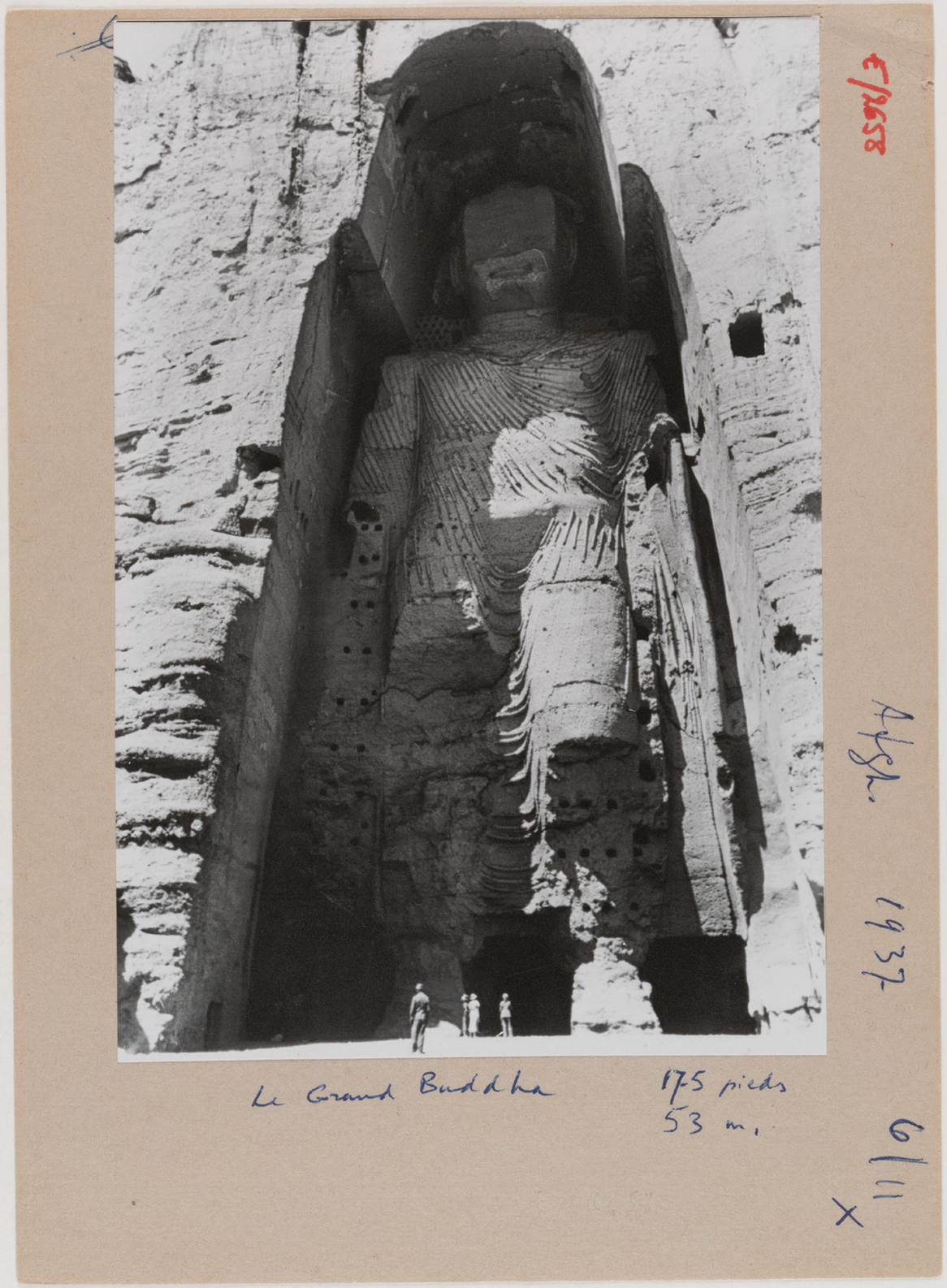

"QUE CETTE LUMIÈRE EST ENVOÛTANTE."
" ET COMME CE PAYSAGE RESSEMBLE AU WYOMING."
THE END
SO LONG JOHNNY BOB.
10

MOULES POUR LA PRODUCTION DE HORDAK, PERSONNAGE DES *MAÎTRES DE L'UNIVERS*. Début des années 1980

Collection de Markus Salgert
Usine Top Toys, Argentine

Métaux divers

LA FORME ADULTE DE LA COLLECTION



LE GRAND BOUDDHA DE BAMIYAN, AFGHANISTAN, 1937

Ella Maillart

Epreuve sur papier
au gélatino-bromure d'argent

LE CORPS D'ELLA – LIBRE COMME L'EAU!

VOIR LES DRAGONS [1]

La tâche qui s'impose à la pensée critique est de repenser le « ciel » pour réinventer notre rapport à la terre et au vivant[2].

Le musée est pour moi un refuge. Dans ses espaces, peintures, sculptures, films et autres artefacts sont arrangés pour créer du sens. Un sens esthétique, qui soit visible, tactile, émotionnel aussi. Visiter un musée, c'est donc aller dans un lieu organisé pour créer un sens sensible. Je m'y sens presque protégée, parce que j'y perçois l'ouvrage de chaque travailleur de l'art pour y produire une forme d'ordre, parmi le chaos du monde. Que cet ordre soit harmonieux ou disharmonieux, sombre ou lumineux, violent ou doux, il sera toujours pensé à l'avance par l'artiste et le curateur.

Mais l'émergence de ce sens est conditionnée par une certaine conception du savoir, un savoir occidental, anthropocentré, blanc. Nous ne sommes pas égaux face au sens, et donc encore moins face au musée. Imaginer un musée futur, question posée pour écrire ce texte, ce serait donc d'abord revisiter les conditions d'émergence du sens de manière moins occidentale. Cette tâche est d'autant plus importante dans le domaine de l'art contemporain, qui reste un des champs de l'art réputés inaccessibles malgré les efforts de médiation.

D'intéressantes expérimentations ont été faites en Australie et au Canada dans le cadre de collaborations avec des peuples autochtones. Au Royal British Columbia Museum à Victoria, l'exposition *HuupuKwanum Tupaat*[3] avait pour cartels des récits, poèmes, chants qui restituaient « sans médiation la parole autochtone. C'était un véritable défi qui consistait à faire comprendre au public que ces objets étaient la propriété de chefs de lignages et qu'ils le sont toujours »[4]. Au lieu de proposer une identification classique consistant à énoncer le titre, la date, les matériaux des œuvres, le choix a été fait de transformer également la manière de comprendre, de s'approprier l'objet pour que justement il ne soit pas appropriable. Si le public peut se sentir frustré de ne pas avoir les informations habituelles sur les artefacts présentés, les autochtones se sentiront peut-être plus accueillis, leur mode de connaissance étant ici reconnu.

Il n'est cependant pas nécessaire de s'éloigner autant de l'Europe pour constater les micro-violences qui se logent dans l'espace du musée et les efforts aujourd'hui mis en place pour y remédier. Qu'il s'agisse de cartels qui ne citent pas le nom des femmes qui ont servi de modèles ou des esclaves qui sont représentés comme des artefacts dont l'acquisition résulte en fait d'une appropriation illégitime, le musée manque à son devoir de mémoire. Si la prise de conscience est tardive, un effort de dénomination, de témoignage et de traçage s'effectue aujourd'hui dans le domaine de la muséologie[5].

« Il s'agit de comprendre collectivement comment le musée neutralise et euphémise les récits et les conflits, mais aussi d'imaginer d'autres manières de les visualiser et de les mettre en scène. »[6] Si un travail est en cours concernant le paratexte des artefacts du musée, il est en effet également intéressant de repenser leur scénographie. Le contraste saisissant entre l'espace générique du cube blanc des musées d'art contemporain et la mise en espace sombre d'un musée anthropologique comme celui du quai Branly est à résoudre. Le présupposé esthétique de baigner dans l'ombre des artefacts issus de cultures non occidentales est problématique. Les présenter sur un même plan serait plus propice à la réflexion.

C'est en lisant le texte du philosophe Mohamed Amer Meziane, *Au Bord des Mondes. Vers une Anthropologie métaphysique*, qu'il m'est apparu qu'un aspect feutré mais très ancré de discrimination peut être mis au jour par les musées, non seulement dans le paratexte, mais aussi dans la scénographie et le commissariat d'exposition. La religion est le concept auquel s'attaque l'auteur pour révéler un fort biais sur les cultures non occidentales. L'existence d'animaux invisibles tels que les dragons ou l'impact du rêve sur le réel sont parmi les éléments de croyance qui sont relégués par les Occidentaux au rang de superstitions. Et c'est notamment en les disqualifiant, comme l'explique Meziane, que l'extractivisme s'est développé. Il utilise un exemple du temps de la colonisation en Indochine, où des autochtones voulaient empêcher l'extraction de minerai à cause d'un dragon : « On risque, paraît-il, en creusant le sol, de crever une veine du Saint animal, et il résulterait de cet accident d'affreux malheurs. »[7] En vain, cette pensée balayée par l'administration coloniale française n'a pas été écoutée. La terre aujourd'hui souffre pourtant des extractions qui détruisent son sol.

Un mode de pensée, une *métaphysique,* selon Meziane, doit être ici travaillé : ce qui n'est pas visible n'est pas nécessairement inexistant. Dragons, fantômes sont des agents tout aussi importants que les humains. Des espaces muséaux peuvent rendre sensible ce propos en créant des salles où se croisent les savoirs des historiens de l'art, des curateurs et des anthropologues. Dans les catalogues d'exposition, le dragon est par exemple toujours envisagé comme une créature imaginaire, chimérique[8]. Revisiter ces représentations en recherchant leur réalité permettrait d'ouvrir à de nouvelles interprétations.

En plus de nommer celles et ceux qui ont été réduits en chiffres et en corps, il faut également restituer leurs pensées. Il ne s'agit pas de réenchanter le monde, mais bien au contraire, d'affirmer sa réalité, par-delà le visible, l'audible, le tactile. Le musée, formateur du regard, peut, et même doit, requalifier ces éléments non visibles dans le musée.

1 Merci à Salma Mochtari, Eden Tinto Collins et Lauren Coullard, qui ont ouvert plusieurs portes de ce présent texte.
2 Mohamed Amer Meziane, *Au Bord des Mondes. Vers une Anthropologie métaphysique*, Bruxelles, Vues de l'esprit, 2023, p. 198.
3 *Huupukwanum Tupaat. Out of the Mist. Treasures of the Nuu-chah-nulth Chiefs*, Royal British Columbia Museum à Victoria, Colombie-Britannique, 1999.
4 Marie Mauzé, Joëlle Rostkowski. « La fin des musées d'ethnographie ? Peuples autochtones et nouvelles perspectives muséales », *Le Débat, 2007, Le Moment du Quai Branly, 147* (nov.-déc. 2007), p. 89.
5 On citera par exemple les efforts pour nommer les modèles dans l'exposition *Le Modèle noir de Géricault à Matisse* (cur. Cécile Debray, Stéphane Guégan, Denise Murrell, Isolde Pludermacher, 26 mars – 21 juil. 2019, Paris, Musée d'Orsay) et pour retrouver les noms des personnes « esclavisées » dans le musée du Slave Lodge à Cape Town, Afrique du Sud. Pour une recension de ces travaux muséologiques, voir notamment Lisa Bouraly, « Stratégies curatoriales et réécriture des cartels des collections d'art », *Icofom Study Series*, 50-2 | 2023, 30 mai 2023, http:// journals.openedition.org/iss/4739.
6 Françoise Vergès et Seumboy Vrainom :€, *De la Violence coloniale dans l'Espace public*, Marseille, Shed Publishing, 2021 (cité par Eden Tinto Collins in https://vimeo.com/891292408/3bddc9468c, 3 min 26).
7 Lettre du chargé d'affaires au gouverneur de la Cochinchine datée du 10 février 1882, ANOM, fonds du GGI, cote n° 12712, in Mohamed Amer Meziane, *Au Bord des Mondes,* op. cit., p. 37.
8 Par exemple, une peinture de Jean-Yves Le Guernic, *sans titre*, France, XXe siècle est décrite avec un champ lexical qui répète sans cesse l'impossible existence du dragon : « Inspiré par le surréalisme, Le Guernic déploie dans ses œuvres un univers onirique et fantastique peuplé de créatures imaginaires », p. 164.

FOUILLES DE L'OSIREION, 1914 Photographie, 15,55 x 11,3 cm inv. A 2007-0024-02-019

LE MONT-ROSE, 1843 Alexandre Calame Huile sur toile 110 x 151 cm inv. 1996-0038

La carte blanche de Matthieu Bonhomme 5, 6, 22-23, 34, 37, 66-67, 79, 88-89

Le portfolio de Matthieu Croizier 7, 13, 14, 16, 28, 33, 81,

Entretien : Collectionner, jusqu'où ? par Thomas Mondémé 9

Collecting : How far should it go ? by Thomas Mondémé 10

Collectionneurs, collections, musées et syndrome de Diogène, par Jean-Claude Monfort 19

Fonds précieux, par Caroline Guignard 21, 38, 49

Hanns-Martin Wagner, artiste cinétique, par Armelle de La Bouillerie 27

C'est dans la boîte, par Estelle Fallet 29

Le corps d'Ella – Libre comme l'eau ! par Carinne Bertola 35

Auteurs & Autrices 39

Résilience et art : préserver le patrimoine culturel ukrainien 43

Resilience and art : Safeguarding ukraine's cultural heritage 43

Quart d'heure de célébrité, par Maureen Marozeau 45

Fifteen minutes of fame, by Maureen Marozeau 46

L'œil du public, par Belèn 54

Retour sur Genava : Le legs de Jean Pozzi au MAH, par Marie-Ève Celio 55

La forme « adulte » de la collection, par Markus Salgert 59

The « adult » form of collecting, by Markus Salgert 59

Pratique 62

Éditorial, par Marc-Olivier Wahler 65

Enquête : Sur la piste des estampes de Rembrandt, par Bénédicte De Donker 69

Brèves 73

Fiction : Iconophobie, par Tristan Garcia 75

Julie Monot, Rictus, par Elise Lammer 83

Le musée du futur : Voir les dragons, par Flora Katz 92

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES
Les œuvres reproduites dans cette revue font partie de la collection du Musée d'art et d'histoire de la Ville de Genève, sauf celles indiquées par une (*).

© MAH, photographies : M. Aeschimann (57, 82), F. Bevilacqua (2-3, 12, 15, 26, 31, 36, 55, 68, 73, 94-95), M.-A. Claivaz (52) B. Jacot-Descombes (17, 51, 54, 58, 70, 84, 86, 96), A. Longchamp (4, 56, 74), N. Monbaron (73), I. Popa (73, 85*), Sabato (61), scans (0, 21, 44, 49, 57, 69, 70, 72, 77)
© Adagp, Paris, 2024 (38)
© Adagp, Paris, 2023 (87)
© Matthieu Croizier (7, 13, 14, 16, 28, 33, 50, 81) © Jean-Noel Delamarre/KHARBINE-TAPABOR (35)* © Julie Monot (85, 91)
© Markus Salgert (18, 60, 90)*
© Studio Wim Delvoye, Belgium (1, 42)*
© Succession Ella Maillart et Photo Élysée, Lausanne (40-41, 68, 91)*
© Neil Winokur (8, 24, 25, 32, 47, 48, 64, 80)*
© 2024, ProLitteris, Zurich (38, 87)

MENTIONS OBLIGATOIRES
Don de John M. Armleder, 2006 (4)
Dépôt de la Fondation Lucien Baszanger, Genève, 1967 (12)
Ancien fonds du Musée des arts décoratifs, 1950 (21)
Legs Étienne Duval, 1914 (44)
Don de Jacqueline Delétra, 2011 (51)
Don de M. et Mme Edmond et Émilie Fatio-Naville au Musée d'ethnographie de Genève, 1943 (52)
Legs Jean Pozzi, 1971 (55-57, 82)
Legs Elisabeth Bodmer, 1912 (69, 70)
Don de Louise Martin, 2006 (78, 93)
Don d'Anthony Cédric Vuagniaux, 2023 (86)
Dépôt de l'État de Genève – Département du territoire, Versoix, 2009 (96)

Ci-contre : Jeton de jeu, époque gallo-romaine. Os, 1,1 cm. inv. Gv 062-01/Objet 0167

Musée d'art et d'histoire
Rue Charles-Galland 2, CH 1206 Genève
T. + 41 (0)22 418 26 00

mah@ville-ge.ch
Facebook : facebook.com/mahgeneve
X : @mahgeneve

Site Internet : mahmah.ch
Blog : mahmah.ch/blog
Collection en ligne : mahmah.ch/collection

HARSCH
The Art of Moving Forward

EXPERT DANS L'EMBALLAGE ET LE TRANSPORT D'ŒUVRES D'ART

Depuis 1957, la société Harsch a su développer toute une gamme de services adaptés aux musées, galeries, collectionneurs privés et maisons de vente aux enchères.
Membre fondateur d'Icefat, premier réseau mondial de transporteurs d'œuvres d'art.

ICEFAT

www.harsch.ch

TRANSPORT D'ŒUVRES D'ART | DEMENAGEMENT | GESTION D'ARCHIVES

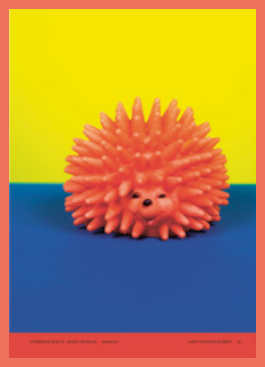
GENEVE
Tél. +41 22 300 43 00

LAUSANNE
Tél. +41 21 312 11 45

BALE et ZURICH
Tél. + 41 43 534 31 28

C'est dans la boîte
Estelle Fallet

Trois montres de poche
entre 1772 et 1830



Squishy Hedgehog / 1986
Neil Winokur

Portfolio
Matthieu Croizier

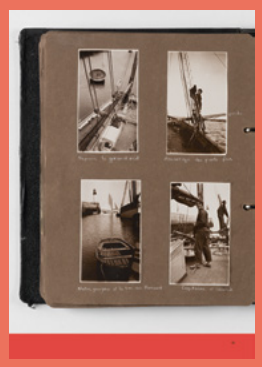
Le corps d'Ella
Carinne Bertola

Soccer Ball / 1986
Neil Winokur

Carte Blanche
Matthieu Bonhomme

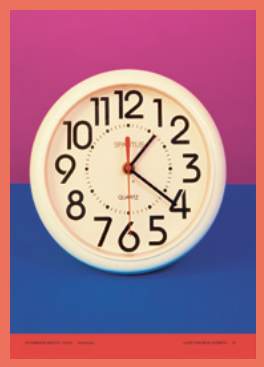
Fonds précieux / 2003
Rions noir

Fonds précieux
The Absurd ABC

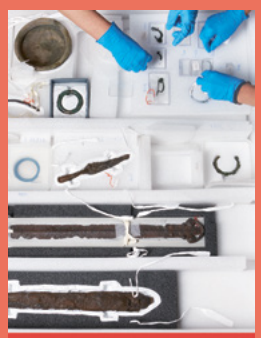


En balade sur le Gipsy
1923-1924 / Ella Maillart

En balade sur le Gipsy
1923-1924 / Ella Maillart



Clock / 1986
Neil Winokur



Les réserves du MAH
2023

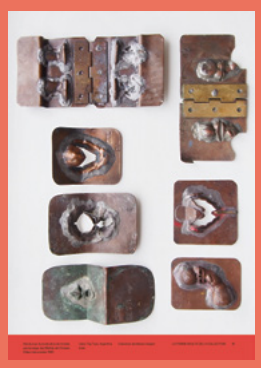
Sideman Drum Machine
1959

Carte Blanche
Matthieu Bonhomme

Pion de jeu
Anonyme

Portfolio
Matthieu Croizier

Jeu de voyage en Suisse
avec ses règles / v. 1879



Moules de Hordak
début des années 1980

Rictus / 2023
Julie Monot

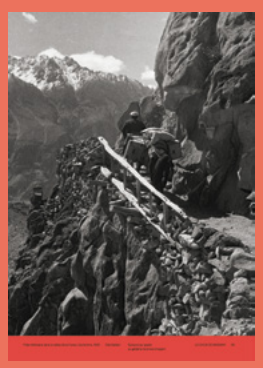
Le legs de Jean Pozzi
Marie-Eve Célio

Tennis Ball / 1986
Neil Winokur

Minamoto Mitsukata [...]
1850-1853

Rimowa Classic / 2013
Wim Delvoye

Étui de montre-pendentif
Zacharie Fonnereau



Piste millénaire / 1935
Ella Maillart

Carte Blanche
Matthieu Bonhomme

Fiction
Tristan Garcia

Enfant à la balle / 1890
Evert van Muyden

Ballon / 2004
Gianni Motti

Un musée
Ville de Genève
geneve.ch