

Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 27 (1979)

Artikel: Louis Rubio et Guillaume Guglielmi à Genève
Autor: Marquis, Jean-M.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-728626>

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: 28.12.2025

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

Louis Rubio et Guillaume Guglielmi à Genève

par Jean-M. MARQUIS

Les artistes du XIX^e siècle connaissent une gloire posthume inespérée depuis quelques années grâce à des expositions bien documentées¹. Aussi devrait-on voir dans la brève étude que nous consacrons ici à deux peintres italiens parfaitement obscurs, Louis Rubio et son neveu Guillaume Guglielmi, qu'une preuve supplémentaire de la possibilité de faire ressurgir opportunément de l'oubli des artistes qui n'existent plus que sous forme de vagues notices de dictionnaires². On peut ainsi mesurer la place qu'occupaient des peintres étrangers de quelque notoriété dans la société déjà si cosmopolite de Genève au milieu du siècle dernier.

Louis Rubio est né à Rome au début du XIX^e siècle, sans que les indications contradictoires que nous possédons à son sujet permettent d'être plus précis³. Son père était espagnol⁴. Il étudie la peinture à l'Académie de Saint-Luc, où il remporte en 1822 le prix institué par Canova⁵, puis pour son *Priam aux pieds d'Achille*⁶, en 1823, le prix Marie-Louise à Parme, suivi en 1824 du prix Pio-Clementino avec *Le Samaritain* qui lui vaut deux médailles et une allocation de Léon XII. Après ces débuts prometteurs, il est appelé en 1827 par le président du Sénat le comte Zamoyski⁷ à Varsovie où il exécute plusieurs portraits⁸.

En 1830, il vient à Paris étudier dans l'atelier de Léon Cogniet, où malgré ses premiers succès «il n'y était pas plus connu que le plus inconnu de ses condisciples»⁹. Il apparaît désormais régulièrement au Salon, essentiellement comme portraitiste¹⁰, et entre 1834 et 1836 reçoit commande d'une série de copies de portraits à caractère historique pour le nou-

veau musée que Louis-Philippe aménageait à Versailles¹¹. En 1836, peu après avoir quitté l'atelier de Léon Cogniet¹², il s'essaie dans des compositions historiques, remportant au Salon une troisième médaille avec *Le Mariage de Salvator Rosa*¹³, gagné par Louis-Philippe à la loterie des Amis des Arts. En retour, il peint en 1837 pour Louis-Philippe *Le Siège de Bruxelles en 1746*¹⁴ dont les critiques prétendent qu'il «est l'un des meilleurs de l'auteur»¹⁵, et présente au Salon *Marie Stuart au château de Lochleven*, inspiré par Walter Scott¹⁶. Il remporte encore quelques succès en France¹⁷, sans parvenir à être distingué par les critiques des Salons¹⁸ malgré quelques portraits de célébrités comme son *Sultan Abdul-Méjid* «peint d'après nature à Constantinople»¹⁹.

S'il passe par Genève en 1846²⁰, ce n'est qu'au début septembre 1849, en compagnie de sa femme Vera Kologriwow (ou Kolagrigoff) et de son neveu Guillaume Guglielmi «âgé de dix-sept ans et demi», qu'il s'y installe²¹ et introduit une demande de permis de séjour²². Il passe le mois de novembre à Chamonix²³, puis réside à Genève jusqu'en octobre 1852²⁴ où il part pour Moscou et Paris, où ses relations avec les milieux russes lui ont valu des honneurs, comme sa nomination à l'Académie de Saint-Pétersbourg²⁵, et de flatteuses commandes: *Le Christ, saint Pierre et saint Paul*, pour l'église catholique Saint-Pierre Saint-Paul de Moscou²⁶, et l'iconostase de la chapelle orthodoxe de l'ambassade de Russie à Paris en 1853²⁷ (transportée ultérieurement dans la crypte de l'église de la rue Daru)²⁸.

De retour à Genève à la fin de 1853²⁹, il y entame alors un long séjour jusqu'en 1876³⁰,



Fig. 1. Rubens venant chercher Van Dyck à Sawentem pour le conduire à Rome. Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes.

marqué par une candidature mal venue à l'Académie de Florence³¹, où il meurt complètement oublié le 3 août 1882³².

Quel est le fruit de ce quart de siècle passé par Rubio à Genève? Agé d'une cinquantaine d'année lorsqu'il s'y installe, il est alors au faîte de sa carrière. Puisqu'il s'engage à ne pas y donner de leçons³³, il a donc sans doute une clientèle suffisante pour ses portraits. Lors de sa première apparition publique genevoise, à l'exposition de la Société des Arts qui se tint en juillet 1851 dans les salons de l'Hôtel de Saussure³⁴, il obtint avec quatre portraits³⁵ un évident succès critique³⁶, ainsi que pour son *Episode de la vie de Van Dyck*³⁷, connu de nous par la gravure³⁸ (fig. 1), qui dépeint l'aventure de Van Dyck s'éprenant d'une jeune fille à Sawentem sur le chemin de Rome, et contraint par Rubens de s'en séparer:

«Le public est vivement séduit par l'*Episode de la vie de Van Dyck*, par M. Rubio. Cette toile révèle, en effet, un art remarquable dans l'agencement des figures, et une connaissance parfaite des conditions fondamentales de la peinture. La lumière y est brillamment distribuée: le dessin en est pur et correct, et la perspective habilement ménagée. Le seul reproche que nous devions adresser à ce joli tableau, c'est d'être un peu commun, et de ne

pas s'élever, par l'effort de l'imagination, au-dessus des données vulgaires que présente le sujet. Cette séparation de Van Dyck et de sa jeune maîtresse pourrait, par la manière dont elle est conçue, s'appliquer à toutes les séparations de ce genre, et, n'était le costume des acteurs et la figure connue de Rubens, rien ne nous donnerait l'idée de quelque chose de supérieur à un simple chagrin d'amour. Mais l'élégance qui règne dans ce tableau rachète ce défaut, et ne nous étonnons pas qu'il soit une des peintures favorites de notre public». (*Journal de Genève*, 18 juillet 1851)³⁹.

Membre de la Classe des Beaux-Arts de la Société des Arts présenté par Diday et Coindet le 13 juin 1851⁴⁰, Rubio semble avoir été rapidement intégré dans le milieu artistique local. Il participe également à la fondation du Cercle des Artistes, le 8 décembre 1851, en compagnie de Diday, Castan, Lugardon, Menn, etc.⁴¹ et il gagne l'amitié d'Amiel, qui écrit dans son *Journal* le 12 mai 1852:

«Passé une heure ou deux avec le peintre Rubio; fait la connaissance de sa femme, et d'une foule d'études, toiles, dessins, dont quelques-uns m'ont enchanté, entre autres la délicieuse Napolitaine que j'avais remarquée à la dernière exposition De Saussure et qui ressemblait à Melle Ern. de T(avel). Longtemps causé des jalousies de l'artiste, du caractère acerbe de Mr H(ornun)g, de ses défauts comme peintre, de la composition, des lignes, de mon cours, du Cercle des artistes, du Conservatoire de Paris, de mes voyages, etc. C'est un homme intéressant, habile, doux et réfléchi⁴².

Le séjour à Paris et Moscou d'octobre 1852 à fin 1853⁴³ où il est appelé pour des travaux prestigieux, favorise sans doute dès son retour les commandes de 1854, tel son *Portrait de Jean Humbert*⁴⁴, philologue genevois (fig. 2), ou le *Portrait d'Alexandre Calame*⁴⁵ (fig. 3) réalisé pour le Musée des Académiciens créé en 1853 à Anvers avec des œuvres demandées aux membres du Corps académique et des portraits de ses membres⁴⁶. Le neveu de Rubio, Guillaume Guglielmi, alors âgé de vingt-deux ans⁴⁷, en refit un dessin⁴⁸ (fig. 4).

On ne peut séparer le nom de cet artiste de celui de son oncle, dont il fut le fidèle disciple.



Fig. 2. *Portrait de Jean Humbert*. Genève, Bibliothèque publique et universitaire.

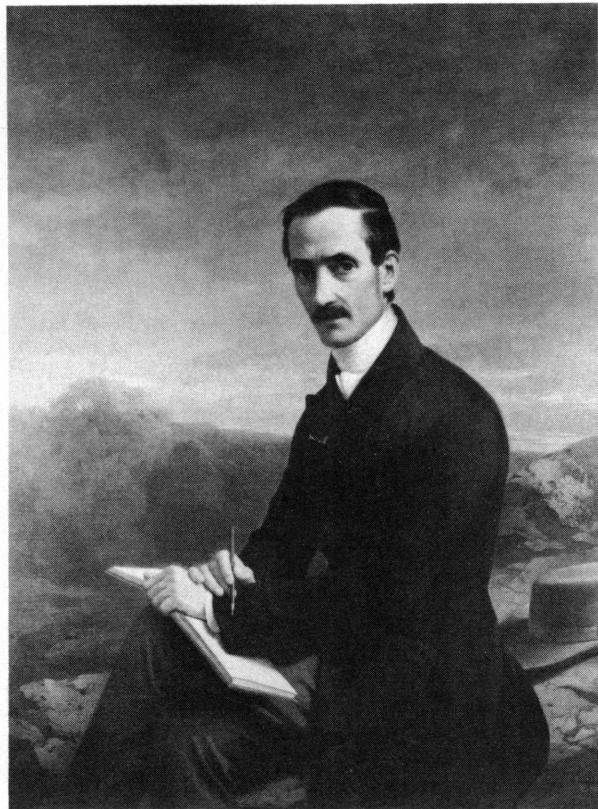


Fig. 3. *Portrait d'Alexandre Calame*. Anvers, Musée royal des Beaux-Arts.

Fig. 4. Guillaume Guglielmi, *Portrait d'Alexandre Calame*. Genève, Bibliothèque publique et universitaire, Cabinet iconographique.

L'ayant accompagné à Genève dès 1849 pour apprendre le dessin à l'Académie dirigée par Hébert, où il fut remarqué par Menn en 1851⁴⁹ et récompensé⁵⁰, le jeune Guillaume s'ingénia à copier les œuvres de son oncle dont il semble ainsi avoir secondé la carrière. On peut remarquer que lorsque Rubio n'expose pas à Genève en 1854, Guglielmi présente des dessins d'après ses tableaux⁵¹, et lorsque, de retour de Rome où il est allé de fin 1856 à 1858 pour y compléter sa formation⁵², il reprend le métier de son père, lithographe réputé⁵³, c'est pour reproduire des œuvres de Rubio⁵⁴. Blessé à la bataille de Palestro





Fig. 6. *Le mariage de Salvator Rosa*. Musée de Versailles.

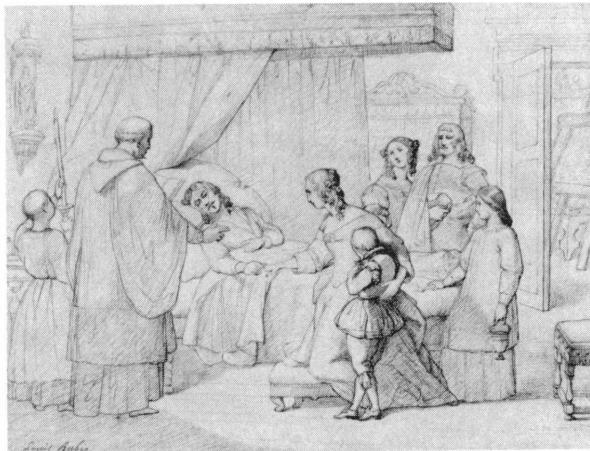


Fig. 5. *Le Mariage de Salvator Rosa*. Genève, Société des Arts, Classe des Beaux-Arts.

en 1859⁵⁵, il reprendra quelque temps ses activités genevoises aux côtés de son oncle, jusqu'en 1861⁵⁶.

Si les apparitions de Rubio se renouvellent dans les expositions genevoises (Amiel signale son *Fra Bartolomeo et Raphaël* présenté à la Société des Arts en 1855)⁵⁷, la critique ne lui épargne pas ses flèches, trouvant que son académisme davidien «a quelque chose de suranné»⁵⁸, à propos de *Zeuxis peignant un groupe de jeunes beautés* qu'il présente à l'exposition suisse en septembre 1856, puis à Paris au Salon de 1857⁵⁹. Rubio n'hésite d'ailleurs pas à présenter deux fois le même tableau la même année⁶⁰, en dépit des critiques de moins en moins aimables⁶¹. Avec le départ de



Fig. 7. *La cueillette des oranges à Sorrente*. Genève, Musée d'art et d'histoire.

son neveu, qui exposait à ses côtés en 1856 et 1859⁶², il semble préférer les expositions à l'étranger, comme à Florence en 1861⁶³ ou à Paris en 1867⁶⁴. En 1862, il donne son *Autoportrait aux Offices*⁶⁵, et en 1863, offre à la Société des Arts⁶⁶ un important dessin préparatoire⁶⁷ (fig. 5) d'un de ses tableaux les plus connus⁶⁸, *Le Mariage de Salvator Rosa*⁶⁹ (fig. 6), qui avait été remarqué au Salon de 1836⁷⁰. Une rapide analyse de cette composition éclairera la méthode de l'artiste.

Partant d'un «best-seller» anglais récemment publié⁷¹ où était évoqué le mariage in extremis de Salvator Rosa avec sa compagne, Rubio présente la scène à la manière très conventionnelle de *La Mort de Germanicus* de

Poussin, en lui donnant un côté drame bourgeois. L'action est centrée sur Lucrèce éplorée, son fils Agosto en larmes, et le Père Baldovini qui confère les sacrements à Rosa moribond. Pour rendre plus spécifique la scène, Rubio modifie l'esquisse par l'adjonction sur la toile, contre toute vraisemblance, de deux tableaux de Rosa qu'il a pu copier au Louvre: le *Paysage avec soldats et chasseurs* à gauche, et la grande *Bataille* à droite. Pour le visage de Rosa, il s'est inspiré du portrait des Offices, et pour Lucrèce d'un tableau de la Galerie d'art ancien à Rome. En dépit de ces recherches, l'effet reste d'un pathétisme assez mièvre et statique, que la critique contemporaine expliqua curieusement par l'échelle réduite de l'œuvre⁷².

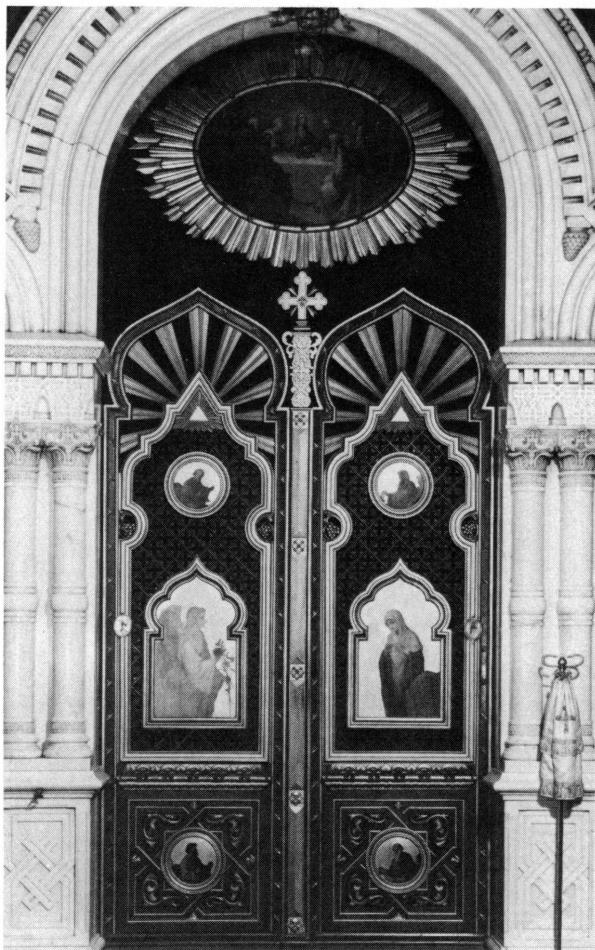


Fig. 8. Porte centrale de l'iconostase de l'église russe, Genève.



Fig. 9. *Vierge de l'Annonciation*. Porte centrale de l'iconostase de l'église russe, Genève.

Fig. 10. *Saint Luc*. Porte centrale de l'iconostase de l'église russe, Genève.



Fig. 11. *Sainte Hélène*. Porte droite de l'iconostase de l'église russe, Genève.



Fig. 12. *Saint Etienne*. Porte gauche de l'iconostase de l'église russe, Genève.

On peut rapprocher stylistiquement un tableau encore plus anecdotique, *La Cueillette des oranges à Sorrente*, de la collection genevoise Revilliod⁷³ (fig. 7). Que ce tableau n'ait figuré dans aucune exposition locale de l'époque paraît surprenant⁷⁴, tant il semblait destiné à plaire à un public friand de scènes pittoresques italiennes dans le goût de Léopold Robert. Le coloris lumineux, mais assourdi, la

composition en diagonale (groupe d'enfants, homme sur l'échelle), en sont plutôt réussis.

Avec le portrait et la peinture de genre, Rubio aborda non sans talent l'art religieux. C'est pour Genève qu'il réalisa en 1866 sa dernière œuvre importante, l'iconostase de l'église russe⁷⁵, quinze ans après celle de Paris.

«Elle se compose d'un ensemble de cinq arcades dont les trois principales donnent

entrée à l'autel. Celle du milieu, la plus grande, est fermée par une porte à deux vantaux découpés à jour et chargés de jolis médaillons dorés où l'on a représenté l'Annonciation de la Vierge (fig. 8 et 9) entourée des quatre Evangélistes (fig. 10); les deux autres portes présentent chacune un tableau où l'on voit d'un côté Ste Hélène tenant la croix (fig. 11), et St Etienne (fig. 12), le martyr, chargé de son encensoir»⁷⁶.

Ces peintures sur fond d'or, d'un style moins ferme que celles exécutées à Paris, présentent l'intérêt d'une monumentalité qui refuse le hiératisme frontal de l'art byzantin, au profit de poses de trois-quarts des personnages, ainsi rendus plus humains. Rubio reçut pour ce décor l'ordre de Saint-Stanislas, accordé par Alexandre II⁷⁷.

¹ Essentiellement depuis 1974, avec, par exemple, *Romanismo storico* (Florence, Méridienne du Palais Pitti, décembre 1973-février 1974), *Équivoques* (Paris, Musée des arts décoratifs, fin 1973), *Le Musée du Luxembourg en 1874* (Paris, Grand-Palais, juin-novembre 1974), *Charles Gleyre ou les Illusions perdues* (Winterthur, Lausanne, 1974), etc.

² On ne saurait s'en étonner lorsqu'on découvre qu'un artiste aussi célèbre que Winterhalter (actif à la même période que Rubio, qui fait également sa carrière hors de son pays natal) ne bénéficie même pas d'un catalogue raisonné, et que l'on ignore sa date exacte de naissance (comme pour Rubio): cf. *L'Art en France sous le Second-Empire* (Paris, Grand-Palais, mai-août 1979), p. 413.

Guillaume Guglielmi ne figure dans aucun ouvrage usuel. Par contre, on trouve trace de Rubio dans:

E. KELLER, *Elenco di tutti gli Pittori in Roma*, Rome, 1824, p. 36 (mention); G. K. NAGLER, *Dictionnaire*, Munich, 1845, t. 14, p. 2 (signale son arrivée en 1830 à Paris, et son *Marie Stuart* de 1838); PIERRE LAROUSSE, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, s. d., circa 1870, t. XIII, p. 1497 (long article extrêmement critique); G. VAPERAU, *Dictionnaire universel des contemporains*, Paris, 1880, p. 1590 (imprécis mais utile); G. C[OUGNY], dans: *la Grande Encyclopédie* (s.l.n.d.), t. XXVIII, p. 1114 (bonne notice); B. DE TSCHARNER, *Les Beaux-Arts en Suisse - Année 1882*, Berne, 1883, p. 44 (notice nécrologique); EMILE BELLIER ET LOUIS AUVRAY, *Dictionnaire général des Artistes de l'école française*, Paris, 1885, t. II, p. 439 (simple énoncé des tableaux exposés aux Salons); ANGELO DE GUBERNATIS, *Dizionario degli artisti italiani viventi*, Florence, 1889, p. 438 (nombreux détails intéressants); LUIGI CALLARI, *Storia dell'arte contemporanea italiana*, Rome, 1904, p. 168 (reprend Gubernatis); A. CHOISY, *Schweizerisches Künstler-Lexikon*, Frauenfeld, 1908, t. II, pp. 684-685 (indique des expositions à Genève en 1851, 1856, 1859 et 1862); A. M. COMANDUCCI, *I pittori italiani dell'Ottocento*, Milan, 1934, pp. 624-625 (erreurs; le tableau du musée de Genève devient *La cueillette des oranges à Moscou!*); U. THIEME

Genève, qui dès le milieu du XIX^e siècle affirme sa vocation de carrefour d'idées internationales⁷⁸, était donc largement ouverte aux courants esthétiques européens. Deux artistes aussi académiques que Louis Rubio et Guillaume Guglielmi, nantis d'un métier assez sûr pour passer pour du talent, n'ont certes probablement en rien modifié les orientations de l'art genevois à leur époque. Ils semblent aussi peu avoir transformé leurs propres conceptions artistiques, largement dépendantes d'un certain goût bourgeois. Par leur manière scrupuleuse de flatter ce goût, ils ne sont que les parangons de quantités d'autres artistes aussi oubliés qu'eux, mais qui eurent leur heure de gloire locale, et à qui nous devons tant de tableaux dans les réserves de nos musées: ce sont les fonds de notre culture.

et F. BECKER, *Künstlerlexicon*, Leipzig, 1935, t. XXIX, p. 150 (importante bibliographie); A. NEUWEILER, *la peinture à Genève de 1700 à 1900*, Genève, 1945, pp. 193-194 (le tableau de Genève est indiqué à Sorrente!); U. GALETTI et E. CAMESASCA, *Encyclopaedia della Pittura Italiana*, Rome, 1950, vol. II, pp. 2179-2180 (compilation); *Il Mercato artistico italiano 1800-1900*, Turin, 1971, p. 132 (l'artiste est donné comme non coté et défini ainsi: «Fu insieme neoclassico e romantico, della colorazione rica addirittura sovrabbondante in effetti»); A. M. COMANDUCCI, *Dizionario illustrato dei Pittori, Disegnatori e Incisori Italiani Moderni e Contemporanei*, Milan, 4^e éd., 1974, vol. V, p. 2842 (même texte qu'en 1934); MARIO MONTEVERDI, *Storia della pittura italiana dell'Ottocento*, Varese, 1975, t. I, p. 85 et ill. 150 (critique son académisme) et t. III, p. 273 (notice de CECILIA BONATTI); *Dizionario encyclopédico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, Turin, 1975, t. X, p. 63 (reprend Thieme et Becker); E. BENEZIT, *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, etc.*, Paris, éd. 1976, p. 164 (reprend Choisy; signale un portrait de Chopin dans la collection Alfred Cortot); JOACHIM BUSSE, *Internationales Handbuch aller Maler und Bildhauer des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, 1977, n° 69632 (mention).

³ Les notices divergent: LAROUSSE et VAPERAU (*op. cit.*, note 2) indiquent 1797, CALLARI 1808. Les registres des étrangers des Archives d'Etat de Genève portent des indications qui varient entre 1801 (H 19, fol. 218), 1803 (Dg 11, fol. 232) et 1806 (Dc 4, fol. 227). L'hypothèse la plus vraisemblable est donc vers 1800, corroborée par l'annonce nécrologique de *la Nazione* (cf. note 32).

⁴ B. DE TSCHARNER, *op. cit.*, note 2.

⁵ A. DE GUBERNATIS, *op. cit.*, note 2, qui donne les indications les moins sujettes à caution sur Rubio, dont il est contemporain.

⁶ Pinacothèque de Parme. Reproduit dans le Dictionnaire Bolaffi (*op. cit.*, note 2), *ad vocem*.

⁷ Stanislas Zamoyski (1775-1856) fut président du Sénat polonais en 1822, et était très lié à la Russie. Son frère

André fut élevé à Paris et Genève, à l'image de la société cosmopolite européenne à laquelle appartenait Rubio.

⁸ THIEME ET BECKER, *op. cit.*, note 2.

⁹ LAROUSSE (*op. cit.*, note 2). L'auteur de la notice insiste sur le fait que Rubio aurait été grisé par ses succès de jeunesse, et qu'il manquait de bases solides.

¹⁰ De 1831 à 1849, Rubio présente cinquante et un tableaux au Salon, dont seulement une dizaine à sujets religieux ou historiques. Il n'y expose plus qu'en 1857 et 1867, dès lors qu'il est fixé à Genève.

¹¹ Musée de Versailles, inv. 1850, 7797 à 7801, 3754 bis, soit sept tableaux.

¹² LAROUSSE, *op. cit.*, note 2.

¹³ Salon de 1836, n° 1637. Musée de Versailles, inv. MV 7884. Huile sur toile: 0,98 × 1,31 m. Signé et daté en bas à gauche Rubio 1836.

¹⁴ Musée de Versailles, inv. MV 202. Huile sur toile: 0,68 × 1,14 m. En dépôt à l'Ambassade de France à Washington.

¹⁵ LAROUSSE, *op. cit.*, note 2, et GASTON COUGNY (*ibid.*) sont du même avis.

¹⁶ Salon de 1837, n° 1613. Etait au Musée de Rouen au XIX^e siècle (VAPEREAU, *op. cit.*, note 2) où il ne figure plus depuis.

¹⁷ Selon GUBERNATIS (*op. cit.*, note 2), la médaille d'argent à Alençon en 1842, et à Boulogne-sur-Mer en 1843.

¹⁸ En 1845, Baudelaire, le plus célèbre des critiques de son temps, ne le mentionne pas (cf. GENEVIÈVE ET JEAN LACAMBRE, *A propos de l'exposition Baudelaire: les Salons de 1845 et 1846*, dans: *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1969, Paris, 1971, pp. 127 sq.) et le critique de la notice LAROUSSE (*op. cit.*, note 2) parle même pour ce Salon d'un «accueil assez froid» pour *La Vierge et l'Enfant Jésus avec saint Stanislas et saint Laurent* (Salon de 1845, n° 1841), à Varsovie (selon VAPEREAU, *op. cit.*).

¹⁹ Salon de 1848, n° 4013. Il reçut pour cela une distinction. De même, Pie IX lui décerna en 1849 l'ordre de Saint-Silvestre (GUBERNATIS, *op. cit.*).

²⁰ Archives d'Etat de Genève, Etrangers H 19, fol. 218. Il loge à l'Hôtel du Grand-Aigle.

²¹ *Ibid.*, H 23, fol. 198.

²² *Ibid.*, Dc 4, fol. 227. Il donne pour adresse «Berthelier 13».

²³ *Ibid.*, H 23, fol. 197 et 198.

²⁴ *Ibid.*, Dg 3, fol. 40.

²⁵ GUBERNATIS, *op. cit.*, note 2.

²⁶ *Ibid.*, et THIEME ET BECKER. Nous n'avons pas pu retrouver trace de cette œuvre, ni le portrait du tsar cité par Benezit.

²⁷ Cette chapelle, installée rue de Berri, était d'une capacité d'accueil insuffisante, et l'aumônier de l'ambassade russe, l'agissant Père Joseph Vassiliev, obtint la construction de l'église de la rue Daru (première pierre: 3 mars 1859 - consécration: septembre 1861). Cf. *L'Illustration*, 21 septembre 1861, et *Saint-Alexandre Nevsky de Paris (1861-1961)*, Paris, 1961, pp. 32 et 34.

²⁸ Pour la description intégrale de ces œuvres, voir *l'Inventaire des richesses d'art de la France*, Paris, Monuments religieux, t. III, Paris, 1901, pp. 90-92. Elles s'y trouvent encore, mais quatre médaillons marouflés au plafond ont disparu lors des travaux de réfection d'Albert Benois en 1955-1956.

²⁹ Archives d'Etat de Genève, Etrangers, Dg. 4, fol. 14.

³⁰ *Ibid.*, Dg 6, fol. 158; Dg 11, fol. 232; Dg 19, fol. 232; Dd 26, fol. 111. Son domicile est «Florissant 496». Il fait apparemment un unique voyage à Paris en mars-avril 1858 (*Ibid.*, H 31, fol. 264). Toutefois on peut supposer qu'il n'a pas toujours déposé son passeport lors de ses déplacements.

³¹ Archives de l'Académie de Florence, Affari dell'Accademia di Belle Arti, Anno 1870, n° 64, filza 59. Le 5 août 1870, une cinquantaine d'artistes (dont Fortuny) furent proposés à l'honorariat, et c'est Rubio (présenté par Polastrini, Servolini, De Vico, Benvenuti et Perfetti) qui fit le plus piètre score.

³² *La Nazione*, mercredi 9 août 1882, avec l'indication «di anni 82». Aucun autre journal ne mentionnera sa disparition.

³³ Archives d'Etat de Genève, Etrangers, C 33, fol. 270.

³⁴ Etaient exposés 189 tableaux, dont plus de la moitié de paysages genevois. Les visites se firent sur invitation (cf. *Journal de Genève*, 11 juillet 1851).

³⁵ Catalogue des tableaux et objets d'art exposés au rez-de-chaussée de la Maison de Saussure, Genève, Finck, 1851. N° 155: tête d'étude; n° 156: portrait de M. le docteur B.; n° 157: *id.* de M. Gottschalck; n° 158: *id.* de M^{me} R. Il existe une version lithographique par Guglielmi du portrait de Gottschalck, au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque publique et universitaire de Genève. Quant au portrait de M^{me} R. [Rubio?], il est peut-être à rapprocher du *portrait de femme* entré il y a une vingtaine d'années dans les collections du Musée d'art et d'histoire de Genève. Inv. 1957-7. Huile sur toile: 0,25 × 0,15 m., ovale. Signé à droite Rubio.

³⁶ *Journal de Genève*, 22 juillet 1851: «Parmi les quatre portraits exposés par M. Rubio, il en est deux qui nous plaisent tout particulièrement, la *Tête d'étude* (155) et le *Portrait de M^{me} R.* (158). La *Tête d'étude* surtout est vivante, et se détache admirablement de la toile et du cadre: tout le talent et tout l'éclat du pinceau de M. Rubio s'y révèlent complètement. Les portraits de M. le docteur B. et celui de M. Gottschalck nous trouvent plus froids et plus sévères. La ressemblance est bonne sans aucun doute, mais l'expression, la vie en sont trop absentes».

³⁷ Catalogue des tableaux... de la Maison de Saussure, n° 154 (avec quelques lignes explicatives).

³⁸ Bibliothèque nationale, Paris, Cabinet des Estampes AA 5 n° 4498. Lithographie par Gautier, publiée par Goupil & C^{ie} le 1^{er} 8bre 1860 (Paris-Londres).

³⁹ Un article, par ailleurs très critique, du *Spectateur de Genève*, 6 août 1851, loue également le tableau:

«M. Rubio, peintre récemment fixé à Genève, est un artiste de mérite qui a produit à l'exposition son talent sous divers aspects satisfaisants. M. Rubio cultive aussi les tableaux de genre. Il a exposé *Un épisode de la vie de Van Dick*, où il déploie de véritables qualités. Le dessin est assez pur. La couleur a du charme. L'afféterie serait peut-être parfois l'écueil du talent gracieux de M. Rubio. Nous faisons d'ailleurs des réserves, c'est la première fois que cet artiste se montre en public. Il y aurait prétention à le juger sur une seule entrevue».

⁴⁰ Archives de la Société des Arts, Genève. Registre des séances de la Classe des Beaux-Arts. Vol. 3, fol. 205. On retrouve jusqu'en 1876 le nom de Rubio dans les listes imprimées des membres, jointes aux *Procès-verbaux des séances annuelles de la Société pour l'avancement des arts* (t. XI, p. 76).

⁴¹ Cité par Amiel, dans: *Journal intime*, Lausanne, 1978, t. I, p. 1131.

⁴² *Ibid.*, t. II, pp. 150-151.

⁴³ Cf. *supra* note 24.

⁴⁴ Bibliothèque publique et universitaire de Genève, Collections d'œuvres d'art. Inv. n° 91. Huile sur toile: 1,29 × 0,96 m. Restauré en 1977 et accroché dans l'escalier principal. Le catalogue manuscrit de ces collections porte la mention: «donné par Henri Disdier en 1854». Cf. AUGUSTE BOUVIER, *Catalogue de la collection de portraits, bustes, miniatures et médailles de la Bibliothèque de Genève*, dans: *Genava*, t. XI, 1933, p. 204 (avec 1845 pour 1854).

⁴⁵ Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers. Inv. 1512. Huile sur toile: 1,18 × 0,95 m. Signé en bas à droite L. Rubio/Genève. Reproduit dans ELS MARECHAL, *Catalogus schilderijen 19de en 20ste eeuwen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Anvers, 1977, p. 376.

⁴⁶ Calame avait exposé à la Triennale d'Anvers en août 1852. Nommé membre du Corps académique de cette ville par arrêté du 26 septembre 1852, il fut invité à Anvers le 19 août 1853 (cf. Archives Calame). Le Musée d'Anvers acquit le *Wetterhorn vu du chemin du Rosenlaü* (inv. 1511). Cf. *Catalogue des peintures et des sculptures du Musée Royal d'Anvers*, Anvers, 1894, 6^e éd., p. 89.

⁴⁷ D'après son passeport (Archives d'Etat de Genève, Etrangers, H 23, fol. 197 et Dh 13, fol. 121, où sa date de naissance est précisée: Rome, 1832).

⁴⁸ Bibliothèque publique et universitaire, Genève, Cabinet des Estampes. Crayon noir sur papier: 0,25 × 0,19 m. Signé et daté en bas à droite G. Guglielmi-Rubio Genève 1854. Cela permet de dater le tableau d'Anvers et la réplique du Musée d'art et d'histoire de Genève, léguée par les héritiers de Calame en juin 1908 (inv. 1908-72). Huile sur toile: 0,66 × 0,82 m. Endommagé lors d'un incendie en mai 1973.

⁴⁹ Archives de la Société des Arts. Registre des séances de la Classe des Beaux-Arts, vol. 3, fol. 204.

⁵⁰ Avec Champod, pour leurs «études sérieuses et un véritable talent» (*Procès-verbaux des séances annuelles de la Société pour l'avancement des Arts*, t. 6, p. 165 (séance du 11 août 1851).

⁵¹ Au Musée Rath du 14 août au 30 septembre 1854, n°s 112 et 113, des têtes d'études, ainsi qu'un dessin d'après le tableau de Rubio: *Pétrarque faisant peindre le portrait de Laure par Simon Memmi* (lithographié en 1860, Bibliothèque nationale, Paris, Estampes AA5 Rubio, n° 4497).

⁵² Il quitte Genève pour Rome le 19 novembre 1856 (Archives d'Etat de Genève, H 31, fol. 138). Il en repart le 8 mai 1858 (*ibid.* Dh 13, fol. 121). Le registre des séances de la Classe des Beaux-Arts (*op. cit.*), vol. 4, fol. 166, indique à la séance du 11 juin 1857 que «M. Guglielmi, élève de M. Rubio son oncle, et membre de la Classe, qui est parti de Genève depuis quelque temps pour suivre ses études de peintre, vient d'obtenir à Rome successivement 3 prix, savoir:

A) Prix dit du Panthéon. Concours de composition (dessin).
B) Prix Clementino. Tableau à l'huile (Jésus et les enfants).
C) Prix Pellegrini. Grand dessin (Jésus dans le désert soutenu par les Anges).

Guillaume Guglielmi avait été élu membre de la Classe des Beaux-Arts de la Société des Arts en décembre 1855

(Registre des séances, *op. cit.*, vol. 4, fol. 117). Il apparaît dans les listes de membres jusqu'en 1863.

⁵³ Paul Guglielmi a travaillé aux illustrations lithographiques de plusieurs ouvrages (cf. BENEZIT, *ad vocem*) et son fils Guillaume offrira en 1868 pour la bibliothèque de la Société des Arts les cinq volumes des *Basiliques de Rome* (Procès-verbaux des séances, t. IX, p. 268). Cet artiste fit étape à Genève en septembre 1855, de retour de Paris, alors qu'il était âgé de 59 ans (Archives d'Etat de Genève, Etrangers, H 30, fol. 265).

⁵⁴ Par exemple *saint Clément*, L.M. Gottschalck, Pierre E. Wolff, lithographies de Guglielmi d'après Rubio, imprimées chez Ledoux vers 1860, et dont le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque publique et universitaire de Genève possède des exemplaires.

⁵⁵ Archives de la Société des Arts. Registre des séances de la Classe des Beaux-Arts, vol. 4, fol. 217, 218 et 220, où l'on peut lire l'intérêt que les membres de cette société portaient à la santé du blessé. Guglielmi avait présenté peu auparavant une communication sur Subiaco (9 avril 1859, *ibid.*, fol. 208).

⁵⁶ En 1861, il présente encore une communication sur la Bibliothèque Vaticane (procès-verbaux des séances, t. 8, p. 117). Il semble avoir quitté Genève en juillet 1861, d'après son passeport retiré alors pour Turin (Archives d'Etat de Genève, Dh 13, fol. 121), mais offre encore en 1865 un dessin d'académie à la Société des Arts (procès-verbaux des séances, t. 9, p. 39, et inv. Gug [I] 1) puis en 1868 des ouvrages de son père (cf. note 53). La Société des Arts conserve en outre une centaine de dessins de Guglielmi (académies et croquis de composition). Inv. Gug.1 à Gug.115.

⁵⁷ *Journal*, 3 novembre 1855, t. II, p. 1174.

⁵⁸ *Journal de Genève*, 16 septembre 1856.

⁵⁹ Cette exposition se tenait pour la première fois au Bâtiment électoral. Cf. *Catalogue de l'exposition suisse des peintures, dessins, sculptures, émaux à Genève...* (Genève, 1856) n° 424, avec notice et la mention du propriétaire, le comte Bolmida, de Turin. A Paris, Salon de 1857, n° 2351.

A l'Exposition suisse de 1856, Rubio présente une nouvelle fois son *Van Dyck* (n° 427, déjà exposé en 1851), un *Pâtre romain des environs de Terracine* (n° 425), et l'*Arrivée de la sainte Famille en Egypte* (n° 426, appartenant à la grande-duchesse de Leuchtenberg).

⁶⁰ Il présente à nouveau en octobre 1856 l'*Arrivée de la sainte Famille* à l'exposition genevoise (catalogue p. 13, n° 108). En 1859 il est présent en avril à l'exposition permanente de la Société des Arts, au quai de Rive, avec trois tableaux (n°s 93, 94 et 116), à l'exposition annuelle en août, au Palais Electoral (n°s 349 à 352), à l'exposition suisse en septembre (n°s 416 à 420).

⁶¹ G. FRION, *Revue de la Galerie des Beaux-Arts*, au quai de Rive. – Exposition d'Avril, dans: *Messager de Genève*, 17 avril 1859:

«M. Rubio est original en ce sens qu'il ne copie personne et reste lui. Mais son originalité est si peu séduisante, que je le préférerais plagiaire. Son 93 – *Pâtre des environs de Naples* – est magnifique, si nous admettons comme exacte la devise du *Pulchrum quia absurdum*. Son 94 – *Costume turc* – est d'une belle lourdeur de peinture, d'une belle fausseté de tons, d'une belle faiblesse de dessin. Le bleu, le rouge, le vert et l'orange se partagent nettement cette toile et en font un magnifique drapeau quadricolore. Enfoncé Paris

avec ses Chinois de paravent et la Savoie avec les figures badigeonnées de ses saints et madones! Enfin le 216 – *Famille italienne* – représentant une jeune femme descendant un escalier avec un enfant dans les bras et un à ses côtés, quoique moins triste que les deux tableaux précités, n'est encore ni bien composés, ni bien compris, ni bien peint. Décidément, la muse a été rebelle ce mois-ci à M. Rubio».

S. R., l'Exposition cantonale (II), dans: *Journal de Genève*, 19 août 1859:

«M. Rubio ne s'est pas maintenu cette année à la hauteur où nous l'avons vu. La seule toile de son exposition que je puisse louer, c'est le portrait de M. P., fort ressemblant et peint avec assez de vigueur. Le *Petit pâtre* est sans relief, et sa chair flasque n'opposerait pas au doigt la moindre résistance. La *Famille italienne en prière* a les mêmes défauts. Le portrait de Mlle B. est mieux; mais il rappelle de fort loin seulement *L'Italienne à la cruche*, le *Départ de Van Dyck* et les précédents tableaux de M. Rubio».

⁶² En 1856, à l'exposition du Bâtiment électoral, Guglielmi présente des dessins (n°s 187 à 189); en 1859, il est également présent (cf. *le Messager*, 18 septembre 1859).

⁶³ Plus de 10 000 numéros figurent au catalogue de cette première exposition nationale italienne. Rubio figure sous les n°s 8011 et 8012 du *Catalogo ufficiale. Esposizione italiana agraria, industriale e artistica tenuta in Firenze nel 1861*. Florence, Barberà, 1862, p. 319 et sous les n°s 261, 623 et 627 du *Catalogo illustrativo delle opere di pittura ecc. ammesse alla prima esposizione italiana del 1861 in Firenze*. Florence, Masiani, 1861, pp. 19 et 43.

⁶⁴ Salon de 1867, n° 1329, *La Charité*.

⁶⁵ GUBERNATIS, *op. cit.*, note 2. Reproduit dans: MONTEVERDI, *op. cit.*, *ibid.*, t. I, ill. 150.

⁶⁶ *Procès-verbaux des séances annuelles de la Société pour l'avancement des Arts*, t. 8, p. 299: «L'album de la Classe s'est enrichi de plusieurs dessins: d'abord un dessin de M. Rubio représentant le mariage de Salvator Rosa à son lit de mort».

⁶⁷ Société des Arts, Genève. Inv. Rub. I. Mine de plomb sur papier collé: 0,29 × 0,39 m. Signé en bas à gauche Louis Rubio.

⁶⁸ Archives de l'Accademia di Belle Arti, Florence. Filza 59, n° 64: «Rubio, conosciuto per molti pregiate opere, fra le quali *Il Matrimonio di Salvator Rosa* eseguito per il Re Luigi Filippo...»

⁶⁹ Cf. *supra* note 13.

⁷⁰ Ce Salon avait été dominé par les *Pêcheurs* de Léopold Robert, selon Alfred de Musset (*Revue des Deux-Mondes*, 15 avril 1836) et le chroniqueur du *Journal des Débats* (8 avril 1836). Si la *Revue de Paris*, *Le Magasin pittoresque*, et le *Journal de Paris* restent muets sur Rubio, le critique du *Journal des Débats*, dans sa dernière livraison relative à ce

Remerciements

Cette étude n'aurait pas vu le jour sans les encouragements de M^{me} Renée Loche. Nous tenons également à remercier pour leur concours Mgr Antony, M. Alexandre Balmer, le professeur Carlo Del Bravo à Florence, M. Daniel Buscarlet, M^{me} Manuela Busino, M. Jean-Daniel Candaux, M^{me} Idelette Chouet, M. Eric Choisy, M. Jean-Etienne Genequand, Son Excellence M. Bruno de Leusse à Moscou, M. Bruno H. Vayssiére à Paris.

Salon (30 avril 1836), écrit: «Il y a de l'harmonie, un coloris suave et de la vérité de pantomime dans le *Mariage de Salvator Rosa* par M. L. Rubio. C'est un des bons tableaux anecdote de l'Exposition présente».

⁷¹ Lady SIDNEY MORGAN, *The Life and Times of Salvator Rosa*, Londres et Paris, 1824, t. II, p. 65 et pp. 166-167, qui fait écho à l'engouement pour cet artiste au XIX^e siècle. Cf. LUIGI SALERNO, *Salvator Rosa*, Milan, 1963, p. 16.

⁷² LAROUSSE, *op. cit.*, note 2: «On y sent le peintre habitué aux proportions plus vastes et générales dans une toile de minime dimension; on y découvre des efforts de volonté pour arriver à concentrer dans ce tableau de genre les vastes qualités de la peinture historique; et si le peintre n'a pas atteint complètement son but, il n'en faut pas moins lui tenir compte de ses intentions».

⁷³ Musée d'art et d'histoire de Genève. Inv. CR 292/1947-51. Huile sur toile: 0,89 × 1,15 m. Signé en bas à gauche L. Rubio.

⁷⁴ Nos recherches à ce sujet sont demeurées infructueuses, mais de nombreux catalogues d'expositions de cette période ne sont pas accessibles.

⁷⁵ La première pierre fut posée le 26 septembre 1863, et l'église consacrée le 14 septembre 1866 (Cf. *L'église orthodoxe russe de Genève*, Genève, 1954, et 1972). La partie sculptée de l'iconostase est due à Henneberger, les panneaux intermédiaires au peintre russe Kochéleff. Sont de Rubio:

sur la porte gauche, *saint Etienne*. Huile sur toile marouflée: 1 × 0,38 m. Signé en bas à droite L. Rubio;

sur la porte centrale, *L'Annonciation*. Huile sur bois: 0,60 × 0,35 (deux panneaux); les *Évangélistes*. Huile sur bois, diam. 0,20 (quatre médaillons);

sur la porte droite, *sainte Hélène*. Huile sur toile marouflée: 1 × 0,38 m. Signé en bas à droite L. Rubio.

Les archives de l'Eglise orthodoxe de Genève ne sont pas accessibles: il n'est donc pas possible de préciser les conditions de la commande. L'iconographie est conforme aux usages du rite byzantin.

⁷⁶ FRANÇOIS-NOËL LE ROY, *Une visite à l'église russe de Genève*, Genève, 1867, p. 12.

⁷⁷ GUBERNATIS, *op. cit.*, note 2. Un article de BOLLAND dans *L'Illustration* du 21 avril 1866 (avec illustration d'après Champod), annonce que «les fresques seront peintes par M. Rubio». Or c'est au Tessinois Joseph Benzoni qu'elles furent confiées. L'album de chromolithographies que ce dernier devait consacrer à ce décor (LE ROY, *op. cit.*, p. 30) ne vit jamais le jour. Benzoni reçut également une distinction impériale (*ibid.*, p. 6).

⁷⁸ Cf. JEAN-CLAUDE FAVEZ, dans: *Histoire de Genève*, Toulouse, 1974, p. 309.

Crédit photographique

Maurice Aeschimann, Genève: fig. 7 à 12.

Bibliothèque nationale, Paris: fig. 1.

Bibliothèque publique et universitaire, Genève: fig. 2.

François Martin, Genève: fig. 4.

Musée d'art et d'histoire (Yves Siza), Genève: fig. 5.

Musées royaux, Anvers: fig. 3.

Réunion des musées nationaux, Paris: fig. 6.

