Enrichissements du département des beaux-arts en 2004

Objekttyp: **Group**

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

Band (Jahr): **53 (2005)**

PDF erstellt am: **26.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Paul Lang · Valérie Louzier-Gentaz · Claude Ritschard

ENRICHISSEMENTS DU DÉPARTEMENT DES BEAUX-ARTS EN 2004
PEINTURE ET SCULPTURE

Art ancien

Nicolas-Didier Boguet (Chantilly, 1755 – Rome, 1839)

Admiré par Stendhal, Nicolas-Didier Boguet se révèle être l'un des peintres de paysages les plus importants à l'âge néo-classique. Français de naissance, formé à l'Académie royale des beaux-arts, il vécut à Rome dès 1783, à l'exception d'un séjour prolongé en Toscane de 1793 à 1798.

Le sujet du présent tableau (fig. 1) trouve sa source dans la première *Bucolique* de Virgile. Le berger Mélibée, dépossédé de sa terre, se lamente sur son sort auprès de Tityre, et fait l'éloge de la nature[1]. Cette pastorale figure une vue largement imaginaire du lac d'Albano, site privilégié par Pierre-Louis De la Rive. Admirablement équilibrée, la composition, encadrée par des groupes d'arbres, doit beaucoup aux œuvres tardives de Claude Lorrain[2]. Elle se distingue particulièrement par son articulation en plans successifs, son unité chromatique, ainsi que par la subordination des figures et des éléments d'architecture à la nature. À l'instar de la *Vue du lac de Nemi (dit d'Albano)*[3], on y distingue un chemin tout le long du premier plan, qui tient lieu de repoussoir, ce motif tendant à renforcer la ligne de composition horizontale de l'œuvre.

Ce tableau avait été choisi en 1835 dans l'atelier de l'artiste par le grand collectionneur genevois Jean-Gabriel Eynard[4]. Notre acquisition relève ainsi du désir de mettre en évidence l'histoire des collections de notre cité. En effet, les ensembles constitués par des mécènes tels qu'Eynard sont liés à l'identité culturelle de Genève et doivent être considérés comme étant à l'origine de notre institution. Ces cabinets ont été des lieux de formation et font figure de laboratoire de l'école genevoise de peinture. Cette ferme conviction nous avait déjà permis en 2000 d'obtenir en dépôt permanent de l'État de Genève (Fonds cantonal de décoration et d'art visuel) *La Mort de Socrate*, de François-Xavier Fabre[5]. L'œuvre avait été en 1802 le fruit d'une commande d'Eynard à ce grand artiste français, alors établi à Florence.

L'entrée dans nos collections de ce paysage majeur de Boguet s'inscrit, en outre, dans le prolongement de l'exposition *Pierre-Louis De la Rive (1753-1817) et le paysage à l'âge néo-classique*, présentée avec un grand succès d'estime au Musée Rath du 7 février au 5 mai 2002. Ce tableau y figurait (n° 27) et avait alors manifestement retenu l'attention de la critique et du public[6].

L'œuvre présentement accrochée met éloquemment en évidence la prise en compte de la rhétorique de Claude Lorrain dans la peinture de paysage autour de 1800. Au-delà de la mise en perspective à l'échelle européenne de l'œuvre de De la Rive en tant que fondateur de la première école genevoise de paysage, ce *Paysage italien avec Mélibée et Tityre* marque de manière significative la réception de la peinture néo-classique de l'école française dans les collections de notre cité. [*pl*]

1. VIRGILE 1992, p. 38

2. *Im Licht* 1983, n° 154, p. 229

3. 1795, 178 × 261 cm (Grenoble, Musée de Grenoble, inv. MG 120)

4. LOCHE 1979, n° 13, pp. 191-192 ; CHENAL 1999, vol. II, n° A10, pp. 76-77

5. Cette œuvre est exposée dans la salle 408 du Musée d'art et d'histoire.

6. GUERRETTA 2002, fig. 182, pp. 179-180

1. Nicolas-Didier Boguet (1755-1839) | *Paysage italien avec Mélibée et Tityre*, vers 1790 | Huile sur toile, 126 × 177 cm (MAH, inv. BA 2004-4 [achat]) | Signé en bas, à droite : « *D. Boguet F. Roma* »

Firmin Massot (Genève, 1766-1849)

Grâce au legs d'un collectionneur suisse d'origine bâloise, le Département des beaux-arts du Musée d'art et d'histoire a reçu en 2004 une œuvre exceptionnelle (fig. 2) : un *Nu* peint sans conteste par le portraitiste genevois Firmin Massot (1766-1849)[7].

Il s'agit d'une huile sur toile, de petites dimensions (40 × 60 cm), non signée, en bon état de conservation, sur son châssis d'origine[8].

Une jeune femme nue, de dos, est allongée sur un divan. Sa tête repose sur son bras droit en appui sur le dossier du siège. Sa chevelure – un chignon haut – est légèrement dénouée. Un voile blanc sous son corps enveloppe délicatement le haut de ses jambes.

Le fond est sobre et sombre, avec un effet de lumière qui met subtilement en valeur les courbes gracieuses du modèle.

Tout en témoignant d'une grande sensualité, cette petite peinture rend compte de l'extrême maîtrise technique de l'artiste, qu'il s'agisse du réalisme du nu en lui-même, du choix de la gamme chromatique pour les chairs et le fond, ou encore de la chevelure qui apparaît, à elle seule, comme la signature du peintre.

Le sujet est inédit dans l'œuvre de Massot : il s'agit en effet de l'unique exemple de « Nu » répertorié à ce jour[9]. Aussi cette peinture suscite-t-elle de nombreuses interrogations, sur l'identité de la jeune personne, sa datation ou encore le lieu de son élaboration.

Seule la pommette gauche du visage du modèle – délicatement vermillonnée – est visible et ne permet donc pas d'identifier la jeune femme.

7. Mes vifs remerciements pour leur précieuse collaboration à Paul Lang, Patrick-André Guerretta, Jean-Marie Louzier, Delphine Berge

8. MAH, inv. BA 2004-2. Nous ne possédons malheureusement aucune information permettant de retracer l'historique de l'œuvre.

9. *La Baigneuse*, reproduite dans BAUD-BOVY 1904, p. 76, n'ayant pas été localisée n'a donc pas pu être expertisée.

2. Firmin Massot (1766-1849) | *Nu*, s.d. | Huile sur toile, 40 × 60 cm (MAH, inv. BA 2004-2 [legs Alfred Kern])

Pourrait-il s'agir de Mme Massot ? La compagne d'un peintre est aussi son premier modèle[10]. Mais cette hypothèse apparaît ici peu vraisemblable ; ses proches présentent en effet Anne-Louise Mégevand (1778-1825)[11] comme une personne pudique, souvent naïve dans ses propos comme dans ses réactions face aux réalités de la vie. En outre, à la fin du XVIIIe siècle, la petite société genevoise, très puritaine, n'aurait jamais admis une telle liberté de comportement. Massot aurait par ailleurs été sévèrement jugé par ses commanditaires s'il avait élaboré une peinture de ce genre à l'aube de sa carrière de portraitiste.

Quoi qu'il en soit, le *Nu* présente des caractéristiques dans la touche, dans la manière dont la couleur est posée, propres aux œuvres exécutées par Massot à partir des années 1815-1820, période de maturité artistique chez le peintre (fig. 4).

Un élément particulier vient seconder notre hypothèse de datation. Le *Nu* de Massot rappelle en effet très étroitement une peinture de Diego Velázquez (1599-1660) intitulée *Vénus et Cupidon* – plus connue sous le titre de *The Rokeby Venus*, réalisée vers 1644-1648 et aujourd'hui conservée à la National Gallery de Londres[12]. La posture de la déesse allongée sur un lit est en effet très proche de celle du modèle de Massot.

Le peintre genevois aurait-il vu l'œuvre originale ou une copie de celle-ci lors de son séjour à Londres en 1828[13] ? La *Vénus* de Velázquez a en effet été conservée dans différentes collections britanniques dès 1813 et ce jusqu'en 1906, date de son acquisition par la National Gallery de Londres.

Massot se serait-il inspiré de l'œuvre du maître espagnol en supprimant cependant le petit Cupidon, ainsi que le miroir avec le visage de Vénus s'y reflétant ? Car le *Nu* de Massot est ici peint pour lui-même, sans le prétexte d'un sujet mythologique ou poétique[14], offrant une vision empreinte d'érotisme et de pureté à la fois. L'attitude est en effet plus alanguie, le modèle semble s'être endormi, entre deux séances de pose. Massot a également choisi de montrer les petits pieds de la jeune femme (ceux de Vénus sont dissimulés par les plis d'une soie grise), pieds qui deviennent en eux-mêmes un admirable morceau de peinture.

10. Voir le *Portrait des Demoiselles Mégevand, Anne-Louise, future Madame Firmin Massot, et Jeanne-Françoise-Élisabeth*, vers 1793-1794, huile sur carton, 68,5 × 56,5 cm, peint en collaboration avec Jacques-Laurent Agasse et Wolfgang-Adam Töpffer, au Musée d'art et d'histoire de Genève (inv. 1946-8 [fig. 3])

11. Firmin Massot (1766-1849) épouse Anne-Louise Mégevand (1778-1825) en 1795 à Genève. Leur premier enfant, Françoise-Charlotte, naît en avril 1798.

12. *The Rokeby Venus*, huile sur toile, 122,5 × 177 cm (Londres, National Gallery, inv. NG 2057). Voir LÓPEZ-REY 1981, pp. 106-107 et 467 ; *Velàsquez a Capodimonte* 2005, pp. 104-106.

13. LOUZIER-GENTAZ 1995

14. BUSSAGLI/ZUFFI 2002, pp. 117 et 118

3. Firmin Massot (1766-1849), Wolfgang-Adam Töpffer (1766-1847), Jacques-Laurent Agasse (1767-1849) | *Portrait des Demoiselles Mégevand, Anne-Louise, future Madame Firmin Massot, et Jeanne-Françoise-Élisabeth*, vers 1793-1794 | Huile sur carton, 68,5 × 56,5 cm (MAH, inv. 1946-8)

4. Firmin Massot (1766-1849) | *Portrait de Madame Jean-Jacques de Geer, née Andrienne dite Adèle Massot, et de sa fille Amélie, future Madame Brot*, 1831-1832 | Huile sur toile, 42 × 35 cm (MAH, inv. 1939-146)

Tous ces éléments font du *Nu* de Massot une œuvre à part entière dans le *corpus* de l'artiste, remarquable par l'audace même du sujet et sa virtuosité. Si Massot s'est inspiré de la *Vénus* de Velázquez, il en fit non pas une copie ou un pastiche, mais plutôt une citation.

Le nu présenté de dos est extrêmement rare dans l'histoire de la peinture[15]. La *Vénus* de Velázquez est un exemple exceptionnel au XVIIe siècle. Ce n'est qu'au début du XIXe siècle que quelques artistes s'enhardissent à peindre des nus de dos. Le plus célèbre à cette époque est probablement *La Grande Odalisque* de Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867)[16] qui suscita cependant bien des controverses lors de son exposition au Salon à Paris en 1819, les critiques relevant principalement la longueur excessive de la colonne vertébrale de la jeune femme[17].

Quant au lieu qui permit à Massot d'élaborer son *Nu*, ce fut selon toute vraisemblance l'atelier d'un ami peintre, à Londres ou peut-être même à Paris[18], où il était possible de faire poser un nu de sexe féminin sans scandaliser son entourage. Car le réalisme et la sensualité de la petite peinture sont indéniables et soutiennent l'hypothèse selon laquelle l'œuvre a été exécutée d'après un modèle vivant.

Quels sont les exemples de nus chez les artistes genevois contemporains de Massot ? Nous retiendrons deux noms en particulier, ceux d'Agasse (1767-1849) et de Töpffer (1766-1847), condisciples de Massot à l'École de dessin de Genève dans les années 1780.

Chez Jacques-Laurent Agasse, *La Fontaine personnifiée*[19], une jeune femme immergée dans l'eau jusqu'à la taille, sa nudité cachée par ses longs cheveux blonds, est aujourd'hui le seul exemple de nu dans l'œuvre du peintre animalier, qualifié par ailleurs de « composition insolite » par les historiens de l'art[20].

15. Voir CLARK 1956

16. Commandée par Caroline Murat en 1813, elle fut terminée en 1814 et achetée par le Musée du Louvre à Paris en 1899 (voir TERNOIS 1984, p. 97, repr. pl. XXIV-XXVII).

17. TERNOIS 1984, pp. 7-8

18. Massot effectua son dernier voyage à Paris en 1834.

19. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1970-18 (voir BUYSSENS 1988, p. 19, n° 41, repr. 41)

20. *Agasse* 1988, p. 178, repr. p. 179

5. Renato Maestri (Arona [Novare], 1947) | *C'eraunavolta*, 1982-1983 | Installation de trois éléments : *Volto selvaggio*, 1982, pierre travaillée, 30 × 28 × 45 cm (MAH, inv. BA 2004-10 a [don de l'artiste]) ; *Lunasole*, 1982-1983, pierre travaillée, 38 × 37 × 26 cm (MAH, inv. BA 2004-10 b [don de l'artiste]) ; *Ampiovagante*, 1982-1983, pierre travaillée, 24 × 42 × 40 cm (MAH, inv. BA 2004-10 c [don de l'artiste])

Wolfgang-Adam Töpffer, quant à lui, a laissé quelques croquis de paysannes à demi dévêtues, réalisés d'après nature, lors de ses courses ou campagnes de paysage[21]. Il semble cependant que ces ébauches n'aient pas servi d'études préparatoires pour l'élaboration d'œuvres peintes.

Le *Nu* légué au Musée d'art et d'histoire de Genève bouleverse définitivement l'image un peu sévère que nous avions de Firmin Massot. Au cours de sa carrière, le peintre ne répondit pas uniquement à des commandes de portraits, souvent conventionnelles, mais il a pu et su exprimer aussi, au-delà de sa réserve naturelle – et tout particulièrement à travers cette œuvre –, sa passion pour son art en célébrant la beauté du corps de la femme. [*vlg*]

Art contemporain

Renato Maestri (Arona [Novare], 1947)

En 2004, la collection contemporaine du Département des beaux-arts s'est enrichie d'une installation à la faveur d'une donation émanant de son auteur. En effet, ayant vécu à Genève dans les années 1980-1990, l'artiste italien Renato Maestri a désiré faire don d'une sculpture à la Ville (fig. 5) en complément de l'important fonds de photographies que conserve le Cabinet des estampes.

L'œuvre que nous devons à la générosité de l'artiste, *C'eraunavolta*, 1982-1983, se compose de trois éléments, trois pierres travaillées, organisées dans l'espace selon un schéma géométrique triangulaire, composé dans le quart supérieur réservé par la diagonale d'un carré virtuel déterminé au sol. Comme le souhaite l'auteur lui-même, « elles doivent être regardées en position accroupie, car il s'instaure entre l'objet et le spectateur une proximité censée susciter l'attendrissement, comme il arrive avec les petits enfants et les ani-

21. Voir BOISSONNAS 1996, repr. p. 93

maux domestiques». Inspirées de la lecture des mythes pélagiques et homériques[22], les trois pierres qui composent l'installation portent des titres symboliques: *Volto selvaggio* (Visage sauvage), 1982 (pierre travaillée, 30 × 28 × 45 cm [MAH, inv. BA 2004-10 a]) – désignant l'un des noms du vent du nord comme allégorie du père –, *Lunasole* (Lune-soleil), 1982-1983 (pierre travaillée, 38 × 37 × 26 cm [MAH, inv. BA 2004-10 b]) – association des deux astres dont l'apparition est dictée par le cycle du temps –, *Ampiovagante* (Ample et flottante), 1982-1983 (pierre travaillée, 24 × 42 × 40 cm [MAH, inv. BA 2004-10 c]) – en référence à l'un des noms donnés à la Terre mère. En 1989, Renato Maestri réunit les trois pièces sous le titre générique de *C'eraunavolta* (Il était une fois), à la suite d'une lecture du chapitre de Bachofen[23] dédié à la Lycie car, comme il s'en explique, «cette expression condense à merveille le processus qui nous emmène du rite au mythe et du mythe à l'utopie (ou aux chimères), et, enfin, à l'oubli des épiphénomènes qui engendrent le rite».

Œuvre relevant de la philosophie de l'*arte povera*, l'installation de Renato Maestri vient compléter très heureusement l'important fonds contemporain représentatif des mouvements du nouveau réalisme et du *land art* que conserve le Musée d'art et d'histoire. [*cr*]

22. Notamment Homère, *Iliade*; Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*; Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*; Hésiode, *Théogonie*; Aristophane, *Les Oiseaux*; *Fragments orphiques*

23. BACHOFEN 1861

Bibliographie

Agasse 1988 — Renée Loche, Danièle Braunstein (réd.), *Jacques-Laurent Agasse (1767-1849) ou la Séduction de l'Angleterre*, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 10 novembre 1988 – 22 janvier 1989, Londres, Tate Gallery, 15 février – 2 avril 1989, Genève 1988

BACHOFEN 1861 — Johann Jakob Bachofen, *Das Mutterrecht · Eine Untersuchug über die Gynækokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur · Vorrede und Einleitung*, Stuttgart 1861

BAUD-BOVY 1904 — Daniel Baud-Bovy, *Peintres genevois · Wolfgang-Adam Töpffer · Firmin Massot · Jacques-Laurent Agasse · 1766-1849*, Genève 1904

BOISSONNAS 1996 — Lucien Boissonnas, *Wolfgang-Adam Töpffer*, Lausanne 1996

BUSSAGLI/ZUFFI 2002 — Marco Bussagli, Stefano Zuffi, *Art et érotisme*, Paris 2002

BUYSSENS 1988 — Danielle Buyssens, *Catalogue des peintures et pastels de l'ancienne école genevoise, XVIIe – début XIXe siècle*, Genève 1988

CHENAL 1999 — Vincent Chenal, *Le Peintre Nicolas-Didier Boguet*, mémoire de licence dactylographié, 2 volumes, Université de Genève 1999

CLARK 1956 — Kenneth Clark, *The Nude · A Study of Ideal Art*, Londres 1956

GUERRETTA 2002 — Patrick-André Guerretta, *Pierre-Louis De la Rive ou la Belle Nature · Vie et œuvre peint (1753-1817)*, Genève 2002

Im Licht 1983 — Marcel Roethlisberger (dir.), *Im Licht von Claude Lorrain · Landschaftsmalerei aus drei Jahrhunderten*, catalogue d'exposition, Munich, Haus der Kunst, 12 mars – 29 mai 1983, Munich 1983

LOCHE 1979 — Renée Loche, «Un cabinet de peintures à Genève au XIXe siècle: la collection Eynard · Essai de reconstitution», *Genava*, n.s., XXVII, 1979, pp. 177-221

LÓPEZ-REY 1981 — José López-Rey, *Velázquez, artiste et créateur, avec un catalogue raisonné de son œuvre intégral*, Lausanne 1981

LOUZIER-GENTAZ 1995 — Valérie Louzier-Gentaz, «Un portraitiste genevois en Écosse · Firmin Massot chez les comtes de Breadalbane, octobre 1828 – janvier 1829», *Genava*, n.s., XLIII, 1995, pp. 153-163

TERNOIS 1984 — Daniel Ternois, *Tout l'œuvre peint de Ingres (1780-1867)*, Paris 1984

Velàsquez a Capodimonte 2005 — Alfonso E. Pérez Sànchez, Nicola Spinosa (dir.), *Velàsquez a Capodimonte*, catalogue d'exposition, Naples, Musée de Capodimonte, 19 mars – 19 juin 2005, Naples 2005

VIRGILE 1992 — Virgile, *Bucoliques*, texte établi et traduit par E. de Saint-Denis, Paris 1992

Adresse des auteurs

Paul Lang, conservateur responsable du Département des beaux-arts, boulevard Émile-Jaques-Dalcroze 11, case postale 3432, CH-1211 Genève 3

Valérie Louzier-Gentaz, historienne de l'art, rue d'Antin 6, F-75002 Paris

Claude Ritschard, conservateur des collections du XXe siècle, Département des beaux-arts, boulevard Émile-Jaques-Dalcroze 11, case postale 3432, CH-1211 Genève 3

Crédits des illustrations

MAH, Bettina Jacot-Descombes, fig. 2-5 | Claude Mercier, Genève, fig. 1

Hélène Meyer · Caroline Guignard · Claude Ritschard

ENRICHISSEMENTS DU DÉPARTEMENT DES BEAUX-ARTS EN 2004
CABINET DES DESSINS

L'année 2004 fut pour le Cabinet des dessins riche en événements : après quatre ans passés à la Villa *La Concorde* où il fut installé en 2000, le Cabinet des dessins a dû quitter ces lieux en août 2004 pour rejoindre le Musée lui-même où, dans un premier temps, les collections ont pu trouver place, avant que la conservation puisse, quelques mois plus tard, à nouveau leur être associée. Notre présence dans les bâtiments de la rue Charles-Galland incite désormais les chercheurs extérieurs à l'institution, quelque peu découragés par l'éloignement de la Villa *La Concorde*, à revenir en consultation et facilite de manière déterminante notre fonctionnement. Le fait que l'ensemble des collections relevant de notre charge (pastels, réserves) et les différents ateliers nécessaires à notre activité soient aujourd'hui dans une proximité immédiate permet de répondre aux exigences normales d'un véritable cabinet d'arts graphiques.

Par ailleurs, l'exposition des dessins français ouverte en décembre 2004 et le catalogue publié à cette occasion grâce à l'appui de la Société des amis du Musée d'art et d'histoire ont constitué l'aboutissement d'un projet de longue date, dont l'équipe du Cabinet des dessins, complètement renouvelée cette année, a permis la réalisation.

Malgré ces événements, quelques acquisitions ont pu être envisagées avec l'entrée dans nos collections de deux œuvres importantes du XVIIIe siècle et d'une série contemporaine des frères Pascal et Stephan Landry.

Achats

Rosalba Carriera (Venise, 1675-1757)

Autour de l'exceptionnel ensemble d'œuvres de Jean-Étienne Liotard et de la série non moins importante de celles de Maurice Quentin de La Tour, la collection de pastels du XVIIIe siècle constitue assurément l'un des points forts du Musée. Indéniablement, il manquait encore à ce fonds le nom de Rosalba Carriera qui fait autorité dans ce domaine au début du siècle : cette artiste contribua en effet à imposer la mode du portrait au pastel et joua un rôle essentiel dans la diffusion de cette technique dans l'Europe entière. Elle eut en outre, par son immense succès, une influence déterminante sur la vocation de nombre de portraitistes français qui choisirent le pastel comme spécialité et parmi lesquels on cite traditionnellement Quentin de La Tour. C'est donc grâce à la générosité de la Fondation Jean-Louis Prevost qu'une œuvre de la célèbre pastelliste vénitienne est venue compléter cette remarquable collection.

Ce séduisant *Portrait de Felicita Sartori en costume turc* (fig. 1) pourrait à lui seul résumer l'image brillante et légère du rococo. À la limite de l'allégorie – le modèle tenant, à l'instar de Thalie, la Muse de la Comédie, un masque à la main –, ce portrait « à la turque » incarne, au-delà de la Venise du XVIIIe siècle et de ses bals costumés, cet orientalisme de fantaisie cher au siècle des Lumières.

1. Rosalba Carriera (Venise, 1675-1757) | *Portrait de Felicita Sartori en costume turc*, avant 1740 | Pastel sur papier, 64 × 52,5 cm (inv. BA 2004-3/D [dépôt de la Fondation Jean-Louis Prevost, 2004])

1. Provenance : peut-être Robert Dingley, collectionneur anglais du XVIIIe siècle ; en France dans la même famille depuis le début du XXe siècle ; vente Paris, Sotheby's, 25 juin 2003, n° 21 ; Adam Williams, New York ; acquis par la Fondation Jean-Louis Prevost pour le Musée d'art et d'histoire de Genève. Bibliographie : *Journal MAH*, 3/2004, septembre 2004 – janvier 2005, p. 15 (repr.). Exposition : Tefaf Maastricht, mars 2004, p. 147 (repr.).

2. Estampe légendée en bas à gauche : « *Done from a Painting of Rosalba in the Collection of Robt. Dingley Esqr.* », en bas à droite : « *R. Houston Fecit* », et en bas au milieu : « *Printed for John Bowles at the Black Horse in Cornhill. Price 1s 6d* » (Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, inv. Bc 21 Fol p. 11)

3. *Portrait de Felicita Sartori*, pastel sur carton, 70 × 55 cm (voir SANI 1988, n° 299, fig. 262)

Un pastel inédit

Récemment réapparu sur le marché de l'art après être demeuré en France dans la même famille pendant près d'un siècle[1], ce pastel était connu par une gravure (fig. 2), réalisée par Richard Houston (1721-1775) d'après une « peinture » de Rosalba Carriera de la collection de Robert Dingley et légendée *A Venitian Lady in Masquerade*[2]. Ce collectionneur, parmi les clients anglais réguliers de l'artiste, rencontra, semble-t-il, Rosalba à Venise dans les années 1730 lors de son Grand Tour. Cette gravure, antérieure à 1775, pourrait laisser supposer la provenance ancienne et anglaise de ce pastel mais sans certitude néanmoins car il en existe par ailleurs une autre version dont la provenance n'est attestée qu'à partir de la fin du XIXe siècle (fig. 3). Celle-ci a en effet appartenu au comte Alessandro Contini Bonacossi (1878-1955), fameux collectionneur et marchand italien dont une partie de la collection fut donnée au Musée des Offices de Florence où elle est toujours aujourd'hui[3]. Cette réplique, d'un format légèrement plus grand que notre pastel, apparaît

2. Richard Houston (1721-1775) | *A Venitian Lady in Masquerade*, d'après une « peinture » de Rosalba Carriera | Estampe, 371 × 266 mm à la feuille (Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, inv. Bc 21 Fol p. 11)

3. Rosalba Carriera (Venise, 1675-1757) | *Portrait de Felicita Sartori*, avant 1740 | Pastel sur carton, 70 × 55 cm (Florence, Musée des Offices, inv. 9988)

en beaucoup moins bon état de conservation, certains détails comme les bracelets de perles au bras gauche du modèle ou les motifs décoratifs du costume s'étant estompés. L'œuvre a en effet souffert des vicissitudes de la guerre, ayant été récupérée en Allemagne en 1953.

Le pastel de Genève, qui a gardé de surcroît une grande fraîcheur de coloris, prend donc aujourd'hui valeur de version autographe de référence. L'existence de deux versions identiques n'est cependant pas surprenante et apparaît même chose courante au XVIIIe siècle[4]. Il était en effet fréquent que les artistes soient amenés à reproduire en plusieurs exemplaires un même portrait, pour répondre aux demandes multiples des commanditaires qui souhaitaient diffuser leur image. Dans le cas de ce pastel, on peut imaginer qu'un exemplaire devait appartenir au modèle lui-même et que Rosalba garda le second dans son atelier. Cette hypothèse pourrait être corroborée par l'identité du modèle, Felicita Sartori, l'une des meilleures élèves de la pastelliste qu'elle dut quitter pour poursuivre sa carrière après treize années de collaboration.

Rosalba et son succès européen

L'atelier de Rosalba à Venise fut rapidement connu et ses portraits au pastel eurent immédiatement beaucoup de succès. Cette technique, que Rosalba popularisa, s'avère en effet particulièrement adaptée au portrait, non seulement par sa facture veloutée qui imite le grain poudré de la peau, mais aussi parce qu'elle permet à l'artiste de travailler rapidement sur le vif et de parfaire en atelier son travail à l'infini par la superposition de hachures. Maniant cette technique avec liberté, Rosalba élabore un style vaporeux et mondain, tirant parti des effets subtils du *sfumato* et approchant une spontanéité moins conventionnelle que dans les traditionnels portraits à l'huile. Recherchée par les plus grands, elle reçut des commandes de toute l'Europe : du duc de Mecklembourg (1700), de Frédéric IV de Danemark (1709), d'Auguste III de Saxe (1717). Son séjour à Paris en 1720, à l'invitation du collectionneur et financier Pierre Crozat, qui l'avait rencontrée à Venise en 1715, consacre définitivement sa renommée internationale et la vogue européenne du pastel. Déjà

4. SALMON 2004

4. Felicita Sartori (Pordenone, 1714 – Dresde, 1760) | *Autoportrait en habit bleu*, 1741 | Miniature sur parchemin, 116 × 92 mm (Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister, anc. inv. M 19 [disparue au cours de la Seconde Guerre mondiale])

5. Felicita Sartori (Pordenone, 1714 – Dresde, 1760) | *Autoportrait en costume turc*, autour de 1740 | Miniature sur parchemin, 131 × 101 mm (Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister, anc. inv. M 20 [disparue au cours de la Seconde Guerre mondiale])

membre de l'Académie de Saint-Luc à Rome depuis 1705, elle est admise à l'Académie royale de peinture à Paris comme « peintre de pastels ». À son retour en Italie, elle fut encore appelée à travailler à la cour de Modène (1723), puis à Vienne pour l'empereur Charles VI (1730).

L'atelier de Rosalba

Submergée de commandes, Rosalba se fit seconder par des aides qu'elle formait, et qui, à partir de 1720 quand elle commença à souffrir des yeux, réalisèrent l'essentiel de la production de miniatures de l'atelier. Situé sur le campo San Stefano, cet atelier était fréquenté par l'aristocratie européenne qui souhaitait se faire portraiturer mais aussi constituer des collections de pastels et de miniatures. Outre quelques aides occasionnelles comme Margherita Terzi, Luisa Bergalli et Marianna Carlevaris[5], y travaillaient surtout les sœurs de Rosalba : Giovanna, surnommée Neneta, et Angela, qui épousa en 1704 le peintre Antonio Pellegrini, l'un des principaux représentants du rococo vénitien avec Jacopo Amigoni et Sebastiano Ricci. À leurs côtés, Felicita Sartori semble avoir joué un rôle important dans l'atelier où elle œuvra de 1728 à 1741. Enfin, la sœur de Felicita, Angioletta Sartori, vint remplacer Giovanna, morte en 1738. Il semble que toutes ces assistantes aient bénéficié d'une solide formation artistique prodiguée par Rosalba elle-même. Elle les initiait au dessin d'abord, puis au pastel et à la miniature.

Portraits de Felicita Sartori-Hoffmann

Le modèle représenté ici est très vraisemblablement Felicita Sartori. Cette identification, déjà proposée par Bernardina Sani[6] et récemment confirmée par Helga Puhlmann[7], repose sur la ressemblance de ce portrait avec une miniature de la Gemäldegalerie de Dresde, authentifiée par l'inscription du verso : « *Felicita Hoffmann natta Sartori in etta di 27 anni e dipinta dalla stessa*[8] ». Disparue au cours de la Seconde Guerre mondiale, cette œuvre reste heureusement connue par des reproductions anciennes (fig. 4). La jeune femme pré-

5. PUHLMANN 2003, chapitre 5

6. SANI 1988, n° 299, pp. 315-316 : l'auteur propose cette identification pour la version du Musée des Offices, la seule connue à ce moment-là.

7. PUHLMANN 2003, chapitre 4

8. « Felicita Hoffmann née Sartori à l'âge de 27 ans et peinte par elle-même. » Miniature sur parchemin, 116 × 92 mm, anc. inv. M 19, disparue au cours de la Seconde Guerre mondiale.

6. Rosalba Carriera (Venise, 1675-1757) | *Allégorie de la Peinture*, vers 1720 | Pastel sur papier, 45,1 × 35 cm (Washington, National Gallery, collection Samuel H. Kress, inv. 1939.1.136)

sente dans ces deux portraits la même finesse de la physionomie, un visage ovale avec des yeux en amande, un long nez effilé, un grand front et une bouche mince un peu pincée. Il existait également avant-guerre, dans les collections de la Gemäldegalerie de Dresde, une copie de notre pastel exécutée en miniature par Felicita Sartori elle-même. Cette miniature est cataloguée depuis 1763 comme un autoportrait de la jeune artiste (fig. 5)[9]. On croit également reconnaître les traits fins et caractéristiques de la jeune femme dans une *Allégorie de la Peinture*, pastel de Rosalba Carriera conservé à la National Gallery de Washington (fig. 6)[10].

9. Miniature sur parchemin, 131 × 101 mm, anc. inv. M 20, disparue au cours de la Seconde Guerre mondiale

10. Pastel sur papier, 45,1 × 35 cm, Washington, National Gallery, collection Samuel H. Kress, inv. 1939.1.136

Felicita Sartori, sa vie

On ignorait presque tout de la vie et de la carrière de Felicita Sartori jusqu'au récent article d'Helga Puhlmann qui a révélé un manuscrit de 1755 rédigé par un abbé anonyme signant

sous les initiales « N. N. »[11]. Ce document permet enfin de préciser son lieu de naissance à Pordenone dans le Frioul (en Vénétie), près de Sacile, où les dictionnaires biographiques situaient traditionnellement son origine. Il confirme sa date de naissance avant mai 1714 d'une famille respectable – son père était notaire – mais sans grandes ressources, avec deux frères et deux sœurs. Douée pour le dessin, elle fut confiée par son oncle, le graveur Antonio Dall'Agata, à Görz, ami de longue date de Rosalba Carriera chez laquelle il la plaça en 1728. S'il semble que les deux femmes furent proches, le rôle de l'assistante au sein de l'atelier reste aujourd'hui difficile à préciser, outre le fait que Felicita se soit spécialisée comme miniaturiste. C'est d'ailleurs à ce titre qu'elle fut appelée à travailler pour la cour de Saxe.

Très appréciée par Auguste III, Rosalba fut à plusieurs reprises amenée à réaliser des portraits de l'Électeur lui-même et de membres de la cour. L'Électeur de Saxe figurait parmi les clients les plus importants de l'artiste. Il viendra à Venise en 1715, puis en 1717, et lui achètera un grand nombre d'œuvres. La Gemäldegalerie de Dresde possède aujourd'hui encore, avec soixante-quinze œuvres environ, l'un des plus beaux ensembles de pastels de l'artiste. Conseiller à la cour de Saxe, Franz Joseph Hoffmann vient chez Rosalba en 1740 : il devait lui acheter des portraits pour son roi mais aussi des miniatures de Felicita. Séduit par ces miniatures, Auguste III chargea Hoffmann d'inviter Felicita à la cour, faute de pouvoir convaincre Rosalba elle-même. Felicita se rendit à Dresde accompagnée de son frère, Giambattista Sartori, décision qu'elle annonce à Hoffmann dans une lettre du 16 mai 1741. Le 6 juillet de la même année, la trésorerie de la cour reçut l'ordre de lui remettre à partir du 1er juin cinquante thalers tous les mois. Ce fut donc pour elle le tournant de sa vie et de sa carrière d'autant que, trois semaines plus tard, elle épouse le conseiller Von Hoffmann, personnage éminent de la cour, qui devint en 1748 inspecteur de la fameuse galerie verte. D'après l'abbé « N. N. », on sait que Felicita était très estimée à la cour, recevant une gratification de cent thalers supplémentaires pour chaque miniature exécutée. De plus, elle était chargée de l'éducation artistique des filles de l'Électeur. Celui-ci, animé d'une réelle passion pour la miniature, avait réuni une collection de près de trois cent quarante-neuf pièces, disparue pendant la Seconde Guerre mondiale. Encore connu en 1864, cet ensemble, alors conservé dans la chambre dite « des pastels », fut en partie vendu en 1872.

Après la mort de son époux en décembre 1749, la situation financière de Felicita devait se dégrader, comme elle en témoigne elle-même dans une lettre du 25 octobre 1753 adressée à sa sœur Germana, avouant qu'elle ne pouvait plus continuer à soutenir sa famille. Par la suite, d'après Mariette, elle se fixe à Bamberg et meurt à Dresde en 1760 à l'âge de quarante-six ans.

L'œuvre de Felicita Sartori

Formée au dessin et à la gravure dans l'atelier de son oncle, Felicita s'était fait connaître par la publication de gravures, domaine dans lequel elle reçut quelques commandes. Aux côtés de Rosalba, elle acquiert une solide réputation de miniaturiste, copiant les pastels de son maître, comme en témoignent encore quelques exemples : *Le Christ bénissant* ou *La Vierge Marie* des collections de Dresde[12]. La plupart des miniatures de Felicita qui sont conservées semblent avoir été réalisées entre 1741 et 1749, pendant sa période faste à Dresde. Quinze miniatures se trouvent à la Gemäldegalerie de Dresde : quelques portraits, mais surtout, à la demande d'Auguste III, de nombreuses copies de Rosalba ou de maîtres célèbres des XVIe et XVIIe siècles (Langetti, Liberi, Rubens, Le Corrège, Knupfer, Cignani…).

11. Manuscrit signé « Abate N. N. », *Memorie intorno alla vita di Rosalba Carriera, celebre pittrice veneziana*, Padoue, Bibliothèque du séminaire, Codex 686 ; publié en cent exemplaires par Giovambattista Valeri, Padoue, 1843

12. *Le Christ bénissant*, miniature sur parchemin, 104 × 84 mm, Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. M 23 ; *La Vierge Marie*, miniature sur parchemin, 103 × 84 mm, Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. M 24

7. Rosalba Carriera (Venise, 1675-1757) | *Le Turc*, vers 1730-1740 | Pastel sur carton, 58,5 × 44 cm (Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. P 121)

Mis à part les quelques portraits parmi les rares compositions personnelles de l'artiste, l'œuvre de Felicita est demeuré largement imprégné par celui de Rosalba.

Un portrait orientaliste

Ce portrait d'un très grand charme, et empreint d'une certaine mélancolie propre aux modèles féminins de Rosalba, se situe à mi-chemin entre le portrait objectif et la figure allégorique idéalisée, genre que l'artiste multiplie dans son œuvre. Si la présence d'un masque peut suggérer une représentation de Thalie, il fait sans doute plus simplement allusion aux mœurs de la société vénitienne en quête d'évasion dans les fêtes et bals costumés de l'époque, sources inépuisables d'inspiration artistique. Conforme à la mise en page habituelle de l'artiste, présentant le plus souvent ses modèles à mi-corps, ce pastel tire son originalité de son iconographie même : avec *Le Turc* de Dresde tenant une tasse de café à la main (fig. 7), il s'agit des seules œuvres exotiques de Rosalba. Malgré leurs points communs vestimentaires – le turban et un costume fastueux –, ces deux « turqueries » n'en forment pas pour autant une paire, ne serait-ce qu'en raison de la différence de leur format et du traitement d'échelle des figures. Cet orientalisme imaginé et de fantaisie correspond à une vision occidentalisée en vogue à l'époque, motif de divertissement prétexte à la représentation de détails pittoresques et exotiques.

Au sein des collections genevoises du XVIIIe siècle, deux Orients s'opposent ainsi : celui de la mode rococo de Rosalba et le regard réel de Liotard qui décrit un Orient visité, reflet de son séjour à Smyrne et à Constantinople entre 1738 et 1742. Les deux pastellistes se rencontreront d'ailleurs à Venise en 1745 et Liotard exécutera, à l'instar de Rosalba, le portrait du comte Algarotti, collectionneur et conseiller artistique de Frédéric II le Grand et surtout d'Auguste III.

Rosalba n'échappe donc pas à l'engouement du siècle pour ce nouvel exotisme : selon Bernardina Sani, cet intérêt ponctuel de l'artiste est le reflet des modes françaises, de son séjour parisien et de ses relations avec Watteau en particulier[13]. Cependant, ce portrait date probablement des années 1740, compte tenu de l'âge présumé de Felicita qui doit sans doute avoir une vingtaine d'années. Il a donc vraisemblablement été réalisé avant son départ pour Dresde en 1740 alors qu'elle avait vingt-six ans.

À la fois travaillé dans le rendu des traits du visage et traité d'une manière beaucoup plus libre pour le costume et les détails vestimentaires, ce pastel illustre la maîtrise et l'aisance avec lesquelles Rosalba excelle dans le maniement de cette technique. Elle y incarne cette sensibilité aimable et élégante qui caractérise son style et son époque. [*hm*]

Wolfgang-Adam Töpffer (Genève, 1766-1847)[14]

Le fonds Wolfgang-Adam Töpffer du Cabinet des dessins, fort de plus de six cents feuilles et albums, s'est enrichi en 2004 d'une œuvre satirique de premier ordre : *L'Atelier du peintre*[15] (fig. 8).

Ce dessin est probablement celui qui a été exposé au troisième Salon de la Société des Arts de Genève en 1798, aux côtés de trois huiles et de trois autres aquarelles de Töpffer, parmi lesquelles *La Vente à l'encan* (fig. 9) et *Le Café du théâtre* (fig. 10), acquises par

13. SANI 1988, n° 300

14. Cette acquisition n'aurait pu être faite sans le concours de Danielle Buyssens, à qui nous témoignons ici toute notre gratitude.

15. Provenance : Genève, collection Maystre (?) ; Genève, famille Duval ; Genève, collection particulière.
Bibliographie : BRUUN NEERGAARD 1802, pp. 31-32 ; BOISSONNAS 1996, p. 142 (localisation inconnue) ; *Quentin* 2004, cat. n° 15 (repr.) ; *Journal MAH*, 1/2005, février – mi-mai 2005, p. 10 (repr.).
Exposition : Salon de la Société des Arts de Genève, 16 septembre – 31 octobre 1798, cat. n° 31.

8. Wolfgang-Adam Töpffer (Genève, 1766-1847) | *L'Atelier du peintre*, 1797 | Aquarelle, plume et encre noire, traces de mine de plomb, sur papier, 31,6 × 46,2 cm (MAH, inv. BA 2004-5/D [acquis de la librairie Quentin-Molènes, Genève, 2004]) | Non signé, daté au-dessus de la porte : « Le 29 7.bre 1797 »

le Musée d'art et d'histoire en 1922[16]. La réunion de ces trois feuilles est d'autant plus heureuse que leur caractère exemplaire du talent de caricaturiste de Töpffer est souligné en 1802 par le critique parisien d'origine danoise Tønnes Christian Bruun Neergaard : « Quant à la caricature, j'ai vu chez lui [Wolfgang-Adam Töpffer] deux de ses meilleurs ouvrages ; l'un représente une *Vente après décès*, avec une foule de revendeurs ; l'autre est l'*Intérieur d'un Café de Paris*, sujets qui prêtent [*sic*] infiniment ; mais le mieux colorié et le mieux composé est *l'Atelier d'un Peintre indigent* ; il appartient à madame *Meister*[17]. »

Seule pièce vendue par Töpffer au Salon de 1798, *L'Atelier du peintre* est répertorié dans la collection de la veuve Meister en 1801. Selon Lucien Boissonnas, il ne s'agirait pas de Jacques-Henri Meister (1744-1826), dit « Meister de Paris », ami de Denis Diderot et de Melchior Grimm, ni même de son cousin Léonard Meister, secrétaire du Directoire suisse, mais d'un Maystre genevois dont la collection est vendue à Paris le 17 avril 1809 par Masson et Destouches[18]. Le dessin est absent du catalogue de cette vente, mais on sait qu'il fera ultérieurement partie de la collection Duval, puis d'une collection privée genevoise. Cependant, les inventaires de l'époque sont trop laconiques pour qu'on puisse affirmer avec une certitude absolue qu'il s'agit de notre aquarelle et non d'une autre version du même sujet, qui sera gravée à l'eau-forte par un élève de Töpffer, Jean-François Audra (1766-1847)[19]. En effet, Lucien Boissonnas signale l'existence de cette seconde version,

16. Boissonnas 1996, pp. 136-142 (repr. pp. 138 et 140)

17. Bruun Neergaard 1802, pp. 31-32

18. *CATALOGUE D'UNE RICHE COLLECTION DE TABLEAUX DES PLUS GRANDS MAITRES DES ECOLES ITALIENNE, FRANCAISE, FLAMANDE ET HOLLANDAISE, Qui composoient le beau CABINET de Feu M. MAYSTRE DE GENEVE, Dont la Vente se fera le Lundi 17 AVRIL 1809, et jours suivants de relevée, RUE J.-J. ROUSSEAU, EN LA GRANDE SALLE de L'HÔTEL BULLION* […] ; Lugt 1938, n° 7562.
Nous adressons nos plus vifs remerciements à Lucien Boissonnas pour les précieuses in-

9. Wolfgang-Adam Töpffer (Genève, 1766-1847) | *La Vente à l'encan*, 1798 | Aquarelle, plume et encre de Chine sur papier, 45 × 64,5 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1922-2 [acquis d'Otto Herter, Genève, 1922])

10. Wolfgang-Adam Töpffer (Genève, 1766-1847) | *Le Café du théâtre*, 1798 | Aquarelle, plume et encre de Chine sur papier, 45,5 × 66,5 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1922-3 [acquis d'Otto Herter, Genève, 1922])

formations que nous a fournies son expertise établie au moment de la mise en vente du dessin en 2004. Celui-ci sera publié dans le catalogue raisonné de l'artiste (à paraître en deux parties, l'une à la fin de l'année 2006, l'autre en 2009).

19. *L'Artiste*, eau-forte sur papier, 17 × 22 cm (Suisse, collection particulière)

20. *L'Atelier du peintre*, 17 × 22 cm, aquarelle, plume et encre noire sur esquisse à la mine de plomb (Suisse, collection particulière)

mais il démontre également qu'il est difficilement imaginable qu'elle ait particulièrement retenu l'attention.

Certes, ce second *Atelier du peintre*[20] propose une composition analogue à celle de notre dessin. Un artiste en haillons y est figuré peignant dans une soupente misérable, indifférent aux aboiements de son chien étique à l'arrivée d'un créancier dont le mémoire viendra sans doute grossir la liasse des impayés suspendus à la porte ; on y retrouve la banquette, l'étagère soutenant des bustes, les livres et les projets, les bottes et le groupe d'objets au

premier plan, mais les détails sont moins nombreux, et le traitement des figures – artiste et statuaire antique – plus caricatural. Considérant en outre sa petite taille, il semble improbable que cette version plus sommaire de *L'Atelier du peintre* ait représenté son auteur au Salon de la Société des Arts de 1798 et suscité l'enthousiasme de Bruun Neergaard.

Notre dessin, en revanche, propose un répertoire iconographique foisonnant, qui justifie pleinement l'élévation de Töpffer au rang de « Hogarth de Genève[21] ». En effet, comme son illustre modèle, le Genevois superpose plusieurs niveaux de lecture, et donne une profondeur remarquable à une scène de prime abord innocente. Loin de prétendre analyser l'ensemble des éléments contenus dans celle-ci, il convient de mettre en lumière la verve de Töpffer en s'attardant sur certains d'entre eux.

Tout d'abord le traitement des *topoï* des représentations d'ateliers : matériel de peinture, dessins dans le dessin, modèles anatomiques et plâtres académiques, parmi lesquels la tête du *Laocoon*, inversée par rapport à l'original grec : hasard ou renversement carnavalesque volontaire ? De même, les multiples symboles de l'indigence, ce corollaire apparemment naturel du métier d'artiste, puisqu'elle lui est enseignée dans des traités tels que *Du mépris des richesses* ou *Des avantages de la pauvreté* (ces derniers si nombreux qu'ils nécessitent d'être exposés en plusieurs tomes !) : mansarde délabrée, abondance de factures et absence de reçus contre la porte, vaisselle fêlée, vêtements en lambeaux ou encore cohabitation forcée avec les souris. La relative indifférence manifestée par le peintre à l'arrivée d'un nouveau commandement de payer témoigne de son habitude de la chose, et l'on ne sait si le chien défend les finances de son maître ou les os dont il paraît vouloir faire son repas (le cri de désolation muette du squelette tend à confirmer cette seconde hypothèse…). Enfin, l'expérience de Töpffer caricaturiste transparaît au travers des détails typiques du comique populaire : le polichinelle, les animaux et tous les éléments relatifs au « bas corporel » (nourriture rustique, nécessaire de rasage, scène de lavement épinglée au mur, pot de chambre utilisé comme vase à fleurs, etc.), juxtaposés au registre élevé de l'idéal humaniste, représenté par les instruments et les partitions de musique, les sculptures et les œuvres littéraires classiques.

Mais, au-delà de l'anecdote et de la cocasserie, cette scène possède une dimension morale et critique patente. La défiance de Töpffer envers la politique expansionniste des révolutionnaires est notamment évoquée au travers de la figure de l'artiste, littéralement « sans culotte », dont le chapeau à cocarde coiffe négligemment un crâne, et par la botte placée au centre de la composition ; celle-ci rappelle les « vétilles » exécutées à la même époque, métaphore du bruit qui se fait de plus en plus sonore à Genève quelques mois avant son annexion par la France[22]. Par ailleurs, plusieurs motifs restent inintelligibles sans une connaissance approfondie de l'œuvre de Töpffer, dont ils préfigurent ou rappellent d'autres pages. Notons seulement le pot fêlé et les légumes au pied de la banquette, qui présagent – entre autres – les caricatures des années 1807-1814 fustigeant les adeptes des théories agronomiques et pédagogiques du Bernois Philippe-Emmanuel von Fellenberg (1771-1844)[23]. Et si cette aquarelle porte en germe le futur satirique de Töpffer, elle anticipe également le succès du motif de l'artiste indigent, dont la fortune croît dès l'époque romantique, tant dans les arts plastiques (Carl Spitzweg, *Der Arme Poet*, 1839[24] ; Octave Tassaert, *Intérieur d'atelier*, 1845[25]) que dans la littérature (Edmond et Jules de Goncourt et l'Auguste de *Manette Salomon*, 1866 ; Zola et le Claude Lantier de *L'Œuvre*, 1886).

Mais, bien qu'il ne s'agisse pas d'un autoportrait, c'est surtout la condition même de l'artiste Töpffer qui est évoquée, et le fait qu'un paysage soit représenté sur le chevalet

21. Au sujet de la comparaison avec Hogarth, voir BOISSONNAS 1991, pp. 445-446

22. BOISSONNAS 1991, pp. 447-448

23. BOISSONNAS 1996, pp. 338-345

24. Munich, Neue Pinakothek, inv. 7751

25. Paris, Musée du Louvre, Département des peintures, inv. RF 2442

n'est pas anodin. En effet, dans les années 1797-1798, il sort à peine de plusieurs années difficiles, durant lesquelles il fait face au décès de son premier fils, à la disparition de son père qui le laisse curateur de ses frères et sœurs, à une procédure judiciaire dispendieuse liée à la succession de son beau-père, ainsi qu'à la naissance d'une fille atteinte de surdité. Certes, sa famille est alors mise à l'abri du besoin par la Société des Arts qui l'installe dans un logement subventionné de la rue Saint-Léger, et qui emploie Wolfgang-Adam comme professeur de dessin dans ses écoles. Mais les commandes sont rares, et aux difficultés pécuniaires s'ajoute une forme de « misère morale ».

En effet, malgré le succès d'estime remporté auprès d'amateurs aussi éclairés que Bruun Neergaard, les caricatures de Töpffer heurtent un public genevois hermétique à leur fantaisie. La France ne goûte pas plus la satire, peut-être en raison de l'acharnement des Britanniques – Gillray en tête – à railler la Révolution au travers de scènes à l'humour brutal[26]. Töpffer ne s'y trompe pas, puisque c'est un paysage au lavis de sépia qu'il envoie à Paris au Salon de 1798[27]. L'accueil favorable réservé à son dessin le pousse alors à renoncer à sa vocation de « dessinateur-peintre » pour embrasser la carrière de « peintre-dessinateur », plus à même de garantir le bien-être matériel de sa famille. Assurant son revenu grâce à ses aimables scènes de genre et à ses paysages à l'huile, il réserve désormais son talent satirique à la sphère privée, à l'abri des réactions de compatriotes dont l'incompréhension perdure durant tout le XIXe siècle ; ainsi, lorsque Daniel Baud-Bovy publie les caricatures politiques de Wolfgang-Adam Töpffer en 1917, il évoque l'hostilité que ces feuilles avaient value à Étienne Duval longtemps encore après la période révolutionnaire[28].

Ainsi, l'acquisition de *L'Atelier du peintre* n'en est donc que plus estimable, car cette aquarelle constitue à la fois un véritable « programme satirique » de son auteur et un éclairage caustique du choix qu'il opère à un moment décisif de sa carrière, à une époque dont on regrettera amèrement qu'elle n'eût pas été plus propice à l'épanouissement d'un talent de caricaturiste hors du commun. Son fils Rodolphe, héritier de ce talent, connut heureusement des temps plus cléments. [*cg*]

Pascal et Stephan Landry (Yverdon-les-Bains, 1960)[29]

D'origine vaudoise, Pascal et Stephan Landry ont accompli leur formation artistique à Genève, tout d'abord dans la section d'expression artistique de l'École des arts décoratifs, puis à l'École supérieure d'art visuel où ils obtiennent leur diplôme en média-mixtes, le premier en 1988, le second en 1986. Établis à Genève depuis lors, ils ont poursuivi l'un et l'autre, à des rythmes différents, une activité artistique consacrée essentiellement au dessin, laquelle les a conduits à être invités à des expositions organisées tant par des institutions que par des galeries.

Le dessin en tant qu'expression artistique autonome s'inscrit dans la tradition non seulement de l'art contemporain en général, mais particulièrement dans l'histoire de l'art contemporain suisse. On pourrait citer à l'envi les artistes dans l'œuvre desquels le dessin occupe une position prioritaire sinon unique. Ilse Weber (1908-1984), Dieter Roth (1930-1998), André Thomkins (1930-1985), Markus Raetz (1941), Heiner Kielholz (1942), Hugo Suter (1943), Miriam Cahn (1949) ou Silvia Bächli (1956), pour ne nommer qu'eux, ont produit des œuvres dans cette technique qui constitue une véritable tendance dans l'art suisse contemporain. En Suisse romande, le précurseur en la matière est sans conteste Louis Soutter (1871-1942). On connaît ses liens de parenté avec Le Corbusier, de son vrai nom

26. *Révolution* 1989, pp. 567-603

27. BOISSONNAS 1996, pp. 133-135

28. Étienne Duval (1824-1914), fils de Ninette Töpffer et petit-fils de Wolfgang-Adam ; à ce sujet, KAENEL 1991, pp. 416-417 et 419, citant l'ouvrage de Daniel Baud-Bovy, *Les Caricatures d'Adam Töpffer et la Restauration genevoise*, Genève 1917, p. 10

29. Voir GUIGNARD 2005

11. Pascal et Stephan Landry (Yverdon-les-Bains, 1960 | *Le Voyage au pays des timides*, 2004 | Copying pencil sur les feuillets d'une édition originale de Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches* (Librairie Plon, Paris, 1936), 20 × 14 cm, chaque feuillet (MAH, Cabinet des dessins, inv. BA 2004-9/1-44/D [acquis de la galerie Confer Artactuel, Nyon]) | Ensemble et détail

Charles-Édouard Jeanneret (1887-1965), qui contribua à révéler l'œuvre de son cousin en publiant un premier article sur cet artiste « maudit » dans la revue *Minotaure*[30], quelque six ans avant la mort de ce dernier.

L'ensemble de quarante-quatre dessins de Pascal et Stephan Landry, réalisés sous le titre *Le Voyage au pays des timides* en 2004 (copying pencil sur les feuillets d'une édition originale de Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches* [Librairie Plon, Paris 1936], 20 × 14 cm (chaque feuillet) ; MAH, inv. BA 2004-9/1-44/D [fig. 11]), est un double hommage à Louis Soutter et à Le Corbusier, comme le relève Michel Layaz dans son introduction à l'exposition[31] au cours de laquelle l'œuvre fut présentée pour la première fois : « Le Corbusier, de son vrai nom, s'appelait Jeanneret (nom de jeune fille de la mère de Pascal et Stephan) et il avait dans sa famille un artiste prodigieux mais en marge : Louis Soutter, celui-là même qui couvrit de dessins certains livres de l'architecte. Derrière ce désir de s'inventer une généalogie plus ou moins fantasmée, se manifeste une vraie insoumission. Car entre Le Corbusier, personnification de la réussite, de l'optimisme conquérant, et Louis

30. Le Corbusier 1936

31. *Pascal Landry – Stephan Landry*, Nyon, galerie Confer Artactuel, 10 septembre – 9 octobre 2004

Soutter, le génie vagabond, il n'y a pas à choisir. On peut tout à la fois tenir une règle et une équerre et se jouer des courbes, aimer les nœuds, les tourments, les volutes. On peut tout à la fois ne guère apprécier l'officialité et y trouver sa place[32]. »

La mise en abyme du dialogue entre Le Corbusier et Louis Soutter n'est pas que référence ou hommage. S'il y a jeu fantasmatique avec une généalogie, comme le souligne à raison Michel Layaz, celle-ci est aussi culturelle. La famille à laquelle Pascal et Stephan Landry prétendent est celle de la liberté de la création, de son insubordination aux règles sociales, de son dialogue avec le rêve et de sa soumission au désir. Les dessins empruntés au lexique iconographique populaire qui s'inscrivent en manière d'illustrations répondant au texte de Le Corbusier sont intentionnellement parodiques, humoristiques, ironiques. Le détournement de logos publicitaires, d'images de bandes dessinées, entrés dans la conscience collective, renforce l'efficacité critique et politique des juxtapositions, à l'instar du lapsus ou du jeu de mots, dont on sait ce qu'ils révèlent du refoulement, du non-dit de l'être ou du corps social.

La collection de dessins contemporains du Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire – qui compte, entre autres, des œuvres de Markus Raetz, de Miriam Cahn, de Silvia Bächli (et de Louis Soutter) – s'est enrichie en 2001 d'une série de douze gouaches de Stephan Landry[33] mais ne possédait pas encore d'œuvres de son frère Pascal. Bien que les quarante-quatre dessins qui composent la série *Le Voyage au pays des timides* ne soient pas individualisés[34], leur acquisition – qui complète très heureusement les fonds contemporains suisses dans une perspective historique – comble cette lacune, sans donner toutefois les clés de réponse à la question de la gémellité que soulève Michel Layaz : « De deux êtres nés ensemble, quelles œuvres, à leur tour, peuvent naître[35] ? » [*cr*]

32. LAYAZ 2004

33. MAH, inv. BA 2001-13/D à BA 2001-24/D

34. L'exposition présentée à la galerie Confer Artactuel était la première où les deux artistes se soient risqués à présenter leurs travaux individuels et communs sans identification ni signature.

35. LAYAZ 2004

Dons

Les autres acquisitions du Cabinet des dessins pour 2004 sont dues à la générosité de Mme Édith Jonzier, qui a offert plusieurs estampes et dessins au Musée d'art et d'histoire en souvenir de son fils Philippe.

Lory, Gabriel-Ludwig (1763-1840) ou **Mathias Gabriel** (1784-1846)

Vue du lac de Lucerne, s.d. | Mine de plomb sur papier, 21 × 27,8 cm (inv. BA 2004-6/D [Don Édith Jonzier, Coppet, en souvenir de son fils Philippe, 2004])

Anonyme, école suisse (XIXe siècle)

Paysage champêtre, s.d. | Mine de plomb sur papier, 36,6 × 25,9 cm (inv. BA 2004-7/D [Don Édith Jonzier, Coppet, en souvenir de son fils Philippe, 2004])

Anonyme, école suisse (XIXe siècle)

Représentation de végétaux, s.d. | Mine de plomb sur papier, 40,5 × 30,5 cm (inv. BA 2004-8/D [Don Édith Jonzier, Coppet, en souvenir de son fils Philippe, 2004]).

Bibliographie

BOISSONNAS 1991 — Lucien Boissonnas, « Les premières vétilles de Wolfgang-Adam Töpffer (1766-1847) ou de la caricature à usage privé », *Nos monuments d'art et d'histoire*, année 42, 1991, 4, pp. 443-449

BOISSONNAS 1996 — Lucien Boissonnas, *Wolfgang-Adam Töpffer*, Lausanne 1996

BRUUN NEERGAARD 1802 — Tønnes Christian Bruun Neergaard, *De l'état actuel des arts à Genève*, Paris 1802

GUIGNARD 2005 — Caroline Guignard, « Nouvelles acquisitions · Cabinet des dessins », *Journal MAH*, 1/2005, février – mi-mai 2005, p. 10

Journal MAH — Catherine Terzaghi (rédacteur), *Journal des Musées d'art et d'histoire, Genève*

KAENEL 1991 — Philippe Kaenel, « Pour une histoire de la caricature en Suisse », *Nos monuments d'art et d'histoire*, année 42, 1991, 4, pp. 403-442

LAYAZ 2004 — Michel Layaz, « Le succès de l'insubordination », texte de présentation de l'exposition, dans *Pascal Landry – Stephan Landry, 10 septembre – 9 octobre 2004*, dossier de presse, galerie Confer Artactuel, Nyon 2004

LE CORBUSIER 1936 — Le Corbusier [Charles-Édouard Jeanneret, dit], « Louis Sutter, l'inconnu de la soixantaine », *Minotaure*, 9, 1936, pp. 62-64

LUGT 1938 — Frits Lugt, *Répertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité, première période, vers 1600-1825*, La Haye 1938

PUHLMANN 2003 — Helga Puhlmann, *Eine Karriere im Schatten von Rosalba Carriera – Felicita Sartori/Hoffmann in Venedig und Dresden*, www.Zeitenblicke.historicum.net/2003/03/puhlmann.html

Quentin 2004 — *Le Bulletin : acquisitions récentes · Librairie Quentin, Genève ; Librairie Forgeot, Paris*, mai 2004

Révolution 1989 — *La Révolution française et l'Europe · 1789-1989*, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 16 mars – 26 juin 1989, tome III, Paris 1989

SALMON 2004 — Xavier Salmon, « Pastels autographes, répliques et copies dans l'œuvre de Maurice Quentin de La Tour », *L'Objet d'art*, 395, octobre 2004, pp. 44-55

SANI 1988 — Bernardina Sani, *Rosalba Carriera*, Turin 1988

Crédits des illustrations

Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, fig. 4-5, 7 | Florence, Musée des Offices, fig. 3 | MAH, Bettina Jacot-Descombes, fig. 1, 8-9 | MAH, Yves Siza, fig. 10 | Nyon, Objectif 31, Friedli et Favre, fig. 11 | Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, fig. 2 | Washington D.C., National Gallery of Art, fig. 6

Adresse des auteurs

Hélène Meyer, conservateur du Cabinet des dessins,

Caroline Guignard, collaboratrice scientifique,

Musée d'art et d'histoire, Département des beaux-arts, Cabinet des dessins, rue Charles-Galland 2, case postale 3432, CH-1211 Genève 3

Claude Ritschard, conservateur des collections du XXe siècle, Musée d'art et d'histoire, Département des beaux-arts, rue Charles-Galland 2, case postale 3432, CH-1211 Genève 3