

Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 6 (1958)
Heft: 2-3

Artikel: Les peintres sur émail Genevois au VXIIe et au XVIIIe siècle
Autor: Schneeberger, P.-F.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-727531>

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: 04.04.2026

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

LES PEINTRES SUR ÉMAIL GENEVOIS AU XVII^e ET AU XVIII^e SIÈCLE

par P.-F. SCHNEEBERGER

AVANT-PROPOS

Aussi étonnant que cela puisse paraître, la peinture sur émail genevoise n'a pas encore fait l'objet d'une étude un peu approfondie. Il existe certes quelques articles de revues sur ce sujet, et Henri Clouzot, de son côté, a cité au passage les principaux émailleurs genevois dans son livre sur *La Miniature sur Email en France*. Etant donné, cependant, le rôle important que l'émaillerie a joué à Genève, aussi bien dans l'histoire de l'art que dans l'histoire économique de la cité, il nous a paru utile de réunir tous les éléments qu'on possédait sur ce genre particulier de peinture, de les compléter éventuellement par des recherches d'archives, et surtout par un examen aussi complet que possible des pièces originales.

Notre but n'était pas tant de récrire, en la développant, une histoire anecdotique des peintres genevois sur émail (on trouvera dans Clouzot et dans quelques monographies tout ce qu'il faut pour satisfaire ce genre de curiosité) que d'analyser les diverses étapes de la peinture sur émail à travers les œuvres des artistes genevois qui en ont été les représentants les plus marquants. Dans quelles conditions cet art est né, puis s'est développé rapidement à Genève, sous quelles influences il a évolué, quelles directions lui ont fait prendre les peintres les plus doués, comment enfin, vers la fin du XVIII^e siècle — qui marque aussi la fin de notre étude — il est devenu art industriel, c'était ce qu'il convenait d'établir avec le moins d'incertitude possible, c'est-à-dire en s'appuyant sur l'examen minutieux du plus grand nombre de pièces. Une telle tâche est souvent ingrate, mais, à la fin, tant d'attention ne nous a pas paru tout à fait inutile puisque nous avons pu isoler certains ateliers, reconstituer des courants, définir des styles, bref, discerner au sein d'un art mineur, qui souvent paraît au profane uniforme et monotone, des procédés d'écoles, des formes traditionnelles, des moyens d'expression personnels aussi, des manières de voir et de peindre originales.

Les collections du Musée d'art et d'histoire de Genève, le plus riche en émaux genevois, constituaient une base de travail incomparable. Quelques artistes importants manquaient pourtant à cet ensemble; pour d'autres, il était nécessaire de trouver des points de comparaison. D'une manière générale, nous nous sommes efforcé de retrouver des émaux signés, qui nous donnaient des points de repère sûrs. C'est ainsi que pour se faire une idée exacte du talent et des diverses manières

de Petitot, il fallait aller à Paris et en Angleterre; Copenhague seule pouvait nous renseigner avec certitude sur l'art de Prieur; Vienne possède une collection unique de miniatures de Liotard et les plus anciennes peintures sur émail de Toutin; Amsterdam et La Haye conservent des pièces capitales pour l'étude de Liotard, Petitot et Toutin. Du même coup, ces musées et ces collections privées étrangères nous permettaient d'établir également des comparaisons utiles avec les émailleurs français, anglais, scandinaves, et les miniaturistes qui les ont si souvent influencés.

Notre reconnaissance va donc tout d'abord au *Fonds national suisse de la recherche scientifique*, sans lequel une telle entreprise était irréalisable, et qui, ayant compris l'intérêt de ces recherches, en a aussi assuré le financement; au Conseil administratif de la Ville de Genève qui nous a accordé les congés nécessaires.

Nous tenons à remercier encore ici très vivement tous ceux qui ont bien voulu nous aider dans nos travaux, notamment nos collègues de musées étrangers et les collectionneurs qui nous ont ouvert largement leurs portes: S. M. la reine des Pays-Bas, M^{me} C. J. Bodenhausen-Gast, conservateur des Archives royales à La Haye, M. D. C. Roell, directeur du Rijksmuseum; le duc de Portland, sir Owen Moreshead, bibliothécaire du Château de Windsor, M. Graham Reynolds, conservateur au Victoria and Albert Museum, M. R. A. Cecil, conservateur de la Wallace Collection, M. F. D. R. Needham, conservateur des collections de Welbeck Abbey; M^{me} J. Bouchot-Saupique, conservateur du Cabinet des dessins du Louvre, M. Pierre Verlet, conservateur en chef du Département des objets d'art au Louvre et M. Hubert Landais, son adjoint, M. André Châmsou, conservateur en chef du Petit-Palais et M^{me} Suzanne Kahn, son adjointe; M. le conseiller Erwin Hainisch à Vienne, D^r K. Tröscher, président de la Chancellerie fédérale autrichienne, D^r H. Fillitz, conservateur du Kunsthistorisches Museum, baron Jean de Bourgoing, D^r Hilde Gröger; M. G. Boesen, conservateur du Château de Rosenborg, à Copenhague, M. J. Paulsen, conservateur du Château de Frederiksborg, à Hillerød; D^r Günther Schiedlausky, conservateur du Germanisches National-Museum; M. E. Holzscheiter à Meilen, M. J. Salmanowitz à Versoix, M. L. Schidlof à Londres, M. H. Wilsdorf à Genève.

M. D. Gibertini, conservateur des collections d'horlogerie au Musée de Genève, M. L. Cottier, horloger, et M. Ch. Poluzzi, peintre sur émail, nous ont fait bénéficier de leurs connaissances techniques.

* ABRÉVIATIONS

Arts déco.:	Musée des arts décoratifs, Paris.
BM:	British Museum, Londres.
BPU:	Bibliothèque publique et universitaire, Genève.
KHM	Kunsthistorisches Museum, Vienne.
MAH:	Musée d'art et d'histoire, Genève.
VAM:	Victoria and Albert Museum, Londres.
Cat. Jones Coll.:	Catalogue de la Collection Jones, au Victoria and Albert Museum.
Cat. Expo. Miniatures:	Catalogue de l'exposition « Chefs-d'œuvre de la miniature et de la gouache », Genève 1956.

LA TECHNIQUE

LA peinture sur émail est la dernière des techniques qui se rattachent à l'émaillerie¹ puisque, née au début du XVII^e siècle, elle a commencé de s'effacer dès la fin du XIX^e devant un retour bientôt généralisé à des formes plus anciennes de l'émaillage des métaux : champlevé et cloisonné, peinture en émail dite de Limoges. En fait, la peinture sur émail n'était elle-même qu'un dérivé des procédés adoptés par les émailleurs limousins et vénitiens vers le milieu du XV^e siècle, sous l'influence, semble-t-il, des verriers² qui travaillaient dans les mêmes régions.

On connaît mal encore les raisons pour lesquelles, après avoir été tributaire de l'orfèvrerie pendant deux mille ans environ, l'émaillerie s'est rattachée à la peinture, sur verre d'abord, puis de chevalet, ou en miniature. La technique des émaux translucides posés sur des pièces d'orfèvrerie ciselées ou gravées, particulièrement en faveur en Italie au XIV^e siècle, fit sans doute la transition ; les travaux des faïenciers³ et des verriers de l'époque qui utilisaient diversement les émaux, l'influence des vitraux peints, puis l'essor soudain de la peinture à l'huile amorcèrent alors l'évolution de l'émaillage des métaux qui devait ainsi, a-t-on dit, conquérir son autonomie⁴. Autonomie toute relative, puisque les émailleurs du XVI^e siècle, puis les peintres sur émail ne firent, en somme, qu'adapter ou traduire dans leur technique et avec des moyens d'expression qui leur étaient propres les œuvres de leurs contemporains, peintres ou graveurs. Cette technique nouvelle leur permettait toutefois d'exécuter des ouvrages qui n'étaient plus subordonnés à un décor, mais se suffisaient à eux-mêmes. A côté des plats, des coupes, des vases, on émaillait aussi des plaques qui se présentaient comme de véritables petits tableaux.

¹ L'émail est une sorte de verre qui a la propriété d'adhérer par fusion à certaines terres, au verre proprement dit et aux métaux. On entend par émaillerie l'application particulière des émaux à un métal, notamment l'or, l'argent, le cuivre ou leurs alliages, le fer, parfois le platine.

² Les Pénicaud, qui sont parmi les premiers peintres-émailleurs, étaient une famille de verriers. Cf. E. MOLINIER : *L'Émaillerie*, Paris 1891 ; Marcel AUBERT : *Le Vitrail en France*, Paris 1946, et dans le catalogue du Musée des arts décoratifs de Paris : *Vitraux de France*, 1953, l'introduction de Louis Grodecki.

³ Un exemple bien connu est celui de Johann Heel, de Nüremberg (1637-1709), qui était faïencier, peintre sur porcelaine et peintre en émail.

⁴ Voir notamment M. AUBERT : *Op. cit.* ; J. BARRELET : *La Verrerie en France*, Paris 1953.

Qu'est-ce que la peinture sur émail? On trouve ce procédé mentionné pour la première fois dans l'ouvrage de Félibien, *Des Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture et des autres Arts qui en dépendent*, paru à Paris en 1676⁵:

« Avant 1630, ces sortes d'ouvrage étaient encore inconnus, car ce ne fut que deux ans après que Jean Toutin, orfèvre de Châteaudun, qui émaillait parfois bien avec les émaux ordinaires et transparents et qui avait pour disciple un nommé Gribelin, s'étant mis à rechercher le moyen d'employer des émaux qui fissent des couleurs mates pour faire diverses teintes, se parfondre au feu et faire une même égalité et un même lustre, en trouva enfin le secret qu'il communiqua à d'autres ouvriers, qui tous contribuèrent ensuite à le perfectionner de plus en plus. »

Le premier traité de peinture sur émail ne sera publié pourtant qu'un siècle après l'apparition des premières œuvres exécutées au moyen de cette technique. Il est dû à la plume d'un peintre français, Jacques-Philippe Ferrand, familier du Genevois Petitot, et a pour titre *L'Art du Feu ou de peindre en Email*⁶. L'auteur donne d'abord des « instructions et préceptes de la mignature... lesquels doivent servir de règles pour peindre en émail. » Il explique ensuite comment il convient de préparer les couleurs, choisir les émaux: « La manière de préparer les couleurs pour la mignature est différente de celle de l'émail; mais elles ont assez de rapport pour leur emploi au pinceau... » Après avoir énuméré les « ustensiles nécessaires »⁷ à cet art, Ferrand décrit la préparation du feu, et la meilleure façon d'apprêter la plaque de métal à émailler. Plus loin, il expose en détail la manière de travailler: qu'il faut d'abord émailler le dessous des plaques, étendre une couleur serrée, l'essorer adroitement. La couche sur laquelle on peindra doit être plus épaisse que le contre-émail, dépolie et bien lisse. L'ouvrage « ne doit aller au feu que trois fois à votre ébauche, dans la crainte que vos premières teintes [les émaux durs] ne se passent ». Suivent les instructions sur l'utilisation des émaux tendres.

La fin du traité est consacrée aux émaux sur verre. L'auteur ajoute quelques considérations générales sur le développement et l'encouragement de la peinture sur émail par l'Etat.

C'est certainement l'article de l'*Encyclopédie*, pourtant, qui restera, jusqu'au XIX^e siècle, l'étude la plus complète sur ce sujet. Diderot s'était adressé à un certain « M. Durant⁸, habile peintre en émail », pour en établir les principaux éléments.

⁵ La seconde édition de cet ouvrage, parue en 1725, comprend plusieurs traités, dont un de la miniature.

⁶ Paris 1721.

⁷ « La pierre d'agate à briser les couleurs », les « aiguilles » en forme de spatules, les « bruxelles », le couteau, les pinceaux. « On les achète, ajoute Ferrand, chez ceux qui en font pour peindre de mignature. »

⁸ « M. Durant, habile peintre en émail, a fourni des secours pour cet important article. » Dans son *Dictionnaire des Miniaturistes sur Email*, Clouzot pense qu'il s'agit du peintre Durand, cité un peu plus loin dans l'article en question, et dont il est dit que « la postérité fera cas de ses ouvrages en émail ».

Cet article fait remonter la découverte de la peinture sur émail à 1632. Après avoir cité les noms d'artistes qui se sont illustrés dans cet art, Jean Petitot, Jacques Bordier, Louis Hance, Louis de Guernier, Rouquet, Zincke, Liotard, Durand, l'auteur passe en revue les principales étapes de cette technique : l'orfèvre prépare la plaque à émailler, « moitié cuivre et moitié argent », en réservant autour de la plaque un filet qui retiendra l'émail. Si la plaque est d'or, il faut la dégraisser ; si elle est de cuivre, il convient de l'emboutir et de lui donner une forme légèrement convexe, le côté concave étant réservé au contre-émail. On passe ensuite à la préparation des émaux, qui sont broyés dans un mortier d'agate et qu'on laisse déposer dans l'eau. A l'aide d'une spatule, on dépose alors sur la plaque une première couche d'émail de fond assez épaisse pour arriver au niveau du rebord. L'émail est séché ensuite avec un linge, sa surface lissée avec la spatule. Les restes d'humidité disparaissent au moment où l'on pose la plaque sur des cendres chaudes. On peut alors passer à la cuisson, et l'auteur nous donne encore toutes explications utiles sur la manière de préparer le feu, de l'entretenir, de le surveiller.

La seconde couche sera posée avec un émail broyé plus finement. Pour les plaques de cuivre, il est recommandé de « charger » jusqu'à trois fois l'émail du fond. Toute pièce doit être contre-émailée avec moitié moins d'émail si elle est convexe, autant d'émail si elle est plane. Une fois la pièce bien polie avec une pierre et des tranchets, on commence à la peindre. La préparation des couleurs est donnée, est-il dit, à l'article « Porcelaine ». Ces couleurs doivent être réduites en poudre extrêmement fine. Il est conseillé de les essayer sur de petites plaques appelées « inventaires » et qui constituent, en quelque sorte, la palette de l'émailleur.

On peindra en utilisant de l'huile de lavande non adultérée et avec un pinceau fait de poils de queues d'hermines. Pour essayer les couleurs, on emploie un morceau de verre ou de cristal qu'on tient posé sur une feuille de papier blanc. Le premier dessin est tracé avec le rouge de mars, qui ne gâte pas l'effet des couleurs qui lui sont superposées. L'article énumère ensuite tous les risques que court la plaque passée aux feux successifs. Un second feu servira à rompre les couleurs dans les ombres ; les suivants fortifient les lumières. On réserve pour le dernier feu les couleurs les plus tendres ; ce sera le moins long. Suivent différents types d'émaux, et la façon de les utiliser.

Quelques traités parus ultérieurement se réfèrent à l'étude de Durant. Ainsi le *Traité des Couleurs pour la Peinture en Email et sur la Porcelaine*⁹, ouvrage posthume de d'Arclay de Montamy, lequel fit « ses expériences sous les yeux de Durand¹⁰, peintre de Monseigneur le Duc d'Orléans » : il renvoie, pour l'illustration de son article, aux planches de l'*Encyclopédie*, et après avoir donné quelques conseils géné-

⁹ Paris 1765.

¹⁰ Selon Clouzot, il s'agirait du même Durand à qui Diderot s'était adressé pour rédiger l'article « Email » de l'*Encyclopédie*.

raux sur la qualité des émaux à employer, le genre de pinceaux, la manière de délayer et de poser les couleurs conclut : « Pour plus de détails, consultez l'*Encyclopédie* à l'article émail. » De même, L. Dussieux, dans ses *Recherches sur l'Histoire de la Peinture sur Email*¹¹, renvoie pour les problèmes de technique à l'*Encyclopédie*, à la *Chimie appliquée aux Arts* de Dumas¹², aux ouvrages d'Holbach¹³, de Montamy¹⁴, aux mémoires de Brongniart¹⁵ et Clouet¹⁶.

Au XIX^e siècle, deux émailleurs genevois écriront sur ce sujet : Jean-François Audéoud, dont on publie à Genève un *Traité de la Peinture en Email*, et Salomon-Guillaume Counis, qui fait paraître à Florence, en 1842, *Quelques Souvenirs suivis d'une Dissertation sur l'Email, sur la Porcelaine, et d'un Petit Traité à l'Usage du Peintre en Email. Ecrit à Florence en 1831*.

C'est toutefois le *Manuel pratique de l'Emailage sur Métaux* de L. E. Millenet, paru à Paris en 1917, qui donne les renseignements les plus précis. L'auteur y explique d'abord comment les métaux à émailler (or, argent, cuivre ou platine) doivent être décapés, immédiatement avant le premier emailage qui se fait des deux côtés de la plaque afin d'éviter les effets de dilatation et de contraction en cours de cuisson et au moment du refroidissement. L'objet à émailler est ensuite placé sur un chevalet ou plan incliné à l'aide de pincettes. Pour déposer l'émail sur les surfaces qui doivent être décorées, on utilise des « pointes » en acier, de minuscules spatules plates ou de très petites cuillères à peine creusées. Le procédé classique consiste alors à puiser avec la « pointe » une petite portion d'émail mêlée à une infime quantité d'eau, le tout formant une gouttelette assez consistante qu'on dépose sur le métal et qu'on étend plus ou moins pour obtenir l'épaisseur désirée. On peut alors étirer cette goutte dans tous les sens, égaliser la couleur, ou bien au contraire laisser apparente la touche, conserver une masse compacte d'émail sur un point. Trop peu d'eau empêche l'émail de s'étendre régulièrement, trop d'eau enlève à la masse son homogénéité et risque de donner naissance à des sillons qui mettent à nu l'émail de fond.

Lorsque la première couche d'émail se trouve appliquée dans sa totalité, il faut l'essorer afin d'absorber toute l'humidité qu'elle contient : cette opération se fait à l'aide d'un linge propre et très sec. Avant de passer à la cuisson, on égalise encore les grandes surfaces au moyen d'une spatule d'acier poli. La pose de l'émail sur les grandes surfaces peut se faire aussi avec un pinceau. On incorpore alors à

¹¹ Paris 1841.

¹² J.B. DUMAS : *Traité de Chimie appliquée aux Arts*. Paris 1828-1846. 8 vol. et atlas.

¹³ Il s'agit peut-être de J.S. d'Holbach, qui a traduit divers ouvrages de chimie métallurgique, et un *Art de la Verrerie* de J. KUNKEL.

¹⁴ *Op. cit.*

¹⁵ Auteur d'un *Mémoire sur la Peinture sur Verre*, Paris 1829, et d'un *Traité des Arts céramiques* (2 vol. et 1 atlas), Paris 1844.

¹⁶ Nous n'avons pu retrouver sa trace.

l'émail en poudre un peu de *gomme de coing* ou de *gomme adragante*, qui empêche la pâte de couler.

La pièce est soumise ensuite à un feu vif et rapide. En effet, toute cuisson prolongée risque d'enlever son éclat à l'émail, qui se tache ou dont les couleurs se ternissent. D'autre part, si la première couche d'émail n'est pas assez épaisse, ou si elle est inégale, l'émail se brûle, c'est-à-dire qu'il disparaît par places en laissant des trous. La dernière couche doit subir une cuisson légèrement plus prolongée, afin de glacer complètement la surface de l'émail. Cette dernière opération est particulièrement importante si l'on ne procède pas, à la fin, au lapidage et au polissage de la pièce. Dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, on prit l'habitude de recouvrir toute la pièce d'une mince couche de « fondant » — ou émail transparent — qui la protégeait tout en accentuant son aspect brillant.

La peinture sur émail fut-elle vraiment la découverte d'un secret, comme le dit Félibien, et comme on l'a souvent répété après lui ? En quoi est-elle différente de la technique des émaux peints, dits de Limoges, qui l'avait précédée ? C'est ce que nous allons examiner rapidement.

La première distinction à faire porte sur les matériaux employés. Les peintres limousins, soit pour leurs camaïeux, soit pour leurs plaques polychromes, avaient utilisé l'émail sous sa forme habituelle, sorte de verre fusible composé de divers borates et silicates. L'émail de base, ou « fondant », est incolore et transparent : on le colore par l'adjonction d'oxydes métalliques incorporés au creuset, on le rend opaque en le mélangeant au stannate de plomb. Les Limousins le travaillaient « en épaisseur », par superposition de couches.

Les peintres sur émail ont utilisé des « couleurs vitrifiables », qui sont « composées des mêmes éléments que les émaux, mais dans des proportions et des formes différentes », dit Clouzot¹⁷. H. Demole¹⁸ ajoute que les oxydes métalliques sont « mélangés et non incorporés au fondant ». La peinture sur émail est exécutée à plat, tout comme la peinture à la gouache ou à l'aquarelle.

En fait, il semble bien que les peintres sur émail du XVII^e siècle n'aient rien inventé, et que les émailleurs limousins connaissaient déjà ce procédé. Clouzot reconnaît, dans son histoire de la *Miniature sur Email en France*¹⁹, que Léonard Limosin s'inspira de la technique des peintres sur émail « pour accentuer les têtes et les mains de ses portraits au moyen de hachures et d'un pointillé en bistre roux sur fond d'émail blanc passé au feu ».

Bien plus précis encore, L. Bourdery et E. Lachenaud, dans leur remarquable ouvrage sur *Léonard Limosin, Peintre de Portraits*²⁰, écrivent : « Les portraits étaient

¹⁷ *Dictionnaire*, p. VI.

¹⁸ *Genève et l'histoire de l'email*, dans *Journal suisse d'Horlogerie*, XL, N^o 5, p. 151.

¹⁹ Paris, s.d.

²⁰ Paris 1897.

fort à la mode à son époque, et chacun voulait posséder chez lui sa propre image ou celle des célébrités de son temps... Il fallait non seulement aborder des dimensions de plaque inusitées, mais souvent renoncer à la méthode traditionnelle du modelé par transparence du blanc sur le fond sombre... [L. Limosin] introduisit franchement la miniature sur fond blanc dans l'art de l'émail, après s'être composé une palette de couleurs vitrifiables qui lui permit d'atteindre toutes les finesses du modelé... devançant en cela d'un siècle Toutin et sa célèbre école de miniaturistes.»

Ailleurs, dans une « note technique » concernant le portrait de Catherine de Lorraine de la Collection Spitzer, on trouve ces remarques : « La face et la chevelure ont été préparées en blanc très épais... Les cheveux sont tracés par-dessus, largement, en bistre, puis colorés en brun et relevés d'or... Le ton des carnations est saumoné, plutôt brique que rose... La commissure des lèvres, le dessous de la narine, l'intérieur de l'oreille et les prunelles sont accusés par des traits de bistre. Le modelé du visage, à peine accentué, est traité avec une habileté extraordinaire ; les pommettes des joues légèrement teintées et les ombres dégradées avec une justesse admirable. On ne remarque aucune hachure mais un pointillé presque imperceptible. C'est le travail du miniaturiste dans toute sa perfection. » On croirait lire la description technique d'un portrait peint par Petitot.

On pourrait d'ailleurs retrouver des emprunts semblables à la technique de la peinture sur émail dans bien d'autres portraits de Léonard Limosin — celui d'Antoine de Bourbon, au Musée Condé de Chantilly, par exemple, présente un pointillé très apparent — mais aussi dans des œuvres plus anciennes comme le *Saint Martial* de Jean II Pénicaud, au Louvre ; sa barbe brunâtre rappelle assez la manière dont on a peint barbes et cheveux dans les premières peintures sur émail.

Bien que le problème du changement progressif de la manière de peindre ne concerne pas directement cette étude, nous avons voulu montrer en passant que celui-ci s'est effectué, semble-t-il, sur plusieurs dizaines d'années. On voit nettement sur un plat rond de Léonard Limosin, à Londres ²¹, des couleurs beaucoup plus fondues, un lié plus souple, l'utilisation de traits, cernant des glacis, qui annoncent les décors des premières montres des Toutin. Des plaques de l'école de L. Limosin, du deuxième tiers du XVI^e siècle, témoignent de la même application du trait ou des hachures sur des surfaces faiblement colorées pour silhouetter des personnages par exemple ; des portraits de N. Laudin ornés de fleurs sur fond noir, les compositions de Suzanne de Court nous amènent insensiblement au style de l'École de Blois.

Les ateliers de Limoges continuèrent d'ailleurs de produire plats, coupes et plaques décoratives parallèlement aux ateliers de Blois, Châteaudun, Paris et Genève pendant tout le XVII^e siècle, et il n'est pas sans intérêt de noter que les uns et les autres ont orné certaines pièces des mêmes motifs floraux, guirlandes,

²¹ VAM, *L'Enlèvement d'Hélène*.

rinçaux ou grotesques. Les magnifiques bouquets qui décorent les deux médaillons signés Toutin à Vienne, ou ceux qu'on peut voir sur la belle montre du Victoria and Albert Museum ²², à Londres, s'inspirent sans doute des dessins des Mignot, Vallet, Légaré, et ne sont pas si différents des fleurs que l'on trouve peintes « à plat » également sur un encrier de L. Limosin ²³, une coupe de Jacques Laudin ²⁴, des encadrements de portraits exécutés à Limoges.

La peinture sur émail n'est donc pas, à proprement parler, une découverte des orfèvres de Blois ou Châteaudun, mais l'application, par ces orfèvres, d'un procédé déjà connu depuis un siècle au moins des émailleurs limousins. Il est aussi faux de vouloir établir une nette distinction entre cette technique et celle des émaux peints : les éléments demeurent les mêmes, seule change la destination de la peinture qui va décorer désormais en miniature des bijoux, des montres, des boîtes et tabatières de toute sorte. On doit bien plutôt considérer la peinture *sur* émail comme un prolongement de la peinture *en* émail de Limoges.

LES ORIGINES

Avant d'étudier la peinture sur émail à Genève, il nous faut encore voir rapidement comment elle a remplacé la production de Limoges, et à quelle tradition on doit la rattacher.

Les auteurs ont assimilé le métier de peintre sur émail à divers autres métiers d'art. Le *Journal des Savants*, en 1676, parle, à propos de Toutin, « des émaux épais et opaques avec lesquels on fait des portraits aussi bien qu'à l'huile ». Un émailleur, J.-Ph. Ferrand, en 1721, compare son métier à celui du miniaturiste d'une part, mais lie aussi son traité à celui de l'émail peint sur verre. Un autre émailleur, en 1868, Claudius Popelin, écrit : « La peinture sur émail cuit consiste à peindre directement sur l'émail blanc préalablement cuit, avec des couleurs vitrifiables, exactement comme sur la porcelaine. » ²⁵ C'est également à la peinture sur porcelaine que Clouzot ²⁶ associe la peinture sur émail, tandis qu'un émailleur genevois célèbre du XIX^e siècle, S.-G. Counis, publie une dissertation sur l'émail et sur la porcelaine ²⁷, dans laquelle il s'efforce de démontrer, en une dizaine de pages, que ces deux techniques sont non seulement différentes, mais qu'elles aboutissent aussi à des résultats

²² VAM, 7715-62, mouvement signé: *Jacques Huon*.

²³ VAM (avec décors de rinçaux et grotesques).

²⁴ VAM, dans un médaillon rond: *Jahel*, le même Jacques Laudin I utilise des rouges et des jaunes semblables à ceux de Toutin.

²⁵ *L'Art et l'Email*, Paris 1868.

²⁶ *Dictionnaire*, p. VI.

²⁷ *Quelques Souvenirs suivis d'une Dissertation sur l'Email, sur la Porcelaine, et d'un Petit Traité à l'Usage du Peintre en Email. Ecrit à Florence en 1831*. Florence 1842.

différents. D'Arclay de Montamy, on l'a vu, avait également consacré un traité à la peinture en émail et sur la porcelaine. E. Molinier, enfin, après avoir décrit la technique de la peinture sur émail conclut : « C'est en somme de la peinture sur verre. »²⁸

Toutes ces comparaisons sont justes en partie. Il est bien évident que la plaque de porcelaine offre au pinceau du décorateur le même support blanc et opaque que l'émail de fond, mais elle est aussi plus dure d'une part, donc apte à recevoir l'émail sur de plus grandes surfaces, et elle ne permet pas, d'autre part, la même qualité de brillant. Il va sans dire aussi que l'émail étant une sorte de verre, on peut parler, à propos de la peinture sur émail, de peinture sur verre ; encore conviendrait-il de spécifier qu'il s'agit de verre opaque et de préciser que le degré de fusibilité n'est pas le même dans les deux cas. Il suffit d'ailleurs de comparer un verre émaillé et une peinture sur émail pour que la différence de qualité et d'effets saute aux yeux. Enfin, si le peintre sur émail a suivi, on le verra plus loin, l'évolution des procédés des miniaturistes, qui peignaient sur papier, vélin ou ivoire, le fait qu'il doive passer au feu sa pièce montre assez qu'il s'agit d'une tout autre technique.

Il ne fait aucun doute, pourtant, que l'histoire de la peinture sur émail soit étroitement liée à celle de la miniature. La plupart des auteurs ont incorporé un chapitre sur les peintres émailleurs dans leurs études sur les miniaturistes. Clouzot lui-même n'a-t-il pas intitulé deux de ses livres : *La Miniature sur Email en France* et *Dictionnaire des Miniaturistes sur Email*. Dans son ouvrage remarquable, *Aspects of Miniature Painting*²⁹, qui est aussi le travail le plus sérieux, le plus complet et le mieux documenté qu'on ait publié à ce jour sur la question, T. H. Colding se refuse pourtant à traiter de la peinture sur émail. Remontant aux définitions qu'on a données de la miniature aux XVII^e et XVIII^e siècles, il délimite d'une façon très précise le genre : « Broadly speaking, miniatures may be defined as gouache paintings on parchment (or card), painted in a minute brush technique; and pictures painted on ivory either in gouache or water colours. Oil paintings on canvas, wood, cardboard or metal are therefore excluded, as are other materials and processes such as pastels, *enamels* and paintings on porcelain or glass. »

A vrai dire, le document que produit Colding pour étayer son argumentation à propos de l'émail ne nous paraît pas tout à fait concluant. Il s'agit d'une lettre adressée par l'émailleur Pierre Signac à la reine de Suède Hedvig Eleonore : il lui demande l'autorisation de se rendre en France afin de pouvoir, à son retour, « peindre vostre mayesté a l'huile & en grand comme il l'est en esmail & en miniature... » Colding prétend que Signac fait allusion ici à trois techniques différentes : l'huile, l'émail et la miniature. Il nous paraît au contraire que l'artiste distingue, d'une part,

²⁸ *L'Émaillerie*, Paris 1891, p. 238.

²⁹ Copenhague 1953.

le *grand* tableau exécuté à l'huile, et d'autre part le *petit* portrait peint sur émail : le signe « & » deux fois répété lie les termes avec suffisamment de clarté. En fait, Signac semble bien avoir assimilé l'émail à la miniature.

L'historien danois montre, en revanche, que l'évolution de la miniature a influencé profondément celle de l'émail, au XVII^e siècle, l'une et l'autre s'acheminant vers une imitation de la peinture de chevalet. Mais la miniature elle-même, au moyen âge, a été fortement influencée par l'orfèvrerie, comme l'ont mis en évidence certains travaux récents ; les enluminures des manuscrits, puis les miniatures indépendantes ont cherché longtemps à imiter dans leur décor, dans les fonds brillants, l'éclat des pierres précieuses. Si l'on songe que le verre églomisé, les émaux translucides, les nielles ou les camées ont tout à tour servi de succédanés aux gemmes, on admettra que la naissance de la peinture sur émail, au début du XVII^e siècle, ne saurait être présentée comme le résultat des seules recherches de laboratoire d'un artiste tel que Toutin, mais qu'elle demande à être replacée dans un contexte beaucoup plus vaste : l'ensemble des techniques combinées par les arts mineurs d'alors, et les fluctuations de la mode qui donnaient la préférence tantôt à certains objets, tantôt à une manière de peindre, à une forme de médaillon plutôt qu'à une autre, à des genres de boîtes bien définis.

A la fin du XVI^e siècle, la miniature de cabinet — celle qui était destinée à orner un mur — se partageait entre l'« histoire », scène religieuse ou mythologique, et le portrait. La miniature ornementale, objet de parure, surtout répandue en France et en Angleterre, se rencontrait sous la forme de médaillons qu'on pouvait suspendre aux vêtements ou de petites boîtes qu'on glissait dans sa poche. La miniature proprement dite était généralement protégée par un couvercle, par un verre ou un cristal de roche. Ces « boîtes à portraits », comme on les appelait alors, étaient souvent décorées d'émaux champlevés, et parmi les premières œuvres peintes sur émail on trouvera deux ou trois de ces médaillons, tels ceux du Musée d'art et d'histoire de Vienne, signés par H. Toutin³⁰ (fig. 8).

Dès la fin du XVI^e siècle, on voit apparaître également des portraits en miniature fixés sur des colliers ou des bracelets, des broches. Plus tard, on les trouvera encore sur des tabatières. Le problème de la préservation de telles miniatures, exposées au frottement, à la lumière, à l'usure, a dû se poser, et ce n'est sans doute pas un hasard si la peinture sur émail, résistante, inaltérable, prend soudain un essor rapide à la même époque.

D'autre part, la montre dite de poche était devenue, au cours du XVI^e siècle, un véritable objet de parure, souvent même un bijou que les femmes attachaient à

³⁰ N^o 1590. H. Clouzot, qui n'avait sans doute pas vu les pièces, a donné et reproduit comme émaux, dans la *Miniature sur Email en France*, les deux portraits de Louis XIV enfant et d'Anne d'Autriche, qui sont en réalité peints sur vélin. Seuls les médaillons émaillés sont signés et rien ne laisse supposer que les portraits soient aussi de la main de Toutin.



Fig. 8. — H. Toutin: Médaillon avec motifs floraux (Kunsthistorisches Museum, Vienne).

une chaîne avec leur livre d'heures, l'éventail, le miroir, les cachets; dès le début du XVII^e, on la porta à la ceinture ³¹. C'est dire que l'orfèvre collaborait étroitement avec l'horloger, et l'émail en champlevé fut employé très tôt dans la décoration des boîtes de montre. Là encore, la peinture sur émail allait trouver un champ d'application très vaste; elle permettait de renouveler les motifs ornementaux, de présenter un portrait sous une forme originale, elle était aussi moins onéreuse qu'un travail de joaillerie.

Liée à l'évolution de la miniature, du bijou, de l'horlogerie, la peinture sur émail représente un chapitre important de l'histoire de l'émaillerie. Au XVI^e siècle, on rencontre aussi bien des bijoux émaillés sur relief avec des couleurs opaques ou transparentes, des ustensiles ou des pièces de harnachement décorés d'émaux champlevés, des plaques, des assiettes peintes en émail, c'est-à-dire en épaisseur, ce dernier genre étant la spécialité des ateliers limousins.

Les émaux de Limoges eurent un succès considérable, alors que la même technique semble avoir été assez rapidement abandonnée en Allemagne et dans l'Italie du Nord, où elle était apparue à peu près en même temps. Les artistes limousins, qui avaient d'abord imité les verriers, tentèrent bien vite de rivaliser avec la

³¹ E. FONTENAY: *Les Bijoux*, Paris 1887.

peinture à l'huile. On peut se demander toutefois si une trop grande abondance de la production, son industrialisation, des sujets stéréotypés ne furent pas à la base de la décadence de cet art : à la fin du siècle, on ne voulait plus de ces « émaux si bien parfondus sur le cuivre », nous dit Palissy. C'est alors que, semble-t-il, le centre de production de l'émail va se déplacer vers le nord : à Châteaudun, à Blois, puis à Paris, des orfèvres, souvent associés avec des horlogers, vont adapter la technique limousine à la miniature en l'améliorant, en l'affinant de façon à obtenir de véritables petites peintures. Appliqué à la montre, dont l'industrie se développe sans cesse, au portrait portatif, toujours très demandé, au bijou — bague, collier ou bracelet — l'émail va connaître un regain d'intérêt rapide et appréciable.

Faut-il continuer de situer à Blois, et d'attribuer à Jean Toutin en particulier la découverte de la peinture sur émail ? Clouzot n'a pas manqué de rappeler les deux plaques de l'ancienne Collection Stein, actuellement au Louvre, et dont l'une serait de provenance italienne, l'autre française, toutes deux, en tout cas, bien antérieures à 1600³².

On devrait sans doute analyser d'un peu plus près une fois aussi les deux pendentifs siciliens du Victoria and Albert Museum, datés du XVII^e et qui conjuguent l'émail en relief et la peinture sur émail³³. Ce même musée possède divers médaillons, flacons à parfum, pendentifs, bracelets hollandais, espagnols, italiens qu'on peut difficilement dater de façon précise, mais qui tous, cependant, peuvent être situés au milieu du XVII^e siècle, et qui tous présentent des exemples plus ou moins heureux de peinture sur émail.



Fig. 9. — J. W. Heel: Chope en jade et argent (Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg).

³² Nos 521-522. Dans son catalogue *L'Emaillerie et l'Orfèvrerie*, Marquet de Vasselot les date de la première moitié du XVI^e siècle, avec un point d'interrogation pour la seconde.

³³ No 99 - 1866.

L'Allemagne, elle aussi, a largement utilisé la peinture sur émail pour décorer, au XVII^e siècle, son orfèvrerie. Le Musée d'art décoratif de Vienne, le Trésor de la Hofburg, les principaux musées de Munich et de Nuremberg possèdent de fort beaux exemples de ces applications. Presque toutes ces pièces, pourtant, paraissent avoir été exécutées dans la seconde moitié du siècle. Il en est de même pour les médaillons conservés au Victoria and Albert Museum. A Augsbourg et à Nuremberg, ces décors sont souvent associés à des noms célèbres : celui de Johann Heel (fig. 9), par exemple, qui travailla aussi bien sur cuivre, sur porcelaine ou sur verre³⁴. Cet artiste, il est curieux de le noter, s'est inspiré fréquemment des décors de fleurs Louis XIII (jardins hollandais, etc.) à la mode en France dans la première moitié du siècle, et qu'on retrouve sous la plume ou la pointe de Nicolas Cochin, de Monnoyer, de Jean Vauquer ou de cet orfèvre à qui l'on doit les beaux cadres émaillés de Petitot : Gilles Légaré.

Peut-on affirmer que c'est en France, et en France seulement, que la peinture sur émail s'est développée dès les premières années du XVII^e siècle ? Rien ne le prouve, mais il faut bien constater, faute de documents plus complets, que dès 1630, Blois puis Paris fournissent régulièrement aux riches amateurs des montres ou des boîtes d'or « émaillées à figure », des plaques ou des pendentifs. Aucun autre pays ne semble témoigner, à cette époque, d'une production aussi variée, et d'aussi bonne qualité. L'Allemagne, on l'a vu, semble s'être mise à imiter le décor français une trentaine d'années plus tard. Quant à l'Italie, quelques rares pièces de Venise ou du Sud peuvent laisser supposer qu'elle connaissait et utilisait aussi cette technique ; mais là encore, aucune recherche systématique n'a jamais été faite, et il est impossible de se prononcer d'une manière définitive.

Les débuts de la peinture sur émail en France sont étroitement associés aux travaux des orfèvres et des horlogers. L'histoire en a été écrite par E. Develle³⁵, et H. Clouzot a repris les éléments essentiels de cette étude dans sa *Miniature sur Email en France*. Il reste à discerner les diverses orientations qu'a prises le décor émaillé au début du XVII^e siècle.

Les deux plus anciennes pièces datées sont signées Henry Toutin et ont été exécutées en 1636. Il s'agit du portrait de Charles I^{er}, conservé au Rijksmuseum³⁶ (fig. 10) et d'un médaillon ovale représentant un combat naval à l'extérieur, Diane et Actéon à l'intérieur. Cet émail appartient au British Museum³⁷.

On sait pourtant, par quelques documents, que des orfèvres blésois avaient déjà émaillé de nombreuses montres auparavant. Dans un jugement de juillet 1632,

³⁴ W. B. Honey: *Burlington Magazine*, 1932, p. 132 et 1935, p. 266. A Nuremberg, une chope de jade avec fleurs peintes sur argent N^o H.G. 9150 (Germanisches Nationalmuseum). A Londres, au VAM, une plaque ; au centre: *Baptême du Christ*, tout autour, bouquets de fleurs.

³⁵ *Les Horlogers blésois au XVI^e et au XVII^e Siècle*. Blois 1913.

³⁶ N^o 2901.

³⁷ N^o BL 3470.



Fig. 10.— H. Toutin: Charles I^{er} d'Angleterre (Rijksmuseum, Amsterdam).



Fig. 11. — Montre signée D. Bouquet (British Museum, Londres).

on trouve ce qui suit: « Est comparu ledit Gribelin et nous a dit que ladite boiste n'est pas d'émail peint, comme ledit Morlière a coutume d'en faire, n'étant point peintre, et qu'il n'exécute leur marché portant que ladite boiste doibt estre d'esmaux peints. »³⁸

Develle cite également une commande royale de 1630 portant sur sept boîtes d'or « émaillées à figure ».

Malheureusement, toutes les montres émaillées du début du XVII^e que nous connaissons ne sont pas datées, et il demeure à peu près impossible de fixer avec certitude, si ce n'est à quelques années près, l'époque à laquelle elles ont été fabriquées et décorées. Ces montres présentent, du point de vue technique, trois sortes de décors:

a) C'est d'abord la technique dite de Limoges qui se prolonge dans certains cas, et toujours sur le côté extérieur de la boîte. Un très bel exemple nous en est donné par la montre signée David Bouquet, de Londres, au British Museum³⁹ (fig. 11): les fleurs entrelacées sont peintes *en relief* sur un fond noir. C'est la traduction, dans la manière du XVI^e, des mêmes fleurs qu'on retrouve, émaillées en relief sur résille, c'est-à-dire avec une technique du XV^e, sur la montre signée Claude Pascal, de La Haye, et conservée au Victoria and Albert Museum⁴⁰.

b) Un grand nombre de pièces ont un décor qui combine plusieurs techniques.

³⁸ E. DEVELLE: *Les Horlogers blésois*, p. 88.

³⁹ N^o 88, 12-1, 219.

⁴⁰ N^o 2362-1865.

Ainsi une montre de forme carrée, signée N. Lemaindre à Blois ⁴¹, juxtapose un émail translucide vert et de petits médaillons peints. Une autre, ronde, par Estienne Hubert à Rouen ⁴², présente un cadran émaillé translucide tandis qu'un paysage peint se déroule sur la carrure. Ailleurs, c'est une montre fort curieuse de J. H. Ester, de Genève ⁴³, qui combine les émaux transparents, les motifs champlevés et l'émail peint. Mais le procédé le plus courant semble avoir consisté en une opposition, sur la même boîte, de l'émail peint en relief et de la peinture sur émail (fig. 16). A cette double technique appartient notamment une belle montre de Josias Jolly, de Paris ⁴⁴: le centre du cadran est orné de fleurs en relief, et le tour émaillé en bleu est semé de points blancs également en épaisseur. Le boîte est aussi décorée de fleurs en relief laissant apparaître certaines réserves gravées. Nous verrons un peu plus loin que c'est encore dans cette série qu'il convient de ranger une grande famille de montres, toutes décorées d'une figure casquée.

c) Enfin, la troisième sorte de décor, qu'on rencontre très tôt, est précisément peint sur émail, exclusivement. Le Louvre ⁴⁵ et le Musée des arts décoratifs ⁴⁶ à Paris, le Victoria and Albert ⁴⁷ et le British Museum ⁴⁸ à Londres, le Rijksmuseum ⁴⁹ à Amsterdam, le Kunsthistorisches Museum de Vienne ⁵⁰ en possèdent d'admirables exemples, sans qu'il soit possible de les attribuer de façon certaine à tel ou tel de ces orfèvres français qui devaient très rapidement faire le succès de la peinture sur émail. Citons seulement comme magnifique exception la montre d'Antoine Masurier, de Paris ⁵¹, qu'Henry Toutin décora pour le mariage de Guillaume II d'Orange et de Marie d'Angleterre (fig. 12). Cette pièce est signée deux fois. Comme le mariage eut lieu en 1641, on doit supposer que ce travail date de la même année.

Il est à noter que, dans les trois cas, l'intérieur des boîtes, quand on l'a décoré, est peint sur émail dans la nouvelle technique, soit avec la même palette que celle utilisée pour le décor de l'extérieur, soit simplement en noir sur fond bleu; on trouve aussi un simple émail de fond bleu, quand la montre est petite, par exemple, et sur lequel peuvent venir s'ajouter des taches de toutes les couleurs employées pour le décor extérieur de la boîte.

Quels motifs ont été plus particulièrement choisis et développés par les émailleurs de ce temps ?

⁴¹ Louvre, N° 7026.

⁴² Louvre, N° 6226.

⁴³ VAM, N° 785-1901.

⁴⁴ Vienne, KHM, N° 1569.

⁴⁵ Nos 6226, 7074, 8334.

⁴⁶ Nos 647-8433, 419-8429.

⁴⁷ N° 7715-62.

⁴⁸ N° 1888, 12-1, 218.

⁴⁹ Montre Andreas Zelling.

⁵⁰ N° 1570.

⁵¹ Amsterdam, Rijksmuseum.

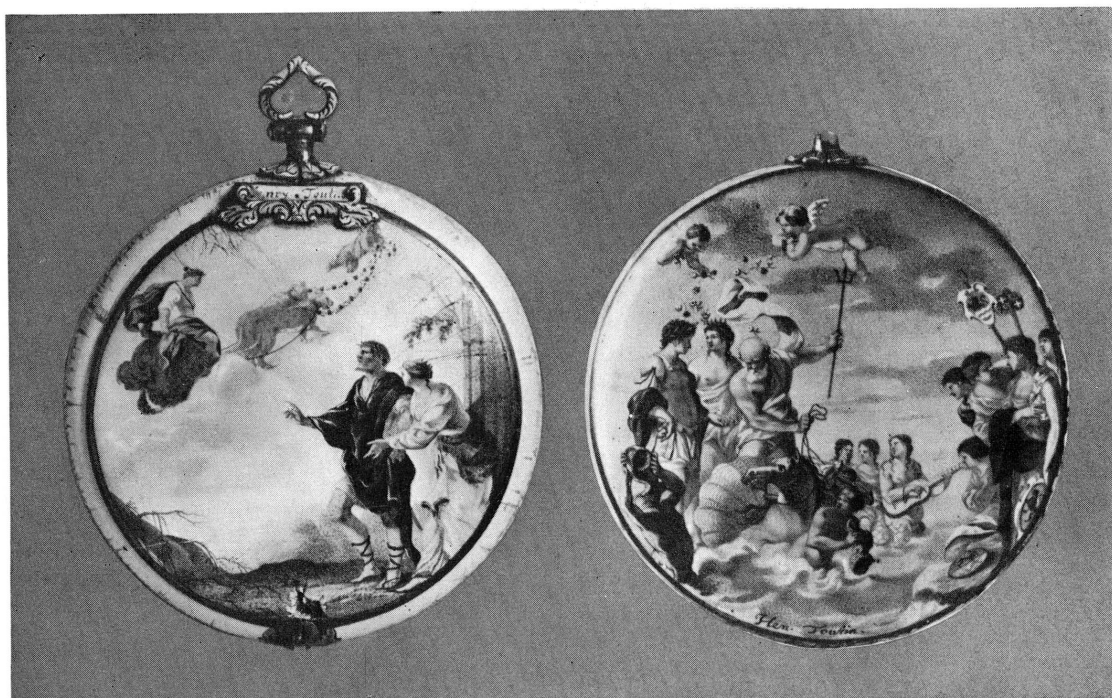


Fig. 12. — H. Toutin: Montre de mariage de Guillaume II d'Orange et de Marie d'Angleterre (Rijksmuseum, Amsterdam).

Le décor floral semble avoir rencontré un grand succès puisqu'on le trouve sur les montres, sur des médaillons, sur des cadres, des reliures et, en Allemagne, sur de nombreuses pièces d'orfèvrerie.

Le décor dit de « cosses de pois », que l'on voit apparaître au début du XVI^e siècle, était typiquement Louis XIII et convenait parfaitement à la technique de l'émail en champlevé, qui permet les déliés les plus subtils, les arabesques les plus fines ⁵². On en peut voir déjà dessinés par Daniel Mignot, cet orfèvre hugenot qui travailla à Augsbourg dès la fin du XVI^e siècle, plus tard par Nicolas Cochin.

La peinture sur émail a développé un autre genre de bouquets, composés principalement de tulipes, de lis, de roses, de pensées, de narcisses, d'œillets. Ces fleurs sont peintes tantôt dans une gamme de tons extrêmement frais, et avec la plus grande finesse, comme c'est le cas sur le double médaillon de Vienne signé Toutin (*H.T. pin.*) ou sur la montre de Jacques Poète, également au Kunsthistorisches Museum, tantôt en grisaille légèrement rosée sur fond sombre, comme sur la montre Jacques Huon du Victoria and Albert Museum ⁵³, tantôt enfin — et cela plus tardivement,

⁵² Joan EVANS: *A History of Jewellery*, Londres s.d. *Les Emaux français du XVII^e Siècle à Décoration florale et leurs Imitations*, Congrès Histoire de l'art, Paris 1922.

⁵³ N^o 7715-62.

semble-t-il — avec des couleurs très chaudes, des orangés vifs tels qu'on peut les voir sur la reliure de Nuremberg conservée à Chantilly (fig. 13).

On retrouve ce même genre de fleurs formant des guirlandes en relief, dans la manière de Gilles Légaré, sur des cadres émaillés, notamment ceux qui accompagnent des portraits de Petitot⁵⁴. On les voit encore, peintes cette fois, sur le cadre qui entoure le portrait de Charles I^{er} par H. Toutin.

Ce sont néanmoins les sujets mythologiques ou allégoriques qui sont les plus répandus. Ainsi, la montre de mariage de Guillaume II d'Orange présente sur les deux faces de la boîte, sur les deux fonds et sur le cadran, une suite de compositions destinée à célébrer l'événement: les deux époux s'y trouvent mêlés au monde mythologique.

A côté de Neptune, d'Iris, d'Andromède, des nombreux « Jugements de Pâris », on rencontre aussi très tôt des personnages historiques tels qu'Antoine et Cléopâtre (fig. 14), par exemple. Nous aurons l'occasion de revenir plus loin, à propos des montres décorées par les Huaud, sur cette iconographie aimable.

Il semble que les sujets religieux aient été également traités par les premiers



Fig. 13. — Nuremberg, XVII^e: *Clypeus pietatis*, reliure (Musée Condé, Chantilly).

⁵⁴ J. EVANS: *Gilles Légaré and his Work*, *Burlington Magazine*, 1917, p. 140.



Fig. 14. — Montre signée Rieppolt, Regensburg (Rijksmuseum, Amsterdam).



Fig. 15. — Montre signée Blaise Foucher, de Blois (British Museum)

peintres sur émail: Marie-Madeleine, la Vierge et l'enfant, la Nativité se retrouvent sur des montres de Blois, de Paris.

Les scènes de combat, de chasse, n'ont pas été négligées. Au combat naval d'Henry Toutin, on peut ajouter celui qui se trouve sur une plaque du British Museum ⁵⁵, sans doute d'un émailleur allemand, le galop guerrier des Amazones de la montre de Blaise Foucher de Blois ⁵⁶ (fig. 15), une chasse sur la montre Simon Hackett de Londres ⁵⁷.

Il faut mettre à part un délicieux médaillon signé Henry Toutin; on y voit une femme tenant une rose, debout devant un paysage ⁵⁸. Bien qu'il s'agisse d'une œuvre datée de 1651, cet émail est encore d'une qualité médiocre.

Ajoutons que le fond du couvercle des montres est presque toujours décoré d'un paysage avec des fabriques, animé parfois de petits personnages, paysans, bergers, pêcheurs, chasseurs. Plus rarement on retrouve à l'intérieur de la boîte une scène mythologique, des fleurs, un portrait ou de simples rinceaux, un décor d'arabesques.

Les carrures, d'autre part, sont ornées d'un paysage qui fait le tour de la montre, quand celle-ci est grande et plate. Sur les montres plus petites et plus profondes, le décor fait alterner des médaillons avec des grotesques, des rinceaux de feuillages, etc.

⁵⁵ N° 91, 2-17, 13.

⁵⁶ N° 188, 12-1, 218.

⁵⁷ VAM, N° 74-1866.

⁵⁸ BM, N° 89, 9-2, 29.

Un autre motif revient sur toute une série de montres, soit à l'extérieur de la boîte, soit dans le fond du couvercle, parfois des deux côtés de la même pièce. Il s'agit d'une figure casquée, presque toujours de femme, souvent de sexe indéterminé, très rarement d'homme. Elle se présente soit comme un portrait, soit en buste. Dans ce dernier cas, le personnage porte une cuirasse et un manteau, ou bien il est vêtu simplement d'un manteau qui laisse apparaître largement la gorge.

Ces figures sont présentées dans des médaillons encadrés d'un filet simple⁵⁹ ou cordé⁶⁰. Le bord de la boîte est tantôt rempli par une couronne de fleurs peintes sur émail⁶¹, tantôt divisé en deux zones, la première constituée par un émail uni, translucide sur fond guilloché, la seconde par une guirlande de fleurs peintes⁶² (fig. 17). On rencontre aussi, autour du médaillon, des rinceaux peints en épaisseur, c'est-à-dire dans la manière de Limoges⁶³, sur un fond d'émail opaque, généralement bleu, ce qui a fait penser que ces pièces devaient dater des débuts de la peinture sur émail.



Fig. 16. — Montre signée J. Joly, décor de Huaud l'Aîné (Landesmuseum, Zurich).

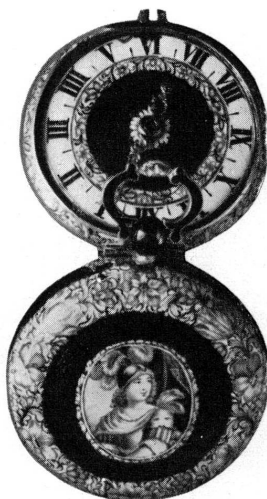


Fig. 17. — Montre signée P. Duhamel (Victoria and Albert Museum).



Fig. 18. — Montre signée Tupman (Ashmolean Museum, Oxford).

Qui est représenté sur ces montres? On ne peut s'empêcher de penser ici à la lettre de Mademoiselle offrant deux montres au roi et à la reine, en 1637: « Celle du roi était très petite et émaillée de bleu, celle de la reine était aussi émaillée, et

⁵⁹ Louvre, N° 8316.

⁶⁰ Rijks., N° 15063, Ashmolean Mus. N° 102.

⁶¹ Louvre, N° 8333.

⁶² VAM, N° 2371-1855.

⁶³ MAH, N° AD 202.

c'étaient des figures, selon l'usage de ce temps. » Il n'est pas dit que ces figures soient des portraits de personnes ayant vécu dans l'entourage de Mademoiselle. En fait, une fois agrandies par la photographie, on s'aperçoit que la plupart de ces têtes se ressemblent, et tout donne à croire qu'il faut voir dans cette tête casquée un personnage symbolique, fort probablement Minerve, encore qu'on retrouve de telles figures, à cette époque, dans des suites de gravures telles que les *Femmes fortes de la Bible*, par exemple.

Mais le thème de Minerve casquée et revêtue d'une cuirasse apparaît déjà au XVI^e siècle, dans la même attitude, chez un ornemaniste comme Visscher; il n'y manque même pas le panache. On se rappelle aussi que Philippe de Champaigne a peint Anne d'Autriche en Minerve, que Pierre Bourguignon a habillé de la même façon M^{lle} de Montpensier. Le sujet était au goût du jour, le travesti à la mode.

La montre signée Tupman, à l'Ashmolean Museum d'Oxford (fig. 18), et plus encore celle d'A. Denzy ⁶⁴ sont ornées de figures de femmes en médaillons qui pourraient bien être, en revanche, des portraits. Toutes deux ont un cadre et sont entourées, comme c'est toujours le cas sur ces montres, de rinceaux ou de petits paysages dans quatre médaillons reliés par des motifs végétaux.

Il faut encore faire remarquer que si ce motif semble avoir été un des premiers utilisés par les peintres sur émail, on le retrouve aussi durant tout le XVII^e siècle puisqu'il est dans le fond d'une boîte signée Huaud le Puîné ⁶⁵, sur une montre de Pierre Huaud ⁶⁶ (la femme tient une lance; elle est devant un fond de paysage) (fig. 16), sur une autre de Denis Champion ⁶⁷; ces montres ont été fabriquées entre 1660 et 1700.

Ceci nous amène aux portraits proprement dits, que les peintres sur émail ont pu exécuter sur de beaucoup plus petites surfaces et avec une plus grande précision que leurs prédécesseurs. Le premier portrait daté que l'on connaisse est signé d'Henry Toutin; c'est celui de Charles I^{er}, qui se trouve au Rijksmuseum ⁶⁸. La technique en est encore sommaire, assez semblable à celle de portraits qu'on trouve sur les montres du milieu du siècle. C'est la raison, sans doute, pour laquelle on a attribué à H. Toutin également la montre du Victoria and Albert Museum, signée Goullons, et dont l'intérieur de la boîte est orné d'un portrait du cardinal de Richelieu ⁶⁹. Ces deux peintures présentent d'ailleurs indiscutablement des caractéristiques communes à tous les émaux de cette époque: le pointillé gros et très apparent, des tons mal fondus, des aplats délavés, un dessin que les imper-

⁶⁴ N^o 97.

⁶⁵ Louvre, N^o 8327.

⁶⁶ Zurich, Landesmuseum, N^o LM 23697.

⁶⁷ Louvre, N^o 8333.

⁶⁸ N^o 2901.

⁶⁹ N^o 7543-1861.

fections de la cuisson ont rendu inégal. Si l'on songe que Jean Petitot a peint seulement deux ans après Toutin le très beau portrait du même souverain, qui se trouve dans la Collection du duc de Portland, on mesurera le chemin parcouru en si peu de temps, et on sera bien obligé de penser avec Walpole que l'artiste genevois avait découvert de nouvelles couleurs en Angleterre, permettant un dessin plus fin, une cuisson plus régulière.

Si l'on met de côté les premiers portraits signés de Petitot et datés de son séjour en Angleterre, on doit constater qu'avant 1650 les pièces de ce genre datées sont rares. Signalons pourtant le bon portrait de Louise-Henriette d'Orange, par du Guernier, de 1643 ⁷⁰, exécuté dans une technique qui rappelle quelque peu celle de Petitot, et donc nettement inspirée des miniaturistes de l'époque. Un autre portrait de femme, du même artiste, se trouve à Windsor; la date en est malheureusement effacée en partie. Il faut lire probablement 1652. L'artiste a usé de la même technique, les tons sont doux, un peu effacés, les modelés sont également rosés et le pointillé reste apparent.

Clouzot et de Laborde citent deux portraits de Prieur datés de 1645. De la même année, le Victoria and Albert Museum possède un curieux petit portrait de jeune homme en camaïeu gris-brun, au modelé fort et expressif ⁷¹. Le pointillé en est très apparent, l'émail, d'une technique assez sommaire.

D'un élève de Morlière, Robert Vauquer, qui compte donc au nombre des premiers peintres sur émail en France, Clouzot ne peut citer comme œuvre datée qu'un portrait de 1664. A Londres, on peut voir de ce même artiste un autre portrait d'homme, dans la manière de Petitot, mais très bistré, relevé d'un rose fade ⁷². Le dessin, en revanche, en est sûr, et l'émail de belle qualité permet d'admirer un jabot de dentelle rendu avec beaucoup de finesse. Ce médaillon est signé et daté de 1670.

LES DÉBUTS DE LA PEINTURE SUR ÉMAIL A GENÈVE

A Genève, la peinture sur émail allait trouver, au XVII^e siècle, un terrain particulièrement favorable ⁷³. On sait en effet que, d'une part, l'orfèvrerie était depuis longtemps prospère dans la cité. En 1424 déjà, l'évêque Jean de Brogny avait édicté

⁷⁰ Archives royales, La Haye.

⁷¹ N^o 39-1866.

⁷² VAM, N^o P 6-1948.

⁷³ W. DEONNA: *Les Arts à Genève*, 1942, p. 217. A. BABEL: *Histoire corporative de l'Horlogerie, de l'Orfèvrerie et des Industries annexes*. BOREL: *Les Foires de Genève, L'Orfèvrerie à Genève du XV^e au XVIII^e s.*, dans *Le Progrès industriel et commercial*, Genève 1889. H. DEMOLE: *Les Emaux du Musée de Genève*, ms. 1916.

un règlement concernant cet artisanat, et au cours du XV^e siècle, on voit plusieurs étrangers venir s'installer à Genève. Les ducs de Savoie leur passent des commandes. A la fin du siècle, les orfèvres sont groupés en une confrérie et leur maîtrise est créée en 1566 ⁷⁴. On sait encore que les orfèvres genevois travaillèrent pour la cour de France, notamment pour le maréchal de Retz, que plusieurs d'entre eux furent engagés par divers princes. Ainsi, François de Bougi était en 1621 au service du duc de Savoie, à Turin. Au début du XVII^e siècle encore, la fabrique des frères Bordier avait des succursales à Lyon et Paris. C'est assez dire l'importance de ce corps de métier auquel furent adjoint, en 1625, les « joaliers », c'est-à-dire les lapidaires et les diamantaires. On ne comptait pas moins de soixante orfèvres en 1667.

Or, on l'a vu plus haut, la plupart des bijoux de cette époque étaient émaillés et les orfèvres genevois n'ignoraient rien de cette technique. Quelques noms d'émailleurs sont même parvenus jusqu'à nous. Ainsi, deux actes de 1556 signalent, d'une part un Guillaume Madiot, natif d'Orléans, « esmailleur et habitant », d'autre part un Michel Gravier de la Grave en Dauphiné, qui fait son apprentissage d'émailleur chez David Estienne et Guillaume Madiot. Ailleurs, on trouve un Roland Biais, émailleur, originaire de Saint-Emilion-en-Bordelais, reçu habitant en 1555.

Le Musée de Genève possède une bague aux armes de la famille Royaume qui compta aux XVI^e et XVII^e siècles plusieurs potiers d'étain. Cette bague est ornée d'émaux sur relief. Il existe également à l'Hôtel de Ville un bâton de justice gravé, ciselé et émaillé: on attribue ce travail à Jean Duvet, le fameux « maître à la licorne », qui fut reçu bourgeois de Genève en 1541. Ce même Duvet exécuta des émaux pour la seigneurie en 1544. Un peu plus tard, Jean Gradelle est cité comme peintre « à l'huile et en émail ».

Un second élément devait permettre l'essor rapide de la peinture sur émail à Genève: l'horlogerie, dont on trouve des traces dès le milieu du XVI^e siècle ⁷⁵. Le premier acte notarié concernant cette industrie date de 1556, mais en 1553 déjà, on enregistre le décès de la veuve de Mamet Géronde, horloger. Ce n'est qu'après l'organisation du métier et la création des maîtrises, en 1601, toutefois, qu'on commença de faire porter le nom des horlogers sur les montres. Dès le début du XVII^e siècle enfin, l'horlogerie devient une industrie prospère.

On sait aussi que très tôt des liens se sont noués avec Châtellerauld, par exemple, d'où proviennent quelques-unes des premières montres décorées de peintures sur émail. Ainsi, l'horloger Genevois Marc Duboule, en 1629, envoie son fils en apprentissage chez un autre Genevois établi dans cette cité, Marc Grangier. Le fils de ce dernier, Louis, vint à son tour à Genève en 1656. Or on connaît précisé-

⁷⁴ W. DEONNA: *Op. cit.*, p. 433; H. DEMOLE: *Op. cit.*

⁷⁵ A. BABEL: *Op. cit.* E. JAQUET et Alf. CHAPUIS: *Histoire et Technique de la Montre suisse, de ses Origines à nos Jours*, Bâle, Olten 1945. E. JAQUET: *Les Cabinotiers genevois*, Bienne, s.d.; *Le Musée d'Horlogerie de Genève*, s.d.

ment une montre signée Marc Grangier qui est décorée d'émaux en relief, dans le genre Limoges, blancs sur fond bleu.

Il semblerait donc bien que la technique nouvelle ait été introduite à Genève par des orfèvres français qui travaillaient plus particulièrement pour l'industrie horlogère, et que leurs convictions religieuses avaient contraints à s'exiler.

Est-ce à dire que ces artisans devaient trouver un milieu favorable à l'épanouissement de leur art, dans la cité calviniste? Dans l'étude qu'il a consacrée au *Genevois et son Art*⁷⁶, l'ancien directeur du Musée d'art et d'histoire de Genève a fait, croyons-nous, le tour de la question.

Les conditions morales, religieuses et économiques n'étaient guère propices au développement des beaux-arts. « La Réforme n'a pas anéanti un génie qui n'existait pas avant elle. Mais, par les restrictions qu'elle a mises à l'exercice des arts, elle a amoindri encore cette faible capacité esthétique... » Elle a notamment appauvri l'iconographie en n'autorisant que « les histoires, pour en avoir mémorial, ou bien figures, ou médailles de bêtes, ou villes ou pays ». Les scènes antiques, la mythologie n'avaient plus cours. On ne put « représenter Dieu sous une forme visible », et les saints furent bannis du répertoire d'images des décorateurs. L'art d'église interdit, c'était aussi les débouchés vers la Savoie ou le Pays de Gex qui se fermaient.

A ces contraintes d'ordre religieux venaient s'ajouter celles des lois somptuaires, édictées à des fins morales et économiques; il fallait protéger la pureté de la doctrine et lutter contre l'appauvrissement croissant de la cité, qui accueillait largement tous ceux qui venaient demander asile, chercher la liberté d'expression de leur foi. Genève les appliquera plus longtemps et avec plus de rigueur que partout ailleurs⁷⁷.

On peut dire en revanche que, si les beaux-arts étaient étouffés par l'esprit du lieu, les arts industriels, eux, furent protégés, encouragés. C'est que la cité vivait de son orfèvrerie, de sa bijouterie, de sa poterie d'étain, de ses tissus. Si les autorités se soucient assez peu du sort des peintres ou des sculpteurs, elles interdisent volontiers, en revanche, à certains artisans étrangers, à certaines industries nouvelles de s'établir à Genève. Elles font défense aussi aux artisans genevois de quitter leur cité pour aller exercer au-dehors leur activité.

Néanmoins, on le verra plus loin, la plupart des bons peintres sur émail, c'est-à-dire de ceux qui ne voulaient pas lier leur sort à celui de l'industrie horlogère, se sont expatriés, sont allés chercher, sinon gloire et fortune, du moins la possibilité d'exercer librement leur art, en France, en Angleterre, en Allemagne, au Danemark, en Russie⁷⁸.

⁷⁶ W. DEONNA: dans *Genava*, 1945. Voir aussi R. de TRAZ: *L'Esprit de Genève*.

⁷⁷ RIVOIRE: *Les Sources du Droit dans le Canton de Genève (III, IV)*. PICOT: *Histoire de Genève*. RIGAUD: *Renseignements sur les Beaux-Arts*.

⁷⁸ RIGAUD: *Op. cit.* BAUD-BOVY: *Peintres genevois*. NEUWEILLER: *La Peinture à Genève de 1700 à 1900*, 1945.

Les horlogers eux-mêmes protesteront en 1717 contre une ordonnance qui interdisait aux femmes « toutes montres d'horlogerie et miroirs à la ceinture ». On les tolérera désormais, à la condition qu'il n'en soit point « fait parade ».

Les renseignements que nous possédons sur les débuts de la peinture sur émail à Genève sont minces, et il est impossible de savoir par qui elle y fut introduite. On a renoncé en tout cas à faire de Petitot un précurseur; celui-ci, en effet, avait terminé son apprentissage d'orfèvre en 1626 déjà, et il semble avoir quitté Genève dès 1633, c'est-à-dire à une époque où l'on ne parle pas encore de peinture sur émail dans notre cité.

Faut-il penser au premier des Huaud, Pierre I, qui vient s'établir à Genève en 1630? Mais il n'a alors que dix-huit ans, et c'est l'année où il entre en apprentissage chez l'orfèvre Laurent Légaré. Il paraît assez peu vraisemblable que ce tout jeune homme ait eu le temps d'apprendre avant son départ de Châtellerauld une technique qui venait seulement d'être innovée par deux ou trois orfèvres de la région. Pourtant, on sait qu'en 1661 il s'engagera par contrat à enseigner la peinture en émail à Jean André.

Paul Prieur fait un apprentissage d'orfèvre à Genève entre 1632 et 1638, mais il semble bien que ce soit au cours d'un séjour à Paris, vers 1640, qu'il ait appris la peinture sur émail avec les Toutin, et par la suite il s'en alla travailler au Danemark, en Angleterre, en Russie.

Enfin, il n'est pas impossible que Laurent Légaré, qui fut le maître de Pierre Huaud, ait eu quelque connaissance de la peinture sur émail, par Gilles Légaré, par exemple, dont Mariette dit qu'il émailla le cadre du portrait de la comtesse d'Olonne, peint par Petitot. La chose est très incertaine, et le problème n'est pas près d'être résolu.

LES HUAUD ET LE DÉCOR DE LA MONTRE

On a vu que la première date de l'histoire de la peinture sur émail à Genève est celle du contrat passé entre Pierre I Huaud et Jean I André, son apprenti. La première pièce signée et datée à Genève est également une montre, ou plus exactement un fragment de boîte de montre cassée; il porte l'inscription suivante: *P. Huaud p. à G. 1672*⁷⁹. Ce serait la seule pièce qu'on pourrait éventuellement attribuer à Pierre I, mort en 1680. La technique rudimentaire du décor, les cernes appuyés, le paysage peint à l'intérieur dans la manière de Toutin témoignent d'un métier encore peu sûr. C'est sans doute la raison pour laquelle Clouzot l'a attribuée, sans autre commentaire, à Pierre II, pensant à une œuvre de jeunesse.

De toute façon, le premier nom qui apparaisse sur des peintures sur émail genevoises est celui des Huaud; on sait que le père, Pierre I, ses trois fils, Pierre II,

⁷⁹ Louvre, N^o 7077. Clouzot lit la date 1679 (*Dictionnaire*).

Jean-Pierre et Ami, et deux petits-fils, François et Louis, furent peintres sur émail. S'ils ont exécuté quelques portraits, c'est cependant par leurs décors de montres qu'ils sont le plus connus et ils se trouvent, en quelque sorte, à l'origine d'un art qui devait faire le succès de l'horlogerie genevoise.

Les œuvres de Pierre II ainsi que celles de Jean-Pierre et Ami, qui ont travaillé longtemps ensemble, ont des traits communs et caractéristiques qui ont donné naissance au « genre Huaud », souvent imité par la suite. Très vite, ces trois artistes acquièrent une réelle maîtrise du métier, corrigeant un dessin parfois un peu mou par la chaleur des tons, l'éclat des émaux, l'unité des compositions. Qu'il s'agisse de sujets mythologiques ou de scènes religieuses, on reconnaît vite ces chairs de femmes potelées, blanches et roses, ces visages arrondis, les chevelures stylisées, la tonalité générale souvent rosée du décor. Fréquemment, les montres des Huaud sont ornées également sur la carrure de petits médaillons, de cartouches reliés entre eux par des rinceaux, des mascarons, des fleurs ou de simples motifs géométriques et dans lesquels on trouve des scènes, des paysages, alors que les décors français usent le plus souvent d'une seule composition qui fait le tour de la boîte, comme c'est le cas chez Toutin, par exemple. Le cadran est aussi décoré, parfois, et presque toujours l'intérieur de la boîte, où sont peints des paysages avec des fabriques et de petits personnages.

Ces paysages sont moins poussés, d'ailleurs, que les décors extérieurs. Ils se ressemblent presque tous, et paraissent avoir été exécutés d'après des motifs empruntés aux ornemanistes de l'époque, à Daniel Marot ⁸⁰, à Le Pautre, par exemple, aux compositions de Pérelle ou de Silvestre. Leur facture, d'ailleurs, est assez différente de celle des scènes qu'on peut voir sur la boîte, et qui sont signées. Il est probable qu'ils devaient être peints par des élèves, des apprentis travaillant dans l'atelier des Huaud. C'est du moins ce que nous font supposer une technique plus sommaire et une palette plus restreinte (fig. 19).



Fig. 19. — Montre par Huaud le Puiné, intérieur de la boîte (MAH, Genève).

Il ne fait guère de doute que les Huaud aient également emprunté à des recueils de gravures du temps leurs sujets, profanes ou religieux, soit qu'il s'agît d'œuvres originales d'ornemanistes ou d'illustrateurs, soit qu'ils se soient inspirés de reproductions de tableaux de maîtres. C'est ainsi que les *Métamorphoses* de

⁸⁰ Daniel Marot a exécuté notamment de nombreux dessins d'ornements pour des boîtes et des clés de montres.

Briot, notamment les personnages d'Andromède et d'Actéon, ont été souvent reprises par les émailleurs du XVII^e siècle. D'ailleurs, les inventaires d'ateliers ne signalent-ils pas des exemplaires des *Métamorphoses* d'Ovide et de l'*Histoire de la Bible* en tailles-douces chez les deux frères cadets⁸¹, un recueil de paysages en tailles-douces chez Pierre II?⁸²

Les Huaud n'ont pas seulement décoré des montres genevoises, mais on trouve leur signature sur des pièces provenant de Paris, Londres, Berlin, Munich, Utrecht, La Rochelle, Amsterdam, Friedberg en Bavière, Salzbouurg, La Haye, Cologne, etc.

Les portraits peints en médaillons qui nous sont parvenus sont plus rares. Ils sont aussi de qualités diverses. Les meilleurs d'entre eux n'atteignent ni à la perfection technique des Petitot, ni à l'intensité dramatique des Prieur. Certains pourtant ne manquent pas de noblesse et font éclater les coloris somptueux des robes ou des manteaux.

Il existe également quelques pièces isolées, signées des Huaud : plaques représentant une scène historique ou mythologique, boîtes, une tasse, enfin, et sa soucoupe, œuvre tout à fait exceptionnelle de Jean-Pierre et Ami, dont nous parlerons plus loin.

Il faut ajouter encore que les Huaud ont également peint des miniatures sur ivoire et sur parchemin, non seulement vers la fin, comme le suppose Clouzot qui cite l'inventaire après décès des frères cadets, mais déjà à Berlin, comme en témoignent les deux pièces du Musée de Genève.

Pierre I Huaud. — Fils d'orfèvre de Châtellerauld, il est né dans cette ville vers 1612, et mort le 4 janvier 1680, à Genève où il s'était réfugié, comme protestant. Reçu habitant en 1630, il fit un apprentissage d'orfèvre chez Laurent Légaré. Compagnon en 1634, puis maître orfèvre, il épousa le 18 juin 1643 Françoise Mussard, et fut reçu bourgeois avec ses trois fils en 1671. Il eut pour élève, en 1661, Jean André.

On ne connaît aucune œuvre certaine de sa main. On lui a cependant attribué le décor de quelques montres⁸³ (il s'agit toujours d'une figure casquée), peut-être parce que deux d'entre elles sont signées de Pierre Duhamel, horloger genevois ayant vécu à la même époque. On a déjà vu que ces attributions étaient gratuites.

Pierre II Huaud. — Né à Genève le 2 février 1647, il est le fils aîné de Pierre I. En 1678, il épousa Eve Delarue. Sans doute commença-t-il de travailler avec ses

⁸¹ H. CLOUZOT: *Artistes huguenots. Les Frères Huaud, Peintres en Email.* (Bull. Sté hist. protestantisme français, nov.-déc. 1906.)

⁸² *Manuscrit Dufour.* Archives d'Etat de Genève.

⁸³ A Genève, N^{os} N 602 et AD 202; à Paris, Arts décoratifs, N^o 647-8433, Louvre, N^o 8316; à Londres, VAM, N^o 2371-1855, etc.

deux frères, mais en 1685 il se rend à Berlin. Rentré à Genève en 1686 déjà, il repart pour l'Allemagne en 1689, et on le trouve peintre-miniaturiste attaché à l'électeur Frédéric III dès le 19 septembre 1691. Il avait laissé sa femme à Genève avec procuration pour administrer ses biens. Pierre II est mort avant 1698, car il est fait mention de sa veuve dans les listes de réfugiés à Berlin dès cette date.

Clouzot nous dit qu'il fut le plus habile des trois frères. En fait, sa production — pour autant qu'on puisse en juger sur le nombre restreint de pièces qui nous sont connues — fut inégale, tout comme celle de Jean-Pierre et Ami. On y rencontre des peintures très réussies, d'autres qui sont d'une technique moins parfaite; certaines compositions sont remarquables, certains dessins souffrent d'une mollesse d'exécution évidente.

Le *Jugement de Pâris* du Musée de Genève ⁸⁴ est certainement une de ses meilleures pièces (fig. 20 et 21). Non seulement la mise en place des figures est heureuse, mais chacune d'elles est dessinée librement, modelée avec finesse par le pointillé du



Fig. 20. — Montre décorée par Huaud l'Ainé (MAH, Genève).

⁸⁴ N° E 428.



Fig. 21. — Détail de la montre, figure 20.

pinceau. L'harmonie des tons clairs est relevée par un manteau rouge, à gauche, au premier plan, un bleu à droite. Le fond de verdure est esquissé délicatement dans une gamme de tons très doux. Il est certain que les deux frères cadets n'ont jamais réussi un tel enveloppement du sujet : leurs feuillages sont toujours plus secs, plus découpés. Les petits paysages des quatre cartouches de la carrure, le paysage à l'intérieur de la boîte, avec de grandes fabriques, la figure allégorique au centre du cadran, quoique d'une main moins savante, sont du plus heureux effet.

Cette même liberté de dessin, assez rare à cette époque, surtout chez les Huaud, se retrouve dans l'*Escarmouche* de la Collection Tuck, à Paris ⁸⁵. Le sujet est unique dans l'iconographie des Huaud. C'est la seule scène de genre qu'ils aient reproduite. Elle est inspirée d'un tableau de Philippe Wouwermann. On retrouve sur le cadran un combat de cavaliers. La technique de cette peinture est nette, vigoureuse. Hommes et chevaux se détachent sur un fond de ciel orageux avec des contrastes

⁸⁵ Petit-Palais, N° 240. C'est peut-être la pièce signalée par Clouzot sous le titre *Rencontre de Cavalerie* (*Dictionnaire*, p. 107).

de couleurs comme on en voit bien rarement dans l'émaillerie de cette époque. Les gris et les bleus se heurtent aux verts sombres ; il semble que l'artiste, ici, ait renouvelé sa palette.

Parmi les montres qui présentent des figures plus travaillées, presque des portraits, il faut citer le très bel *Enlèvement d'Hélène*⁸⁶ du Louvre (fig. 22). Les modelés des chairs en sont très fins, les visages traités dans une gamme de tons rosés, avec des ombres légèrement brunes. L'ensemble du décor est bien lié, caractéristique de toutes les réussites des Huaud, les couleurs sont chaudes et fondues avec le plus grand soin.



Fig. 22. — Montre décorée par Huaud l'Ainé (Musée du Louvre, Paris).

Au Landesmuseum de Zurich, on retrouve une Minerve casquée⁸⁷, peinte à mi-corps devant une amorce de paysage. Dans le fond, un temple se profile sur un ciel nuageux. C'est également une fort bonne peinture, exécutée avec un pointillé très doux. On relèvera dans le costume — cuirasse bleue et manteau rouge — une opposition de tons vifs et francs chère aux frères Huaud.

Signalons encore, dans la Collection Tuck, une scène religieuse⁸⁸. Il s'agit d'une Vierge avec l'enfant Jésus et sainte Anne, d'après Raphaël. La technique en est, comme dans les pièces citées plus haut, très liée, mais la tonalité générale est violacée (fig. 23).

Des pièces telles que l'*Actéon* du Louvre⁸⁹, avec, à l'intérieur de la boîte, un port à la Toutin, l'*Enfant Jésus endormi*⁹⁰ — qui ressemble à un amour joufflu — ou *Vénus et l'Amour*⁹¹ nous paraissent plus anciennes : le métier en est moins sûr, le pointillé plus lâche, les modelés sont moins fermes aussi. On remarque dans ces pièces des tons plus suaves, avec prédominance des roses violacés.

Du côté portrait, en revanche, on trouve une fort belle pièce à Genève, datée de 1688⁹². Il s'agit d'une femme encore jeune, vêtue d'une robe violacée et d'un manteau bleu. Les tons sont bien venus. Les ors ne sont pas aussi



Fig. 23. — Montre décorée par Huaud l'Ainé (Musée du Petit-Palais, Paris).

⁸⁶ N° 8324.

⁸⁷ N° LM 23697.

⁸⁸ Petit-Palais, N° 231.

⁸⁹ N° 8325.

⁹⁰ Coll. privée, Londres.

⁹¹ Coll. Rolex-Wilsdorf.

⁹² MAH, N° 1909-84.

riches que chez Petitot, mais les carnations sont franches, avec des ombres légèrement bistrées, les modelés sont rendus par un pointillé apparent et très régulier. Comme toujours, la chevelure est stylisée d'un trait précis, bouclé, un peu sec (fig. 24). Ce morceau n'est pas sans rappeler, par sa facture, le portrait signé des deux frères cadets qui se trouve au Landesmuseum de Zurich ⁹³.

C'est aussi un portrait de femme, daté de 1684, qui se trouve dans la Collection Holzscheiter, plus somptueux peut-être dans la couleur, sinon aussi régulier dans sa technique. Le pointillé en est moins bien fondu. Le bleu du manteau, en revanche, et le jaune vif de la robe sont éclatants.

Le portrait de femme de la Collection David-Weill ⁹⁴ est bien moins heureux. On y trouve les mêmes ombres bleutées que dans la pièce précédente, mais plus accusées, et un pointillé très apparent, surtout dans la robe violacée. Le dessin du visage, et ses proportions sont moins sûrs.

On pourrait être tenté de voir aussi dans la figure casquée de la montre de Zurich un portrait. La tradition veut, en effet, que les Huaud aient donné le visage de leurs modèles à certains personnages de la fable, dont ils pouvaient faire valoir les appâts. Il nous paraît pourtant bien difficile de différencier toutes les *Charités romaines* et toutes les *Cléopâtres* qui offrent à l'amateur les plus belles gorges du monde, mais toujours le même visage joufflu et rose. La *Minerve* de la montre du Landesmuseum est une des rares qui aient, avec son visage expressif, ses yeux en amandes et son ovale parfait, quelque personnalité.

Parmi les signatures relevées sur des émaux de Pierre II, citons: *P. Huaud l'aisné pinxit a Genève* (Genève); *petrus Huaud major natus pinxit Genevae 1688* (Genève); *huaud l'aisné pinx. a Geneve* (Genève); *P. Huaud L'aisné pinxit à Genève 1684* (Coll. Holzscheiter); *P. Huaud p. à G.* (Zurich); *P. Huaud p. à Genève* (Louvre); *P. Huaud* (Louvre); *P. Huaud l'aisné pinxit* (Zurich); *Huaud l'aisné pinxit à Genève* (Coll. Tuck); *P. Huaud pr. Ge.^{ns}/pin. G.* (coll. privée); *P. Huaud l'ainé pinx.^t à Genève* (Louvre); *Aisné pinxit à Genève, 1681* (Coll. Tuck); *Huaut p.* (Coll. Rolex-Wilsdorf); *C'est P. Huaut qui a fait le portrait isi enclos à Genève* (Coll. David-Weill); *P. Huaud P. à G. 1672* (Louvre).

Le contre-émail est: granité gris et bleu (portrait de Genève), gris vert (Coll. Holzscheiter), granité vert et gris (Coll. Rolex-Wilsdorf), bleu avec inscription en noir et fleurs peintes en épaisseur, blanches et roses (Coll. David-Weill).



Fig. 24. — Huaud l'Aîné:
Portrait d'une inconnue (MAH,
Genève).

⁹³ N° LM 24016.

⁹⁴ Cat. David-Weill, N° 251.

Sur les montres, la signature se trouve : le plus souvent dans un cartouche, sur la carrure, quelquefois sur le décor. Elle est au revers des portraits.

Jean-Pierre et Ami Huaud. — On a coutume d'associer les noms de ces deux frères qui ont très tôt travaillé ensemble et marqué un grand nombre de pièces de leur double signature.

Jean-Pierre est le second des fils de Pierre I. Il est né à Genève le 28 juillet 1655 et fut l'élève de son père. En 1682, il s'associa avec son frère Ami pour six ans ; en fait, ils ne devaient plus se quitter. Ami (ou Amy) est né le 9 août 1657. Tous deux furent appelés à la cour de l'Electeur de Brandebourg en 1686, et il fallut que le roi de Prusse écrivît au Conseil de Genève pour qu'on les laissât partir. Genève ne voulait pas, on l'a vu, que ses meilleurs artisans emportassent à l'étranger les secrets de ses industries. Le fait que les Huaud aient accepté à la cour de Frédéric un traitement peu élevé peut laisser supposer que leurs travaux de décoration à Genève n'étaient pas si rémunérateurs qu'on l'a dit. Ils rentrèrent néanmoins dans leur cité en 1700, tandis que Joachim Henne leur succédait auprès de l'Electeur.

L'inventaire dressé après décès mentionne dans l'atelier de Jean-Pierre de nombreuses plaques d'ivoire, ce qui a fait écrire à Clouzot qu'ils avaient probablement abandonné l'émail pour la miniature car « sans doute la vieillesse leur rendait pénible les procédés minutieux de la peinture sur émail ». Il semblerait, en effet, que les procédés de la peinture sur ivoire, s'ils ne sont guère moins délicats, fatiguent moins la vue⁹⁵. Nous serions plutôt enclin à penser que les deux frères avaient essayé d'adopter ce nouveau genre de miniature, mis au point vers 1700, et dont la mode s'était très vite emparé. Les deux portraits peints sur parchemin qui sont à Genève⁹⁶, et qui datent de la période allemande, prouvent en tout cas que les deux frères avaient commencé de peindre en miniature avant leur retour à Genève déjà.

Si l'on rencontre des œuvres signées des deux frères, et d'autres de Jean-Pierre, Ami, en revanche, semble n'en avoir signé aucune lui-même. Clouzot a remarqué que les pièces portant la seule marque de l'aîné n'atteignaient jamais à la qualité de certaines montres signées en commun par les deux frères, ce qui est juste. Il en déduit qu'on « doit donc reporter à la collaboration d'Amy la supériorité de ces pièces ».

Voyons d'abord quelques œuvres signées de Jean-Pierre.

Au Louvre, on trouve une montre intéressante par ce qu'elle reprend le motif du portrait — une figure de femme — en médaillon, entouré de petits paysages en

⁹⁵ C'est du moins l'avis de deux peintres sur émail et miniaturistes genevois qui nous ont dit avoir particulièrement souffert de l'éclat des émaux.

⁹⁶ P.F. SCHNEEBERGER: *Journal des Musées, 1952/II*. Ce sont les portraits de Frédéric I, Electeur de Brandebourg et d'Elisabeth, princesse de Bavière, son épouse.

cartouches reliés par des rosaces ⁹⁷. Le cadre du médaillon central est peint en épaisseur. Il s'agit donc là d'une pièce de jeunesse, sans doute, d'une facture toute semblable à celle des plus anciennes montres décorées de peintures sur émail.

A Londres, on peut voir une des innombrables variantes du thème de la *Charité romaine* ⁹⁸; à Paris encore, un *Méléagre* ⁹⁹ aux rondeurs trop molles, un couple, *Berger et Bergère* ¹⁰⁰, d'une technique médiocre, un autre couple avec un amour portant une corbeille de fruits ¹⁰¹, encore plus faible.

Le Petit-Palais possède en revanche une montre très soignée, *Junon et Iris* ¹⁰²; dans des tons chauds, orangés, l'artiste a modelé avec finesse et sûreté ses nus.

L'*Enlèvement d'Europe* ¹⁰³, au Musée de Genève, est également d'assez bonne qualité, sans pourtant que l'artiste soit parvenu à égaliser tout à fait les beaux tons rouge, bleu et jaune des robes et des écharpes. Sur le cadran, un couple nu s'enlace: ce petit décor est d'une technique beaucoup moins satisfaisante, et a peut-être été exécuté, tout comme les paysages de la carrure et de la cuvette, par des élèves de l'atelier (fig. 25).

S'il faut en croire les photographies, les deux montres du British Museum qui ont été détruites pendant la guerre étaient également peintes habilement.

Enfin, il faut signaler à part une montre allemande, actuellement au Metropolitan Museum de New-York, qui est ornée du portrait fort vigoureux de Frédéric-

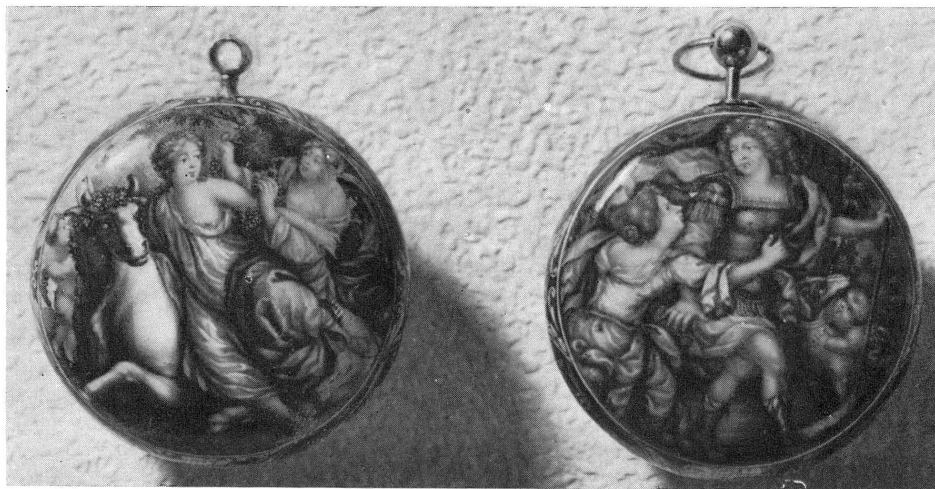


Fig. 25. — De gauche à droite: Montre signée Huaud le Puiné et montre signée des deux frères Huaud (MAH, Genève).

⁹⁷ N° 8327. On retrouve dans la cuvette une figure casquée traditionnelle sur fond bleu.

⁹⁸ VAM, N° 4858-1901.

⁹⁹ Louvre, N° 8323.

¹⁰⁰ Arts décoratifs, Coll. Olivier.

¹⁰¹ Arts décoratifs, N° 661-8434.

¹⁰² Coll. Tuck, N° 233.

¹⁰³ N° AD 430.

Guillaume en cuirasse. A défaut de pouvoir apprécier la qualité de l'émail, on peut admirer la franchise et la force d'un dessin assez rare chez les Huaud, plus enclins d'habitude au maniérisme.

Voici quelques signatures: *Huaud le puisné fecit* (Genève); *Huaud le puîné fecit* (Londres, Louvre, Coll. Tuck, Arts décoratifs); *Huaud le puîné* (Coll. Olivier), *Huaud le puisné peintre de son A. E. à Berlin* (New-York).

C'est sans doute au travail en commun des deux frères Jean-Pierre et Ami que l'on doit le plus grand nombre d'œuvres bien venues, montres ou portraits en médailles. Ils sont arrivés à obtenir des tons mieux liés, plus d'éclat, une sûreté de dessin régulière. Il convient d'ajouter aussi que les pièces signées de leur marque sont parvenues jusqu'à nous particulièrement nombreuses.

Parmi les thèmes traités, on retrouve tout naturellement ceux qui appartiennent à la mythologie et les allégories: *Diane et Actéon*, *Jugement de Pâris*, *Iris*, *Jupiter et Antiope*, *Charité romaine*, etc.

Suivent les groupes idylliques, les couples d'amants, les bergers et bergères.

Enfin, on doit aux frères Huaud un assez bon nombre de scènes religieuses: *Sainte Famille*, *Jean-Baptiste*, *Adoration des Bergers*, *Nativité*. Quand ces pièces étaient exécutées à Genève, elles devaient être sans doute destinées à l'exportation. Il semble bien néanmoins que les interdits religieux, à la fin du XVII^e siècle, aient été déjà moins stricts.

A l'iconographie chrétienne appartiennent quelques-unes des plus belles réussites des frères Huaud:

Au Musée des arts décoratifs, à Paris, une *Sainte Famille*¹⁰⁴ est traitée dans une gamme de tons fondus, liés, avec un pointillé très léger qui en font une peinture pleine de douceur, de chaleur. L'*Adoration des Bergers*¹⁰⁵ témoigne d'une technique plus serrée, plus vigoureuse. Une *Nativité*¹⁰⁶ est tout entière modelée dans les tons bruns les plus profonds. Ailleurs, c'est encore une *Adoration des Bergers*¹⁰⁷ composée avec une grande sûreté.

Un coloris général violacé, peut-être par excès de pourpre, assombrit quelquefois la peinture. En revanche, Jean-Pierre et Ami ont accordé avec beaucoup d'élégance les verts les plus tendres et les roses les plus purs. Il arrive aussi que la tonalité générale soit brune, rehaussée de jaunes sourds. Plus rarement, la palette s'avive, les couleurs montent, des rouges voisinent avec des jaunes assez vifs, par exemple, sur un fond violacé et sombre, comme c'est le cas dans une très belle montre du Louvre, d'un exotisme curieux¹⁰⁸ (fig. 26).

¹⁰⁴ N° 557-8441. Le même sujet est reproduit également avec une grande finesse sur la montre du Conservatoire des arts et métiers, N° 19.364 E 1950.

¹⁰⁵ Coll. Olivier.

¹⁰⁶ Coll. Olivier.

¹⁰⁷ N° 684.

¹⁰⁸ N° 8329.

Parmi les autres pièces décorées par les deux Huaud, il convient de faire une place spéciale à la plus spectaculaire, le bol avec soucoupe de Londres¹⁰⁹. Le bol



Fig. 26. — Montre décorée par les frères Huaud (Musée du Louvre, Paris).

est orné, à l'extérieur, de trois scènes idylliques dans des médaillons réunis par des rinceaux et des bouquets, à l'intérieur, d'une chasse dans un paysage de fantaisie; au fond, Diane. La soucoupe a en son centre un portrait de jeune femme entouré de quatre médaillons avec des personnages empruntés à la mythologie. Dans la plupart de ces scènes, c'est le rose du premier feu qui prédomine. Les décors sont harmonieux, heureusement assemblés et traités dans la manière habituelle des Huaud, avec des ombres légères et des modelés délicats (fig. 26).

Le Louvre¹¹⁰ possède également une petite boîte ovale, au décor un peu surchargé (*Diane et Actéon, Chasseurs et Amours*), mais d'une technique assurée, avec des couleurs vives et soutenues.

C'est toujours la même *Charité romaine* inspirée de Vauquer qu'on rencontre sur les montres de New-York¹¹¹, du Petit-Palais¹¹² et des Arts décoratifs¹¹³ à Paris, sur la plaque de la Collection Rolex-Wilsdorf. Cette dernière présente un aspect glacé, précis, assez inattendu dans l'œuvre des Huaud. Le dessin est net, vigoureux. Les chevelures sont moins stylisées, plus naturelles qu'à l'ordinaire.

Du côté des portraits, il faut citer le beau *Prince en Cuirasse* de Genève¹¹⁴, que n'arrivent pas à déparer quelques rares « bouillons » de cuisson. La cuirasse bleue a de larges reflets blancs qui répondent au manteau d'hermine. La perruque stylisée se confond avec l'émail de fond verdâtre.

Moins éclatant, le *Jeune Homme en Cuirasse* de la Collection Holzscheiter ne manque pas non plus de noblesse. La perruque est un exemple parfait de la stylisation des Huaud. Le tout est un peu pâle, mais les détails de la cuirasse ont été peints avec beaucoup de liberté.

Le portrait de femme de Zurich¹¹⁵ rappelle celui de Genève, signé de Pierre II: même finesse du dessin, chairs rosées à peine, le cerne des yeux légèrement bistré,

¹⁰⁹ VAM, Nos 957 et 957 A-1882.

¹¹⁰ N° 7697.

¹¹¹ Metropolitan Museum.

¹¹² Coll. Tuck, N° 235.

¹¹³ Coll. Olivier.

¹¹⁴ N° AD 852.

¹¹⁵ N° LM 24016.



Fig. 26. — Bol et soucoupe décorés par les frères Huaud (Victoria and Albert Museum, Londres).

les ombres d'un bleu très pâle. Le fond est gris bleu, sombre. Le manteau fait jouer les rouges, le bleu et l'or. C'est un des rares portraits où les cheveux ne soient pas stylisés.

Voici quelques signatures relevées sur les montres ou les médaillons: *Frères Huaud*, *Les deux frères Huaud l'ont faite*, *les deux frères Huaud les jeunes*, *les deux frères Huaut les jeunes*, *Les deux frères Huaut p. de son A. E.*, *Les deux frères Huaud peint. de son A. E.*, *Fratres Huaud pinxerunt*, *Les frères Huaud*, *Les deux frères Huaud fecit* (Arts décoratifs, Paris), *Les deux fr. Huaud p. de S. A. E. a berlin*, *les frères Huaut pin.* (VAM, Londres), *Les deux frères Huaut peintres de son A. E. a berlin*, *fratres Huauts* (Landesmuseum, Zurich), *Les frères Huaut pt.* (Louvre), *Les frères Huaut fec.* (Rolex-Wilsdorf), *les frères Huaut pinx.* (Holzscheiter), *fratres Huauts pinxerunt* (Musée de Genève), *Les frères Huaut fec. an 1698* (Coll. Martinet).

Le contre-émail est : blanc bleuté (Rolex-Wilsdorf, Musée de Genève, Martinet), bleu (Zurich), taché de brun (Holzscheiter).

Clouzot donne encore deux pièces datées de 1700, à Berlin, une de 1703 dans la Collection Olivier, un portrait de 1707 dans une collection genevoise.

Les archives de Genève nous apprennent que deux petits-fils de Pierre I ont encore peint sur émail. Il s'agit de François, fils de Jean-Pierre, né le 14 septembre

1701 et mort le 20 juillet 1729, et de Louis, fils d'Ami, né en 1719 et mort à l'étranger entre 1732 et 1751. On ne possède aucune œuvre signée ou qui puisse être attribuée à ces deux artistes.

Dans l'ensemble, on peut dire que l'œuvre des trois frères Huaud a été suffisamment caractéristique pour qu'on puisse parler d'un « genre Huaud ». Beaucoup de montres non signées, mais dont le décor a été travaillé avec la même technique, la même palette, sont sans doute sorties de leur atelier. D'autres furent peut-être imitées dans des ateliers étrangers. Il est bien difficile de les distinguer les unes des autres puisque la marque de l'horloger, qu'on peut trouver sur le mouvement, ne donne aucune indication sur la provenance de la boîte, qui était toujours fabriquée et décorée dans un autre atelier, très souvent même dans une autre ville, un autre pays.

Le « genre Huaud » se distingue des décors français de la même époque par des couleurs plus chaudes, une manière plus liée qui met l'accent sur le modelé des figures, sur les volumes des corps. L'école de Toutin, à ses débuts, use d'un dessin plus précis, de tons plus plats, de cernes. Quand ils sont réussis, le pointillé, les dégradés des Huaud permettent des peintures enveloppées de lumière, d'un bel éclat ; dans leurs moins bons moments, les décors genevois souffrent de mollesse, le sujet paraît mal composé, voire confus. Le décor français, en revanche, qui tend à demeurer sec et dur dans les travaux de second ordre, vaut par sa clarté, son élégance dans les meilleures pièces.

AUTOUR DES HUAUD : LES ANDRÉ.

Un certain nombre d'émailleurs ont travaillé à Genève en même temps que les Huaud, mais nous ne possédons sur eux que fort peu de renseignements ; en outre, aucune pièce ne peut leur être attribuée.

Daniel Paingart, né à Paris vers 1624, apparaît dans les archives de Genève en 1651 : il loue des chambres et paie son loyer « en ouvrages de peinture d'émail ». De 1663 à 1665, Jean Piaget fait chez lui un apprentissage de « peintre en émail pour les montres » ; un autre apprenti, Guillaume François Bulet, travaille dans son atelier de 1664 à 1665.

De Jacob de Bary¹¹⁶, on ne sait rien, sinon qu'il est né à Genève le 5 février 1661, qu'il fut apprenti chez l'orfèvre Louis Blandin et reçu maître orfèvre en 1683, qu'il est mort le 23 juin 1733.

Thomas Fontaine, né à Genève en 1659, fut reçu maître orfèvre le 20 décembre 1680. On le trouve « associé en compte à demi » avec Jacob Gresset, en 1691 : ils sont appelés « maîtres orfèvres en orfèvrerie et peinture ». En 1695, Jean Fontaine,

¹¹⁶ Ou « de Bard ».

qui avait été son élève, devient également son associé. Ce même Jean Fontaine s'associa avec son beau-frère, P. F. Chenevière, qui avait appris chez lui le métier d'émailleur.

Un autre apprenti de Thomas Fontaine fut Jean Cuchet, lequel eut à son tour pour élèves deux peintres sur émail, Gédéon Gervais et François Picot. Celui-ci ouvrit une école de dessin, à Genève, qui reçut de nombreux élèves¹¹⁷.

Il faut citer encore au nombre des élèves de Thomas Fontaine, le célèbre miniaturiste Jacques-Antoine Arlaud¹¹⁸, qui enseigna le dessin au Régent, alors qu'il était établi à Paris. Seul Molinier en fait un peintre sur émail, sans pouvoir l'établir de manière sûre.

Jean-Louis Durant, qu'on trouve cité dans les archives d'Etat en 1685 comme peintre sur émail, est peut-être le même qui grava un *Livre de Feuilles orfévriques* en 1682¹¹⁹. Ces planches étaient destinées principalement aux artistes qui décoraient des tabatières, des cadrans de montres, des bagues, etc. On connaît de lui au moins une montre dans la Collection Gélis, et une autre au British Museum, signée « I. L. Durant pinx. ». Le nom de l'horloger, Philippe van Ceulen, de La Haye, permet de situer cette dernière pièce vers 1700 environ. Le dessin en est un peu mou, la tonalité générale est fortement rosée. Les rouges sont sombres, mais le bleu vif garde un bel éclat. La technique rappelle exactement celle des Huaud, ce qui laisse supposer qu'il fut leur élève.

Les véritables héritiers du genre Huaud furent certainement les André. Jean André, le père, est, à côté des trois frères Huaud, le seul élève connu de Pierre I Huaud : il travailla dans son atelier comme apprenti orfèvre en 1661, avant d'être l'élève de deux orfèvres associés, François Légaré et Pierre Royaume.

A son tour, Jean André forma plusieurs peintres sur émail, parmi lesquels François Diodati, en 1680, et François Lombard de 1687 à 1692. Lui-même avait pris le titre de maître orfèvre en 1675 et demanda au Conseil, en 1704, l'autorisation d'ouvrir une école de dessin avec son fils David. Cette décision fut ajournée, mais on accorda douze écus aux requérants.

Clouzot cite trois montres de Jean André, mais on ne sait ce qu'elles sont devenues¹²⁰. Il y a huit ans, nous avons pu voir chez un antiquaire de Genève une

¹¹⁷ Il exposé des travaux de ses élèves dans le hall de la Maison de Ville, en 1736.

¹¹⁸ D. et A. Roux possédaient « un portrait (émail) par Arlaud » (*Ms. Dufour*). S'agissait-il de cet Arlaud ? On ne le précise pas. J.-A. Arlaud aurait eu pour élève Liotard, selon Clouzot (*La Miniature*, p. 120).

¹¹⁹ *Livre de Feuilles orfévriques, Frises, Taille d'Epargne, Moresques, Masques, Chiffres*. Le premier tirage date de 1682. Le Musée de Genève possède un portrait peint en miniature sur parchemin et signé *I.L. Durant fecit anno 1681*.

¹²⁰ Dans *Anciens Emaux de Genève*, W. Deonna attribue une montre du Musée de Genève à Jean I. Le décor représente *Suzanne et les Vieillards*. Rien ne justifie cette attribution. A la place où l'on trouve habituellement la signature, l'émail a complètement sauté. D'autre part, dans son *Dictionnaire*, Clouzot parle d'un Jean II, frère de David. Il s'agit probablement d'une confusion ; il n'existe aucune trace de ce Jean II.

pièce signée, décorée de deux femmes devant un fond de verdure, et pareille en tout point à une boîte, anonyme, du Musée de Genève, mais avec le rose de fond prédominant. Ces deux montres sont bien de la même famille que celles des Huaud.

Le petit portrait que possède depuis peu le Musée de Genève ¹²¹ est, en revanche, d'une facture toute différente (fig. 28). Si l'on y retrouve la perruque stylisée des



Fig. 28. — Jean André:
Portrait d'inconnu
(MAH, Genève).

Huaud, la tonalité plus froide des émaux, les traits larges, le dessin assez dur font penser plutôt aux peintures sur émail du Nord. Les ombres bleutées sur le visage très pâle ajoutent encore au réalisme de ce portrait, plus proche, on le verra plus loin, de la manière d'un Prieur que du style de Petitot. La pièce est signée *Jean André pinxit 1692* sur un contre-émail blanchâtre, taché de brun et de rouge.

Il est assez curieux de noter que c'est dans deux portraits de David André, le fils, qu'on retrouve les chairs rosées, le modelé par pointillé doux, les dégradés de tons propres aux Huaud. Il s'agit en fait du même modèle, la duchesse d'Orléans, et deux fois du même tableau. La première de ces peintures, de la Collection David-Weill ¹²², appartient maintenant au Louvre; la seconde est entrée récemment au Musée de Genève ¹²³. Le portrait de Paris, un peu plus grand, découvre davantage le buste; le visage est plus fin, le modelé des chairs plus mièvre. Il est signé *D.A.* en bas à droite. Celui de Genève, aux reliefs plus accusés, est signé sur le contre-émail blanc bleuté: *S. A. R. Marie-Françoise de Bourbon Duchesse d'Orléans P. par D. André* ¹²⁴ (fig. 29).

Une autre signature n'apparaît qu'une seule fois, sur une montre de l'horloger Tompion de Londres ¹²⁵, c'est-à-dire exécutée dans la seconde moitié du XVII^e siècle probablement. C'est celle de Camille André, peinte dans un cartouche, sur la carrure. La montre est décorée d'une Vierge avec l'enfant Jésus, dans la manière des Huaud. Toutefois,



Fig. 29. — David André; Marie-Françoise de Bourbon
(MAH, Genève).

¹²¹ N^o AD 847.

¹²² Cat. N^o 198. Ce portrait est attribué à Dietrich-Ernst André, mais sa ressemblance avec celui, signé, de Genève ne laisse aucun doute sur l'auteur.

¹²³ N^o AD 846.

¹²⁴ Le catalogue de la Collection David-Weill parle d'un portrait de M^{lle} de Charolais (c'est-à-dire Louise-Anne de Bourbon), ce qui ne concorde pas avec l'inscription de David André. Ce dernier n'aurait-il pas inversé les prénoms et ne s'agirait-il pas de Françoise-Marie, dite M^{lle} de Blois?

¹²⁵ Au British Museum.

la peinture, très violacée, très glacée, pourrait sortir de l'atelier des André de Genève. En fait, les points de comparaison nous manquent pour porter un jugement de quelque autorité. Il nous a été impossible, en tout cas, de retrouver un Camille André qui aurait travaillé à Genève à cette époque.

Signalons enfin qu'il ne faut pas confondre les André de Genève avec Dietrich-Ernst André, miniaturiste et peintre sur émail allemand qui travailla à la même époque en Allemagne, en Hollande, à Londres et à Paris. Les initiales pourraient induire en erreur ¹²⁶.

JEAN PETITOT, JACQUES BORDIER ET LE PORTRAIT

Dès le XVI^e siècle, la vogue du portrait en miniature s'était répandue de la cour jusque dans la bourgeoisie. Holbein fut certainement un des premiers artistes à développer ce genre avec autant d'ampleur, mais les auteurs français ¹²⁷ font volontiers remonter les origines du portrait-miniature aux médaillons qui ornent les *Commentaires de César* illustrés par Godefroy Tory ¹²⁸. D'une manière générale, on a écrit aussi que les portraits avaient d'abord décoré des manuscrits, puis qu'ils avaient été découpés et montés sous forme de bijoux ¹²⁹.

T. H. Colding fait pourtant remarquer qu'on trouve déjà au moyen âge des portraits portatifs: ils étaient alors émaillés en champlevé. Plus tard, on trouvera les verres églomisés, les camées, les intailles qui tous, à des degrés variables, ont pu influencer la miniature du XVI^e siècle. Les portraits de la *Guerre des Gaules* ne sont d'ailleurs pas uniques et se réfèrent à un courant ornemental qui s'inspirait alors, on l'a vu plus haut, de la technique des orfèvres aussi bien que de celle, traditionnelle, des enlumineurs.

La peinture sur émail, au XVII^e siècle, va donc reprendre, ou plutôt continuer la manière, l'éclat, le luxe des « églomisés » et des émaux translucides désormais abandonnés.

Il se trouve que les portraits sont aussi, à cette époque, le genre le plus courant dans le domaine de la miniature d'ornement, accessoire du costume. Les anciennes boîtes à reliques, les talismans étaient devenus objets de mode, faisaient partie du vêtement. Peu à peu, ces médaillons avaient perdu leur signification première

¹²⁶ Cf. note 122. — Il existe un émail signé de D.-E. André à Copenhague (Musée de Rosenberg); un autre lui est attribué à Stockholm (Nationalmuseum).

¹²⁷ Notamment H. Bouchot: *La Miniature française*, 1910. Voir aussi Laborde: *La Renaissance des Arts à la Cour de France*, 1891.

¹²⁸ Trois volumes: I, au British Museum; II, à la Bibliothèque nationale; III, au Musée Condé.

¹²⁹ G.C. Williamson: *The History of Portrait-Miniatures*, 2 vol, Londres 1904.

pour ne plus contenir que des portraits de princes ou, plus simplement, d'amis, de parents.

Les premiers portraits datés qui aient été exécutés à Genève sont ceux des Huaud; ils sont tous de la seconde moitié du XVII^e siècle. Ceci ne signifie nullement qu'aucun portrait n'ait jamais été peint auparavant dans un atelier genevois, mais il sera bien difficile de les reconnaître.

La Bibliothèque publique et universitaire de Genève possède pourtant un double portrait de Claude Gallatin et de sa femme qui pourrait bien être une œuvre genevoise des débuts de la peinture sur émail, si l'on songe que Gallatin est décédé



Fig. 30. — Anonyme: Claude Gallatin et sa femme (BPU, Genève).

en 1622 (fig. 30). Ces deux pièces sont fort médiocres; la technique en est sommaire et comparable à celle des plus anciennes pièces françaises. Le pointillé est grossier, les couleurs sont pauvres et mal parfondues, les cheveux sont dessinés d'un trait épais. La cuisson a laissé de nombreux bouillons qui tachent les figures. Ces deux portraits ont dû être exécutés séparément: ils ne sont pas à la même échelle, les fonds sont différents, le métier enfin paraît un peu meilleur

dans le portrait de la femme, plus modelé.

C'est à l'étranger que les émailleurs genevois ont peint leurs premières œuvres importantes, datées de 1638 pour Petitot, peut-être de 1645 pour Prieur. De ces deux portraitistes, c'est Petitot qui obtint les plus grands succès; son nom symbolise aujourd'hui encore la peinture sur émail, et il a été le plus souvent, le plus longtemps imité.

Jean I Petitot est aussi fils d'un réfugié huguenot, Faulle, sculpteur, originaire de la Bourgogne, qui émigra à Genève en 1597. Né le 12 juillet 1607, il entra en apprentissage chez son oncle, l'orfèvre Jean Royaume, à l'âge de quinze ans. On sait aussi qu'il termina son contrat en 1626. Pour le reste, il est assez difficile de reconstituer les étapes de la formation de Jean Petitot. Il n'a pu être, comme on l'a dit, l'élève de Pierre Bordier, puisque celui-ci, plus jeune, était apprenti en même temps que lui chez les frères Mussard. On sait seulement, par le manuscrit où il a consigné des notes biographiques presque toujours discrètes et peu précises¹³⁰, qu'il quitta la maison de son père « fort jeune » et, par un acte signé après la mort de

¹³⁰ *Prières et Méditations chrétiennes*, manuscrit signalé dans le *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme*, IX, pp. 305 et 419.

Faulle, qu'il était à Genève le 23 novembre 1632. Y est-il demeuré durant ces six années qui séparent la fin de son apprentissage de cette date ? On n'en sait rien. A l'ouverture de la succession d'un oncle, Guion Petitot, tisserand, il est absent : on est en décembre 1634. Il ne figure pas davantage au partage des biens laissés par sa belle-mère, en octobre 1638. D'Argenville, Walpole, Mariette ont donc supposé qu'il avait voyagé à travers l'Italie et la France dès 1633, et qu'il rencontra les Toutin à Paris à cette époque.

Est-il possible que Petitot ait appris la technique de la peinture sur émail à Genève ? En supposant qu'il soit demeuré dans sa ville natale jusqu'en 1633, cette date ne correspond qu'aux premiers essais des émailleurs de Blois. On doit donc bien admettre que son apprentissage d'émailleur s'est fait à l'étranger. Or, on peut situer aussi, sans plus de précisions, l'arrivée de Petitot en Angleterre entre 1633 et 1638 : c'est à cette dernière date qu'apparaissent ses premiers portraits, d'une qualité exceptionnelle. Comme on ne connaît aucun artiste, aucun atelier anglais qui ait produit des œuvres de ce genre avant Petitot, il faut bien que ce dernier ait appris son métier en France.

Jean I Toutin était parti avec sa famille pour Paris vers 1632. Il est donc possible que Petitot ait travaillé avec lui ou son fils pendant son séjour dans cette ville ¹³¹.

Reste à savoir comment et où l'artiste genevois a pu perfectionner sa technique et ses couleurs pour arriver à peindre, deux ans seulement après le Charles I^{er} de Toutin, encore assez maladroit, des pièces aussi achevées que les portraits de Charles, prince de Galles, et d'Henriette de France. Il est admis de tous que Petitot fut sans doute appelé à la cour de Charles I^{er} par son compatriote, le médecin et chimiste Turquet de Mayerne ¹³², qui s'intéressait vivement aux artistes. Or, on sait que Turquet de Mayerne a fait aussi de nombreuses recherches dans le domaine des colorants, et de la technique des peintres en général. De là à dire que le chimiste a fait bénéficier l'émailleur de ses découvertes, il n'y avait qu'un pas, vite franchi par tous les biographes de Petitot. Certains sont allés plus loin encore et n'ont pas hésité à faire du médecin de Charles I^{er} un émailleur d'occasion ¹³³. Ainsi s'écrit l'histoire.

¹³¹ Une note de Turquet de Mayerne fait état d'une méthode de gravure « donnée à Johan Petitot, fils du sculpteur de Genève, à Paris, par Vignon, excellent graveur » (*Ms. Sloane*, N^o 2052).

¹³² Né à Genève le 28 septembre 1573. Médecin d'Henri IV en France, puis de Jacques I^{er} et de Charles I^{er} à Londres. Mort à Chelsea en 1655. Cf. l'excellente étude par Irène Scouloudi dans *Proceedings of the Huguenot Society of London*, XVI, N^o 1.

¹³³ W. Deonna, dans *Les Arts à Genève*, après Montet, dans son *Dictionnaire*, parle des « portraits sur émail qu'il fait à Paris et à Londres ». Le seul texte sur *Des esmaulx* trouvé dans les papiers de Turquet de Mayerne est de la main de son neveu, sir John Colladon.

La période anglaise. — En fait, les renseignements que nous possédons sur le séjour de Petitot à Londres sont à peu près nuls, et les recherches les plus récentes sur l'histoire des réfugiés français en Angleterre n'ont apporté aucune lumière nouvelle. Les documents sont très rares, les anecdotes de Walpole manquent de bases solides et d'Argenville manque de références.

Les manuscrits de Turquet de Mayerne où sont consignées toutes les remarques, formules, recettes concernant les arts ne font pas une seule fois mention de l'émail ¹³⁴. Est-il besoin d'ajouter qu'on ne connaît aucun texte indiquant que l'illustre médecin se serait adonné à cette technique. Pourtant, on ne voit pas qui d'autre aurait pu aider Petitot à acquérir une telle maîtrise, hormis les Toutin.

De son côté, Henry Toutin, il ne faudrait pas l'oublier, va développer aussi rapidement son métier, et la différence de qualité est très sensible entre le portrait de 1636 et la montre de mariage de 1641. Seulement, Toutin n'a pas perfectionné ses émaux dans le même sens que le peintre genevois. On dirait qu'il s'est appliqué à rendre avec le plus de précision et de finesse possible un dessin subtil; tout comme sur d'autres montres françaises, il semble que l'émailleur ait respecté scrupuleusement la gravure qui lui servait de modèle: les traits se multiplient, on reconstitue même les hachures. Petitot a travaillé dans une autre direction, cherchant à rivaliser avec la peinture à l'huile, et, à cette fin, il a dû étudier les meilleurs moyens de fondre les couleurs, de donner à sa matière un poli, un brillant qui évoquent le tableau. On verra que plus tard Toutin s'est engagé dans la même voie que Petitot, comme en témoigne la plaque du Musée de Genève ¹³⁵. Par une autre voie que celle des biographes, on peut donc arriver à la même conclusion: c'est en Angleterre que Jean Petitot a amélioré sa technique.

Que Turquet de Mayerne ait aidé le peintre genevois à trouver de meilleures couleurs, c'est très probable. Les émailleurs du XVIII^e siècle s'accordaient à dire que, sans découvertes dans le domaine des colorants, Petitot n'eût jamais pu réussir ses chefs-d'œuvre avec « les substances ordinaires » ¹³⁶. Mais le médecin du roi, qui était aussi ami des arts, a sans doute contribué d'une autre façon, encore, au succès de l'émailleur: en le mettant en rapport avec Van Dyck, peut-être, surtout avec les célèbres minaturistes anglais de son temps, et notamment Hoskins et Samuel Cooper, qu'il connaissait bien.

Mariette raconte qu'au début de son séjour en Angleterre Petitot peignait sur des bijoux « avec beaucoup de propreté des fleurs, des rinceaux d'ornemens... ». Charles I^{er} ayant vu ses œuvres désira l'employer à « quelque chose de plus considérable que des ornemens » et lui fit faire un portrait que Van Dyck admira fort.

¹³⁴ *Ms. Sloane*, N^o 2052 (British Museum). Publié par Ernest Berger dans *Beiträge zur Entwicklung v. Geschichte der Maltechnik*. München 1901, Bd. IV.

¹³⁵ MAH, N^o 1846-21, *Tente de Darius*.

¹³⁶ L'émailleur Rouquet, dans le *Dictionnaire des Sciences*, 1756.

Celui-ci voulut alors aider le peintre genevois et lui donna maints conseils, en particulier sur « les différentes natures de teintes propres à exprimer de la chair... ». L'histoire est charmante, mais sans fondements véritables.

On voit mal, en fait, comment le grand artiste flamand aurait pu « donner des conseils » à un émailleur : c'est oublier la différence fondamentale de métier entre un peintre qui use de couleurs à l'huile et celui qui emploie des couleurs vitrifiables, destinées à la cuisson ; entre un tableau brossé à coups de pinceau et une miniature exécutée au pointillé. Ce que Petitot pouvait apprendre de Van Dyck, c'était une manière nouvelle de concevoir le portrait en Angleterre, une lumière, un style, un ton qui étaient devenus très vite à la mode, et que tous les autres artistes s'efforçaient d'imiter pour conquérir les faveurs du public. Petitot ne se fera pas faute de copier les meilleurs portraits de Van Dyck, dont il saura rendre admirablement, d'ailleurs, l'éclat et l'élégance.

Pour son métier, il y avait bien plus à attendre, en revanche, de la leçon d'un Hoskins ou d'un Cooper : leur façon de poser la couleur, d'unifier un fond, de modeler une ombre ou de cerner un détail du visage sans empâter, sans durcir le dessin ni tomber dans la mollesse du flou. Petitot a pu trouver ses meilleurs maîtres dans ces miniaturistes, les plus grands de cette époque, et dont les œuvres sont demeurées sans égales.

Les circonstances dans lesquelles Petitot s'est associé avec Jacques Bordier demeurent également obscures. On a vu que, par erreur, Stroehlin avait fait voyager Petitot dans sa jeunesse avec Pierre Bordier¹³⁷. On n'est pas plus certain que le peintre genevois ait été accompagné par Jacques Bordier, son futur beau-frère, comme le veut d'Argenville. Clouzot le fait se rencontrer avec son concitoyen à Londres, à la cour de Charles I^{er}, ce qui est le plus probable, encore que nous n'en ayons aucune preuve. En effet, une lettre de Turquet de Mayerne de 1640 précise que Jacques Bordier était fort bien connu du roi, « ayant travaillé en émail pour sa Majesté ». Enfin, dans ses *Prières et Méditations*, Petitot écrit en 1683 qu'il a été lié « d'amitié et d'association dès environ un demy siècle » avec Bordier ; l'expression est assez vague et ne permet en tout cas pas de fixer avec précision la date de la rencontre des deux émailleurs.

Jacques Bordier, fils d'Isaac, avait fait son apprentissage d'orfèvre chez Jean-Antoine Delisle. On ajoute qu'il fit également son apprentissage de peintre sur émail à Genève, ce qui est impossible. On peut supposer qu'il retrouva en Angleterre son cousin Pierre Bordier, lapidaire, et qu'il s'associa avec Petitot à Londres. Ce qui est sûr, c'est que les deux émailleurs, probablement à la suite des troubles qui avaient éclaté en Angleterre, se retrouvent en France en 1651, date de leurs mariages

¹³⁷ Fils de l'orfèvre Augustin Bordier, fit un apprentissage de lapidaire chez les frères Mussard.

à Blois. Jacques Bordier épousait la fille de Sulpice Cuper, en août, et Petitot la belle-sœur de son associé, Marguerite Cuper, en novembre. Toutes deux sont cousines par alliance du célèbre émailleur Gribelin¹³⁸.

Les dernières œuvres signées et datées par Petitot en Angleterre sont de 1643. Il faut donc situer le départ des deux Genevois entre 1644 et 1650, plus près de 1644 si c'est la révolution qui les a fait fuir, car la fin de Charles I^{er} devait marquer aussi la fin des protections, des commandes, de la pension dont Petitot fait mention dans ses *Cahiers*: « ... Charles I^{er}, roy de la Grande-Bretagne, m'a quelques années honoré et gratifié d'une pension, duquel les horribles divisions et guerres sanglantes de son royaume mirent cruellement fin à sa vie et, par conséquent, à toutes les espérances que j'avais fondées sur la bienveillance de ce prince. »

Ce texte pourrait laisser entendre toutefois que Petitot n'a quitté l'Angleterre qu'après la mort de Charles I^{er}, c'est-à-dire après février 1648. D'autre part, B. S. Long cite une lettre intéressante qui apporte quelque lumière sur l'association Petitot-Bordier. Un client se plaint, en 1650, d'avoir dû attendre plus de six mois un portrait qu'il avait commandé, et qui était si mauvais (*so ill donne*) qu'il le refusa. A la vérité, ajoute la lettre, c'est son compagnon qui l'a fait « who dos now most of his work »¹³⁹. Le compagnon qui exécute presque tout le travail à cette époque ne peut être que Jacques Bordier. Cette lettre tendrait donc à prouver que les deux Genevois ne seraient pas partis pour la France avant 1650, et que d'autre part, à ce moment, leur association était déjà fort étroite¹⁴⁰.

Quoi qu'il en soit, les rares pièces signées de Petitot sont presque toutes de la période anglaise et sans doute antérieures à sa collaboration avec Bordier. Ce sont elles qui vont nous renseigner exactement sur le talent, le métier de l'artiste et qui serviront de pierre de touche pour juger des centaines d'autres qu'on trouve disséminées aujourd'hui un peu dans tous les musées, à travers une quantité de collections privées d'Europe.

En Angleterre, la Collection de Welbeck Abbey¹⁴¹ nous donne l'image la plus sûre et la plus complète de l'art de Petitot. Elle est la seule au monde qui réunisse six miniatures signées, dont cinq sont datées. Toutes ces pièces, qui marquent les débuts de la carrière de Petitot, et qui suffiraient à faire du Genevois le plus grand peintre sur émail, sont d'une qualité remarquable. Trois au moins sont des chefs-d'œuvre. On y distingue aussi déjà les trois manières de l'artiste. Dans les émaux de la période

¹³⁸ Graham Reynolds mentionne que A. Staring fait un rapprochement entre cette famille Cuper et Samuel Cooper, miniaturiste anglais, lequel fut probablement en relations avec Petitot.

¹³⁹ *Memoirs of the Verney Family* citées par B.S. Long dans *British Miniaturists*, Londres 1929. La lettre est du 18 août. Long pense que Petitot dut travailler aussi plus tard avec son fils aîné, peintre sur émail, ce qui est très probable.

¹⁴⁰ Clouzot cite pourtant une lettre de Joseph Petitot qui écrit à Turquet de Mayerne le 14 janvier 1644: « Mon frère m'a écrit de Paris que vous désiriez d'avoir la manière comme je fais la toile vernie. »

¹⁴¹ Collection du duc de Portland, une des plus riches en miniatures anglaises.

française, Petitot parviendra peut-être à une technique plus régulière encore, à des passages de tons plus subtils, mieux fondus et moelleux; il ne dépassera pas la qualité de ce dessin souple et précis, il ne retrouvera surtout jamais la vigueur de ces premières œuvres¹⁴².

Daté de 1638, c'est d'abord le portrait de Charles I^{er}. Le visage rose ombré de brun se détache sur un fond uni brun. A la loupe, on voit que les sourcils, l'arête du nez, la bouche ont été dessinés encore rudement; le pointillé est très apparent, irrégulier; l'aspect général demeure sec mais assuré, fort, et déjà incomparablement supérieur au Charles I^{er} de Toutin. Trait caractéristique de ces premiers émaux, le portrait est encadré d'un filet peint, du plus beau bleu. Le contre-émail est bleu pâle et porte la signature: *J. Petitot fec. 1638*.

De la même année, le portrait de Charles, prince de Galles (le futur Charles II), est meilleur. L'enfant est en cuirasse. Tout le portrait a été traité, comme ce sera souvent le cas par la suite, dans une gamme de bruns très légers. Le fond est brun également. Le visage du petit prince est modelé avec fermeté grâce à un pointillé fin, serré, que Petitot est le premier à pouvoir obtenir. Le filet d'encadrement est bleu, comme le contre-émail sur lequel est inscrit: *J. Petitot fec. 1638*.

Le portrait d'Henriette-Marie, exécuté en 1639 d'après le portrait de Van Dyck qui se trouve à Windsor, est traité d'une autre manière. Comme il s'agissait de rendre la fraîcheur, la douceur d'un visage féminin, Petitot a réservé, pour les chairs, le blanc du fond sur lequel de très légers pointillés viennent modeler les traits. Toutefois, sa technique est ici encore imprécise, les contours sont un peu flous; quelques points noirs dans les cheveux, sur le nez, témoignent d'une cuisson imparfaite. On verra que, par la suite, Petitot a réussi dans ce genre une quantité de portraits d'une finesse remarquable. Il appliquera même ce procédé, en France, à des portraits d'hommes, ce qui ne va pas toujours sans quelque fadeur. Il faut signaler ici que le portrait d'Henriette de France, à La Haye, daté de 1638, est d'une meilleure qualité.

En 1640, Petitot semble posséder la pleine maîtrise de son art. Voici d'abord le portrait de lady Manners, duchesse de Buckingham. C'est un très beau morceau de peinture, au dessin net, aux lumières vives. La technique en est très régulière,

¹⁴² H. Bordier, qui ne connaissait pas cette collection, a porté quelques jugements arbitraires sur l'œuvre de Petitot, dans ses deux études parues en 1867 dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Il affirme d'abord, pour juger de cet œuvre, que les émaux authentiques sont au Louvre; mieux vaudrait se fier à une signature. Il attribue ensuite péle-mêle à Petitot tout ce qu'on peut trouver d'émaux imparfaits en Angleterre au XVII^e, et remarque que les fonds de ciel sont la caractéristique des débuts de l'artiste. Cette remarque est reprise par le catalogue des miniatures David-Weill au Louvre. Or, aucune des pièces signées, donc incontestables, de la Collection Portland n'a un fond de ciel. En revanche, on trouve de bons portraits français sur fond de ciel. Enfin, l'évolution de l'art de Petitot divisée en trois étapes: *a)* œuvres grossières à ses débuts en Angleterre, *b)* portraits secs et noirâtres, avec fond de ciel, pour la cour d'Angleterre, *c)* les meilleurs émaux exécutés en France, ne correspond nullement à la réalité.

les ombres sont bien posées. On retrouve quelques taches de bleu sous la chevelure, pour accentuer le modelé. La robe d'un bleu éclatant, le fond brun et le filet d'encadrement vert pomme composent une harmonie de tons audacieuse et du plus bel effet. La pièce est signée au dos, sur le contre-émail bleu pâle: *J. Petitot 1640*.

Mais c'est le portrait de Georges Villiers, premier duc de Buckingham, qui est la plus belle réussite de cet ensemble. Sur un fond brun clair, très légèrement vermiculé, ce qui lui donne de la vie, le visage du duc est enlevé avec un relief vigoureux, grâce à un point très serré et très régulier. Les ombres sont accentuées sur les chairs rosées. L'habit noir et blanc est relevé par un ruban bleu pâle. Cheveux, barbe et moustaches sont impalpables. Le grand col blanc de dentelle est détaillé sans bavure. Jean Petitot ne fera jamais mieux. L'ouvrage est signé sur un contre-émail du même bleu que le filet d'encadrement: *J. Petitot fe. 1640* (fig. 31).



Fig. 31. — Jean Petitot: duc de Buckingham (Coll. duc de Portland).

Le dernier émail de la collection est le propre portrait de l'artiste. Plus doux, travaillé dans des tons très fondus, modelé avec quelques ombres bleues, notamment vers les yeux, la bouche très rouge, il est d'une élégance comparable à celle des autres pièces. Sur le contre-émail bleu pâle, on voit un double monogramme *JP*, peint en blanc et noir.

Un autre portrait des débuts est celui d'Henriette de France, qui appartient à la reine de Hollande¹⁴³. C'est un des meilleurs portraits de femmes que Petitot ait jamais faits. Il est à la fois extrêmement léger de couleur, le fond blanc réservé jouant un rôle prépondérant dans l'éclat des chairs, et modelé avec un pointillé d'une subtilité rare, des dégradés qui sont propres à l'artiste genevois. Quelques traits à peine perceptibles soulignent le nez, les paupières, le menton et donnent un accent de vie au visage. Les ombres bleutées sont enveloppantes. Il est difficile d'imaginer à la fois une technique plus sûre et une peinture plus fraîche. Un filet bleu encadre le fond brun clair. Le portrait, signé au revers *J. P. fec. 1638*, est encadré dans un médaillon décoré d'émaux champlevés (fig. 32 et 33).

Enfin, au nombre des rares portraits signés et datés, il faut ranger encore celui de la Collection Rolex-Wilsdorf à Genève, donné comme un portrait présumé de l'artiste. Dans cet émail, Petitot a travaillé comme pour le fond du portrait du

¹⁴³ La Haye, Archives royales.



Fig. 32. — Jean Petitot:
Henriette de France (Archives
royales, La Haye).



Fig. 33. — Détail de l'émail, figure 32.

duc de Buckingham, en étirant sa couleur, ce qui donne, au lieu d'un pointillé, de minuscules vermiculures qui accentuent le modelé et confèrent au visage un relief saisissant. Petitot retrouvera cette technique chaque fois qu'il aura à peindre un personnage aux traits particulièrement accusés. Elle lui permettra de souligner



Fig. 34. — Jean Petitot:
Portrait présumé de l'artiste
(Coll. Rolex-Wilsdorf, Genève).

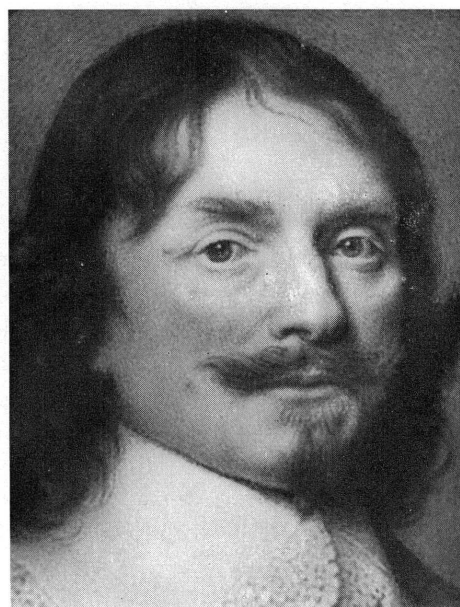


Fig. 35. — Détail de l'émail, figure 34. ▷

aussi, utilisée plus discrètement, l'architecture d'un visage. Ici, les chairs sont d'un rose assez appuyé, ombrées de bleu. La moustache et la barbe superposent le noir au jaune. On retrouve encore ce jaune dans la chevelure, au coin des paupières, sur les joues, comme pour illuminer le portrait. Le pourpoint est d'un jaune vif qui s'harmonise avec le brun du fond et le bleu du filet d'encadrement. Sur le contre-émail bleu, l'artiste a signé *J. Petitot fe. 1640* (fig. 34 et 35).

Toutes ces pièces sont plus grandes que la plupart de celles qui seront exécutées plus tard en France. Ovale, elles mesurent environ 5 cm. de haut sur 4 cm. de large. Elles nous renseignent déjà sur les diverses façons de travailler l'émail qui ont permis à Petitot de traduire avec la plus grande fidélité possible les œuvres qui lui servaient de modèles. On l'a vu, la première consiste à réserver le plus possible le blanc du fond et à le colorer très légèrement, avec un pointillé extrêmement fin, pour mieux exprimer la délicatesse des chairs. La seconde permet d'obtenir des modelés plus vigoureux par un pointillé très serré qui remplit toute la surface du visage, accusant les traits avec précision. La troisième enfin, où la couleur est étirée pour mieux épouser les contours du visage, donne des portraits contrastés, de forts reliefs.

Une seule pièce tardive nous est parvenue signée et datée. Il s'agit du portrait de la duchesse de Richmond, peint en 1669 et exposé au Victoria and Albert Museum¹⁴⁴. Il est du plus haut intérêt, parce qu'il est aussi le seul document qui nous permette de mesurer de façon certaine l'évolution de l'artiste au cours de sa carrière (fig. 36 et 37).



Fig. 36. — Jean Petitot:
Frances Teresa Stewart
(Victoria and Albert
Museum, Londres).



Fig. 37. — Détail de l'émail, figure 36. >

¹⁴⁴ N° P 64-1924.

Sur cet émail, Frances Teresa Stewart apparaît en manteau bleu et robe claire, sur fond brun uni. Ce qui frappe tout de suite, c'est l'unité de couleur, semblable à celle des autres portraits de femmes de Welbeck. Mais à la gamme des bruns très clairs a succédé une sorte de blondeur générale qui enveloppe toute la peinture, et lui confère une chaleur particulière. Les chairs sont blondes et roses également. L'ensemble enfin est fondu avec une habileté de métier étonnante, au point qu'on a peine à discerner, même à la loupe, le pointillé des ombres.

S'il faut en juger par les œuvres fort nombreuses qui nous sont présentées aujourd'hui à Paris et à Londres, notamment, il semble bien que Petitot se soit efforcé d'améliorer toujours davantage son métier dans ce sens, afin d'obtenir des portraits d'une extrême régularité, d'une parfaite unité de ton, d'une lumière très douce, d'une élégance digne de la cour qu'il servait. Les cheveux sont rendus avec une finesse inégalable, l'éclat des perles n'est terni par aucune faute de cuisson, les plis des vêtements sont souples, le décor du costume est reproduit minutieusement.

Même comparé à l'extraordinaire portrait de Marie, duchesse de Richmond, aujourd'hui à Stockholm¹⁴⁵, et qui est daté de 1643 (fig. 38), celui de Londres paraît encore plus léger, plus « aérien », dans le sens où l'on a pu parler du style « aérien » du miniaturiste Isabey, près de deux siècles plus tard. Cette recherche de la perfection du métier plus que de la force de l'expression aboutira d'ailleurs, à la fin du XVIII^e siècle, aux œuvres irréprochables, polies, lustrées, voire glacées d'un Counis ou d'un Constantin.

Un autre portrait d'Henriette-Marie, non signé, confirme cette évolution¹⁴⁶. Plus tardif que celui de La Haye, si l'on en juge par le visage un peu empâté de la reine, il a gagné en unité, en fondu, en douceur, au point que la figure paraît un peu effacée. Les chairs blondes, très pâles, sont dans la même tonalité que le fond, uni et lisse cette fois. Le pointillé est imperceptible. Cet émail, en revanche, n'a plus le caractère, la vigueur de celui daté de 1638.

Les figures anglaises sont assez rares dans l'ensemble de l'œuvre de Petitot. On citera encore, parce qu'il est signé du monogramme *J. P.*, le portrait de Mrs Kirk, dans la Collection David-Weill au Louvre¹⁴⁷. Sur un fond de ciel vermiculé avec fragment de paysage, le visage, peint avec beaucoup de finesse, se détache nettement, rose et blanc. La grande habileté technique, les tons très bien liés peuvent faire penser à une œuvre de la fin de la période anglaise.

Comme la signature de Petitot disparaît par la suite, il faut croire que seul ces portraits anglais ont été exécutés sans collaborateurs¹⁴⁸; tous les autres seraient le

¹⁴⁵ Autrefois, dans la Collection Pierpont-Morgan.

¹⁴⁶ VAM, 1882-653.

¹⁴⁷ Cat. David-Weill, N° 283, pl. XVIII.

¹⁴⁸ Il existe, bien entendu, d'autres portraits anglais non signés. On en citera un certain nombre plus loin.



Fig. 38. — Jean Petitot: Mary, duchesse de Richmond (Nationalmuseum, Stockholm).

fruit de l'association Petitot-Bordier. Que sait-on au juste sur leur manière de travailler? Aucun des deux émailleurs n'en a jamais parlé.

Stroehlin nous dit que, « d'après une tradition déjà ancienne et que nous avons

tout lieu de croire exacte », Petitot peignait les visages, les mains, les chairs, tandis que Bordier faisait les cheveux, les vêtements, les bijoux. Mariette avait déjà écrit que Bordier peignait les fonds, une partie des draperies, ébauchait les têtes, et que Petitot revenait ensuite sur le tout pour mener l'ouvrage à sa perfection. Il n'y a là, en vérité, que des conjectures.

Un élément nouveau pourrait cependant nous donner à penser que c'est bien Petitot qui dirigeait les travaux. Par l'intermédiaire d'un marchand genevois, la Collection Rolex-Wilsdorf s'est enrichie, il y a deux ans, d'un portrait peint sur émail signé Bordier. C'est le seul qui soit venu jusqu'à nous, le portrait de Vitré, signalé par Clouzot, étant apparu pour la dernière fois à une vente en 1880.

Ce portrait d'homme en cuirasse, portant perruque, n'a jamais été cité. Il est d'un intérêt exceptionnel, parce qu'il est le seul document qui nous renseigne sur l'art de l'ami et associé de Petitot. La technique est bien différente de celle de Petitot : le visage est modelé par plans accusés, le pointillé est net, le dessin fortement marqué fait penser à celui de Jean André, et la perruque à celles des Mauaud. Les détails du costume sont traités sans grande finesse, la cuirasse est peinte largement. Tout en étant d'une belle qualité et fort expressif, ce portrait reste donc bien éloigné de la manière plus souple, plus liée de Petitot (fig. 39).

Il faut donc constater que c'est Petitot qui a imposé, dans les ouvrages collectifs, son métier et son style. Du même coup, il convient de revoir toutes les attributions qu'on a faites parfois un peu hâtivement dans les musées ou les collections privées : le nom de Bordier, lorsqu'il s'agit d'œuvres manifestement proches de la manière de Petitot, ne saurait être avancé.



Fig. 39. — Jacques Bordier: Portrait d'inconnu (Coll. Rolex-Wilsdorf, Genève).

La période française. — Ce fut la plus longue, la plus fructueuse, la plus glorieuse aussi. Elle débute, on l'a vu, entre 1644 et 1650, et se termine en 1686, d'une façon assez dramatique. C'est à cette période également qu'appartiennent le plus grand nombre de pièces connues aujourd'hui, encore qu'il convienne de se montrer extrêmement prudent quant aux attributions. Ces pièces ne sont jamais signées, et l'on sait que la réputation de Petitot fut telle qu'elle incita un grand nombre d'émailleurs à imiter sa manière.

Quelques dates jalonnent une double carrière, par ailleurs sans histoire : de tradition huguenote, les deux émailleurs genevois se sont toujours montrés d'une grande discrétion, d'une rare modestie. Ils ne semblent pas avoir eu d'autres ambitions que de faire vivre leur famille et de servir leur cité à l'étranger. Leur religion,

d'ailleurs, les contraignait de travailler à l'écart. Le *Journal* de Petitot ne relate donc que des faits insignifiants, des événements de famille. Après leur mariage en 1651, c'est Bordier qui est chargé en 1668 de représenter officieusement Genève à Versailles. Seize années durant, il s'acquittera de ces fonctions avec beaucoup de zèle, traitant aussi bien avec les ministres de Louis XIV qu'avec les représentants des nations protestantes en France. En récompense des services rendus, la nationalité est maintenue aux enfants de Bordier et Petitot qui pourraient naître en terre française¹⁴⁹. Le 28 août 1684, Jacques Bordier meurt à Blois. C'est le fils de Petitot, Jean II¹⁵⁰, qui sera chargé de le remplacer comme agent diplomatique. Puis la révocation de l'Edit de Nantes jette le trouble dans le pays. Petitot, qui n'a pas voulu abjurer sa foi, est incarcéré en 1686. De Genève on essaie d'intervenir en sa faveur : en vain. A la fin, malade, privé de soins, Petitot à bout de forces se rend aux supplications de sa femme et signe son abjuration. Il écrira au Conseil de Genève, sitôt libéré, pour s'excuser de sa faiblesse.

Petitot a-t-il passé ensuite en Angleterre, pour y retrouver des amis ? Rien ne vient appuyer cette thèse¹⁵¹. Ce qu'on sait, en revanche, c'est que le 11 mars 1687 il est agréé par l'Eglise de Genève : le Consistoire a tenu compte de la faiblesse du vieillard. Petitot va donc travailler encore quelque temps dans sa ville, puis il se retire au bout du lac, à Vevey, pour y trouver le repos et la solitude. Il s'éteint le 3 avril 1691, alors qu'il travaillait au portrait de sa femme.

C'est certainement à Paris que Petitot et Bordier ont connu leur plus grand succès. « Monsieur Bordier et Monsieur Petitot, lit-on dans le Dictionnaire de Richelet, sont les plus fameux peintres en émail de Paris et les premiers qui ont fait des portraits en émail. » La mode est au portrait en miniature, et les princes multiplient, en guise de cadeaux, les boîtes ornées d'un émail. Celui-ci devra céder la place, au siècle suivant, à l'ivoire. Pour l'instant, on retrouve le portrait de Louis XIV sur toutes les tabatières, les bonbonnières offertes aux ambassadeurs, aux amis, aux intimes. Tout de même on voit les portraits du dauphin, de Monsieur, de Madame, des ministres, des généraux décorer des bijoux, des bibelots.

Le Louvre à Paris et, à Londres, le Victoria and Albert Museum possèdent les deux plus importantes collections d'émaux de, ou attribués à Petitot. Dans de telles richesses, il est bien difficile de s'y retrouver et de décider à coup sûr que telle pièce est des deux peintres genevois et que telle autre ne l'est pas.

¹⁴⁹ Petitot a eu dix-sept enfants, entre 1651 et 1674. Trois sont morts en bas âge.

¹⁵⁰ Né à Blois le 2 janvier 1653, décédé le 25 octobre 1702 à La Queue-en-Brie. Il fut également peintre sur émail, mis en apprentissage par son père chez un Cooper de Londres, en 1677. Il travailla pour Charles II de 1677 à 1682, épousa en 1683, à Paris, sa cousine Madeleine Bordier. Resté en France après la révocation de l'Edit de Nantes, il y écoulait les portraits peints par son père en même temps qu'il vendait les siens. Clouzot cite quelques portraits de sa main. Celui de la reine Anne, dans la Collection du duc de Portland, est loin d'égalier l'art de son père. Le VAM lui attribue quelques émaux plutôt mièvres.

¹⁵¹ Clouzot : *La Miniature*, p. 48.

Henri Bordier a laissé un certain nombre de notes sur les émaux qu'il avait étudiés en France et en Angleterre; une partie d'entre elles ont servi sans doute à la rédaction de son étude parue dans la *Gazette des Beaux-Arts*, d'autres ont été utilisées par Stroehlin pour dresser son catalogue, très approximatif, des émaux de Petitot. Le Musée de Genève possède également les carnets manuscrits de Bordier relatifs aux collections anglaises. Ces notes, prises par un spécialiste de la question et un admirable connaisseur de Petitot, demeurent pourtant des témoignages purement subjectifs et peuvent prêter à discussion.

Ainsi, par exemple, sont mentionnés comme de la main de Petitot un portrait de la duchesse de Longueville¹⁵², très faible de ton, comme effacé, avec des traits indécis, un nez redoublé; ailleurs, une duchesse de Brissac¹⁵³, d'une technique qui, à la loupe, apparaît bien sommaire; un maréchal duc de Luxembourg¹⁵⁴, au visage rose et jaune, mal ombré de vert sur le front, et portant une cravate esquissée à grands traits; deux portraits d'Hortense Mancini¹⁵⁵ et de la princesse de Conti¹⁵⁶, si pâles et froids qu'on les dirait peints sur porcelaine.

A Londres toujours, certaines pièces nous ont paru douteuses: un portrait de gentilhomme très jauni¹⁵⁷, celui d'une jeune fille¹⁵⁸, d'une mollesse de trait et de métier trop visible sont, parmi beaucoup d'autres, des échantillons d'un art trop fruste, d'une technique trop médiocre pour appartenir aux Bordier et Petitot.

En revanche, le solide portrait de Richelieu d'après Nanteuil¹⁵⁹, au modelé accusé, au nez cerné avec fermeté, travaillé tout entier avec un pointillé serré et égal, ne peut avoir été exécuté que par les deux Genevois. On en dira autant d'un portrait de Louis XIV — il y en a des dizaines, très inégaux — sur fond bleu¹⁶⁰, ou de celui qui est magnifiquement encadré d'émaux dans la manière de Légaré¹⁶¹; d'une comtesse de Grignan en robe jaune¹⁶², sur fond brun olive, avec des chairs rosées, blondes, que viennent modeler des ombres d'un gris bleuté imperceptibles, au dessin net, au pointillé léger; de cet extraordinaire duc de Guise¹⁶³, d'un réalisme assez déconcertant, sous le pinceau de Petitot, haut en couleur, savoureux, modelé avec un vigueur digne des premiers émaux anglais à coups d'ombres bleutées, de points bien visibles, et qui s'apparente aux meilleurs Prieur. Les visages très

¹⁵² Cat. Jones Coll. 627.

¹⁵³ Cat. Jones Coll. 638.

¹⁵⁴ Cat. Jones Coll. 631.

¹⁵⁵ Cat. Jones Coll. 634.

¹⁵⁶ Cat. Jones Coll. 633.

¹⁵⁷ Cat. Jones Coll. 625.

¹⁵⁸ Cat. Jones Coll. 660.

¹⁵⁹ N° 1882-704. Légère retouche sur le haut du visage.

¹⁶⁰ N° 1882-703.

¹⁶¹ N° 1882-708.

¹⁶² Cat. Jones Coll. 636.

¹⁶³ N° 1882-705.

doux, modelés dans une gamme de tons beiges, légers et celui d'Anne d'Autriche¹⁶⁴, vigoureux, très poussé, avec un gros pointillé, témoignent de deux manières bien définies de Petitot.

Il semble que le Victoria and Albert Museum ait tendance aujourd'hui, peut-être à la suite de B. S. Long, à parler d'une « École de Petitot » lorsqu'on se trouve en présence de portraits d'hommes particulièrement légers, tendres, un peu fous, voire un peu mous, peints de la même manière que des portraits de femmes, c'est-à-dire en laissant pour les chairs le fond blanc réservé. C'est faire honneur au talent de Petitot. Mais après avoir vu le grand nombre de portraits d'hommes efféminés qu'on rencontre aussi dans les collections françaises, nous sommes personnellement moins sûr de la valeur de ce classement et plus tenté de penser que Petitot, souvent soucieux de plaire à ses modèles qui étaient aussi ses clients, s'est laissé aller à un art qu'il faut bien qualifier « de cour » et qui n'est pas exempt de mièvrerie.

Le portrait du duc de Vendôme¹⁶⁵, sur fond bleu, avec sa belle cravate rouge, ses chairs rosées, le nez bien arqué, les traits d'une grande finesse, mais traité dans des demi-teintes et tout enveloppé de tons fondus, pourrait bien être d'un Petitot un brin flatteur. Un portrait de jeune homme¹⁶⁶ et celui du duc de Berry¹⁶⁷ présentent à la fois les mêmes qualités et les mêmes défauts.

Plus difficiles encore à élucider sont les cas de pièces du genre le plus raffiné. Ainsi, un portrait de la marquise de Sévigné¹⁶⁸, « attribué à Petitot » seulement par l'ancien catalogue, mais dont B. S. Long pensait qu'il devait être probablement de la main de l'émailleur genevois. C'est une œuvre d'une extrême finesse, d'un ton général bistré assez rare chez Petitot, avec des ombres bleues sous les yeux dessinés d'un trait précis, avec des taches roses aux joues, des cheveux d'une souplesse étonnante, mais aussi plus « dessinés » que d'habitude. Le modelé est exécuté avec une véritable virtuosité. La question qui se pose devant des pièces de cette qualité est de savoir si elles sont bien du XVII^e siècle. Si la réponse est affirmative, il est évident que le portrait ne peut être que de Petitot et Bordier. Mais il se peut aussi qu'il ait été exécuté vers la fin du XVIII^e ou au début du XIX^e, alors que les couleurs étaient d'une qualité telle qu'elles permettaient des dégradés, des glacis incomparables, comme on pourra le voir sur les boîtes d'un Richter, par exemple, dans les portraits d'un Counis. L'artiste, soucieux d'imiter au mieux Petitot, aurait pu avoir l'habileté de ne pas travailler avec le blanc en épaisseur, comme cela s'est fait dès le XVIII^e, mais en réservant l'émail de fond pour les chairs. Un exemple de ces tours

¹⁶⁴ 1882-664. H. Bordier le donne dans la liste des bons Petitot du Legs Jones.

¹⁶⁵ Cat. Jones Coll. 643. H. Bordier le donne dans la liste des bons Petitot du Legs Jones.

¹⁶⁶ Cat. Jones Coll. 670.

¹⁶⁷ Cat. Jones Coll. 671. Donné à Petitot par H. Bordier. En revanche, le même jugeait excellent un petit portrait du duc de Vermandois qui nous a paru très mièvre et d'un modelé fort imprécis.

¹⁶⁸ Cat. Jones Coll. 651.

de force nous est donné par le *Portrait de Madame de Grignan*, exécuté « d'après Petitot » par Soiron père, vers 1800¹⁶⁹.

On a vu qu'entre l'émail d'une technique trop sommaire, mal cuit, le portrait dessiné gauchement, et l'émail trop léché, trop glacé, il existe tout un éventail de procédés parmi lesquels il est souvent bien difficile de choisir ceux qui ont pu être propres à Petitot et Bordier, aucun point de repère ne nous étant plus donné après 1643, à l'exception du portrait de Frances Teresa Stewart.

Les collections du Louvre nous proposent des œuvres aussi inégales de qualité. Nous nous bornerons à citer quelques pièces dignes de la première manière de Petitot.

Voici d'abord un Richelieu¹⁷⁰, très proche de celui du Victoria and Albert Museum, plus contrasté que celui de Rolex-Wilsdorf; M^{me} de Maintenon¹⁷¹, un portrait très incisif, au pointillé accusé, sur fond de ciel; (il s'agit sans doute de celui qui faisait l'admiration de Mariette); un portrait de femme avec un voile de veuve¹⁷², également d'une grande netteté de dessin, avec de légers cernes orangés autour du visage, comme on en voit parfois aux émaux de la période française; le duc d'Enghien¹⁷³, avec un visage travaillé dans des tons unis et légers; M. de Malezieu¹⁷⁴ (portrait présumé), modelé avec force tout comme le portrait du duc de Beaufort¹⁷⁵, qui laisse apparaître pourtant quelques traces jaunes; Claude Sarrau¹⁷⁶, dont le point étiré donne un relief assez proche de celui du bel autoportrait de la Collection Rolex-Wilsdorf. Un portrait du Grand Condé¹⁷⁷, enfin, vigoureux et précis, avec d'imperceptibles taches jaunes sur le nez, et celui présumé du maréchal de Villars¹⁷⁸, qui présente une grande unité de couleur et de grain, sont deux œuvres dignes de figurer au catalogue des Petitot. On en dira autant de ce Grand Dauphin d'après Nanteuil¹⁷⁹, rose et blanc, efféminé mais ravissant.

Notons au passage que le portrait de femme d'après Rembrandt¹⁸⁰, attribué sans réserve à Petitot par Bordier et Stroehlin, nous a paru, avec son dessin imprécis, flou, ses tons violacés, indigne de l'émailleur genevois. Nous sommes d'accord, en revanche, avec ces deux auteurs pour déclarer faibles imitations un portrait comme celui du marquis de Barbézieux¹⁸¹, où abondent les taches vertes et

¹⁶⁹ Cat. David-Weill, N° 304.

¹⁷⁰ Reproduit dans Clouzot, *Dictionnaire*, pl. III.

¹⁷¹ N° 35.667.

¹⁷² N° 35.695.

¹⁷³ N° 35.665.

¹⁷⁴ N° 35.666.

¹⁷⁵ N° 35.674.

¹⁷⁶ N° 35.685.

¹⁷⁷ RF 181.

¹⁷⁸ N° 35.717.

¹⁷⁹ N° 35.683.

¹⁸⁰ N° 35.684.

¹⁸¹ N° 35.709.

noirâtres, ou cet autre de Marguerite Lemon¹⁸², qui abuse du bleu dans les chairs et dont le pointillé est par trop irrégulier.

Nous terminerons ce chapitre consacré à Petitot en citant quelques œuvres de qualité rare ou particulièrement intéressantes.

Le Musée de Genève possède une série d'émaux de Petitot provenant de l'ancienne Collection Stroehlin. C'est d'abord le portrait du père de l'artiste, Faulle¹⁸³, qui est signé sur le contre-émail blanc bleuté: *P. f.* Cette petite pièce est fortement modelée dans des tons un peu orangés, avec des ombres bleutées, et les rides sont accusées par de très minces traits presque rouges. Le double portrait de M^{lle} de La Vallière, en costume de cour¹⁸⁴ et en Madeleine repentante¹⁸⁵, se rattache à la manière claire, c'est-à-dire que les chairs nacrées sont à peine rosées. Celui d'Anne d'Autriche¹⁸⁶, au contraire, est fortement nuancé, avec des ombres très prononcées. Les deux portraits de Louis XIV¹⁸⁷ ainsi que celui d'un prince inconnu¹⁸⁸ sont traités avec le pointillé serré mais discret de la manière française.

A Genève encore, la Collection Rolex-Wilsdorf possède depuis peu un Richelieu imposant, très brillant, avec une robe rouge magnifique; la technique, d'une virtuosité surprenante, a rendu avec précision les reflets moirés de l'étoffe, et se fait vermiculée à peine pour cerner le visage, qui est doucement ombré, contrairement à ceux du Louvre et de Londres¹⁸⁹. Le médaillon est sous cristal de roche. Dans la même collection, un excellent portrait de femme, coiffée d'un chapeau à plumes, se détache sur fond de ciel. D'un pinceau très doux, avec des couleurs aussi fraîches que vives, cet émail est de ceux qui évoquent les portraits de la fin du XVIII^e ou du début du XIX^e, par leur égal brio. Mais le clou de cette série est le portrait présumé de l'artiste dont nous avons déjà parlé plus haut.

Les Archives royales de La Haye possèdent encore deux portraits de l'artiste¹⁹⁰ et du duc de la Rochefoucauld¹⁹¹, d'une sobriété et d'une aisance exemplaires. Le Château de Rosenborg, à Copenhague, a deux Louis XIV très « tendres »¹⁹², l'un sur fond olive, l'autre sur fond bleu.

¹⁸² N^o 35.715.

¹⁸³ N^o 1909-73. Il est monté sur une tabatière en or ciselé. H. Bordier l'avait d'abord considéré comme un portrait de l'artiste. Il cite un émail semblable de l'ancienne collection de lord Cremorne, qui porte l'étiquette: *Petitot le vieux par luy-mesme*. Stroehlin, puis Clouzot nous font remarquer que le costume Louis XIII ne correspondait pas à l'époque où le portrait a été exécuté.

¹⁸⁴ N^o 1909-78.

¹⁸⁵ N^o 1909-78*bis*.

¹⁸⁶ N^o 1909-75.

¹⁸⁷ N^{os} 1907-61 et 1909-74. Le N^o AD 438 est une réplique du premier.

¹⁸⁸ N^o 1909-77.

¹⁸⁹ Dans le fond de la boîte, un œil et une bouche peints sur ivoire; ce seraient, selon la tradition, ceux de Catherine de Médicis.

¹⁹⁰ N^o 311.

¹⁹¹ N^o 308.

¹⁹² N^o 1794.

La Collection Holzscheiter contient une reine Casimire de Pologne, dans un cadre émaillé et garni de pierreries, peu modelée, avec des ombres bleutées mal parfondues, quelques légers défauts de cuisson, mais d'une très grande noblesse d'expression. Dans le même ensemble, il faut citer également un jeune prince en pourpoint rouge, très finement dessiné¹⁹³.

On retrouve Louis XIV¹⁹⁴, deux fois représenté sur une boîte de la Wallace Collection: les deux émaux sont d'une belle qualité.

Le Musée Condé, à Chantilly, possède quelques très beaux exemplaires de l'art des Petitot et Bordier. Ainsi, l'exquis médaillon représentant Gabrielle de Rochecouart¹⁹⁵, d'une délicatesse extrême de tons dans le visage qui contraste avec le sombre vêtement de religieuse; un Louis XIV¹⁹⁶ et un prince de Condé¹⁹⁷, tous deux sur fonds bruns; Gaston, duc d'Orléans¹⁹⁸, peut-être un peu trop rosé, trop modelé, avec des vêtements de couleurs vives sur fond vert; M^{me} de Montespan¹⁹⁹, au visage à peine esquissé sur le fond blanc; un inconnu au visage rougeâtre²⁰⁰ — on en rencontre quelques-uns dans la période française — avec de beaux cheveux blancs.

Un portrait encore est signé *P.* à gauche: c'est celui à Ham House de Marie Gonzague, reine de Pologne²⁰¹, semblable à ceux du Victoria and Albert Museum et du Louvre, mais beaucoup plus ferme, plus assuré de métier. Le portrait est peint d'après le tableau de Juste d'Egmont, gravé par Nanteuil.

Bien entendu, on trouve un peu dans toutes les collections des portraits du XVII^e siècle dessinés plus ou moins adroitement, et dont les qualités d'émail sont inégales. On a vite fait d'évoquer à leur propos le Petitot première manière, mais rien ne justifie de telles attributions.

On s'arrêtera pourtant à deux pièces curieuses. Il s'agit de deux portraits de Turquet de Mayerne, et les liens qui ont uni les deux hommes pourraient nous inciter à croire qu'ils sont l'œuvre du peintre genevois, le seul émailliste, à notre connaissance, qui ait approché le médecin de Charles I^{er}. Le premier de ces portraits, que nous n'avons pas vu, appartient à sir Saint Clair Thomson, qui l'a publié en 1938²⁰². Turquet de Mayerne est représenté tourné de trois quarts vers la droite, avec une large fraise blanche. Le second se trouve dans les collections de la National Portrait Gallery²⁰³. Le chimiste, tourné aussi vers la droite, y apparaît plus âgé.

¹⁹³ Dans cette collection, un portrait de femme, avec cadre à la Légaré, attribué à Bordier, semble bien plutôt dû à l'association Petitot-Bordier.

¹⁹⁴ Cat. XVIII/122.

¹⁹⁵ N^o 355.

¹⁹⁶ N^o 314.

¹⁹⁷ N^o 319.

¹⁹⁸ N^o 310.

¹⁹⁹ N^o 334.

²⁰⁰ N^o 338.

²⁰¹ N^o HH 396.

²⁰² *Proceedings of the Royal Society of Medicine*, IV, 1938. Vol XXXI, pp. 649-654.

²⁰³ Ancienne Collection Sloane, au British Museum, 1750.

Il est vêtu d'un ample manteau dont on n'aperçoit que quelques plis, avec un col blanc. Le visage, très rosé avec des vermiculures épaisses, roses, jaunes et verdâtres, fait bonne impression à l'œil nu, mais apparaît modelé assez grossièrement à la loupe. La barbe blanche est bleutée dans les ombres, de même que le col. Le manteau rouge est fait de pointillés et de hachures. Le fond, très granulé, est brun foncé. Ce portrait est la réplique sommaire d'une miniature sur vélin, beaucoup plus travaillée, qui se trouve à Ham House ²⁰⁴, et qu'on attribue également à Petitot. Il a été reproduit en émail également par B. Lens en 1710 ²⁰⁵.

Ici encore, toutes les suppositions sont permises, car rien, dans ce travail, ne permet de reconnaître la main de Petitot. Le métier en est tout différent. Notons au passage que ces trois portraits ne sont pas mentionnés dans l'iconographie de Turquet de Mayerne donnée par A. C. Klebs ²⁰⁶.

Il faut relever encore qu'aucun des peintres sur émail français qui ont travaillé à la même époque que Petitot n'a obtenu les succès du Genevois. Il semble bien aussi qu'aucun ne soit parvenu à la maîtrise technique, à la qualité d'émaux qui avaient fait la réputation de l'ami de Turquet de Mayerne, encore que le très petit nombre de pièces qui nous soient parvenues nous empêche de porter sur eux un jugement de valeur.

Robert Vauquer et Louis du Guernier ont imité la manière de Petitot sans l'égaliser. Le portrait de femme du Victoria and Albert Museum par Vauquer ²⁰⁷ est cependant un émail de belle venue, de ton généralement bistré avec des roses un peu fades. Le dessin en est très précis, la finesse du trait remarquable. Le portrait de femme de du Guernier ²⁰⁸ qui se trouve à Windsor est également très doux de modelé, avec des tons de chairs rosés délicatement. Le pointillé est néanmoins un peu moins fin que celui de Petitot. Ces deux artistes semblent s'être approchés davantage de la technique du Genevois que Louis de Châtillon; le portrait d'homme qui lui est attribué, au Musée de Genève ²⁰⁹, reste vigoureux malgré un rouge trop soutenu que vient ombrer un vert peu séduisant. Henry Toutin lui-même n'a pas réussi à obtenir les faveurs que la cour avaient accordées à son rival. Après avoir travaillé en insistant sur le trait, le dessin, comme on l'a vu plus haut, il s'était mis à la manière plus enveloppée de Petitot, lui aussi, comme en témoigne un portrait de Louis XIV dans la Wallace Collection ²¹⁰, lequel, à première vue, peut passer pour un ouvrage du peintre genevois. La virtuosité extraordinaire de Toutin appa-

²⁰⁴ N° HH 399. Ici, il est tourné à gauche.

²⁰⁵ A. Welbeck Abbey. N° 118.

²⁰⁶ *Genava*, 1938, XVI, p. 174.

²⁰⁷ N° P6-1948.

²⁰⁸ Signé: *Du Guernier fecit ...6...2* (peut-être 1652?).

²⁰⁹ N° 1909-82. Ce portrait provient de la Collection Stroehlin. Il n'est pas signé. Clouzot le tenait également pour une œuvre de Châtillon.

²¹⁰ N° XVIII, 108, monté sur une boîte or avec le portrait de Louise de la Vallière, et celui d'un jeune cardinal. Il est signé sur le contre-émail: *Toutin fct.*

raît dans la pièce du Musée de Genève, *La Tente de Darius*, d'après Lebrun ²¹¹. C'est la seule composition de cette ampleur, à cette époque, qui ait été traitée avec une telle sûreté de métier et avec les tons fondus à la Petitot.

Mentionnons encore Jacques-Philippe Ferrand, qui fut « très familier avec M. Petitot »; « les honneurs qu'on lui [Petitot] faisait à la cour » l'incitèrent à peindre aussi sur émail. Il est l'auteur de ce traité pratique de peinture sur émail dont nous avons parlé plus haut. On ne connaît malheureusement aucune pièce qui puisse lui être attribuée et permette de juger s'il fut ou non influencé par Petitot.

Comme on sait qu'il fut le peintre favori d'Amédée II de Savoie, et qu'il fit

en tout cas deux longs séjours à Turin, on peut se demander si le portrait de Victor-Amédée I, dans la Collection Salmanowitz, n'est pas de sa main. Le décor de fond en est malhabile, mais le visage est traité avec beaucoup de force; le pointillé est peu régulier, mais modèle avec précision et finesse les traits; le dessin est ferme, sans bavure. Les chairs rosées sont ombrées de gris-bleu. La barbe est travaillée comme celle de l'autportrait de Petitot de la Collection Rolex-Wilsdorf, avec un brun sombre sur fond jaune. Les détails du costume, du col de dentelle, du ruban de l'Annonciade sont minutieux et peints avec de beaux tons vifs. L'émail rond — ce qui est assez rare à cette



Fig. 40. — Anonyme: Victor-Amédée I de Savoie (Coll. J. Salmanowitz, Versoix).

époque — est encadré d'un filet bleu, comme les premiers portraits de Petitot. Bien que l'aspect général de l'œuvre fasse penser à un travail de la première moitié du XVII^e siècle, il n'est pas impossible qu'il soit l'œuvre d'un disciple de Petitot (fig. 40).

PAUL PRIEUR

On n'a pas encore fait à Paul Prieur, peintre de la cour de Danemark, la place qui lui est due dans l'histoire de la peinture sur émail ²¹². Artiste inégal, sans doute,

²¹¹ N^o 1846-21. Plaque ovale de 12,7 × 9,5 cm., signé sur le contre-émail: *Errat ALEXANDER, vivum qui te negat; En ter tu spiras; Ipso, BRUNI, genioque TUTINI: C. Lebrun in., H. Toutin fe. 1671.*

²¹² Voir l'étude de C. Roch dans *Nos Anciens*, 1913.

mais d'un talent exceptionnel, il a peint quelques portraits dignes de rivaliser avec ceux d'un Petitot et qui annoncent la manière plus libre, plus expressive aussi de certains émailleurs du XVIII^e siècle.

La date de naissance de Paul Prieur n'est pas connue. On sait seulement que, fils de Paul I Prieur, il fit son apprentissage à Genève chez l'orfèvre Jean Planchant de 1632 à 1638. C'est d'ailleurs un véritable travail d'orfèvre qu'il exécutera plus tard à Copenhague, en émaillant le sceptre d'or du roi²¹³. On suppose qu'il a appris son métier en France, peut-être avec les Toutin²¹⁴. On verra d'ailleurs plus loin que sa technique, dans certaines œuvres, est très proche de celle de Petitot.

Les historiens danois ont fixé sa date d'arrivée au Danemark à 1656²¹⁵. Clouzot cite deux œuvres antérieures signées, un portrait de 1645 qui se trouvait au Musée de Berlin, et un autre dans l'ancienne Collection David-Weill, de 1655. Le portrait de Philippe IV d'Espagne, de 1658, ne prouve nullement que le peintre se soit rendu en Espagne à cette époque. Il était fréquent qu'on donnât à un miniaturiste un tableau, une gravure qui pouvaient lui servir de modèles. On connaît encore un portrait de la reine Sophie Amélie de Danemark daté de 1678. Le portrait suivant est celui de la reine Ulrikke Eleonore de Suède, exécuté en 1680. Pourtant, le nom de Prieur figure dans les comptes de la cour de Danemark jusqu'en 1681. Un dernier portrait d'homme, dans la Collection Ashcroft, est signé *Prieur à Londres, 1682*²¹⁶. On suppose donc que Prieur est mort en Angleterre autour de 1682-1683. Des traces de ses voyages ont été retrouvées, en 1669 en Angleterre, où il fut envoyé par Frédéric III, et en Russie en 1673 ou 1676.

Une série de quatorze petits portraits de Frédéric III, peints entre 1666 et 1669, et exposés au Château de Rosenborg²¹⁷, donne une idée assez juste de la technique courante de l'artiste. Beaucoup moins raffinée que celle de Petitot, elle nous vaut des figures rudes, aux traits accusés, qui se détachent sur des fonds grenus, mal égalisés par endroits. Les chairs sont d'une couleur brune et grise plutôt froide. Les perruques sont traitées comme une masse sombre et non détaillées par des traits fins.

Est-ce à dire que Prieur était un médiocre émailleur? Ne faut-il pas penser plutôt qu'il s'agissait là de portraits exécutés en série, comme on rencontre des séries de Louis XIV dues au pinceau de Petitot? De tels ouvrages destinés à la cour de France revêtaient un aspect stéréotypé dans une élégance un peu mièvre, tandis

²¹³ Rosenborg, Cat. N° 1407.

²¹⁴ C. Roch lui attribue un premier séjour à Paris et des commandes importantes sur la base d'un portrait du ministre Fouquet (dans la Collection de lord Dartray et à Windsor). Mais ce portrait est de 1658, date à laquelle Prieur se trouvait au Danemark.

²¹⁵ *Weilbachs Kunstnerleksikon*, 1949.

²¹⁶ B.S. Long, dans *The Connoisseur*, 1926, LXXV, hésite entre 1682 et 1683. Mais ce portrait n'est-il pas le même que celui qui fut exposé à Genève en 1956, et daté de 1681?

²¹⁷ N° 998.

qu'à Copenhague ils se figeaient dans le ton plus réaliste du Nord, accentuant le côté assez sec des peintures qui avaient servi de modèles.

Un médaillon du Château de Frederiksborg nous prouve que Paul Prieur fut vite en possession d'une technique très solide. Il s'agit du portrait de Christoffer Gabel ²¹⁸, signé et daté de 1664, qui rejoint, par la qualité du dessin et du pointillé très serré, la production anglaise de Petitot (fig. 41). Le modelé en est fort et précis, les chairs assez hautes en couleur, avec des ombres légèrement bleutées. Les plis du grand col blanc, les cheveux sont rendus également avec beaucoup de finesse. Le portrait se détache sur un fond bleu foncé. De la même année, le portrait d'Armgaard Badenhaupt ²¹⁹ est également de bonne qualité, encore que plus plat, avec des chairs très ocrées.

Le Charles II d'Angleterre, peint en 1669 sur un fond bleu, est rude ²²⁰, et Barbara Villiers, comtesse de Castelmaine ²²¹, se détache sans beaucoup de grâce, peut-être, sur fond olive, mais avec beaucoup de sobriété et une fermeté de dessin exemplaire.



Fig. 41. — P. Prieur: Christoffer Gabel (Frederiksborg, Hillerød).

C'est de 1671 que date la grande plaque de Rosenborg représentant Christian V enfant avec ses frères et sœurs dans un parc ²²². La plaque, ronde, ce qui est très rare dans la seconde moitié du XVII^e siècle, est aussi de dimensions inusitées à l'époque: 22 cm. de diamètre, soit près du double du grand portrait de la duchesse de Richmond par Petitot, à Stockholm. Pour se lancer dans une entreprise de ce genre, il fallait que Prieur fût bien sûr de son métier. A dire le vrai, cette composition souffre de quelque raideur, de quelque gaucherie. Mais Thouron lui-même réussira-t-il beaucoup mieux son groupe de la famille Mégret de Sérilly? Il faut admirer ici avec quelle justesse de valeurs le peintre a réussi la perspective du paysage, ce qui n'est guère

aisé quand on travaille avec des couleurs qui se modifient constamment en cours de cuissons. Le modelé des corps et des visages est bon, les détails des costumes, les fleurs, les feuillages sont traités avec un pointillé très fin qui nous renseigne sur les possibilités techniques de l'artiste. Si Prieur a peint, ailleurs, des portraits avec un point plus grossier, ce n'était donc pas qu'il usât d'émaux moins malléables ou que sa main fût moins habile que celle d'un Petitot, par exemple.

²¹⁸ N^o 4190.

²¹⁹ N^o 4191.

²²⁰ Rosenborg, N^o 988.

²²¹ Rosenborg, N^o 989.

²²² Rosenborg, N^o 986.



Fig. 42. — P. Prieur: Simon Paulli (Frederiksborg, Hillerød).

On serait plus près de la vérité, peut-être, en disant que cette manière lui permettait de se rapprocher mieux du goût du pays où il travaillait, des peintures qu'il devait reproduire. Ajoutons encore que la tonalité générale de cette grande plaque est d'un brun verdâtre.

Plus on avance, plus souvent aussi on rencontre des ouvrages de grande qualité. Voici, par exemple, le portrait de Peder Schumacher, peint en 1673²²³, qui harmonise parfaitement une manche violette et un ruban bleu, de couleurs franches, sur un habit brun. Le tout est dessiné d'une pointe très fine.

Voici surtout, en 1675, l'étonnant portrait de Simon Paulli²²⁴, qui ne ressemble à rien de ce qui s'est fait en émail à cette époque: le visage expressif est buriné avec force, l'éclairage joue comme dans un tableau hollandais, n'épargne aucune ride, et noie une partie de la chevelure grise dans l'ombre (fig. 42). De la même année, le portrait du prêtre Hans Leth s'apparente aux chefs-d'œuvre de Petitot, et se place parmi les plus belles réussites de la peinture sur émail. Moins agressif que le précédent, moins violent, il n'en reste pas moins extraordinairement vivant, modelé dans une lumière franche, à la fois dru et d'une grande finesse de trait. Le visage un peu brique et bistré comme ceux de Petitot, les cheveux esquissés légèrement, la grande fraise blanche font contraste avec le fond granulé (fig. 43). Dans ces deux émaux, Prieur a utilisé un pointillé étiré et vermiculé très apparent.

Les signatures sont sur le contre-émail, qui n'est pas toujours bleu, comme on l'a dit, mais souvent jaune. C'est le cas notamment de la grande plaque circulaire de Rosenborg, des portraits de Simon Paulli, du roi de Pologne Michael Wisniowicki, de Jens Rosenkrantz et de Christian V de Frederiksborg. En voici quelques types: *Prieur 1675*, *Prieur fecit 1664*, *Prieur à Londres 1681*.

Il est évident que si l'on compare l'œuvre de Prieur avec celui de Petitot et Bordier, ou même avec les émaux des Huaud, tous travaillés dans le goût français, il déconcerte au premier abord par sa franchise de ton, son réalisme, servis par un métier qui ne s'embarrasse pas de



Fig. 43. — P. Prieur: Hans Leth (château de Rosenborg, Copenhague).

²²³ Rosenborg, N° 1023.

²²⁴ Frederiksborg, N° 2996.

dégradés subtils ou de sfumato, mais va droit au but. Les portraits de Prieur ne sont guère brillants, mais ils respectent la vérité du modèle; leur dureté est aussi leur force; la rigueur de leur dessin, la vigueur de leur modelé en font des œuvres de premier plan qui amorcent un autre courant que celui de Petitot, et plus propre aux pays du Nord. C'est ainsi que son successeur à la cour du Danemark, Barrette ²²⁵, peindra ses émaux dans le même esprit.

ALEXANDRE DE LA CHANA, LES MUSSARD

Petit-fils de Jacob Bordier, maître orfèvre, et cousin de Jacques Bordier, l'associé de Petitot, Alexandre de La Chana, s'est intitulé « successeur de Bordier-Petitot » ²²⁶ peut-être un peu vite. Né à Genève le 19 janvier 1703 et décédé dans cette même ville le 23 juillet 1765, il a passé pour avoir possédé les secrets des deux grands émailleurs genevois. En fait, ses travaux n'ont rien de commun avec ceux exécutés à Londres ou à Paris par Petitot. Les sept émaux du Musée de Genève, datés de 1723 à 1751, sont assez sommaires, le pointillé large en est très apparent, les couleurs sont mal profondues, les « bouillons » dus à la cuisson sont fréquents.

La plus ancienne de ces pièces est le portrait de Catherine de Russie, sur fond de paysage ²²⁷. Le visage est modelé irrégulièrement par une grisaille qui se retrouve sur tous les autres portraits. Le rouge des chairs est inégal. L'artiste a usé de traits, de coups de pinceau pour cerner une paupière, dessiner une lèvre, alors que Petitot, afin de donner plus de lié et de souplesse à ses peintures, juxtaposait les points. La chevelure est traitée comme une seule masse. Les détails du costume, les fleurs dans les cheveux, les feuillages sont travaillés sans finesse. L'ensemble pourtant ne manque pas d'une certaine allure, à première vue; mais on s'aperçoit vite des défauts de cuisson, des faiblesses de la couleur.

A près de trente années de distance, le portrait présumé du duc de Cumberland ²²⁸ ne témoigne pas de progrès bien marquants. Sans doute, le visage est-il plus finement modelé, mais il souffre de la même mollesse de dessin. Un portrait d'homme en perruque de 1744 ²²⁹ fait valoir un manteau violacé aux plis amples. Sa perruque, comme celle du précédent, est sommaire. Les ombres manquent de netteté: ce sont des points bleus, gris qui salissent l'émail de fond. La plaque de 1745 est curieuse: elle est sans doute la seule nature morte qui ait été peinte sur émail à cette époque ²³⁰

²²⁵ Né à Strasbourg vers 1645, et peintre de Christian V dès 1691.

²²⁶ Sur le contre-émail d'une plaque du Musée de Genève: *Sr Bordier Petitot Pre en E.*

²²⁷ N° 1882-2.

²²⁸ D'après Gardelle N° 1846-8.

²²⁹ N° 1846-7. Cf. note 226.

²³⁰ N° 1846-12.

(fig. 44). Bien que travaillée avec la même imprécision, l'effet en est assez séduisant. Il faut citer aussi, de 1732, la réplique du portrait de Faulle Petitot par son fils ²³¹, agrandie deux fois environ; les imperfections du métier de La Chana se font ici sentir plus qu'ailleurs, le modèle de Petitot servant de point de comparaison.

Les émaux sont signés sur le contre-émail: *Peint par Alexandre De La Chana, 1723; Alex. De la Chana Pinxit 1744; Al. De La Chana Pinxit 1745; Peint par A. De La Chana 1751.*

De La Chana eut pour apprenti pendant deux ans et demi, et dès 1726, Jean-Pierre Soubeyran, à qui l'on doit un *Traité abrégé du Dessin et de la Peinture en Miniature*.

Si le cousin de Jacques Bordier prétendait vouloir continuer le métier de Petitot, les Mussard semblent plus proches de la tradition des Huaud. Le premier qui fut émailleur, Jean V, fils de Jean IV, naquit à Genève le 13 novembre 1681. Maître



Fig. 44. — Al. de la Chana: Nature morte (MAH, Genève).

orfèvre le 7 décembre 1699, il eut pour élèves Gabriel Fontaine et André Oettner, pour apprenti Germain Colladon, et pour associé son fils, sans doute Jean-Antoine.

On connaît peu de pièces de Jean V, qui ne semble pas, d'ailleurs, avoir eu un talent bien remarquable. La montre du British Museum qu'il avait signée a été détruite pendant la dernière guerre. La plaque du Musée de Genève, qui représente son fils Jean-François devant un mur ²³², avec au fond un fragment de paysage, est d'une technique assez rudimentaire (fig. 45). Le dessin est som-



Fig. 45. — Jean Mussard: Portrait de son fils Jean-François (MAH, Genève).

²³¹ N° 1846-11. Clouzot rappelle à propos de ce portrait qu'il fut légué à la Bibliothèque de Genève avec cette désignation de la main de l'émailleur: ... *une petite ovale représentant le père de Monsieur Petitot, fameux peintre en émail...* On voit donc que le portrait de Petitot du Musée de Genève est bien celui de Faulle. Cf. note 183.

²³² N° E 279.

maire, les couleurs mal incorporées dans l'émail de fond laissent subsister un pointillé trop appuyé. Le même artiste a signé, avec son fils, une petite boîte ²³³ sur laquelle est peinte une scène de chasse très décorative, mais qui demeure un modeste travail d'artisans. Un meilleur portrait est celui de Marie-Thérèse,



Fig. 46. — Jean-Antoine Mussard: Portrait de son père Jean Mussard (Coll. Rolex-Wilsdorf, Genève).

peint en 1745 ²³⁴. Le fond chocolat n'est pas très heureux, mais le visage est assez fin, pâle, avec des ombres grises. Dans les plis du costume, on retrouve quelques traits de pinceau largement posés.

Jean-Antoine Mussard, son fils, est né en 1707. On lui doit notamment une plaque exécutée à l'âge de 16 ans, *La Servante coupable*, de la Collection David-Weill ²³⁵. C'est l'œuvre d'un apprenti encore inexpérimenté, qui ne parvient pas à égaliser ses pointillés, à lier ses tons (le ciel se divise par tranches bleues, roses, jaunes), et qui a recours aux hachures dans les grandes surfaces. Le dessin en est encore gauche, la composition souffre d'une certaine raideur.

Le portrait de son père ²³⁶, exécuté l'année suivante, est déjà d'une bien meilleure venue, encore que certaines

parties manquent de fermeté, et qu'un gros pointillé rose écrase quelque peu l'ensemble. Le manteau de velours rouge brodé est séduisant (fig. 46).

En revanche, le portrait de Gallatin ²³⁷, du Musée de Genève, qui est daté de 1727, témoigne de plus de sûreté de main. Le visage et le costume sont traités un peu différemment. Pour les chairs, Jean-Antoine Mussard a usé d'un petit point léger, fin, rosé, qui donne au visage une grande douceur. La perruque est travaillée à la manière des Huaud, un peu stylisée. La jaquette bleue, presque sans plis, rappelle en

²³³ N° 219. A l'intérieur, fleurs. Sur la face supérieure, fleurs dans un vase, insectes, papillons, fraises.

²³⁴ N° AD 842. Signé sur le contre-émail granité blanc, brun, bleu et rouge: *Reine dongrie âgée de 28 ans. Jean Mussard pinxit 1745.*

²³⁵ Cat. David-Weill, N° 276. Signé en bas à droite: *J.A. Mussard pinxit.* Sur le contre-émail: *Johannes-Antonijs Mussard, Genevensis pinxit en Gbre 1723.*

²³⁶ Coll. Rolex-Wilsdorf. Signé sur le contre-émail: *Jean Mussard âgé de 40 ans. Jean Antoine Mussard pinxit en février 1724.* En fait, Jean Mussard avait à cette date 43 ans.

²³⁷ N° E 439. Signé sur le contre-émail: *Jean Antoine Mussard pinxit anno 1727.*

revanche la peinture sur porcelaine: froide, glacée. Les détails du col, de la chemise, des galons ont été tirés au pinceau, par touches maladroitement. C'est ce qui donne cette diversité d'aspects entre les divers éléments de la peinture, diversité que M. Louis Cottier avait déjà observée dans le portrait de Jean Mussard. Le fond, brun, est très légèrement vermiculé. Le contre-émail est granité, gris, jaune et verdâtre.

Parmi les apprentis de Jean V Mussard, il en est au moins un dont le Musée de Genève possède un émail: c'est Germain Colladon, né le 15 avril 1698, et qui apprit son métier d'émailleur pendant quatre ans, dès 1712. Sa technique est imparfaite, ses couleurs sont peu franches. Certains émaux se



Fig. 47. — G. Colladon: Femme dans un parc (MAH, Genève).



Fig. 48. — Elie Gardelle: Portrait d'inconnu (MAH, Genève).

sont mal fondus, et amollissent l'ensemble; dans les chairs, des touches jaunes demeurent visibles. Les arbres du fond sont informes. La pièce est signée en bas à gauche²³⁸. Le contre-émail est blanc bleuté (fig. 47).

De la même époque, il faut citer encore un médaillon exécuté par Elie Gardelle, la seule pièce connue de cet artiste. C'est un portrait d'homme en perruque²³⁹, d'un métier également assez pauvre (fig. 48). Des ombres en grisaille sur le visage trop rosé, des cheveux dessinés avec maladresse, le costume coloré gauchement témoignent des incertitudes du peintre et de l'inexpérience

²³⁸ N° E 454. Signature: *Colladon pinxit 1719*.

²³⁹ N° 1909-81.

de l'émailleur. La pièce est signée sur le contre-émail blanc: *E. Gardelle pinxit 1721*. Elie Gardelle, né en 1688, mourut en 1748. Il était connu non seulement comme peintre sur émail, mais aussi comme graveur et ciseleur. C'était le cousin du peintre Robert Gardelle et de Daniel Gardelle, chez qui travailla Liotard.

Son fils Théodore, né le 30 novembre 1722, appartient déjà au XVIII^e siècle par l'éclat nouveau de ses émaux, le travail au pinceau qui imite la peinture sur ivoire, ses touches vives. Le Musée de Genève possède un portrait de femme sur fond gris bleuté, lisse, exécuté de cette façon²⁴⁰. Tout n'est pas parfait dans la pose des ombres, la mise en place des cheveux; le visage demeure un peu fade, mais l'ensemble ne



Fig. 49. — Théodore Gardelle: Portrait d'inconnue (MAH, Genève).

manque pas de grâce (fig. 49). Ce médaillon est signé sur le contre-émail gris-bleu: *Gardelle pinx. London*, ce qui permet de situer la pièce vers le milieu du XVIII^e siècle. En effet, Théodore Gardelle, qui s'était rendu à Paris à l'âge de 16 ans, rentra à Genève vers 1750. Sa mauvaise conduite l'obligea à repartir: on le suit à Paris, Bruxelles et Londres enfin, où, accusé d'avoir assassiné sa femme, il fut exécuté en 1761. L'émail de Genève est bien dans le ton des portraits anglais de cette époque, et rappelle quelque peu ceux d'un autre Genevois qui travaillait aussi à Londres à ce moment: André Rouquet.

JEAN ÉTIENNE LIOTARD ET LE XVIII^e SIÈCLE

Dès les premières années du XVIII^e siècle, une artiste italienne, Rosalba Carriera, va révolutionner l'art du miniaturiste. En effet, les premières peintures sur ivoire de sa main sont datées de 1705. Certes, on a rencontré déjà au siècle précédent des ivoires peints, mais à l'huile; ils sont assez rares d'ailleurs. A l'artiste vénitienne revient en revanche le mérite d'avoir su utiliser sur ce support la tech-

²⁴⁰ N^o E 425. L'emploi du blanc en épaisseur fait penser qu'il s'agit d'une œuvre tardive.

nique de la gouache. Très légère, très fluide quand il s'agit de peindre les chairs, la gouache laisse deviner par transparence le fond crémeux et brillant de l'ivoire. On l'applique au contraire en épaisseur, par empâtements mats pour traduire les étoffes, accentuer les ombres ou charger les fonds. Rosalba Carriera devait d'ailleurs retrouver dans ces miniatures aux accents neufs toute la fraîcheur, toute la vivacité des tons propres au pastel qu'elle connaissait bien.

La miniature sur ivoire, née sur les tabatières de Venise, allait très vite faire la conquête de l'Europe, adoptée dès 1710 par les Anglais et les Allemands, dès 1720 par quelques Français, répandue sur tout le continent dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Du même coup, c'était aussi une nouvelle façon de traiter la couleur, de poser sa touche, de jouer sur les accents, les lumières, les transparences, qui allait s'imposer peu à peu à tous les miniaturistes. Peut-être T. H. Colding, qui analyse admirablement l'évolution du genre, n'a-t-il pas assez montré que cette transformation du métier s'opère au moment même où la peinture à l'huile, un peu partout, renonce à la manière lisse pour rechercher l'élément expressif de la touche, anime la matière, combine les pâtes savoureuses et les glacis subtils.

Or, il y a au moins deux éléments de la peinture à la gouache sur ivoire qui sont aussi propres à la peinture sur émail : c'est d'abord la façon d'utiliser le fond (ivoire lisse et brillant ou émail blanc) pour les chairs, en le réservant dans les plus grandes lumières ; c'est ensuite la recherche des transparences (avec une couleur très fluide, posée rapidement, gouache d'abord et aquarelle plus tard ou avec des émaux translucides). Il n'est donc pas étonnant que les peintres sur émail se soient souvent mis à l'école des peintres sur ivoire, et que même, dès le milieu du siècle, on en rencontre qui aient recherché aussi les empâtements, la touche par accents, les effets de l'aquarelle, tout ce qui constitue enfin ce « style libre » dont parle T. H. Colding, en partie peut-être sous l'influence du Suédois P. A. Hall, qui triompha à Paris vers 1770.

Il n'est pas inutile de noter aussi que cette technique nouvelle allait permettre aux émailleurs de transposer plus justement dans leur matière les tableaux peints à l'huile qui leur servaient si souvent de modèles.

Nul peintre genevois n'est plus représentatif de ce siècle de recherches et de nouveautés que Jean-Etienne Liotard, né le 22 décembre 1702. Sa longue carrière aventureuse est trop fertile en événements romanesques pour qu'on puisse s'y attarder²⁴¹. Il reste néanmoins très difficile de marquer les étapes importantes de sa production d'émailleur car, d'une part, elle compte peu dans l'ensemble de l'œuvre de ce peintre et d'autre part il ne nous reste qu'un petit nombre d'émaux de sa main. Une demi-douzaine seulement sont datés.

²⁴¹ François Fosca en retrace avec précision les étapes dans *La Vie, les Voyages et les Œuvres de Jean-Etienne Liotard*. Lausanne-Paris 1956.

Liotard a fait d'abord son apprentissage de peintre, et sans doute d'émailleur, chez Daniel Gardelle ²⁴². C'est sans doute de cette période que date la montre émaillée de la Collection J. Salmanowitz. Cette pièce, qui n'est pas d'un intérêt artistique réel, nous apprend en revanche que Liotard, comme beaucoup d'autres peintres genevois, a commencé par travailler pour « la fabrique », c'est-à-dire l'ensemble des ateliers où se fabriquaient à Genève l'horlogerie, la bijouterie, et qui employaient des horlogers, les « cabinotiers », des orfèvres, des graveurs, des bijoutiers, des émailleurs. On a donc pu dire, sans paradoxe, que la peinture genevoise était sortie de la peinture sur émail. Au XVII^e siècle, ce sont les Petitot et les Bordier, les Huaud, qui laissent des œuvres marquantes, ainsi que les Arlaud, miniaturistes. La plupart des autres peintres connus de cette époque n'ont exécuté que des œuvres industrielles, des enseignes, des armoiries; ils étaient aussi bien doreurs, orfèvres, verriers. On ne doit pas oublier non plus qu'au XVIII^e siècle Bourrit fut élève de Thouron pour l'émail, Bouvier commença par peindre sur émail avec Fabre, Ferrière fut émailleur avant d'être peintre, et Jean-Pierre Saint-Ours travailla dans l'atelier de son père, émailleur; Gardelle, Gautier, J.-F. Hess, Massot ont tous touché au métier de peintre sur émail. Ce détail a son importance; il explique en partie le côté artisanal de la peinture genevoise, son aspect minutieux, le goût du fini, du détail qui caractérise les meilleurs de nos artistes et gête parfois leur travail.

De la période d'apprentissage à Genève date une plaque conservée au Musée de Genève, *Diane et Endymion* ²⁴³. C'est un beau travail de débutant qui a voulu trop bien faire. Dans son excès de zèle, son dessin est devenu sec, les modelés trop accusés font de cette composition une véritable planche d'anatomie. Si les émaux ne sont pas bien parfondus, le pointillé en revanche est bien posé, les couleurs des étoffes, notamment le bleu et le rouge, sont belles. On est loin pourtant de la réussite technique de cette autre composition de Toutin: *La Tente de Darius*, bien plus riche de couleurs, aux tons mieux liés, aux émaux mieux fondus.

En 1723, Liotard part pour Paris où il va continuer de perfectionner son métier chez le célèbre miniaturiste Massé ²⁴⁴. On relèvera au passage que J. B. Massé, dont on ne connaît malheureusement aujourd'hui aucun émail, avait appris la peinture sur émail avec Châtillon. Ainsi, indirectement, c'est avec la tradition de Petitot que Liotard a pu renouer à Paris. Mais il semble que le Genevois n'ait pas été satisfait des leçons du peintre parisien, et il le quitta au bout de trois ans.

Dès 1736 va commencer alors la longue série de voyages que Liotard entreprend à travers toute l'Europe, et jusque dans le Proche-Orient. A ce propos, il est bon de compléter, nous semble-t-il, ce qui a été dit plus haut sur les artistes genevois qui

²⁴² Cousin d'Elie, le peintre sur émail.

²⁴³ N^o E 137. Dans Tilanus, N^o 124.

²⁴⁴ Paris, 1687-1767. Il avait rencontré Rosalba Carriera à Paris, mais bien qu'il ait usé d'un métier assez souple, il n'a jamais imité la touche épaisse de l'artiste vénitienne.

se sont expatriés. Le Genevois a toujours eu le goût des voyages ; homme de science, artisan, commerçant ou peintre sur émail, il aime à enrichir ses connaissances, faire de nouvelles expériences en pays étrangers. Quand bien même, après le milieu du XVIII^e siècle, nos peintres ne seront plus bridés par des lois somptuaires, ils continueront de quitter leur cité pour aller chercher fortune et gloire à Paris ou Moscou, ou simplement perfectionner leur technique au contact des grands maîtres de leur temps. On assiste ainsi, dans le domaine des peintres sur émail notamment, à un va-et-vient continu : ce sont d'abord des émigrés huguenots qui apportent de France à Genève le nouveau procédé ; ce sont ensuite des Genevois de fraîche date qui vont à Paris, à Londres, à Berlin, exercer leur métier et en reviennent avec une science nouvelle dont profiteront les jeunes émailleurs. Ceux-ci à leur tour partiront faire une partie de leur carrière dans les capitales étrangères. De la sorte, la peinture sur émail genevoise s'est toujours insérée très exactement dans le mouvement artistique de son époque.

Il ne nous appartient pas d'entrer ici dans les détails des nombreux voyages qu'a entrepris Liotard. Nous ne mentionnerons que quelques étapes marquant sa production de peintre sur émail.

À l'exception de la plaque de Genève, *Diane et Endymion*, les émaux signés et datés qui nous sont parvenus ont été exécutés entre 1747 et 1754. C'est assez dire les lacunes qui nous empêchent de retracer la carrière d'émailleur de cet artiste.

Une pièce non signée, mais qui doit être attribuée sans hésitation à Liotard, peut être antérieure à 1747 : c'est le portrait du comte Alexandre de Bonneval, ou Achmed pacha de Caramanie, de la Collection Jacques Salmanowitz. F. Fosca signale que Liotard l'exécuta d'après un dessin qu'il avait fait durant son séjour à Constantinople, entre 1738 et 1742. Toutefois, il est bien improbable que Liotard ait trouvé en Orient un atelier qui lui permît de s'adonner à la peinture sur émail. Au cours du séjour qu'il fit à Vienne, en rentrant de Constantinople, de 1743 à 1745, Liotard rencontra un miniaturiste genevois, Jean-Adam Serre ²⁴⁵, avec lequel il se serait lié d'amitié et qui l'aurait accompagné dans ses voyages. Ce Serre, sur lequel il est malheureusement impossible de retrouver des renseignements un peu précis, était aussi musicien, chimiste et physicien. On prétend qu'il aurait fourni à Liotard quelques recettes de couleurs vitrifiables, mais tout comme pour Turquet de Mayerne aidant Petitot, il s'agit de suppositions que ne vient appuyer aucun document. Liotard et Serre ont-ils fait des émaux ensemble à Vienne ? Nous n'en savons rien. En revanche, la grande plaque du Rijksmuseum nous apprend que Liotard a peint le portrait de Marie-Thérèse sur émail à Lyon, sans doute en s'ins-

²⁴⁵ Né à Genève en 1704, mort en 1788. Nous n'avons pu retrouver aucun émail de cet artiste. Celui que Clouzot signale au Victoria and Albert Museum a appartenu en réalité à un collectionneur privé ; il n'avait été exposé à Londres que temporairement.



Fig. 50. — J.-E. Liotard: L'impératrice Marie-Thérèse (Rijksmuseum, Amsterdam).

pirant des dessins de Vienne, et seulement deux ou trois ans après son séjour en Autriche.

Il est possible donc que le portrait du comte de Bonneval ait été cuit dans un four genevois, alors que Liotard venait de rentrer de Vienne et se voyait honoré de la visite des membres du Conseil des XXV, ou encore à Lyon, en même temps que le portrait de Marie-Thérèse. La technique employée pour cette pièce est toute différente de celle de 1722. Le pointillé fort, la touche bien marquée y apparaissent nettement, donnant à tout l'émail un aspect grenu caractéristique. Dans le col de fourrure du beau manteau rouge violacé, comme dans les plis du turban, on distingue nettement les coups de pinceau. Enfin dans certaines parties du visage, des points bleus, verts, accentuent les traits, se mêlent à la barbe et aux sourcils. Dans l'ensemble, le portrait est vif, savoureux, « enlevé » sans doute bien plus que ne le fut jamais aucun pastel du même artiste.

Le très grand portrait de Marie-Thérèse que Liotard exécute à Lyon en 1747 est bien différent de manière ²⁴⁶. Il est vrai que sur une aussi grande surface (c'est sans doute la plus grande plaque qui ait été peinte jusqu'alors) l'artiste ne pouvait plus travailler en finesse, mais devait étendre ses couleurs un peu à la manière des émailleurs limousins de la fin du XVI^e siècle. Son travail rappelle en effet celui de Léonard Limosin, d'ailleurs. Par la matité des couleurs, la douceur plate des tons, il fait surtout penser à une peinture sur porcelaine. C'est un tour de force plus qu'une véritable œuvre d'art (fig. 50).

On peut se demander aussi bien si l'émail n'a pas intéressé le Liotard curieux de techniques diverses plus que le Liotard peintre soucieux de fini et de vérité. Il est pour le moins étonnant de constater que sur huit pièces sûres on peut repérer cinq manières différentes. L'artiste n'a jamais manifesté une telle diversité de métier dans ses pastels ou ses peintures à l'huile.

Le grand portrait de Lyon avait été précédé d'un « essai » traité de la même façon sur une plus petite surface ²⁴⁷. Les couleurs en sont à peine plus vives; elles ont souffert en revanche d'une cuisson moins heureuse qui a laissé sur toute la plaque des traces impitoyables. On ne sait pas davantage si cette étude préliminaire a été exécutée à Genève ou à Lyon.

En 1748, Liotard se retrouve à Paris où il peint sur émail un autoportrait « à la barbe » qui figure dans le catalogue de Tilanus sous le N^o 122 (fig. 51 et 52). On le voit légèrement tourné vers la droite et en bonnet de fourrure. C'est sans doute l'émail le plus curieux de ce peintre. La technique employée est celle du portrait de Bonneval, mais beaucoup plus poussée encore. On dirait presque, à voir cette infinité de touches juxtaposées, de tons purs posés les uns à côté des autres, une œuvre

²⁴⁶ Rijksmus. N^o 2894, (Tilanus N^o 119). Il mesure 50 sur 60 cm. L'étude de Genève ne mesure que 12,5 sur 16,5 cm.

²⁴⁷ Genève, MAH, N^o 1885-1 (Tilanus, N^o 120).



Fig. 51. — J.-E. Liotard: Autoportrait à la barbe (Coll. J. Salmanowitz, Genève).



Fig. 52. — Détail de l'émail, figure 51

impressionniste. Le gros pointillé, à peu près partout, a fait place à un « vermiculé » très apparent. En outre, Liotard n'a pas craint d'amener, par exemple dans la barbe, des points rouges et verts, d'ombrer son visage avec du vert. Le bonnet, vu à la loupe, est un véritable semis de taches vives. Faut-il voir ici une influence du pastelliste? Sans doute, s'il s'agit de la fraîcheur des tons employés, de leur vivacité. De même, Rosalba Carriera faisait profiter la miniature sur ivoire de ses recherches de pastelliste. Mais quant à l'exécution, on est loin du métier serré, uni, soigné qui marque tout l'œuvre de Liotard. Faut-il penser alors que ce qui paraît à première vue audace du pinceau n'est qu'échec de métier, et que ce « pointillisme » multicolore n'est dû qu'à la mauvaise qualité des émaux employés, qui ne se sont pas profondus à la cuisson, ne se sont pas liés pour donner une belle pâte unie ²⁴⁸? Ce n'est pas exclu. Il n'en reste pas moins que cette tentative est peu ordinaire dans l'histoire de la peinture sur émail, et qu'elle place son auteur au rang des chercheurs les plus originaux. On ne peut s'empêcher de rapprocher un portrait de cette facture des émaux de l'Allemand K. F. Thienpondt ²⁴⁹ exécutés une dizaine d'années plus tard.

²⁴⁸ F. Fosca cite une formule trouvée dans les papiers de Liotard par N.S. Trivas, et conclut: « ...on voit que Liotard se servait de verts tirés du cuivre, que Montamy juge médiocres, et qu'il ne fait pas mention des pourpres obtenus avec l'or. Il se contentait d'utiliser le périgueux, qui est une sorte d'ocre, donc contenant du fer. » *Op. cit.*, p. 194.

²⁴⁹ Né à Berlin en 1730, mort à Varsovie en 1796. Etudia la miniature avec Ismaël Mengs, à Dresde. Deux beaux émaux de cet artiste original ont été exposés à Genève en 1956: *Cat. Expo. Miniatures*, N^{os} 435 et 436.

Du second séjour à Paris (1748-1753) date le portrait présumé de M. de Marigny en habit bleu ²⁵⁰ (fig. 53 et 54). Les tons très pâles, l'aspect lisse de l'émail, la finesse du dessin font que cette pièce nous rappelle aussitôt les pastels de l'artiste, bien plus que les œuvres dont nous venons de parler. Certes, un spécialiste genevois de la peinture sur émail attribuait la pâleur du visage, son modelé imperceptible à un excès de cuisson qui aurait mangé les couleurs. La cuisson, sans doute, a marqué cet émail de nombreux petits défauts, et peut-être les couleurs employées n'étaient-elles pas de toute première qualité. Il faut pourtant constater aussi que Liotard a traité son émail ici de façon assez différente encore, comme en lavis, jouant avec la couleur de fond, plus à la manière d'un peintre sur ivoire que d'un émailleur du siècle précédent, sans doute, esquissant très largement, à grands traits, le costume, la cravate, le nœud. Les détails du visage sont posés légèrement. Ainsi, malgré ses imperfections techniques, cette pièce annonce la manière libre de certains émailleurs de la seconde moitié du XVIII^e siècle et conserve une grande fraîcheur de ton.

À cette période parisienne, particulièrement fertile, s'il faut en croire les biographes de Liotard, appartient encore le portrait de M^{lle} de Lavergne, nièce de



Fig. 53. — J.-E. Liotard: M. de Marigny
(Coll. E. Holzscheiter, Meilen).



Fig. 54. — Détail de l'émail, figure 53.

²⁵⁰ Coll. E. Holzscheiter. Daté de 1749.

l'artiste, dit *La Liseuse* ²⁵¹. Sans doute fut-il exécuté d'après un dessin que Liotard avait fait à Lyon quatre ans plus tôt ²⁵². Il s'agit là d'une plaque rectangulaire, dans laquelle s'inscrit le sujet modelé par un pointillé assez apparent. Sur un fond gris, les tons roses et bleus du pastel se retrouvent dans une gamme de bruns légers. Là encore, le peintre semble s'être efforcé de rendre le plus fidèlement possible la qualité de ses pastels. Placée sous verre, dans un cadre, il ne nous a malheureusement pas été possible d'examiner cette pièce de près.

De 1753 à 1756, Liotard séjourne à Londres, où il aura notamment l'occasion de faire les portraits de la famille royale. C'est d'après un de ces pastels, d'une qualité assez inégale, il faut bien le dire, et parfois un peu raides, un peu secs ²⁵³, qu'il peint sur émail le prince Georges, futur Georges III ²⁵⁴. Nous voici une fois de plus en présence d'une nouvelle technique (fig. 55). C'est aussi la réplique qui serre de plus



Fig. 55. — J.-E. Liotard: Prince Georges, plus tard Georges III (Archives royales, La Haye).

près l'original. Cette peinture d'un éclat exceptionnel est probablement la plus belle réussite de Liotard, peintre sur émail. L'habit rouge brodé d'or, l'écharpe d'un bleu ciel, la cravate blanche composent une harmonie de couleurs qui conservent toute leur délicatesse grâce à un pointillé extrêmement ténu et régulier qui fait penser à l'art d'un Petitot. A la loupe, quelques petits « bouillons » apparaissent çà et là, on retrouve aussi des traits de pinceau plus larges dans les plis des vêtements. Le dessin est net, gracieux, il se détache bien sur le fond brun rouge.

Dans la Collection David-Weill au Louvre, un émail signé sur la face *Jn. L. ft.* et daté de 1749 nous montre une jeune femme sur fond jaune ²⁵⁵. Ce portrait a été exécuté avec une grande liberté de trait, mêle le pointillé aux

hachures, et présente des tons violacés, toutes choses contraires à l'art de Liotard. Pourtant, l'écriture est bien celle de l'artiste genevois, et il n'est pas impossible qu'on se trouve là en présence d'un autre essai, moins réussi à tout point de vue, mais non sans intérêt.

Reste le fameux ensemble de la Chancellerie fédérale à Vienne, une douzaine de pièces dont il est difficile de juger car elles sont toutes présentées sous verre

²⁵¹ Vienne, Chancellerie fédérale. Daté de 1752.

²⁵² F. Fosca: *Op. cit.*, p. 30.

²⁵³ *Burlington Magazine*, mars 1936.

²⁵⁴ Archives royales, La Haye. Daté de 1754.

²⁵⁵ Cat. N° 265.

dans un grand cadre accroché au mur et qui exclut un examen un peu approfondi ²⁵⁶. Les fonds sont tous peints avec un pointillé assez gros et mal égalisé, le dessin fait penser parfois à Liotard, parfois aussi à n'importe quel bon copiste du XVIII^e siècle. Seul le portrait d'Inigo Jones est peint dans une technique assez proche de celle des portraits de la Collection J. Salmanowitz.

On a déjà parlé plus haut du portrait de M^{lle} de Lavergne, signé et daté de 1752. J. de Bourgoing, grand connaisseur de la miniature en Autriche, croit pouvoir attribuer à Liotard encore un portrait d'inconnu, ceux de Raphaël Mengs, de Georges Guillaume V, de Fénelon et d'Inigo Jones. Il cite également deux autoportraits de l'artiste, tout comme Leisching. Pourtant, celui dit « à la barbe » nous a paru exécuté sur vélin. C'est assez montrer que ces jugements sont susceptibles d'être révisés le jour où les miniatures pourront être étudiées de plus près.

Liotard a-t-il cessé de peindre sur émail après Londres ? C'est bien peu probable, et il existe sans doute dans des collections privées d'autres pièces encore qui nous révéleront une fois, peut-être, de nouveaux aspects de cet œuvre attachant ²⁵⁷. Rentré au pays en 1786, le peintre ne projetait-il pas de faire installer un four à Nyon pour y cuire des émaux ²⁵⁸ ? Il n'est pas exclu que parmi les pièces qu'on attribue à Liotard, et dont la qualité médiocre fait d'abord hésiter, certaines ne soient vraiment de la main du peintre genevois. On a vu que son métier d'émailleur réservait souvent des surprises. Quels que soient pourtant les défauts de sa technique ou des couleurs vitrifiables qu'il a utilisées, ses émaux comptent parmi les plus marquants, les plus intéressants, les plus recherchés aussi de la production genevoise.

Voici, pour terminer ce chapitre, des signatures de Liotard : *Jean Etienne Liotard pinxit 1722* ; *Essai par Liotard* (MAH, Genève) ; *1748 Liotard p. lui-même* (signé à droite sur l'avert), (Collection J. Salmanowitz) ; *Marie-Thérèse Impératrice Reine de Hongrie et de Bohême peinte par Liotard de Genève à Lion 1747* (Rijksmus.) ; *pt. Liotard 1749* (Collection Holzschelter) ; *p. par Liotard 1752* (Chancellerie fédérale, Vienne) ; *p. p. Liotard 1754* (La Haye). A l'exception d'une pièce, toutes sont signées sur le contre-émail.

²⁵⁶ Dans une lettre qu'il nous a adressée, M. J. de Bourgoing précise : « pour autant qu'on puisse en juger d'après les photographies... » et au sujet des mêmes pièces, M. Léo Schidlof, expert, nous écrivait également : « En ce qui concerne les cadres des miniatures de Vienne, je me rappelle qu'il était fort difficile d'en juger, car on ne pouvait pas sortir les pièces... »

²⁵⁷ Tilanus mentionnait deux autoportraits assez semblables dans des collections genevoises. L'inventaire après décès de l'artiste faisait état de : « un émail de Liotard, un portrait de la reine de Hongrie en émail, un portrait émaillé d'après Wouvermans, une pêche en émail, une poire en émail, deux prunes en émail ». Dans la Collection Jacques Salmanovitz, il existe encore trois portraits probables. Au Louvre, un portrait d'inconnue rappelle la manière du portrait de Marigny. A Windsor, il existe un autoportrait « à la barbe » peint sur une petite plaque de porcelaine. Le dessin en est imprécis.

²⁵⁸ Entre 1754, date du portrait du futur Georges III, et son installation à Begnins, Liotard est retourné deux fois à Paris, deux fois à Vienne, une fois à Londres, Amsterdam et Lyon, rentré cinq fois à Genève. Il a eu la possibilité de peindre sur émail dans l'une ou l'autre de ces capitales, sans parler de sa ville natale.

ANDRÉ ROUQUET EN ANGLETERRE

Au XVIII^e siècle, Liotard occupe une place à part dans la peinture sur émail genevoise. D'abord, il convient de noter qu'il fut probablement un des seuls émailleurs à travailler d'après ses propres dessins, pastels ou tableaux peints à l'huile, ce qui confère à ses émaux une saveur toute particulière. Bien plus, sa peinture apparaît comme une œuvre typiquement genevoise parce qu'elle se rattache directement à l'esprit artisanal de la cité, se veut réaliste, ennemie des grâces et des effets flatteurs si recherchés par les portraitistes de l'époque. Contrairement à l'ensemble des autres peintures sur émail, les siennes se situent donc hors du courant artistique, de la mode: elles tendent à la simplicité, à la « vérité » des naturalistes.

Avec André Rouquet, on retrouve un peintre qui s'insère tout bonnement dans l'évolution de la miniature anglaise. Après le départ de Petitot, vers le milieu du siècle précédent, l'émail en Angleterre avait subitement décliné. Il faut attendre un Boit ²⁵⁹, ce Suédois né d'un père français, à Stockholm, pour reprendre le genre qui avait connu un si beau succès. Charles Boit a produit un nombre considérable de portraits sur émail, presque tous de belle qualité technique, mais assez froids souvent. Un autre Suédois, Christian Richter ²⁶⁰, devait continuer la tradition, puis les Lens ²⁶¹, Zincke ²⁶², qui tous amorcent une nouvelle période dans l'émail anglais. Le dernier, surtout, avec ses modelés très doux, ses visages penchés, ses légères taches de rose aux joues, marque bien le ton léger et sentimental à la mode.

Rouquet est né à Genève le 13 avril 1701, mort à Charenton, dans l'asile des aliénés, le 28 décembre 1758. C'est dire que ses émaux ont été exécutés dans le même temps que ceux, datés et signés, de Liotard. Quelle différence de style pourtant. Différente aussi des travaux des Genevois qui n'ont pas quitté leur ville à cette époque, l'œuvre de Rouquet a connu vers 1750 une vogue qui permet de mesurer le niveau de la peinture sur émail dans la première moitié du XVIII^e siècle, à Londres comme sur le continent.

On ne sait rien de la formation de cet artiste. On a seulement pu calculer, d'après quelques renseignements qu'il donne lui-même, que son arrivée en Angleterre doit se situer entre 1723 et 1727 ²⁶³. En 1753, il quitte ce pays pour Paris. Comme

²⁵⁹ 1663-1727. Il travailla longtemps en Angleterre, puis en Hollande, à Vienne et en France. On trouve de nombreux émaux de Boit dans tous les musées d'Europe.

²⁶⁰ 1678-1732. A Londres dès 1702.

²⁶¹ Bernard I Lens, 1631-1708. Bernard II, 1659-1725. Bernard III, 1682-1740. Ce dernier fut peintre miniaturiste de Georges II. Pierre-Paul, fils de Bernard III, 1714 - après 1750.

²⁶² Christian-Friedrich, 1684 environ-1767. Elève de Boit. Son frère, Paul-Christian fut également peintre sur émail.

²⁶³ G. Reynolds: *English Portrait Miniatures*, pp. 116-118.

ses portraits ne sont pas datés, il est difficile de préciser quels sont ceux qui ont été exécutés à Londres. Celui de William Pitt ²⁶⁴, pourtant, nous permet de nous faire une idée de sa manière qui ne semble pas s'être modifiée plus tard (fig. 56). Elle est bien dans le goût anglais, tendre, élégante, précieuse, et elle fait tout naturellement suite à celle de Zincke : sur de nombreux émaux non signés, en Angleterre, on hésite à mettre le nom de Zincke ou celui de Rouquet.

Techniquement, l'émail de Rouquet ne vaut pas celui de Boit, et il n'est pas supérieur à celui de Zincke. Pourtant, à Paris, les portraits de Rouquet seront célébrés par Grimm et Lafont de Saint-Yenne ²⁶⁵ ; dès le Salon de 1753, on les porte aux nues et on compare leur auteur à Petitot ; en 1754, l'artiste hérite du logement au Louvre de l'émailleur Jean-Adam Mathieu ²⁶⁶ et reçoit des commandes du roi, du dauphin, exécute les portraits de la Pompadour, de la duchesse d'Orléans.

Sa réputation est grande, ses prix sont élevés. Tout près de nous encore, Clouzot écrira qu'on ne trouve pas plus de deux ou trois peintres sur émail de la valeur de Rouquet dans tout le XVIII^e siècle. On peut se demander s'il ne s'agit pas là d'une erreur de perspective : comparé aux Genevois de la même époque, les Mussard, les Colladon, les de la Chana, les Gardelle, et même au Suédois Mathieu qui l'a précédé au Louvre, son style est neuf, léger, gracieux ; il paraît déjà moins singulier à côté des œuvres de Lens ou de Zincke. On ne saurait, en revanche, faire un rapprochement quelconque avec les émaux de Petitot, incomparablement plus fins, et la seconde moitié du XVIII^e siècle verra des artistes au métier bien plus libre, bien plus sûr aussi.

Dans la Collection David-Weill ²⁶⁷, il existe un portrait de François I^{er}, empereur d'Allemagne. C'est une grande plaque rectangulaire ; le sujet est traité encore d'une manière assez solennelle, la composition est un peu confuse, les tons vifs sont trop proches les uns des autres. Une œuvre de ce genre ne distingue pas son auteur des Huaud de la fin ou des beaux portraits de Mathieu, lesquels prolongent, dans toute la première moitié du XVIII^e siècle, la technique sévère, régulière, classique serait-on tenté de dire, du siècle précédent.

Le portrait de William Pitt nous fait passer d'emblée dans un autre climat,



Fig. 56. — André Rouquet : William Pitt (Victoria and Albert Museum, Londres).

²⁶⁴ VAM, N^o P5. 1946.

²⁶⁵ « M. Rouquet est surprenant dans ses petits portraits » écrit le premier. « La beauté de ses portraits, dit le second, a fait augurer qu'il remplacerait le célèbre Petitot. »

²⁶⁶ 1698-1753.

²⁶⁷ Cat. N^o 294.

celui du règne de Georges II et du rococo, ou si l'on préfère, nous propose le ton Louis XV. Nous ne parlons pas seulement ici, bien entendu, de l'allure générale du personnage, qui est donnée par le tableau original qu'a reproduit l'émailleur, mais des procédés propres à ce dernier, qui évoquent un style, une vision nouvelle. Le visage pâle aux pommettes un peu trop roses, le bel habit lie-de-vin, le nœud sombre de la perruque ne se détachent plus nettement du fond mais semblent vouloir s'y incorporer insensiblement par un léger effet de glaçure, un «sfumato» encore très discret, mais bien plus marqué que chez Zincke, qui l'annonce, et tout à fait étranger, par exemple, à un Mussard ou un Mathieu, un Boit ou un Barbette. Il prépare les tons fondus à l'extrême d'un Weyler, en France, plus modérément chez le Genevois Marcinhes.

Une autre pièce de la Collection David-Weill ²⁶⁸, un portrait d'inconnue avec coiffe de broderie, témoigne de recherches semblables (fig. 57). Les ombres de la



Fig. 57. — André Rouquet: Portrait d'inconnue (Musée du Louvre, Paris).

robe blanche se lient au fond brun et le modelé du visage, très doux, confère à l'émail une grande finesse de ton. Cette œuvre pourrait être comparée aussi à certains portraits du Français Courtois ²⁶⁹, encore que celui-ci se montre moins souple dans l'emploi de ses matières.

Un portrait d'homme, celui du marquis de Marigny ²⁷⁰, se présente au premier coup d'œil avec beaucoup de grâce. A l'examiner de plus près, on est bien forcé de reconnaître que cette grâce apparente souffre de quelque mièvrerie, et on se demande si l'effet spectaculaire de «sfumato» ne cache pas souvent chez Rouquet une certaine mollesse du dessin. Ce portrait, comme celui de Pitt, manque de nerf, de relief; sa joliesse, sa délicatesse ne sauraient excuser toutes les défaillances du trait.

Un autre défaut, peut-être dû en partie à la qualité des couleurs employées, apparaît également dans le portrait d'homme de Genève ²⁷¹: le pointillé rouge des chairs s'est mal incorporé à l'émail de fond, et forme des plaques sur les joues,

²⁶⁸ Cat. N° 293.

²⁶⁹ 1734-1806. Peintre du roi dès 1782.

²⁷⁰ Louvre, N° 35.745.

²⁷¹ MAH, N° AD 851. Il est monté sur boîte en vernis-martin.

assez caractéristiques du travail de Rouquet (fig. 58). On peut distinguer de tels défauts de cuisson dans certains émaux de Christian Richter et de Zincke. Le portrait de Genève, avec son gilet bleu et l'habit beige peints largement au pinceau, reste néanmoins très séduisant, bien dans le goût du temps.



Fig. 58. — André Rouquet: Portrait d'inconnu (MAH, Genève).

Des plaques rouges sur le fond jaune des chairs se retrouvent sur un portrait de jeune femme conservé à Windsor et

que nous avons pu attribuer à Rouquet ²⁷². L'ensemble de la pièce est traité de la même manière un peu voilée et tendre.

Presque tous les émaux de Rouquet sont signés dans le fond du portrait d'un *R* cursif qui n'apparaît que très indistinctement. Un portrait de jeune femme de la Collection David-Weill est signé *AR*. Le contre-émail du portrait de Windsor est bleu noir.

On doit encore à André Rouquet, qui fut l'ami, en Angleterre, de Garrick et Hogarth, un excellent *Etat des Arts en Angleterre* publié en 1755 à Paris. Il donne, sur la vie des artistes à cette époque, de précieux renseignements qui complètent ceux de Vertue. Il écrivit aussi, pour parodier l'*Art de peindre en Cire* de Diderot, un *Art nouveau de la peinture en fromage, inventé pour suivre le louable projet de trouver graduellement des façons de peindre inférieures à celles qui existent*. Hélas, la mort de sa femme, en 1753, l'éprouva cruellement. Il finit ses jours dans un asile d'aliénés à Charenton.

P.-F. MARCINHES ET VOLTAIRE. UN NOUVEAU STYLE

Les deux figures de Liotard et Rouquet, on vient de le voir, dominent la première moitié du XVIII^e siècle et marquent un renouvellement de la peinture sur émail,

²⁷² On aperçoit difficilement le *R* signé à gauche dans le fond.

tandis que les Mussard, Gardelle, de la Chana ne font que prolonger, avec des mérites inégaux, le XVII^e siècle. C'est entre 1735 et 1755 environ que naissent les artistes qui vont jouer le rôle le plus important dans le domaine de l'émail au XVIII^e siècle²⁷³ et donner les œuvres les plus remarquables de cette époque : Marcinhes, Perrache, Thouron, Favre, Lissignol, Soiron, Terroux. C'est dans ces mêmes années que sont nés aussi trois des meilleurs miniaturistes genevois, L.-A. Arlaud-Jurine, Ferrière, Séné, tandis qu'on ne peut citer que les noms de Saint-Ours et de la Rive parmi les peintres de cette génération. Les Auriol, Agasse, Massot, Tœpffer, Reverdin viendront environ dix à quinze ans plus tard²⁷⁴.

Au départ de ce grand mouvement, qui correspond à peu près à l'évolution qui se fait en France, à la même époque, vers un style plus libre, rapprochant la miniature de la peinture de chevalet, Pierre-François Marcinhes apparaît comme un chef de file. On ne sait malheureusement pas grand-chose de sa carrière, et, plus malheureusement encore, deux ou trois pièces de sa main seulement nous sont connues.

Fils de Jean-Philippe, graveur, ciseleur et peintre de cadrans²⁷⁵, Pierre-François Marcinhes est né à Genève le 17 janvier 1739. Il apprit son métier d'émailleur chez Jean-Pierre Soubeyran, en 1753. Un autre acte de 1764 nous apprend qu'il eut à son tour pour élève, dès cette date et pour quatre ans, Jacques Thouron. Il dut acquérir très tôt une certaine notoriété, car Voltaire parle de lui en 1770, non sans quelque emphase, comme d'« un des meilleurs peintres de l'Europe en émail ». Les circonstances dans lesquelles le philosophe de Ferney eut à connaître Marcinhes doivent d'ailleurs être rapportées ici.

L'industrie horlogère, depuis le siècle précédent, n'avait cessé de prospérer. Quelques chiffres suffiront à montrer à quel rythme les ateliers se développaient : en 1685, on comptait 100 maîtres horlogers et 300 ouvriers ; en 1746, le nombre des maîtres horlogers avait passé à 550, et en 1760 à plus de 800. On a calculé qu'avant la Révolution, l'horlogerie, la bijouterie et la joaillerie occupaient à Genève près de 6000 ouvriers²⁷⁶. Or, une partie de la population ne manquait pas de sujets de mécontentement. Ainsi, au début du XVIII^e siècle, seuls les *citoyens* avaient accès à la maîtrise ; les *sujets*, habitants de la campagne, les *habitants*, étrangers qui avaient été reçus contre paiement d'une certaine somme, et leurs enfants nés à Genève, les *natifs*, n'avaient pas droit de commerce, n'étaient pas admis à la maîtrise mais se

²⁷³ T.H. Colding relève que les miniaturistes qui ont le plus contribué au développement de cet art au XVIII^e siècle sont nés entre 1735 et 1740. Il cite notamment Lafrensen, Hall, Vestier, Smart, Höyer, Cosway.

²⁷⁴ Jusque vers la fin du XVIII^e siècle, ce sont toujours les travaux des miniaturistes ou des peintres sur émail qui semblent avoir précédé ceux des peintres.

²⁷⁵ Il est nommé « peintre de cadrans d'émail » dans un acte de 1743. Né en 1708, mort en 1754.

²⁷⁶ Cf. BABEL ; *Op. cit.* ; D.DUNANT : *Coup d'Œil historique sur l'Industrie genevoise*, Genève 1828.

trouvaient privés de droits politiques. En 1745, les natifs seuls purent acquérir la maîtrise. En 1770, des troubles éclatèrent, une centaine de natifs furent emprisonnés, une cinquantaine d'autres s'enfuirent à Ferney, où Voltaire les reçut avec l'empressement qu'on imagine. Le peintre Marcinhes fut au nombre des victimes de ces troubles.

Dans son *Mémoire sur Versoix*, Voltaire écrit le 6 mars 1770: « Un membre du Conseil alla avant-hier chez un père de famille, l'un des meilleurs peintres de l'Europe en émail, qui avait été assassiné le jour du tumulte, et qui est guéri de ses blessures. Ce conseiller lui proposa la bourgeoisie, en cas qu'il voulût demeurer. Il répondit « qu'il aimerait mieux mourir que de rester à Genève ». Il est parti pour exercer son talent à Paris, il y sera dans quelques jours: son nom est Marcine »²⁷⁷.

Les émigrés genevois s'installèrent dans tout le Pays de Gex. Plusieurs maisons d'horlogerie furent créées à Ferney, ainsi qu'à Versoix, la ville nouvelle qui devait rivaliser avec Genève.

Une lettre circulaire adressée « à tous les ambassadeurs » par Voltaire nous apprend que des émailleurs avaient aussi passé la frontière: « Ce sont les meilleurs artistes de Genève; ils travaillent en tout genre, et à un prix plus modéré que toute autre fabrique. Ils font en émail, avec beaucoup de promptitude, tous les portraits dont on veut garnir les boîtes de montre. » Ailleurs, Voltaire signale qu'une fabrique prépare « une montre à répétition fort belle, avec le portrait de M. le comte d'Aranda, et une autre avec le portrait de M. le duc de Choiseul »²⁷⁸.

Les rapides succès de ces fabriques ne furent pas de longue durée. Genève s'efforça de faire rentrer ses horlogers en leur promettant des jours meilleurs. Un des révolutionnaires, Auzière, qui avait monté une autre maison à Versoix, abandonna également son entreprise hasardeuse.

De ce bref exode d'émailleurs chez le patriarche de Ferney, on n'a retenu que le nom de Marcinhes, qui dut s'arrêter sur le chemin de Paris, puisqu'il a daté de « Ferney 1771 » un portrait de Catherine II, dont on ne retrouve plus la trace.

Deux ans plus tôt, donc à Genève encore, il avait exécuté un portrait de Louis XVI (?) en habit violet brodé d'or qui rappelle les meilleurs portraits de Petitot, dans sa manière la plus légère²⁷⁹. Sur un fond gris très doux, le personnage est peint avec une finesse exceptionnelle.

Le portrait d'homme de la Collection David-Weill²⁸⁰ est encore plus enveloppé, plus lié de ton, plus doux de modelé, tout proche des Thouron et des Weyler les

²⁷⁷ F. CAUSSY: *Voltaire, Seigneur de Village*, Paris 1912.

²⁷⁸ Sur les rapports de Voltaire avec les horlogers genevois, voir notamment CAUSSY: *Op. cit.*; F. JULIER, dans *Journal suisse d'Horlogerie*, 1878-1879; G. DESNOIRETERRES: *Voltaire et la Société au XVIII^e Siècle*, 1876; M. FALLET: *Voltaire et ses Horlogers* dans *Journal suisse d'Horlogerie*, N^o 7-8, 1942.

²⁷⁹ Dans une collection privée.

²⁸⁰ Cat. N^o 269.

plus subtils (fig. 59). Ici, Marcinhes rejoint presque la miniature « à la Fragonard »²⁸¹, avec une gamme de coloris plus riche²⁸² sur un fond gris mauve, une



Fig. 59.—P.-F. Marcinhes:
Portrait d'inconnu
(Musée du Louvre, Paris).

matière qui s'est déjà un peu épaissie, par l'adjonction du blanc aux couleurs de base. Les plis des vêtements, sans être traités avec la maîtrise d'un Thouron, sont enlevés pourtant avec beaucoup d'aisance. Le « sfumato » de Rouquet s'accroît encore ici: tout le sujet est très « enveloppé ».

A ce propos, il faut remarquer qu'il est difficile de préciser à quel moment les peintres sur émail ont commencé d'utiliser le blanc pur en épaisseur, et de le mélanger à d'autres couleurs. Au XVII^e siècle, il est tout à fait exceptionnel qu'on revienne avec le blanc sur une autre couleur. Même les dentelles sont « réservées », c'est-à-dire qu'on utilise le blanc du fond sur lequel on pose un pointillé noir²⁸³. On a vu que pour les chairs, c'est également l'émail de fond qui sert de lumière. Les peintures sur émail de cette époque sont donc extrêmement lisses, alors que celles de la seconde moitié du XVIII^e siècle sont souvent travaillées en épaisseur: on peut voir au premier coup d'œil les empâtements, les coups de pinceau.

Dans la première moitié du XVIII^e siècle, on a continué longtemps encore la technique des Petitot et des Huaud. C'est insensiblement qu'on voit apparaître, çà et là, un ton obtenu par l'adjonction de blanc. Les premiers coups de pinceau, d'autre part, sont donnés dans les habits, afin de rendre mieux la souplesse des étoffes, de donner de la vie aux plis. Le portrait de Théodore Gardelle du Musée de Genève, ceux de Rouquet témoignent déjà de cet usage, encore très discret, du blanc dans certaines parties du vêtement, et du pinceau pour les étoffes. Les visages, en revanche, sont toujours traités au pointillé.

Chez Marcinhes, le pinceau a travaillé très librement, mais sans épaisseurs apparentes, sur les étoffes, tandis que le pointillé a disparu du visage: les tons sont fondus, les chairs sont lisses. Pour parvenir à un tel résultat, il faut que le peintre ait disposé, sans doute, de couleurs nouvelles, d'un émail de fond particulièrement tendre auquel les émaux superposés se sont incorporés sans difficulté. En 1776,

²⁸¹ Plusieurs miniatures sur ivoire ont été attribuées à Fragonard, sans qu'on puisse dire avec certitude qu'elles sont de sa main. La matière en est très mince, très fluide, posée largement sur l'ivoire qui transparait sur de larges surfaces. Cette manière d'esquisser, sans empâtements et avec le minimum de couleurs, a été reprise par de nombreux artistes. Thouron l'a adoptée pour certains émaux.

²⁸² L'habit est d'un bleu vif, le gilet rouge et jaune.

²⁸³ Dans quelques rares portraits, tel celui d'Anne d'Autriche, par exemple, on voit pourtant Petitot revenir avec le blanc sur l'étoffe noire pour traduire la transparence du col de dentelle.

Marcinhes était rentré à Genève, et il pouvait profiter des nouvelles découvertes des émailleurs genevois dans le domaine des couleurs ²⁸⁴.

N'oublions pas que c'est en 1772 que naît aussi chez le professeur de Saussure la Société des Arts, créée pour favoriser « l'avancement des arts ». Déjà en 1748, le Conseil des CC avait appelé Soubeyran à la direction d'une école de dessin, la première qui fût fondée à Genève, grâce aux efforts de J.-J. Burlamachi, notamment. De leur côté, les savants faisaient bénéficier artistes, artisans et fabricants des fruits de leurs recherches. Enfin, on peut dire qu'après 1776 on cessa d'appliquer les ordonnances somptuaires. C'est dire que, dès le milieu du XVIII^e siècle, on assiste à un développement considérable des arts et de la « fabrique » dans une cité par ailleurs livrée aux luttes politiques, mais prospère.

Le nom d'un autre élève de Marcinhes nous est connu : c'est celui de Jacques-René Séchehayé, qui signe un contrat de trois ans en 1776. L'année suivante, Marcinhes se serait associé avec trois orfèvres ciseleurs : son frère Isaac, G. Bellot et N. Chalon. La durée de l'association était fixée à six ans. Un acte du 19 juin 1777 nous apprend que Marcinhes s'est associé aussi pour deux ans avec un autre peintre sur émail de talent, J. Th. Perrache ²⁸⁵. Les deux peintres avaient avec eux cinq ou six apprentis dans leur atelier. Marcinhes mourut le 10 février 1778.

Les deux signatures relevées sont : *Pt. P. F. Marcinhes — Grimaud Genève 1769* ²⁸⁶ ; au Louvre : *Marcinhes Pt 1776*, sur le contre-émail.

L'associé de Marcinhes, Jean-Théodore Perrache, était né à Genève le 3 mai 1744. Il fut l'apprenti, en 1763, de Jean-Conrad Linck ²⁸⁷, « peintre sur émail et à l'huile », graveur également, natif d'Erlangen et reçu habitant à Genève la même année. En 1766, Perrache eut pour réassujetti Daniel-Isaac Troll, qui devint plus tard l'associé de Fallery ²⁸⁸.

Les deux seules œuvres datées de Perrache que nous connaissions ont été peintes en Angleterre, où l'artiste semble s'être réfugié après les troubles de 1782 ²⁸⁹. On sait, en tout cas, qu'il exposa à la Royal Academy en 1784 et 1785, et qu'il travailla un temps à Londres avec le portraitiste D. B. Murphy.

²⁸⁴ L'histoire de la fabrication des émaux et des couleurs vitrifiables reste à faire. L. Cottier : *Revue internationale de l'Horlogerie*, N° 9, 1953.

²⁸⁵ Les renseignements donnés sur ces associations par Clouzot, Demole et les dictionnaires sont contradictoires. Nous n'avons pu retrouver la trace de l'association avec les trois ciseleurs ; d'autre part, le contrat d'association avec Jean-Théodore Perrachon (sic) fut conclu pour deux ans, et non sept ans. En 1777, un des apprentis de Marcinhes se nomme P.A. Pouzait. Un autre Pierre-François Marcinhes, fils de Marc-Pierre, graveur, était apprenti horloger en 1787.

²⁸⁶ On appelait « grimauds », les natifs qui protestaient contre l'ingalité de leur condition.

²⁸⁷ C'est le père du peintre Jean-Antoine. Il eut pour élèves également Henry Dalgue en 1771 et Louis Dubois en 1768.

²⁸⁸ J. Fallery fut lui-même associé à Louis-Alexandre et Isaac Adam, qu'on retrouvera plus loin. Un autre élève de Perrache fut P.-E. Perlet, dès 1769 et pour cinq ans.

²⁸⁹ Perrache aurait reçu la bourgeoisie du gouvernement insurrectionnel en 1782. Mais cette mesure ayant été annulée par la suite, il devait partir pour Londres où on le signale dès 1784.

La première de ces pièces est à Genève ²⁹⁰. C'est un portrait de femme avec la haute coiffure de l'époque, et un bonnet de dentelle. Le pointillé a complètement disparu, à ce moment, pour faire place à la manière lisse. La matière est assez maigre, sauf dans le costume où les blancs et les bleus viennent se modeler en épaisseurs. Le dessin du visage est net, sans bavure, décidé; aucun détail n'est laissé au hasard, chaque trait est cerné d'une pointe dure, précise. Le ton général de la pièce reste plutôt froid; les couleurs des vêtements ne sont d'ailleurs pas très heureuses. Enfin, les ombres sont portées d'une manière caractéristique, par plans, accentuant le côté anguleux du personnage.

On retrouve ce style pointu dans le portrait de Mrs Verons, plus soigné encore, plus séduisant aussi, de la Collection Holzscheiter (fig. 60). Peint la même année,

c'est-à-dire en 1784, il harmonise sur un fond vert et brun largement étendu, un bleu et un noir (la robe et le chapeau) du plus bel effet. Le modelé du visage est traité de la même manière, mais avec un peu plus de souplesse, et les chairs sont claires, moins uniformément roses. On décèle dans la robe des touches de peintre, rapides et épaisses. L'ensemble est assez glacé, mais ferme, précis, et de bonne venue.



Fig. 60. — J.-Th. Perrache: Portrait de Mrs. Verons (Coll. E. Holzscheiter, Meilen).

Nous avons pu voir un troisième portrait, dans une collection privée à Londres. Il s'agit d'un homme de profil, en train d'écrire; la partie droite du fond représente un paysage, avec un volcan, peut-être l'Etna. Le dessin en est vigoureux, presque trop appuyé. La technique est la même, les couleurs sombres, sourdes font ressortir le visage en pleine lumière.

Plus que les deux autres encore, c'est un émail qui annonce la production du début du XIX^e siècle.

Les signatures relevées sur les émaux de Perrache sont: *Perrache fecit* (dans le fond) (collection privée); *Mrs Verons Peint par Perrache 1784 à Londre* (Collection Holzscheiter); *Perrache fecit 1784* (Genève, MAH). Le contre-émail de cette dernière pièce est gris bleu granité.

²⁹⁰ MAH, N° E 444.

JACQUES THOURON

Après que Marcinhes eut engagé la peinture sur émail dans de nouvelles voies, il appartenait à son élève Jacques Thouron de faire briller des plus beaux feux un art plus souple, une technique plus libre, plus complexe aussi.

Jacques Thouron, fils d'orfèvre ²⁹¹, est né à Genève le 6 mars 1749. Après avoir appris son métier avec Marcinhes pendant quatre ans, de 1764 à 1768, il semble qu'il se soit très vite rendu à Paris. En tout cas, le Louvre possède une pièce signée et datée à Paris de 1770. Dans cette ville, il fit la connaissance d'un autre émailleur genevois, Charles-Louis Loehr.

De ce dernier, il faut regretter qu'aucune œuvre ne nous soit parvenue. Il avait fait son apprentissage à Genève et à Paris, puis il était rentré dans sa ville natale; mais les troubles politiques, semble-t-il, l'incitèrent à repartir pour Paris où il devait accueillir dans son atelier Thouron et Favre. Il n'est donc pas possible de dire quelle fut l'influence de cet artiste sur la carrière de ses deux concitoyens. On peut toutefois penser que si Marcinhes a donné à son élève un métier solide, le goût des coloris chatoyants et des accords subtils de couleurs, la finesse du modelé, c'est à Paris, au contact des grands miniaturistes de l'époque, que Thouron a appris à faire jouer ses fonds ou poser de larges touches en pleine pâte, à faire palpiter les chairs d'un visage et suggérer tous les reflets, toute la chaleur d'une belle étoffe, à poser largement ses lumières avec du blanc pur.

A défaut de pouvoir marquer les étapes d'une évolution qui devait le mener rapidement à la célébrité ²⁹² — il fut peintre de Monsieur et travailla pour la famille d'Orléans — nous nous efforcerons de dégager ici les trois « manières » qui apparaissent dans son œuvre.

La première est celle des bustes de Rousseau et de Boileau, dessinés d'un trait net, cernés avec précision. Les deux portraits de Rousseau notamment, de profil gauche, sont traités comme des silhouettes. Celui du Louvre ²⁹³ a des ombres vertes sur le visage qui en accentue l'aspect cireux. Les contours sont cernés d'un mince trait rouge qui détache la figure pâle sur le fond verdâtre. Le buste de Boileau ²⁹⁴, ni signé ni daté, est plus haut en couleur: le vert de l'habit et le rouge du manteau sont particulièrement bien venus (fig. 61). Le modelé est aussi plus expressif. On ne distingue pourtant pas encore, dans ces trois pièces, la touche et ces accents du pinceau qui donnent tant de relief et de vie à l'émail de Thouron.

²⁹¹ Il s'agit également d'une famille de réfugiés huguenots.

²⁹² Henri Bouchot a écrit, parlant d'un portrait de la baronne d'Etigny: « A ce point d'éclat et de fondu, devant cette cuisson d'une réussite si heureuse, Thouron semble n'avoir aucun concurrent. »

²⁹³ Cat. David-Weill, N° 312. L'autre portrait est la réplique exacte de ce buste. Il est daté de 1771 (Coll. J. Salmanowitz).

²⁹⁴ Cat. David-Weill, N° 313.



Fig. 61. — Jacques Thouron: Boileau (Musée du Louvre, Paris).

Une pièce bien différente présente un aspect plus glacé encore: c'est la *Bacchante*²⁹⁵ d'après Lebrun, aux couleurs un peu trop vives, qui fait penser à certaines plaques du début du XIX^e siècle. La peau de panthère éclatante, le manteau rouge brillant, le ciel très lumineux composent un ensemble qui est assez loin du goût parfait que le peintre a par ailleurs toujours manifesté.

La seconde manière apparaît notamment dans le magnifique portrait de Franklin au Louvre²⁹⁶, et la *Tête de Vieillard*²⁹⁷, non moins réussie, du Musée de Genève (fig. 62 et 63). Elle rappelle singulièrement ce que nous disions plus haut de la « manière Fragonard », à laquelle on doit une série de miniatures esquissées rapidement et très légèrement à l'aquarelle ou avec de la gouache très diluée, laissant apparaître largement l'ivoire.

Ces deux portraits sont traités dans une sorte de camaïeu rose violacé pour Franklin, brun pour la tête de vieillard. Celui du Louvre est complété, chose très rare et fort intéressante, par la miniature peinte à la gouache sur ivoire qui a servi

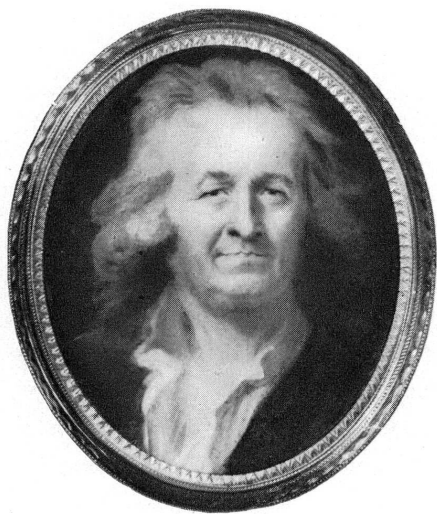
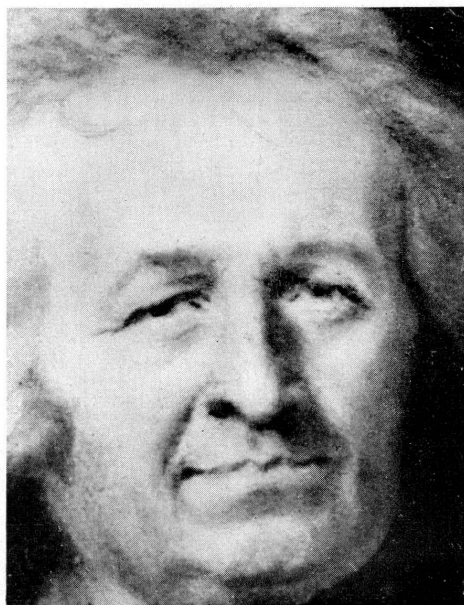


Fig. 62. — J. Thouron: Tête de Vieillard (MAH, Genève).

Fig. 63. — Détail de l'émail, figure 62. ▷



²⁹⁵ Louvre, N° 35.726.

²⁹⁶ Louvre, N° 33.527. Un émail tout à fait semblable, mais un peu plus petit, semble-t-il, avait été signalé dans une collection de Florence, en 1943.

²⁹⁷ MAH, N° 1909-79. Elle n'est pas signée.

de modèle ²⁹⁸. En comparant l'une à côté de l'autre ces deux pièces, on voit assez ce que la traduction en émail apporte d'éclat et de saveur à un portrait ébauché de main de maître, certes, mais bien pâle, bien mince sur l'ivoire. La matière lisse a fait place, ici, à une multitude de touches fines, posées au pinceau, à des glacis subtils qui jouent les uns sur les autres et confèrent au personnage une vie intense. L'émail de fond réservé, ou à peine teinté, répartit la lumière sur le visage, dans les cheveux. Le modelé est obtenu par une gamme de tons rosés, bleutés ou violacés.

C'est avec un brio semblable que Thouron a enlevé le portrait de vieillard de Genève. Cette tête, d'un dessin aussi souple que vigoureux, est travaillée dans une gamme de nuances plus chaudes allant de l'ivoire à un rose cuivré. La touche est encore plus nerveuse, mais l'émail demeure aussi mince, aussi léger. Même le blanc de la chemise est fortement dilué. Les ombres sont ocrées ou violacées. En étudiant de près de telles pièces, on mesure les progrès faits dans la composition chimique des couleurs qui s'amalgament parfaitement, avec lesquelles on peut désormais obtenir les dégradés les plus savants comme les empâtements les plus onctueux.

Ceux-ci sont employés fréquemment dans les œuvres de la troisième manière. Avant d'en parler, il convient de signaler en passant la parenté des deux portraits « à la Fragonard » de Thouron avec certains émaux de Weyler et un magnifique portrait de rabbin attribué à Hall.

Weyler est un artiste français qui est né en 1749 à Strasbourg et mort à Paris en 1791. Son œuvre date donc des mêmes années que celui de Thouron. Miniaturiste et peintre sur émail, cet artiste, suivant les courants de son temps, s'était mis à l'école d'un Vestier, d'un Charlier, peignant large et librement. Dans ses émaux, on le voit accentuer toujours plus les effets de « sfumato », au point que certains portraits paraissent flous. Au Louvre, son *Lekain dans le rôle d'Orosmane* ²⁹⁹, et davantage encore son *Cromwell* ³⁰⁰ ou son *comte d'Angiviller* ³⁰¹ rappellent très exactement, par la simplicité de la palette, la minceur de la matière posée à grands traits, la tonalité très douce des chairs, l'enveloppement du visage, les portraits de Thouron précités. Dans le *Cromwell*, il semble pourtant que les ombres, les modelés soient plus grisailés que chez le Genevois, qui les traite avec plus de fraîcheur de ton.

Un autre émail de la Collection David-Weill, d'une facture non moins exceptionnelle et d'une rare beauté, est attribué à Hall ³⁰². On y retrouve les accents

²⁹⁸ Louvre, N° 33.126. Clouzot signale un autre portrait exécuté d'après nature, celui de Bourrit, chantre de l'Eglise de Genève, exposé à Paris, au Salon de la Correspondance, en 1782. *La Miniature*, p. 136. Thouron apparaît donc comme un des rares peintres sur émail qui n'ont pas toujours travaillé d'après des tableaux ou des gravures.

²⁹⁹ Cat. David-Weill, N° 319.

³⁰⁰ Cat. David-Weill, N° 320.

³⁰¹ Email daté de 1779.

³⁰² Cat. David-Weill, N° 248. L'attribution est de M. Wildenstein, qui possède un portrait semblable peint à l'huile, ce qui n'est pas une preuve irréfutable. Un autre émail signé de Hall, dans la même collection, est d'une facture bien différente (N° 249).

légers, la finesse de touche et de pâte qui ont marqué la première période du miniaturiste, soit de 1760 à 1775 environ. Peint comme un lavis, modelé par les transparences, baignant dans une lumière blonde, ce visage de rabbin évoque à la fois la tonalité générale et le métier de la *Tête de Vieillard* de Genève, les touches légèrement violacées et étirées du *Franklin* du Louvre.

Il n'est pas inutile de rappeler que P. Ad. Hall a vécu de 1739 à 1793. Voilà donc trois artistes qui ont travaillé à Paris en même temps, et qui se sont exprimés, au moins à un moment de leur carrière, de la même manière sur l'émail, à ce point qu'il paraît difficile de distinguer leurs œuvres, même quand elles sont rapprochées les unes des autres, comme nous avons pu le faire.

Reste la troisième manière de Thouron. Elle correspond à peu près, en émail, à celle que Hall a rendue célèbre sur l'ivoire, après 1775. Genève en possède quelques-uns des plus beaux exemples.

Voici d'abord le portrait de Necker en habit violet ³⁰³. Le visage et les vêtements sont traités de deux manières différentes. Pour la tête, une des plus belles qui se puissent voir sur émail, l'artiste a travaillé toute la surface au pointillé en utilisant, selon l'usage classique, le fond blanc pour les lumières ; mais son point est si serré et ses émaux si souples qu'il obtient une pâte à la fois lisse et vivante, des modelés de tons parfaitement fondus mais sans mollesse. Les ombres sont parfois violacées, parfois brunes. Pour cerner les traits, Thouron a complété le travail au pointillé par de légères et petites touches au pinceau. L'habit violet, au contraire, est enlevé à larges coups de pinceau ; dans la dentelle du jabot et dans la perruque, le peintre a utilisé le blanc pur. Les épaisseurs qui éclairent le col jouent le même rôle que les épaisseurs mates de gouache dans la miniature sur ivoire.

Plus en relief encore, le portrait d'homme signé ³⁰⁴ se détache sur un fond légèrement marbré. Le visage est plus rosé, le pointillé a cédé du terrain au pinceau, qui rythme de brefs accents un modelé plus prononcé que dans le portrait de Necker. Le blanc se mêle au bleu de l'habit pour indiquer les plis en épaisseur. En quelques touches fermes, le gilet jaune est indiqué de main de maître.

Cette palpitation de la touche, que Bouvier, à Genève, et Ferrière ³⁰⁵ aussi ont su donner dans leurs meilleures miniatures sur ivoire, à l'exemple des grands artistes de Paris, on la retrouve chez Thouron, avivée par l'éclat des émaux. Elle n'éparpille pas la lumière, ne dissimule pas des imperfections du dessin, mais au contraire, comme en témoigne le remarquable portrait d'Isaac Boidard ³⁰⁶, elle met en valeur le visage et le modèle fortement, en pleine pâte, tout comme elle avive encore les tons vifs des vêtements : jaquette rouge à bordure noire, gilet jaune, cravate blanche,

³⁰³ MAH, N° 1876-10. Non signé.

³⁰⁴ MAH, N° 1846-18.

³⁰⁵ Ferrière a peint la plupart de ses miniatures à l'huile.

³⁰⁶ A la Société des arts, Genève. Le portrait de M^{me} Boidard est aussi remarquable de métier, mais un peu fade.

le tout sur fond vert foncé (fig. 64). La façon dont son esquissés ici les détails du costume, les épaulettes par exemple, fait penser, toutes proportions gardées, à la touche onctueuse, rapide et passionnée de Hals ou de Rembrandt, quand ils posaient la blancheur crue ou l'or des lumières sur un costume. Ici, le visage aussi est peint dans des tons très chauds, relevés de notes rouges assez fortes.

Cet art privilégié, qui sait faire jouer ombres et lumières sur la moindre surface, s'exprimer avec concision, donner vie à chaque élément de la composition, on le retrouve dans son plein accomplissement à Londres, avec le charmant portrait de M^{me} Vigée-Lebrun³⁰⁷: le visage doux et brillant contraste avec l'éclat du chapeau de paille jaune sur le ciel bleu (fig. 65).

La robe est traitée avec une virtuosité digne d'un Hall. Il nous vaut aussi une délicieuse *Fillette au Miroir*³⁰⁸, en robe verte, qui rappelle Greuze par la fraîcheur du coloris et la simplicité du trait (fig. 66). Une fois de plus, la technique en est d'une extrême liberté et confère au modèle un naturel incomparable.

Nous ne saurions terminer ce chapitre sans mentionner encore la grande plaque ronde qui se trouve au Louvre et qui représente la famille Mégret de Sérilly, d'après Danloux³⁰⁹. Certains ont admiré sans réserve cette pièce assez grande³¹⁰, qui relève, à notre avis, du tour de force. Toute l'aisance qui caractérise les portraits de Thouron et fait leur beauté, leur élégance, a disparu dans cette composition laborieuse. On sent que le peintre a été gêné par les dimensions de la plaque. Les étoffes sont rendues avec beaucoup de justesse, certes, mais les visages ont l'air en carton, celui de l'enfant, à gauche, est un peu de travers, le fond enfin est ennuyeux. La seule qualité de cette œuvre réside dans l'éclat des couleurs³¹¹.



Fig. 64. — J. Thouron: Isaac Boidard (Société des arts, Genève).

³⁰⁷ Wallace Coll.-Cat. N° M 311. D'après un autoportrait qui se trouve à la National Gallery.

³⁰⁸ Collection privée. *Cat. Expos. miniatures*, Genève 1956, N° 439.

³⁰⁹ Louvre, N° RF 6950.

³¹⁰ Clouzot: *La Miniature*, p. 138.

³¹¹ Selon Chaussard, (dans le *Pausanias français*, 1806), Thouron, victime d'une injustice de la part « d'un des premiers princes du sang », serait mort de chagrin. Clouzot, qui cite cette note, fait remarquer que l'artiste était un « nerveux, persécuté en imagination ».



Fig. 65. — J. Thouron: M^{me} Vigée-Lebrun (Wallace Collection Londres).



Fig. 66. — J. Thouron: Fillette au miroir (collection privée).

Des plaques de Thouron ont le contre-émail bleu clair, ou bleu foncé granité. Nous avons relevé les signatures suivantes: *Thouron* (Genève, MAH); *Thouron f. 1779* (Société des arts, Genève); *Thouron Fit* (Wallace Collection); *Thouron pinx. Paris 1771* (Collection Salmanowitz); *Thouron fecit Paris 1770*; *Thouron pin.* (Louvre). Clouzot cite quelques autres signatures. Presque toutes sont dans l'émail de fond, à gauche ou à droite du portrait.

J. F. FAVRE, J. R. GAUTIER, ELISABETH TERROUX

Au nom de Thouron, il faut associer étroitement celui de Jean François Favre ³¹², né à Genève le 4 juillet 1751. Après avoir étudié le dessin avec Jacques Saint-Ours ³¹³, peintre sur émail, graveur et ciseleur, puis l'émail avec Marc-Théodore Bourrit ³¹⁴, qui avait été lui-même élève de Thouron, Favre partit pour Paris en 1772. On le retrouve dans l'atelier de Loehr, où il fait la connaissance de Thouron et avec lequel

³¹² Jean-François ou Jean-Baptiste. Il a signé *François*.

³¹³ La Bibliothèque publique et universitaire possède une notice biographique manuscrite sur Favre, rédigée par J.-P. Saint-Ours, artiste peintre, fils de Jacques. De ce dernier, on ne connaît aucune œuvre peinte sur émail.

³¹⁴ On voit qu'il est souvent difficile de démêler l'écheveau des rapports, extrêmement complexes, entre peintres sur émail à Genève. Bourrit a été un des premiers peintres de paysages alpestres; peut-être en a-t-il exécuté sur émail?

il s'associe en 1775, afin d'exécuter des bijoux. Bientôt, toutefois, les deux Genevois allaient passer aux copies et portraits. Leur réputation fut vite faite; malheureusement, pour des raisons de santé, Favre dut rentrer à Genève où il vécut jusqu'à sa mort, en 1807.

On a dit de Favre qu'il avait renoncé assez vite à l'émail ³¹⁵, ce qui est inexact, si l'on considère que ses portraits datés sont de 1776, 1800 et 1802.

Parmi les élèves de Favre, il faut citer notamment Elisabeth Terroux ³¹⁶, née en 1759, signalée à l'attention des amateurs par Falconet en 1780, et qui fut, au dire de Rigaud, fort appréciée en Russie. Elle aurait eu un atelier, un temps, à Saint-Pétersbourg.

C'est également chez Favre que Jean-Rodolphe Gautier, né en 1764, fit un apprentissage de peintre sur émail. Il semble pourtant que cet artiste ait abandonné tôt — on dit dès 1784 — l'émail pour la peinture à l'huile, à laquelle il devait se consacrer exclusivement en Italie ³¹⁷. On sait qu'il exposa trois toiles à Genève en 1789; on le trouve au Salon de Paris dès 1793, et jusqu'en 1817. Clouzot lui a attribué à tort un portrait du Musée de Genève, qu'il faut donner en réalité à Pierre-Gabriel Gautier, dont on parlera plus loin.

Favre, puis Elisabeth Terroux, marquent la fin du XVIII^e siècle et l'aboutissement d'une évolution technique qui avait commencé avec Marcinhes. En fait, plus qu'à Thouron, avec lequel il a travaillé certainement plusieurs années, Favre fait penser à Perrache. Il n'a pas, pour les visages, les tons fondus, les modelés souples du disciple de Marcinhes, mais le dessin précis, parfois un peu sec, de son associé, avec les traits bien accusés, les ombres vigoureuses. Les vêtements sont peints dans la pâte, largement, et non avec les touches légères, accumulées par Thouron; on retrouve chez Favre, au contraire, une couleur plus unie, des plis travaillés plus simplement comme chez Perrache. Mais Favre peint aussi sur un émail plus nourri que celui de Perrache.

Son portrait de J. A. Arnoux ³¹⁸, que J.-P. Saint-Ours tenait pour une des meilleures pièces de sa main, est extraordinairement expressif. Le visage très rosé est ombré de gris bleuté. Le pointillé a pour ainsi dire totalement disparu. Les tons de fond, rose et bistre clair, sont bien unis; par-dessus apparaissent les traînées plus sombres de gris, qui modèlent les ombres, les traits de pinceau destinés à souligner le dessin des paupières, des lèvres, du nez. La perruque grise est travaillée dans l'épaisseur du blanc, tout comme les vêtements d'ailleurs, qui composent une belle symphonie de tons délicats: blanc, jaune, bleu, brun et gris perle. Visage et costume s'équilibrent heureusement sur un fond glacé gris-vert.

³¹⁵ Clouzot: *Dictionnaire*, p. 78.

³¹⁶ Fille d'Abraham, horloger, dont elle a fait le portrait sur émail, qui se trouve dans une collection privée française. Nous n'avons pu en voir qu'une reproduction.

³¹⁷ Peut-être avec Saint-Ours et Ducros, à Rome.

³¹⁸ MAH, N^o 1866-1.

Genève possède également un portrait de l'artiste exécuté en 1802 et qui porte l'inscription, pour le moins curieuse, de la main même de Favre: *Né en 1752* ³¹⁹. C'est un portrait aussi vivant mais travaillé dans une pâte moins riche. Peut-être n'a-t-il pas été achevé. Le modelé n'est pas aussi vigoureux, les traits sont moins affirmés, les ombres plus légères. On dirait que les derniers coups de pinceau n'ont pas été donnés et les traits sont peu accusés. Les vêtements sont aussi plus plats. La pièce témoigne néanmoins des solides qualités techniques de l'artiste.

Dans deux autres émaux, l'aspect lisse et glacé de la pâte est plus sensible. C'est d'abord le portrait de l'artiste jeune, d'après Saint-Ours ³²⁰. Par la pose du modèle, le mouvement de l'ample manteau rouge sombre et noir, c'est déjà une œuvre romantique. Le visage très pâle, modelé par des roses violacés, est ombré de bleu ou de bistre; il apparaît un peu sec et glacé. On comparera aussi le manteau peint par de larges aplats assez froids avec, dans la même collection, le manteau du syndic Boidard, tout en reflets et rehaussé de lumières. Le dessin, d'une manière générale, est précis mais dur.



Fig. 67. — J.F. Favre: Autoportrait (MAH, Genève).

³¹⁹ N^o AD 823.

³²⁰ A la Société des arts, Genève. J.-P. Saint-Ours fut un ami de l'émailleur; il était d'un an son cadet.

Il en va de même du portrait de femme de la Collection David-Weill, que P.-F. Regard trouvait « aussi beau qu'un Thouron de choix »³²¹. C'est rendre hommage au métier remarquable de Favre, mais oublier la finesse et la maîtrise incomparables de Thouron. Ce portrait est, une fois de plus, dessiné d'une main ferme, infaillible; il se détache par un violent contraste sur le fond gris-vert, auquel correspond le vert satiné, très bien rendu, du corselet. Mais le visage, trop bien modelé, aux ombres trop nettes, rejoint ceux de Perrache qui nous ont fait penser parfois à des visages de carton. Le rose un peu plaqué sur les joues nous fait évoquer aussi les portraits de Rouquet.

On reconnaîtra facilement, dans les émaux d'Elisabeth Terroux, la leçon de Favre. Un portrait d'homme âgé, que nous avons vu dans une collection privée de Londres, aurait pu tout aussi bien être signé par le maître: l'élève a repris la même technique, le même style, et fait montre de qualités de dessinateur très vigoureux. Toutefois, le modelé trop accentué, les ombres sèches, le réalisme très poussé de la peinture poussent ce portrait jusqu'à la caricature.

Les portraits de femmes d'E. Terroux n'ont ni l'élégance de ceux de Thouron, ni la finesse du pinceau de Soiron. Ils sont peints largement, en revanche, modelés avec vigueur sur des fonds unis ou de paysage, avec des coloris très frais et des empâtements de blanc qui accrochent bien la lumière.

Deux collections suisses possèdent de beaux exemples de cet art probe et solide. A Genève, une jeune femme en robe claire, devant un paysage, tient des fleurs des champs dans son tablier³²². Le visage est fin, glacé, modelé par quelques coups de pinceau très légers, coloré de rose sur l'émail de fond blanc (fig. 68). Notons au passage qu'à la fin du XVIII^e siècle, on continue d'utiliser parfois l'émail de fond pour les tons clairs, tout comme au temps de Toutin et Petitot. La robe est traitée en pleine pâte dans le blanc, et les fleurs au corsage apparaissent en relief. On retrouvera une telle générosité de la matière pour le costume et ses accessoires chez Soiron: elle est propre à l'époque 1800. Les plis de la robe sont enlevés avec beaucoup d'aisance et de liberté de touche.

Le portrait de femme de la Collection Holzscheiter est traité de la même façon, le blanc du fichu s'épaississant sur le bleu de la robe (fig. 69). Ce bleu est rappelé par un ruban noué sur le chapeau de paille blonde. Le visage, construit avec une rare fermeté, nous semble modelé presque trop nettement pour un visage féminin. La chevelure toute bouclée, comme celle du portrait précédent d'ailleurs, ou dans celui du Musée de Genève, est très stylisée, travaillée en pleine pâte. On ne retrouve pas, chez cette artiste, la finesse avec laquelle un Favre ou, mieux encore, un Thouron ont traité cette partie du portrait.

³²¹ Cat. David-Weill, N° 243. Le portrait de femme N° 244 présente les mêmes particularités. Il y a quelques « bouillons » dans le blanc de la robe.

³²² Coll. J. Salmanowitz.



Fig. 68. — Elisabeth Terroux: Portrait d'inconnue (Coll. J. Salmanowitz, Versoix).

Fig. 69. — Elisabeth Terroux: Portrait d'inconnue (Coll. E. Holzscheiter, Meilen).

L'autoportrait de Genève ³²³, qui nous vaut aussi un heureux accord de tons entre le jaune du chapeau de paille, orné de fleurs, et la robe violette, un peu sommairement modelée, est ombré sèchement avec des tons bleutés ou violacés. Il garde la même autorité dans le dessin, le même modelé franc et sans bavures.

Une des plus belles réussites qui soient de cette artiste est certainement un portrait d'inconnu âgé, à Genève également ³²⁴. Le style vigoureux, le naturalisme d'Elisabeth Terroux conviennent presque mieux encore aux portraits d'hommes. Celui-ci, sur fond gris-vert, en habit noir, avec jabot blanc, est d'une aussi belle venue que le portrait de vieillard de la Collection David-Weill ³²⁵. Leurs deux visages sont d'un ton un peu bistré réchauffé de rose et ombré de gris. On passe volontiers, dans le portrait de Genève, sur la perruque dessinée trop librement, les sourcils et les ombres du front, mal fondus, tant l'expression du visage est vivante; chaque trait est posé justement et du premier coup.

Peut-être faut-il attribuer à Jean-Rodolphe Gautier, qui fut un temps élève de Favre, une peinture allégorique en camaïeu brun violacé sur fond rouge pompéien. C'est une œuvre froide, académique, et dont le dessin serré ne fait pas oublier la sécheresse de ton. Elle est signée *Gautier*, dans un élément du décor, ce qui pourrait

³²³ MAH, N° 1909-80.

³²⁴ MAH, N° E 351.

³²⁵ Cat. David-Weill, N° 308.

la différencier des autres portraits d'hommes conservés également au Musée de Genève et signés dans le fond à droite. En effet, la signature de ces portraits est d'une écriture semblable à celle que nous avons retrouvée au contre-émail d'une troisième pièce, et qui nous a permis de reconnaître la main de Pierre-Gabriel Gautier ³²⁶. Nous parlerons de lui dans un autre chapitre.

Les signatures trouvées sur les émaux de Favre sont : *f. favre 1800* ; *Favre en 1802* (Genève, MAH) ; *Favre pinxit 1786* ; *Favre pinxit* (Louvre). Le contre-émail de deux pièces est bleu granité de gris.

Elisabeth Terroux a signé : *E. Terroux* (Genève, MAH et Collection Salmannowitz) ; *Elisabeth Terroux Peinte par elle même 1788* (sur le contre-émail, à Genève, MAH) ; *Elizabeth Terroux Pinxit* (Collection Holzscheiter) ; *E^h Terroux* ; *Terroux* (Louvre). Le contre-émail est bleu et blanc, ou bleu gris granité.

Ainsi, de Marcinhes à Elisabeth Terroux, c'est l'évolution de la peinture sur émail dans la seconde moitié du XVIII^e siècle qui vient de se dessiner au gré d'œuvres signées de quatre peintres de grand talent. On a vu le pointillé s'effacer d'abord devant la touche, toujours plus nette, mieux marquée, mieux accentuée ; puis la touche a disparu à son tour pour faire place à une matière plus unie, des couleurs plus plates, des ombres estompées et des traits de pinceau qui accusent le modelé du visage. De Marcinhes et Thouron à Favre et Terroux, on passe aussi d'un contour enveloppé, de tons fondus à un dessin plus précis, des figures cernées nettement, un réalisme plus poussé. On verra plus loin que c'est Soiron qui a repris et continué, avec la nouvelle technique des tons glacés, les effets d'un « sfumato » très léger en adoucissant tous les contours.

J.-F. BLAY, J.-L. RICHTER ET LE PAYSAGE

Afin de mieux suivre le développement de la technique et du style à travers les œuvres d'artistes qui furent très proches les uns des autres (maîtres, apprentis ou associés), nous avons abandonné un moment le plan chronologique de cette étude. Il nous faut maintenant revenir un peu en arrière pour retrouver, au milieu du XVIII^e siècle, les premiers paysages peints sur plaques.

Le décor de la montre, qui fut, on s'en souvient, une des premières manifestations de la peinture sur émail, avait très tôt utilisé le paysage composé. Les montres des Huaud à Genève, mais aussi beaucoup d'autres en France, sont ornées au XVII^e siècle de paysages souvent peuplés de petits personnages, ou agrémentés de fabriques. On a vu que ces paysages étaient empruntés à des recueils de gravures de

³²⁶ Clouzot donne encore à Jean-Rodolphe quelques pièces du legs Sommariva que nous n'avons pu arriver à repérer à Milan (*Dictionnaire*, p. 85).



Fig. 70. — Détail d'un paysage peint sur la carrure d'une montre par Huaud le Puîné (MAH, Genève).

l'époque. Ils étaient généralement peints à l'intérieur de la boîte, ou bien encore dans des médaillons, sur la carrure ³²⁷ (fig. 70). On trouve aussi, bien entendu, et dès le début, des fonds de paysages pour les scènes mythologiques, historiques, idylliques décorant l'extérieur de la boîte.

Ce genre de décor sera utilisé encore largement pendant la première moitié du XVIII^e siècle, au moins.

Avec Jean Petitot, on a vu également apparaître dans quelques pièces assez rares un

décor de fond pour des portraits. Le plus important est évidemment celui que découpe une fenêtre dans le grand portrait de la duchesse de Richmond, à Stockholm. Le portrait de Mrs Kirk est entouré d'arbres. Les fonds de ciel, les amorces d'architectures sont plus courants. Huaud l'aîné peint une figure allégorique avec un petit temple sous un ciel nuageux; Jean Mussard fait poser son fils devant un mur et un horizon de montagnes très neutre; Colladon évoque les arbres d'un parc, etc.

Le procédé deviendra toujours plus fréquent, à mesure qu'on avance dans le XVIII^e siècle. On a déjà vu Thouron, Perrache, Elisabeth Terroux, l'employer couramment. L'Evêque, Adam, Frégent et surtout Soiron peindront de petits paysages d'une extrême finesse pour servir de décor à leurs portraits.

Il est à noter que si les paysages des fonds de boîtes ne furent probablement jamais peints par le même artiste qui décorait l'extérieur des montres — la différence de facture est très sensible chez les Huaud, par exemple — on peut penser que pour les portraits, il en allait de même: c'était sans doute un compagnon d'atelier qui faisait les fonds, ou les draperies, peut-être même parfois les vêtements. Seul le maître, qui avait peint le visage, signait l'émail. On trouve à ce sujet une note bien intéressante dans un opuscule d'Alfred Baillard concernant l'horlogerie ³²⁸; il s'agit de « l'atelier du citoyen Soiron... »: « Les chefs d'atelier pour la décoration émaillée des boîtes de montres opéraient par la division du travail; un artiste faisait le fond de la boîte; un autre les arbres ou les fleurs, un troisième le ciel; et celui qui

³²⁷ Cf. p. 102.

³²⁸ *Recherches sur l'Horlogerie, ses Inventions et ses Célébrités*, Paris, s. d.

avait dessiné la figure n'était point chargé de la draperie; le chef d'atelier donnait le dernier fini.»

Avec les fonds de Soiron (fig. 71 et 72), on arrive au paysage peint d'après nature, sinon directement, du moins d'après un tableau ou une gravure³²⁹. On en décrira plus loin quelques-uns. Le paysage alpestre d'après nature a dû naître, dans la peinture sur émail, au début de la seconde moitié du XVIII^e siècle. On sait que Marc-Théodore Bourrit³³⁰, l'élève de Thouron et le maître de Favre, en a exécuté plusieurs qui ne sont pas arrivés jusqu'à nous.

A Jean-François Blay, on attribue deux pièces du Musée de Genève. Il s'agit d'une *Vue du Bourg de Chamonix* d'après une gravure de J.-Ph. Linck, graveur à qui l'on doit une série de planches sur la région de Chamonix, et une *Vue de la Mer de Glace*, également d'après Linck (fig. 73). Bien qu'elles ne soient pas signées, ces deux plaques ovales semblent bien correspondre à la *Vue de Chamonix* et à la

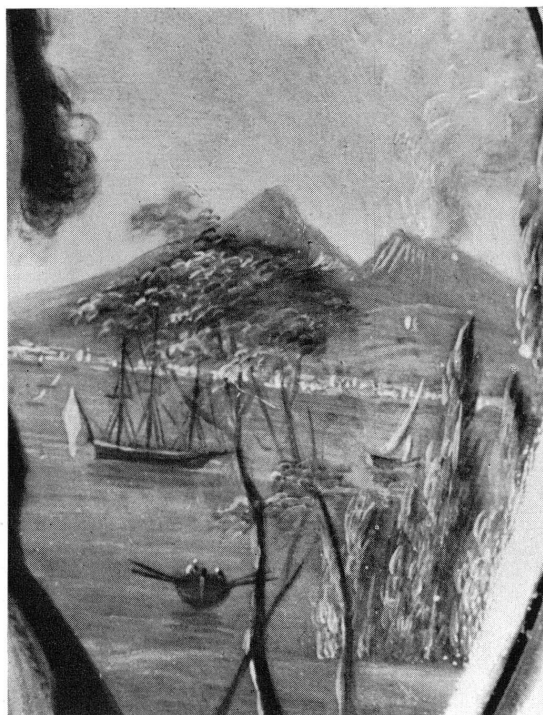


Fig. 71. — Détail d'un portrait par J.F. Soiron (fig. 81).

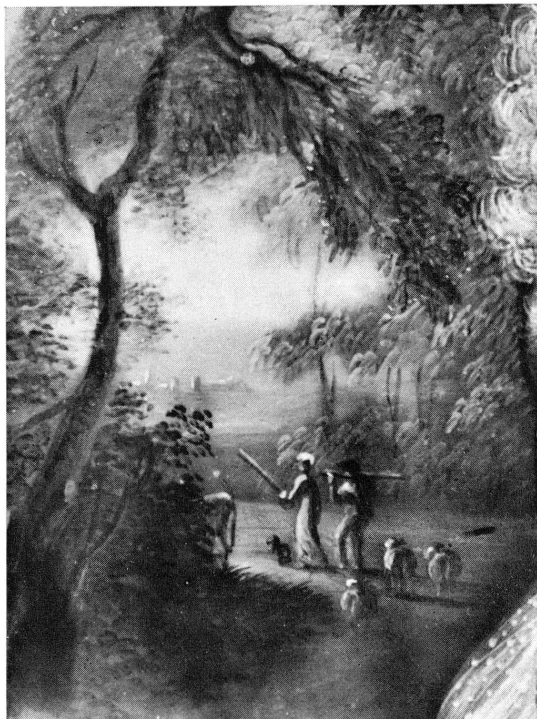


Fig. 72. — Détail d'un portrait par J.F. Soiron (fig. 82).

³²⁹ Le portrait de M. Moricand a pour décor une vue de Naples, celui de M^{me} Moricand, une vue de Genève.

³³⁰ Bourrit a publié de nombreuses « descriptions des glaciers, alpes et passages de montagnes, ornés de gravures ». Rigaud, p. 260. Il a peint des paysages alpestres en émail, à l'huile et à l'aquarelle. (Né en 1739, décédé en 1819.)



Fig. 73. — J.F. Blay: *Vue de la Mer de Glace* (MAH, Genève).

Vue du Mont-Blanc que l'artiste avait exposées à Genève en 1787 et qui furent signalées par le *Journal de Genève*. A cette occasion, il fut d'ailleurs félicité par la Société des arts.

Blay est né à Genève en 1734. Il a fait son apprentissage dans cette ville, puis a travaillé un temps à Paris. Rentré à Genève, il est mort en 1793. On sait qu'il eut deux élèves pour l'émail, Hugues Darier en 1779 et G.-F.-E. Ducarre. Le premier fut également l'élève des frères Roux, tout comme un autre paysagiste de grand renom, J.-L. Richter.

Le dessin des deux paysages en émail de Blay³³¹ est assez sommaire, la couleur en est terne, avec ses bruns violacés, ses bleus très effacés. Le blanc de fond a été utilisé pour les grands plans de neige; le peintre est revenu dessus avec quelques touches de blanc en épaisseur pour accentuer l'architecture de la montagne. Les verdurees sont en relief. Le travail au pinceau est lâche et l'ensemble rappelle les bons travaux de « la fabrique », les décors de boîtes de montres.

³³¹ MAH, Nos E 306 et 307.

On mesurera l'ampleur du chemin parcouru en peu d'années si l'on rapproche de ces deux émaux, qui ont au moins le mérite d'une certaine naïveté, ceux qui ornent les tabatières et les bonbonnières de Richter.

Jean-Louis Richter, né le 20 août 1766 et décédé le 21 juillet 1841, représente au moins autant l'art du XIX^e que celui du XVIII^e siècle. Il a utilisé toutes les ressources de la technique sur émail, les couleurs les plus fines qui se lient le mieux, le fondant incolore qu'on applique à la fin du travail sur l'émail terminé afin de lui donner un éclat plus vif, un brillant inaltérable. Sa pointe est minutieuse, son pinceau léger. Jamais travail de miniaturiste ne fut plus consciencieux, jamais métier de peintre sur émail ne fut plus méticuleux. On atteint, dans ces petites scènes champêtres, ces paysages de lacs et de montagnes, à une finesse de trait, une délicatesse de coloris, une virtuosité inégalables. On se trouve aussi en équilibre instable sur la frontière qui sépare l'œuvre de l'artiste de l'ouvrage industriel. La peinture sur émail est en passe de devenir un tour de main, un tour de force aussi; elle sera bientôt une branche de l'horlogerie et de la bijouterie, au service d'ateliers florissants, d'une production purement commerciale.

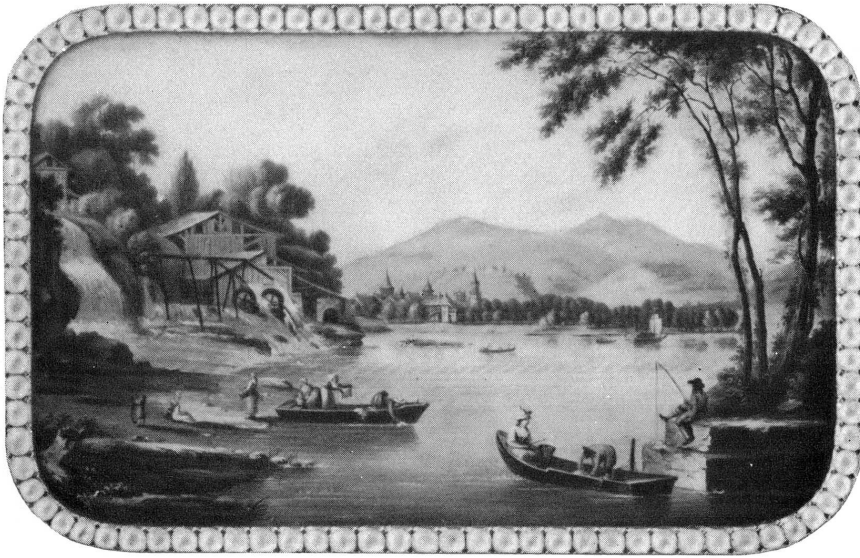


Fig. 74. — J. L. Richter: Tabatière (MAH, Genève).

David-Etienne Roux, dit Roux-Costantini³³² et Philippe-Samuel-Théodore Roux³³³, son frère, furent les maîtres de Richter. Autour des Roux, qui travaillaient avec leur père, Jean-Marc, né vers 1735, on trouve d'ailleurs au moins deux artistes

³³² 1758-1832. Clouzot, dans son *Dictionnaire*, cite quelques compositions de cet émailleur, aujourd'hui introuvables.

³³³ 1756-1805.

de talent : Lissignol et P.-G. Gautier. Les Roux décoraient plus spécialement le bijou, les boîtes et les montres. C'est sans doute avec eux que Richter apprit à appliquer si bien son décor aux formes de boîtes les plus variées. D'autre part, c'est avec Aimé-Julien Troll, né en 1781, fils de Daniel-Isaac, maître de Perrache, que Richter s'associa en 1828.

La série de boîtes du Musée de Genève donne une juste idée du talent de Richter. Le peintre s'est inspiré souvent de gravures représentant des paysages suisses, en combinant parfois sur une seule plaque les éléments de deux ou trois d'entre elles. C'est notamment le cas d'un paysage lacustre qui comprend aussi un moulin et une cascade empruntés à une vue de la Savoie ³³⁴. (fig. 74).

Ailleurs, c'est une scène de chasse avec, au premier plan, un cheval, le chasseur et l'oiseau abattu ³³⁵; un port avec des barques, de petits personnages ³³⁶; un berger et une bergère avec leurs moutons devant un lac et un fond de collines ³³⁷; une scène d'orage, avec un couple qui s'enfuit devant un point écroulé ³³⁸.

La technique est toujours la même : l'émail apparaît très fluide, comme une aquarelle aux couleurs vives, mêlant les tons les plus délicats qui se juxtaposent, à la manière impressionniste, ou se lient, s'unissent avec la plus grande douceur. Les bleus, les roses, les mauves répondent aux verts plus crus des feuillages, aux bruns de la terre, au rouge d'un costume, au jaune vif d'une fleur. Jamais un empâtement, mais une extrême régularité dans le travail du pinceau, des couleurs étirées et noyées ou bien posées par petites touches sans relief.

Remarquons ici que cette virtuosité, ce métier admirable ne sont pas propres à Richter, mais qu'on les retrouve aussi sur de nombreuses boîtes de montres de l'époque ornées de paysages alpestres ou de marines, de merveilleux bouquets, de compositions ou scènes d'histoire dans le goût davidien. Nous sommes déjà dans le XIX^e siècle.

Les boîtes ou plaques de Jean-Louis Richter sont signées dans le paysage : *Richter*, en écriture cursive. Les tabatières ou bonbonnières présentent la peinture sur émail sur le couvercle. La partie inférieure est généralement décorée avec des émaux translucides posés sur fond guilloché. On retrouve aussi un tel décor, combiné parfois avec des émaux opaques, pour encadrer le paysage peint sur émail.

³³⁴ A. Dufaux, dans *Genava*, VIII, p. 109, précise qu'il s'agit d'une gravure par Bacler d'Albe. MAH, N^o E. 419.

³³⁵ MAH, N^o E 186.

³³⁶ MAH, N^o E 278.

³³⁷ MAH, N^o E 367.

³³⁸ MAH, N^o AD 194.

AUTOUR DES ROUX : J.-A. LISSIGNOL, P.-G. GAUTIER

De Jean-Marc Roux ³³⁹, le Louvre possède un petit portrait d'homme, signé au revers : *J.M.R.* ³⁴⁰ C'est une œuvre assez banale, sans personnalité, d'une technique médiocre. L'émail en est plat, le pointillé bien apparent sur le visage. Les plis de l'habit sont dessinés assez gauchement. Tout fait penser à une peinture de second ordre du début du XVIII^e siècle.

On a vu que ce Roux s'était associé avec ses fils dont, malheureusement, on ne connaît aucune œuvre. Il semble qu'ils aient travaillé plus particulièrement pour la bijouterie, et il est extrêmement rare qu'on trouve des signatures sur ce genre d'émaux.

Jean-Abraham Lissignol, qui fut l'apprenti durant trois années de J.-M. Roux, puis son associé dès 1767 pour six ans, avec J. Cabanel ³⁴¹, a exécuté aussi de petits portraits destinés à être placés dans des broches, sur des bracelets ³⁴². A Londres, on peut voir également une boîte de l'époque 1800 décorée d'une peinture sous fondant représentant une scène d'histoire ³⁴³.

Mais ce sont ses portraits qui ont fait de Lissignol un peintre sur émail de renom. Le Musée de Genève en possède plusieurs qui permettent de se faire une idée très précise de son art. L'artiste paraît avoir été surtout connu pour ses qualités de dessinateur, qu'il peut avoir développées au cours du séjour qu'il fit à Paris, au début de sa carrière. En tout cas, on sait que, rentré à Genève, il fut appelé à succéder à Vanière dans la direction du cours de figure de l'École de dessin.

Dans l'autoportrait qu'il a peint sur émail d'après un tableau de Saint-Ours ³⁴⁴, on est tenté de reconnaître précisément la main d'un maître de dessin, avec tout ce que cela peut comporter de vigueur, d'autorité, mais aussi de didactique, de trop volontaire (fig. 75 et 76). Sur un fond divisé en trois bandes de trois gris différents, la figure de Lissignol se détache par un jeu de valeurs très marquées, d'ombres et de lumières bien contrastées. La chemise blanche et le manteau rouge vif accentuent cette impression de relief. Mais c'est le modelé du visage qui sent l'école; sans finesse, quoique avec beaucoup de justesse, les ombres sont traitées par plans largement découpés, les traits sont appuyés et cernent les yeux, le nez, presque en les stylisant. Les sourcils sont rendus par hachures épaisses. Le tout est travaillé dans une pâte généreuse qui ne manque pas d'éclat. Il y a dans un tel portrait un modernisme curieux qu'on retrouvera dans une autre figure d'homme de la même collection. Par ses simplifications, son ton net et décisif, ses recherches de couleurs

³³⁹ Né vers 1735, mort en 1812.

³⁴⁰ Cat. David-Weill, N° 297.

³⁴¹ Joseph Cabanel, 1746-1838. Son fils Pierre fut apprenti chez J.-M. Henry en 1795.

³⁴² Le Musée de Genève possède une silhouette émaillée en noir sur fond blanc qui était probablement destinée à une broche.

³⁴³ VAM, N° M 299-1921.

³⁴⁴ MAH, N° E 263.

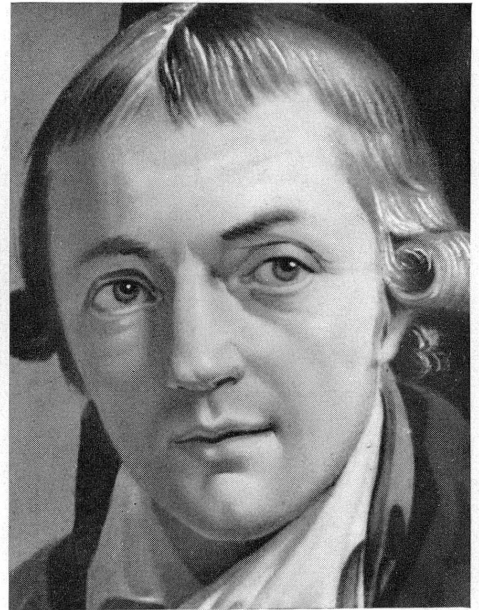


Fig. 75. — J.A. Lissignol: Autoportrait (MAH, Genève).

Fig. 76. — Détail de l'émail, figure 75.

posées en aplats aussi, Lissignol occupe une place à part dans la peinture sur émail genevoise et se trouve très proche de la sensibilité de notre temps.

Le portrait d'inconnu que nous venons de mentionner est une des pièces les plus originales du Musée de Genève ³⁴⁵ (fig. 77). Il est traité dans une gamme de

tons très restreinte et très subtile. Le gris du manteau est accordé au gris du fond; le brun des cheveux rappelle le brun du foulard, tous deux encadrant les tons chauds du visage; le bleu clair du col enfin est assorti au bleu plus sombre d'une pièce de vêtement qui fait penser à un chandail moderne. Les plis des vêtements sont à peine marqués: le costume est fait de larges plages de couleur. Le visage est beaucoup plus doux que celui de l'autoportrait; il s'agit d'un jeune homme dont les traits sont modelés non plus avec des gris bleutés, comme précédemment,



Fig. 77. — J.A. Lissignol: Portrait d'homme (MAH, Genève).

³⁴⁵ MAH, N° E 264.

mais avec des roses, des bistres très lumineux. Moins fermes, les contours sont néanmoins dessinés avec une parfaite maîtrise.

Un troisième portrait à Genève est celui de Lucrèce L'Huillier ³⁴⁶, d'une facture un peu différente, et qui nous rapproche d'un autre élève des frères Roux, P.-G. Gautier. La figure de cette jeune femme est dessinée d'un trait très aigu sur un fond vert sombre. Le travail est plus fin, plus délicat aussi bien dans le visage, où les roses les plus tendres se fondent parfaitement avec le blanc du fond, que dans la robe grise dont les plis et les reflets sont rendus avec soin. On ne peut pas ne pas penser ici au dessin un peu pointu, au modelé minutieux de Gautier.

Un portrait d'inconnu en costume de velours bleu, dans une collection privée ³⁴⁷, est peint en revanche dans le même style que l'autoportrait, avec des modelés par plans nets, des ombres bleutées, un relief très appuyé.

Cette dernière pièce est signée dans le fond à droite: *Lissignol pxit. 1786*, tandis que le portrait de femme de Genève porte: *Lissignol pxit.*, sans indication de date. Le contre-émail est blanc bleuté, gris granité, ou gris et bleu.

Le style de Pierre-Gabriel Gautier est encore plus caractéristique que celui de Lissignol. Il a marqué une série de portraits d'hommes, qui se détachent avec précision sur des fonds unis et glacés, les traits dessinés d'une pointe fine, parfois presque sèchement. Les arêtes sont bien accusées, les visages cernés par une ombre nette ou la blancheur immaculée de la cravate.

Né le 14 février 1755, fils d'un maître orfèvre, ce Gautier, qu'il ne faut donc pas confondre avec son homonyme Jean-Rodolphe, fut l'élève de Roux-Costantini, et peignit, dit-on, des émaux pour la fabrique, avant d'aller s'installer à Paris où il mourut.

La pièce qui nous a permis, par sa signature peinte sur le contre-émail, de lui attribuer les autres portraits signés de la même écriture, représente Claude-Philippe Claparède ³⁴⁸. En habit bleu, portant perruque blanche à rouleaux, son visage est traité dans un léger «sfumato» de tons clairs, à peine rosés, assez semblable à celui du portrait de femme du Louvre ³⁴⁹. A côté des autres portraits d'hommes, celui-ci apparaît un peu mou. Les ombres, notamment autour des yeux, sont peintes comme dans les autres pièces, avec un bistre légèrement verdâtre. On dirait pourtant qu'ici l'artiste a craint d'affirmer les traits, le contour de son modèle. Seul l'habit est traité largement avec de gros plis noirs.

Les deux autres portraits de Genève ³⁵⁰, ainsi que celui vu dans une collection privée en Angleterre, sont beaucoup plus mordants, nerveux et incisifs. En habit bleu ou brun, avec des gilets blancs, la chemise blanche et le haut col cravaté qui

³⁴⁶ MAH, N° 1921-55.

³⁴⁷ *Cat. Expo. Miniatures*, N° 283.

³⁴⁸ MAH, N° E 438. Sur le contre-émail, on lit: *Claude Philippe Claparède, ancien syndic et conseiller d'Etat de la République de Genève né en 1731 peint en 1787, Pierre Gautier.*

³⁴⁹ *Cat. David-Weill*, N° 243.

³⁵⁰ MAH, N°s 1912-32 et 1921-56.

enserme les visages dessinés d'une main très sûre, ces inconnus prennent un air de famille, pointu, spirituel, froid. Les ombres un peu vertes ne contribuent pas peu à accentuer cet aspect glacé, compensées pourtant par un pointillé à peine perceptible qui met de la vie dans les tons chauds des carnations. Tout, dans ces portraits singuliers, respire l'élégance un peu compassée de l'époque (fig. 78).

Par son incomparable dessin, son trait aigu et la totale franchise de ton, P.-G. Gautier, au milieu des autres peintres de la fin du XVIII^e, se reconnaît au



Fig. 78. — P.-G. Gautier: Portrait d'homme (MAH, Genève)

premier coup d'œil. Ses émaux sont signés dans l'émail de fond: *Gautier*. Un seul est signé au revers: *Pierre Gautier*, et porte la date de 1787. Le contre-émail est blanc bleuté ou granité gris bleu.

De Vellen, on ne connaît qu'un seul émail, conservé au Musée de Genève. Timothée-Daniel Velin, dit Vellen, est né le 13 octobre 1767 à Genève, et mort à Fillinges en Savoie en 1824. Il a fait aussi son apprentissage chez les frères Roux, dès 1781, et a fréquenté l'Académie de Paris, ainsi que l'École de dessin de Genève. On lui doit des peintures sur émail d'assez grandes proportions qu'il avait faites d'après des tableaux de Maystre et soumises à la Société des arts en 1800³⁵¹. Mais la seule plaque qui soit parvenue jusqu'à nous est un portrait de femme, debout et à mi-corps devant une colonne et des draperies³⁵². C'est une pièce médiocre qui ne nous apprend pas grand-chose sur l'art de ce peintre; le ton est violacé, l'émail mal parfondu. Le dessin est mou, et l'on constate de nombreux petits accidents de cuisson. La signature est dans le fond à droite: *Vellen, 1801*. Le contre-émail est granité gris clair.

JEAN COTEAU ET LA PEINTURE SUR PORCELAINÉ

On a vu, au début de cette étude, que la peinture sur émail ne différait pas tant, au point de vue technique du moins, de la peinture sur porcelaine. Counis lui-même n'a-t-il pas analysé ces deux méthodes dans un seul traité? Il est donc

³⁵¹ Rigaud: *Op. cit.*, p. 267, note 2.

³⁵² MAH, N^o AD 247.

naturel que certains artistes aient travaillé aussi bien l'émail sur métal que la décoration des porcelaines, en Suisse ou en France. Sans doute retrouverait-on des cas semblables en Allemagne, où la peinture sur émail et la porcelaine se sont développées parallèlement, tout comme en Angleterre, un George Stubbs, par exemple, après avoir exécuté des compositions assez importantes sur plaques de cuivre chercha à peindre de plus grands tableaux encore sur les porcelaines de Josiah Wedgwood ³⁵³.

Parmi les peintres genevois, les deux noms les plus connus qu'on puisse rattacher à la fois à l'émaillerie et à la porcelaine sont Jean Coteau pour le XVIII^e siècle, et Abraham Constantin pour le XIX^e.

Jean Coteau est né à Genève vers 1739, et sa dernière œuvre datée est un portrait de Napoléon exécuté en 1812. On ne sait rien de ses années d'apprentissage; quelques dates seules permettent de retracer très imparfaitement sa carrière. L'émail le plus ancien est daté de septembre 1772; en 1779, le *Journal encyclopédique* vante les mérites de son *Jean-Jacques Rousseau*, d'après Houdon; en 1780 il entre à la manufacture de Sèvres, où il travaille comme décorateur jusqu'en 1784; en 1811, il est appelé à orner d'émaux une montre sur laquelle Counis a peint le portrait de la grande-duchesse de Toscane; 1812 est la dernière date qui permette de suivre son œuvre; on ne sait pas quand ni où il est mort.

C'est surtout comme décorateur que Coteau apparaît dans l'histoire de la peinture sur émail. On connaît de lui de nombreux exemples de plaques calligraphiées, de cadrans, de plaques d'ornements comme celles de la Collection David-Weill, par exemple, destinées à masquer des entrées de serrures ³⁵⁴. Peut-être faut-il aussi lui attribuer une boîte octogonale de la Wallace Collection, ornée d'un sujet galant sur le couvercle, et de scènes champêtres ³⁵⁵. Cette pièce est signée *J. C.*, comme le *Rousseau* de la Collection Artus ³⁵⁶.

Pourtant, il ne s'agit là que de travaux minutieux, exécutés avec finesse certes, mais qui ne s'élèvent guère au-dessus de la bonne production courante de l'horlogerie et de la bijouterie. Quelques portraits nous donnent un autre aperçu, plus intéressant, du talent de ce peintre, talent fort inégal d'ailleurs.

Le premier portrait, celui de M. de la Béraudière, daté de 1772, est médiocre ³⁵⁷. Ce visage ridé, crevassé par les traits minces, au modelé jaunâtre et lourd, cette perruque trop sommaire, ces contours imprécis ne sont pas heureux. On en dira autant du petit portrait de La Guiche enfant ³⁵⁸, peint le 15 mai 1780, et dessiné sans beaucoup de caractère sur un fond gris.

³⁵³ Cf. l'introduction au catalogue de l'Exposition George Stubbs, à Whitechapel Gallery, Londres 1957.

³⁵⁴ Cat. David-Weill, N^o 225 *a, b, c.*

³⁵⁵ N^o XVIII, 81.

³⁵⁶ Cité par Clouzot dans son *Dictionnaire*.

³⁵⁷ Cat. David-Weill, N^o 222.

³⁵⁸ Cat. David-Weill, N^o 223.

Avec le portrait de Rousseau ³⁵⁹, d'après le buste de Houdon, on passe à l'extrême opposé : un modelé trop méticuleux, des traits accentués pour imiter mieux le relief du sculpteur font de cette pièce en manière de camée une description anatomique. On y devine trop les scrupules du décorateur, la pointe méthodique et descriptive de l'illustrateur.

Ce sont de vraies qualités de peintre, en revanche, qui apparaissent dans le portrait de M. Ray ³⁶⁰, en chemise blanche et gilet jaune vif, sur fond brun foncé



Fig. 79. — Jean Coteau: M. Ray
(Coll. J. Salmanowitz, Versoix).

(fig. 79). On pourra sans doute reprocher à Coteau des défauts de cuisson qui salissent quelque peu la pièce, une matière un peu maigre. Le visage prend aussi par endroits un aspect violacé. Mais quelle justesse de la touche, quelle fraîcheur dans le dessin esquissé largement, quelle verve dans les accents qui marquent rapidement l'œil, la bouche, la fossette du menton. Le costume également est traité d'une manière très libre, en pleine lumière.

Avec un peu moins d'aisance, l'artiste a exécuté un portrait de femme sur fond gris qui apparaît également ébauché rapidement ³⁶¹. Le rose des joues, ici aussi mal parfondu, nous fait retrouver ces plaques un peu artificielles qu'on avait déjà relevées

sur certains portraits de Rouquet, de Perrache, par exemple. La robe, la perruque, la coiffure sont dessinées avec une grande précision. Dans l'ensemble, l'émail est également très mince.

C'est à coup sûr la Wallace Collection qui possède le plus beau portrait de Coteau, celui de Gustave III de Suède ³⁶² (fig. 80). Il apparaît en armure et manteau royal, sur fond de ciel gris, bleu et bistre clair. Le visage présente les mêmes caractéristiques : ton général clair, pâle, avec des taches roses

³⁵⁹ Cat. David-Weill, N° 224. On rapprochera cette pièce des mêmes portraits en buste par Thouron (dans les coll. David-Weill et J. Salmanowitz). Si la première imite les accents de la pierre, les seconds rappellent plutôt les profils de cire. L'œuvre de Coteau doit dater de 1779, époque à laquelle elle est signalée par le *Journal encyclopédique*; celles de Thouron sont de 1770 et 1771.

³⁶⁰ Coll. J. Salmanowitz, Versoix.

³⁶¹ MAH, N° AD 848.

³⁶² N° M 92.



Fig. 80. — Gustave III de Suède
(Wallace Collection, Londres).

réparties assez sèchement. Mais tout l'émail est peint, cette fois, dans une matière généreuse comparable à celles de Thouron, les couleurs sont vives, le pointillé a fait place à une pâte lisse qui brille d'un bel éclat.

Le portrait de Napoléon I^{er} d'après Isabey³⁶³, daté de 1810, est lisse et mou comme beaucoup d'émaux de cette époque, trop ombré sur le bord du visage, mais ne manque pas de patte. On y reconnaît, une fois encore, le peintre habile sinon l'émailleur de qualité.

Les émaux de cet artiste sont généralement signés dans le fond du portrait : *Coteau*. On trouve aussi pourtant : *J. C.* (cité par Clouzot); *Mr Ray âgé*

de 29 ans, Coteau pt. 1777 (au contre-émail, Collection Salmanowitz); *Coteau Pt 15 mai 1780. Mr le Marquis de Laguiche* (contre-émail, au Louvre); *Coteau d'après Isabey* (Musée Cognac-Jay). Nous avons pu voir un contre-émail blanc bleuté.

Il convient de préciser ici ce que l'on a appelé les « émaux de Coteau » et que certains auteurs ont cru être une manière particulière d'émailler le métal à Genève. Il s'agit, en réalité, d'une technique que le peintre avait mise au point à Sèvres, et qui consistait à décorer la porcelaine de perles d'émail translucide posées sur des paillons d'or qui leur donnaient plus de vivacité³⁶⁴. Les émailleurs genevois qui décoraient les montres avaient aussi, de leur côté, utilisé dès la seconde moitié du XVIII^e siècle les émaux sur paillons. Ces deux techniques, on le voit, n'étaient pas entièrement sans rapports. Mais la première relève de l'art du céramiste, alors que la seconde est affaire de bijoutier.

On verra plus loin que les trois Soiron, le père et les deux fils, ont travaillé également pour la manufacture de Sèvres. Plus près de nous, un autre émailleur genevois, Dufey³⁶⁵, qui aurait exécuté des copies d'après Petitot, selon Molinier, est à Sèvres de 1813 à 1816. H.-A. Adam finit ses jours en Russie, où il décore également la porcelaine. Signalons encore Etienne Gide³⁶⁶, élève des frères

³⁶³ Cognac-Jay, N^o 545.

³⁶⁴ Voir sur ce sujet, ainsi que pour la liste des décorateurs de Sèvres, l'ouvrage de P. VERLET, S. GRANDJEAN, M. BRUNET: *Sèvres*, Paris 1953.

³⁶⁵ Il s'agit peut-être de Gaspard Dufey, 1748-1816.

³⁶⁶ Né à Genève en 1761. Apprenti chez les frères Wolff de 1774 à 1776. Il eut à son tour pour élèves Louis Delay dès 1782, David Salanson dès 1790. David Achard dès 1791, Marc-Antoine Gillet dès 1780. Ce dernier est peut-être le même qui fut apprenti de Soiron. Il existait dans l'ancienne Collection David-Weill, un émail, portrait d'homme, signé Marie Gide et daté de 1795.

Wolff ³⁶⁷, qui collabora à la manufacture de Nyon ³⁶⁸; le Musée Ariana possède une pièce signée de sa main et datée de 1789.

J.-F. SOIRON ET SES ASSOCIÉS

Le dernier groupe important de peintres sur émail du XVIII^e siècle est celui qu'on rencontre autour de Soiron et de son atelier. J.-F. Soiron lui-même représente, mieux qu'E. Terroux, Gautier ou Lissignol, le siècle nouveau. Né le 18 août 1756, il est mort à Paris en 1812. Son œuvre est d'une perfection qui touche parfois à la sécheresse, d'une distinction qui frise l'académisme. Certains de ses émaux demeureront néanmoins parmi les plus beaux de l'école genevoise.

Après avoir fait son apprentissage de peintre sur émail chez Teulon de 1768 à 1773, il va s'associer successivement avec David Frainet et Etienne Frégent (leurs trois noms sont mentionnés sur le contrat d'apprentissage de Jean-Louis Henry en 1784), avec le Hollandais Grand en 1788, et pour six ans, avec L.-A. Fabre en 1796. Parmi ses apprentis, on retrouve les noms de François Gerbel en 1775 (Soiron est alors associé avec Frainet déjà), de I.-D. Fournier en 1779, de P.-A. Marguerat et d'Antoine Gillet, en 1783, de J.-L. Henry en 1784 ³⁶⁹, de François Chapuis en 1792. Son fils Philippe-David fut également son élève ³⁷⁰. En 1800, Soiron s'établit à Paris, et de 1802 à 1804 il travaille pour Sèvres. Il expose au Salon en 1800, 1804, 1808 et 1810, des portraits et des sujets divers.

Le portrait le plus ancien qui soit signé de sa main est daté de 1784 ³⁷¹, époque où il était associé avec Frainet et Frégent à Genève. C'est celui d'un inconnu en habit bleu, gilet rouge; il est peint sur fond gris. L'émail est quelque peu abîmé, mais on voit aisément qu'il s'agit là d'une œuvre encore imparfaite: « bouillons » de cuisson, couleur mal posée (elle a bavé sur les contours des vêtements), traits du visage assez gros.

³⁶⁷ Jean-Conrad, né en 1738, et François-Jean, né en 1740. Tous deux s'associèrent avec J.-L.-D. Rouvière en 1778. Ils eurent pour apprenti, en 1778, François Gerbel.

³⁶⁸ Ed. PELICHET, dans son ouvrage sur les *Porcelaines de Nyon*, donne une liste des artistes décorateurs de cette manufacture.

³⁶⁹ Qu'il ne faut pas confondre avec Marc-Henry, né en 1782, élève de Lissignol. Les émaux de Marc, au MAH, appartiennent à la production du XIX^e siècle. Jean-Louis eut pour apprentis G.-C. Ducros et P. Cabanel en 1795.

³⁷⁰ Né en 1783, mort à Paris en 1857. Il travailla à Sèvres avec son frère, Isaac-Daniel, né en 1778. Parmi les élèves de J.F. Soiron, on rencontre aussi un émailleur russe, Dmitri Evreïnov. Plusieurs artistes étrangers sont venus à Genève, en effet, pour perfectionner leur métier. Citons seulement J.-D. Berneaud, né et mort à Hanau (1773-1861), J.C. Bodemer, né à Nottingen en 1777, mort à Vienne en 1824, J.L. Kleemann, né et mort à Ulm (1753-1821), H. von Ploetz, né à Holstein en 1748, mort à Copenhague en 1810.

³⁷¹ MAH, N° 1921-40.

Deux ans plus tard, Soiron fait le portrait en buste d'une jeune femme portant une robe bleue, sur fond brun ³⁷². Le métier en est déjà irréprochable, les couleurs sont très liées; la matière mince, la qualité du fondu, la touche un peu étirée ne sont pas sans rappeler la manière fluide, imitée de la miniature sur ivoire par Weyler et Thouron. Le «sfumato» est ici très développé, et contraste avec le dessin très net, d'œuvres postérieures.

Le portrait de M^{me} Saint-Ours, d'après Saint-Ours lui-même, est de 1798 ³⁷³. C'est une pièce bien différente d'esprit et de facture. Plus réaliste, elle est aussi peinte dans la manière glacée qui est d'usage, dès cette époque. On ne distingue aucun pointillé, les couleurs sont bien fondues (ivoire et rose pour le visage), tirées au pinceau pour les vêtements. Le blanc apparaît en épaisseur dans la coiffure.

Très proche de cet émail, le portrait d'Abraham Aubert-Rey, maire de Genève, est encore plus lisse, plus poli ³⁷⁴. Seuls quelques traits viennent souligner à peine les sourcils, les paupières, la bouche, dans un visage sans défaut mais froid. Il est daté de 1799.

A ces deux pièces probes mais un peu ennuyeuses, nous préférons sans hésitation trois autres portraits exécutés la même année et qui unissent un modelé incomparable, un métier sans égal à un charme déjà romantique. Il s'agit de ceux de M. et M^{me} Moricand, le premier devant la baie de Naples (fig. 81), la seconde devant une



Fig. 81. — J. F. Soiron: M. Moricand (Coll. J. Salmanowitz, Versoix).



Fig. 82. — J. F. Soiron: Portrait d'inconnu (MAH, Genève).

³⁷² Cat. David-Weill, N° 301.

³⁷³ MAH, N° AD. 197.

³⁷⁴ MAH, N° 1912-6.

vue de Genève³⁷⁵, celui aussi d'un jeune inconnu placé devant la même vue³⁷⁶ (fig. 82). Avec des moyens différents, Soiron a réussi trois peintures aussi belles, aussi fraîches que celles d'un Thouron, seulement un peu moins vivantes parce qu'on n'y sent plus la touche, un peu plus compassées parce qu'elles n'offrent pas la même liberté de ton.

Ici, les visages ne sont plus complètement glacés, comme dans les deux portraits précédents, mais l'artiste y laisse sentir le travail d'une pointe fine, souple, qui étire très doucement les couleurs. Les ombres ne sont plus entièrement fondues dans l'émail de fond, mais elles vibrent légèrement au bout du pinceau. Les cheveux sont aussi fins que ceux de Petitot, les habits font chanter des accords subtils de tons : robe bleue et écharpe blanche, habit sombre et gilet jaune à motifs orangés. Les personnages se détachent très nettement au premier plan sur les fonds de paysages qui ont été très probablement peints dans l'atelier de Soiron par un autre artiste ; la touche petite, empâtée, vive, est très différente des dégradés raffinés des figures. Ces morceaux de paysages sont d'ailleurs très savoureux, pleins de lumière, tout comme celui d'un autre portrait de jeune femme, probablement de la même époque, qui se profile sur une scène champêtre³⁷⁷ (fig. 83). Ici, le paysage prend d'ailleurs une profondeur étonnante ; il a fallu une grande sûreté de main et une parfaite maîtrise des couleurs pour obtenir de tels effets. Le visage de la jeune femme, rose et ivoire, un peu jauni, est encore plus solide, plus fermement construit.

Toujours de 1799, et toujours aussi impeccable de facture, une fillette en blanc, devant un fond de ciel et de verdure, tient une corbeille de fleurs³⁷⁸. Celles-ci sont peintes en épaisseur, comme c'est presque toujours le cas dès la fin du XVIII^e, qu'il s'agisse d'un bouquet ou d'un accessoire du costume. C'est dans ces détails, comme dans certaines parties des vêtements, que Soiron retrouve sa touche de peintre et, du même coup, une certaine liberté d'expression qui fait tout le prix de ces émaux, par ailleurs sans défauts de cuisson.



Fig. 83. — J.F. Soiron : Portrait de jeune femme (Coll. J. Salmanowitz, Versoix).

³⁷⁵ Coll. J. Salmanowitz. Voir p. 175.

³⁷⁶ MAH, N° 1909-87.

³⁷⁷ Coll. J. Salmanowitz, L. Schidlof a cru reconnaître ici une vue de Genève.

³⁷⁸ Coll. privée. *Cat. Expo. Miniatures*, N° 424.

Au cours de la période parisienne, c'est-à-dire celle qui commence en 1800, c'est le côté glacé, voire académique, qui l'emporte dans cet art trop savant. Il faut faire une exception cependant pour le petit portrait d'Adam Töpffer, spirituel, vivant, d'une finesse de touche qui n'exclut pas le sentiment ³⁷⁹. Le double portrait de Napoléon et Joséphine, au Louvre, sur fond légèrement vermiculé, demeure très froid, en revanche ³⁸⁰; il en va de même pour celui d'homme qui se trouve à Walbeck Abbey, trop figé pour n'être pas du début du XIX^e. Le portrait de M^{me} Récamier, d'après Gérard est un très beau morceau de peinture, avec des empâtements blancs dans la robe, un fond gris et doux, un visage rose et blanc qui accroche la lumière de toutes parts ³⁸¹. Signée *Soiron père*, cette pièce doit dater de la fin de la carrière de l'artiste. Un peu plus enveloppé, le visage lié au fond, le portrait de la Collection David-Weill représentant un inconnu à mi-corps est également d'une belle qualité d'émail ³⁸².

Le Louvre possède un émail qui est aussi une curiosité, et nous renseigne sur le succès que pouvait connaître encore à ce moment l'art de Petitot. Il s'agit du portrait de M^{me} de Grignan, copié par Soiron d'après l'œuvre du grand peintre du XVII^e. La reproduction est d'une fidélité exemplaire et nous donne à penser que les pièces de ce genre ont dû être nombreuses, à une époque où la qualité des couleurs permettait d'imiter parfaitement le style et le métier admirables de Petitot. Le portrait, ici, est trop beau pour être vrai : on n'y sent plus la main du maître, le pointillé même a disparu pour faire place à une pâte absolument unie que Petitot n'aurait jamais pu obtenir de son temps, ou qui eût été contraire, en tout cas, à la technique des miniaturistes du XVII^e. Ainsi, cette copie, d'ailleurs honnêtement signée par Soiron, nous apprend à reconnaître un faux Petitot exécuté un siècle plus tard ³⁸³.

Toujours au Louvre, une broche en or est ornée d'une « scène militaire » peinte par Soiron et datée de 1793 ³⁸⁴. C'est un très joli émail, travaillé minutieusement, et qui confirme que Soiron, ou tout au moins son atelier, a produit aussi des bijoux. Rigaud nous apprend qu'il était encore graveur, mais, ajoute-t-il dans une phrase assez énigmatique, « cet artiste, d'un vrai talent, se laissait souvent distraire dans son travail ». On a vu plus haut, en tout cas, que son atelier était réputé, et que la distribution du travail y était réglée avec soin.

Ce sont de tels ateliers, toujours plus développés, toujours mieux organisés que va connaître le XIX^e siècle, et l'émail entre désormais dans l'ère industrielle. La

³⁷⁹ MAH, N° E 368.

³⁸⁰ Deux médaillons sur boîte.

³⁸¹ Wallace Coll, N° M 309.

³⁸² Cat. David-Weill, N° 303.

³⁸³ Cat. David-Weill, N° 304. *M^{me} de Grignan, d'après Petitot, par Soiron père*. La pièce doit donc être postérieure à 1800.

³⁸⁴ Cat. David-Weill, N° 302.

qualité technique de ces émaux ne sera pas inférieure à celle du siècle précédent, bien au contraire. Les recherches dans le domaine des couleurs se poursuivront, et on atteindra, dans le décor de la montre par exemple, à des réussites étonnantes. Mais la personnalité du peintre n'y est plus, et un très grand nombre de pièces deviennent œuvres collectives.

Un des premiers associés de Jean-François Soiron fut Jean-David Frainet, né le 3 novembre 1752, et qui avait été l'élève de F.-J. Malignon³⁸⁵, lui-même émailleur et peintre sur émail. Le Musée de Genève possède deux pièces de cet artiste. La première est un portrait d'homme inachevé qui montre au moins les qualités de dessinateur de Frainet³⁸⁶. La seconde, un portrait de jeune femme en costume violet à col vert, ne manque pas de charme³⁸⁷ (fig. 84). Le visage est bien modelé avec quelques bavures verdâtres pourtant, un fond tiré verticalement au pinceau; les détails des vêtements sont posés assez gauchement. La meilleure pièce est un portrait de Catherine de Russie³⁸⁸, d'un dessin ferme, avec des lumières glacées jouant dans une pâte bien nourrie. D'une manière générale, ces œuvres sont loin d'égaliser, ou seulement d'approcher celles de Soiron.

On attribue à Etienne Frégent, second associé de Soiron, une plaque décorative de la Collection David-Weill³⁸⁹. La scène représente un jeune homme en train de pêcher à la ligne à côté d'une lavandière. Derrière eux, une jeune femme porte une corbeille de fruits et un panier. Cet émail fait penser à une peinture sur porcelaine, dont il a l'apparence mate; sur le fond uniformément blanc, le sujet est dessiné par hachures, comme un dessin à la plume qu'on aurait rehaussé de couleurs légères. Cette technique est sans aucun rapport avec tout ce qui s'est fait à Genève à cette époque. C'est pourquoi on peut se demander si l'attribution, qui repose sur les deux seules initiales trouvées sur le contre-émail: *E. F.*, n'est pas arbitraire.



Fig. 84. — J.D. Frainet: Portrait de jeune femme (MAH, Genève).

³⁸⁵ Né vers 1733, mort en 1777.

³⁸⁶ MAH, N° E 381.

³⁸⁷ MAH, N° 1914-19.

³⁸⁸ Dans une collection privée anglaise.

³⁸⁹ Cat. N° 245. Signé au revers: *E. F. 14.*

Louis-André Fabre, un autre associé de Soiron, reste un personnage assez mystérieux, tout au moins en ce qui concerne son œuvre; il semble en effet qu'il n'ait que très rarement signé ses miniatures. Né à Genève le 18 septembre 1750, il est mort à La Chaux-de-Fonds le 7 juin 1814. Clouzot cite un émail signé de sa main qui aurait passé dans une vente de 1859. L. Schidlof lui attribue une série de miniatures sur ivoire non signées, et d'une grande finesse de dessin³⁹⁰. On sait que P.-L. Bouvier fut son élève et qu'il eut pour apprenti en 1780 David Bellamy, fils d'horloger. Les archives de Genève nous apprennent surtout qu'en 1784, il fut un des quatre acquéreurs de la fabrique d'indiennes de Fazy, aux Pâquis, ce qui peut laisser supposer que la peinture sur émail, à cette époque, connut une première crise, et que certains artistes recherchaient déjà d'autres occupations. Favre devait rompre en 1797, soit une année après sa signature, le contrat d'association qui le liait à Soiron.

Un seul émail de Pierre-Louis Bouvier, élève de Fabre, se trouve dans une collection genevoise³⁹¹; il faut donc supposer que l'artiste n'a que très peu travaillé cette matière, et qu'il s'est entièrement consacré à la miniature sur ivoire ou le portrait à l'huile³⁹². Après son apprentissage à Genève, Bouvier, qui était né en 1766, alla travailler à Paris dans l'atelier d'un des miniaturistes les plus réputés de l'époque: Antoine Vestier³⁹³. Rentré à Genève, il quitta à nouveau sa ville natale, à la suite des troubles politiques, pour gagner Hambourg. On peut penser donc que le portrait de jeune femme, daté de 1792, a été exécuté durant son séjour à Genève, entre les années de Paris et celles d'Allemagne³⁹⁴ (fig. 85).

Si Bouvier peut être considéré comme un des meilleurs miniaturistes genevois, on ne peut en revanche le placer au premier rang des émailleurs. Son portrait est dessiné de main de



Fig. 85. — P.L. Bouvier: Portrait d'inconnue (Coll. A. Martinet, Genève).

³⁹⁰ *Cat. Expo. Miniatures*, Nos 150 à 154.

³⁹¹ Coll. A. Martinet, Genève.

³⁹² Rigaud: *Op. cit.*, p. 257, écrit cependant: « Il fit dans ce genre (émail) quelques bons portraits et des pièces de grande dimension. »

³⁹³ Vestier avait été lui-même élève d'un peintre sur émail, A. Révérend.

³⁹⁴ J.-L. Bouvier est mort en 1836.

maître, mais l'artiste ne paraît pas avoir été très à l'aise dans la technique si délicate et si particulière de la peinture sur émail. Les ombres bistres du visage sont posées avec trop d'insistance, les couleurs sont mal parfondues; quelle fraîcheur, quelle vivacité aussi, en revanche, dans le travail du pinceau qui a donné un relief étonnant au chapeau, à la robe blanche semée de fleurettes, à la chevelure d'un noir profond.

Encore qu'il n'appartienne pas à l'atelier Soiron, on ne peut s'empêcher de rapprocher le cas de Ferrière de celui de Bouvier. Tous deux ont commencé leur carrière par la peinture sur émail, tous deux l'ont abandonnée assez rapidement, semble-t-il, et nous n'avons, pour nous faire une idée de l'art de Ferrière, qu'une seule pièce.

François Ferrière, né le 11 juillet 1752, a suivi dans sa jeunesse le même trajet que Bouvier: il est d'abord parti pour Paris, où on le trouve en train de perfectionner son métier en 1769, puis il est rentré à Genève; il quittait sa ville natale une seconde fois quelques années plus tard, pour éviter les troubles consécutifs à la Révolution. On le rencontrera par la suite en Angleterre de 1793 à 1804, en Russie au début du XIX^e siècle, à Londres encore en 1817; il rentre à Genève vers 1820. On voit ici que la Révolution a joué, pour certains artistes genevois, le même rôle que les lois somptuaires nées de la Réforme: c'est à partir de ces années de troubles que plusieurs peintres ont abandonné leur cité pour aller faire carrière à l'étranger, en Angleterre, en Allemagne, en Russie.

Le portrait de jeune femme par Ferrière que nous connaissons est daté de 1793³⁹⁵, et, tout comme celui de Bouvier dont nous parlions plus haut, il a dû être cuit dans un four genevois avant le départ pour Londres (fig. 86). Les mêmes remarques s'imposent ici, à propos du talent de peintre de Ferrière, d'une part, de son métier d'émailleur d'autre part. Le premier est incontestable, le second est peu sûr. En effet, il était difficile de dessiner avec plus de finesse ce visage encore enfantin, d'harmoniser avec plus de charme le visage rosé, la robe à rayures jaunes et noires, le fichu blanc. Les cheveux bouclés enfin sont rendus avec une précision qui exige une grande maîtrise du pinceau. Mais



Fig. 86. — François Ferrière: Portrait de jeune fille (Coll. J. Salmanowitz, Versoix).

³⁹⁵ Coll. J. Salmanowitz.

les tons de la carnation sont mal fondus, le jaune apparaît, à la loupe, dans le détail des ombres, le pointillé inégal modèle pourtant très librement la figure, nous rappelant que Ferrière a peint ses miniatures largement, et avec quelle aisance, à l'huile. Il est probable que ce portrait en émail, unique aujourd'hui, est celui que Clouzot signalait dans son dictionnaire des miniaturistes sur émail.

Les signatures relevées sur les œuvres des artistes cités dans ce chapitre sont : pour Jean-François Soiron, *Soiron pinxit 1799* (Collection Salmanowitz et MAH, Genève); *F. Soiron fecit 1799* (collection privée); *Soiron fecit* (Collection Salmanowitz); *Soiron fecit 1799* (MAH, Genève); *Soiron pinx. 1786*; *J. F. Soiron pinxt.*; *Fs Soiron 1801* (Louvre); *Soiron d'après Saint-Ours 1798, Töpffer peintre né à Genève en mai 1767 par son ami Soiron Paris 1803* (MAH, Genève); *Soiron père* (Wallace Collection); pour Frainet: *Frainet pinxit* (collection privée); *David Frainet pinxit, Frainet Pinxit Fév. 1783* (MAH, Genève); pour Bouvier: *Bouvier ft. 1792* (Collection Martinet); pour Ferrière: *F. Ferrière pt. 1793* (Collection Salmanowitz). Ces deux dernières sont signées dans le fond du sujet.

Le contre-émail de Soiron est blanc bleuté, parfois granité de gris; celui de Frainet est blanc bleuté.

J.-P. HUBERT, N. SORET, LES ADAM, LES L'EVÊQUE

Pour compléter ce panorama de la peinture sur émail genevoise au XVIII^e siècle, il nous reste à étudier encore quelques artistes qui ne pouvaient être rattachés à aucun des grands groupes que nous avons vus.

C'est ainsi qu'il nous faut remonter à 1732 pour dater la naissance de Jean-Paul Hubert, dont le talent, selon Rigaud qui semble avoir été un peu hâtif dans ses jugements, aurait été proche de celui de Ferrière. Il fut associé avec Pierre Fé, dit Lalime ³⁹⁶, et son fils Jacob-Louis Fé en 1762 ³⁹⁷. Selon Rigaud encore, il aurait eu un fils cadet. Clouzot signale de son côté un Hubert mort à Paris après 1788, renommé en 1753 selon l'*Almanach des Beaux-Arts*, et qui exposait au Salon de la Correspondance en 1779. C'est à ce dernier que le Louvre attribue, à tort, un portrait de femme signé dans le fond « hubert » ³⁹⁸, de la même écriture que les signatures des pièces de Genève. Or, celles-ci peuvent toutes être attribuées à Jean-Paul Hubert, qui a signé en toutes lettres, au contre-émail, un portrait de femme daté de 1767.

Les quatre pièces du Musée de Genève nous donnent une bonne idée de l'art honnête, mais sans grands mérites, de ce peintre. Le portrait le plus vigoureux est

³⁹⁶ 1698-1774. Associé en 1753 avec Jean Cassin, graveur, et François et Jean-Gaspard Colondre.

³⁹⁷ Né à Paris en 1732, mort après 1790. Fut aussi graveur.

³⁹⁸ Cat. David-Weill, N° 253, dit: « Hubert le jeune(?) ».

aussi le plus tardif; c'est celui de J.-A. Jaquet, daté de 1790³⁹⁹. Il se détache sur un fond clair avec précision, mais on retrouve aussi dans le visage les défauts qui caractérisent la plupart des émaux de J.-P. Hubert: des hésitations dans le coup de pinceau, des taches jaunâtres, les cheveux et les sourcils sommaires. Le contour du manteau semble auréolé à la suite d'un défaut de cuisson. Un portrait de femme, beaucoup plus fin, se découpe sur un fond bleu de ciel, assorti au bleu du ruban qu'elle porte dans ses cheveux⁴⁰⁰ (fig. 87). Le visage est travaillé avec une grande



Fig. 87. — J.-P. Hubert: Portrait d'inconnue (MAH, Genève).

nature, J.-P. Hubert (MAH, Genève) et: P.-H. Desvignes, âgé de 40 ans, peint par J.-P. Hubert 1777. Le contre-émail est blanc, ou blanc bleuté.

A Genève encore, on peut voir le seul émail connu de Jean-Baptiste François d'Espine de la Frenière, né vers 1727 et mort en 1799. Il appartenait également à une famille de réfugiés huguenots, et fut reçu habitant en 1766, citoyen en 1792. Le portrait de femme vêtue à l'orientale que possède le Musée de Genève n'a qu'une valeur documentaire⁴⁰⁴. Sa qualité ne dépasse pas celle des décors de montres cou-

³⁹⁹ MAH, N° E 455.

⁴⁰⁰ MAH, N° E 130.

⁴⁰¹ MAH, Nos E 401 et E 99.

⁴⁰² Cf. note 398.

⁴⁰³ Coll. privée anglaise.

⁴⁰⁴ MAH, N° AD 268.

légèreté de touche, à peine rosé et bistré pour les ombres. Il est daté de 1785. Les deux dernières pièces, qui sont aussi des portraits de femmes, sont peu satisfaisantes⁴⁰¹: le visage est mou, le jaune apparaît à maints endroits, par taches, les contours sont imprécis, les défauts de cuisson nombreux. On en dira autant de celui du Louvre⁴⁰², très mince de matière, plat, sans éclat, encore qu'il soit dessiné avec plus de fermeté. Le portrait de P.-H. Desvignes en habit rouge⁴⁰³ présente le même type de visage mal cerné; il est sauvé par son modelé assez doux qui laisse apparaître des traces de pointillé vermiculé.

La signature la plus fréquente est dans le fond du portrait: *hubert*. On relève aussi sur le contre-émail: 1767, *Première étude de portrait faite d'après*

rants de l'époque (il est daté de 1767). La couleur en est vive avec un excès de roses, le dessin est faible, l'ensemble de la pièce apparaît mou. Sur le contre-émail blanc bleuté, on lit: *J.-B. D'Espine 1767*.

Né également dans la première moitié du XVIII^e siècle, Thomas Seguin⁴⁰⁵ nous est connu par un émail de la collection David-Weill⁴⁰⁶. C'est le portrait de William Dorant, daté de 1789, et qui fut peint à Paris (fig. 88). La technique en est sèche, les couleurs sont très glacées et les modelés si accusés que la perruque, par exemple, paraît venir en avant. Le blanc est très épais. En revanche, comme c'est souvent le cas dans les portraits de la fin du siècle, le costume est traité de façon sommaire, et reste plat, sans accent aucun. Sur le contre-émail: *William Dorant, Born 25th may 1754, Paris 1789, Seguin pinx.* Seguin fut également graveur et on lui doit des planches d'après Cosway ou dans le goût de Watteau.

Un grand peintre sur émail, encore, mérite d'être placé au premier rang dans la seconde moitié du XVIII^e. Il s'agit de Nicolas Soret, né le 28 janvier 1759. Il fit un apprentissage d'horloger avant de s'adonner tout à fait à la peinture, qu'il travailla avec sa belle-mère, Louise Pérusset. On le trouve en 1783 à Londres, d'où il gagne l'Irlande. Rentré à Genève en 1785, il fait successivement deux voyages en Russie, et revient s'installer définitivement à Genève en 1799. Il meurt en 1830. Nicolas Soret fut le père du naturaliste F.-J. Soret, l'ami de Goethe.

Deux portraits d'hommes nous donnent la mesure de ce talent très personnel. Le premier est au Musée de Genève et date de 1783⁴⁰⁷; il a donc été exécuté à Londres (fig. 89). C'est un officier en jaquette rouge aux revers d'un vert sourd. Les couleurs sont d'une franchise remarquable. Le visage est dessiné vigoureusement, modelé librement, mais en pleine pâte, et les ombres bleutées sont posées avec un pinceau très souple. Le fond même, travaillé à petites touches, permet à la lumière de jouer et de donner plus de brillant encore à la pièce.

Le second, qui fut peint en Russie, en 1793, est peut-être plus beau encore⁴⁰⁸. Il s'agit du portrait présumé du prince Kourakin, en habit violet à col vert (fig. 90). Cet émail fait penser, par la richesse de la pâte, la vigueur du coloris, le modelé à la fois souple et fort, à l'art de Thouron. Un léger pointillé est apparent dans le visage.

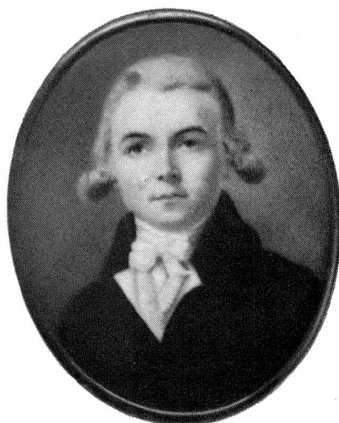


Fig. 88. — Thomas Seguin:
William Dorant
(Musée du Louvre, Paris).

⁴⁰⁵ Né à Genève le 18 février 1741, mort après 1806.

⁴⁰⁶ Cat. David-Weill, N° 300.

⁴⁰⁷ MAH, N° AD 841.

⁴⁰⁸ Coll. J. Salmanowitz.



Fig. 89. — Nicolas Soret : Officier anglais (MAH, Genève).

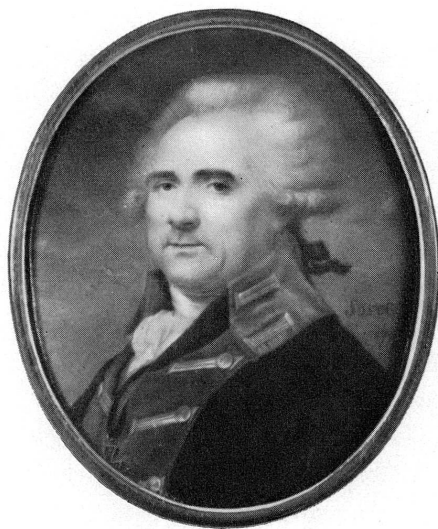


Fig. 90. — Nicolas Soret : Portrait présumé du prince Kourakin (Coll. J. Salmanowitz, Versoix).

Les ombres sont données par un bleuté léger, tandis que les lumières sont accentuées avec des tons chauds. L'habit violet et les ors des galons s'opposent au ciel de fond, brun violacé.

Ces deux pièces ne peuvent être rattachées à aucune manière, à aucun style particulier de la peinture genevoise sur émail. Bien qu'isolées, elles marquent l'aboutissement d'un métier, qui, s'il n'est pas toujours infaillible comme celui de Soiron, ou prestigieux comme celui de Thouron, a du moins le mérite d'être original et d'une rare qualité.

Les deux signatures, dans le fond du sujet, sont : *Soret px 1793*, et : *Soret fect. 1783*.

Deux noms viennent nous rappeler ici que la peinture sur émail était parfois une véritable affaire de famille : les enfants apprenaient leur métier avec leur père, souvent s'associaient entre eux et constituaient ainsi des ateliers autour d'un seul nom⁴⁰⁹. On avait déjà vu, au siècle précédent, les Huaud travailler en commun, Jean II Petitot apprendre le métier d'émailleur avec son père ; Jean Mussard fonda un atelier avec son fils Jean-François, les Périquier⁴¹⁰, les Roux, les Soiron sont émailleurs de père en fils. Voyons maintenant ce qu'ont donné les Adam et les L'Évêque.

Louis-Alexandre Adam, le père, est né à Paris. Il s'établit à Genève vers 1765

⁴⁰⁹ Les alliances entre familles d'émailleurs, d'horlogers, de graveurs, ne sont pas rares : Petitot et Bordier ont épousé les cousines de l'émailleur Gribelin, P.L. Bouvier a épousé la fille de J.-L. Fé, Jean Fontaine la sœur de son associé, Jeanne Chenevière, etc.

⁴¹⁰ François, né en 1732 ; Jonas, né en 1734 ; Barthélémy, fils de François, né en 1765.

et on le trouve associé à A.-J. Fallery ⁴¹¹ et J.-G. Viollier. Il meurt à Paris en 1813. On ne connaît aucune œuvre de sa main. On l'a dit graveur et décorateur de bijoux.

Son fils aîné, Henri-Albert, est né à Genève en 1766. Il travailla d'abord à Paris, puis à Genève en 1793. On le voit repartir pour Paris ensuite, puis pour la Russie, où il travaille dans la fabrique impériale de porcelaine ⁴¹². Le Louvre possède un tableau signé de sa main. Le Musée de Genève lui attribue un émail monté sur tabatière, le portrait d'Adrienne Lecouvreur dans le rôle d'Iphigénie ⁴¹³. C'est une pièce qui, par sa mise en page, sa matière glacée, sa parfaite unité de ton, appartient entièrement au XIX^e siècle. Elle est signée: *Adam*.

Isaac, fils cadet, est né en 1768. Il fut un temps l'associé de son père. On lui attribue, dans la Collection David-Weill trois émaux assez curieux, qui rappellent la peinture sur porcelaine. Le meilleur est incontestablement un portrait de jeune femme devant un paysage de montagnes ⁴¹⁴ (fig. 91). La peinture est large, les empâtements sont nombreux dans la figure (cheveux, robe, fichu), les ombres cernent les contours plus qu'elles ne les modèlent. Dans le fond, les roses et les bleus très doux se confondent.



Fig. 91. — Isaac Adam: Jeune femme dans un paysage (Musée du Louvre, Paris).

Deux autres portraits, un d'homme et un de femme, sont moins bons ⁴¹⁵. Les accidents de cuisson sont visibles, le rose violacé domine, les couleurs sont maigres et bavent par endroit. On distingue dans les fonds boisés des pointillés étirés, tels qu'on en rencontre chez certains miniaturistes sur ivoire.

Les arbres sont toujours peints très librement, comme à l'huile, par touches épaisses.

Aucun de ces trois portraits n'est signé. Leur attribution demeure donc peu sûre, tout comme on ne possède aucune preuve que le portrait de Genève soit réellement de la main d'Henri-Albert Adam; ce n'est qu'une probabilité ⁴¹⁶.

Les L'Évêque constituent également une famille d'émailleurs importante. Ils

⁴¹¹ 1752-1833. Exposà à Genève en 1816 deux scènes historiques signées *Fallerick*.

⁴¹² Il est mort à Pétersbourg en 1820.

⁴¹³ MAH, N° E 314.

⁴¹⁴ Cat. David-Weill, N° 196.

⁴¹⁵ Cat. David-Weill, N°s 195 et 197.

⁴¹⁶ Isaac est mort en 1841.

furent trois frères, qui fondèrent un atelier d'émaillerie à Genève, et eurent notamment pour élève A. Constantin.

L'aîné, Henri, est né le 27 décembre 1769 à Genève. Il apprit à graver pour la « fabrique » et enseigna à son tour l'émaillerie à ses deux frères. On sait qu'il accompagna de Saussure au Mont-Blanc et grava « diverses scènes de l'ascension »⁴¹⁷. Protégé ensuite par le professeur A. Pictet, il ouvrit un atelier d'émail avant de partir pour l'Espagne et le Portugal avec un four portatif de son invention qui lui permettait d'exécuter des portraits en cours de route. On le trouve plus tard en Angleterre, où il se marie, et il rentre à Genève en 1823. Il a passé les dernières années de sa vie à Rome⁴¹⁸. On connaît de lui des peintures à l'huile, sur porcelaine, des aquarelles et des gravures.

Le Musée de Genève possède trois émaux signés par Henri L'Evêque. Un seul est daté: il a été peint en 1802. Il représente Jean Chaponnière-Verdier, âgé de 35 ans⁴¹⁹. Travaillé dans une matière plutôt mince, dans une gamme de tons sombres qui lie étroitement le personnage au fond, ce portrait n'évoque pas encore l'art glacé et brillant du XIX^e. Le dessin du visage est net sans excès, les chairs sont très rosées, le modelé manque un peu d'accent. Chaque œuvre de ce L'Evêque demeure d'ailleurs assez neutre: c'est un art probe, discret, qui souffre parfois de quelque mollesse.



Fig. 92. — Henri L'Evêque: La leçon du grand-père (MAH, Genève).

Le portrait de Pernette-Esther Viollier⁴²⁰, sur un fond brun glacé, témoigne du même souci de naturalisme, du même métier scrupuleux mais sans éclat, tandis que la composition *La Leçon du Grand-Père*⁴²¹, bien dans le goût de l'époque, doit se situer sans doute plus avant dans le XIX^e siècle (fig. 92). On y retrouve un fini, un poli, qui disent assez le souci de bien faire de l'artiste, mais confèrent au sujet une rigidité peu satisfaisante. Les lumières sont chaudes, et le peintre a mélangé pour les visages le rouge et le jaune, ce qui donne un ton très soutenu pour les surfaces éclairées directement.

Le portrait de M. A. Pictet⁴²², assis

⁴¹⁷ Rigaud: *Op. cit.* pp. 265-266.

⁴¹⁸ Mort en 1832.

⁴¹⁹ MAH, N^o E 273.

⁴²⁰ MAH, N^o AD 129.

⁴²¹ MAH, E 262.

⁴²² A la Société des arts, Genève.

à sa table de travail, n'apporte rien de plus; c'est un émail peint consciencieusement, sec et glacé. Ailleurs, un portrait d'officier devant un paysage maritime présente un visage rosé, assez semblable aux précédents, dessiné avec une grande finesse d'observation, mais dénué de tout accent personnel ⁴²³.

Les signatures, dans le fond, sont: *L'EVÊQUE L'AINÉ, ARANJUES, 1820; L'EVÊQUE Ft; L'Evêque l'ainé* (cette dernière en anglaises) (MAH, Genève); *H. L'EVÊQUE* (collection privée).

Le contre-émail est jaune verdâtre et granité, gris-bleu et granité.

Les deux frères cadets, Jean-Michel et Jean, n'ont laissé aucune œuvre connue. Rigaud nous dit qu'ils n'ont fait que de la peinture sur émail. On sait qu'ils sont morts tous deux à Paris.

Toute la carrière d'Abraham Constantin ⁴²⁴, l'élève des L'Evêque appartient au XIX^e siècle, comme d'ailleurs celle de S.-G. Counis ⁴²⁵. Il en est de même de J.-J. Soutter, encore que ce dernier soit né en 1765; les émaux que l'on peut lui attribuer sont marqués par le style nouveau, trop minutieux et glacé, impersonnel, qui annonce déjà la décadence. Seuls, peut-être, Counis et Constantin ont su tirer de cette technique trop savante, de ce métier trop parfait, des œuvres qui forcent encore notre admiration. Soutter n'a produit, en revanche, que des portraits consciencieux, des copies de Petitot trop froides pour qu'on puisse les comparer avec leurs modèles inégalables.

Quatre émaux encore nous permettent de situer l'œuvre de trois autres émailleurs genevois moins connus dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. C'est d'abord le portrait de Mauris par lui-même, et celui de sa femme, dans la collection David-Weill⁴²⁶ (fig. 93). Sans être d'une qualité exceptionnelle, ils sont pourtant très séduisants. Le premier, malheureusement abîmé, est aussi le mieux modelé, dans une gamme de bruns très sobre. Le second ne manque pas d'allure, et



Fig. 93. — Jacques Mauris: Portrait de sa femme (Musée du Louvre, Paris).

⁴²³ Coll. privée.

⁴²⁴ 1785-1855. Le Musée d'art et d'histoire de Genève possède des émaux de sa main, et le Musée Ariana des peintures sur porcelaine.

⁴²⁵ 1785-1859. Plusieurs émaux au Musée de Genève, et aux Offices à Florence.

⁴²⁶ Cat. David-Weill, Nos 270-271.

les défaillances du dessin (la main droite reste floue), la pauvreté de l'émail (le visage est plat) sont compensées par la virtuosité avec laquelle le peintre a rendu les plis et les drapés de la robe, tout à fait dans la manière de Hall. Ces deux pièces, signées *Me Mauris âgée de 22 an (sic) fait par J. Mauris 1774 Epoux et Jaques Mauris fait par lui d'après lui* sont attribuées à un membre de la famille Mauris, de Carouge, où l'on était bijoutier et orfèvre de père en fils.

Le troisième portrait est signé *P. Gos* dans le fond⁴²⁷. C'est une femme avec une haute coiffure qui se détache sur un fond bleu clair. La pâte lisse, le modelé un peu dur mais vigoureux par les ombres bistrées rappellent les portraits de Lissignol. Pierre Gos, né à Plainpalais en 1753, est mort en 1799. Il avait été reçu habitant en 1775 et bourgeois en 1791.

Le dernier émail est de Vaucher-Strubing⁴²⁸, né à Genève en 1766 et mort à Lausanne en 1827. C'est le portrait de Saussure dans un paysage montagneux, haut en couleurs glacées, avec les fleurs et les fruits peints par empâtements tandis que le fond reste plat (fig. 94). Cette œuvre rappelle de très près un autre portrait de Saussure par Marc Henry qui figure au Musée de Genève. Elle appartient aussi à la manière du début du XIX^e siècle. Sa signature est dans le sujet: *Vaucher St. J. px. à Genève.*

LE DÉCOR DE LA MONTRE ET DES BOITES AU XVIII^e SIÈCLE

Le type de décor que nous avons rencontré au début de la peinture sur émail, en France avec l'école de Toutin, à Genève avec les Huaud, s'est maintenu jusqu'au début du XVIII^e. Il s'agissait donc le plus souvent de scènes mythologiques ou historiques, voire religieuses, qui se combinaient avec de petits paysages, des fabriques, peints à l'intérieur de la boîte ou sur la carrure, dans des médaillons. On parle d'un décor Louis XIV, dans les ouvrages consacrés à l'horlogerie.

Il est assez curieux de constater que dès le second quart du XVIII^e siècle, le décor émaillé va subir une éclipse. Le travail d'orfèvrerie va revenir à la mode avec le décor Louis XV; les boîtes en or ou en argent sont ciselées, gravées, repoussées avec un luxe et une richesse de motifs souvent remarquables. L'émail apparaît alors parfois en champlevé; les peintures sur émail sont souvent enserrées dans les rinceaux du métal, et n'occupent plus qu'une partie de la surface de la boîte. Dans une des études qu'il a consacrées à l'histoire de l'émail et de l'horlogerie, Louis Cottier pense qu'il faut attribuer l'abandon provisoire de ce genre de décor « à la lassitude du public ou à la fragilité de la matière ». Il relève juste-

⁴²⁷ MAH, N^o 1912-31.

⁴²⁸ Coll. E. Holzscheiter.

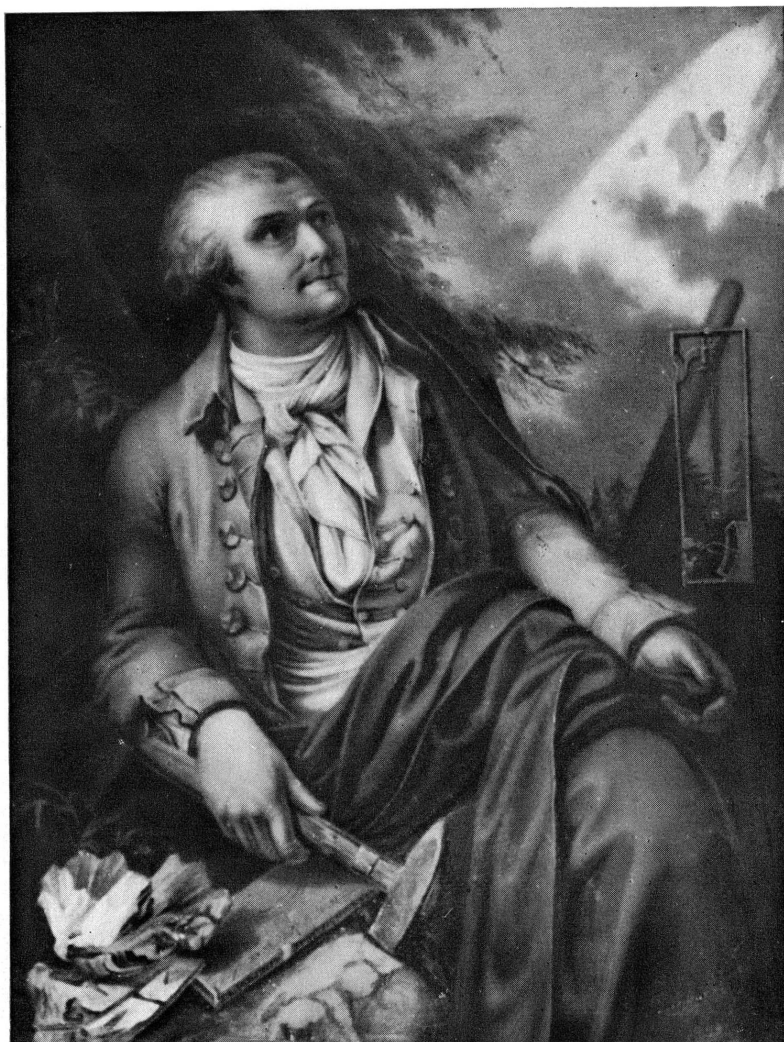


Fig. 94. — J.J. Vaucher Strubing: H.-B. de Saussure (Coll. E. Holzscheiter, Meilen).

ment qu'on voit apparaître, en effet à cette époque, des portraits peints sur émail placés sur le coq de la montre, et souvent protégés par une glace.

On peut se demander toutefois si les artistes du milieu du XVIII^e n'ont pas pensé que les techniques de l'orfèvrerie convenaient mieux à l'exubérance du style « rocaille » que la peinture sur émail. Celle-ci fut jugée sans doute trop plate, trop uniforme, pour répondre aux nombreuses exigences d'un nouveau décor exceptionnellement brillant. On va voir, d'ailleurs, dès la seconde moitié du siècle, l'émail revenir au premier plan, mais en se combinant avec les fontaines de pierreries, les rubis, plus tard les perles. La peinture sur émail n'est d'ailleurs plus seule en jeu ;

elle se combine, notamment sur les tabatières en or, avec les émaux opaques coulés en champlevé, et surtout avec les émaux translucides posés sur des fonds guillochés qui les font resplendir de mille éclats. Il paraît bien que cette industrie a retrouvé son élan, puisqu'en 1789 on ne comptait pas moins de soixante-dix-sept peintres en émail à Genève.

On a déjà vu que Genève s'était préoccupée aussi d'améliorer la qualité de ses émaux, afin d'obtenir des couleurs plus régulières, des mélanges mieux réussis. Les Jaquet-Droz firent faire de nombreux essais auxquels participa le chimiste Pierre-



Fig. 95. — J. L. Richter: Tabatière (MAH, Genève).

François Tinguy. Au nombre des découvertes qui ont permis à l'émaillerie genevoise de garder une place de premier rang, il convient de mentionner un émail tendre de fond, sur lequel la peinture pouvait se poser avec plus de finesse. Les couleurs vitrifiables s'incorporaient en effet beaucoup plus facilement avec le fond et on obtenait ainsi, comme en ont témoigné les pièces étudiées dans les chapitres précédents, une unité de ton, un poli, un « fini » incomparables.

Les émailleurs genevois ont eu l'idée aussi, vers 1760-1770, de recouvrir l'émail terminé d'une couche d'émail transparent appelé « fondant ». Cette dernière couche avait le double avantage de donner à la pièce un éclat supplémentaire, tout comme le vernis posé sur le tableau peint à l'huile, et de protéger mieux l'émail contre les chocs ou les rayures. L'emploi du « fondant » permit de supprimer la boîte extérieure qui servait jusqu'alors de protection à la montre.

Ce sont évidemment les montres et les boîtes de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle qui vont bénéficier de toutes les nouveautés de la technique



Fig. 96. — Montres du XVIII^e siècle (MAH, Genève).

industrielle et de la virtuosité des artisans de « la fabrique ». Scènes galantes dans le goût de Boucher et Fragonard, idylles à la Watteau, pastorales à la Greuze, compositions illustrant la comédie ou l'opéra-comique à la mode, paysage divers, plus tard gros bouquets de fleurs rehaussés de nombreux paillons d'or s'harmoniseront avec des encadrements Louis XVI ou Empire (fig. 95 et 96).

La plupart de ces pièces ne sont pas signées: elles sont l'œuvre anonyme des ateliers qui travaillaient alors aussi bien pour l'horlogerie genevoise que pour les orfèvres français, anglais. On connaît quelques montres signées des Soiron, les tabatières de Richter, une montre encore signée Liotard. On sait aussi qu'un Arlaud, qu'un Ferrière ont travaillé pour les Jaquet-Droz à Genève, puis à Londres. Les historiens de l'horlogerie genevoise pensent que la plupart des peintres sur émail ont, en fait, travaillé, au moins au début de leur carrière, pour « la fabrique ». Mais il est évidemment impossible de reconnaître la main de ces artistes dans ces décors qui devaient être, le plus souvent, le résultat d'une collaboration à l'intérieur d'un atelier.



Fig. 97. — J. Mussard et fils: Tabatière (1743) (MAH, Genève).

CONCLUSIONS

Tout semblait devoir concourir à faire de Genève un lieu privilégié pour la peinture sur émail: une longue tradition d'orfèvres-émailleurs et une industrie horlogère en plein essor étaient prêtes à accueillir la nouvelle technique. Celle-ci arrive très tôt sur les rives du Léman: Genève, cité de refuge, a ouvert ses portes aux Huguenots qui lui apportent des bords de la Loire ou de la Seine les secrets d'un métier minutieux, ingrat, difficile. Davantage, c'est ce métier d'art qui, avec quelques autres, sera encouragé par un gouvernement plus soucieux de développer un artisanat assurant des revenus à la caisse publique que de protéger les beaux-arts, dont la doctrine calviniste paraît vouloir se méfier.

Les lois somptuaires toutefois ne sont guère propres à favoriser la vie artistique; les contraintes d'ordre religieux stérilisent l'imagination des peintres. Mais quand il s'agit d'industries qui font vivre la cité, on se montre plus souple; les montres en or décorées de sujets religieux interdits ou de personnages appartenant à une mythologie frivole seront expédiées et vendues à l'étranger. D'autre part, et aussi paradoxal que cela puisse paraître, une certaine intolérance favorisera indirectement l'évolution de la peinture sur émail. Contraints de s'expatrier quand ils ont quelque talent, les artistes genevois vont entrer en contact, dans les capitales étrangères, avec des miniaturistes, d'autres émailleurs de renom, et quand ils rentreront dans leur ville natale, ils feront bénéficier ceux qui sont restés à la maison du fruit de leurs expériences, de leurs découvertes. Ainsi, les ateliers d'émailleurs ne travailleront jamais en chambres closes, mais ils demeureront constamment en rapport avec l'évolution du goût, de la mode, à Paris, à Londres.

Au XVIII^e siècle, les émailleurs genevois multiplient les voyages à l'étranger et du même coup les relations avec des milieux les plus divers: Qu'on songe seulement à la carrière fabuleuse d'un Liotard. Ils perfectionnent aussi sans cesse leur métier, aidés en cela par la création de l'École de dessin d'abord, par les découvertes dans le domaine des couleurs vitrifiables aussi. La nouvelle Société des arts encourage les recherches et permet d'améliorer les techniques.

Minutieux, précis, consciencieux dans leur travail qu'ils figent jusque dans le moindre détail, les peintres sur émail genevois ont vite acquis une réputation européenne. Les Huaud à Berlin, Petitot à Londres et à Paris, Prieur à Copenhague, puis au siècle suivant Liotard à Vienne, Marcinhes, Thouron, Soiron à Paris, Rouquet

à Londres, Elisabeth Terroux et Soret en Russie ont fait la gloire de leur cité en même temps que les montres sorties de « la fabrique », dont les décors brillants étaient recherchés partout.

Si la peinture sur émail s'est développée rapidement avant la peinture de chevalet, il n'est pas étonnant de constater que les premiers peintres genevois sont aussi des miniaturistes, et que de nombreux artistes du XVIII^e siècle ont fait leur apprentissage dans les ateliers d'émailleurs. On voit donc tout naturellement passer dans la peinture genevoise de cette époque la probité et l'application de l'émailleur; mais ce qui faisait la vertu du miniaturiste et du décorateur fait la faiblesse du peintre de chevalet. La peinture genevoise s'est longtemps ressentie de ses origines artisanales.

Voilà sur le plan local. Que nous apprend maintenant l'histoire de cette technique sur le plan de l'art en général? La plupart des historiens et des critiques ont toujours méprisé la peinture sur émail, quand ils ne l'ont pas ignorée, sous prétexte qu'elle ne serait qu'un art de copistes. Comment se fait-il alors, et on l'a bien vu, qu'un portrait de Petitot ou de Prieur se reconnaisse au premier coup d'œil, que les émaux de Thouron se distinguent facilement de ceux de Gautier ou de Soiron, qu'une montre des Huaud ne puisse être confondue avec une montre de Toutin?

Les émaillistes d'aujourd'hui, qui sont revenus à des procédés plus anciens: champlevé, cloisonné, peinture en émail « genre Limoges », n'ont que dédain pour cette technique qu'ils appellent bâtarde, comme si l'artiste n'était pas autorisé à tirer d'un matériau toutes les ressources possibles. Vouloir limiter à quelques applications nettement définies l'exercice d'un métier d'art est une vue singulièrement étroite; elle amènerait bientôt le critique ou l'historien à ne plus prendre en considération un grand nombre d'œuvres qui jalonnent avec éclat l'histoire de l'art.

La peinture sur émail est née d'un certain nombre de besoins, de tendances et d'inspirations qui expriment le goût d'une époque, et cette époque n'était point si frivole puisque c'est celle de Louis XIII. Les premiers décors de l'école de Blois sont d'une élégance toute classique. Les montres des Huaud reflètent bien le style baroque du temps. Petitot rejoint à la fois les plus grands miniaturistes anglais, dans la tradition de Holbein, et le portrait mondain à la Van Dyck, avant de traduire en émail, à Paris, Nanteuil, Philippe de Champaigne, Mignard, et tant d'autres. Ne voit-on pas cependant qu'à travers tous ces modèles illustres, c'est toujours l'œil, la main, la sensibilité de l'artiste genevois qui marquent le portrait peint sur émail?

L'œuvre de l'émailleur, ici, n'est plus simple reproduction, mais témoigne d'un véritable art d'interprétation. Petitot, comme Prieur, comme Thouron, interprète, sur l'émail, les portraits peints à l'huile ou gravés, avec les ressources, les finesses, les vertus et les incertitudes propres à l'émail. Ils sont partout reconnaissables, parce qu'ils ont su se forger un langage, un style qui leur est propre, avec son pointillé ou sa touche particulière, sa palette, avec un dessin, une mise en

page, une recherche de l'effet qui finalement traduisent non seulement l'œuvre modèle, mais trahissent aussi une personnalité.

Bien entendu, il ne s'agit que des plus grands. Les autres, pour qui la peinture sur émail n'était affaire que de métier, de tour de main, ne se distinguent plus les uns des autres; ôtée leur signature, ils se ressemblent tous, ou ressemblent tous à une manière, à un genre, à une mode. Mais n'en va-t-il pas aussi de même avec les peintures de chevalet ?

D. André

Jean André

Colladon

coteau

Favre

Frainet

E. Gardelle

Gautier

petrus-Huand

Huand

Les deux freres
Huand

Hubert

Alex. De La Chanan

LIEVEQUE

Jean Etienne Livcard

Jean Antoine Musard

Jean musard

Perruche

J. Petitot

paulus preur

Richter

R.

Soiron

Soret

Elizabeth Terron

Thouron

Yellen

Fig. 98 — Quelques signatures de peintres sur émail genevois. (Huand: Jean-Pierre Huand.
R: A. Rouquet)

BIBLIOGRAPHIE RAISONNÉE

Ouvrages généraux

- BAILLIE G.H.: *Watchmakers and Clockmakers of the World*. Londres 1951.
BRUN Ch.: *Schweizerisches Künstlerlexikon*.
CLOUZOT H.: *Dictionnaire des Miniaturistes sur Email*. Paris 1924.
Dictionnaire historique et biographique suisse.
DIDEROT et D'ALEMBERT: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*. XII, 1765.
GALIFFE: *Notices généalogiques*.
Histoire de Genève, publiée par la Société d'histoire et d'archéologie, Genève 1951.
MOLINIER E.: *Dictionnaire des Emailleurs...* Paris 1885.
MONTET A., de: *Dictionnaire biographique des Genevois et des Vaudois, 1877-1878*.
NAGLER: *Künstlerlexikon, 1835-1852*.
Nos Anciens et leurs Œuvres. Genève 1900-1920.
THIEME et BECKER: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler...*

Catalogues

- Bayerisches Nationalmuseum: *Guide 1956*.
British Portraits. Exposition de la Royal Academy of Arts, Londres 1956-1957.
Chefs-d'œuvre de la Miniature et de la Gouache. Genève 1956.
Collection Paul Garnier. Musée du Louvre 1917.
Collection Tuck. Catalogue, Petit-Palais. Paris 1931.
Donation de David-Weill au Musée du Louvre. Miniatures et émaux. 1956-1957.
Emaux et Miniatures. Guide illustré du Musée d'art et d'histoire. Genève 1955.
Europäische Bildnis. Miniaturen. Freiburg im Breisgau 1956.
Exposition de la Miniature... Bruxelles 1912.
GOULDING R.W.: *The Welbeck Abbey Miniatures, belonging to the Duke of Portland*, Oxford 1916.
JAQUET E.: *Le Musée d'Horlogerie de Genève*.
KENNEDY: *Early English Portrait Miniature in the Collection of the Duke of Buccleuch*. Londres 1917 (Studio).
LABORDE L., de: *Notice des Emaux, Bijoux et Objets divers... du Louvre*. Paris 1853. 2 vol.
MARQUET DE VASSELLOT: *Musée du Louvre, Catalogue sommaire de l'Orfèvrerie, de l'Émaillerie et des Gemmes du Moyen Âge au XVII^e Siècle*. 1914.
Nationalmusei Miniatyrställning. Stockholm 1929.
Rosenborg Castle. Guide. Copenhague 1946.
Wallace Collection Catalogues. Miniatures and Illuminations. Londres 1935.
WILLIAMSON G.C.: *Catalogue of Miniatures, the Property of J. Pierpont-Morgan*. Londres 1906-1911. 4 vol.

Périodiques

- Bulletin de l'Institut national genevois.*
Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Genève.
Genava.
Journal suisse d'Horlogerie.
Mémoires et Documents de la Société d'Histoire et d'Archéologie.
Revue internationale de l'Horlogerie.
La Suisse horlogère.

Ouvrages spéciaux

- BABEL A.: *Histoire corporative de l'Horlogerie, de l'Orfèvrerie et des Industries annexes.* Genève 1916.
BAUD-BOVY D.: *Peintres genevois.* Genève 1904. 2 vol.
BORDIER H.: *Les Emaux de Petitot en Angleterre.* (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1867.)
— *Jean Petitot. Carnet de Notes avec Croquis.* Ms au Musée de Genève.
BOUCHOT H.: *La Miniature française 1750-1825.* Paris 1910.
BOURGOING J., de: *Die Wiener Bildnisminiatur.* Vienne 1926.
— *Die Englische Bildnisminiatur.* Vienne 1927.
— *Die Französische Bildnisminiatur.* Vienne 1928.
CÉRONI L.: *Les Emaux de Petitot du Musée impérial du Louvre, gravés au Burin.* Paris 1862. 2 vol.
CLOUZOT H.⁴²⁹: *Histoire de la Miniature sur Email en France.* Paris s.d.
CLOUDING T.H.: *Aspects of Miniature Painting.* Copenhague 1953.
DEMOLE H.: *Les Emaux de Genève.* Ms au Musée de Genève.
DEONNA W.: *Les Arts à Genève* ⁴³⁰. *Genava*, XX, 1942.
— *Le Genevois et son Art.* *Genava*, XXIII, 1945.
DEVELLE E.: *Peintres en Email de Blois et de Châteaudun au XVII^e Siècle.* Blois 1894.
DUSSIEUX L.: *Recherches sur l'Histoire de la Peinture sur Email dans les Temps anciens et modernes...* Paris 1841.
EVANS J.: *Les Emaux français du XVII^e à Décoration florale et leurs Imitations* (Congrès de l'histoire de l'art, Paris 1922).
— *A History of Jewellery 1100-1870.* Londres 1951.
FÉLIBIEN: *Des Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture et des autres Arts qui en dépendent.* Paris 1676.
FOSCA F.: *La Vie, les Voyages et les Œuvres de J.-E. Liotard...*, Lausanne, Paris 1956.
GELIS Ed.: *L'Horlogerie ancienne.* Paris 1949.
GIELLY L.: *L'École genevoise de Peinture.* Genève 1935.
GRUNSTEIN L.: *Die Sammlung Prof. Dr. E. Ullmann.* Vienne 1925.
HANTZ G.: *Emaux de Genève.* Ms au Musée de Genève.
JAQUET E. et CHAPUIS A.: *Histoire et Technique de la Montre suisse de ses Origines à nos Jours.* Bâle-Olten 1945.
LABARTE J.: *Recherches sur la Peinture en Email...* Paris 1856.
LEMBERGER E.: *Beiträge zur Geschichte der Miniaturmalerei.* Berlin 1907.
— *Meisterminiaturen aus fünf Jahrhunderten...* (Avec un dictionnaire des artistes.) Stuttgart 1911.
— *Die Bildnisminiatur in Skandinavien.* 1912. 2 vol.
LONG B.S.: *British miniaturists.* Londres 1929.

⁴²⁹ On trouvera la liste complète des études et articles de Clouzot dans la bibliographie de son *Dictionnaire des Miniaturistes sur Email*.

⁴³⁰ W. Deonna donne une liste complète des peintres sur émail des XVII^e et XVIII^e siècles.

- LUGT F.: *Le Portrait-Miniature illustré par la Collection de S.M. la Reine des Pays-Bas*. Amsterdam 1917.
- LUND E.F.S.: *Miniatursamlingen I danske Maledes Portraeter*, IV. Copenhague 1912.
- MARIETTE P.J.: *Abecedario et autres Notes inédites...* Paris 1851-1860. 2 vol.
- NEUWEILER A.: *La Peinture à Genève de 1700 à 1900*. Genève 1945.
- PELICHET Ed.: *Porcelaines de Nyon*. Nyon 1957.
- REYNOLDS G.: *English Portrait Miniatures*. Londres 1952.
- RIGAUD J.J.: *Les Beaux-Arts à Genève*. Genève 1876.
- SCHIDLOF L.: *Die Bildnisminiatur in Frankreich im XVII, XVIII, XIX Jahrhundert*. Vienne et Leipzig 1911.
- STRÖEHLIN E.: *Jean Petitot et Jacques Bordier*. Genève 1905.
- VERLET P., GRANDJEAN S. et BRUNET M.: *Sèvres*. Paris 1953.
- WALPOLE H.: *Anecdotes of Painting in England... Collected by the late Mr. George Vertue*. 1782.
- WILLIAMSON G.C.: *The History of Portrait-Miniatures*. Londres 1904. 2 vol.
- *Portrait-miniatures*. Londres 1910 (Studio).

INDEX DES ARTISTES CITÉS

- Adam, H.-A., 185, 197
 Adam, Isaac, 174, 197
 Adam, L.-A., 196
 Agasse, 158
 André, Camille, 117
 André, David, 115-118
 André, Dietrich-Ernst, 118
 André, Jean, 103, 105, 115-118, 130
 Arlaud, J.-A., 116, 204
 Arlaud-Jurine, L.-A., 158
 Adéoud, J.-F., 82
 Auriol, 158
- Barbette, 142, 156
 Bary, Jacob de, 115
 Bellamy, D., 191
 Bellot, G., 161
 Biais, Roland, 101
 Blandin, Louis, 115
 Blay, J.-F., 175-176
 Boit, Ch., 154, 155, 156
 Bordier, Jacques, 81, 116-136, 142
 Boucher, 204
 Bourguignon, Pierre, 97
 Bourrit, M.-Th., 146, 168, 175
 Bouvier, P.-L., 146, 166, 191-192
 Briot, 103
 Bulet, G.-F., 113
- Cabanel, J., 179
 Carriera, Rosalba, 144
 Chalon, N., 161
 Champagne, Philippe de, 97, 206
 Chapuis, F., 186
 Charlier, 165
 Châtillon, Louis de, 135, 146
 Chenevière, P.-F., 114
 Cochin, Nicolas, 90, 93
 Colladon, Germain, 141, 143, 155, 174
 Constantin, Abraham, 126, 183, 198, 199
 Cooper, Samuel, 119
 Cosway, 195
 Coteau, Jean, 182-185
 Counis, S.-G., 82, 85, 126, 131, 182, 199
 Court, Suzanne de, 84
 Courtois, 156
 Cuchet, Jean, 114
- Danloux, 167
 Darier, Hugues, 176
 Diodati, François, 114
 Ducarre, G.-F.-E., 176
 Dufey, 185
 Durant, 80, 81
 Durant, Jean-Louis, 114
 Duvet, Jean, 99
- d'Espine de la Frenière, J.-B., 194
 Estienne, David, 99
- Fabre, L.-A., 146, 186, 191
 Fallery, A.-J., 161, 197
 Favre, J.-F., 158, 163, 168-173
 Fé, dit Lalime, 193
 Ferrand, J.-Ph., 80, 85, 138
 Ferrière, Fr., 146, 158, 166, 192-193, 204
 Fontaine, Gabriel, 141
 Fontaine, Jean, 113
 Fontaine, Thomas, 113
 Fournier, I.-D., 186
 Fragonard, 160, 164, 204
 Frainet, J.-David, 186, 190
 Frégent, Etienne, 174, 186, 190
- Gardelle, Daniel, 144, 146
 Gardelle, Elie, 143, 155, 158
 Gardelle, Robert, 144
 Gardelle, Théodore, 144, 160
 Gautier, J.-R., 169-173
 Gautier, P.-G., 169, 178, 181-182, 186, 206
 Gerbel, F., 186
 Gervais, Gédéon, 114
 Gide, Etienne, 185
 Gillet, A., 186
 Gos, P., 200
 Gradelle, Jean, 99
 Grand, 186
 Gravier de la Grave, Michel, 99
 Gresset, Jacob, 113
 Greuze, 204
 Gribelin, 121
 Guernier, Louis du, 81, 98, 135
- Hall, P.-Ad., 145, 165, 166, 200
 Hals, F., 167

- Hance, Louis, 81
Heel, Johann, 90
Henne, Joachim, 108
Henry, J.-L., 186
Hess, J.-F., 146
Hogarth, 157
Holbein le Jeune, 116, 206
Hoskins, J., 119
Houdon, 183, 184
Huaud, (les frères), 94, 97, 101-113, 114, 115, 128, 139, 141, 155, 160, 173, 174, 196, 200, 205, 206
Hubert, J.-P., 193-194
- Isabey, 126, 185
- La Chana, Alexandre de, 140-141, 155, 158
La Rive, de, 158
Laudin, Jacques, 85
Laudin, Nicolas, 84
Lebrun, 136, 164
Légaré, 85, 90, 96, 101, 103, 114
Lens, 135, 154
Le Pautre, 102
L'Evêque, H., 174, 197-199
Limosin, Léonard, 83, 84, 149
Linck, J.-C., 161
Linck, J.-Ph., 175
Liotard, Jean-Etienne, 81, 144-154, 157, 204, 205
Lissignol, J.-A., 158, 178, 179-181, 186, 200
Loehr, Chs, 163, 168
Lombard, François, 114
- Madiot, Guillaume, 99
Malignon, F.-J., 190
Marcinhes, P.-F., 157-161, 163, 205
Marguerat, P.-A., 186
Marot, Daniel, 102
Massé, J.-B., 146
Massot, 146, 158
Mathieu, J.-A., 155
Mauris, J., 199-200
Mignard, 206
Mignot, Daniel, 85, 93
Monnoyer, 90
Morlière, 98
Murphy, D.-B., 161
Mussard, (les frères), 117, 141-143, 155, 156, 158, 174, 196
- Nanteuil, 130, 132, 134, 206
- Oettner, 141
- Paingart, Daniel, 113
Palissy, Bernard, 89
Pénicaud, Jean II, 84
Pérelle, 102
Péridier, 196
Perrache, J.-Th., 158, 161-162, 169, 171, 174, 184
Petitot, Jean I, 80, 84, 98, 101, 103, 107, 116-136, 137, 139, 140, 146, 154, 155, 159, 160, 171, 174, 188, 189, 199, 205, 206
Petitot, Jean II, 129, 196
Piaget, Jean, 113
Picot, François, 114
Planchant, Jean, 137
Popelin, Claudius, 85
Prieur, Paul, 98, 101, 103, 115, 117, 136-140, 205, 206
- Raphaël, 106
Rembrandt, 132, 167
Reverdin, G., 158
Richter, Christian, 154, 157
Richter, J.-L., 131, 176-178, 202, 204
Rouquet, André, 81, 144, 154-157, 160, 171, 184, 205
Roux, (les frères), 176, 177, 179, 181, 182, 196
Royaume, 99, 114, 117
- Saint-Ours, Jacques, 168
Saint-Ours, J.-P., 146, 158, 169, 179, 187
Séchehaye, J.-R., 161
Seguin, Th., 195
Séné, 158
Serre, J.-A., 147
Signac, Pierre, 86
Silvestre, 102
Soiron, J.-F., 132, 158, 171, 174, 175, 185, 186-190, 196, 204, 205, 206
Soiron, Ph.-D., 186
Soret, Nicolas, 195-196, 205
Soubeyran, J.-P., 141, 158, 161
Soutter, J.-J., 199
Stubbs, G., 183
- Terroux, E., 158, 169-173, 174, 186, 205
Teulon, 186
Thienpondt, K.-F., 150
Thouron, Jacques, 138, 146, 158, 159, 163-168, 174, 175, 185, 187, 188, 195, 205, 206
Toepffer, 158
Tory, Godefroy, 116
Toutin, Henry, 87, 90, 92, 94, 97, 102, 119, 135, 146, 171, 200
Toutin, Jean, 80, 84, 87, 89, 118, 206

Troll, A.-J., 178
Troll, Daniel, 161

Vallet, 85
Van Dyck, 119, 120, 122, 206
Vaucher-Strubing, J.-J., 200
Vauquer, Jean, 90, 98, 111, 135
Velin, dit Vellen, T.-D., 182
Vestier, A., 165, 191

Viollier, J.-G., 197
Visscher, 97

Watteau, 195, 204
Weyler, 159, 165, 187
Wolff, (les frères), 186
Wouermans, Ph., 105

Zincke, 81, 154, 155, 157