

Barthélemy Menn et les maîtres anciens

Autor(en): **Bätschmann, Marie Therese**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **56 (2008)**

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-728160>

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.

En 1912, le fonds d'œuvres de Barthélemy Menn (1815-1893) qui se trouvait chez sa fille, veuve de Barthélemy Bodmer (1848-1904), entre dans les collections du Musée d'art et d'histoire de Genève. Le legs Bodmer compte près de cinq mille huit cents travaux de Menn et de Bodmer¹, parmi lesquels environ cinq cents copies de Barthélemy Menn d'après des œuvres de maîtres anciens. Les artistes italiens y occupent une place prépondérante avec près de deux cents pièces. À côté de Raphaël, qui fait l'objet de plus de cent études et copies à lui seul, Menn s'est notamment tourné vers les Vénitiens, avec un intérêt particulier pour Giovanni Bellini, Titien et Véronèse. Par ailleurs, quelque quatre-vingts copies ont vu le jour d'après des tableaux et des gravures de maîtres hollandais et flamands comme Rubens, Rembrandt, Teniers, Cuyt et Hals. Quant aux groupes restants, de dimensions plus restreintes, il s'agit de copies d'après Poussin, Lorrain, Watteau, Velázquez, Murillo et Hans Holbein le Jeune.

Les copies dessinées, dont la facture varie fortement, ont été réalisées sur différents papiers. On y trouve beaucoup d'études de détail et un grand nombre de calques, mais également des copies exécutées avec un soin variable. En 1912, les travaux sur papier ont été répertoriés, de façon cependant sommaire, avec indication du nombre de pièces et suivant un classement par école ou par artiste. À quelques exceptions près, les quarante-huit copies, de petit format pour la plupart, que Menn a réalisées à l'huile sur toile ou sur carton, avaient déjà été identifiées en 1912 et inventoriées dans le registre du legs Bodmer, avec mention de leurs données techniques.

Anna Lanicca, dans sa thèse de doctorat de 1911², a mentionné certaines copies. Jura Bruschweiler, dans sa monographie de 1960, cite un grand nombre de copies et en publie quatre³. Les deux auteurs sont d'avis qu'il devrait s'agir de travaux datant de la période de formation de Menn. Par contre, en 1984, Mauro Natale émet l'hypothèse que différentes feuilles d'après Raphaël auraient vu le jour en rapport avec l'enseignement, donc bien plus tard, comme en témoignerait la technique du dessin⁴. Menn n'ayant que rarement signé et daté ses travaux, la chronologie de son œuvre, et donc son évolution stylistique, sont difficiles à retracer. Certaines de ses copies peuvent toutefois nous y aider, soit leur modèle, soit leur support fournissant des indications sur la date de leur exécution.

Un premier exemple nous est donné par un dessin au crayon d'après le portrait du pape *Innocent X* de Velázquez (fig. 1)⁵, réalisé au dos d'un carton d'invitation de l'Église nationale protestante de Genève au Consistoire daté du 6 février 1877. Cette copie nous permet de fixer un *terminus post quem* et de savoir que, à plus de cinquante ans, Menn s'adonnait encore à la copie. À cela s'ajoutent des dessins d'après des reproductions tirées de la *Gazette des beaux-arts*, dont l'année de parution peut également servir de repère pour la datation⁶.

Les recherches menées sur les activités de copiste de Menn nous permettent également de le présenter comme dessinateur et comme peintre de figure, alors qu'on retient généralement sa peinture de paysage – on sait qu'il y a lui-même contribué en détruisant la plupart de ses peintures d'histoire dans son vieil âge⁷. C'est en 1851 que Menn obtient

1. Une copie du registre manuscrit se trouve au Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire de Genève (voir *Legs Bodmer* 1912). Y sont consignés les numéros d'inventaire 1912-61 à 1912-6087, qui comprennent environ trois cents œuvres d'autres artistes.

2. Soutenue auprès du professeur Artur Weese à l'Université de Berne; LANICCA 1911, p. 17 (d'après Véronèse, Bordone, Tintoret et Titien) et pp. 43-44 (d'après Delacroix, Rubens, Velázquez, Hals et Watteau)

3. BRUSCHWEILER 1960, fig. 10-12 et 15, d'après Giovanni Bellini, Poussin, Lorrain et Rembrandt, énumérées dans la chronologie, *ibid.*, pp. 47 et 49

4. MASON/NATALE 1984, pp. 255 et 260; MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-5003, 1912-5007 et 1912-4677

5. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4809, crayon sur carton d'invitation, 13,5 × 9 cm. Modèle le plus probable: Washington, D. C., National Gallery of Art, inv. 1937.1.80, huile sur toile, 49,2 × 41,3 cm. L'impératrice Catherine II de Russie acquit la toile en 1779 pour l'Ermitage à Saint-Pétersbourg. En 1930, le tableau entra à la galerie Matthiesen de Berlin. D. C. A. Mellon l'acheta entre 1931 et 1936.

6. Voir plus loin, pp. 76-77

7. LANICCA 1911, p. 76; BRUSCHWEILER 1960, p. 56

1. Barthélemy Menn (1815-1893) | *Innocent X*, 1877 ou après, d'après une reproduction gravée de l'œuvre de Velázquez | Crayon sur carton d'invitation daté, 13,5 × 9 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4809 [legs Bodmer, Genève, 1912])

8. BRUSCHWEILER 1960, p. 52

9. Un cours d'académie d'après nature pendant l'hiver réservé aux adultes (voir *200^e Anniversaire* 1948, p. 45)

10. J. Bruschweiler a distingué trois générations d'élèves (voir BRUSCHWEILER 1960, pp. 52 et 56).

11. Les *Écoles de dessin* portent à partir de 1879 le nom d'*École d'art*. Ce n'est qu'en 1897 que l'appellation *École des beaux-arts* s'applique à toute l'école (voir *200^e Anniversaire* 1948, pp. 23-24).

12. Pour l'activité d'enseignant de Menn, voir GUINAND 1893; BAUD-BOVY 1898, pp. 13-18; CROSNIER 1911, en particulier pp. 87-91; LANICCA 1911, pp. 78-81 et 94-98; DE ANDRÉS 2001 et BÄTSCHMANN à paraître. Au sujet des observations de Hodler sur l'enseignement de Menn, voir principalement LOOSLI 1921-1924, vol. 1, pp. 36-46 et vol. 2, pp. 100-112; ZELGER 1981, pp. 12-20; BRUSCHWEILER 1983, pp. 48-54; MÜLLER 2001, en particulier pp. 193-197; MÜLLER 2007, pp. 175-176; WALTER 2008, pp. 365-366.

13. Voir également FEHLMANN 2008, pp. 51-64

14. Registre des cartes de travail, BNF (Richelieu), Département des estampes, série Ye Rés 129 (répertoire alphabétique 1833-1836), p. 98; pour les références concernant les Archives du Louvre, l'auteur remercie Pascal Griener, qui prépare avec Paul-André Jaccard la publication du projet du Fonds national suisse de la recherche scientifique intitulé *Centre et périphérie · La formation des artistes suisses à l'École des beaux-arts de Paris, 1793-1863* (voir SIK/ISEA 2005, pp. 25-26).

15. Les Archives du Louvre détiennent différents registres, dont celui des cartes de copie, qui est chronologique; voir Marie-Anne Dupuy, «Les copistes à l'œuvre», dans POSSELLE 1993, pp. 44-46, et note 37, p. 51.

16. J. Bruschweiler a daté les copies entre 1834 et 1843 (voir BRUSCHWEILER 1960, pp. 47-49).



un poste de professeur à l'École de la figure, l'un des départements de l'École de dessin⁸; parmi ses collègues se trouvait un ami de jeunesse, Jules Hébert (1812-1897), qui y enseigna le dessin d'après nature de 1839 à 1886⁹. L'école, qui dépendait du Conseil administratif de la Ville de Genève depuis 1850, fut agrandie et modernisée à la fin des années 1860 dans le sillage de la grande réforme genevoise de l'enseignement du dessin. Menn transmet pendant quarante années à d'innombrables étudiants débutants ou avancés la façon de représenter l'être humain et l'animal¹⁰. Au fil des ans, Menn développa sa propre didactique. Il agrandit son département, forma des élèves avancés pour qu'ils puissent enseigner à leur tour aux débutants et fit en sorte que sa propre classe prît le nom d'École des beaux-arts à partir de 1879¹¹. Menn devint ainsi l'un des principaux pédagogues de l'art de la seconde moitié du XIX^e siècle en Suisse, et ceci non seulement pour Ferdinand Hodler, dans la perspective duquel l'activité de Menn a été considérée jusqu'ici, à l'exception d'un petit nombre d'auteurs¹². Les copies, qui faisaient partie du matériel pédagogique, permettent de restituer par défaut son travail, en majeure partie disparu, sur la représentation de la figure et de remédier à la connaissance lacunaire que nous avons de son œuvre. Elles apportent ainsi bien plus qu'un éclairage sur la formation

de Menn auprès de Jean-Léonard Lugardon (1801-1884) à Genève ou de Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) à Paris et sur ses études en Italie. Attardons-nous tout d'abord sur la période de formation, qui constitue le point de départ de son activité de copiste¹³.

Copies au Louvre

17. Dans le cadre du projet *Centre et périphérie · La formation des artistes suisses à l'École des beaux-arts de Paris, 1793-1863*, voir LANGER/VON FELLEBERG 2005, p. 92, fig. 24: Œuvres copiées au Louvre et au Musée du Luxembourg

18. Elles se trouvent pour la plupart à Genève, au Musée d'art et d'histoire, voir *Legs Bodmer* 1912; viennent s'y ajouter quelques œuvres dans des collections particulières.

19. La lettre, portant le cachet «Genève, 26 mars 1834», a été publiée par J. Bruschweiler après avoir fait l'objet d'une publication partielle par D. Baud-Bovy; voir BRUSCHWEILER 1960, pp. 171-172, et BAUD-BOVY 1924, pp. 10-11. Le manuscrit se trouve à la Bibliothèque de Genève (B. Menn à J. Hébert D. O. autogr. 29/9 sur CD DO290037-41).

20. *Ibid.*; voir BRUSCHWEILER 1960, p. 172

21. MAH, inv. 1912-214, huile sur toile, 35,5 × 44,5 cm; original à Paris, Musée du Louvre, inv. 743, huile sur toile, 71 × 87 cm. Lugardon a lui-même copié en petit format la *Vierge au lapin* de Titien (MAH, inv. 1976-313).

22. MAH, inv. 1912-213, huile sur toile, 30 × 44,5 cm; original à Paris, Musée du Louvre, inv. 746, huile sur toile, 169 × 244 cm

23. MAH, inv. 1912-171, huile sur toile, 31,5 × 40,5 cm; original à Paris, Musée du Louvre, inv. 749, huile sur toile, 148 × 205 cm (à l'origine 127 × 210 cm). Tableau souvent copié, voir WETHEY 1969-1971-1975, vol. 1, pp. 89-90, n° 36, et POSSELLE 1993, pp. 80-81 (Turner), 216-217 (Géricault), 229 (Fantin-Latour), 230 (Cézanne), 232 (Chagall) et 240 (Delacroix).

24. MAH, inv. 1912-227, huile sur toile, 29,5 × 24 cm; original à Paris, Musée du Louvre, inv. 753, huile sur toile, 109 × 89 cm. Seconde version pratiquement identique à Coppet; voir WETHEY 1969-1971-1975, vol. 2, p. 102, n° 38.

25. MAH, inv. 1912-441, huile sur toile, 60 × 49 cm, verso: paysage composé; original à Paris, Musée du Louvre, inv. 611, huile sur toile, 82 × 67 cm

26. MAH, inv. 1912-219, huile sur toile, 37,5 × 31 cm; original à Paris, Musée du Louvre, inv. 1745, huile sur bois, 70 × 53 cm (ovale)

En janvier 1834, Barthélemy Menn se procure, en tant qu'élève d'Ingres à Paris, une «carte de travail, par le département des Estampes» et une «carte de copiste au Louvre»¹⁴. Il compte ainsi parmi les sept cent quatre-vingt-quatre élèves et les trois cent sept artistes à obtenir une autorisation de copier au Louvre en cette année 1834. Menn renouvellera sa carte en 1840, 1841 et 1842. En revanche, les registres des tableaux des Archives du Louvre étant incomplets, il n'y figure aucune référence pour les années 1830 et 1840¹⁵. Il est donc impossible de reconstruire précisément ce que Menn a copié à Paris en 1834 ou entre 1840 et 1843¹⁶. Laurent Langer et Valentine von Fellenberg sont parvenus à retrouver la trace d'une douzaine de copies, pour lesquelles cependant aucune date n'a été attribuée¹⁷. Près de trente copies à l'huile d'après des originaux du Musée du Louvre nous sont parvenues¹⁸. Quant à Menn, il écrit à Jules Hébert, dans une lettre datée de mars 1834¹⁹, après avoir passé en revue ses impressions toutes fraîches du Salon, qu'il a fait de Holbein «2 dessins de têtes demi-nature» et qu'il s'est mis à l'étude de Raphaël et de Rubens. Il écrit encore: «Pour Titien je me propose de n'en pas manquer un, je ferai de tous de petites copies. Je remercie M. Lugardon de ses conseils. Je suis certain que c'est pour mon plus grand bien.» Menn ne se sent pas à l'aise dans la pratique de la couleur, craignant, comme il l'explique dans la même lettre adressée à son ami genevois, que la teinte ne l'emporte sur la forme au détriment de l'expression. Copier les œuvres de Titien, voilà ce qui peut, selon lui, étayer sa propre approche de la couleur: «[...] le dessin me devient toujours plus cher, je suis persuadé qu'il mène à l'expression que je regarde comme le but de la peinture. La couleur peut y servir aussi, mais bien secondairement, et j'aurai toujours peur que le ton n'empiète sur la forme. Moi qui me moquais du coloris de notre atelier, je suis déjà tombé dans ce défaut, mais j'espère que des copies de Titien m'en sortiront. Je crois que je saurai toujours voir si je fais faux de couleur; ainsi je chercherai de m'en corriger²⁰.» Il se pourrait donc que les copies de la *Vierge au lapin*²¹, des *Pèlerins d'Emmaüs*²² et de la *Mise au tombeau*²³, ainsi que du portrait de *François I^{er}*²⁴ – toutes d'après Titien –, aient déjà pu être peintes en 1834. Y corrobore le fait que nous sommes là en présence de copies d'exécution certes correcte, mais comme en retrait et plutôt maladroitement, en tout cas peu à même de capter l'attention.

Menn se montre plus nuancé dans les copies peintes d'après le portrait de *Baldassare Castiglione* (fig. 2)²⁵ de Raphaël et d'après l'*Autoportrait* de Rembrandt²⁶. Travaillant par fines touches chromatiques pour donner plasticité et texture à la copie de Raphaël, c'est par le tracé et la couleur qu'il infléchit son trait dans la copie de Rembrandt. À l'évidence, Menn s'essaie de la sorte à différents modes d'expression dénotant une recherche qui se situe entre les doctrines opposées d'Ingres et de Delacroix. Quant aux différents tableaux du cycle de la *Vie de Marie de Médicis* d'après Rubens²⁷ (fig. 3), Menn les a peints – comme le fit notamment Delacroix²⁸ – dans un style infiniment délié et proche de l'esquisse, où le rythme est imprimé par le pinceau et où, en retour, l'application de la couleur régit forme et composition. Dans un registre comparable, on peut mentionner un détail d'après *La Kermesse*²⁹ de Rubens, dans lequel Menn parvient à représenter par quelques touches de couleur les couples qui s'adonnent à une danse trépidante. Les



2 (à gauche). Barthélemy Menn (1815-1893) | *Baldassare Castiglione*, 1840 (?), d'après Raphaël (Paris, Musée du Louvre), paysage au verso | Huile sur toile, 60 × 49 cm (MAH, inv. 1912-441 [legs Bodmer, Genève, 1912])

3 (à droite). Barthélemy Menn (1815-1893) | *La Naissance de Louis XIII à Fontainebleau*, 1840/1843, d'après Rubens (Paris, Musée du Louvre) | Huile sur toile, 32,3 × 24,1 cm (collection particulière)

27. MAH, inv. 1912-166 : *Le Débarquement de Marie de Médicis au port de Marseille*, 55 × 39,5 cm ; inv. 1912-210 : *Le Conseil des dieux pour les mariages espagnols*, 35 × 60,5 cm ; inv. 1912-211 : *Le Couronnement de Marie de Médicis*, 34 × 59,5 cm ; inv. 1912-215 : *Le Triomphe de Juliers*, 28,5 × 21,8 cm ; inv. 1912-216 : *Henri IV part pour la guerre d'Allemagne et confié à la reine le gouvernement de son royaume*, 26,2 × 18,5 cm ; inv. 1912-229 : *L'Apothéose de Henri IV et la proclamation de la régence de Marie de Médicis*, 39 × 63 cm. La septième copie de Menn – reproduite ici – fait partie d'une collection particulière : *La Naissance de Louis XIII à Fontainebleau*, huile sur toile, 32,3 × 24,1 cm. Originaux à Paris, Musée du Louvre, inv. 1774 et 1776 à 1781.

28. Voir POSSELLE 1993, pp. 93 et 242-244

29. MAH, inv. 1912-457, huile sur toile, sur carton, 13 × 21 cm (détail) ; original à Paris, Musée du Louvre, inv. 1797, huile sur bois, 149 × 261 cm

travaux d'après Rubens comptent parmi les copies à l'huile les plus personnelles et les plus libres qu'ait réalisées Menn. Il est impensable qu'elles aient pu voir le jour à la même époque que les copies d'après Titien, tant il émane d'elles une sûreté acquise en Italie. On aurait donc probablement tort de les situer avant les années 1840.

Avec *Le Concert champêtre*³⁰ – alors encore attribué à Giorgione – ou *L'Enfance de Bacchus*³¹, selon Poussin, et les copies d'après Lorrain, Watteau et Cuyp, Menn se tourne vers des compositions complexes, dans lesquelles le paysage revêt une importance de plus en plus grande³².

Coloris et dessin : copies à Venise, Florence et Rome, 1835-1838

Le premier séjour de Barthélemy Menn en Italie débute à Venise, où il est assombri par le suicide de Léopold Robert (1794-1835)³³, et se termine dans cette même ville, selon le plan de route annoncé aux autorités lorsqu'il quitte Florence le 1^{er} octobre 1838³⁴. Menn aura passé plus de trois ans en Italie. Des séjours plus courts suivront entre 1846 et 1849, en compagnie de Jules Darier, et en 1887 avec Léon Guinand³⁵, mais une intense activité de copie

30. MAH, inv. 1912-448, huile sur toile, sur carton, 27 × 35 cm; original à Paris, Musée du Louvre, inv. 71, huile sur toile, 105 × 136,5 cm

31. MAH, inv. 1912-461, huile sur papier, sur carton, 30 × 45 cm; original à Paris, Musée du Louvre, inv. 7295, huile sur toile, 97 × 136 cm, attribution contestée (voir WRIGHT 1989, pp. 144-146). Autre copie d'après Poussin: MAH, inv. 1912-462, huile sur papier, sur carton, 30,8 × 46,5 cm, reproduite dans BRUSCHWEILER 1960, n° 12, et POSSELLE 1993, p. 177, n° 112; original à Paris, Musée du Louvre, inv. 7296, *Grande bacchanale à la joueuse de luth*, huile sur toile, 121 × 175 cm.

32. MAH, inv. 1912-223 et 1912-3651 (d'après Lorrain, la seconde reproduite dans BRUSCHWEILER 1960, n° 11); inv. 1912-226 et 1912-460 (d'après Cuypp); collection particulière (d'après Watteau)

33. LANICCA 1911, pp. 16-18; BRUSCHWEILER 1960, p. 47; GUINAND 1893, pp. 7-8

34. Florence, *Archivio di Stato (ASF), Registro dei Passaporti vidimati, Pezzo N° d'ordine 2778, Anno 1838*. La destination de Menn est consignée comme étant Venise.

35. BRUSCHWEILER 1960, pp. 51 et 56. Guinand a décrit l'itinéraire du voyage de 1887: Milan, Vérone, Venise, Florence, Pise, Gênes et Turin (voir GUINAND 1893, p. 7).

36. Après identification des modèles de l'ensemble des copies, on découvrira certainement d'autres destinations.

37. MAH, inv. 1912-218: *Assomption*, huile sur toile, 66 × 53 cm, et inv. 1912-225: *Apôtre*, huile sur papier, sur carton, 17,5 × 25 cm. Le panneau de Titien mesure 690 × 360 cm.

38. MAH, inv. 1912-228; voir MOSCHINI MARCONI 1962, pp. 258-259, n° 451

39. ZANOTTO 1833-1834, vol. 1, f°s 21-24, dessin de Gius. Zaliani, gravure d'Antonio Viviani

40. *L'Assomption* avait été déplacée pour restauration aux Galeries de l'Académie en 1816 avant d'y être exposée en 1817; ce n'est qu'en 1919 qu'on transféra à nouveau le chef-d'œuvre à Santa Maria Gloriosa dei Frari, voir WETHEY 1969-1971-1975, vol. 1, p. 75.

41. La grande toile ne réintégra son emplacement d'origine dans la Sala dell'Albergo de la Scuola Grande di Santa Maria della Carità qu'en 1895, voir MOSCHINI MARCONI 1962, pp. 258-259.

n'a pu être établie jusqu'ici que pour le séjour qui a eu lieu entre 1835 et 1838. On sait par ailleurs que si cette activité s'est focalisée sur les centres que sont Venise, Florence et Rome, certaines études ont également vu le jour à Padoue, Bologne, Pise, Volterra et Naples³⁶.

À Venise, Menn a principalement effectué des copies aux Galeries de l'Académie et au Palais des Doges. Accessoirement, il s'est attaché à quelques œuvres isolées à la basilique Saint-Marc et dans les églises San Zaccaria, San Sebastiano et San Pietro Martire à Murano. Outre Giovanni Bellini, Titien et Véronèse, il a étudié les œuvres de Vittore Carpaccio, d'Andrea Mantegna, de Rocco Marconi, de Palma le Vieux et de Tintoret.

Les copies faites d'après Titien des célèbres tableaux que sont *l'Assomption de la Vierge* et *la Présentation de la Vierge au Temple* (fig. 4) peuvent être comparées, par leur démarche picturale prudente, aux copies de Titien réalisées auparavant à Paris. Menn a copié *l'Assomption* en deux parties de différentes dimensions³⁷. Pour la *Présentation de la Vierge au Temple*, un tableau de 335 × 775 cm, il a réduit l'échelle à environ un dixième de l'original, tout en comprimant encore les proportions. Sa copie mesure 32,8 × 66,5 cm³⁸. On ne sait si Menn a travaillé avec la fenêtre de Dürer ou s'il a pu avoir recours à l'eau-forte, alors fraîchement réalisée par Francesco Zanotto, et dont les dimensions de 14,2 × 30,7 cm constituent une réduction de l'œuvre à son vingtième³⁹. Les copies présentent également un intérêt à titre documentaire, si l'on sait que les originaux étaient exposés dans les salles nouvellement aménagées des Galeries de l'Académie et non à leur emplacement d'origine dans l'église Santa Maria Gloriosa dei Frari⁴⁰ ou dans la Sala dell'Albergo de l'ancienne Scuola Grande di Santa Maria della Carità. Pour son nouvel accrochage en 1828, la *Présentation de la Vierge au Temple* de Titien avait été complétée sur son bord inférieur, un ajout bien visible dans la copie de Menn, réalisée précisément à cette époque⁴¹.

Quant à Giovanni Bellini, Menn l'a copié à San Zaccaria et à San Pietro Martire à Murano. Il n'est pas difficile de comprendre l'intérêt que Menn a pu porter à la tout aussi belle que célèbre *Pala di San Zaccaria* (fig. 5)⁴². Passant à l'aquarelle sur des contours au crayon à peine visibles et sans se perdre dans les détails, il a peint la niche, le trône avec la Madone, l'Enfant qui bénit et les quatre saints écoutant l'ange musicien en veillant à une clarté dans la composition et à une harmonie subtile dans les couleurs. Par contre, il est moins aisé de savoir ce qui a pu inciter Menn à se passionner pour la *Pala Barbarigo*⁴³, une œuvre exposée à l'écart du centre, à peine connue et pas reproduite jusque-là, qu'il a dessinée à la mine de plomb suivant une grille relativement grossière de hachures parallèles qui s'entrecroisent. A-t-il été attiré par les grandes figures ou par la structure dégagée avec ses écarts par rapport à la symétrie axiale?

Les tableaux de Bellini qui figurent aux Galeries de l'Académie, comme la *Pala di San Giobbe*, n'ont visiblement pas retenu son attention, si l'on en veut pour preuve l'absence de dessins. Environ deux années plus tard, en 1837, à Naples, Menn copiera au Real Museo Borbonico une troisième œuvre de Giovanni Bellini, la *Transfiguration du Christ*⁴⁴, qui forme un contraste avec la *Transfiguration* de Raphaël du Vatican, que Menn a manifestement également étudiée, comme l'attestent des esquisses⁴⁵. La *Transfiguration* de Bellini pourrait avoir engagé Menn à explorer la question de la mise en équilibre et de l'imbrication des figures dans l'espace du tableau.

Dans les études à la mine de plomb d'après Carpaccio, Menn se révèle un dessinateur prompt à dégager l'essentiel d'une composition. Il a copié la *Rencontre d'Anne et Joachim à la Porte dorée*⁴⁶ de la même façon qu'il a rendu la *Pala Barbarigo* de Bellini,



4. Barthélemy Menn (1815-1893) | *Présentation de la Vierge au Temple*, 1835, d'après Titien (Venise, Galeries de l'Académie) | Huile sur toile, 32,8 × 66,5 cm (MAH, inv. 1912-228 [legs Bodmer, Genève, 1912])

42. *La Pala di San Zaccaria* (Venise, San Zaccaria, huile sur toile, 500 × 235 cm) avait été réquisitionnée par les agents de Napoléon et transférée à Paris, où le panneau fut restauré par report de la surface peinte sur toile. Le tableau fut restitué en 1815. Voir TEMPESTINI 1997, pp. 170-172 ; sur la couleur en particulier, voir BÄTSCHMANN 2008, pp. 188-190. La copie de Menn (sans la calotte de l'abside) : MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-5919, aquarelle et traces de crayon sur papier, 29,8 × 25,1 cm.

43. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4729, crayon sur papier fin, 20,4 × 29,7 cm ; original à Murano, San Pietro Martire, huile sur toile, 200 × 320 cm. Voir BÄTSCHMANN 2008, pp. 90-91.

44. MAH, inv. 1912-449, huile sur papier, sur carton, 30 × 36,8 cm, reproduite dans BRUSCHWEILER 1960, n° 10 ; original à Naples, Galeries nationales de Capodimonte, inv. 56, huile sur bois, 116 × 154 cm, voir BÄTSCHMANN 2008, pp. 118-122. Le panneau de Bellini se trouvait au XVII^e siècle à Rome dans la collection Farnèse, qui fut transférée à Naples au siècle suivant. Il fut pour un temps, en 1806, à Palerme, et en 1821 au plus tard il avait pris place à Naples, au Real Museo Borbonico ; depuis 1957 il se trouve à Capodimonte, voir DALHOFF 1997,

en multipliant les hachures à l'aplatissement très marqué, avec quelques points d'ancrage qui montrent qu'il s'est tenu directement devant l'original. Menn a dégagé de la composition l'ange jouant du luth sur les marches de la *Présentation de la Vierge au Temple*, tout comme il l'a fait avec Marie⁴⁷. Du cycle de l'*Histoire de sainte Ursule*, il a fait des esquisses de figures placées côte à côte dans l'*Arrivée des ambassadeurs anglais auprès du roi de Bretagne* ; le roi et des membres de sa suite sont représentés de profil, tandis que des spectateurs figurent sur une seconde feuille dans des vues variées⁴⁸. En saisissant les têtes tournées, Menn y adjoint une autre, de profil et coiffée d'un chapeau, qui, elle, ne provient pas du tableau de Carpaccio et qu'il reprendra – pour exercer son imagination créatrice – vue d'en haut, accomplissant ainsi ce qu'il demandera plus tard à ses élèves avec les dessins de reconstruction⁴⁹.

Les tableaux de Véronèse ont manifestement été une découverte pour Menn. Il les a copiés à Venise, à Florence, à Rome et à Paris⁵⁰, réalisant des calques et des esquisses ainsi que de minutieuses études préliminaires. Ces copies suffiraient à elles seules à démontrer tout l'éventail des aptitudes de l'artiste pour le dessin. La copie au crayon de *La Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste et les saints François, Justine et Jérôme* (fig. 6), également appelée *Pala di San Zaccaria*, dont – fait exceptionnel – on détient également une copie à l'huile⁵¹, a tout d'abord été exécutée d'un trait fin, puis retravaillée avec des parties à l'estompe et d'autres où certains contours ont été retracés. Si on la compare à l'esquisse alertement réalisée par Menn des *Saints Marc et Marcellin* (fig. 7) d'après le tableau qui se trouve dans le chœur de San Sebastiano⁵², les différences qui s'y font jour ne peuvent s'expliquer que par la fonction du dessin ou par un espacement dans le temps.

pp. 21-22. L'auteur remercie M. Fehlmann, qui lui a communiqué que Menn partageait cet intérêt avec Ingres, les frères Flandrin et d'autres, comme Géricault, qui fit une étude d'après la figure d'Élie (voir FEHLMANN 1998, pp. 33-34, 204, et f° 19 r°).

45. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4691, crayon sur papier, 31,5 × 20 cm, détail, combiné au dos avec une figure tirée du *Jugement dernier* de Michel-Ange; original à Rome, Pinacoteca Vaticana, inv. 40333, huile sur bois, 405 × 278 cm

46. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4724, crayon sur papier, 22 × 20,5 cm; original à Venise, Galeries de l'Académie, inv. 90, huile sur bois, 185 × 171 cm. Gravure, 21,2 × 19,2 cm (dimensions du tableau), dans ZANOTTO 1833-1834, vol. 1, f°s 66-68.

47. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4722, crayon sur papier, 20 × 30 cm, et inv. 1912-4725, crayon sur papier, 20 × 29,5 cm; original à Venise, Galeries de l'Académie, inv. 314, huile sur bois, 421 × 236 cm

48. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4726, fusain sur papier, 17 × 21,5 cm, et inv. 1912-4720, fusain et mine de plomb sur papier, 17 × 21 cm; original à Venise, Galeries de l'Académie, inv. 572, huile sur toile, 278 × 589 cm

49. Voir note 12

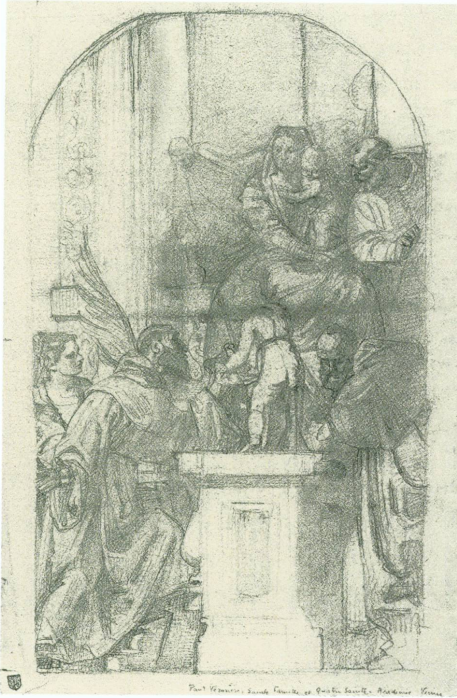
50. Menn a copié deux détails, l'un du *Repas chez Levi* (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-5920, aquarelle), et l'autre des *Noce de Cana* (MAH, inv. 1912-450, huile), tous deux en couleurs vives. Il a mentionné ces copies dans une lettre à Hébert arrivée à Genève le 28 octobre 1837, voir BAUD-BOVY 1925-1927, p. 216. Il existe un calque de *Moïse sauvé des eaux* (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4737) et une copie à l'huile d'une autre version (MAH, inv. 1912-459). Menn a réalisé par ailleurs des études de détail des plafonds du Palais des Doges (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4740 à 1912-4748 – en partie avec des études d'autres provenances). Voir également notes 51-53, 67, et fig. 6-8.

51. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4736, crayon sur papier, à l'estompe, feuille 35,7 × 23,5 cm, motif 33,5 × 19,8 cm, et MAH, inv. 1912-445, huile sur toile, sur carton, 33 × 19 cm; original à Venise, Galeries de l'Académie, inv. 37, huile sur toile, 341,5 × 193 cm. Le retable de Véronèse de la sacristie de San Zaccaria fut transféré à Paris en 1797, restitué en 1815 et exposé aux Galeries de l'Académie à partir de 1817; voir MOSCHINI MARCONI 1962, pp. 81-82.



5. Barthélemy Menn (1815-1893) | *Pala di San Zaccaria*, 1835, d'après Giovanni Bellini (Venise, San Zaccaria) | Aquarelle et traces de crayon sur papier, 29,8 × 25,1 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-5919 [legs Bodmer, Genève, 1912])

Grâce à Bellini, à Titien et tout particulièrement à Véronèse, Menn commence à percer le secret de la couleur des Vénitiens. On le voit ainsi se détourner d'un emploi de la couleur assujettie à la forme, ce qui est manifeste dans la copie du *Martyre de sainte Justine* (fig. 8)⁵³. Suivant fidèlement le modèle de Véronèse conservé aux Offices à Florence, Menn a peint le vêtement de la sainte martyre en rouge, rose, jaune, bleu clair et blanc, sans lier les couleurs à des formes ou à des ornements. La combinaison de couleurs copiées d'après Véronèse crée lumières et ombres⁵⁴. D'ailleurs, la question du clair-obscur occupera Menn pendant longtemps. Il examinera à ce sujet des passages du *Discours* de Joshua Reynolds, qu'il a emporté avec lui comme lecture de voyage dans la traduction française, et abordera ce problème avec Hébert⁵⁵.



6 (à gauche). Barthélemy Menn (1815-1893) | *La Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste et les saints François, Justine et Jérôme*, 1835, d'après Véronèse (Venise, Galeries de l'Académie) | Crayon sur papier, à l'estompe, feuille 35,7 × 23,5 cm, motif 33,5 × 19,8 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4736 [legs Bodmer, Genève, 1912])

7 (à droite). Barthélemy Menn (1815-1893) | *Les Saints Marc et Marcellin conduits au martyre*, 1838 (?), d'après Véronèse (Venise, San Sebastiano) | Crayon sur papier, 27,5 × 31,4 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4749 [legs Bodmer, Genève, 1912])

52. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4749, crayon sur papier, 27,5 × 31,4 cm; original à Venise, San Sebastiano, *Les Saints Marc et Marcellin conduits au martyre*, huile sur toile, 355 × 540 cm

53. MAH, inv. 1912-451, huile sur toile, sur carton, 28 × 29,5 cm; original à Florence, Galerie des Offices, inv. 1890, n° 946, huile sur toile, 103 × 113 cm

54. Pour la réfraction chromatique des ombres et des lumières, voir HUBER 2005, pp. 255-257

55. REYNOLDS 1787 (première traduction française, dont un exemplaire se trouvait dans la bibliothèque de la Classe des beaux-arts, voir *Catalogue* 1870, p. 6). Dans la lettre à Hébert du 25 novembre 1835, Menn mentionne l'ouvrage de Reynolds, voir BAUDBOVY 1921-1924, p. 329. Le problème du clair-obscur est abordé dans une autre lettre à Hébert, non datée: «Celui de clair-obscur n'est pas si facile à débrouiller ni si uniforme que celui des tons, et que Reynolds veut bien le dire, il est vrai que la règle générale qu'il indique d'y trouver toujours que le clair

À Florence, outre Véronèse, Menn se remet à étudier Titien, dont il copie notamment *Flore*⁵⁶ et la célèbre *Vénus d'Urbino*⁵⁷, qui avait déjà retenu l'attention d'Ingres et d'Abraham Constantin (1782/85-1855). Ce dernier avait exposé sa copie à Genève en 1826, où il est possible que Menn l'ait vue dans ses jeunes années⁵⁸. Quant à la question de savoir si les copies de Menn d'après Luca della Robbia, Lorenzo Ghiberti et Michel-Ange ont vu le jour à Florence⁵⁹, force est de constater qu'il faut la laisser ouverte pour le moment. Au sein de ce petit groupe de copies d'après des reliefs et des sculptures, on remarque de grandes différences dans le dessin. Les copies d'après della Robbia s'inscrivent visiblement dans le droit fil des dessins en bosse⁶⁰. En revanche, celles des prophètes d'après la *Porte du Paradis* de Ghiberti sont étrangement désincarnées, comme si elles avaient été exécutées non pas d'après les modèles plastiques, mais sur la base de reproductions. Menn aurait également pu les copier à Paris, où des moulages avaient été exécutés entre 1834 et 1836 à l'intention de l'École des beaux-arts⁶¹ – ce qui nous porterait cependant dans les années 1840, après son séjour en Italie.

On trouve une centaine de copies de Menn d'après Raphaël et son atelier. «Voilà 3 mois que j'ai travaillé au Vatican, j'ai fait quelques têtes, j'en ai assez pour le moment et puis les chaleurs deviennent très fortes et les puces d'une abondance effrayante», rapporte Menn de Rome à son ami à Genève, vraisemblablement en 1836⁶². Il exécute des dessins de différents formats, des études de figure grandeur nature mais aussi fortement réduites. Quant au trait, il va de la fine ciselure à la notation rapide⁶³. En 1912, la paternité de

soit uni au clair et l'ombre à l'ombre [sic].» (*ibid.*, p. 349). La question est à nouveau traitée dans la lettre commencée en janvier 1837 et reprise le 19 avril (*ibid.*, p. 357), puis dans celle qui parvient à Genève le 15 janvier 1837 (voir BAUD-BOVY 1925-1927, p. 204), et enfin dans celle qui arrive à Hébert à Genève le 8 juin (*ibid.*, p. 207).

56. MAH, inv. 1912-221, huile sur toile, 35,5 × 28 cm; original à Florence, Galerie des Offices, inv. 1890, n° 1462, huile sur toile, 79,7 × 63,5 cm

57. MAH, inv. 1912-231, huile sur toile, 34,7 × 50 cm; original à Florence, Galerie des Offices, inv. 1890, n° 1437, huile sur toile, 119 × 165 cm

58. GUIGUE 1905, pp. 60-63

59. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4633 à 1912-4636, *Chanteur*, d'après Luca della Robbia; original à Florence, Santa Maria del Fiore, Cantoria. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4637 à 1912-4644, *Daniel*, *Prophétesse* et *Joab*, figures en pied d'après Lorenzo Ghiberti, dans les encadrements du vantail droit de la Porte du Paradis (en haut à droite et à gauche, et en bas à gauche), ainsi que différentes têtes; originaux à Florence, Baptistère. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4649 à 1912-4651, *La Nuit*, *Le Crépuscule* et *Laurent de Médicis*, d'après Michel-Ange; originaux à Florence, San Lorenzo, Sagrestia Nuova.

60. Voir FEHLMANN 2008, p. 52

61. En 1834-1835, on a procédé à des moulages des reliefs de la Cantoria de Luca della Robbia, en 1834-1836 de la Porte du Paradis de Ghiberti, puis en 1836 des statues de Michel-Ange, *Laurent de Médicis* et *Julien de Médicis*, *La Nuit* et *Le Jour*, *L'Aube* et *Le Crépuscule*, voir LANEYRIE-DAGEN 1985, pp. 217-241. Genève possédait également un moulage des portes du Baptistère de Florence, voir MENN 1874, pp. 475-476.

62. Lettre à Hébert non datée, voir BAUD-BOVY 1921-1924, p. 350

63. Finement travaillé: MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4703, deux figures de *L'École d'Athènes*, ou inv. 1912-5875, personnage de *L'Incendie du bourg*, qui font contraste avec l'étude du Diogène de *L'École d'Athènes*, dont les contours sont esquissés en traits vigoureux et les hachures peu compactes (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4702).

64. Voir *Legs Bodmer* 1912, p. 19: MAH, inv. 1912-463 à 1912-468; il pourrait toutefois s'agir de travaux de son assistant ou d'un élève qu'il aurait formé à l'enseignement.



8. Barthélemy Menn (1815-1893) | *Le Martyre de sainte Justine*, 1835/1838 (?), d'après Véronèse (Florence, Galerie des Offices) | Huile sur toile, sur carton, 28 × 29,5 cm (MAH, inv. 1912-451 [legs Bodmer, Genève, 1912])

Menn a été mise en question pour certaines de ces copies, qui se sont vu attribuées sans plus de précision à un prétendu atelier du peintre⁶⁴. Aucune étude n'a été faite jusqu'ici sur les élèves qui, mis à part Barthélemy Bodmer, ont pu collaborer étroitement avec Menn au-delà de son enseignement. Mauro Natale a analysé et publié en 1984 un groupe de copies d'après Raphaël dans le catalogue *Raphaël et la seconde main*⁶⁵. Il voit dans les différences du dessin les indices d'une suite chronologique. Seuls quelques rares points de repère ont été établis jusqu'ici en vue d'une datation. Certes, les différences dans le dessin permettent de déterminer si l'on est en présence de travaux plus ou moins précoces ou plus ou moins tardifs, mais il faudra tirer au clair la question de savoir si Menn n'a pas repris au cours du temps des façons de procéder antérieures ou s'il ne s'est pas créé un éventail de registres auquel il a pu avoir recours en fonction de la destination du dessin.

À Rome, Menn copie en premier lieu Raphaël. Des études de détail témoignent par ailleurs de son intérêt pour Péruçin et pour Michel-Ange à la Sixtine⁶⁶. À la Galerie Borghèse, il poursuit les études de couleur entreprises à Venise et à Florence et copie à nouveau Véronèse à l'huile⁶⁷. Il ressort en outre de sa correspondance qu'il voit régulièrement les pensionnaires de l'Académie de France et qu'il cherche à entrer en relation avec Friedrich Overbeck (1789-1869), tandis qu'il se détourne, déçu, de Berthel Thorvaldsen



9. Barthélemy Menn (1815-1893) | *Cavalier souriant*, 1865 ou après, d'après la gravure de Guillelmie (Gba, 1865) de l'œuvre de Frans Hals | Sanguine sur papier vergé, feuille, marge gauche déchirée, 29,6 × 19,4 cm, motif 24 × 19,1 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4766 [legs Bodmer, Genève, 1912])



10. Barthélemy Menn (1815-1893) | *Portrait de jeune homme*, 1865 ou après, d'après la gravure de Deveaux (Gba, 1865) de l'œuvre d'Agnolo Bronzino | Sanguine sur papier vergé, feuille, marge gauche irrégulière, 29,8 × 19,7 cm, motif 25,3 × 19,5 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4667 [legs Bodmer, Genève, 1912])

11. Barthélemy Menn (1815-1893) | *Le Christ bénissant les enfants*, 1866 ou après, d'après la gravure de Flameng (Gba, 1866) de l'œuvre de Nicolaes Maes, alors attribuée à Rembrandt | Fusain sur papier à lettres filigrané, feuille 28 × 19,5 cm, motif 21 × 15,6 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4800 [legs Bodmer, Genève, 1912])



65. Voir MASON/NATALE 1984, pp. 248-260 : MAH, inv. 1912-463 à 1912-466 et 1912-5929 à 1912-5930 ; MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4672 à 1912-4705 et 1912-4981 à 1912-5032

66. MAH, inv. 1912-4671, pinceau noir sur papier, 20 × 31 cm (étude de détail) ; original à Rome, Vatican, Chapelle Sixtine, Pérugin, *La Remise des clés à saint Pierre*, fresque. Pour Michel-Ange, voir plus haut, note 45. Menn a évoqué le *Jugement dernier* de Michel-Ange dans une lettre à Hébert non datée, voir BAUD-BOVY 1921-1924, p. 340.

67. MAH, inv. 1912-453, huile sur papier, sur toile, 31 × 24 cm, nouvellement identifié ; original à Rome, Galerie Borghèse, inv. 137, Véronèse, *La Prédication de saint Jean-Baptiste*, huile sur toile, 208 × 140 cm

68. Lettre de Rome à Hébert, non datée, voir BAUD-BOVY 1921-1924, p. 335 : « En fait de figure il ne reste ici qu'Overbeck dont tu as entendu parler, j'irai le voir et je t'en rendrai compte [...] » ; *ibid.*, p. 336 : « J'ai visité les ateliers de Torwaldsen [*sic*] que beaucoup de gens regardent comme le premier sculpteur de l'époque. Je suis loin de le trouver, on rencontre parfois des jolies choses. C'est une faible imitation des Grecs, il n'y a pas d'étude de la nature, il n'y a pas non plus une exécution remarquable. »

69. Menn les a envoyées de Rome à Genève en tant qu'élève de Lugardon et d'Ingres ; voir BODMER 1902, pp. 71-72, et BRUSCHWEILER 1960, p. 48.

70. Menn était membre de la Société des Arts de Genève et à ce titre avait accès à sa collection de tableaux, de dessins, d'œuvres graphiques et de photographies, ainsi qu'à une bibliothèque d'art. La collection a été répertoriée et publiée dans des catalogues en 1870, 1882 et 1890. Pour sa classe, l'École de la figure, Menn demanda que soient alloués des moyens spéciaux pour un « musée scolaire », voir à ce sujet DE ANDRÉS 2001, pp. 188-189, et BÄTSCHMANN à paraître.

(1768/70-1844)⁶⁸. Menn se rend par ailleurs en Campanie pour y peindre et dessiner d'après nature et entreprendre ses premières compositions⁶⁹.

Reproductions, déductions et supports de mémoire

Menn ne s'est pas séparé de ses copies. Il en avait manifestement fait un répertoire de tableaux modèles lui servant d'aide-mémoire⁷⁰. Il en compléta la collection dans les années 1860 et 1870 avec des calques et des dessins d'après des reproductions publiées dans la *Gazette des beaux-arts*. Parmi celles-ci figurent des œuvres de Hans Holbein le Jeune, de Giovanni Bellini, d'Andrea Mantegna, d'Antonello de Messine, de Raphaël, d'Agnolo Bronzino, de Frans Hals et de Rembrandt. Comment le choix s'est-il opéré et dans quelle mesure les textes accompagnant ces reproductions ont-ils pu jouer un rôle,

12. Barthélemy Menn (1815-1893) | *Mise au tombeau, dite Déposition Borghèse, et Vierge au chardonneret*, 1890/1892, dessins de mémoire d'après Raphaël | Plume et encre rouge ; plume et encre rouge sur crayon, sur papier, double page 17 × 21,7 cm (BGE, Arch. Baud-Bovy, 256, B. Menn : notes autographes, carnet 9, 1892, f°s 16 v° et 17 r°)

71. La vérification systématique n'est pas encore achevée. Menn ne s'est pas limité aux maîtres anciens ; son rapport aux artistes contemporains fera l'objet d'études de l'auteur et de M. Fehlmann à paraître dans la prochaine livraison de la revue *Genava*. Menn a fait des copies à partir de l'article publié sur la collection Pourtalès au moment de sa mise aux enchères, qui fit grand bruit, en mars 1865. Il a copié la *Vierge au donateur* de Bellini, du Hals et du Bronzino. Pour le *Cavalier souriant*, les enchères avaient été vives – comme me l'a communiqué M. Fehlmann – entre Richard Seymour-Conway, quatrième marquis de Hertford (1800-1870), et le baron James de Rothschild, tournant autour d'une somme de huit fois supérieure à la mise à prix.

72. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4766, sanguine sur papier vergé, feuille, marge gauche déchirée, 29,6 × 19,4 cm, motif 24 × 19,1 cm, d'après *Gba*, tome XVIII, 1865, en regard de la p. 106, gravure, feuille 18,7 × 15,2 cm, motif 16,5 × 13,7 cm ; original à Londres, Wallace Collection, inv. P84, huile sur toile, 83 × 67,3 cm. L'auteur remercie M. Fehlmann pour ses recherches à Oxford.

73. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4667, sanguine sur papier vergé, feuille, marge gauche irrégulière, 29,8 × 19,7 cm, motif 25,3 × 19,5 cm, d'après *Gba*, tome XVIII, 1865, en regard de la p. 6, gravure sur chine collé, 16,2 × 13,6 cm, motif 14,5 × 12 cm ; original à New York, The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Mrs H. O. Havenmeyer, 1929, The H. O. Havenmeyer Collection, inv. 29.100.16, huile sur bois, 95,5 × 74,9 cm

74. GERSAINT/HELLE/GLOMY 1751, BLANC 1853, BLANC 1859-1861. Dans la collection de la Société des Arts de Genève est répertorié un dossier d'œuvres de Petrus Ant. et Francesco Novelli contenant trente-deux eaux-fortes d'après Rembrandt (n°s 1761-1792), tandis que le portefeuille XI renfermait des lithographies d'après le maître hollandais, voir *Catalogue* 1870, pp. 17 et 42.

75. LANGER/VON FELLEBERG 2005, p. 92 : sans date, Rembrandt Harmensz. Van Rijn : eaux-fortes non identifiées



voilà des questions qui restent à étudier⁷¹. Dans ces copies, il s'agit souvent de calques sur du papier mince, papier de soie ou papier huilé. Les copies du *Cavalier souriant*⁷² de Frans Hals et du *Portrait de jeune homme*⁷³ de Bronzino provenant de la collection Pourtalès ont été réalisées après leur publication en 1865 sous forme de gravures par Guillermin et Deveaux. Toutes deux ont été agrandies par Menn. Dans le *Cavalier souriant* (fig. 9), il a esquissé en filigrane le col, les épaules et les manches avant de souligner de traits plus marqués les contours les plus importants. Pour le cou, le menton, la bouche, le nez, les yeux, les joues et le front, le modelé est rendu par contraste entre des surfaces au hachuré dense, légèrement estompées, et des parties laissées à nu. Contours et ombres minuscules ont été appliqués ensuite au moyen de lignes fortement imprimées et, la plupart du temps, courtes. Quant à la figure du *Portrait de jeune homme* de Bronzino (fig. 10), Menn en commence l'exécution à la sanguine claire en estompant certaines parties au niveau du chapeau, de la moitié du visage, du collet, des épaules et des manches à taillades du pourpoint avant de passer à une sanguine plus foncée pour étoffer son dessin d'une main souple.

L'œuvre de Rembrandt, publié dès 1751 en un catalogue raisonné qui connaîtra maints ajouts par la suite, a fait l'objet d'une publication assurée par Charles Blanc en 1853 et illustrée de cent héliogravures photo. En 1859-1861 paraît l'*Œuvre complet* des gravures et tableaux⁷⁴. Menn se met à l'étude approfondie des travaux de Rembrandt dont il copie de nombreuses gravures. Il s'est visiblement fait mettre à disposition des eaux-fortes originales à Paris⁷⁵. Pour certaines, il a fait des calques sur papier huilé⁷⁶. Dans le dessin au fusain (fig. 11) exécuté à partir de la gravure de même dimension de Flameng réalisée d'après *Le Christ bénissant les enfants* de Nicolaes Maes – alors attribué à Rembrandt – et reproduite dans la *Gazette des beaux-arts* de 1866⁷⁷, Menn pose un canevas de lignes fines qu'il estompe ensuite en modelant délicatement les figures. Puis la feuille est retravaillée par touches brèves et prononcées.

76. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4783 et 1912-4785 à 1912-4790

77. Ce tableau constitue le sujet principal de l'article de Théophile Toré, alias Bürger. Pendant la préparation de l'article, le tableau passa de la collection Suermondt à la National Gallery de Londres (inv. NG757, huile sur toile, 218 × 154 cm), voir *Gba*, tome XXI, 1866, p. 260. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4800, fusain sur papier à lettres filigrané, feuille 28 × 19,5 cm, motif 21 × 15,6 cm, d'après *Gba*, tome XXI, 1866, en regard de la p. 254 : gravure, feuille 29,7 × 21 cm, motif 21 × 15,3 cm (environ).

78. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4802 à 1912-4810

79. En particulier dans STIRLING 1855, pp. 237-256, qui paraît en traduction française à Paris chez la veuve J. Renouard en 1865. Répertoire des différentes éditions sur la *Colección Real de Pintura* dans *Catálogo General* 1987, notamment pp. 71-72 et 213-216 (édition de 1875). N'entrent pas en ligne de compte comme modèles les reproductions dans BLANC 1869, pp. 1-16. Dans la *Gazette des beaux-arts* paraissent à partir de 1879 et jusqu'en 1884 onze articles avec illustrations, parmi lesquelles figurent une petite lithographie de *La Reddition de Breda* (12 × 14,8 cm) et une eau-forte du portrait du pape *Innocent X* (19 × 14,8 cm) d'après la version de la Galerie Doria Pamphilj à Rome.

80. Voir note 5

81. Voir STIRLING 1855, p. 248. Le portrait de la National Gallery of Art de Washington est aujourd'hui considéré comme une œuvre provenant de l'entourage proche de Velázquez, voir BROWN/MANN 1990, pp. 123-127 ; autres possibilités : la version en buste du Wellington Museum à Londres ou celle, coupée au genou, de la Galerie Doria Pamphilj à Rome. Voir LÓPEZ-REY 1963, pp. 272-277, n° 443, et pp. 274-275, n° 448.

82. La bibliothèque de la Classe des beaux-arts renfermait une publication de 1864 consacrée à l'Ermitage de Saint-Petersbourg, où le tableau se trouvait à l'époque de Menn, voir *Catalogue* 1882, p. 8.

83. BLANC 1869, pp. 9 et 16, repr.

84. Norfolk (Virginie), Chrysler Museum of Art, inv. 71.679, huile sur toile, 47 × 77 cm ; original à Paris, Musée du Louvre, inv. 943, huile sur toile, 47,2 × 77,9 cm

Les modèles utilisés pour les copies de Velázquez n'ont, pour la plupart, pas encore été identifiés⁷⁸. Menn n'a certainement pu voir qu'une petite partie des originaux. Les copies bordées de lignes d'après *El Primo*, *Les Buveurs*, *La Reddition de Breda* et d'après les portraits de *Philippe IV* et du *Cardinal Borgia* semblent toutes avoir été exécutées d'après des versions imprimées. Des mentions concernant des reproductions se trouvent dans les œuvres de William Stirling publiées en 1848 et 1855⁷⁹. Par contre, on n'a pas identifié avec certitude le modèle de la copie de petit format du portrait du pape *Innocent X*, qu'il faut dater postérieurement à 1877⁸⁰. Valentine Green avait reproduit ce portrait en 1774, alors qu'il se trouvait encore à la galerie Houghton à Londres, en réalisant un mezzotinto⁸¹. La question de savoir si Menn a eu cette reproduction-là sous les yeux en 1877 ou s'il s'agit d'une autre n'a pas encore été complètement élucidée⁸².

Pour une seule copie à l'huile, celle que Menn a peinte après son second séjour à Paris, on connaît le modèle avec certitude : il s'agit de la *Réunion de treize personnages*, que le Musée du Louvre avait acquise en 1851 en tant qu'œuvre attestée de Velázquez. Le tableau avait suscité une grande attention parce que l'on croyait qu'il représentait treize artistes espagnols⁸³. Édouard Manet (1832-1883) en exécuta également une copie grandeur nature⁸⁴, contrairement à Menn qui, en passant à la copie à l'huile, a opté comme à l'accoutumée pour une réduction du format. Dans la même série, on dispose encore de deux dessins au crayon⁸⁵. Reste à savoir à quelle occasion Menn a copié cette œuvre.

Une des raisons pour lesquelles Menn a copié et dessiné sa vie durant pourrait tenir à une constatation faite alors qu'il était collégien. Léon Guinand a rapporté ces propos du peintre : « Je pris en dégoût le verbalisme et l'écriture qui ne me décrivaient rien, ainsi que la nécessité de retenir par cœur, comme l'on dit, ou de mémoire, comme l'on devrait dire, tout ce qu'on nous faisait lire, jusqu'au jour un peu tardif, où saisissant un crayon, je résolus de décrire et non plus écrire tout ce que je voyais⁸⁶. » À l'évidence, Menn dessine pour rendre intelligible, de même qu'il analyse en dessinant. Il s'est adonné à la copie et à l'étude comme l'ont fait Rubens, Delacroix, Manet, Cézanne ou Itten. Quant aux Vénitiens, Menn les a surtout copiés pour la couleur.

Durant ses années d'enseignement, Menn a poursuivi son activité de copiste et s'en est servi pour l'analyse des formes et des compositions. C'est probablement à Florence déjà qu'il a copié une première fois des dessins de la *Déposition Borghèse* de Raphaël, un maître qui devait encore l'occuper par la suite⁸⁷. Sur différentes petites feuilles, Menn reprend la composition et réduit les figures à des poupées dont il travaille les articulations à arête vive⁸⁸. Une réduction de la forme qu'il poursuit dans l'un des carnets des années 1890-1892⁸⁹. Menn y a détaché les deux porteurs et la dépouille du Christ des autres personnages et les a représentés sous forme de figures géométriques aplaties sur lesquelles sont apposées les lignes de tension en guise de vecteurs (fig. 12). Sur la page en regard, Menn a repris les porteurs dans un tout petit croquis schématique, où ils sont toutefois identifiables. Ces esquisses, qui servaient de matériel didactique, sont mises en perspective à l'aide de mots clés ou de brefs préceptes. Un autre dessin de Menn figure sur cette page : il s'agit de la *Vierge au chardonneret* de Raphaël, dont l'artiste a retravaillé à l'encre rouge une esquisse au crayon en faisant ressortir ombres, lumières et volumes par des hachures au trait rapide. À côté, en petit, il a repris la même composition en croquant les trois silhouettes sous forme de simples traits. Au verso, on retrouve la Madone et les deux garçons ; la forme est plus libre, probablement exécutée de mémoire, sans poser d'arrière-plan – une forme de réflexion sur la position des figures du groupe⁹⁰. Des

concepts par paires et des mots clés viennent compléter les esquisses. Ces pensées, sous forme de formules elliptiques, demandent à être explicitées oralement.

On retiendra en résumé que Menn a intensément étudié les maîtres anciens, mettant à profit les années passées à Paris et en Italie pour réaliser de nombreuses copies à l'huile qu'il conserva jusqu'à un âge avancé. L'activité de copiste, en rapport avec son enseignement et principalement axée sur le dessin, ne cessa jamais chez lui. Il exigeait d'ailleurs de ses étudiants qu'ils étudient et analysent les chefs-d'œuvre⁹¹. Au début des années 1870, les *Dessins de mémoire* et les *Reconstructions* furent intégrés dans le cursus de l'école et se virent attribuer un jury. On mesurera le succès de cette initiative en lisant la citation suivante : « M. Menn a pu, tout en obtenant des élèves les mêmes résultats qu'autrefois, en appeler, beaucoup plus que par le passé, à leur mémoire, à leur faculté d'invention, en un mot à leur intelligence, et leur inspirer ainsi un zèle et un goût du travail, qu'on ne saurait trop reconnaître⁹². » Grâce à Menn, la copie accéda au rang de discipline exigeante propre à stimuler l'imagination des élèves.

85. MAH, inv. 1912-155, huile sur toile, 29,8 × 48 cm ; MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4802, crayon sur papier, 30 × 20 cm, et inv. 1912-4803, crayon sur papier, 20 × 30 cm

86. GUINAND 1893, pp. 6-7 ; LANICCA 1911, p. 4

87. MASON/NATALE 1984, p. 253 ; MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-5017, mine de plomb sur papier, 19 × 23,5 cm, inv. 1912-4696, mine de plomb sur papier, 19 × 23,5 cm, et inv. 1912-4697, mine de plomb sur papier, 28 × 44 cm. Dans la collection de la Classe des beaux-arts se trouvaient des reproductions de Volpato et Dorigny, ainsi que des photographies des Loges, voir *Catalogue* 1870, pp. 30-32 (portefeuille III) et pp. 64-65 (photographies).

88. MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4698, mine de plomb et crayon noir sur papier, 18 × 22 cm, et inv. 1912-4699, mine de plomb sur papier, 20,5 × 17 cm

89. BGE, Arch. Baud-Bovy, 256, B. Menn : notes autographes, carnet 9, 1892, f^{rs} 16 v^o-17 r^o

90. BGE, Arch. Baud-Bovy, 256, B. Menn : notes autographes, carnet 9, 1892, f^o 17 v^o. Autre dessin sur ce thème : MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-4677, crayon sur papier, 23,2 × 15,6 cm, reproduit dans MASON/NATALE 1984, p. 260. Voir également à ce sujet la version genevoise controversée de Raphaël ou la copie de Gustave Revilliod (1817-1890), *ibid.*, pp. 126-152.

91. On en trouve des témoignages dans les récits de ses élèves et chez certains auteurs, voir BAUD-BOVY 1898, pp. 13-15 et 25-26, et STOUTZ 1927, p. 68.

92. *Compte rendu* 1872, pp. 63-64

- DE ANDRÉS 2001 Alberto de Andrés, «Barthélemy Menn (1815-1893)», dans Lukas Gloor, Peter Wegmann (dir.), *Im Licht der Romandie · Oskar Reinhart als Sammler von Westschweizer Kunst*, catalogue d'exposition, Winterthur, Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten, 10 juin – 28 octobre 2001, Ostfildern-Ruit – Zurich 2001, pp. 179-191
- BÄTSCHMANN 2008 Oskar Bättschmann, *Giovanni Bellini*, Londres 2008
- BÄTSCHMANN à paraître Marie Therese Bättschmann, «Hodlers Ausbildung in Genf bei Barthélemy Menn · Écoles de dessin – École de jeunes gens – École de la figure», dans *Actes du symposium international Hodler*, Berne, Aula PROGR, 17-18 avril 2008, Berne 2009, à paraître
- BAUD-BOVY 1898 Daniel Baud-Bovy, *Notice sur Barthélemy Menn, peintre et éducateur*, Genève 1898
- BAUD-BOVY 1921-1924 Daniel Baud-Bovy (éd.), «Lettres de Rome de Barthélemy Menn à Jules Hébert», *Annuaire des beaux-arts en Suisse*, III, 1921-1924, pp. 326-359
- BAUD-BOVY 1924 Daniel Baud-Bovy (éd.), «Barthélemy Menn · Choix de lettres», *Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft*, 1924, pp. 3-27
- BAUD-BOVY 1925-1927 Daniel Baud-Bovy (éd.), «Lettres de Rome de Barthélemy Menn à Jules Hébert», *Annuaire des beaux-arts en Suisse*, IV, 1925-1927, pp. 201-225
- BGE Bibliothèque de Genève
- BLANC 1853 Charles Blanc, *L'Œuvre de Rembrandt reproduit par la photographie, décrit et commenté par M. Charles Blanc, ancien directeur des Beaux-Arts*, Paris 1853
- BLANC 1859-1861 Charles Blanc, *L'Œuvre complet de Rembrandt · Décrit et commenté par Charles Blanc*, 2 volumes, Paris 1859-1861
- BLANC 1869 Charles Blanc (éd.), *École espagnole*, Histoire des peintres de toutes les écoles, volume XI, Paris 1869
- BNF Bibliothèque nationale de France
- BODMER 1902 Barthélemy Bodmer, «Barthélemy Menn, peintre», *Nos Anciens et leurs œuvres · Recueil genevois d'art*, 4^e livraison, volume II, 1902, pp. 67-102
- BROWN/MANN 1990 Jonathan Brown, Richard G. Mann, *Spanish Paintings of the Fifteenth Through Nineteenth Centuries*, The Collections of the National Gallery of Art · Systematic Catalogue, Washington – Cambridge 1990
- BRUSCHWEILER 1960 Jura Bruschweiler, *Barthélemy Menn, 1815-1893 · Étude critique et biographique*, Zurich 1960
- BRUSCHWEILER 1983 Jura Bruschweiler, «Ferdinand Hodler (Bern 1853 – Genf 1918) · Kronologische Übersicht: Biografie, Werk, Rezensionen», dans Felix Baumann, Jura Bruschweiler, Dieter Honisch, Guido Magnaguagno (éd.), *Ferdinand Hodler 1853-1918*, catalogue d'exposition, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, 2 mars – 24 avril 1983, Paris, Musée du Petit Palais, 11 mai – 24 juillet 1983, Zurich, Kunsthhaus, 19 août – 23 octobre 1983, Zurich 1983, pp. 43-169
- Catálogo General 1987 Rafael Casariego (dir.), *Catálogo General de la Calcografía Nacional*, Madrid 1987
- Catalogue 1870 *Catalogue des livres et estampes appartenant à la Classe des beaux-arts de la Société des Arts de Genève*, Genève 1870
- Catalogue 1882 *Catalogue des livres et estampes appartenant à la Classe des beaux-arts de la Société des Arts de Genève · Appendice*, Genève 1882
- Compte rendu 1872 *Compte rendu de l'Administration municipale de la Ville de Genève pendant l'année 1872*
- CROSNIER 1911 Jules Crosnier, «Barthélemy Menn, peintre · À propos d'une exposition de ses œuvres», *Nos Anciens et leurs œuvres · Recueil genevois d'art*, 2^e série, onzième année, tome I, n° 1, 1911, pp. 61-104
- DALHOFF 1997 Meinolf Dalhoff, *Giovanni Bellini · Die Verklärung Christi · Rhetorik, Erinnerung, Historie*, Kunstgeschichte, volume 56, Münster 1997
- 200^e Anniversaire 1948 G[abriel]-É[douard] Haberjahn, *200^e Anniversaire de la fondation de l'École des beaux-arts, 1748-1948 · Deux cents ans d'enseignement artistique à Genève*, Genève 1948
- FEHLMANN 1998 Marc Fehlmann, *Théodore Géricault: das Zürcher Skizzenbuch*, Berne 1998 [CR-ROM]
- FEHLMANN 2008 Marc Fehlmann, «Barthélemy Menn et l'Antiquité», *Genava*, n.s., LVI, 2008, pp. 51-64
- Gba *Gazette des beaux-arts*
- GERSAINT/HELLE/GLOMY 1751 Edme François Gersaint, P.-C.-A. Helle, Jean-Baptiste Glomy, *Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'œuvre de Rembrandt, composé par feu M. Gersaint, et mis au jour, avec les augmentations nécessaires, par les sieurs Helle et Glomy*, Paris 1751
- GUIGUE 1905 Constant Guigue, «Abraham Constantin, peintre sur porcelaine», *Nos Anciens et leurs œuvres · Recueil genevois d'art*, tome V, 1905, pp. 53-70
- GUINAND 1893 Léon Guinand, *Notice abrégée des principes de Barthélemy Menn sur l'art et l'enseignement humaniste*, Genève 1893
- HUBER 2005 Hans Dieter Huber, *Paolo Veronese · Kunst als soziales System*, Munich 2005
- LANEYRIE-DAGEN 1985 Nadeije Laneyrie-Dagen, «Louis Peisse et le “Musée des modèles” à l'École des beaux-arts», *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, année 1985, 1987, pp. 217-241
- LANGER/VON FELLEBERG 2005 Laurent Langer, Valentine von Fellenberg, «Centre et périphérie · La formation des artistes suisses à l'École des beaux-arts de Paris, 1793-1863», dans SIK/ISEA 2005, pp. 70-97
- LANICCA 1911 Anna Lanicca, *Barthélemy Menn · Eine Studie*, Strasbourg 1911
- Legs Bodmer 1912 *Legs Bodmer* (copie du registre manuscrit), Genève, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des dessins, 1912
- LOOSLI 1921-1924 Carl-Albert Loosli, *Ferdinand Hodler · Leben, Werk und Nachlass*, 4 volumes, Berne 1921-1924
- LÓPEZ-REY 1963 José López-Rey, *Velázquez · A Catalogue Raisonné of His Œuvre*, Londres 1963
- MASON/NATALE 1984 Rainer Michael Mason, Mauro Natale (dir.), *Raphaël et la seconde main... Raphaël dans la gravure du*

- xv^e siècle · *Simulacres et prolifération, Genève et Raphaël*, catalogue d'exposition, Genève, Cabinet des estampes, Musée d'art et d'histoire, 12 janvier – 25 mars 1984, Genève 1984
- MENN 1874 Charles Menn, «De l'enseignement des arts du dessin en Suisse, au point de vue technique et artistique comparé à ce qui se fait dans les autres pays», *Bulletin de l'Institut national genevois*, Genève – Bâle – Lyon 1874
- MOSCHINI MARCONI 1962 Sandra Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, volume II, *Opere d'Arte del secolo XVI*, Cataloghi dei musei e gallerie d'Italia, 5, Rome 1962
- MÜLLER 2001 Paul Müller, «Ferdinand Hodler (1853-1918)», dans Lukas Gloor, Peter Wegmann (dir.), *Im Licht der Romandie · Oskar Reinhart als Sammler von Westschweizer Kunst*, catalogue d'exposition, Winterthour, Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten, 10 juin – 28 octobre 2001, Ostfildern-Ruit – Zurich 2001, pp. 193-215
- MÜLLER 2007 Paul Müller, «Les paysages de Ferdinand Hodler, entre réalisme et symbolisme», dans Serge Lemoine, Sylvie Patry (dir.), *Ferdinand Hodler 1853-1918*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Orsay, 13 novembre 2007 – 3 février 2008, Paris 2007, pp. 175-185
- POSSELLE 1993 Laurence Posselle (dir.), *Copier, créer : de Turner à Picasso · 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre, 26 avril – 26 juillet 1993, Paris 1993
- REYNOLDS 1787 Joshua Reynolds, *Discours prononcés à l'Académie royale de peinture de Londres [...]*, 2 volumes, Paris 1787
- SIK/ISEA 2005 Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft/Institut suisse pour l'étude de l'art, *Rapport annuel*, Zurich – Lausanne 2005
- STIRLING 1855 William Stirling, *Velazquez and His Works*, Londres 1855
- STOUTZ 1927 Élisabeth de Stoutz, *Mon bonheur en ce monde · Souvenirs et croquis*, Genève – Paris 1927
- TEMPESTINI 1997 Anchise Tempestini, *Giovanni Bellini*, Milan 1997
- WALTER 2008 Bernadette Walter, «Biografie», dans Katharina Schmidt, Lázló Baán, Matthias Frehner (dir.), *Ferdinand Hodler · Eine symbolische Vision*, catalogue d'exposition, Berne, Kunstmuseum, 9 avril – 10 août 2008, Budapest, Szépművészeti Múzeum, 7 septembre – 14 décembre 2008, Ostfildern-Ruit 2008, pp. 365-374
- WETHEY 1969-1971-1975 Harold Edwin Wethey, *The Paintings of Titian · Complete Edition*, 3 volumes, Londres 1969-1971-1975
- WRIGHT 1989 Christopher Wright, *Poussin · Gemälde. Ein kritisches Werkverzeichnis*, Landshut 1989
- ZANOTTO 1833-1834 Francesco Zanotto, *Pinacoteca della Imp. Reg. Accademia Veneta delle Belle Arti*, 2 volumes, Venise 1833-1834
- ZELGER 1981 Franz Zelger, *Der frühe Hodler · Das Werk 1870-1890*, catalogue d'exposition, Pfäffikon, Seedamm-Kulturzentrum, 11 avril – 14 juin 1981, Berne 1981

Crédits des illustrations

Jürg Bernhardt, Berne, fig. 3 | BGE, Matthias Thomann, fig. 12 | MAH, Flora Bevilacqua, fig. 4, 7-9, 11 | MAH, Bettina Jacot-Descombes, fig. 1-2, 5-6, 10

Adresse de l'auteur

Marie Therese Bättschmann, historienne de l'art, Marienstrasse 11, CH-3005 Berne

