

Comment faire redécouvrir un artiste tombé dans l'oubli ?

de **Claudio Bernasconi**

Mémoire rédigé pour l'obtention du Certificat du cours de base en muséologie 2017-2018
d'ICOM Suisse

Table des matières

Introduction	2
1. Inventaire	3
1.1 Principes généraux.....	3
1.2 Quelques-unes des principales problématiques.....	5
1.2.1 Dénomination de l'œuvre.....	5
1.2.2 Datation de l'œuvre.....	8
1.2.3 Technique et support.....	10
1.2.4 Catégorie de l'œuvre.....	12
2. Processus de valorisation	14
2.1 Phase d'acquisition.....	14
2.2 Sauvegarde / conservation.....	15
2.3 Inventaire.....	15
2.4 Exposition.....	16
2.5 Publication.....	16
2.6 Réflexion sur d'autres pistes pour faire redécouvrir un artiste.....	17
Conclusion	17
Annexes.....	19
Bibliographie.....	27

Introduction

L'un des sujets abordés durant ce cours a été celui de l'inventaire d'une collection, ce qui représente un élément essentiel pour documenter toute collection détenue par un musée, mais également très utile pour tout autre institution patrimoniale, voire pour un particulier. C'est précisément cet aspect qui sera développé dans ce mémoire. Il existe bien évidemment nombres d'ouvrages de références sur ces aspects. Le but recherché ici est d'aborder des éléments très pratiques via l'étude de cas concrets. Pour nombre de petits musées ou d'autres institutions patrimoniales, les ressources, tant financières qu'humaines sont très limitées. Je vais donc m'appuyer sur mon expérience personnelle vécue au sein de la *Fondation Ateliers d'Artiste*¹ (ci-après : FAA) qui a précisément pour but de sauvegarder et valoriser des fonds d'artistes romands et qui est précisément un exemple d'institution travaillant avec des ressources très limitées. Celle-ci, reconnue d'utilité publique, n'est pas un musée et n'a pas, encore, de lieu d'exposition ouvert au public. Son positionnement atypique se situe en réalité entre les musées et les galeries. D'une part elle poursuit des buts similaires aux premiers, en sauvegardant, en conservant, en étudiant et en s'efforçant de faire connaître chacun des fonds qu'elle détient, d'autre part, elle a la possibilité de remettre certaines œuvres du fonds libre sur le marché. Cette démarche étant importante afin de favoriser la diffusion du travail d'un artiste, ainsi que pour financer la poursuite de ces buts, Un grand nombre d'artistes sont actifs en Suisse et malheureusement une grande proportion sera oubliée après leur mort. La mission des musées d'art est certes de perpétuer leur souvenir, mais ils ne peuvent le faire que pour ceux qui ont marqué le plus de leur vivant. On ne s'attend pas non plus qu'ils sauvegardent la totalité de la production artistique. Un certain nombre d'artistes, bien que brillants, n'ont pas forcément suffisamment été reconnus de leur vivant et tombent dans l'oubli après leur mort. C'est particulièrement problématique lorsque le manque de notoriété n'est pas en rapport direct avec la qualité du travail. La cote de l'artiste est influencée par différents facteurs, comme le nombre d'expositions, leur durée, leur lieu, les publications d'articles, d'ouvrages, la présence sur internet et les réseaux sociaux, les modes. La qualité du travail a bien évidemment également une influence, mais il s'agit seulement d'un critère parmi beaucoup d'autre, qui ne suffit pas seul à maintenir une cote. Plus la notoriété augmente, plus la cote augmente. Et plus la cote augmente, plus la notoriété va augmenter. Mais à l'opposé, ce cercle

¹ www.ateliersdartiste.org
Statuts annexés

vertueux va se transformer en cercle vicieux, avec des effets beaucoup plus rapides. Permettre à un artiste de sortir de l'oubli est un grand défi, mais quand la qualité est présente, il mérite d'être relevé. Une des étapes cruciales est le travail d'inventaire ; cela fera l'objet de la première partie de ce travail. La valorisation du travail d'un artiste « injustement » oublié, sera traitée dans le deuxième chapitre, mais de façon moins détaillée.

1. Inventaire

1.1 Principes généraux

Répertorier les œuvres, objets d'une collection est une opération très importante. L'inventaire ayant plusieurs fonctions. Il s'agit aussi bien d'un document juridique, justifiant la possession des objets (date et conditions d'entrée dans la collection), que documentaire, par leur description, scientifique, par la mention de toutes connaissances relatives à l'objet ou qu'administratif. Afin de réaliser un inventaire de qualité, certains principes de base doivent être respectés. Cela implique des standards, certaines connaissances et surtout une grande systématique. Lors de ce travail, de nombreuses décisions seront prises, dont certaines se feront de manière intuitive et instinctive. Celles-ci auront des impacts dans le futur. De mauvaises décisions rendront difficiles tout travail ultérieur, soit par la difficulté de retrouver les informations pertinentes, soit par des indications qui pourraient influencer un chercheur et l'envoyer sur une mauvaise piste. Je vais donc présenter dans ce document une réflexion sur ma propre pratique au sein de la FAA. Lorsque j'ai rejoint cette institution, elle possédait déjà une collection de plus de 7000 œuvres de près de trente artistes romands, pour lesquelles il n'y avait pas d'inventaire à proprement parler. Dans les meilleurs des cas, il y avait certaines listes manuscrites, voire sur Excel ou Word, remises par les donateurs des fonds d'ateliers. Même si cela avait généralement été fait avec sérieux, cela n'était quand même pas suffisant et surtout pas uniformisé.

Cette absence d'inventaire était un frein à toute possibilité de valorisation de ces fonds. Il était donc impératif de s'attaquer à cette tâche. Mais devant l'ampleur du labeur, d'autant plus qu'entre temps des œuvres ont continué d'arriver (aujourd'hui environ 12'000 et près de quarante artistes à ce jour), il a fallu définir une *charte de saisie*² (annexée). Celle-ci précise quelles informations vont être renseignées et de quelle manière. Dans le cas de la FAA, cette

² Charte de saisie pour l'inventaire de la banque de données, partie « œuvres » établie par Walter Tschopp, conservateur de la FAA et avalisée par le Conseil de fondation de la FAA le 20 octobre 2014. Ajouts : 3 mars 2017.

charte a été rédigée en ayant à l'esprit de faire le travail avec le plus grand professionnalisme possible, tout en limitant au maximum le temps de saisie. Cette structure ayant des moyens financiers et humains très limités, la recherche de l'efficacité était un critère primordial. Cela est le cas pour de très nombreuses institutions, les petites bien évidemment, mais certaines plus importantes ne sont pas à l'abri de telles contraintes. Pour des particuliers c'est également très souvent le cas.

Une fois la charte réalisée, il a fallu choisir un logiciel de base de données. En raison toujours des contraintes financières, les diverses solutions professionnelles utilisées habituellement par les musées n'étaient pas envisageables. D'autant plus que dans la majorité des cas, cela n'était pas compatible avec l'objectif recherché de passer un maximum de cinq minutes par œuvre, photographie comprise. Notre choix s'est porté sur le logiciel FileMaker Pro qui a l'avantage de pouvoir être personnalisé facilement. Contrairement à des bases de données spécialisées qui sont livrées clé en main, il faut partir de zéro pour créer la structure de la base de donnée. D'où l'importance d'avoir clarifié en amont les besoins. Cette solution peut toutefois être mise en place par des personnes n'ayant pas nécessairement de solides connaissances en informatique. De plus, elle offre la possibilité d'exporter les données sous plusieurs formats, permettant de les récupérer ultérieurement dans d'autres systèmes. Il faut néanmoins ne pas rendre la base trop complexe. Bien qu'il s'agisse d'une base de données relationnelle, ce qui donne la possibilité de faire des liens et des croisements de données de plusieurs tables (par exemple œuvres, documentation, archives, biographies, etc.), il faut être prudent, car ce genre de liens est relativement complexe à transférer vers d'autres systèmes.

Dans un premier temps, il est très important d'avoir une vue d'ensemble du fonds de l'artiste, même si cette étape n'est pas forcément facile à mettre en place sur un plan logistique, du fait de l'exiguïté du lieu de stockage, de l'entreposage dans plusieurs lieux, l'encombrement des œuvres ou de toute autre raison. Le Guide pratique *Successions d'artistes*, édité par l'Institut suisse pour l'étude de l'art³, propose de procéder à une première classification selon les catégories suivantes :

- fonds d'œuvres constituant le noyau dur (œuvres importantes, représentatives des différentes phases de création et les thématiques principales)
- fonds d'œuvres caractéristiques susceptibles d'être exposées (comprend les œuvres pouvant être vendues, offertes ou déposées dans une collection)

³ Ouvrage collectif : *Successions d'artistes. Guide pratique.* Réd. : Rahel Beyerle et Matthias Oberli. SIK/ISEA, Zurich et Lausanne, 2017, 200 pages.

- fonds d'œuvres d'importance secondaire (esquisses, croquis, études et œuvres moins importantes ne nécessitant pas forcément d'être inventoriées)

A la FAA, nous procédons déjà plus ou moins de cette façon. Un *fonds inaliénable*, représentatif de la carrière de l'artiste est déterminé. Contrairement à ce qui se pratique dans un musée, le *fonds libre* peut quant à lui être mis en vente. Dans notre cas, la distinction se fait par contre après que toutes ses œuvres aient été inventoriées. En ce qui concerne les œuvres moins importantes, les croquis, études, etc., elles sont également inventoriées, mais pas de façon individuelle. Si par exemple nous avons 150 études d'académies, nous n'allons pas les inventorier individuellement, mais de façon groupée. Soit une entrée dans l'inventaire (no d'inventaire unique) pour les 150 esquisses et éventuellement quelques photographies à titre d'exemple. Il sera toutefois précisé qu'à ce numéro d'inventaire correspondent 150 esquisses. Un chercheur qui souhaiterait étudier l'œuvre par la suite, sans avoir directement les détails, saura ainsi immédiatement qu'il pourra se baser sur cet important choix de dessins. Lorsqu'une étude est plus aboutie ou qu'elle se rapporte de façon évidente à un tableau, il peut également arriver qu'elle soit inventoriée individuellement.

Très souvent la tentation de documenter les œuvres le plus précisément possible est grande. Il est évidemment très important et utile pour la suite d'avoir une connaissance la plus complète possible de l'œuvre. Il faut toutefois veiller à ne pas tomber dans les extrêmes. Plus on veut être exhaustif dans les informations que fournit la base de données, plus cela va prendre de temps. Pour les quelques informations supplémentaires que l'on serait tenté d'ajouter, le temps consacré augmente de façon exponentielle. Et plus on veut renseigner des types différents d'informations, plus le risque de se retrouver dans des cas problématiques va survenir. Un inventaire très documenté et scientifique n'est donc pas forcément nécessaire dans un premier temps.

Même en préparant le travail au mieux, inévitablement on va tomber sur des cas complexes. Mais plus cette première phase sera faite rigoureusement, moins ces cas seront fréquents.

1.2 Quelques-unes des principales problématiques

1.2.1 Dénomination de l'œuvre

En l'absence de titre donné par l'artiste à une œuvre, il revient à la personne chargée de l'inventaire de lui attribuer une dénomination. Dans notre base de donnée, nous faisons clairement la distinction entre la notion de titre et de dénomination, même si celle-ci aura valeur de titre durant la vie future de l'œuvre. Ainsi son choix est important. En effet, tout travail de

recherche future sur cette pièce va se baser sur ce « titre ». Il est évident qu'il y a toujours une part de subjectivité, mais il faut impérativement rester fidèle à ce que représente l'œuvre, en étant le plus précis possible, sans chercher à sur-interpréter le sujet.

De nombreux ouvrages traitent de la bonne manière de réaliser un inventaire⁴. Mais dans la pratique, la personne qui se charge de cette tâche est régulièrement confrontée à des cas spéciaux. Il n'est bien évidemment pas possible de répondre ici à toutes les interrogations, mais d'essayer de préciser le raisonnement et les questions à se poser, en examinant quelques exemples concrets.

Afin d'analyser ces cas précis, j'ai décidé d'approfondir la réflexion menée lorsque l'on se trouve en face de l'œuvre. En effet, je souhaite me mettre dans la même situation que toute personne se trouvant devant un cas qui lui pose problème, afin de comprendre le raisonnement, plutôt que de partir d'un cas qui a déjà été résolu précédemment. Pour mieux comprendre la problématique, j'ai choisi deux cas présentés ci-dessous.

Cas 1

Urs (Frédéric Studer, 1926-2005) est un artiste lausannois, connu surtout pour son travail de dessinateur de presse, mais qui a également eu une activité importante de peintre, bien que cet aspect de son travail n'ait que peu été exposé. La grande majorité de ses tableaux n'a pas de titre attesté. Et comme ses œuvres ont très peu été exposées, il n'est pas possible de se baser sur des catalogues d'exposition. Ces tableaux peuvent sembler assez abstraits de prime abord, mais par la suite, des éléments plus réalistes, très dessinés, apparaissent. L'interprétation n'en est pas toujours aisée.



Figure 1

Les quelques œuvres titrées, ont des titres assez longs, assez poétiques, dont il n'est pas évident de faire le lien direct avec l'œuvre. L'exemple ci-contre (figure 1) a été intitulé par l'artiste *Tu vas d'où je viens et il arrive d'où je voulais aller* (Crayons de couleur, 73 x 72.5 cm).

⁴ Sous la direction de Marie-Odile de Bary et Jean-Michel Tobelem, Manuel de muséographie, éditions Séguiet, 350 p.

Sous la direction de Claire Merleau-Ponty, Documenter les collections des musées, éditions La documentation Française, 228 p.

Il serait dangereux de vouloir imiter le style de l'artiste dans l'attribution d'une dénomination. Il est donc judicieux de rester le plus factuel possible.

L'exemple suivant, quant à lui ne s'est pas vu attribuer un titre par l'artiste, c'est donc celui qui nous intéresse le plus ici, car il faut par conséquent lui trouver une dénomination. Ce qui frappe immédiatement, ce sont les formes un peu bizarres, légèrement orangées qui semblent être le sujet principal, avec en arrière-



Figure 2

plan de formes semblant sortir de nuages ou de brume. Cela pourrait faire penser à des montages. Mais c'est justement dans ce genre de cas que la connaissance de l'ensemble du fonds est importante. On comprend alors que ces formes sont des silhouettes de personnes. On y reconnaît d'ailleurs le style caractéristique de ses personnages dessinés. J'ai donc décidé de dénommer ce tableau (figure 2) *Figures dans un environnement brumeux* (Craie grasse, papier sur panneau mousse, 97 x 114 cm) puisque les personnages et la brume sont identifiés. J'ai utilisé le terme « d'environnement », plutôt que celui de « paysage », le premier terme étant plus général. Surtout que la représentation de paysages semble être très limitée dans l'œuvre de cet artiste.

Cas 2

Cette huile d'Albert Enz (1909-1982) représente une chambre à coucher. En soi, il n'y a rien de compliqué à le constater. Toutefois, l'on sait qu'il s'agit de la chambre à coucher de l'artiste dans la maison de l'Augémont, près du lac des Brenets/NE. Ainsi l'œuvre (figure 3) a été intitulée *Chambre à coucher de l'artiste à l'Augémont* (huile sur panneau, 38 x 46



Figure 3

cm). La connaissance de l'ensemble de l'œuvre de cet artiste permet de l'affirmer. Grâce aux archives de l'artiste et à la rencontre avec sa veuve, nous savons qu'ils ont loué durant de nombreuses années un appartement dans une ferme où ils passaient la plupart de leurs vacances. Il a peint plusieurs pièces, mais surtout les extérieurs, la terrasse et la vue depuis ce lieu. Il existe également un autre tableau (non reproduit ici) de la même chambre, avec un cadrage légèrement différent, mais qui représente l'épouse de l'artiste à moitié allongée sur l'un des lits, lisant un livre. Un autre aspect intéressant est de constater que sur ce tableau, on peut voir les tableaux de l'artiste accrochés aux murs. La vue à travers la fenêtre permet d'affirmer qu'il ne s'agit pas de sa chambre à coucher dans son appartement principal, celui-ci se trouvant au Locle, où la présence végétale est nettement moindre (figure 4, *Hiver sur les Jeannerets*, huile sur carton, 41.5 x 51 cm).



Figure 4

1.2.2 Datation de l'œuvre

Très régulièrement, on constate que les œuvres ne sont pas datées. Ainsi, avoir une vision globale du travail de l'artiste est indispensable avant de commencer le travail d'inventaire. Cela permet de comprendre plus facilement la période durant laquelle une œuvre a été réalisée. En général on comprend assez rapidement à quelle époque l'œuvre a été produite. Dans d'autres cas, l'évolution est moins marquée, rendant la datation plus compliquée.

Souvent toutefois, il est difficile d'avoir cette vision globale. Dans bien des cas, les œuvres sont stockées dans des lieux difficilement accessibles, sont difficilement manipulables et la place pour pouvoir voir plusieurs pièces simultanément manque.

Là aussi, je vais présenter deux cas concrets.

Cas 1

Le premier cas traité est celui de Henry Sandoz (1919-1994). Il s'agit d'un cas particulier, puisque le fonds à proprement parler est propriété de la Fondation Sandoz. Toutefois la FAA possède les archives de l'artiste et un seul tableau (figure 5a). Celui-ci, intitulé *J'ai vu fermenter les marais* (laque sur carton, 22 x 27 cm) titre inspiré par *Le bateau ivre* de Rimbaud, n'est pas daté. Comme nous ne possédons pas d'autres peintures de cet artiste, il n'est pas possible de faire de comparaison. Au dos (figure 5b) figurent des dates de plusieurs expositions, la première étant de 1947, laissant supposer qu'il a été peint au plus tard cette année-là. Nous pouvons par contre nous baser sur les archives pour trouver une information pertinente. Dans ce cas, j'ai fait l'exercice, afin de commenter la démarche. Mais dans la plupart des cas, il n'est pas forcément judicieux de procéder à



Figure 5a

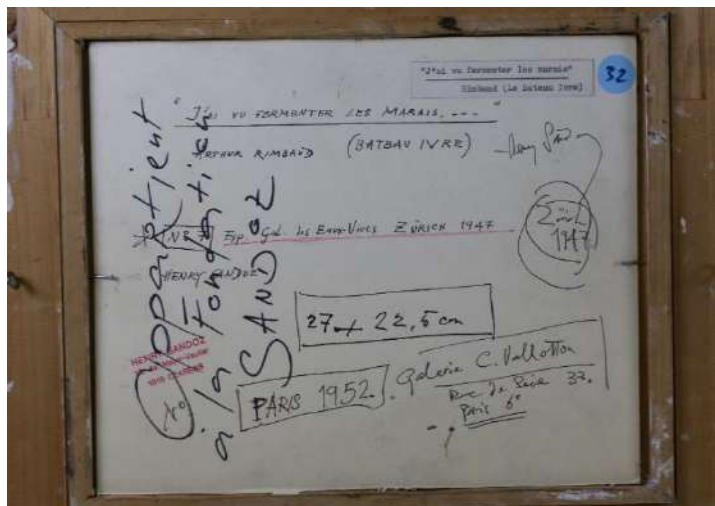


Figure 5b

cette recherche au moment de la réalisation de l'inventaire, cela faisant perdre beaucoup trop de temps.

En faisant les recherches, on se retrouve confronté à des informations contradictoires. Dans le *Dictionnaire des artistes suisses*, édition de 1966, l'article sur Henry Sandoz fait mention de ce tableau comme faisant partie de la période visionnaire de 1952 à 1954, ce qui, au vu des indications au dos de l'œuvre, semble erroné. De plus, la technique mentionnée, laque sur bois, est également fautive, puisqu'il s'agit d'une huile sur carton. Dans les archives de l'artiste, j'ai pu retrouver une liste des œuvres exposées à la Galerie Collette Vallotton à Paris en 1952. Or ce tableau n'y est pas inscrit, malgré l'indication au dos.

Dans les notes de l'épouse de l'artiste, il a été relevé que sa période « Surréalisme, fantastique » a duré de 1945 à 1954. Ayant trouvé traces d'autres œuvres du même genre et techniques dans d'autres expositions datées de 1946, il est donc très vraisemblable que celle-ci ait été peinte entre 1945 et 1947.

Cas 2

Cette aquarelle (figure 6) (Orsay, 76 x 58 cm) de Charles Meystre (1925-2013) représente la structure de la gare d'Orsay lors de sa transformation entre 1978 et 1986 pour devenir le musée d'Orsay. Le peintre a travaillé sur différents thèmes qu'il a exploité de façon intensive. Chacun de ces thèmes a été traité durant une certaine période, avant de passer au suivant. L'un d'eux a été la gare d'Orsay. Dans ce cas la datation à deux-trois années près est assez simple. D'une part il a été possible de savoir, grâce au répertoire réalisé par lui-même durant quelles années il a travaillé sur ce thème. Avoir ce genre d'information directement de l'artiste est évidemment très utile. Mais cela n'est malheureusement pas le cas dans la majorité des situations. Pour cet artiste, la réalisation d'une



Figure 6

sorte de catalogue raisonné par l'artiste lui-même n'a pas été faite de sa propre initiative. Il est en effet souvent utile de les inciter à faire ce travail, ce qui, dans ce cas précis, a été entrepris par le président de la FAA, M. Jean Menthonnex, lors d'un de ses premiers contacts avec l'artiste. Bien évidemment tous les artistes n'ont pas la motivation de se lancer dans une telle démarche. Dans le cas précis, il est probable que le fait de ne pouvoir plus peindre, bien qu'ayant toute sa tête a incité Charles Meystre à l'effectuer. De plus, il avait clairement l'intention de voir son œuvre subsister après son décès. Ce travail est donc particulièrement utile pour toute exploitation et recherche ultérieures sur cet artiste.

1.2.3 Technique et support

La détermination de la technique et du support peut souvent se révéler assez problématique et complexe. Elle requiert des connaissances spécifiques et surtout techniques. Le fait de pratiquer la peinture, bien qu'à titre d'amateur, m'est d'une grande aide. Connaître les différents matériaux, les supports, pour les avoir moi-même expérimentés est évidemment très

utile. Mais cela ne suffit pas dans tous les cas. Certaines techniques sont plus difficiles à identifier et quand l'artiste combine plusieurs techniques différentes, cela se complique encore.

Là aussi, la vue d'ensemble préalable de l'œuvre de l'artiste est très importante, afin de connaître ses habitudes et préférences. Pouvoir accéder à son atelier peut également être d'un grand secours.

Il ne faut toutefois pas se laisser démoraliser par la tâche. Bien évidemment, une fois l'information publiée, il serait très ennuyeux d'indiquer une technique erronée. Mais dans un premier temps, il n'est pas nécessaire de perdre trop de temps sur cette question. Dans la majorité des cas, une technique et un support semblent souvent les plus probables. En cas de doute, mieux vaut donner une indication avec un point d'interrogation, plutôt que de perdre trop de temps à vouloir trouver la technique exacte, qui nécessiterait toute façon souvent une analyse plus poussée, avec des moyens techniques importants. Le recours à ce genre de méthodes ne se justifiant que pour des cas rares, pour des œuvres particulièrement importantes.

Cas 1

Voici un nouvel exemple d'une œuvre (figure 7) de Charles Meystre (*Chicago*, 76 x 50 cm). A première vue, j'ai été tenté de considérer cette pièce comme une aquarelle sur papier. Il s'agit bien d'un papier aquarelle d'environ 300gr/m² (en général, nous n'allons pas dans ce genre de détails) et la technique utilisée est clairement une peinture à l'eau. En regardant l'œuvre, on peut constater dans certaines parties la transparence typique de l'aquarelle, alors que d'en d'autres, il y a l'opacité caractéristique de la gouache. Certaines petites tâches plus opaques sont également visibles dans les parties transparentes. Cela



Figure7

pourrait laisser penser qu'il s'agit plutôt de gouache, qui aurait été utilisée de manière diluée. C'est finalement cette technique qui a été retenue pour qualifier ce travail, d'autant plus qu'il a été retrouvé dans les notes de l'artiste que cette œuvre était une gouache. Mais il n'y a néanmoins pas une certitude totale. En effet, selon la qualité du papier, il est tout à fait possible que la peinture forme des petits amas opaques sous forme de petites tâches (l'ayant expérimenté moi-même) et il est possible avec la technique de l'aquarelle, en peignant en plusieurs couches, de rendre un aspect plus opaque. Il est également tout à fait possible

qu'une œuvre soit peinte en combinant les deux techniques. Il est assez courant d'ailleurs de faire des réhauts à la gouache, mais il est également possible de combiner de façon plus ample ces deux techniques proches l'une de l'autre.

Cas 2

Dans cette étude (figure 8) (*Bouleau en automne*, 30 x 37.5 cm) de René Gigy (1888 – 1953), la technique utilisée semble être clairement de la gouache en raison de l'opacité générale du travail. Elle a par contre été utilisée d'une façon assez diluée, s'approchant d'un travail à l'aquarelle. Le papier utilisé, se rapprochant un peu de papier kraft ne serait probablement jamais utilisé par un artiste pour y faire de l'aquarelle.



Figure 8

Néanmoins, si l'on peignait à l'aquarelle sur un tel type de papier, elle perdrait ses qualités de transparence. Ainsi, devant la faible probabilité que ce peintre ait utilisé une telle technique sur un tel papier, nous retenons la gouache comme technique de cette étude.

1.2.4 Catégorie de l'œuvre

Il existe différentes grandes catégories dans les types de peinture. Celles-ci sont assez explicites et clairement définies. Dans le cadre de la FAA, nous avons défini notre propre liste (voir la charte de saisie annexée), tenant compte des spécificités des artistes dont nous possédons les fonds. La catégorie « Marine », par exemple, qui est une des grandes catégories de peinture, n'a pas été retenue, ce sujet n'étant traité que de façon épisodique par les artistes romands dont nous possédons les fonds.

Mais là aussi, dans la réalité, le choix n'est pas toujours si évident. Il arrive de temps en temps de se retrouver face à des cas de figures assez ambigus.

Cas 1

Dans ce nouvel exemple d'une œuvre (figure 9) de Charles Meystre, nous savons par la connaissance du travail de l'artiste qu'il a travaillé sur le thème des chirurgiens. Ce dessin (*Salle d'opération*, fusain et crayon graphite, 32.5 x 50 cm) est un exemple de cette période. Les personnages sont clairement identifiables comme des chirurgiens



Figure 9

et du personnel de bloc opératoire. On peut deviner dans le groupe central, dont certains sont de dos, qu'ils sont en train d'opérer un patient que l'on ne voit pas. Dans ce cas de figure, c'est clairement l'action qui est le sujet du tableau. Les personnages ne peuvent pas être identifiés et réalisent une action. Il s'agit donc clairement d'une scène de genre (type d'œuvre peinte ou dessinée qui figure des **scènes** à caractère anecdotique ou familial).

Cas 2

Cet autre cas de figure, pris dans le fonds du peintre et compositeur Jean Apothéloz (1900-1965) est intéressant. Ce tableau (figure 10), une cire sur bois intitulée *L'amateur de peinture* (cire sur bois, 60 x 92 cm) pourrait très bien être considéré comme un portrait. L'homme assis est identifiable, il s'agit de l'un des collectionneurs de Jean Apothéloz qui lui



Figure 10

fournissait la peinture à la cire qu'il appréciait particulièrement et qui a été sa technique préférée durant les douze dernières années de sa vie. Finalement, c'est la catégorie « scène de genre » qui a été retenue. Bien qu'assis, ce personnage effectue une action. Il observe un tableau de Jean Apothéloz, éventuellement avec l'idée de l'acheter. Il est d'ailleurs assez

probable qu'il ait été vendu, ce tableau n'étant à priori pas dans le fonds d'ateliers que nous possédons (un tableau y ressemble un peu, mais pas suffisamment pour être confondu). Les anciens propriétaires du fonds ont réalisé deux expositions-ventes en 2005 et 2008, au profit d'œuvres de charité, selon la volonté de la veuve de l'artiste. Ce tableau n'y a pas été vendu, ce qui tend à confirmer qu'il a probablement été vendu du vivant de l'artiste, donc éventuellement à ce collectionneur.

2. Processus de valorisation

Quand on parle de valorisation, il faut bien distinguer la valeur financière d'une œuvre de sa valeur artistique, culturelle, historique ou sociale. Bien évidemment l'aspect financier n'est pas négligeable, que ce soit pour les héritiers d'un artiste ou pour une institution telle que la FAA, qui a la possibilité de vendre des œuvres afin de financer notamment la sauvegarde des fonds d'autres artistes. Mais ce n'est pas l'aspect prioritaire pour la FAA. Le plus important étant de mettre en avant les autres valeurs, de les faire découvrir ou redécouvrir au public, de leur montrer en quoi un artiste a pu apporter quelque chose à l'histoire de l'art, les témoignages de réalités culturelles, sociales ou économiques. L'augmentation de la valeur financière sera alors une conséquence naturelle du regain d'intérêt pour cette œuvre. La valorisation du travail d'un artiste décédé, le maintien de sa mémoire implique toute une série de travaux préparatoires. Toutes les étapes méritent d'être effectuées avec soin, même si cela ne garantit en rien le succès de l'entreprise qui demeure très incertaine.

2.1 Phase d'acquisition

Même en tant qu'héritier d'un artiste, ayant à sa disposition tout le fonds d'atelier, éventuellement l'atelier lui-même, on ne dispose pas nécessairement de suffisamment d'œuvres et/ou de connaissance pour effectuer un bon travail de revalorisation. Tout n'a pas forcément été conservé par l'artiste. Certaines périodes de son œuvre ne sont peut-être pas disponibles, soit parce que les œuvres ont été détruites, l'artiste trouvant certains travaux trop mauvais, même si celui-ci n'est pas toujours le plus objectif. Et un jugement de valeur porté à une certaine date ne sera pas forcément le même dix, vingt ou cinquante ans plus tard. Les œuvres ont également pu être détruites par accident ou un certain type d'œuvres a eu un succès commercial très important et n'est que peu ou pas représenté dans le fonds d'atelier.

Cette phase de récolte d'œuvres et de documents est très importante pour la suite des opérations. Il peut être vraiment ennuyeux de découvrir des nouvelles informations, alors que le travail d'inventaire est déjà bien avancé, par exemple, si l'on découvre que l'artiste a utilisé une technique un peu particulière et que tout au long du travail d'inventaire, on était persuadé qu'il s'agissait d'une autre technique.

Comme pour toutes les phases successives de ce travail, il y a un coût. Dans cette première étape ils ne sont pas les plus importants, surtout si le travail est fait de manière bénévole. Mais il ne faut pas les négliger pour autant. Cela peut impliquer de nombreux déplacements, téléphones, courriers, afin de retrouver les œuvres et les informations.

2.2 Sauvegarde / conservation

Afin de garantir la pérennité d'une œuvre, il faut que celle-ci puisse être conservée dans de bonnes conditions. Cela implique des locaux avec des conditions hygrométriques et de température relativement stables.

Les conditions dépendent évidemment du types d'œuvres. Des sculptures en pierre sont bien évidemment moins fragiles que des œuvres sur papier. Ce qui ne veut pas dire qu'il ne faut pas prendre de précautions pour les pièces moins fragiles. Et dans bien des cas, la simple utilisation de cartons de séparations peut déjà être une bonne mesure de conservation préventive. Le fait que les œuvres aient été conservées et manipulées sans aucune précaution par l'artiste lui-même n'est en aucun cas une excuse pour continuer à les traiter de la sorte.

Une difficulté vient aussi du fait que des œuvres très différentes (sur papier, sculptures, tableaux de grand format, etc.) peuvent cohabiter dans une œuvre.

Là aussi les coûts doivent être pris en compte et ils peuvent vite devenir importants sur la durée. Même si les œuvres sont conservées dans un appartement, il y a quand même un coût indirect.

2.3 Inventaire

Cette partie étant développée de façon détaillée dans le premier chapitre, elle ne sera abordée que pour son aspect financier. Pour cette étape, le coût principal est celui-ci du temps de travail nécessaire qui peut être minimisé par le recours au travail bénévole. Mais ce n'est pas le seul. Il y a des coûts d'informatique, de matériel, de licence de la base de données et surtout celui

du stockage des données à long terme. Les données numériques peuvent sembler intemporelles, elles ne le sont que dans la mesure où elles sont régulièrement transférées vers de nouveaux supports. Les disques durs n'ayant une durée de vie que de quelques années. Il ne faut donc pas négliger ces coûts.

2.4 Exposition

Donner de la visibilité au travail d'un artiste est bien évidemment le but recherché. Une exposition est certainement un moyen idéal pour y parvenir. Comme mentionné plus haut, plus l'artiste a été exposé, plus cela va contribuer à faire augmenter sa cote. Encore faut-il pouvoir le faire au bon endroit et au bon moment. Un musée semble être l'endroit idéal, mais ce n'est pas forcément la meilleure et la plus facile des solutions. Il est donc important de trouver le lieu le plus adapté à la typicité de l'artiste et doté de moyens d'accrochage adéquats. Ce qui ne veut pas dire qu'il faille se focaliser sur les lieux d'expositions les plus prestigieux. Mais il ne faut pas pour autant se laisser tenter par la facilité et choisir le premier lieu disponible. Si celui-ci n'est pas adapté, l'effet obtenu pourrait être contraire à celui recherché. C'est à ce moment que la qualité du travail d'inventaire est vraiment très importante, puisqu'elle va pouvoir aider à convaincre des partenaires du bien-fondé de la réalisation de cette exposition en s'appuyant notamment sur la présentation d'un dossier que l'inventaire aura permis d'élaborer.

Au niveau des coûts, ils vont devenir plus importants à ce stade. Le lieu doit peut-être être loué, il doit être éclairé, chauffé, surveillé, les gens doivent y être accueillis. Il faut communiquer pour inciter le public à venir voir l'exposition, il faut que les œuvres soient mises en valeurs, par leur accrochage, par l'encadrement et cette liste n'est de loin pas exhaustive.

2.5 Publication

Une autre façon de diffuser le travail d'un artiste est la publication. Celle-ci peut se faire en parallèle à une exposition ou de façon indépendante.

Actuellement, il est devenu plus facile de publier une plaquette ou même un livre. Les prix d'impressions ont diminué, les outils d'éditions sont relativement accessibles. Pour ces raisons, il est donc tentant, de vouloir se passer dans une large mesure des professionnels.

Il faut toutefois demeurer prudent et ne pas négliger l'apport de spécialistes. Un lectorat sérieux des textes, la vérification de la qualité des illustrations, le respect des droits d'auteur

et de reproduction, ainsi qu'une mise en page réalisée par des professionnels permettront à la publication de devenir une référence.

De plus, le réseau de distribution est crucial. Sans cela, même une publication magnifique, scientifiquement brillante, portant sur une œuvre exceptionnelle, passera totalement inaperçue.

La publication en ligne a également des avantages très intéressants. Elle permet à moindre coût une diffusion plus large, même si dans la pratique il n'est pas si évident d'atteindre un large public. Elle permet également de mettre à disposition, si ce n'est des informations exhaustives, du moins beaucoup plus détaillées, avec moins de contraintes que pour le format papier.

2.6 Réflexion sur d'autres pistes pour faire redécouvrir un artiste

Une solution pourrait être d'inciter un jeune artiste de revisiter l'œuvre d'un aîné. Un fonds bien structuré peut être une source d'inspiration pour un artiste. Les thèmes abordés, les sujets peuvent être repris, repensés, adaptés à nos préoccupations actuelles. Des styles peuvent également être repris pour des sujets ou thèmes plus contemporains.

Conclusion

Valoriser le travail d'un artiste oublié est un travail de longue haleine qui demande un investissement important, particulièrement en temps, mais, nous l'avons vu, également en argent. Il faut donc une grande motivation et une certaine dose de courage pour s'y atteler. Comme dans toute entreprise, il n'y a pas de garantie de succès. Et si le succès recherché est essentiellement économique, cette entreprise est d'autant plus hasardeuse.

Contrairement à quelques stars, la cote des artistes a généralement tendance à chuter après leur décès. Et si rien n'est fait pour entretenir leur souvenir, cela peut se produire assez rapidement. Cela ne veut pas pour autant dire qu'il faut essayer de vendre les œuvres le plus rapidement après le décès. Même lorsque l'artiste a une cote encore correcte, il ne faut surtout pas tomber dans le piège de croire que les successeurs sont à la tête d'une petite fortune, même si c'est parfois le cas pour certains propriétaires de fonds d'ateliers. Si l'on multiplie le prix moyen d'un tableau par le nombre que l'on possède, cela peut donner l'illusion d'une valeur importante. Mais ce chiffre est assurément faux. D'une part, tous les tableaux d'un fonds d'atelier n'ont pas la même qualité. D'ailleurs, il est vraisemblable qu'un certain nombre des œuvres ont déjà été exposées sans avoir trouvé d'acheteur. Il est en effet extrêmement rare

que tous les tableaux d'une exposition soient vendus. Ainsi, de façon indirecte, le prix de chaque tableau vendu inclut une proportion du prix des tableaux qui ne seront jamais vendus. De plus, comme nous l'avons vu précédemment, valoriser le fonds d'un artiste engendre plusieurs étapes qui ont toutes des coûts relativement importants.

Fondation « Ateliers d'artiste »

Fondation « Ateliers d'artiste » - Statuts

Article 1 **Nom, siège, durée et fondateur**

La Fondation « Ateliers d'artiste », « *Artist's Studios Foundation* », « *Stiftung Künstlerwerkstätten* » (ci-après « la Fondation ») est une fondation au sens des articles 80 à 89 du Code civil suisse.

Son siège est à Chexbres.

Sa durée est illimitée.

Le fondateur est Monsieur Jean Menthonnex à Chexbres

Article 2 **Buts de la Fondation**

La Fondation a pour buts généraux, pour chaque artiste suisse ou ayant un lien avec la Suisse, d'**encourager la conservation et l'entretien d'un ensemble d'œuvres représentatives du parcours et de l'apport de l'artiste, complété par des objets personnels et des témoignages, visuels et sonores en particulier**. La Fondation s'efforcera de plus de **faire connaître les artistes dont elle détient des fonds**, en particulier par la mise sur le marché de certaines de leurs œuvres afin d'assurer le fonctionnement de la Fondation.

Ces buts généraux pourront être atteints par exemple grâce à certaines des actions suivantes :

- Conserver par des mesures conservatoires appropriées un ensemble cohérent d'œuvres d'un artiste (fonds inaliénable), ainsi que différents objets complémentaires liés à son activité professionnelle (croquis, carnets d'esquisses, liste des œuvres, coupures de presse, livre d'or, correspondance professionnelle, chevalet et palette, archives, etc.) et tout élément permettant de mieux comprendre son œuvre et sa vie (photographies, films, enregistrements, etc.)
- Mettre à disposition de musées, de collectivités ou d'entreprises, d'une manière temporaire, un ensemble d'œuvres et d'objets permettant de mieux faire connaître l'un des artistes présents dans les fonds de la Fondation
- Mieux faire connaître les artistes présents dans les fonds de la Fondation par des actions appropriées, telles que développer un site Internet présentant les fonds de la Fondation, mettre en vente sur le marché certaines œuvres (fonds libre), encourager toute initiative permettant de mieux faire connaître les artistes
- Sensibiliser les artistes et leurs héritiers à l'intérêt de conserver un tel ensemble cohérent et proposer des séminaires permettant aux personnes détenant des ateliers d'artiste de les conserver dans de bonnes conditions et de leur apporter des compétences complémentaires (stockage, conservation et restauration des œuvres ; assurances ; relations avec les musées, les galeries d'art, les maisons de ventes aux enchères, les collectionneurs ; problèmes de succession ; préoccupations fiscales : caractéristiques des fondations et/ou des associations de soutien ; etc.)

FB
W5
VED

Fondation « Ateliers d'artiste »

La Fondation peut élargir ses actions à des artistes étrangers ; elle peut également proposer des prestations de gestionnaire de patrimoine artistique centrées sur l'art suisse.

Article 3 Biens affectés à la Fondation

Monsieur Jean Menthonnex, fondateur, affecte à la Fondation un capital initial de CHF 5'000.- (cinq mille francs)

Monsieur Jean Menthonnex, fondateur, affecte à la Fondation une série d'œuvres et d'objets ayant appartenu à Richard Hartmann, artiste peintre né en 1901 à Lausanne et décédé en 2000 à Yverdon-les-Bains, selon inventaire annexé à l'acte constitutif de fondation

La Fondation pourra recevoir en tout temps tous legs, héritages, donations et autres libéralités.

Article 4 Allocations et prélèvement sur le capital.

Le Conseil de Fondation pourra s'il le juge nécessaire disposer non seulement des revenus de la Fondation, mais également d'une fraction de son capital.

Suite au don ou à l'achat d'un fonds d'artiste, le Conseil de Fondation constituera un ensemble d'œuvres et d'objets caractéristiques du parcours et de l'apport de l'artiste, fonds inaliénable qui permettra de faire rayonner cet œuvre.

Le Conseil de Fondation pourra s'il le juge nécessaire vendre ou échanger les autres objets du fonds (fonds libre) afin de disposer des capitaux nécessaires à son fonctionnement et à la poursuite des buts de la Fondation.

Article 5 Organe de la Fondation

Le Conseil de la Fondation est le seul organe de la Fondation.

Article 6 Conseil de Fondation

La Fondation est administrée par un Conseil de Fondation composé de 3 à 7 membres, soit :

- a. le fondateur, Monsieur Jean Menthonnex, à son défaut une personne désignée par lui, à son défaut une personne désignée par le Conseil de Fondation
- b. optionnellement, un représentant d'une haute école qui proposerait un partenariat durable ou contribuerait d'une manière systématique au rayonnement de la Fondation ; optionnellement, un représentant d'une commune ou du canton avec lesquels la fondation aurait des relations étroites
- c. un représentant de l'Institut suisse pour l'étude de l'art, antenne romande, ou un responsable d'un musée cantonal ou communal des Beaux-arts, ou un expert reconnu
- d. un à quatre artistes ou héritiers d'artiste qui ont donné ou légué un ensemble d'œuvres représentatifs à la Fondation

Les fonctions de membres du Conseil de Fondation sont honorifiques.

Le Conseil de Fondation se renouvelle par cooptation en respectant la représentativité de ses membres dans chacune des catégories de membre

Le mandat des membres du Conseil de Fondation est de deux ans ; il est renouvelable pour les 3 premières catégories (a, b et c) ; il est proposé par cooptation à un nouveau représentant pour la dernière catégorie (d) ; il peut au besoin être renouvelé une fois consécutivement pour la dernière catégorie

Le Conseil de Fondation pourra s'entourer de tous avis émanant de personnes extérieures au Conseil lui-même et utiles à ses activités. Il peut regrouper dans un Comité de parrainage les personnalités dont il souhaite bénéficier périodiquement des avis

Le Conseil de Fondation peut également encourager la création d'une « association des amis de la fondation Ateliers d'Artiste »

FB
VFD
JPK

Fondation « Ateliers d'artiste »

Le Conseil de Fondation procède à son organisation en désignant au moins un président et un secrétaire. Le secrétaire peut ne pas faire partie du Conseil de Fondation.

Il désigne ceux de ses membres qui engagent valablement la Fondation et il fixe le mode de signature.

Il est l'organe suprême de la Fondation. Il a tout pouvoir pour effectuer librement toute opération dans le cadre des buts de la Fondation. Il a notamment les attributions suivantes :

- gérer la fortune et le patrimoine de la Fondation, gestion qu'il a déléguée au directeur – conservateur dans le respect d'un budget annuel décidé par le Conseil de Fondation
- prendre toutes les décisions relatives à la réalisation des buts de la Fondation
- répartir les charges entre ses membres
- représenter la Fondation dans ses rapports avec les tiers
- nommer l'organe de révision
- approuver les comptes
- modifier les statuts, sous réserve de l'approbation de l'autorité de surveillance
- acquérir des immeubles, sous réserve de l'approbation de l'autorité de surveillance
- édicter des directives et règlements, notamment en ce qui concerne le cahier des charges du directeur-conservateur ou l'acquisition, la vente et la gérance de ses immeubles
- dissoudre la Fondation, sous réserve de l'approbation de l'autorité de surveillance.

Il présente chaque année à l'autorité de surveillance un rapport de gestion avec les comptes de pertes et profits, le bilan, l'inventaire des biens appartenant à la Fondation et s'il y a lieu un rapport de révision.

Il se réunit aussi souvent que cela est nécessaire, mais au moins une fois par année, en principe dans les six mois qui suivent la clôture de l'exercice annuel, pour prendre connaissance des comptes et du rapport de l'organe de contrôle.

Deux membres du Conseil ou l'organe de contrôle peuvent en tout temps exiger la convocation d'une séance du Conseil, au plus tard dans un délai de trente jours.

Le Conseil de Fondation est convoqué par écrit ou par voie télématique quinze jours au moins avant la date de sa réunion.

Il ne peut délibérer que si la majorité de ses membres sont présents. Un membre ne peut se faire représenter. Il prend ses décisions à la majorité des membres présents. En cas de partage des voix, celle du président est déterminante.

Les décisions peuvent être prises à la majorité absolue de tous ses membres par voie circulaire, à moins qu'un membre ne demande expressément la convocation d'une réunion du Conseil pour délibérer sur l'objet prévu.

L'ensemble des membres du Conseil de Fondation peut se réunir sans observer les formes prévues pour sa convocation. Aussi longtemps que tous ses membres sont présents, le Conseil peut valablement délibérer et statuer.

Les décisions du Conseil de Fondation sont consignées dans des procès-verbaux signés par le président et le secrétaire de séance.

Les décisions prises par voie circulaire sont également consignées dans un procès-verbal.

Article 7 Règlement

Le Conseil de Fondation peut édicter un règlement pour assurer la bonne marche de la Fondation conformément aux buts définis à l'article 2 et relatif notamment à son organisation, aux conditions de quorum et de majorité, au cahier des charges et au revenu du directeur - conservateur et des autres collaborateurs éventuels, à la gestion des biens et à l'emploi des biens.

Toute modification du règlement ne pourra se faire qu'à l'unanimité de tous les membres du Conseil de Fondation.

Le règlement sera transmis à l'autorité de surveillance.

2004.06.17 - rév. 2009.08.25 et 2015.12.09 / fondation AA CH-1071 Chexbres

page 3

FB VFD
[Signatures]

Fondation « Ateliers d'artiste »

Article 8 Comptes annuels

Les comptes annuels et le bilan de la Fondation sont arrêtés annuellement au trente et un décembre de chaque année, la première fois à fin 2004.

Article 9 Organe de révision

A moins que la fondation n'en ait été dispensée, le conseil de Fondation désigne un organe de révision conformément à la loi sur l'agrément et la surveillance des réviseurs.

Article 10 Autorité de surveillance

La Fondation est placée sous l'autorité de surveillance du Département de l'intérieur du canton de Vaud.

Article 11 Dissolution

En cas de dissolution de la Fondation, son patrimoine ne peut en aucun cas faire retour au fondateur.

La fortune sera consacrée à une ou à des institutions suisses exonérées des impôts pour leur but d'utilité publique, qui poursuivent des buts similaires.

FB WS
Fondation Brathé
CASP. VED
Cathignat

Fondation Ateliers d'artiste

Charte de saisie pour l'inventaire de la banque de données, partie « œuvres »

Seront inventoriées prioritairement les œuvres appartenant à la Fondation et – lorsque cela semble utile – celles figurant dans les inventaires établis par les artistes ou autres et non encore publiés. La distinction entre les œuvres qui sont la propriété de la FAA et les autres sera garantie par la distinction de la saisie dans les domaines « Inventaire FAA » ou « Autres collections ».

Les champs 1 à 3 : numéros d'ordre
Les champs 4 – 11 : informations physique de l'œuvre
Les champs 12 – 20 : informations supplémentaires
Le champ 21 : prise(s) de vue photographique(s)

Fondation Ateliers d'Artiste / WT / charte avalisée par le comité lors de sa séance du 20 octobre 2014 / avec ajouts pour le champ « catégorie » du 3 mars 2017

Numéro du champ	Champ
1	<p>Numéro inventaire FAA</p> <p>L'inventaire de la FAA sera numéroté de 1 à x précédé du code de l'artiste concerné selon la liste des codes des noms d'artistes. Exemple : pour Aeberhard André : AA 1 etc. à la suite selon l'ordre de saisie.</p>
2	<p>Numéro inventaire préexistant 1</p> <p>Selon les informations figurant sur les œuvres et/ou dans les répertoires existants. Nous prévoyons deux champs différents du fait que pour certains artistes, il existe deux inventaires différents.</p>
3	<p>Numéro inventaire préexistant 2</p>
4	<p>Nom et prénom de l'artiste</p> <p>Le nom de l'artiste sera donné en majuscules. Il sera suivi, sans virgule, du prénom en écriture normale. Exemple : BERNASCONI Claudio.</p>
5	<p>Titre de l'œuvre</p> <p>Titre figurant sur l'œuvre ou dans un registre. L'intitulé « Sans titre » est un titre et ne doit être utilisé que lorsque l'artiste lui a donné ce titre. Lorsque nous ne connaissons pas le titre, ce champ reste vide. Dans ce cas, nous avons recours au champ « Dénomination ».</p>
6	<p>Dénomination de l'œuvre</p> <p>Lorsque le titre est inconnu, nous donnons une dénomination qui sera proche de l'intitulé de la catégorie (cf. champ 14) mais plus précise que celui-là, sans aller jusqu'à une description, remplacée par la photographie (champ 20). Exemple : Paysage lacustre avec barque et maisons</p>
7	<p>Date</p> <p>Selon l'indication sur l'œuvre ou dans les registres et autres catalogues. Lorsque nous ne connaissons pas la date, ce champ reste vide.</p>
8	<p>Période</p> <p>Lorsque la date est inconnue et que la période est certaine, p. ex. « Années 1950 », « Vers 1920 », « 2de moitié du 20^e siècle » etc., le champ « Période » peut être utile sans être obligatoire. Les mentions seront inscrites dans la <i>liste contrôlée</i> créée à cet effet pour ce champ, pour que les mentions soient toujours les mêmes.</p>
9	<p>Technique et support</p> <p>Ce champ sera également construit sur la <i>liste contrôlée</i> créée à cet effet pour ce champ, pour que la mention d'une même technique soit toujours écrite de la même façon. On n'utilisera pas d'abréviations du genre H/T pour Huile sur toile mais la mention en toutes lettres. Exemple : Aquarelle sur papier ; crayon. (« Aquarelle sur papier » sera une mention contrôlée, « crayon » une autre.</p>
10	<p>Dimensions</p> <p>Selon les règles utilisées dans le monde de l'art (et contrairement à celui de l'imprimerie), les dimensions sont toujours données dans l'ordre Hauteur x Largeur x Profondeur. Lorsqu'on ne</p>

	<p>donne que la hauteur, la dimension sera précédée d'un H. Si l'on ne donne que la longueur, l'indication sera Lo. Les dimensions des tableaux seront toujours celles du châssis. S'il s'agit de celles du cadre, elles seront suivies du terme (cadre). Les dimensions des œuvres sur papier seront celles de la feuille. Si ces œuvres sont encadrées et que les bords de la feuille ne sont pas visibles, on fera suivre les dimensions du terme (partie visible) et/ou indiquera les dimensions du cadre.</p>
11	<p>Signature et/ou Datation</p> <p>Si nous reportons les données mentionnées dans les répertoires préexistants, nous les donnons telles quelles, avec ou sans indication de l'endroit précis de la date/signature, sans les mettre entre guillemets.</p> <p>Si nous inventorions l'œuvre devant l'original, nous donnons la signature / la datation telle qu'elle y figure entre guillemets, suivies de l'endroit où elles figurent, sans utiliser les abréviations courantes du genre b/d (en bas à droite), mais en toutes lettres.</p> <p>Exemple : « Aeberhard 1981 », en bas à droite.</p> <p>Si les deux indications sont séparées, nous donnons ce détail :</p> <p>« Aeberhard », en bas à gauche ; « 1981 », en bas à droite</p> <p>Si elles figurent l'une sous l'autre, une barre oblique indiquera le changement de ligne : « Aeberhard / 1981 »</p> <p>Si elles figurent au dos, nous le disons : « Aeberhard 1981 », au dos, en haut au milieu etc.</p>
12	<p>Expositions</p> <p>Champ non obligatoire. En principe, nous reporterons les données déjà données dans des répertoires préexistants.</p>
13	<p>Littérature</p> <p>Comme pour le champ 12.</p>
14	<p>Catégorie</p> <p>Cette liste doit être définie dès le début pour inclure l'ensemble des œuvres inventoriées dans la recherche catégorielle. Nous avons défini les catégories suivantes :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Animaux - Architecture - Art religieux - Figure - Groupe de personnes - Histoire - Intérieur - Mythologie - Nature - Nature morte - Non figuratif - Nu - Objet - Paysage - Paysage de montagne - Paysage lacustre - Paysage urbain - Portrait

	- Scène de genre
15	<p>Remarques</p> <p>Il contiendra toute autre information significative et peut être rédigé en plusieurs parties, chacune séparée en allant à la ligne et en introduisant un tiret. Ce champ peut notamment contenir des inscriptions importantes figurant sur l'œuvre, données entre guillemets, chaque ligne séparée de la précédente par une barre oblique et avec indication de l'endroit. Exemples :</p> <ul style="list-style-type: none"> - « Ce tableau appartient / au petit-fils du peintre. », étiquette collée au dos, en haut au centre - « EXPOSITION / GALERIE / ARCADE », tampon au dos de la toile. - Il s'agit d'une des rares vues de Pully dans l'œuvre de l'artiste. - Le tableau est reproduit en couverture du livre « Pully par ses peintres ». - Une réparation provisoire est visible à l'arrière.
16	<p>Valeur d'assurance</p> <p>La valeur d'assurance devrait donner un ordre de grandeur pour des ventes éventuelles. Cela nous libère de la nécessité d'indiquer des prix de vente et nous laisse de la marge.</p>
17	<p>Œuvre appartenant à la FAA, inaliénable</p> <p>Remplir la fenêtre par « oui » ou « non ».</p>
18	<p>Lieu de conservation</p> <p>Nom du lieu/local où l'œuvre est conservée</p>
19	<p>Provenance</p> <p>Nom de l'ancien propriétaire du fonds. Dans le cas où l'œuvre a été achetée, indication des détails de la transaction.</p>
20	<p>Date d'acquisition</p> <p>Date de l'acquisition, soit en général date de signature du document de donation.</p>
21	<p>Image(s)</p> <p>Seront retenues les images figurant dans les registres préexistants. Elles seront complétées par les prises de vue effectuées dans les dépôts de la FAA.</p>

Bibliographie

Ouvrage collectif : Réd. Rahel Beyerle et Matthias Oberli, **Successions d'artistes. Guide pratique**, SIK/ISEA Zurich et Lausanne, 2017, 200 p.

Sous la direction de Marie-Odile de Bary et Jean-Michel Tobelem, **Manuel de muséographie**, éditions Séguiers Option Culture, Biarritz, 350 p.

Sous la direction de Claire Merleau-Ponty, **Documenter les collections des musées**, éditions La documentation Française, 228 p.