

L'héritage insoupçonné d'Alfred Dumont (1828-1894)



georg
Editeur 8

Avec une
proposition de
Benoît Billotte

L'héritage insoupçonné d'Alfred Dumont (1828-1894)

Catalogue d'exposition
sous la direction de Frédéric Hueber
et de Sylvain Wenger

**Avec une
proposition de
Benoît Billotte**

avec la contribution de Petra Krausz

L'héritage insoupçonné d'Alfred Dumont (1828-1894)

Avec une proposition de Benoît Billotte

Société des Arts de Genève, Palais de l'Athénée
du 13 septembre au 11 novembre 2018

Commissariat scientifique

Frédéric Hueber et Sylvain Wenger

Comité scientifique et d'organisation

Caroline Guignard
Jean-Marie Marquis
Frédéric Elsig
Etienne Lachat

Commissariat pour la partie contemporaine

Petra Krausz

Établissements prêteurs

Archives d'État de Genève
Bibliothèque de Genève
Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art
et d'histoire de Genève
Centre d'iconographie
de la Bibliothèque de Genève
Collections particulières
Département des beaux-arts et art ancien
des Musées d'art et d'histoire de Genève
Département des manuscrits et des archives
privées de la Bibliothèque de Genève
Musée Ariana, Genève
Musée Jenisch Vevey

Scénographie et montage

Raphaële Gygi
Serafin Brandenberger
Marc Vallon

Graphisme

Pascal Bolle, La Fonderie – Atelier

Suivi éditorial

Anthony Chenevard

Relecture

Nord Compo
Vincent Chenal

Cette exposition et son catalogue s'inscrivent
dans le cadre du projet de valorisation
patrimoniale de la Société des Arts qui
bénéficie du généreux soutien de :

Une fondation privée genevoise



ERNST GÖHNER STIFTUNG





Après son exposition *Lumière ! Incursions dans les collections de la Société des Arts* présentée en 2016, qui permit une réflexion transversale sur sa contribution au développement des arts, des sciences et des techniques à Genève, la Société des Arts se réjouit de lever le voile sur son rôle déterminant dans le développement des beaux-arts.

Dans le contexte du projet patrimonial entrepris en 2016, visant à pérenniser ses ressources historiques au travers de la valorisation et de la conservation de ses collections (inventaire et traitement des archives, mise à consultation physique et en ligne de ses ressources historiques uniques), la Société des Arts livre aujourd'hui l'un des premiers volets culturels associé à ce projet et met en lumière les résultats de l'étude consacrée au peintre et collectionneur Alfred Dumont.

Le fonds de dessins d'Alfred Dumont, qui avait fait l'objet d'un premier inventaire dans les années 1980 par Lydie de La Rochefoucauld, sous la direction d'Anne de Herdt, a été entièrement inventorié, photographié puis versé dans les inventaires numériques des Musées d'art et d'histoire de Genève qui ont pu être, à cette occasion, mis à jour. Or, en étudiant les inventaires anciens de la Classe des Beaux-Arts, il s'est avéré qu'Alfred Dumont avait donné bien plus que ses albums de dessins.

Fruit d'un extraordinaire travail de consultation et de dépouillement à la fois des archives, de la presse et de la littérature secondaire, ainsi que de l'examen des inventaires et de l'étude d'exponats provenant de la collection Dumont, au sein de diverses institutions, environ 4000 objets ont pu être rattachés à la figure d'Alfred Dumont.

Intitulée *L'héritage insoupçonné d'Alfred Dumont (1828-1894)*, cette exposition historique présentée au public entre le 13 septembre et le 11 novembre 2018 dresse ainsi un inventaire et une documentation détaillée relative à la vie, à l'œuvre et aux collections de cette figure oubliée de l'historiographie et membre important de la Société des Arts.

Cette rétrospective s'inscrit également dans le paysage culturel régional grâce à de multiples partenariats avec des institutions de renom et vient souligner cette année 2018 si particulière où la seconde moitié du XIX^e siècle est à l'honneur : les expositions consacrées à Ferdinand Hodler (aux Musées d'art et d'histoire), à Barthélemy Menn (au Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire) ou encore à Gustave Revilliod (au Musée Ariana) font ainsi écho à la démarche de la Société des Arts.

Durant l'exposition sont organisés des événements ponctuels tels que des visites et des

lectures qui se proposent de mettre en valeur la Société des Arts, son histoire, le Palais de l'Athénée et ses collections historiques. Un accent est mis sur l'accueil du jeune public, en collaboration avec le service École & Culture du département de l'instruction publique, de la formation et de la jeunesse.

Enfin, en collaboration avec la Commission des expositions de la Classe des Beaux-Arts, l'artiste Benoît Billotte est invité à développer un projet inédit, donnant lieu à la production de pièces nouvelles. Son travail, qui dialogue avec et s'insère dans une collection préexistante, nous questionne et permet à l'artiste de traduire sa perception, mettant en valeur les formidables synergies entre projet patrimonial et démarche contemporaine.

Nous ne pouvons que nous réjouir de cette dynamique positive et de ces nouveaux projets en devenir qui soulignent l'incroyable richesse et le toujours subtil équilibre entre tradition et innovation qui émanent de la Société des Arts.

Nathalie Hardyn
Présidente de la Société des Arts



Ce catalogue d'exposition est issu du projet de valorisation des collections historiques de la Société des Arts, entrepris en 2016 sous la direction d'Etienne Lachat, secrétaire général, et Sylvain Wenger, docteur en histoire économique et sociale. Il se propose de faire le point sur un pan des archives et des objets, pour la plupart uniques et inédits, conservés au Palais de l'Athénée, et éclairant l'histoire des beaux-arts, des techniques et des sciences à Genève, du XVIII^e siècle à nos jours. Il se fait aussi le témoin du projet développé par l'artiste Benoît Billotte à l'occasion de cette exposition, perpétuant ainsi l'attention que porte la Société des Arts aux pratiques artistiques contemporaines et prospectives.

Formulée à partir d'une impulsion de Lydie de La Rochefoucauld, cette étude sur Alfred Dumont a obtenu le soutien de Nathalie Hardyn, présidente de la Société des Arts, et des membres du Bureau. Elle a également reçu l'appui de la Commission des archives, composée d'Olivier Fatio, de Barbara Roth, de Jean-Daniel Candaux, de Dominique Zumkeller, de Fabia Christen Koch et d'Etienne Lachat. Nous remercions chaleureusement toutes ces personnes qui n'ont cessé de nourrir le projet par leur confiance, leur soutien et leur aide.

Ce travail a été conçu dans une perspective collective. Il est le fruit d'une collaboration entre la Société des Arts, l'Université de Genève et les Musées d'art et d'histoire de Genève. Nous tenons à remercier sincèrement les membres du Comité scientifique, à savoir Caroline Guignard, assistante conservatrice au Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire de Genève, Jean-Marie Marquis, conservateur des collections de la Société des Arts, et Frédéric Elsig, professeur ordinaire d'histoire de l'art à

l'Université de Genève dont l'expérience, la disponibilité et la bienveillance ont permis de mener à bien ce projet sous les meilleurs auspices.

Benoît Billotte et Petra Krausz tiennent à remercier tout particulièrement Garance Chabert, directrice de la Villa du Parc, centre d'art contemporain d'Annemasse, Caroline Dorion-Peyronnet, directrice du Musée des Antiquités de Rouen, Joanne Snrech, conservatrice au Musée des Beaux-Arts de Rouen, Claude-Hubert Tatot, historien de l'art, enseignant à la Haute École d'art et de design (HEAD), Genève, et l'ensemble de la Commission des expositions : Sylvia Alberton, Madeleine Amsler, Josse Bailly, Jo Cecconi, Christian Floquet, François Frey, Séverine Fromageat, Nelson López, Ursula Mumenthaler, Myriam Poiatti.

Nos remerciements vont également aux institutions suivantes qui ont collaboré et contribué à cette exposition et au catalogue qui l'accompagne : les Archives d'État de Genève, les Archives de la Ville de Genève, la Bibliothèque d'art et d'archéologie de Genève, la Bibliothèque de Genève, le Centre d'iconographie, les Musées d'art et d'histoire, le Musée Ariana, le Musée Jenisch Vevey et les collectionneurs privés qui ont bien voulu mettre à notre disposition leurs œuvres. Nos remerciements vont bien naturellement à leurs conservateurs respectifs, pour leurs conseils et leur collaboration : Pierre Flückiger, Didier Grange, Véronique Goncerut, Carine Bachmann, Nicolas Schätti, Jean-Yves Marin, Christian Rümelin, Lada Umstätter, Anne-Claire Schumacher et Emmanuelle Neukomm.

Enfin, nous tenons également à remercier Silvia Zuccherini Martello, pour son travail d'inventaire, Greg Clément, pour sa disponibilité

en qualité de photographe, Vincent Chenal et Petra Krausz, pour leurs renseignements, leurs observations et leur relecture, ainsi que tous les auteurs du présent catalogue et toutes les personnes qui ont contribué à sa réalisation : Stanislas Anthonioz, Béatrice Aubert-Lecoultré, Pierre-Alain Baudat, Ursula Baume Cousam, Ameer Benkara, Therese Bhattacharya-Stettler, Jan Blanc, Catherine Blandenier, Sylvain Bernasconi, Maryline Billod, Gaël Bonzon, Marc Borloz, Christina Bourgeois, Lionel Breitmeyer, Regina Bühlmann, Laurent Bussat, Danielle Buysens, Nelly Cauliez, Tamara Chanal, Sarah Chapalay, Noëlle Corboz, Jean-Christophe Curtet, Cécile Dobler, Bénédicte De Donker, Alain Dubois, Thierry Dubois, Carine Durand, Julie Eggel, Céline Eidenbenz, Stéphan Etcharry, Grégoire Extermann, Christine Falcombello, Clara Fivaz, Pierre Flückiger, Claudia Gaggetta, Monica Gallina, Susana Garcia, Maria Dolores García-Aznar, Alexandra Gauthier, Lucia Girardin, Lucas Girod, Anne Golay, Véronique Goncerut, Grégoire Gonin, Anouk Dunant Gonzenbach, Isabelle Graesslé, Caroline Guignard, Coraline Guyot, Martine Hart, Paule Hochuli Dubuis, Léa Jaurégui, Michel Jordan, Philippe Junod, Philippe Kaenel, Carole Laubscher, Gabriella Lini, Guy-Michel Leproux, Victor Lopes, Daniel Maggetti, Nuria Marti, Valérie Marty Zen-Ruffinen, Katia Meazza, Brigitte Monti, Andreas Münch, Isabelle Naef Galuba, Audrey Nassieu Maupas, Mauro Natale, Philippe A. F. Neeser, Thibault de Noblet, David Oester, Stéphane Pecorini, Barbara Prout, David Ripoll, Liliane Regamey, Laura Salamin, Nicolas Schätti, Matthias Schmid, Anne-Claire Schumacher, Ann-Kathrin Seyffer, Federica Tamarozzi, Pierre Vaisse, Daniela Vaj, Ariane Varela Braga, Silvia Zuccherini Martello.

ACV	Archives cantonales vaudoises
AEG	Archives d'État de Genève
ap.	après
av.	avant
AVG	Archives de la Ville de Genève
BAA	Bibliothèque d'art et d'archéologie de Genève
BCUL	Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne
BGE	Bibliothèque de Genève
BPUN	Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel
cat.	catalogue
CBA	Classe des Beaux-Arts de la Société des Arts
CdAG	Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire de Genève
CIBGE	Centre d'iconographie de la Bibliothèque de Genève
CIG	Anciennement Centre d'iconographie genevoise, voir CIBGE
D.	Diamètre
cm	centimètre
dir.	direction
Dum.	Dumont
exp.	exposition
fig.	figure
fo(s)	folio(s)
H.	Hauteur
ill.	illustration
inv.	numéro d'inventaire
L.	Largeur
L. [suivi d'un n°]	marque de collection Frits Lugt
L.a.s.	Lettre avec signature
L.s.s.	Lettre sans signature
MAH	Musées d'art et d'histoire de Genève
Mss	Département des manuscrits et des archives privées de la Bibliothèque de Genève
no	numéro
p.	page
P.	Profondeur
pl.	planche
s.l.	sans lieu
s.n.	sans nom
SdA	Société des Arts de Genève
v.	vers

Le catalogue comprend soixante numéros répartis en quatre chapitres. Chaque notice inclut un descriptif technique, un historique et une bibliographie raisonnée. L'orthographe des transcriptions a été modernisée. La table des abréviations figure au début du catalogue et les références bibliographiques complètes dans la bibliographie générale située à la fin du catalogue.

Béatrice Aubert-Lecoultre (B.A.-L.)
 Therese Bhattacharya-Stettler (T.B.-S.)
 Jan Blanc (J.B.)
 Danielle Buysens (D.B.)
 Tamara Chanal (T.C.)
 Vincent Chenal (V.C.)
 Julie Eggel (J.E.)
 Frédéric Elsig (F.E.)
 Grégoire Extermann (G.E.)
 Claudia Gaggetta (C.G.)
 Maria Dolores García-Aznar (M.D.G.A.)
 Caroline Guignard (C.Gui.)
 Coraline Guyot (C.Guy.)
 Frédéric Hueber (F.H.)
 Martine Hart (M.H.)
 Philippe Junod (P.J.)
 Brigitte Monti (B.M.)
 Philippe A. F. Neeser (Ph.A.F.N.)
 Nicolas Schätti (N.S.)
 Anne-Claire Schumacher (A.-C.S.)
 Pierre Vaisse (P.V.)
 Sylvain Wenger (S.W.)
 Silvia Zuccherini Martello (S.Z.M.)



15	Une figure oubliée de l'histoire culturelle genevoise et suisse Introduction, Frédéric Hueber et Sylvain Wenger
23	Le regard contrarié Petra Krausz
25	L'académicien et le peintre Chapitre I, Frédéric Hueber
49	L'engagement artistique d'Alfred Dumont Chapitre II, Frédéric Hueber
87	Le dilettante, le collectionneur et le connaisseur Chapitre III, Frédéric Hueber
123	Le globe-trotter Chapitre IV, Frédéric Hueber
145	« C'est dans la marge d'erreur qu'il y a le plus à faire » Entretien avec Benoît Billotte et Garance Chabert, Petra Krausz
165	Les derniers hommages Épilogue, Frédéric Hueber
167	« Ceux qui ont fouillé ses cartons disent qu'une exposition de leur contenu serait pour notre public une vraie révélation » Conclusion, Frédéric Hueber et Sylvain Wenger
172	Sources manuscrites
174	Sources imprimées
176	Bibliographie
186	Index des noms
190	Index des lieux
195	Crédits photographiques



Le regard contrarié

Petra Krausz

Le désir de mettre en valeur une position contemporaine en regard de l'héritage d'Alfred Dumont est un axe particulier. Il participe de l'orientation de l'exposition et du présent catalogue, également consacré au travail de Benoît Billotte. Le jeune artiste a été sollicité pour élaborer un projet dans ce cadre, une invitation qui perpétue une mission essentielle de la Société des Arts : favoriser la création.

Cette vocation est aujourd'hui portée – en ce qui concerne l'art contemporain – par la Commission des expositions de la Classe des Beaux-Arts, sous forme de soutien à la production et aux jeunes artistes. La dimension prospective s'avère déterminante dans les choix de la Commission qui sélectionne chaque année, depuis 1970, quatre à cinq jeunes artistes prometteurs en vue d'une exposition personnelle à la Salle Crosnier du Palais de l'Athénée, accompagnée d'un cahier d'artiste. En outre, elle attribue des bourses d'aide à la production tous les deux ans et accompagne très étroitement le prix d'art bisannuel de la Société des Arts. Composée d'artistes, d'architectes, d'historiens et critiques d'art, de journalistes, d'enseignants, de collectionneurs, la Commission travaille ainsi à révéler les talents qui façonnent la scène artistique genevoise de demain en lui garantissant un espace d'expression et des moyens de production.

La valorisation des archives et des collections de la Société des Arts, sous la forme de la mise en lumière d'Alfred Dumont, était ainsi une excellente occasion de faire appel au regard d'une ou d'un plasticien d'aujourd'hui. Le travail de Benoît Billotte – repéré depuis quelques temps par la Commission des expositions – a été retenu pour ce projet qui demandait l'intervention d'un artiste au bénéfice d'une expérience tangible de l'exposition et de la production. Billotte pouvait non seulement tisser des liens sans desservir son propos ou celui de la mise à jour des archives Dumont, mais il avait auparavant mis sa pratique à l'épreuve dans un contexte d'exposition comparable. Le Musée des Antiquités de Rouen l'a en effet récemment invité pour intervenir dans sa collection permanente gallo-romaine, défi qu'il a relevé avec habileté.

À l'occasion de la présente exposition, il a fallu identifier ensemble les marges de manœuvre d'une opération contemporaine au sein d'un projet préexistant afin d'affiner les articulations et les résonances perçues par l'artiste. La proposition de Benoît Billotte dans la Salle Crosnier se lit en filigrane au travers des sections consacrées au profil de Dumont. Le maître mot semble avoir été celui d'une certaine discrétion matérielle se révélant indispensable à une réelle prégnance visuelle. Dès lors, le jeune artiste tisse ses motifs sans chercher de cohérence autre que

celle interne à son propre travail : c'est ainsi que se dévoilent des trames inattendues, des parallèles, des éclairages parmi des œuvres qui s'approprient et coexistent, c'est ainsi que le regard contrarié se renouvelle et se questionne.

Ce catalogue comprend un entretien avec Benoît Billotte et Garance Chabert, critique d'art et directrice de la Villa du Parc, institution active sur la scène artistique du Grand Genève. Le choix d'interlocuteur s'est porté sur la responsable du centre d'art contemporain d'Annemasse d'une part car elle avait déjà travaillé avec Billotte, et d'autre part pour sa grande expérience des pratiques actuelles de l'exposition. Illustré d'un choix d'images, l'échange élucide la démarche de l'artiste et témoigne de la dynamique ayant prélué à l'élaboration de ses œuvres. Le catalogue présente enfin une série d'inserts sous la forme de gravures du XIX^e siècle retravaillées par Benoît Billotte : autant d'engrammes ou de palimpsestes qui révèlent les interlignes de sa pratique et ouvrent le champ des possibles pour le visiteur contemporain **pl. I-VIII**.

« C'est dans la marge d'erreur qu'il y a le plus à faire »

Petra Krausz

Faire appel à Benoît Billotte pour travailler dans le contexte d'une exposition remettant en lumière un artiste oublié du XIX^e siècle m'est apparu comme une évidence suite à une visite de son atelier à l'hiver 2017-2018, en compagnie de la Commission des expositions. J'y avais vu les images de son projet au Musée des Antiquités de Rouen, où il avait infiltré la collection permanente avec grande sensibilité, élucidant le mystère d'un objet, épaississant celui d'un autre, pour mieux permettre au regardeur une appropriation tangible des choses. Comment travailler en tant qu'artiste contemporain avec, et dans une collection préexistante ? Quelle approche privilégier pour faire sens, dans le temps comme dans l'espace de cette exposition, et donner une place claire à une proposition contemporaine ? L'exercice est délicat : Benoît Billotte a relevé le défi de ne desservir ni son propre travail, ni de porter préjudice à la figure d'Alfred Dumont. Cette balance s'est mise en place au fil des discussions desquelles participe l'entretien ci-après, mené avec Benoît et Garance Chabert, directrice de la Villa du Parc, centre d'art contemporain d'Annemasse.

Petra Krausz (PK):

Voir les images de ton exposition à Rouen, *Notabile Mirabile*, a été déterminant dans notre projet de travail conjoint pour l'élaboration de cette exposition double, sorte de point de rencontre contingent. J'avais trouvé

très convaincante la manière de poser ton regard sur des objets antiques et leur mode de présentation.

Benoît Billotte (BB):

Le projet de Rouen était situé dans le Musée des Antiquités, où j'avais intégré – le temps d'une exposition temporaire – les collections permanentes. La salle gallo-romaine, avec une grande mosaïque et une coursive ponctuée de vitrines, a été le lieu où m'immiscer dans les collections avec des pièces que j'avais réalisées auparavant et qui, pour la plupart, était liées à ma résidence à l'Institut suisse

de Rome en 2012-2013 **fig. 1, 2 et 3**.

Le jeu consistait à initier un dialogue entre la collection et mes travaux, à s'éclairer mutuellement. L'Antiquité, la culture étrusque font partie de mes domaines de recherche, et c'est tout naturellement que des pièces telle une série d'urnes funéraires réalisées en 2015, reprenant en maquette la forme de mausolées célèbres, a trouvé sa place à Rouen **fig. 4**. Que mes travaux soient affiliés à une référence antique ou pas, qu'ils soient immédiatement visibles ou très discrets, les jeux de temporalité et l'anachronisme ont été le moteur principal de *Notabile Mirabile*.



fig. 1 – Benoît Billotte, *Patterns Paternes*, découpe sur hostie, 13 cm de diamètre, vue de l'exposition *Notabile Mirabile*, dans le cadre de *La Ronde*, Musée des Antiquités, Rouen, 2018



fig. 2 – Benoît Billotte, *Somnia Forma Urbis*, sérigraphie sur papier, 65 x 50 cm, vue de l'exposition *Notabile Mirabile*, dans le cadre de *La Ronde*, Musée des Antiquités, Rouen, 2018

fig. 3 – Benoît Billotte, *Pioneer (version bêta)*, plaque en plomb moulée, 23 x 17 cm, vue de l'exposition *Notabile Mirabile*, dans le cadre de *La Ronde*, Musée des Antiquités, Rouen, 2018

Des cartels développés permettaient au visiteur de se repérer, mais son regard n'en était pas moins déstabilisé. Une partie des pièces que j'y présentais étaient des restes, des éléments d'autres projets artistiques ou des prototypes, telle une série de pièces en verre. Un musée des Antiquités est surtout une collection de restes et de fragments. Cela m'intéressait

de montrer qu'on pouvait parler d'une œuvre avec des éléments plus partiels, indiciels. Cette situation d'exposition change totalement de la pratique du *white cube*, où la proposition est pleine, totalement personnelle, alors qu'il s'agissait là de m'immiscer. Suite à cela, je savais vouloir refaire ce type de travail.

Garance Chabert (GC):

Si je comprends bien, il n'y avait pas de production nouvelle pensée en regard d'objets antiques exposés dans le projet rouennais. Qu'en est-il du processus de travail autour de Dumont?

BB:

Vu les délais et le budget, ce n'était alors pas possible de tenir une production. Pour l'exposition Alfred Dumont, ce sera tout l'inverse, ce n'est que de la production. Aussi, je découvre fraîchement le travail de Dumont, tandis que la période gallo-romaine fait partie intégrante de mes domaines de recherche.

PK:

Ces nouvelles propositions seront forcément dans un rapport anachronique et dans des jeux temporels. Il s'agit d'un terreau riche pour l'art contemporain. En tant que commissaire d'exposition, avez-vous exploré plus particulièrement la thématique de l'anachronisme, de la stratification du temps?

GC:

La question m'intéresse beaucoup, mais sous un angle un peu indirect. En effet, je dirige un centre d'art contemporain qui n'a pas de collection propre, donc je ne travaille pas au quotidien sur cette partie de l'art contemporain qui, depuis vingt-cinq ans environ, est extrêmement féconde sur le rapport des artistes aux collections et aux archives. Il y a là un vrai sujet, contemporain. Il me semble que cette manière qu'ont les artistes d'infiltrer les collections n'était pas

de cette ampleur auparavant, en tous cas elle n'était pas du tout institutionnalisée. En revanche, l'usage de documents est présent de longue date dans les pratiques artistiques. Je me suis intéressée aux usages artistiques de l'image existante, et tout le *xx^e* siècle en est pétri. Il y a donc deux choses en réalité: d'une part le travail d'artistes qui manient l'anachronisme, mettent en regard des images ou des objets qui n'ont rien à voir l'une avec l'autre, et l'intervalle permet de regarder de manière nouvelle les images. D'autre part, nous avons des pratiques de l'exposition où, dans le sillage de ces mêmes pratiques artistiques, on incite les artistes de travailler avec des collections déjà établies.

PK:

Pour le projet Dumont-Billotte, les deux strates que vous décrivez se rencontrent. La réflexion sur l'anachronisme fait partie à l'origine du travail de Benoît et sera renforcée par la situation même de l'exposition. C'est aussi une manière de faire de l'histoire, par immersion dans la mémoire des choses.

GC:

J'ai l'impression qu'il s'agit d'une manière relativement récente de faire de l'histoire. C'est compliqué de penser à quel moment les choses démarrent réellement, mais je crois que cela commence dans les années 1990, avec un renouveau d'intérêt pour des figures comme Aby Warburg, étudié par exemple par Georges Didi-Huberman en France.

PK:

C'était là mes lectures pour préparer cet entretien, Giorgio Agamben sur Warburg, *Devant le temps* de Didi-Huberman, où il parle de Walter Benjamin et de Carl Einstein, penseurs subversifs du *xx^e* siècle.



fig. 4 – Benoît Billotte, *Thaumasias ou La dynamique de l'oubli*, céramique, dimensions variables, vue de l'exposition *Notabile Mirabile*, dans le cadre de *La Ronde*, Musée des Antiquités, Rouen, 2018

GC:

Aby Warburg, comme Walter Benjamin d'ailleurs, travaillait hors des sentiers battus de la pratique historique. Or, cette manière de penser la constellation, le carambolage, l'anachronisme, comment mêler les temps, est devenue tout de même l'histoire dominante aujourd'hui. Par ailleurs, Didi-Huberman explique que la bibliothèque Mnémosyne de Warburg est en soi un dispositif artistique. Le rapport entre les artistes et cette pensée non-académique s'y trouvait déjà en germe.

BB:

Cela m'a également beaucoup questionné. Warburg avait une telle liberté dans l'utilisation des codes de représentation et les mises en

rapport des éléments! En tant qu'artiste, on a le luxe de prendre une référence, citer, s'approprier une collection ou l'intégrer à son propre travail en creusant des sillages subjectifs et des formes d'amateurisme, sans prendre la place de l'académicien. La lecture ouverte de Warburg, son indépendance, est un positionnement qui m'intéresse énormément. Ses grands tableaux portant des assemblages d'images rappellent d'ailleurs formellement la planche encyclopédique. Si l'on revient à notre projet, j'y vois un parallèle avec les codes de l'exposition: Dumont se prépare comme une exposition classique mais l'enjeu est tant le travail et les collections d'Alfred Dumont que la manière de les présenter. Ma question est: comment

pouvoir intégrer ce format-là? Là est le double enjeu, et le double plaisir du projet.

PK:

Un des points importants est certainement le profil de collectionneur de Dumont, qui s'intéressait à des objets très variés. Comme le montrent l'exposition et le catalogue, il a légué à son entourage et aux institutions toutes sortes d'artefacts et d'œuvres d'art, de ses contemporains comme de ses prédécesseurs, aux côtés de sa propre production. En s'y plongeant, il m'est apparu non pas tant comme un créateur exceptionnel, mais comme un bon musicien d'orchestre.



fig. 5 – Œuvres de Linder Sterling, Barbara Breitenfellner, Clément Rodzielski, Véronique Portal, vue de l'exposition *Des collages*, saison iconographe à la Villa du Parc, centre d'art contemporain, Annemasse, 2014



fig. 6 – De gauche à droite œuvres d'Alexandra Leykauf, Benoît Maire et Sara VanDerBeek, vue de l'exposition *Les images constellantes*, saison iconographe à la Villa du Parc, centre d'art contemporain, Annemasse, 2015

BB :

Sa personnalité dévoile un réseau et s'inscrit dans une famille, une zone géographique et un engagement sociétal : voilà ce qui m'intéresse en tant qu'artiste. On ne montre pas qu'un travail individuel, mais tout un univers, et c'est là que je peux entrer. Le jeu de sphères et de références, reconstitué en partie par Dumont dans son propre travail, croise d'autres sphères que j'explore dans mon travail. Mes références et mes centres d'intérêts se retrouvent ainsi dans un réseau. Si l'on ne montrait par exemple que les tableaux de Dumont, j'aurais moins de prise, moins de clés d'accès, moins de plaisir aussi.

GC :

Finalement, faire une exposition comme celle-ci est assez représentatif à notre époque. D'une part, il y a d'emblée l'idée d'inviter un artiste contemporain, alors même qu'en général, c'est pour faire revivre des collections inventoriées ou exposées que l'on invite des artistes, qui y posent un regard neuf. Là, cela se passe avant même que la collection soit mise à jour, puisqu'elle n'a pas pour vocation d'être présentée en permanence. Elle n'est pas encore mise en récit. Benoît travaille ainsi en parallèle, ce qui est très intéressant. D'autre part, on remet en lumière un artiste plutôt secondaire dans le contexte suisse, bien que Dumont semble avoir été un personnage incontournable à son époque : l'artiste n'est en fin de compte ni mis sur

un piédestal en tant que génie, ni uniquement présenté à partir de son statut mineur, mais on fait de lui un acteur de l'histoire culturelle de Genève. Cela me paraît marquer incontestablement les manières actuelles de faire de l'histoire. On regarde l'artiste dans son temps en examinant son impact sur les réseaux, sur le développement culturel de la ville, et en même temps, un artiste contemporain se mêle et réagit à tout cela.

BB :

On décloisonne et montre que le travail d'un artiste peut s'appréhender à travers sa bibliothèque, ses voyages et son réseau. Cette lecture pluridisciplinaire et décomplexée n'est pas nouvelle, et elle est de plus en plus fréquente dans des expositions de tout type. L'une de celles m'ayant marqué à ce propos est *1917*, présenté au Centre Pompidou-Metz en 2012. Il y avait des pièces incroyables, de toutes sortes : des obus ciselés en pots de fleurs par des soldats de la Première Guerre mondiale côtoyaient *Parade*, l'une des œuvres monumentales de Picasso. Cette déclinaison me paraissait très juste, elle parlait avant tout d'aura.

GC :

De nombreux musées ont aujourd'hui adopté cette attitude, mais ces approches ont constitué un vrai changement de paradigme au tournant des années 2000. Les accrochages thématiques de la Tate étaient par exemple

prodigieux car on était habitué à appréhender l'art dans les musées de manière chronologique ! À partir de questions thématiques, on mêlait des tableaux et des objets qui n'avaient, d'un point de vue classique, rien à voir : on retrouvait l'esprit des cabinets de curiosité. Il me semble que beaucoup d'artistes travaillaient là-dessus, tout comme sur la question de l'archive. Le milieu artistique, celui de la création, l'avait en fait déjà anticipé bien avant : en peinture, Gerhard Richter constituant son atlas, Christian Boltanski travaillant sur les albums de famille, Hanne Darboven recopiant des textes, etc. Les historiens d'art devaient trouver des outils théoriques pour parler de ces intérêts.

À la Villa du Parc, j'ai monté en 2014-2015 une saison d'expositions sur ceux que j'appelle « les artistes iconographes »⁴²⁴, qui travaillent à partir de documents existants **fig. 5, 6 et 7**. Chez les collagistes par exemple, l'anachronisme se dessine non pas dans le sens temporel, mais en termes visuels : le maximum d'écart crée le maximum de choc. Aujourd'hui, la question se dirige davantage sur des constellations d'images d'époques différentes, d'usages différents, et comment on les met côte-à-côte, dans l'idée de voir ce

⁴²⁴ Garance Chabert et Aurélien Mole (dir), *Les Artistes iconographes*, Annemasse, Paris, Villa du Parc – centre d'art contemporain, Empire Books, 2018.



fig. 7 – Au premier plan Oriol Vilanova, au fond Christian Boltanski, vue de l'exposition *Le Monde entier jusqu'à aujourd'hui*, saison iconographe à la Villa du Parc, centre d'art contemporain, Annemasse, 2015

qui se passe. C'est un peu cela, montrer un document ancien et une œuvre récente qui lui fait écho, c'est une démarche iconographe, qui parle de l'anachronisme, de comment le passé traverse le présent, et vice versa. Benoît – qui travaille avec tous types de documents – en parle lorsqu'il évoque la salle gallo-romaine du musée de Rouen éclairant ses œuvres.

BB :

En règle générale, j'aime ce qui perturbe les repères, et ce principe peut devenir très stimulant dans ce genre d'expositions. On n'a envie de caresser dans le sens du poil ni la manière d'exposer, ni le public, et en changeant les repères, la ligne temporelle, les rapports formels de l'accrochage, on ouvre le prisme de lecture. Un objet qui se retrouve là où l'on ne l'attend pas se voit élucidé par ces jeux de croisement, et la lecture d'une œuvre d'art dite contemporaine, qui joue déjà de ces pertes de repères, s'enrichit de ces perturbations.

PK :

Au final, la subversion et l'effet de surprise concerne autant les œuvres de Dumont que ses œuvres, n'est-ce pas ?

BB :

Oui ! Et il y a à gagner des deux côtés. Comme un enfant qui s'amuse avec un bout de bois et un tissu et les intègre dans d'autres champs de manière libérée. La liberté de jouer avec des pièces différentes signifie aussi commencer à raconter sa propre histoire.

GC :

La question de la dé-hiérarchisation est au cœur du problème. Effectivement l'enfant le fait très bien, sans préjugés ni à priori, et il est vrai que les musées sont souvent des espaces de contrôle et d'idéologie, même si les choses changent. Il est assez rare que toute une muséographie soit pensée en amont avec des artistes vivants (ce fut le cas par exemple au Museum Kunstpalast à Düsseldorf, où Jean-Hubert Martin, grand novateur dans le domaine de l'exposition, pensa au début des années 2000 tout l'accrochage de la collection avec des artistes). C'est d'ailleurs intéressant d'interroger les enjeux qui s'y calquent : est-ce juste histoire de divertir, ou parce qu'on imagine sincèrement que la démarche permettra de renouveler l'approche de l'œuvre, d'affûter la curiosité envers les pièces ? L'enjeu est en fait là : l'artiste

s'approprie les éléments au travers de ses propres intérêts, certains détails, des données affectives, ce qui n'est pas le cas du scientifique. Par transfert, le visiteur s'approprie mieux l'objet, qui est quand même souvent très éloigné de lui.

PK :

Comment empêcher que l'œuvre de l'artiste vivant devienne une couche de vernis dans ces processus, comment éviter l'écueil de l'illustration ?

BB :

Il faut avoir le temps de s'approprier les pièces, il faut que les œuvres se plaisent, qu'il y ait une marge de manœuvre suffisante avec le propos scientifique et curatoriale. Que l'artiste trouve sa place juste. En ce moment, nous réfléchissons précisément à ces questions. Comment présenter cette exposition ? Comment en parler ? Comment citer les deux noms, celui de Dumont et le mien, tant dans le catalogue que lors de l'exposition ?

GC :

Certes, le travail d'Alfred Dumont est élargi à son contexte, à ses collections, etc., mais le sujet est préalablement biographique. On ne peut pas faire comme s'il n'y avait pas d'auteur, ce qui complique à priori considérablement les choses. La circulation, elle, est d'autant plus facile que les images et les documents sont flottants ou ne sont



fig. 8 – Benoît Billotte, *Framework for Trade*, impression sur soie, 90 × 90 cm, vue de l'exposition Swiss Art Awards, prix Kiefer Hablitzel, Bâle, 2010

pas rattachés à une vie, à un propriétaire, à un auteur. Là, il y a sans doute beaucoup d'aspects personnels révélés. Comment envisages-tu cet aspect biographique ?

BB :

C'est un des points qui me travaille. Nous pouvons par exemple relever l'engagement politique fort de Dumont, mais ce n'est pas là où je prends du plaisir et ce n'est pas ce qui m'intéresse dans sa figure en tant que tel. Je suis bien plus attiré par son profil de collectionneur, qui amasse des objets suisses, par ses voyages ou par son obsession pour les paysages lacustres et les glaciers. Tout cela me fascine et pourtant, je n'ai pas cherché à savoir s'il étudiait précisément la géographie des glaciers et lacs suisses ! J'ai envie de garder cette petite part d'interprétation et de mystère, j'ai plus de liberté ainsi pour me l'approprier et l'interpréter. Là est ma force : c'est dans la marge d'erreur qu'il y a le plus de choses à faire.

PK :

Ainsi, le côté désincarné, les images anonymes te permettent de prendre pied dans l'exposition. Au final, que les œuvres soient signées Dumont ou quelqu'un d'autre n'a que peu d'importance.

BB :

Oui, et dans ma pratique, je ne me réfère pas à des figures fortes, tutélaires, je préfère le côté anonyme. Au cœur de ce projet d'exposition, dans la masse d'objets anonymes, il y a bien-sûr eu le filtre Dumont, qui agit en intermédiaire.

PK :

Cet aspect désincarné pointe vers la question des emprunts culturels et du motif ethnographique, considéré anonyme. Le typique, le sujet folklorique, est tout à fait présent dans le travail et les collections de Dumont. Benoît, tu t'intéresses également à un certain nombre de motifs, qu'ils soient issus de l'univers des tissus ou de la céramique.

BB :

Ce qui m'intéresse est comment on représente, comment on transcrit quelque chose. Les croquis de Dumont enregistrent et créent une représentation d'un lieu par exemple. On filtre des informations, on les retranscrit d'une manière représentative de la pensée d'une époque. Ces codes nourrissent un point de vue et sont selon moi des outils de propagande. Ce n'est pas anodin, ces images véhiculées, conservées, partagées. Dumont dessine souvent les moyens de déplacement, une pirogue, une charrue, ou croque les

souks et les marchés. Il aurait pu être ou ne pas être le témoin réel des scènes, l'image existe déjà.

GC :

Je pense que ton travail porte beaucoup sur ces questions. Tu ne fais pas tellement d'emprunts à l'histoire de l'art, mais t'intéresses plutôt à la science, à la géographie, à des normes qui sont posées comme objectives à un moment donné.

BB :

Il s'agit surtout d'une marge de manœuvre que je m'octroie, je ne vérifie pas la projection que je fais d'une image par exemple. Je peux me tromper, ou, au contraire, être dans le mille. En règle générale, je n'ai pas de support ou de médium de prédilection. J'aime toucher à tout et chercher le support qui est le plus à propos du sujet que je veux traiter. Il y a vraiment à chaque fois une recherche spécifique dans ce sens-là. Mon intérêt pour le tissu est double : d'une part il porte la possibilité d'imprimer un motif et de le répéter. J'avais fait en 2010 une série de foulards, des carrés de soie, qui reprenaient des mappemondes avec des données graphiques illustrant les échanges mondiaux, les principales places marchandes, ou encore les flux migratoires **fig. 8**. La question devenait ainsi : comment transcrit-on une donnée qui devient motif décoratif et qu'on peut porter ? Ce décalage me plaisait énormément. D'autre part, outre le pattern, c'est directement l'objet tissu qui m'intéresse, le savoir-faire qu'il charrie, son ancrage culturel, identitaire ou simplement territorial. Lorsque j'étais en résidence à Shanghai, j'ai pris beaucoup de plaisir à sillonner les marchés de tissus, en m'interrogeant sur les destinataires des différents produits : pour qui sont-ils fabriqués ? D'où viennent les motifs, comment sont-ils utilisés, à qui les vend-on ? Quels jeux de transferts, de réappropriation, de négociation sont les leurs ?

Je pars dans quelques jours au Maroc pour une résidence de trois semaines et vais y travailler sur les savoir-faire des artisans locaux, plus particulièrement les techniques de teinture et de traitement du cuir. Une constellation d'intérêts dont le tissu fait partie. Il est par exemple très intéressant de visiter des ateliers avec des groupes de touristes : souvent, on entre, les gens s'affairent autour d'un produit considéré typique, mais dès que le groupe part, chacun retourne à son affaire et travaille sur d'autres produits qui les concernent réellement.

L'un de mes projets pour cette exposition est de faire une installation en utilisant des étoffes issues de certaines zones géographiques que Dumont a visitées, mais aussi du tissu traditionnel suisse. Ces draps viendraient dissimuler un ensemble d'objets, de meubles, d'œuvres peut-être, sans que nous sachions exactement ce qu'ils recouvrent. Nous parlions tout à l'heure de représentations des lieux, et nous avons là un élément indiciel d'un lieu et d'une époque, mais aussi d'un stéréotype de représentation d'un territoire, voire d'une culture. C'est très important. Plus qu'autre chose, j'explore le jeu de représentations que Dumont dévoile dans ses carnets, où il croque un marché chinois avec ses commerçants, une vallée suisse avec ses paysans, et j'ai le sentiment d'avoir le motif en amont : j'ai déjà les images en tête. C'est en vertu de leurs qualités indicielles que j'utilise les draps, grâce auxquels je parle aussi de mon propre travail et m'exprime sur le pouvoir que les objets ont. Voilà ce qui est en train de me nourrir.

PK :

La circulation des motifs et les emprunts ont toujours été des outils essentiels des artistes, que cela ait lieu à l'intérieur de l'art contemporain ou élargi à un patrimoine folklorique, ethnographique...

GC :

Bien-sûr, la question de l'appropriation est vaste. Depuis le début des années 2000, nous assistons à une deuxième vague d'appropriationnisme, rendue possible entre autres par l'immense mise à disposition de ressources via internet, les nouvelles technologies, la mondialisation d'artefacts de toutes parts, etc. Et donc effectivement, qu'ils l'expriment clairement ou pas, beaucoup d'artistes sont dans l'idée que ce n'est pas forcément la peine d'ajouter des nouvelles formes au monde. Ils retravaillent l'appropriation de manière plus horizontale, moins liée à la culture *mainstream* de l'art contemporain. La question n'est plus celle de l'auteur, mais du flux, de la circulation, des emprunts de part et d'autre. Ce qui me semble intéressant dans l'histoire du tissu est qu'il est multiusage et multiforme, quotidien, il parle de sa propre circulation. D'ailleurs, je pensais à ce propos à l'un des plus beaux endroits où j'ai eu l'occasion de voir des expositions d'art contemporain : le Palazzo Fortuny à Venise. Ce palais appartenait à Mariano Fortuny, artiste et créateur de mode et de textiles d'origine espagnole. Aujourd'hui, ce palais un peu décati et laissé dans son jus domestique du début du *xx^e* siècle abrite à chaque biennale de Venise une très belle exposition, inactuelle, intempestive, où styles et époques sont mélangés dans un accrochage proche du cabinet de curiosités. C'est symptomatique je trouve qu'on utilise cette maison ayant appartenu à un artiste qui travaillait le tissu, s'en servant tant pour habiller les femmes que l'intérieur de son palais vénitien. Les objets passent d'un domaine à l'autre, d'un usage à l'autre, et en ce sens-là, Fortuny est précurseur de ce qui se passe en ce moment chez les artistes, de cette manière de travailler l'artisanat, la mode, etc. Fortuny, qui s'inspirait énormément de l'Antiquité était quelqu'un de post-moderne au moment où se mettait en place la modernité la plus radicale en Europe.

Par ailleurs, la manière dont tu projettes d'utiliser les tissus dans cette exposition, la forme que tu souhaites leur donner, semble être une espèce de cliché de la maison endormie depuis de nombreuses années, ellipse cinématographique par excellence pour figurer en une image que le temps est passé. Cette installation de tissus que tu projettes de réaliser, recouvrant des meubles qui ne sont pas là, a la capacité de rendre l'anachronisme vivant, et on se retrouve dans un récit cinématographique ou littéraire. Les maisons qui s'endorment, puis se réveillent, sont une métaphore poétique du temps qui passe. Je trouve qu'il y a un peu cette idée ici, puisqu'Alfred Dumont a été président de la Classe des Beaux-Arts, très impliqué dans la Société des Arts, et l'on réveille l'esprit lié à ce lieu, son *genius loci*. J'aime cette espèce d'embrasseur de fiction, où certains composants sont dévoilés, d'autres restent dormants, latents. C'est un élément fort de ton travail.

BB :

Tu parles de choses dormantes, que l'on réveille, et la question est aussi comment les susciter ou les ressusciter. Ce sont les éléments indiciels qui vont permettre cela. Le terme de cliché me convient parfaitement, car c'en est effectivement un. Il pose la question suivante : pourquoi ressort-on ces collections, pourquoi fait-on cette sélection ?

PK :

Nous sommes en plein montage et tu soulignes ici la dimension active de ton travail : les objets que tu choisis, les œuvres que tu auras pensées, produites et placées dans l'exposition agissent sur le lieu, réveillent des lignes de force. Les pièces reconfigurent les rapports entre passé, présent et futur, au delà des idées de transmission et de savoir factuel.



fig. 9 – Au premier plan Bettina Samson, *L'éclat*, céramique émaillée et lustre platine, dimensions variables, à l'arrière-plan Benoît Billotte, *Les Indes noires*, encre de Chine et charbon sur papier, 65 x 100 cm, vue de l'exposition *Les Traversées*, Villa du Parc, centre d'art contemporain, Annemasse, 2015



fig. 10 – Benoît Billotte, *Terre creuse*, vitrophanie, dimensions variables, vue de l'exposition *Les Traversées*, Villa du Parc, centre d'art contemporain, Annemasse, 2015

GC:

Oui, la compréhension n'advient pas de manière forcément rationnelle. C'est ce qu'énonce aussi Walter Benjamin : le passé vient toujours hanter le présent. La question de l'affectif dans l'appropriation est aujourd'hui quelque chose de très important. L'artiste se fait passeur du sentiment qui l'aura poussé à relever un détail plus qu'un autre, et c'est beaucoup plus efficace qu'un savoir froid présenté comme objectif. Il y a aujourd'hui un retour de l'affect, de l'émotion, qui fait que ce type de pratique est plébiscité.

BB:

L'intérêt de Dumont réside aussi dans le fait qu'il laisse la place à une charge affective beaucoup plus simple, légère. Lorsque j'étais à Rome en résidence à l'Institut suisse, je ne savais pas sur quoi travailler les trois ou quatre premiers mois. C'était tellement énorme, lourd, fort, trop, que je ne savais pas où commencer. Avec lui, la conversation est plus simple.

GC:

Il y a quelque chose à approfondir au niveau des termes. Il semble primordial de définir – par le langage – quel est ton type de relation à l'homme, à son travail,

aux collections. Est-ce de l'ordre du contre-point ? De l'échange ?

BB:

Cet aspect-là est encore en friche, et je cherche à nommer ce rapport, le désigner du mot juste. Cette verbalisation me permettra d'orienter ma proposition. Je repense à l'exposition que nous avons faite à la Villa du Parc en 2015 : tu m'avais invité et j'ai voulu à mon tour inviter d'autres artistes **fig. 9, 10 et 11**. Comment allait-on les nommer ? On en est venu à la terminologie « en compagnie de ». Là, il nous faut encore trouver les bons mots.

PK:

Il s'agit ici davantage d'une rencontre et c'est dans l'aspect ponctuel, contingent, que réside l'intérêt du projet. Tu t'inscris à un moment précis dans un contexte précis, mais fortuit, dans lequel tu viens travailler.

GC:

Cette approche fortuite, personnelle, permet d'insister sur la dimension polysémique d'une œuvre, et les mille manières de s'en saisir. L'institution propose une lecture, l'artiste une autre, ce qui ouvre à chacun la possibilité d'être actif dans l'interprétation d'un objet. Les œuvres, comme la biographie,

comme la postérité, ne sont pas des récits stables.

BB:

Les œuvres ne sont en effet pas stables, et j'ai de nombreuses pièces qui se jouent en fonction du lieu, sont adaptées, parfois réalisées en matériaux éphémères. Cette impermanence provoque le fait qu'elles doivent être réactivées et remises en jeu : on ne fige rien, même pas une œuvre artistique.

PK:

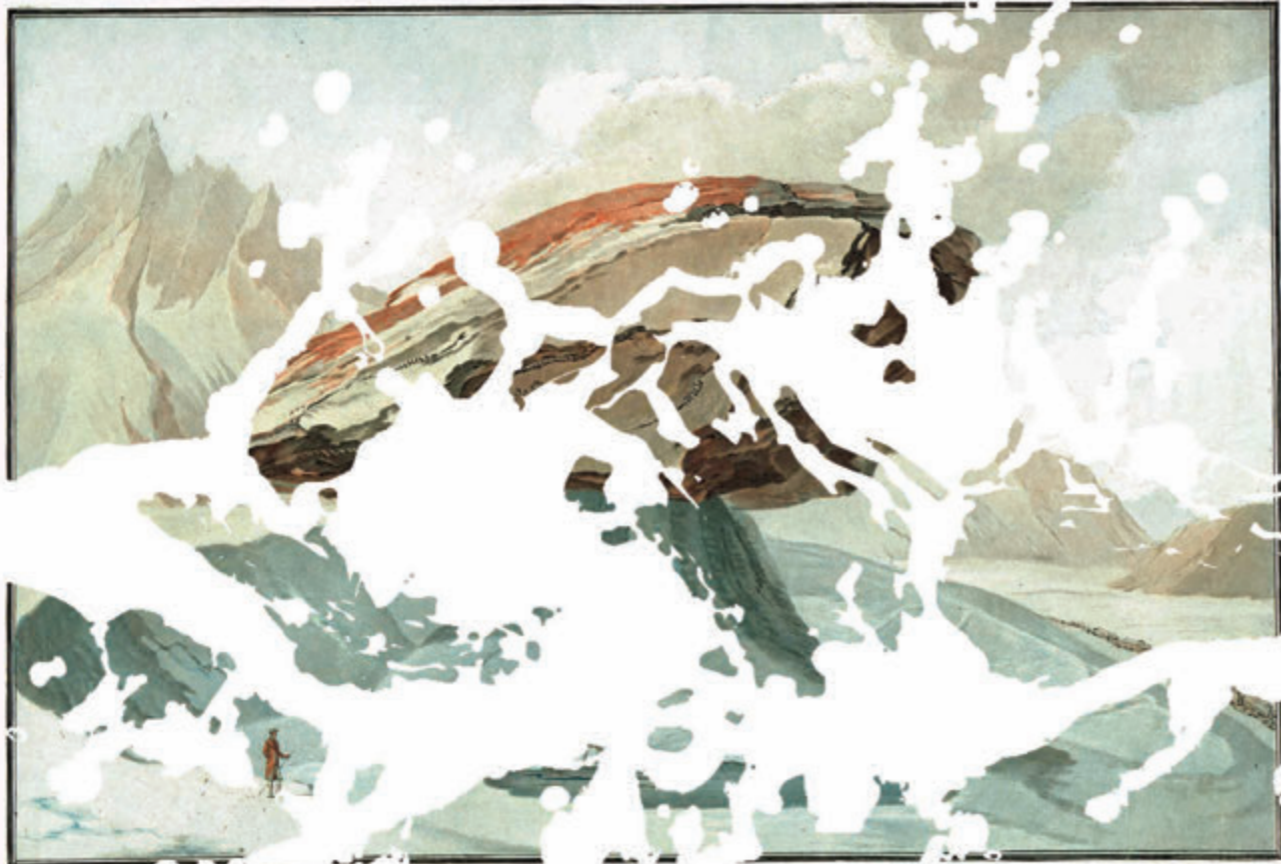
Dans le contexte de cette exposition Dumont-Billotte, je trouve très stimulant qu'en principe, tout ce qui sera produit ici par toi continuera de vivre dans tes prochaines expositions.

BB:

Oui, les œuvres auront une certaine autonomie en dehors de ce projet. L'exposition Dumont ne sera plus nécessaire pour les présenter. Cet aspect fait partie de mon travail artistique de manière assez constante, et c'est un plaisir que je m'octroie. On rebat les cartes, on vit avec un travail et le fait vivre. Il faut un temps à tout et les œuvres ont, elles, besoin d'énormément de temps. Elle ne sont ni figées, ni permanentes.



fig. 11 – Benoît Billotte, *Insulae*, sérigraphie sur couverture de survie, 160 x 210 cm, vue de l'exposition *Les Traversées*, Villa du Parc, centre d'art contemporain, Annemasse, 2015



ROUSE PIER SUR LE
Canton de Berne

*Dedice à M. le Comte de M. von
Colonel propriétaire d'un Régiment*



GLACIER DE ORDERAAR

Provinc. de Prusse

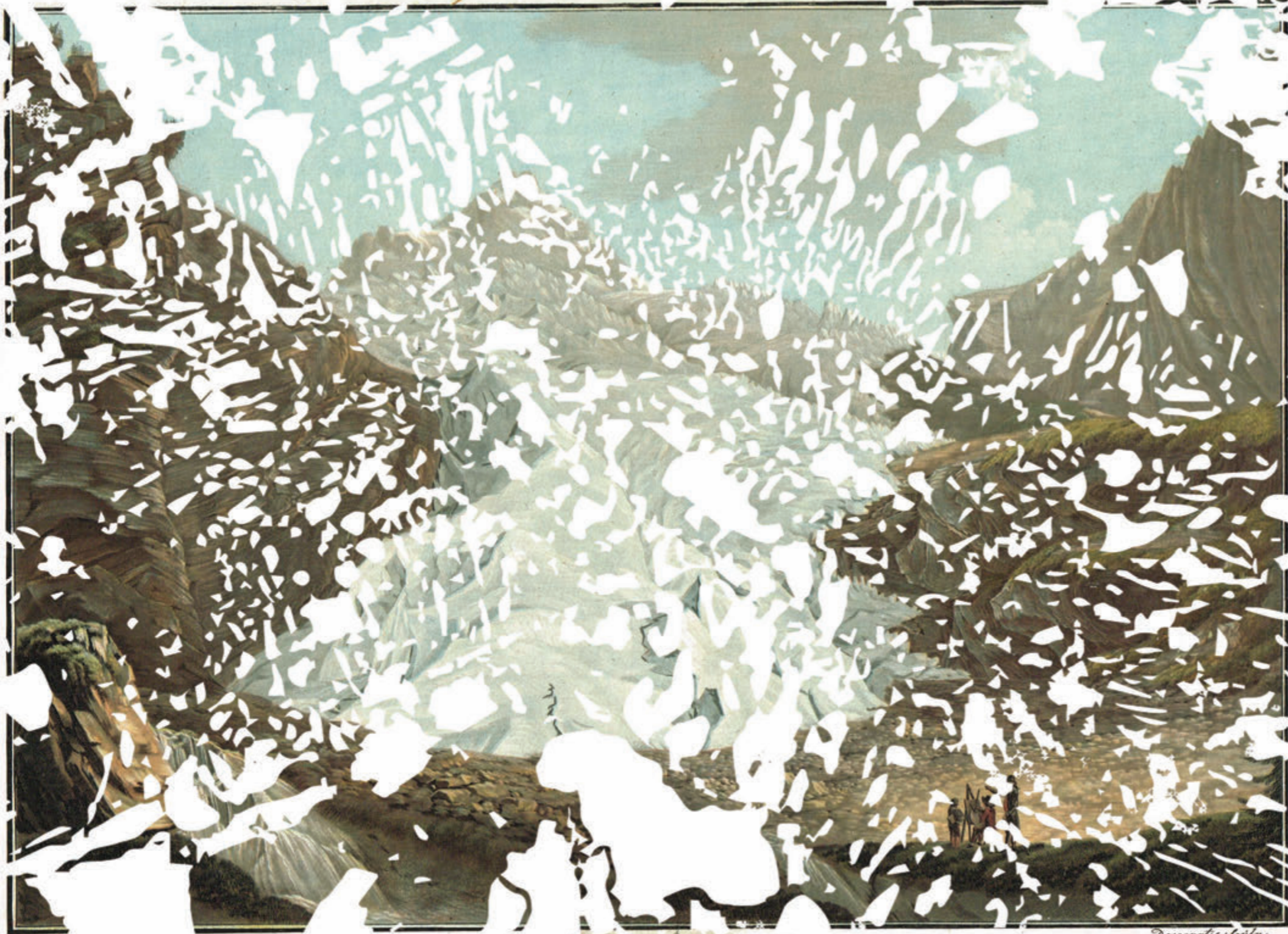
*Château de S. M. Prussienne.
C'est au Service de Hollande
Par son très humble Secrétaire et Ami B. Bontet.*



CHUTE DE L'AAR

au de Su. de Guldannen.

*Dedice à M. von
Geo. von Craufurd*



LACIER L. ROSENLA

DAN^s PAYS DE HASLY.

Deau
 Ex: M^r J. de Bülon Ch
 Maréchal n. chef

Cons^r Prin^{ce} au S. M^e Dam...
 M^r Monseig^{neur} Le...
 Par Sen^{te} Simble et tr...
 veissant ferrit = hentai

Chaleo. graphia Hentiana





Del. et Sculp. G. Schmitt sculp. G. Schmitt sculp.

VICTORIA PACIFICO

*Car. de Guill. Ferr. Inaud. G. de Brunsowice illegu.
Pontis Di. boli Delin. et Sculp. G. Schmitt sculp.*



dessiné par G. Schmitt

gravé par G. Schmitt

Le cascade de Victoria

Nature

31-57-311.



1844

Deissner

GLACIER

LAUTERBRUNNEN

Entre le Bern

Provinc. a Ob. Val.

Dieu à S. E. M.

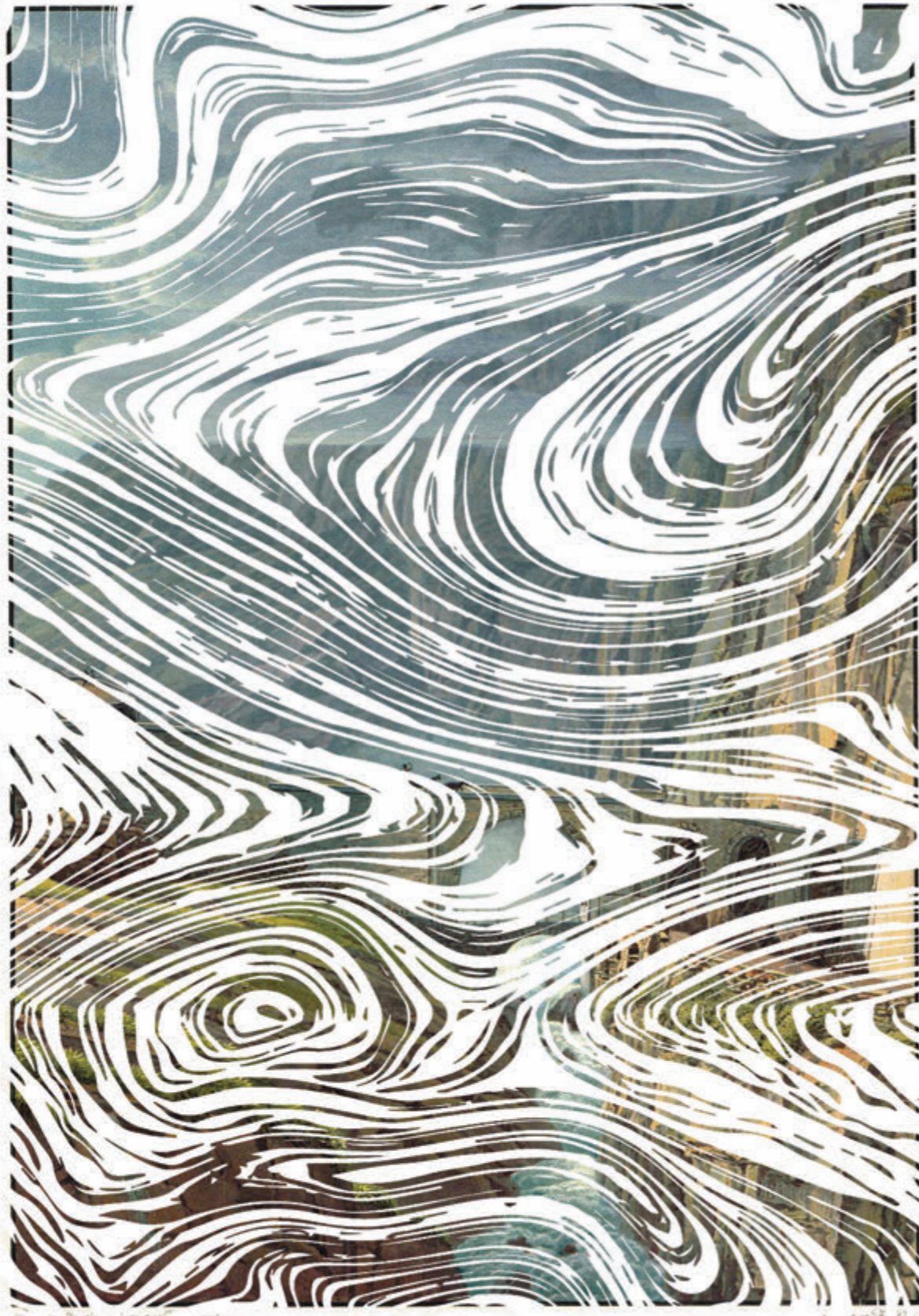


le Sommet de Tannoy

selv. r. intine et Chambel en de S. L. Ste

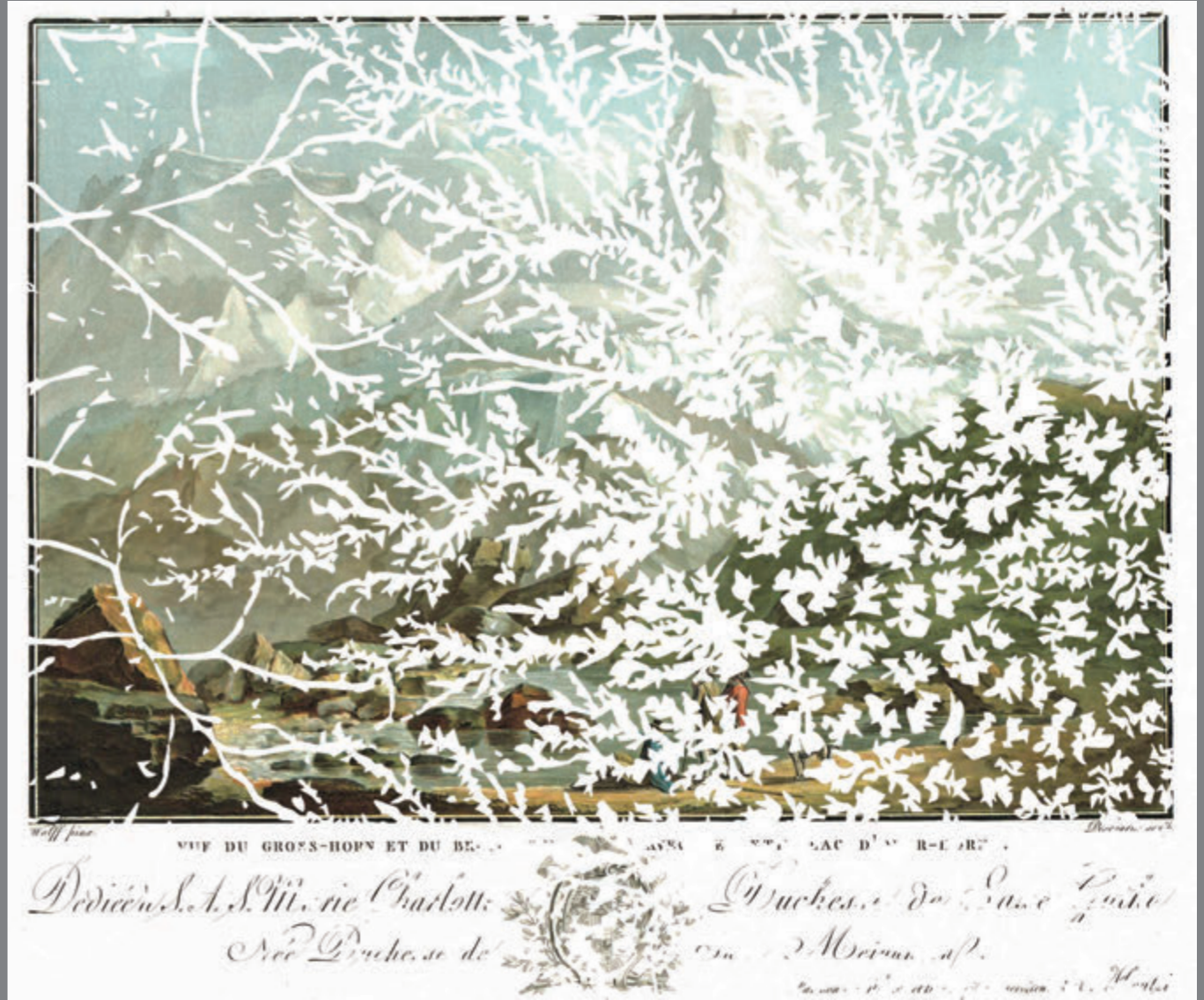
et Spect. de l'Ap. l'ovique de Cologne &c

des for. et ble. obt. tant l'eur. S. Berniz



LIBRAIRIE DE LA RUE
 10, C. E. "Lard."

© 1864 par H. J. Kuntzhold * 2008



pl. I-VIII - Benoît Billotte, *Engramme*, série de montages numériques sur gravures du XIX^e siècle, 2018

Shanghai (Chine) 124, 128, 135, 137, 151
 - Consulat, rue du 135
 - East Jinling Road 135
 - France, quai de 135
 - Zhongshan Road 135

Shimonoseki (Japon) 124, 137

Sierra Nevada (États-Unis) 124

Simmental (Berne) 120

Singapour 124, 128

- Adelphi, hotel 124

Sri Lanka, voir Ceylan

Stans (Nidwald) 71, 88

- Chapelle ossuaire 71

- Maison Winkelried 88

Suez, canal de (Égypte) 123, 130

T

Tanjore (Inde) 124

Tessin 70

Thanjavur, voir Tanjore

Thoune (Berne) 54

Tiruchirappalli, voir Trichinopoly

Tokyo (Japon) 124, 136

Trichinopoly (Inde) 124

Turin (Italie) 51

U

V

Valais 28, 53, 77, 79, 84

Varanasi, voir Bénarès

Vatican

Venise (Italie) 151

- Palazzo Fortuny 151

Vevey (Vaud) 54, 72, 74-75

- Nestlé, usine 72

- Saint-Martin, église 72

- Veveyse 72

Vietnam, voir Indochine française

Voirons (France) 104

W

X

Y

Yokohama (Japon) 124

Yosemite Park (États-Unis) 124, 138

Yverdon (Vaud) 25

Z

Zofingue (Argovie) 25, 32

Zurich 57, 77, 91-92, 102, 120

Cat. 2, 4, 6a, 6b, 7, 8, 11, 14-16, 18, 20, 21, 27, 50-60; ill. 4-7, 9, 11, 12, 15, 19, 20, 22, 26, 37, 39-43, 48, 49, 51-54, 56, 58, 59, 61, 62 © Genève, André Longchamp

ill. 3, 21, 23, 32, 33-35, 57 © Bibliothèque d'art et d'archéologie des Musées d'art et d'histoire Ville de Genève

ill. 2, 13, 14 © Kunstmuseum Bern

ill. 1 © Kunstmuseum Basel, Sammlung Online

cat. 1, 22; ill. 8, 36 © Genève, Greg Clément

ill. 10 © Bibliothèque nationale suisse / BN, Berne

cat. 10, 17; ill. 18, 24 © Bibliothèque de Genève Ville de Genève

cat. 12, 13, 34-38; ill. 25, 27-30 © Centre d'iconographie de la Bibliothèque de Genève Ville de Genève

cat. 39, 41, 42, 49; ill. 44-46 © Musées d'art et d'histoire, Ville de Genève, photographe : Bettina Jacot-Descombes

ill. 50, 60 © Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

ill. 55 © Digital image courtesy of the

Getty's Open Content Program

cat. 3, 9, 23 © Musées d'art et d'histoire, Ville de Genève, Cabinet d'arts graphiques, photographe : André Longchamp

cat. 24 © Musées d'art et d'histoire, Ville de Genève, Cabinet d'arts graphiques, photographe : Flora Bevilacqua

ill. 47; cat. 25, 28-33 © Musées d'art et d'histoire, Ville de Genève, Cabinet d'arts graphiques

cat. 5, 26, 40, 43 © Musées d'art et d'histoire, Ville de Genève

cat. 19 © Musée Jenisch Vevey, photographie : Julien Gremaud

cat. 44-48 © Genève, Musée Ariana, photographe : Mauro Magliani

fig. 1-4 © Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie, Johann Deslandes

fig. 5-7, 9-11 © Aurélien Mole

fig. 8 © Benoît Billotte ; Pl. I-IX © Benoît Billotte.

Num 59/42



Monsieur Charles Julien
dumont
Blanche
Mlle. avec Monsieur Edmond Ruster.

Janvier 1893

Monsieur

M. Thoppe

