

Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 7 (1910-1911)

Artikel: Les beaux-arts au nouveau musée de Genève
Autor: Bovy, Adrien
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-750369>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LES BEAUX-ARTS AU NOUVEAU MUSÉE DE GENÈVE

La Ville de Genève vient d'ouvrir son nouveau Musée d'Art et d'Histoire. Des collections jusqu'alors disséminées, mal présentées dans des locaux trop étroits, souvent obscurs, ont trouvé une place digne d'elles dans un vaste édifice dont l'architecte, M. Marc Camoletti, en s'attachant moins au pittoresque qu'aux proportions et à l'ordonnance, est bien resté dans notre tradition. La distribution intérieure a permis au directeur, M. Alfred Cartier, et aux conservateurs, un classement rigoureux de nos collections. Ils ont cherché davantage: une présentation élégante et harmonieuse, sans jamais dépasser toutefois la juste mesure, sans détourner l'attention des objets eux-mêmes, sans oublier qu'il s'agissait d'un musée et qu'il est chimérique de vouloir reconstituer le passé.

Je ne sais comment ce musée sera jugé au dehors. Ce qui est certain, c'est qu'il a été pour notre public genevois une surprise et une révélation. Sans parler de collections nouvelles — celle de M^{me} Louis Ormond, celle des dentelles, due surtout à M^{le} Amélie Piot et arrangée avec un goût si sûr par M^{le} Emilie Cherbuliez, celle du syndic J. J. Rigaud, et j'en oublie — nos vieilles collections font ici un tout autre effet et elles y seront d'un tout autre enseignement.

Chacune mériterait d'être décrite dans cette revue. Je ne puis songer à vous donner une idée de notre musée tout entier, et je me bornerai présentement à la galerie des Beaux-Arts, décidé d'ailleurs à ne pas écrire un guide et à ne pas conduire mes lecteurs, successivement, dans toutes les salles qui la composent. J'essaierai simplement de dire quel peut être l'intérêt de cette collection, ainsi classée, et d'attirer l'attention sur les œuvres les plus importantes qu'elle contient.

* * *

Cet intérêt est d'abord local.

Comme on va voir à Bâle les vieux maîtres suisses et Holbein et Bœcklin, comme on va voir à Neuchâtel Léopold Robert

et les paysagistes, les Meuron, les Berthoud, à Lausanne Gleyre et les Vaudois, on viendra voir à Genève l'„école genevoise“. Elle a sa petite gloire et son caractère propre, et depuis près de deux siècles elle se continue par une suite ininterrompue d'artistes qui ne sont pas tous des maîtres, mais qu'on peut approcher avec confiance, sûr que l'étude que l'on fait de ces hommes, loin de diminuer l'estime où l'on tient leur œuvre, au contraire l'agrandit.

Il ne semble pas que Genève ait eu, avant la Réforme, des artistes nationaux. Ville libre et isolée, toujours sur la défensive, n'ayant de richesse que mobile, sans territoire, elle est déjà toute positive. Le luxe lui vient de l'étranger et par l'intermédiaire de ses foires. Quand il lui faut un peintre, elle va le chercher au dehors. Ce sera, par exemple, l'Allemand Conrad Witz que l'on fait venir de Bâle et qui peint en 1444, pour la chapelle des Macchabées et sur l'ordre de l'évêque François de Mies, ce fameux retable dont notre musée possède les volets. Cette œuvre capitale d'un peintre objet de tant d'études récentes, a pour nous plus d'un intérêt. Elle conserve les balafrés que lui firent les premiers réformés. Mais surtout elle nous montre la Pêche miraculeuse et Jésus marchant sur les eaux, dans un paysage qui n'est autre que celui de la rade de Genève, représenté avec une grande fidélité de caractère.

De 1444 au premier tiers du dix-huitième siècle, il n'y a rien. La Réforme a aboli les images, mais surtout elle a promulgué des lois somptuaires, prohibé les parures, les riches étoffes, les bijoux, et dans ces intérieurs austères, comment une œuvre d'art entrerait-elle?

Cependant c'est de la „fabrique“, de la petite industrie, gloire de Genève, qu'un artiste vient de sortir, créateur du procédé de son art, je veux parler de Jean Petitot (1607—1691): mais il quitte Genève jeune et n'y revient qu'octogénaire après les amères vicissitudes que fait tomber sur sa vieillesse la Révocation de l'Edit de Nantes. Ce créateur de la peinture de portrait en émail est représenté au musée par quelques pièces de premier ordre, le double portrait de M^{le} de la Vallière, ceux de Louis XIV, de M^{me} de Grignan, d'Anne d'Autriche, etc. On pourra, en examinant les cadres d'émaux de la salle Liotard, suivre le développement de

cet art genevois, jusqu'à Thouron qui le renouvelle si audacieusement, et à Soiron.

Notre école de peinture commence avec les Gardelle. Robert Gardelle (1682—1766) qui fut élève de Largilliére, tarde un peu sur son temps. Il n'a pas d'imagination ni de souplesse. C'est un portraitiste un peu sec, un peu froid et guindé, mais fidèle et scrupuleux, et qui a fait avec des modèles divers des portraits qui se ressemblent. Le neuchâtelois Preud'homme, qui travailla à Genève à la même époque, a plus d'inattendu et de saveur.

Mais la gloire de notre école au dix-huitième siècle, c'est Liotard. Sur les boiseries blanches de la salle qui porte son nom, ses pastels, parfaitement conservés, ayant toute leur jeunesse et leur fraîcheur, frappent bien davantage qu'ils ne le faisaient au musée Rath. Il est inégal et certainement moins peintre (faut-il dire moins artiste?) que La Tour et Perronneau; mais les jours où il excelle, il est incomparable. Cet original, très laid et très spirituel, qui étonna ses contemporains, comme Rousseau, par sa barbe et son costume oriental, a beau mettre Corrège au-dessus de tous les maîtres: quand il est inspiré, c'est le moraliste, en même temps que le peintre, qui se hausse; non pas un moraliste comme Greuze, qui fait de la morale, mais comme La Bruyère qui fait un portrait. Si le portrait de M^{me} d'Epinay est un chef d'œuvre, il est aussi un document de premier ordre. Il faut relire dans les *Confessions* les lettres échangées entre M^{me} d'Epinay et Rousseau et qui décidèrent son départ de l'Ermitage. C'est au moment où M^{me} d'Epinay écrit cette lettre ambiguë que Rousseau ne comprend pas et que nous n'entendons guère davantage, cette lettre de femme, si femme! c'est à ce moment même que Liotard peint ce portrait. „Il est impossible de voir la vie représentée avec plus d'intensité,“ écrit le peintre Albert Besnard¹⁾. Ingres, oubliant un instant Raphaël, disait: „Je ne sais s'il est un plus beau portrait en Europe.“

Deux tableaux de genre représentent Jean Huber (1721—1786) bien incomplètement. Ce qui distingue cet amateur, c'est son esprit. Il en eut presque autant que Voltaire et de telle sorte que Voltaire ne pouvait riposter avec les mêmes armes. Ce diable d'homme, disait le patriarche, a toujours son esprit au bout des

¹⁾ „La Grande Revue“, 10 juin 1908.

doigts. C'est le patriarche en effet qui fut la grande victime du crayon d'Huber: ses portraits de Voltaire sont tout près de la charge, et ses charges ne sont pas les moins véridiques des portraits.

Le retour à l'antique nous a valu un peintre qui fut, — M. Paul Seippel le remarquait hier encore, — et par son art et par son rôle politique, notre David; c'est Jean-Pierre Saint-Ours (1752—1809), artiste volontaire et discipliné, mais dont l'académisme ne dissimule point, comme chez David, un réalisme latent. Au même moment, Pierre-Louis De la Rive (1753—1817), conciliant Poussin et Berghem, fait paître nos troupeaux dans des paysages de style, arrange notre nature, et, cela soit dit à son éloge, fait regretter souvent qu'il ne l'ait pas arrangée moins. Il y a mieux encore; De la Rive fut, avant Toepffer, le premier de nos peintres qui ait représenté les Alpes; les sommets de la Savoie remplacent souvent, dans ses compositions, les collines romaines.

L'époque révolutionnaire a eu son portraitiste. Chose curieuse, ce Joseph Petitot, pastelliste, qui fit dans la bourgeoisie des portraits si vivants et si variés, ce contemporain de Saint-Ours et de De La Rive, est l'artiste genevois sur lequel nous sommes le plus mal renseignés. Aussi bien se considérait-il lui-même à peine comme un artiste: en ce temps-là des peintres, des miniaturistes, tenaient la place que prend aujourd'hui le photographe. Ils promettaient, pour telle somme, un portrait ressemblant; ils s'annonçaient dans les papiers publics; le plus souvent ils ne signaient pas. C'est le cas de Joseph Petitot. Ce fut aussi celui de Perronneau!

Si Petitot a peint surtout des bourgeois, Massot (1766—1849) peindra surtout des aristocrates. C'est le portraitiste mondain de l'Empire et de la Restauration, à mi-chemin entre la vérité et la convention, entre la peinture et la miniature, et à qui demeure la gloire d'avoir fait de la plus jolie femme de son temps je ne dis pas le plus beau portrait, mais le plus gracieux. Massot eut une élève, M^{me} Munier-Romilly qui tour à tour approche de son maître et le dépasse.

Cette génération est celle d'Agasse (1767—1819) et d'Adam Toepffer (1766—1847). Avec eux, notre école subit l'influence anglaise, cette influence anglaise si sensible sur la pensée genevoise

au dix-huitième siècle, et sur Rousseau lui-même. Elle se combine avec l'influence hollandaise et ce mélange prend un goût tout particulier. Lequel mettre au-dessus de l'autre? question inutile. L'un, Agasse, qui passa la plus grande partie de sa vie en Angleterre et qui fut surtout un animalier, est certainement plus peintre. Nous n'avons plus la même conception du tableau, mais on s'étonne de cette façon rare, fine, piquante de rendre les choses et les êtres, de les placer, de les poser. La peinture de Toepffer est moins savoureuse; son esprit lui tient lieu de génie; même quand il n'émeut guère, il n'ennuie jamais; il intéresse plus qu'il ne frappe. Ses dessins, plus libres que ses toiles, mêlent l'observation exacte et réaliste à la grâce: il est le poète de la grâce paysanne.

Ces artistes, et aussi Ferrière, mal représenté encore au musée, échappent au romantisme que la génération suivante, celle de Lugardon, de Diday, de Calame, nous apporte. On connaît ces peintres dont le succès, en Suisse, fut énorme. Les connaît-on par ce qu'ils ont fait de mieux? Nous voyons à Genève que Lugardon, célèbre pour ses tableaux d'histoire, d'histoire suisse, fut surtout un bon portraitiste. Quant à Diday et à Calame, nettement séparés et bien mis en valeur, on peut ici les comparer mieux que partout ailleurs. Cette comparaison donne un résultat inattendu. Calame, le plus fort des deux, le plus habile, bien meilleur dessinateur que l'autre, est le plus froid. Si imparfait et si démodé que soit l'art de Diday, il agit davantage; ses effets sont plus sentis. C'est le maître qui était le mieux doué, et c'est l'élève qui aurait pu être le maître.

A côté de ces tableaux dramatiques, de ces paysages alpestres secoués par d'invraisemblables tempêtes, les toiles de Barthélemy Menn (1815—1893) sont d'une sincérité sévère; sauf les plus anciennes, encore marquées des préjugés du paysage historique, elles ne datent pas. Une exposition récente a permis de compléter l'idée qu'on peut se faire, au musée, de cet artiste soucieux de perfection, soucieux surtout d'enfermer dans un aspect le plus de vérités possible. Par son enseignement et par son œuvre, il est, dans les deux sens du mots, le maître de notre école moderne.

Menn est entouré de ses élèves et de ses contemporains: Alfred van Muyden, qui vit en Hollandais le Transtévere et les

couvents romains, Emile David, le peintre de la campagne de Rome, Etienne Duval, Frédéric Simon, ce Bernois qui fut notre meilleur peintre de genre, Badel qui aimait Corot, et Baud-Bovy dont les premiers portraits, grassement peints, nous conduisent en pleine époque réaliste.

Nous ne dirons rien des salles de peinture contemporaine; nous aurions à revenir sur nombre d'artistes dont les expositions donnent à tout moment l'occasion de parler. Il me suffira de signaler l'effet considérable que font, dans la Galerie de sculpture moderne, les cartons de F. Hodler pour ses fresques de Zurich.

Un mot encore de la sculpture. Des deux salles du premier étage, l'une contient un petit musée de moulages, l'autre porte le nom de Pradier et lui est presque complètement consacrée; on y voit entre autres toute une série de statuettes, ses chefs-d'œuvre. „Pradier, disait méchamment le sculpteur Préault, part tous les matins pour Athènes et se retrouve tous les soirs rue Bréda.“ Comment mieux définir cet art? Le derniers des Grecs, disait-on de son temps. Oui, mais un Grec qui se souvient du dix-huitième siècle et dont les Bacchantes et les Déesses ont peut-être posé les Lorettes de Gavarni. C'est un Clodion qui a oublié Rubens et dont l'atticisme voile la polissonnerie. Art modeste et charmant où la décadence antique s'allie à la décadence moderne. Des bibelots peut-être, mais où Pradier s'est mis tout entier, libéré de la gêne des commandes officielles.

Cette école genevoise est bien l'expression du milieu. Elle est exacte, précise, méticuleuse, sans grandes envolées. L'art y porte surtout sur le détail. L'inspiration est courte; ces horlogers rêvent peu. Quand ils sont émus, ils le disent avec un sourire, soucieux de n'être pas dupes, même d'eux-mêmes. Ils voient bien ce qu'ils voient, ils imaginent peu derrière ce qu'ils voient. Et quand je disais qu'il faut, avec eux, avec Liotard, Toepffer, Agasse, compléter la connaissance qu'on a de l'artiste par l'étude de l'homme, c'est qu'ils ont eu la prudence, de peur des ambitions trop hautes et des dangers de la conquête de soi, — la prudence et la modestie de rester un peu au-dessous d'eux-mêmes.

* * *

La peinture étrangère occupe, au nouveau musée de Genève, quatre salles: modeste galerie qui ne laisse pas de contenir pour-

tant quelques toiles de premier ordre. On la doit presque entièrement à des particuliers. Sans parler des tableaux envoyés à Genève par Napoléon I^{er}, ce sont les collections du peintre J.-A. Arlaud, du comte J.-J. de Sellon, du général Chastel qui en constituent le fonds. Quand on songe aux œuvres importantes qui sont encore dans les salons genevois, est-ce trop attendre de l'avenir que de prévoir des enrichissements futurs?

Des Pays-Bas, le musée possède quelques bons tableaux, Ostade, Maas, Sorgh, Horemans, van Goyen, d'autres encore qui rappellent le goût que les Genevois ont eu pour cette école dont ils collectionnaient, à défaut des grands, les petits maîtres; et la *Noce de Village* de Molenaër annonce les sujets et le genre d'observation d'Adam Töpffer.

De l'école anglaise, le musée ne possède qu'une seule toile, récemment acquise, un chef-d'œuvre: c'est le portrait de la vicomtesse de la Vallette par Hogarth. C'est à peine si l'on peut se rendre compte, par la photographie, de la liberté et de la fougue avec lesquelles ce portrait est peint. Nous en connaissons toute l'histoire; quand on l'ignorera, son caractère si personnel ne laisserait aucun doute sur son auteur.

Il n'en est pas de même de ce *Rieur*, le tableau le plus surprenant du musée genevois. Napoléon I^{er} l'envoya à Genève sous le nom de Victoor. On a parlé de Franz Hals, sans doute parce que seul Franz Hals a représenté le rire avec une telle intensité; il faut avouer que la raison n'est pas suffisante. On a voulu y voir un Vélasquez, un Greco, que sais-je encore? Avec ces noms-là, nous sommes du moins dans le pays d'où il semble bien que ce tableau soit venu. C'est tout ce qu'on peut dire avec quelque vraisemblance. Un nom d'ailleurs n'y ajoutera rien.

L'école espagnole est encore représentée par deux Vélasquez dont l'un au moins est digne de cette attribution.

Les principales pièces italiennes sont un diptyque de Fra Bartolomeo et Mariotto Albertinelli; une *Mise au Tombeau* de Véronèse qui appartint à Louis XIV; un petit Titien, *Saint-Antoine de Padoue donnant la parole à un nouveau-né pour proclamer l'innocence de sa mère*, — même sujet qu'une des fresques de Padoue, — et qui fut donné par le Régent à son peintre J.-A. Arlaud. N'oublions pas enfin le portrait de donna Mazzafiora

fait par Allori pour sa *Judith* et ce *Triomphe de David*, dont on discutera longtemps encore l'attribution au Dominiquin, si différent d'un Dominiquin et plus beau.

Dans la grande salle française où nous trouvons des Mignard et des Rigaud, des Largillièvre et des Nattier, l'œuvre principale est sans doute cette *Religieuse sur son lit de mort*, de Philippe de Champaigne, d'un art si fier et si classique, d'un calme si imposant, où les blancs, les bruns, les noirs, sont si mesurés et si sonores. Je ne veux pas négliger un *Le Sueur*, un beau *Le Sueur*, blond et rouge, et si bien ordonné, — *Le Sueur*, si peu à la mode d'aujourd'hui, qu'Ingres et Delacroix mettaient si haut.

Quatre portraits historiques sont en même temps d'une haute valeur: le *Jean-Jacques Rousseau de La Tour*, les deux bustes de Necker et du Dr. Tronchin, par Houdon (salle Liotard) et le *Diderot* du peintre russe Lévitzy, l'un des portraits les plus vivants et les plus ressemblants, à n'en pas douter, de l'auteur des *Salons*. „La tête d'un Langrois est sur ses épaules comme un coq au haut d'un clocher“, disait-il. On ne peut s'empêcher de se souvenir de cette phrase devant ce portrait, où les yeux brillent, où les narines frémissent, où l'on sent toute l'acuité et la rapidité d'esprit de cet étonnant modèle.

La petite salle française nous offre les noms de Charlet, de Géricault, de Dupré et de Rousseau, de Daubigny et de Chintreuil, de Diaz et de Baron, de Desboutin et de Carrière, etc. Surtout elle contient cinq Corot, dont ce petit *Moulin de la Gallette*, à la fois si doux et si lumineux, et cette *Nymphé couchée*, l'une des plus belles figures que le maître ait peintes. Enfin l'esquisse du *Massacre de Scio* dont il me suffira de dire que s'y révèle tout le génie de Delacroix.

* * *

Si intéressant que soit le point de vue local, un musée comme celui-ci ne saurait s'y borner, et il est permis d'avoir pour lui d'autres ambitions. Il doit offrir au public, aux artistes, aux jeunes artistes surtout, quelques-unes de nos œuvres qui sont pour l'imagination, pour le talent, de véritables excitants. Je sais des peintres qui ont appris, devant nos Espagnols, nos Corot, notre Delacroix, bien des choses que l'on n'enseigne pas dans les



PHILIPPE DE CHAMPAIGNE



COROT

classes. Des œuvres comme celles-ci ne sont pas seulement des joies pour nous, elles sont des forces pour d'autres. Il est de toute nécessité, pour l'avenir de notre culture et de notre art, d'en augmenter le nombre. Sans doute, nous n'avons pas à rivaliser avec les grands musées; nous ne pouvons pas chercher à constituer des séries un peu complètes, à grouper des œuvres de même époque. Il faut éviter, au contraire, les achats médiocres que l'on fait pour représenter tant bien que mal telle ou telle école, tel ou tel maître. Il faut acheter le moins possible; le nombre ici importe peu: la qualité prime tout.

Je le sais, les budgets n'y suffisent pas encore, et les meilleures intentions ne peuvent rien quand l'argent manque.

Est-ce à dire que Genève en manque?

Je n'ai pas l'intention de marquer aujourd'hui ce qu'il reste à faire, et qu'il me soit permis de m'arrêter à cette question. Je suis certain que plus d'un de mes compatriotes se l'est posée. A voir l'installation actuelle de notre musée, il est impossible d'écartier l'espoir de l'enrichir encore.

GENÈVE

ADRIEN BOVY

□□□

GESCHICHTCHEN

Liegt im Stall ein Zicklein an der Ziege,
Blank von weißem Sand ist meine Stiege;
Hängt ein Spieglein vor der Kammertüre,
Wartet, dass es liebe Nähe spüre.
Mitternächten kommt in Funkelflören
Eine Schöne, fein den Freund zu stören.
Mit dem Zicklein hat sie fromm getrunken,
In den Sand ist zarte Spur gesunken,
In den Spiegel, ach, ein süß Gesichtchen.
Und ich seh das liebe Bild noch flimmern,
Wann zum Morgen schon die Sterne schimmen...
Freund, o Freund, was sind das für Geschichtchen!

VICTOR HARDUNG

□□□