

Barthélemy Menn : peindre et enseigner : un projet de recherche

Autor(en): **Bätschmann, Marie Therese / Gentil, Léa / Chanal, Tamara**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **61 (2013)**

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-728061>

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.

Barthélemy Menn: peindre et enseigner. Un projet de recherche

MARIE THERESE BÄTSCHMANN,
LÉA GENTIL ET TAMARA CHANAL

CETTE RECHERCHE, FINANCÉE PAR LE FONDS NATIONAL SUISSE DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE (FNS), A POUR BUT L'EXAMEN APPROFONDI DES ŒUVRES DE BARTHÉLEMY MENN (1815-1893). LOIN DE SE CANTONNER À LA PERSONNALITÉ D'UN HOMME, ELLE EMBRASSE AUSSI BIEN LE TISSU CULTUREL GENEVOIS ET SES MODES DE PENSÉE QUE L'ENSEIGNEMENT ARTISTIQUE ET LES PRATIQUES PICTURALES DU XIX^e SIÈCLE. EN S'INTERROGEANT SUR LES MOYENS D'OBTENIR DES DONNÉES EXPLOITABLES À PARTIR DE BASES INFORMATISÉES ET EN ACTUALISANT LE PROGICIEL MUSEUMPLUS, ELLE PORTE ÉGALEMENT UN REGARD SUR L'ACTUALITÉ. ENFIN, EN TENTANT DE METTRE EN VALEUR UN FONDS TRÈS RICHE, CONSERVÉ AU MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE DEPUIS UNE CENTAINE D'ANNÉES, CE PROJET FAIT EN SORTE QUE LE NOM DE BARTHÉLEMY MENN, GRAVÉ SUR LA FAÇADE DE L'ÉDIFICE, NE RESTE PAS LETTRE MORTE POUR LES GÉNÉRATIONS FUTURES.

1 Barthélemy Menn, *Paysage d'Italie*, env. 1844. Huile sur toile, 85,5 x 118,5 cm, signé «By Menn/Genève». MAH, inv. 1874-9.



2 Barthélemy Menn, *Groupe de figures dans un paysage*, s.d. Aquarelle, gouache blanche, plume, encre brune, traces de crayon noir sur papier grège, 13,1 x 20,6 cm. MAH, inv. 1912-3736.



Figures et paysages, un inventaire virtuel

L'important fonds Barthélemy Menn du MAH, ainsi que les sources manuscrites issues d'une collection privée, de l'École des beaux-arts, de la Société des Arts et de l'Institut national genevois constituent le point de départ de cette étude. La première acquisition d'un tableau du peintre par le musée date de 1874 (fig. 1), mais c'est en 1912 que le fonds s'enrichira considérablement, grâce au legs d'Élisabeth Bousquet (1853-1911), veuve de Barthélemy Bodmer (1848-1904). L'inventaire du MAH comprend 2362 dessins, 53 aquarelles, un album, 383 peintures d'étude (dont quatre panneaux), 166 peintures, quelques gravures, une terre crue et deux carnets, ainsi que divers documents. L'étude de ce fonds s'avère être un travail d'envergure. Conservé dans les dépôts du pôle Beaux-arts et du Cabinet d'arts graphiques, il compte environ 3000 œuvres, disposées sur des grilles ou rangées dans des tiroirs et des boîtes. Des recherches numériques peuvent toutefois être réalisées plus facilement car elles permettent de rassembler rapidement les travaux par catégories, selon un critère donné, comme par exemple le sujet, la technique, le support, le format, la date ou encore la provenance.

Les peintures et les dessins de Menn au MAH recouvrent des thèmes variés : portraits, études de têtes et de figures, figures avec paysage ou, à l'inverse, paysages avec figures (selon la manière dont on évalue la place de la figure dans la composition), simples représentations de paysages. À noter encore que le critère « figure » prend en compte autant les représentations humaines qu'animales. D'autres genres,

comme les natures mortes et les représentations architecturales, sont rarement traités.

L'intérêt de Menn pour la figure et le paysage s'explique par son désir initial de se hisser au rang de peintre d'histoire et par sa conviction subséquente que le genre du paysage prend toujours plus d'importance¹. Il faudrait vérifier à partir de quel moment la représentation de la figure passe au second plan dans ses œuvres peintes et finit par disparaître totalement. Dans ses dessins, la figure et le paysage semblent coexister à parts égales. Ceci explique probablement pourquoi il sera engagé, dès 1851, comme directeur de l'École de la figure aux Écoles des beaux-arts de Genève. À l'instar de François-Gédéon Reverdin (1772-1828), Menn instaure la représentation de la figure comme élément essentiel de l'apprentissage du dessin. Cependant, dans les années 1870, il réforme ce concept : les mouvements du corps, sa projection dans l'espace, qu'il faut traiter selon différents points de vue, ainsi que sa reconstruction deviennent le pivot central de son enseignement. En effet, c'est un excellent moyen d'exercer la mémoire des élèves et de développer leur imagination. Ces cours aboutissent en 1879 à la fondation de l'ambitieux Département des beaux-arts, qu'il présidera au sein des nouvelles Écoles d'Art².

À partir de 1860, Barthélemy Menn n'expose plus ses propres toiles. Titre, datation et signature deviennent inutiles aux yeux de l'artiste, d'autant plus qu'il semble renoncer à la vente de ses œuvres. Par conséquent, de précieuses informations nous manquent pour les travaux appartenant aux trente dernières années de sa carrière et pour lesquels ne subsistent que peu de titres originaux. Bien que quelques œuvres puissent être identifiées grâce au paysage représenté,

la plupart portent uniquement des titres descriptifs. Par ailleurs, dans l'inventaire manuscrit du legs Bodmer établi par le MAH, une bonne partie des dessins sont groupés de manière générique. Citons par exemple, à la page 32 : « 72 dessins paysages 1^{re} époque » ou encore à la page 36 de ce document : « 195 dessins copies non déterminées ou sans grand intérêt ». Ainsi, dans la base de données, sous le champ *Titre*, on trouve autant de titres descriptifs que de termes généraux. Pour une classification d'après les sujets, des interrogations plus complexes deviennent nécessaires et obligent à une recherche dans les champs *Iconographie* et *Type de représentation*. Pour une publication future ou pour la mise en ligne, il serait donc utile d'envisager une uniformisation des titres, selon des critères plus précis.

Le fonds Menn du MAH se compose de travaux exécutés de manière très variable (fig. 2 à 4) : minutieusement peintes et soignées, certaines compositions très maîtrisées côtoient des études pour des panneaux décoratifs, des paysages et des figures à la touche minimaliste ou au contraire richement détaillés. S'ajoutent à cela des études parfaites de nu qui s'opposent à des figures à peine esquissées, des copies de petit format, des études mouvementées ou schématiques voire, parfois, un peu grossières. Le tracé du pinceau, de la plume ou du crayon varie souvent. Il est tantôt fin et soigné,



3 Barthélemy Menn, *Paysage : arbre penché vers une pente rocheuse*, s.d. Plume et encre brune sur papier, 7,8 x 13,3 cm. MAH, inv. 1912-5292.

4 Barthélemy Menn, *À Coinsins*, s.d. Huile sur papier monté sur carton, 24 x 39 cm. MAH, inv. 1912-269.



tantôt incertain, rude, incisif, il peut aussi se montrer superficiel et fugace. Dans quelle mesure est-il possible de situer ces divers *modi* ou moyens d'expression, que ce soit dans le temps ou par rapport à leur fonction ? Le nombre relativement restreint d'œuvres datées ne permet d'établir qu'une chronologie extrêmement discontinue (à peine quelques points sur un axe temporel). Pour l'instant, seule a été effectuée une distinction entre les œuvres produites du temps de la formation de l'artiste, réalisées pour les concours et les expositions, et celles du temps de sa maturité et de sa vieillesse, qui s'étendent sur trois décennies. L'activité de copiste de Menn offre également des points de repère supplémentaires à la datation, raison pour laquelle il semble fondamental de les identifier³.

Par ailleurs, un examen approfondi de la destination des œuvres paraît nécessaire pour établir des liens entre les divers modes d'exécution et permettre ainsi d'en inférer une éventuelle évolution stylistique. Comment Menn travaillait-il d'après le modèle, d'après nature ? Et comment transposait-il ses propres idées ? Lesquels de ses travaux sont des études et lesquels des compositions totalement abouties ? Existe-t-il des dessins de souvenir réalisés d'après les œuvres achevées ? Et enfin, quels dessins servaient à la préparation de ses cours et lesquels étaient des démonstrations explicatives pour ses élèves ?

Un autre problème majeur doit être résolu, qui concerne les différences de qualité entre les œuvres. Comment interpréter les travaux plutôt faibles ou les doublons ? Sont-ils de sa main ou de celle de ses élèves ? À notre connaissance, le legs d'Élisabeth Bodmer née Bousquet, réunit un nombre conséquent d'œuvres d'autres artistes : mises à part celles de Barthélemy Bodmer lui-même, quelques-unes appartiennent à des maîtres anciens ou inconnus, dont l'attribution reste à vérifier, mais il y a aussi des tableaux et des dessins d'amis et d'élèves⁴. La plupart ont été identifiés en 1912 et leur attribution précisée plus tard⁵. D'autres ont été enregistrés sous l'appellation « Atelier de Menn ». Cependant, nous savons que Menn ne tenait pas d'atelier avec des apprentis anonymes pour le seconder ; tout au plus quelques élèves privilégiés y avaient-ils accès.

On pourrait déplorer le fait que ce fonds soit si hétérogène. Toutefois, cette diversité devient aussi une richesse, car avec ses œuvres achevées et ses innombrables études, esquisses et copies, elle offre indirectement des indications déterminantes sur ce que cet artiste modeste affectionnait, et sur son éminente personnalité de professeur. Elle témoigne de ses méthodes de travail et de sa façon de penser. Elle rejoint ainsi l'essentiel de notre étude, qui repose sur les rapports entre ces deux pôles, « peindre et enseigner ». **MTB**



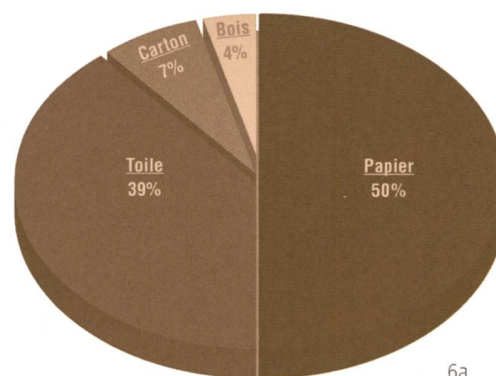
Regards sur le métier du peintre

Issues du fonds d'atelier de Barthélemy Menn, les peintures léguées au MAH forment une collection hétéroclite. Ainsi, le *Jeune baigneur étendu sur la grève* (fig. 5), autrefois supposé de la main de Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) et dont l'attribution à Menn reste aujourd'hui à démontrer, témoigne de la difficulté à résoudre les questions d'auteur et de datation en l'absence de sources écrites. Cette œuvre donne la mesure de la complexité de ce fonds et souligne l'intérêt d'une étude matérielle, afin de croiser le regard de l'historien de l'art et celui du conservateur-restaurateur.

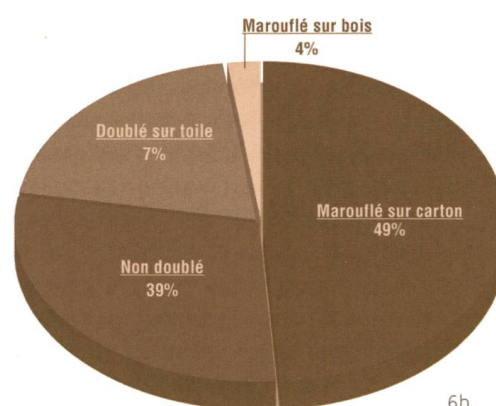
La recherche a deux objectifs : dans un premier temps, la révision de l'ensemble des peintures du fonds et, dans un second temps, l'analyse approfondie d'un groupe d'œuvres. Débutée en 2012, l'étude a permis la réalisation de constats matériels complétés par des photographies de l'ensemble de la collection. Sur la base de ces informations, un lot de vingt peintures représentatives des techniques et du parcours de l'artiste a pu être extrait. Notre intérêt s'est porté sur des compositions dont les caractéristiques techniques – support, préparation, dessin sous-jacent, couche picturale – ainsi que des restaurations antérieures moindres offraient davantage d'informations.

L'étude systématique a révélé un corpus de 537 peintures⁶ conservées au pôle Beaux-arts, dont seules dix-neuf sont signées. La moitié d'entre elles sont réalisées sur papier et un peu moins sur toile, quelques-unes sur carton et sur panneau (fig. 6a). Ces observations offrent un premier aperçu des pratiques de Menn quant à son choix des supports et à l'intérêt qu'il porte à l'exercice sur papier. Elles ont également permis de constater l'état de conservation du fonds, révélant le marouflage sur carton, sur toile ou sur bois de plus de la moitié des supports. Sur 533 tableaux observés, seuls 154 n'ont en effet pas subi de doublage ou de marouflage (fig. 6b). Cette pratique, qui consiste à encoller un support souple sur un substrat plus rigide était une solution habituelle tout au long des XIX^e et XX^e siècles. Elle pose toutefois des problèmes lors de l'étude, car elle masque les tampons estampillés au revers des toiles, indications précieuses quant aux fournisseurs et donc à l'origine des matériaux.

La synthèse des informations récoltées a abouti à la réalisation d'une base de données portant sur les spécificités matérielles des œuvres de Menn, telles que le type de support, le format, le tissage des toiles, la présence d'une préparation et la technique utilisée. Elle rend compte de la complexité de cette étude, en particulier par la présence de qualités picturales inégales, et de la difficulté de réduire les pratiques du peintre à une seule manière. Celles-ci sont d'autant plus délicates à cerner qu'il ne semble pas établir une



6a



6b

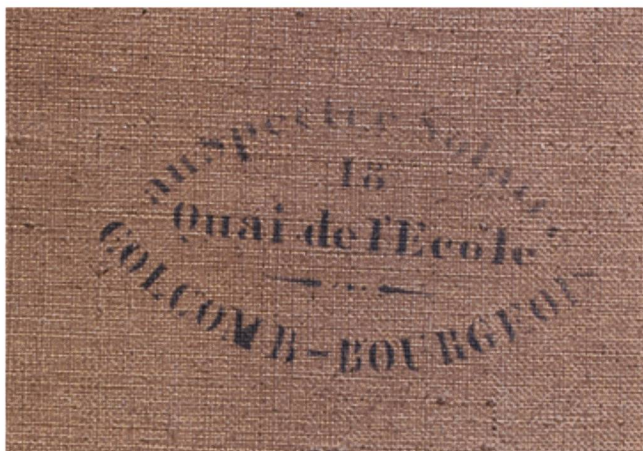
PAGE DE GAUCHE

5 Barthélemy Menn (attribué à), *Jeune baigneur étendu sur la grève*, vers 1860. Huile sur toile rentoilée, 48,7 x 70,7 cm. MAH, inv. 1912-488.

CI-DESSUS

6 a) Parmi les 537 œuvres conservées au pôle Beaux-arts, 268 sont réalisées sur papier, 212 sur toile, 35 sur carton et 22 sur bois. b) Sur un total de 537 œuvres, dont quatre n'ont pas été observées, seuls 154 supports ne sont pas transformés suite à un doublage ou un marouflage.

chronologie logique. À cela s'ajoute une époque riche, durant laquelle s'opposent les pratiques académiques et celles, plus audacieuses, vantant de nouvelles orientations artistiques. En parallèle, l'industrialisation grandissante propose davantage de fournitures. Les toiles préparées sur châssis, le carton pour la peinture à l'huile ou encore le papier torchon font leur apparition sur le marché, ainsi que de nouveaux pigments, en



particulier des verts qui vont considérablement diversifier les représentations du paysage. Cette offre se reflète d'ailleurs dans les qualités variables des toiles utilisées par Menn.

Un tampon du fabricant parisien Colcomb-Bourgeois (fig. 7), actif depuis 1816 à Paris⁷, retrouvé au revers d'une copie du *Couronnement de Marie de Médicis* de Rubens, indique que Menn se fournissait sur les lieux de production. Il renforce l'idée que la copie a été réalisée au Louvre entre 1838 et 1843. Toutefois, bien que le montage soit d'origine, le format ne répond à aucune norme de l'époque et pourrait signifier une

modification des dimensions initiales par l'artiste. Par ailleurs, les études de paysage, probablement réalisées d'après le motif, étaient peintes sur des toiles prédécoupées et fixées à plat sur des supports rigides, comme en témoignent les trous de punaises dans les angles. Menn préconisait-il un type de support pour certains sujets ou selon le stade d'achèvement? Pour quelle raison a-t-il peint *L'Autoportrait au chapeau de paille* (fig. 8) sur un carton fin et non sur toile, matériau préconisé pour les œuvres dites «achevées»? Seule une étude comparative des différents supports permettra de clarifier leur rôle, d'où l'importance d'un constat général de la collection.

Le fonds présente de nombreuses esquisses et des œuvres inachevées qui ont l'avantage d'offrir une meilleure compréhension des étapes de création, mais qui ne sont pas toujours représentatives du travail de l'artiste. La touche, pour chacun des sujets, se laisse clairement différencier : expérimentale pour les études de paysage, plus classique pour les portraits et davantage étudiée pour les copies. À cela s'ajoute le travail de dessinateur de Menn, qui va de pair avec sa peinture et son enseignement, l'incitant à théoriser sa technique dans un but éducatif. Afin de cerner ces différences, il est nécessaire de garder en mémoire sa personnalité, à la fois de peintre et d'enseignant.

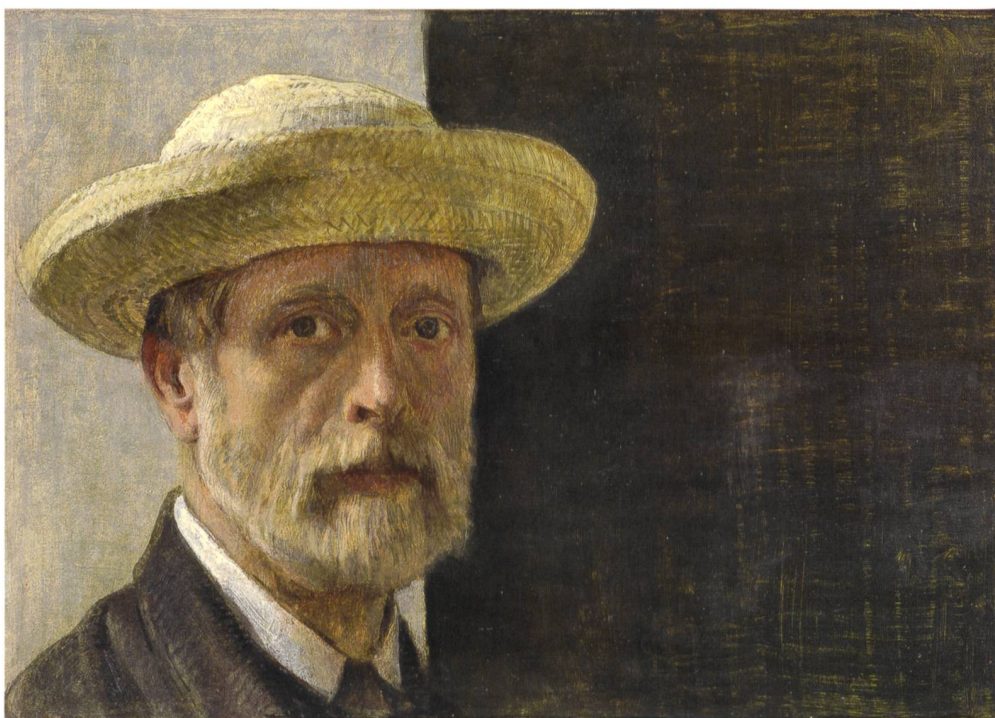
Parfois apprêtés, parfois peints à même la surface, les supports semblent être de provenance industrielle, plus rarement artisanale. Il sera aussi question de répondre aux

7 Détail du tampon estampillé au revers de la toile de Barthélemy Menn, d'après Pieter Paul Rubens (1577-1640), *Le Couronnement de Marie de Médicis*, entre 1838-1843. Huile sur toile, 33,5 x 59,5 cm. MAH, inv. 1912-211.

8 Barthélemy Menn, *Autoportrait au chapeau de paille*, détail du visage, vers 1867. Huile sur carton marouflé sur bois, 42,6 x 60,1 cm. MAH inv. 1894-12.

PAGE DE DROITE

9 Barthélemy Menn, *Étude d'après Madame Menn dormant*, après 1867. Crayon noir sur papier, 19,7 x 27,5 cm. MAH, inv. 1912-3938



habitudes des apprêts chez Menn. Considéré souvent comme un peintre classique, il semble pourtant, d'après les premières observations, s'intéresser davantage aux nouveaux produits offerts sur le marché. Par ailleurs, la correspondance avec son ami, le peintre et dessinateur Jules Hébert (1812-1897), offre des indications précieuses quant à sa technique. Il indique notamment de quelle manière il prépare les couleurs ou réalise certains aspects de surface⁸. Était-il novateur? Répond-il aux pratiques préconisées dans les manuels de peinture du XIX^e siècle, comme celui du peintre Pierre-Louis Bouvier (1765-1836), membre de la Société des Arts de Genève et professeur à l'École de la figure, qui publie en 1827 un ouvrage destiné aux artistes⁹? Se pencher sur les habitudes artistiques de Menn permet de s'interroger non seulement sur son influence et ses méthodes d'enseignement, mais également sur son rôle de précurseur dans la peinture genevoise du XIX^e siècle.

L'étude de cette collection, riche de plus de 537 œuvres, offre l'occasion d'obtenir des résultats représentatifs du parcours artistique de Menn. Par la présence de matériaux semblables sur des compositions stylistiquement proches, il sera possible d'appréhender clairement le processus de création et ainsi de parvenir à une meilleure compréhension de ses travaux. Cela résoudra les questions de chronologie et d'authenticité des peintures. C'est l'opportunité également d'apporter des résultats concrets liés aux matériaux artistiques utilisés dans la peinture genevoise du XIX^e siècle, jusqu'ici peu étudiée. Enfin,

une meilleure connaissance matérielle de la collection permettra d'améliorer considérablement la conservation des œuvres et de participer à la sauvegarde de ce patrimoine. LG

Perspective sur les carnets de notes

Dix-neuf carnets autographes de Barthélemy Menn sont parvenus à notre connaissance. Deux d'entre eux ont été donnés au MAH en 2007 par M^{me} Bérandère Stahl-Guinand, descendante d'un frère de l'artiste, et quinze sont entrés à la Bibliothèque de Genève en 1963, avec les archives de Daniel Baud-Bovy. C'est grâce aux transcriptions effectuées par ce dernier qu'a été révélée l'existence de deux calepins supplémentaires, dont la localisation reste encore inconnue.

Les biographes qui ont abordé la jeunesse de Menn insistent sur son apprentissage difficile en classe et sur son « dégoût du verbalisme et de l'écriture ». Cependant, l'image qu'il laissera bien plus tard à ses élèves, en dehors de ses cheveux blancs et de sa silhouette élancée, est celle d'un « homme éminemment cultivé ». De fait, les livrets qui s'échelonnent entre 1882 et 1893 prouvent que le peintre s'intellectualise de plus en plus au contact des ouvrages dont il veut extraire la substance. La production s'accélère à partir de novembre 1892, jusqu'à atteindre sept carnets l'année où il décédera. Cette prolixité tardive s'explique par



deux événements. D'une part, il perd sa femme (fig. 9), Louise Gauthier (1818-1887), et ce veuvage l'incite à une introspection propice à l'étude du sens de l'existence. D'autre part, peu avant sa mort, Menn constitue avec quelques jeunes disciples le « Groupe des humanistes », dans le but de concrétiser une nouvelle méthode éducative. Les réunions fréquentes et les discussions qu'elles suscitent stimulent ses recherches.

Présenter les carnets de Menn s'avère une tâche indissociable des lectures qu'il a effectuées. En dehors des références trouvées dans ses écrits, différentes sources nous permettent de reconstituer certaines pièces du puzzle, qui demeure malgré tout incomplet. Quelques dessins conservés au MAH portent des notes attestant que l'artiste feuilletait régulièrement la *Gazette des beaux-arts*, ce qui lui permet aussi d'y trouver des modèles et de les recopier. Grâce à ses relations sociales, Menn entrera en contact avec les penseurs de son temps et aura accès à un large éventail d'ouvrages. Dès 1852, il devient membre effectif de l'Institut national genevois. Cet organisme naissant constituera, au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, une belle bibliothèque, en partie détruite dans l'incendie du Bâtiment électoral en 1964, mais dont le registre de prêt à ses membres a été sauvegardé. De 1869 à 1876, le peintre y emprunte divers livres, notamment sur la flore ornementale, les méthodes de dessin de Hendrickx, l'architecture et Viollet-le-Duc.

Admis membre de la Classe des Beaux-Arts de la Société des Arts en novembre 1843, il pourra puiser dans un fonds documentaire particulièrement riche. Cependant, le registre des prêts prévu par le règlement n'a pas été conservé. Nous n'avons pas trouvé trace d'emprunts effectués par Menn à la Bibliothèque publique, en revanche, nous savons qu'il ne se contente pas d'aller chercher ailleurs les sources de son savoir puisqu'il constitue chez lui une réserve bien fournie. En effet, lorsqu'il lègue à Marcel Guinand le mobilier de son appartement, il lui demande de conserver ses livres à l'usage des élèves du Groupe des humanistes. Malheureusement, il n'y a pas eu d'inventaire de ces ouvrages, seuls ont été individualisés les volumes destinés à son petit-neveu, qui portent le cachet « De Barthelemy Menn a Marcel Guinand [sic] »²⁰. À défaut de titres, on peut souligner l'importance qu'attachaient les disciples du peintre à ces imprimés : « Placé sous cette lumière, nous reconnaitrons [sic] bien vite dans le livre un type de l'Utile, conservateur du travail héréditaire des Idées et des Expériences : du Savoir qui nous aide à prévoir et à perfectionner »²¹.

Il serait impossible d'aborder ici l'ensemble des carnets de notes, c'est pourquoi nous nous contenterons d'en analyser brièvement trois²², qui présentent une certaine cohérence du point de vue du contenu, et nous limiterons cette approche à un angle particulier. Ce qui frappe tout d'abord au fil des pages,

c'est le rythme de l'écriture. Plus habitué au pinceau qu'à la plume, Menn procède par alternance de passages qu'il recopie et de phrases discontinues. Souvent ses idées sont exprimées par des mots-clés, placés en opposition ou disposés en tableaux, ce qui rend le décryptage du sens général malaisé. La calligraphie peut varier considérablement, selon l'instrument utilisé. Quant au contenu, ceux qui auraient aimé pénétrer dans l'intimité de l'artiste seront déçus car il dévoile rarement ses sentiments personnels. Ses préoccupations s'orientent essentiellement vers quatre grands axes théoriques : l'enseignement, l'art, la science et la philosophie. Ces domaines que Menn cherche à approfondir sont en lien avec ce qu'il ne cessait déjà de dire en classe – « Hors la science, pas de grand art. Il faut savoir pour créer » – et avec ce qu'il désirait développer : un enseignement proposant une synthèse des connaissances humaines. Les calepins foisonnent de données très pointues non seulement sur la physique, l'anatomie, la cosmologie, la biologie, mais aussi sur la psychologie et la sociologie, disciplines plus récentes, et surtout sur les « sciences noologiques » explorant le monde de l'esprit et de la pensée.

C'est sur les philosophes, qui tiennent une très grande place dans ses notes, que nous souhaiterions nous arrêter. En effet, l'artiste ne cite pas moins de quinze noms, dont les principaux illustrent les grands mouvements de la philosophie antique (Socrate et Aristote), de la philosophie moderne des XVII^e et XVIII^e siècles, avec les représentants tant du rationalisme (Descartes, Spinoza, Leibniz) que de l'idéalisme (Kant), et enfin de la philosophie contemporaine, avec le positivisme (Comte)²³. Pourquoi un tel intérêt ? Nous voyons à cela plusieurs raisons : Menn s'attache à la connaissance de l'homme dans son milieu et à son harmonie avec l'univers. Il a donc besoin de comprendre les lois qui régissent les phénomènes physiques et intellectuels. Au-delà des théories, il se passionne pour les méthodes d'analyse, les méthodes d'« Investigation de la Vérité » (fig. 10) qui ont permis d'aboutir à tel ou tel résultat. Il s'échine à pratiquer cet exercice mental, persuadé que des analogies existent entre les lois esthétiques et les lois de la pensée : « Il n'y a pas d'art sans l'Idée »²⁴.

La maïeutique de Socrate (fig. 10), ou « l'art d'accoucher » les jeunes esprits par d'habiles questions, devait tout naturellement interpeller l'éducateur, mais la logique d'Aristote, en particulier la partie concernant le raisonnement déductif (ou syllogisme), le fascine bien plus, et il en décortique à plusieurs reprises les articulations²⁵.

Menn s'intéresse en outre à un instrument plus adapté à la recherche : l'induction, basée cette fois sur la méthode expérimentale développée par Bacon au XVI^e siècle. Elle consiste à proposer des lois générales à partir de l'observation des faits particuliers, en se fondant sur le plus grand nombre possible de comparaisons. L'artiste trouvera dans le *Discours de*

Notes

- 1 Baud-Bovy 1924, p. 22 : « Je suis de plus en plus convaincu que le paysage est le genre de notre époque sans foi, sans unité par conséquent, où la grande peinture n'existe que par la science. »
- 2 Bättschmann 2009.
- 3 Fehlmann 2008 et 2009; Bättschmann 2008.
- 4 Environ 250 dessins et aquarelles, ainsi que 49 tableaux, dont : J.-D. Huber (1754-1845), W.-A. Töpffer (1766-1847), H.-J. Flandrin (1809-1864), Th. Rousseau (1812-1867), H. Baron (1816-1885), F. Simon (1828-1862), S. Durand (1838-1896), P. Pignolat (1838-1913), J. Badel (1840-1869), J. Crosnier (1843-1917), L. Gaud (1844-1908), A. Baud-Bovy (1848-1899), A. Gos (1852-1942), F. Hodler (1853-1918), E. van Muyden (1853-1922), J.-D. Ihly (1854-1910). Radrizzani 2004 mentionne aussi une vingtaine de dessins français en provenance de ce fonds.
- 5 Natale 1979, pp. 42-43; Elsig 2005, pp. 108-110; Elsig 2009, pp. 163-164, 193 et 220-221; Fehlmann 2009, pp. 85-86.
- 6 Le nombre total s'élève à 546 peintures, dont neuf n'ont pas encore pu être étudiées.
- 7 Constantin 2001, pp. 49-67.
- 8 Hébert 1837, pp. 1-13.
- 9 Bouvier 1827.
- 10 Soit dix-neuf volumes de la Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts portant sur des sujets généraux comme : *La peinture flamande, L'architecture grecque, L'art japonais, etc.*
- 11 MAH, CdAG, *Correspondance relative à la Société des Humanistes et à l'enseignement.*
- 12 Le carnet 2 non daté et 19 de 1893 conservés au MAH, ainsi que le carnet 7 de 1891 conservé à la BGE.
- 13 Il ne fait cependant aucune allusion au fouriérisme dans ses calepins.
- 14 MAH, CdAG, *Correspondance relative à la Société des Humanistes et à l'enseignement.*
- 15 Carnet 7, p. 8 recto et 13 recto : « *de Omni et nullo* » qui consacre le principe selon lequel ce qui peut être affirmé ou infirmé d'une catégorie, est valable pour la sous-catégorie qu'elle contient. Par ex. le syllogisme : « Tous les hommes sont mortels, or tous les Grecs sont des hommes, donc tous les Grecs sont mortels ».

ADRESSE DES AUTEURS

Marie Therese Bättschmann, historienne de l'art et chef de projet au FNS, mth.baetschmann@bluewin.ch

Léa Gentil, conservatrice-restauratrice de peinture, leaggentil@gmail.com

Tamara Chanal, historienne de l'art et juriste, tchanal@bluewin.ch

BIBLIOGRAPHIE

Bättschmann 2008. Marie Therese Bättschmann, « Barthélemy Menn et les maîtres anciens », *Genava* n.s. LVI, 2008, pp. 65-81.

Bättschmann 2009. Marie Therese Bättschmann, « Hodler in Ausbildung. Die Reform der *École de la figure* von Barthélemy Menn zwischen 1868 und 1879 », in : Bättschmann Oskar et al. (Hrsg), *Ferdinand Hodler. Die Forschung – Die Anfänge – Die Arbeit – Der Erfolg – Der Kontext*, Actes du colloque SIK-ISEA, Outlines 4. Zurich 2009, pp. 31-50.

Baud-Bovy 1924. Daniel Baud-Bovy, « Barthélemy Menn. Choix de lettres », *Zürcher Kunstgesellschaft Neujahrsblatt 1924*, Zurich 1924, pp. 3-27.

Barthélemy Bodmer, « Barthélemy Menn, peintre », *Nos Anciens et leurs œuvres*, Recueil genevois d'art, 1902, pp. 67-102.

Bomford 1991. David Bomford et al., *Art in the Making: Impressionism*, Londres 1991.

Bouvier 1827. Pierre-Louis Bouvier, *Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture*, Paris 1827.

Jura Brüscheweiler, *Barthélemy Menn 1815-1893: Étude critique et biographique*, Zurich 1960.

Catalogue des livres et des estampes appartenant à la Classe des Beaux-Arts de la Société des Arts de Genève, Genève 1870, 1882, 1890.

Constantin 2001. Stéphanie Constantin, « The Barbizon Painters: A Guide to Their Suppliers », *Studies in Conversation* 46, n° 1, 2001, pp. 49-67. *Correspondance relative à la Société des Humanistes et à l'enseignement*, MAH, Cabinet d'arts graphiques. [Notes établies par le Groupe des humanistes pour une société restée à l'état de projet].

Elsig 2005. Frédéric Elsig, *La naissance des genres: la peinture des anciens Pays-Bas (avant 1620) au Musée d'art et d'histoire de Genève*, cat. expo. Genève – Paris 2005.

Elsig 2009. Frédéric Elsig, *L'art et ses marchés: la peinture flamande et hollandaise (XVII^e et XVIII^e siècles) au Musée d'art et d'histoire de Genève*, cat. expo. Genève – Paris 2009.

Fehlmann 2008. Marc Fehlmann, « Barthélemy Menn et l'Antiquité », *Genava* n.s. LVI, 2008, pp. 51-64.

Fehlmann 2009. Marc Fehlmann, « Barthélemy Menn et ses contemporains », *Genava* n.s. LVII, 2009, pp. 63-87.

Léon Guinand, *Notice abrégée des principes de Barthélemy Menn sur l'art et l'enseignement humaniste*, Genève, 1893.

Hébert 1837. *Manuscrit de Hébert à Genève: extraits de lettres de B. Menn, Rome 1837, en compagnie de Mr Ingres*, MAH, Cabinet d'arts graphiques, inv. 1967-121.

Anna Lanicca, *Barthélemy Menn: eine Studie*, Strasbourg, 1911.

Legs Bodmer 1912, registre d'inventaire, MAH, inv. 1912-61 à 1912-6087.

Natale 1979. Mauro Natale, *Peintures italiennes du XIV^e au XVIII^e siècle*, Genève 1979.

Radrizzani 2004. Dominique Radrizzani, *Dessins français: collection du Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire de Genève*, Genève 2004. *Registre des livres prêtés aux membres de l'Institut 1865 à 1898*, Institut national genevois.

Registres du prêt à l'extérieur, Arch. BPU Cp 1, 2 et 3, Bibliothèque de Genève.

CRÉDIT DES ILLUSTRATIONS

MAH Genève, B. Jacot-Descombes (fig. 1, 9); F. Bevilacqua (fig. 2, 3); A. Longchamp (fig. 4); L. Gentil (fig. 5, 6, 7); Y. Siza (fig. 8); MTh. Bättschmann (fig. 10, 11).

SUMMARY

Barthélemy Menn: painting and teaching. A research project

The goal of this study, financed by the Swiss National Science Foundation (SNSF), is to conduct an in-depth examination of the work of Barthélemy Menn (1815-1893). Far from limiting itself to a single man's personality, it encompasses the Genevan cultural background and way of thinking as well as 19th-century artistic instruction and pictorial practices. By searching for methods to obtain usable information from computer databases and by updating the MuseumPlus software package it provides a modern perspective as well. Lastly, by endeavouring to highlight the very rich collection conserved by the Musée d'Art et d'Histoire for some hundred years, this project helps to ensure that the name of Barthélemy Menn, engraved on the building's façade, should not go unheeded by future generations.