

**Zeitschrift:** Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie  
**Herausgeber:** Musée d'art et d'histoire de Genève  
**Band:** 29 (1981)

**Artikel:** Introduction à l'histoire du dessin genevois, de Liotard à Hodler  
**Autor:** Herdt, Anne de  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-728373>

### **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](#)

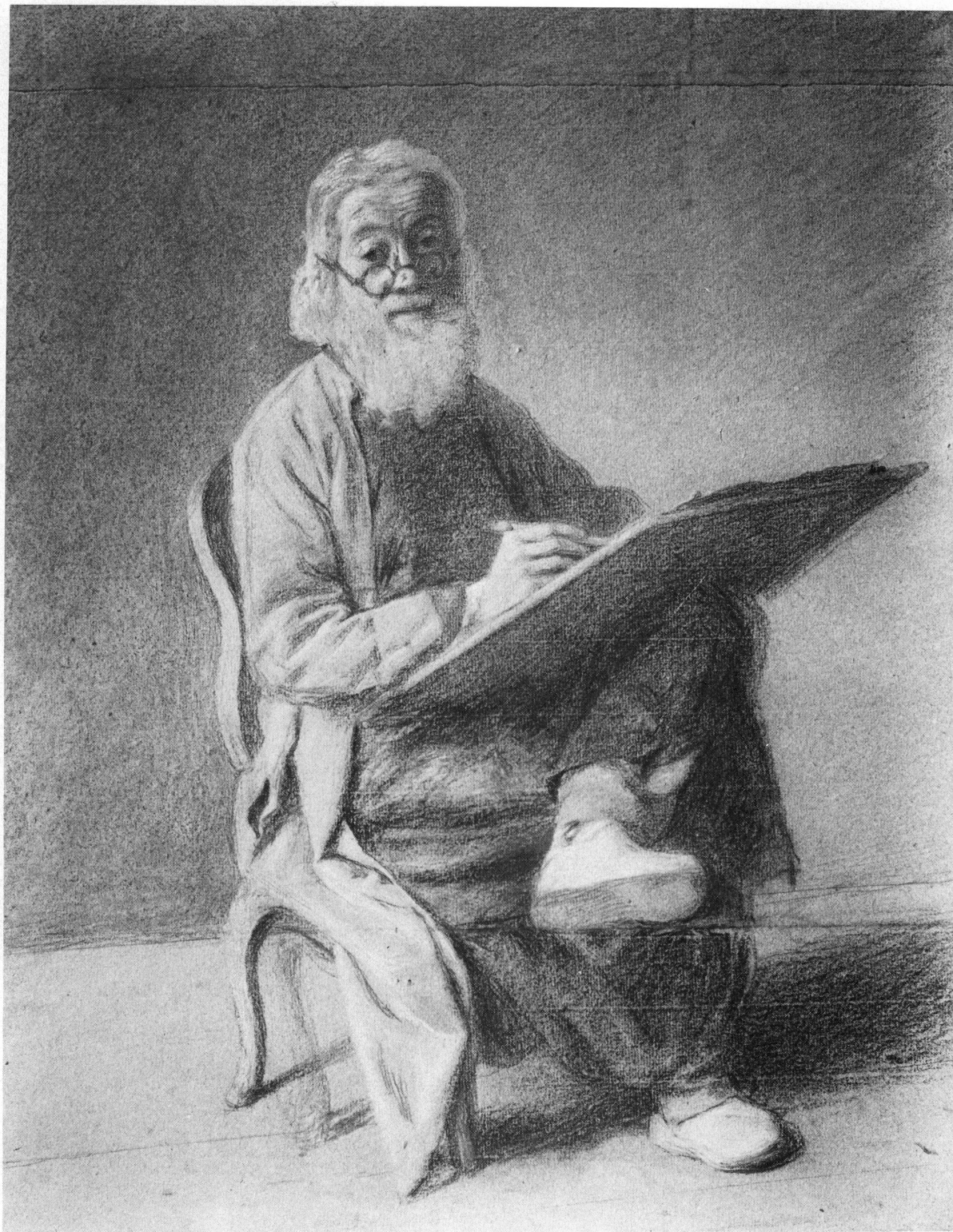
### **Terms of use**

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:** 14.04.2026

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

Introduction à l'histoire du dessin genevois,  
de Liotard à Hodler



1. Jean-Etienne Liotard (1702-1789). *Autoportrait à la nouvelle barbe*. 1782. Fusain et rehauts de craie blanche. Papier bleuté. 54 × 43 cm. Provient des collections Liotard puis Tilanus à Amsterdam. Collection Bernard Naef. «*Liotard en 1782. Son portrait dessiné et dessinant*». C'est ainsi que l'artiste définit son dernier autoportrait dans la «*Liste de mes meilleurs tableaux*» qu'il adressa en 1785 au Comte d'Angiviller, Directeur général des bâtiments du Roi de France, pour proposer à Louis XVI l'acquisition de sa collection personnelle de peintures, dessins et pastels.

# Introduction à l'histoire du dessin genevois, de Liotard à Hodler

Par Anne de HERDT

## I. LE DESSIN ART AUTONOME

### 1. *Genèse d'un Cabinet de dessins*

Depuis quelques années, le dessin jouit d'un engouement considérable et semble intéresser un public toujours plus vaste. En effet, l'énorme diffusion de la culture qui caractérise notre époque, contribue à dépouiller la peinture d'un mystère que les amateurs vont chercher aujourd'hui dans le dessin, mode d'expression aux ressources infinies qui traduit «en direct» les manifestations de l'imaginaire de l'artiste. Cette attirance nouvelle comporte une interrogation passionnée et très moderne sur la structure, sur les constituants de l'œuvre d'art et leur décryptage. Mais si le dessin a longtemps servi les ambitions de la peinture ou de la sculpture, on découvre qu'à chaque époque, il a pu aussi s'affirmer en pleine indépendance, valorisant, par ses possibilités instinctives et la rapidité du geste, les démarches les plus abstraites.

Par ses qualités impitoyables de révélateur, le dessin est le moyen d'expression qui dévoile peut-être de la manière la plus nuancée les aspirations, le caractère, les variations, les singularités, la continuité, les contradictions de l'histoire d'un art, qui s'est déroulée dans la petite république de Genève durant plus de deux cents années, du début du XVIII<sup>e</sup> jusqu'à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle. Ce mouvement a été baptisé Ecole genevoise de peinture depuis qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, historiens, collectionneurs, artistes, marchands et esthètes avaient pris conscience de sa réalité. Apparemment, la modestie devait être son lot mais pourtant, l'Ecole genevoise s'est fait connaître bien au-delà de ses frontières, autant par la nature très spéciale de son développement que par l'originalité de certains de ses artistes.

Durant ces deux siècles, le dessin évoluera en osmose avec la peinture, dans la même perspective historique, jouant son rôle traditionnel d'élaboration, d'étude, de préparation à l'œuvre peinte. Il dépassera souvent cette fonction subordonnée et, devenant autonome, révélera alors, mieux que la peinture elle-même, l'essence de l'art genevois. Beaucoup mieux que la peinture, car le dessin est la projection la plus sensible de notre mémoire culturelle. Là où la complexité de la technique picturale atténuée,

ou tout au moins ralentit la concrétisation de l'image, libre de ces contraintes, il nous transmet dans la foulée de l'impulsion, la sensation, l'idée ou le cheminement intérieur, grâce à un code sémantique très élaboré.

L'origine du corpus de dessins du Musée d'art et d'histoire remonte à la seconde partie du XIX<sup>e</sup> siècle, en 1851, date de la prise en charge par la Ville de Genève de ses propres collections d'œuvres d'art, installées alors au Musée Rath.

La première acquisition dont on ait la trace est celle de 86 feuillets de James Pradier, accompagnant les sculptures dont ils étaient les esquisses préparatoires. Regardés comme de «simples croquis sans valeur artistique considérable»<sup>1</sup>, ils nous apparaissent aujourd'hui de très belle qualité. Ils seront désormais indispensables à la connaissance de la genèse de l'œuvre du grand sculpteur genevois, adopté par les Français, et ils font actuellement l'objet d'une étude dans une université américaine.

En 1882, un portefeuille de 100 dessins d'Adam-Wolfgang Töpffer, comprenant des figures et paysages sur le motif, est acquis pour la somme de 100 francs à la vente des tableaux d'Adolphe Duval, et la même année, la commission d'achat fait un choix d'esquisses préparatoires de Jean-Léonard Lugardon, pour des tableaux d'histoire nationale tels que *Guillaume Tell sauvant Baumgarten*, *Le Serment du Grütli*, *La Bataille de Sempach*. A cette époque, des séries d'œuvres graphiques originales, dont nous ne connaissons malheureusement pas la provenance, entrent au Musée Rath. Y figurent De la Rive, A.-W. Töpffer, Jean et Jean-Daniel Huber ainsi que François Diday.

Dans le *Catalogue des dessins et aquarelles* du Musée Rath, de 1900<sup>2</sup> («collection qui pouvait être visitée en prenant heure avec le concierge»), on trouve, parmi d'autres, les magnifiques études d'après l'Antique et d'après le modèle vivant, exécutées à Rome de 1781 à 1789 par Jean-Pierre Saint-Ours et offertes par sa fille, M<sup>me</sup> Robert Céard; les dessins d'ornements du sculpteur Jean Jaquet, qui avaient servi pour les décorations de boiseries des plus belles maisons genevoises et vaudoises du temps; les nombreux croquis et études pour les portraits en miniature de Louis-Ami Arlaud-Jurine, offerts par son neveu le baron Henri de Pierredon et l'ensemble de paysages et sujets maritimes du Français Claude-Joseph Vernet, provenant de la collection du dessinateur Burdallet. S'y ajoutera, en 1909, le

fonds de l'atelier de Jean-Antoine Linck, offert par C. Eggimann.

Depuis l'inauguration du Musée d'art et d'histoire en 1910, jusque vers les années 60, c'est seulement à la générosité de quelques particuliers, souvent les artistes eux-mêmes ou leurs descendants, que nous devons la richesse de notre collection de dessins. C'est aussi grâce à la Société des Amis du Musée qui offre, entre autres, en 1934, 18 Liotard de la collection du Professeur J. W. R. Tilanus, biographe et dernier descendant de l'artiste et grâce à la Fondation Gottfried Keller, qui participe à l'acquisition des *Portraits dessinés des enfants de l'Impératrice Marie-Thérèse d'Autriche* (fig. 7) par Liotard également et de son pathétique *Autoportrait au bonnet rouge*<sup>3</sup>.

Concernant le mécénat, il nous faut insister sur le legs Töpffer en 1910, donation essentielle des enfants de Rodolphe Töpffer, Charles, Esther et Adèle, grâce à qui le Musée de Genève doit la collection la plus riche en œuvres dessinées de leur père. Notons tout particulièrement les manuscrits originaux avec dessins préparatoires pour les «histoires en images». Parmi ceux-ci: *Monsieur Cryptogame, Monsieur Jabot, Monsieur Pencil, Monsieur Crépin*<sup>4</sup>. Citons encore les illustrations pour *Le Voyage autour du Mont-Blanc, Le Voyage de Gênes*, des caricatures et surtout de très nombreux albums et carnets dessinés lors de ces fameux «voyages en zigzag» dont la réputation n'est plus à faire. Le peintre Etienne Duval apporta un complément à cette collection en léguant au Musée en 1914 les caricatures politiques de son grand-père Adam Töpffer.

Un legs considérable lui aussi est celui de Barthélemy Bodmer en 1912, auquel le Musée doit non seulement le contenu de son atelier mais une grande partie de l'œuvre peint et dessiné de Barthélemy Menn, son beau-père, dont 2384 dessins, auxquels étaient joints d'intéressants feuillets d'Ecoles étrangères, réunis probablement par le paysagiste lors de ses séjours en France et en Italie. Le célèbre marchand d'art moderne, Max Moos, complètera l'ensemble des dessins de Menn par une donation, nettement marquée par la sûreté du goût et l'intuition qui présida à ce choix.

Il y eut toutefois, durant cette période, quelques rares achats importants de dessins au Musée d'art et d'histoire. Ceux-là concernant essentiellement Ferdinand Hodler. Il s'agit des 63 feuillets entrés en 1939 avec les tableaux de la collection Willy Russ et les 237 carnets de notes et de croquis du peintre, documents d'un intérêt immense où apparaissent les premières pensées de nombreuses créations capitales<sup>5</sup>. En outre, Hector Hodler et sa femme, née Ruch, ont soit donné, soit légué au Musée près de 500 dessins de leur père.

A Genève, les artistes ont délibérément donné au dessin sa vie propre, son autonomie expressive et sont même

parvenus à imposer aux amateurs européens leur idée personnelle de l'œuvre graphique qui pour eux, de document est parvenue au statut d'«œuvre d'art» par un déplacement de sens et de fonction.

Curieusement et pendant des décennies, les conservateurs du musée ainsi que les membres de la Classe des Beaux-Arts n'ont pas perçu toutes les potentialités de cette conception élargie du dessin. Ils ont négligé cette forme d'expression dans laquelle ils voyaient avant tout une approche de la peinture. Ainsi, à l'exception peut-être des feuilles de Jean-Etienne Liotard, de Rodolphe Töpffer et de Hodler, les dessins étaient considérés par ceux qu'on appellerait aujourd'hui les «responsables de la culture», comme des archives visuelles dont la valeur était principalement historique et documentaire. C'était encore l'opinion de Louis Gielly en 1930, dont l'unique page d'introduction au catalogue de dessins qu'il fit pour la revue *Genava*<sup>6</sup>, n'annonçait en fait que des listes sommaires, incomplètes et sans commentaires.

A cette date, en effet, le Cabinet des dessins était loin d'exister, puisqu'il prit sa forme actuelle il y a quinze ans à peine. Sa mission se précisa dans les débuts de l'organisation méthodique et de l'étude approfondie de ses collections, en grande partie inédites, travaux en cours, ponctués d'expositions consacrées uniquement au dessin et qui révélèrent aux Genevois des trésors dont ils étaient propriétaires à leur insu<sup>7</sup>.

Progressivement, s'instaura une collaboration fructueuse avec les collectionneurs privés et les descendants des peintres qui ignoraient parfois la valeur esthétique des feuillets qu'ils avaient souvent oubliés dans des cartables. Ils ne savaient pas toujours combien ces premières esquisses, ces premiers croquis, sont déterminants pour l'attribution et la datation des œuvres peintes, qu'ils sont l'étape décisive de la genèse artistique et, en cela, révélateurs du processus qui, de l'objet naturel conduit à l'œuvre d'art.

Dès la création du Cabinet des dessins et suivant en cela les nouvelles tendances en histoire de l'art, s'est instaurée une politique d'achat qui s'applique systématiquement à l'acquisition d'œuvres genevoises, particulièrement représentatives, soit d'un courant esthétique, soit d'une haute valeur vernaculaire.

Nous n'allons pas en infliger au lecteur la liste complète. Chaque année d'ailleurs, la revue *Genava* publie les acquisitions du Musée. Rappelons cependant certaines pièces: le grand «tableau» à l'aquarelle d'Adam-Wolfgang Töpffer, représentant les membres de la famille Dubois-Arnold dans un parc, durant l'époque révolutionnaire (fig. 40); de Pierre-Louis De la Rive, plusieurs «compositions dessinées» à la sépia dont un paysage de la Genève méridionale, point de vue rarement choisi par les artistes; deux paysages de Firmin Massot (fig. 34, 35); des découpures d'Agasse; des vues de Linck et plus d'une centaine de silhouettes découpées de personnalités gene-

voises, certaines étant de véritables caricatures de membres de la famille Tronchin.

Notons tout spécialement un grand nombre d'œuvres de Saint-Ours parmi les plus significatives: les études au lavis pour *Le Lévitte d'Ephraïm*, sujet tiré de la Bible et de Rousseau, des dessins des époques romaine et genevoise, études en vue de compositions inspirées de l'antique, détails de tableaux historiques, portraits et paysages ainsi que des albums de dessins exécutés en Italie sur le motif ou d'après des sculptures ou peintures célèbres. Par ailleurs, en 1979, le Musée a pu faire l'acquisition dans une vente aux enchères d'un «tableau dessiné», *Flamininus affranchit les Grecs rassemblés dans le cirque après les avoir vaincus* (vers 1782-1786,) (fig. 22), très typique des œuvres idéologiques du peintre néo-classique.

Pour le XIX<sup>e</sup> siècle, citons un orage romantique au lavis de François Diday ainsi que ses précieux carnets de croquis faits d'après nature dans la région genevoise et en Suisse centrale; une vingtaine de gouaches finement détaillées des intérieurs du Palais Eynard et de la Maison de Beaulieu à Rolle, par Calame. De Calame également, nous avons acquis cette année un extraordinaire paysage de montagnes, *Le Torrent à Rosenlani* (vers 1855-1862) (fig. 51), avec deux albums de dessins, dont «L'album bleu» nous révèle une vision transcendée, dépouillée et synthétique tout à fait surprenante<sup>8</sup>. Et puis, avec une série de notations sténographiques d'Auguste de Niederhäusern dit Rodò, les dessins de sculpteurs ne sont pas oubliés. Tout récemment, le Musée a acquis 16 «*Espaces rythmiques*» d'Adolphe Appia qui tiennent une place dominante dans l'art du dessin genevois, auquel ils apportent une dimension mystique indéniable.

Concernant les dons et legs reçus ces dernières années, il nous faut insister tout particulièrement, pour les œuvres genevoises, sur le don de 30 dessins de Jacques-Laurent Agasse, fait par le D<sup>r</sup> Louis Glatt peu après l'exposition consacrée à cet artiste en 1968, ainsi que sur une autre donation, celle du Professeur Georges de Morsier, comprenant une belle série de croquis et «esquisses de compositions» au lavis de sépia, par son ancêtre Pierre-Louis De la Rive et des feuillets d'artistes du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Si notre collection est axée sur l'art genevois elle n'en conserve pas moins des œuvres d'autres origines, notamment des dessins d'architecture de la collection Edmond Fatio donnés par Gustave Hentsch, un bel ensemble de miniatures islamiques légué par Jean Pozzi en 1967 ou des feuilles française du legs V. Photiadès.

Le Cabinet des dessins est maintenant riche de quelque 12.000 œuvres,<sup>9</sup> qui commencent à être connues. Nous n'incluons pas ici les pastels, dont la technique se développera à Genève de manière tout à fait originale, notamment avec Liotard, mais qui sont néanmoins conservés dans notre Cabinet. De grands musées suisses et étrangers s'in-

téressent à nos collections et empruntent de plus en plus fréquemment nos dessins pour des expositions internationales<sup>10</sup> et récemment le Stanford Museum of Art aux Etats-Unis a fait l'acquisition d'un très beau dessin d'inspiration antique de Saint-Ours.

Le lecteur d'expression germanique s'étonnera peut-être de ce concept de «cabinet des dessins» qui ne lui est pas familier. En effet, dans les pays du Nord de l'Europe, où les techniques de reproduction ont joui très tôt de la faveur des princes grâce à d'inégalables graveurs, les dessins sont réunis avec les estampes au sein de Kupferstichkabinetts. Par contre, dans les pays de culture française, le dessin est apprécié surtout en tant que création unique et originale. Il a fait l'objet de riches et très anciennes collections qui sont à l'origine de grands cabinets voisinant avec la peinture, tel le Cabinet des dessins du Louvre. Au Musée de Genève, même si autrefois les dessins étaient considérés dans une optique documentaire, ils ont toujours été conservés au Département des Beaux-Arts et y figurent dans les inventaires avec les peintures et les sculptures.

## 2. La Collection de la Société des Arts

Depuis quelques mois, la collection de dessins de la Société des Arts est venue rejoindre celle du Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire où elle est déposée en tant que prêt à long terme<sup>11</sup>. Fondée en 1776 par le géologue, physicien et philosophe Horace-Bénédict de Saussure et par l'horloger Louis Faizan, la Société pour l'Avancement des Arts fut, depuis cette époque, étroitement associée à la vie intellectuelle de la cité. Elle joua, en particulier, un rôle créateur pour la promotion et la diffusion active du goût et de la connaissance du dessin dans la société lettrée, chez les scientifiques et les artisans. Cela par le biais de ses responsabilités dans l'enseignement de l'art graphique depuis 1778 et par l'entremise de son dynamique et entreprenant «Comité de dessin» dont les procès-verbaux nous détaillent les multiples initiatives, très efficaces dans le domaine technique. Quant à la responsabilité de la Société des Arts dans l'organisation des salons et des concours et dans la promotion du Musée Rath (1826), elle est bien connue.

Les collections de dessins du Musée et de la Société des Arts conservent en forte majorité des œuvres genevoises mais, il faut le souligner, elles sont en grande partie complémentaires, l'origine des œuvres étant différente. Il est évident que certains artistes apparaissent dans l'un et l'autre ensemble, mais ce n'est pas le cas pour tous, loin de là. Cela s'explique tout d'abord par la nature des institutions, l'une officielle, l'autre privée. Nous avons vu que

le Cabinet des dessins était constitué de dons et d'acquisitions. La Société des Arts, quant à elle, n'a que très rarement procédé à des achats. Si nombre de ses œuvres lui sont parvenues sous forme de donations ou de legs, elle a également vu s'accroître ses collections d'une manière originale, qui lui est propre, grâce à son «Album» et aux dessins justificatifs de ses concours.

L'idée de l'«Album» avait été proposée par Barthélemy Menn et le 15 décembre 1851, les membres de la Classe des Beaux-Arts recevaient une lettre de leur président, John Coindet, que nous transcrivons ici: «La Classe des Beaux-Arts a décidé qu'elle créerait un *Album*, auquel tous les membres de la Classe, Artistes et Amateurs, seront invités à contribuer. Cet *Album* formera certainement, dans quelques années, une précieuse collection, et servira, nous devons l'espérer, de véritables Archives pour l'école genevoise. La Classe se flatte que vous voudrez bien l'aider à atteindre un but si intéressant, par un don soit de vos propres œuvres, soit des œuvres d'un artiste genevois ou étranger; naturellement les artistes genevois ont la préférence...<sup>13</sup>».

Comme l'écrivit en 1910 Jules Crosnier dans son irremplaçable ouvrage sur *La Société des Arts et ses collections*<sup>13</sup>, «la collection était lancée et, à partir de ce moment, presque chaque année, quelque pièce intéressante continua le mouvement. 1853 vit arriver pour l'album une riche et copieuse offrande de John Revilliod, dessins et aquarelles par les Huber, par J.-A. Dassier, P.-L. De la Rive, Agasse, A.-W. Töpffer, Chaix, P.-L. Bouvier, Eynard-Châtelain, etc. Encouragées par l'exemple, les filles de Saint-Ours donnèrent deux dessins de leur père, M<sup>me</sup> Rodolphe Töpffer en donna un de son mari. Puis ce furent des Couronne, des Audéoud, des Guigon, des Aymonier; de Dorcière vint un dessin par Chaponnière; d'Adolphe Reverdin une aquarelle faite à Rome, la *Basilique de Saint-Clément*».

Une autre ressource de la collection consistait dans l'obligation faite aux lauréats des Prix Calame et Diday, de remettre à la Société une réduction peinte ou dessinée des œuvres primées. On mesurera sans doute l'importance de ces répliques justificatives, dont plusieurs de Ferdinand Hodler, pour l'histoire de l'art et du goût à Genève. Le legs Alfred DuMont, où figuraient une multitude de croquis pittoresques, portraits, paysages suisses, illustrant sa vie d'artiste et celle de ses amis, vint raviver en 1894 l'intérêt pour le fameux «Album», qui d'Album n'avait plus que le nom puisqu'il s'était transformé en d'innombrables feuillets.

Un apport à cette collection fut aussi celui d'œuvres de certains professeurs de l'École de dessin: de belles académies de Vanière, le premier maître de la classe d'après le modèle ainsi que des paysages à la Claude Lorrain d'Abraham Bouvier. Mais ce sont Brun de Versoix et François Diday qui seront représentés d'une manière exceptionnelle dans cet ensemble. En 1827, Monsieur de

Constant avait fait don à la Société des Arts d'une centaine d'esquisses au lavis de Louis-Auguste Brun, dit «Le peintre de Marie-Antoinette», des études de chevaux, de chiens d'une grande vivacité ainsi que des portraits équestres dont Louis XVI, Marie-Antoinette, le Comte d'Artois. Pour François Diday, les liens qui le rattachaient à la Société des Arts, dont il fut un membre très actif, devaient être aussi un peu sentimentaux. N'était-ce pas grâce à un subside qu'elle lui avait alloué, qu'il put entreprendre son voyage d'Italie en 1824-25. En tout cas, il lui légua tous ses portefeuilles de croquis d'après nature, d'essais de paysage, de «projets de tableaux», des plus directs aux plus inspirés et romantiques, témoignages d'un aspect encore mal connu de son tempérament.

### 3. «Collections d'hier, patrimoine d'aujourd'hui»

André Chastel

Quand on totalise les dessins du Musée d'art et d'histoire et ceux de la Société des Arts, on arrive au nombre impressionnant d'environ 18.300 œuvres d'art originales qui, dans leur grande majorité, sont issues directement et sans intermédiaires des mains créatrices de nos artistes genevois. Eux-mêmes, partageaient avec leurs contemporains une identité culturelle que nous avons héritée et que nous devons, à notre tour, partager avec ceux qui nous ont rejoint depuis. Cette identité culturelle, voulue ou non, façonne notre conception du monde. Si nous souhaitons découvrir les fondements de notre spécificité, nous sommes contraints à plonger le plus loin possible en direction de notre ascendance, afin que la ligne de visée, issue de nos origines et passant par notre présent, nous indique plus sûrement notre finalité. Cela est l'objectif commun à tous les hommes, n'en doutons pas, et pour lequel l'histoire de l'art est un outil précieux.

Mais l'effet synergique provoqué par le cumul de grandes masses de données, issues de plusieurs siècles, telle la réunion des collections du Musée et de la Société des Arts en un même lieu et l'étude des œuvres des collections privées, met en évidence des phénomènes insoupçonnés, modifie nos préjugés sur notre passé artistique et change la nature des choses. «Collections d'hier, patrimoine d'aujourd'hui» titrait André Chastel au sujet d'un regroupement d'œuvres d'art<sup>14</sup>. Effectivement, grâce à la dimension de notre nouvel ensemble, à sa continuité dans le temps ainsi qu'aux qualités propres au dessin, nous espérons pouvoir enrichir et préciser la connaissance de l'École genevoise, élément décisif de notre patrimoine.

Cette masse considérable de dessins représente un panorama très ample de l'art à Genève. L'ensemble ainsi constitué est comparable à une vaste trame à partir de laquelle

se sont élaborées la peinture et la sculpture genevoises durant près de trois siècles. Il fait apparaître une infrastructure extrêmement solide, impossible à discerner jusqu'à maintenant étant donné la dispersion des œuvres.

#### 4. *Le Terroir et l'Idée*

A l'analyse, par exemple, il nous est apparu nettement que les dessins genevois, peut-être au même titre que les dessins européens, se répartissaient en deux grandes catégories. L'une, plus spécifiquement locale, que nous appellerons vernaculaire, parle des gens et du sol et peut aussi bien comprendre le dessin naïf, les vedutes et certains documents historiques. L'autre, que nous proposons d'appeler véhiculaire, par dichotomie, et dont nous avons, avec un respect souvent inexplicable accroché les œuvres aux cimaises de nos temples, nous parle de l'idée. Qu'on ne s'y trompe pas, ces deux productions ont exactement le même poids. Elles ont une même densité d'information, la même valeur éthique, quoique sur des plans différents, parce qu'entre l'idée d'une part et le sol et les gens, d'autre part, nous ne pensons pas qu'il y ait conflit, s'il y eut parfois malentendu.

Les membres de toute société, que ce soit ceux d'une grande nation ou d'un petit village, élaborent, avec les générations, une identité collective plus ou moins riche. Cette identité collective, Michel Bassand et Silvio Guindani en ont défini excellemment les trois dimensions de base qui sont le champ sémantique, le mode de connaissance et la conception du monde<sup>15</sup>. Nous transcrivons ici leurs développements :

«*Le champ sémantique* est formé de l'ensemble des systèmes de symboles, de signes et de signaux. La langue est un de ces systèmes, un des plus élaborés, explicites et structurants qui soient. Mais il est loin d'être le seul : l'ensemble des objets fabriqués par les hommes qui forment leur environnement sont également des signes et des symboles.

*Le mode de connaissance.* Si la science est un mode de connaissance dominant des sociétés contemporaines, il est loin d'être le seul. La production des connaissances se fait encore et toujours selon des modalités fort diverses : la magie, l'intuition, la contemplation, etc. La connaissance a une importance capitale parce que c'est à partir d'elle que sont élaborées des attitudes et des normes de comportement. La connaissance est donc un mode d'action sur les hommes et leur environnement.

*Les conceptions du monde.* C'est plus particulièrement le domaine des religions, des philosophies et plus généralement des idéologies. Elles spéculent sur des totalités : Dieu, Homme, Société et Nature ainsi que sur leurs rap-

ports. Les produits de ces spéculations intellectuelles, entre autres, donnent un sens à l'action des hommes et leur permettent d'interpréter le monde. Des conceptions du monde découlent des valeurs, des normes, des attitudes, mais aussi des modèles techniques. Quel que soit leur mode d'élaboration...».

Il est évident que les deux premières dimensions, soit *le champ sémantique* et *le mode de connaissance*, déterminent vigoureusement et typiquement la saveur de notre identité culturelle. Elles façonnent non seulement ses institutions mais encore sa mentalité, ses coutumes et jusqu'à ses paysages. On peut dire, en quelque sorte, qu'elles sont témoignage d'un territoire. Leurs sont liés de manière indélébile des aspects aussi élémentaires de notre personnalité que les souvenirs d'enfance, les règles du savoir vivre, les modes vestimentaires et aussi notre manière d'appréhender le réel, scientifique ou magique ainsi qu'un certain secteur de notre activité culturelle que nous appelons les Beaux-Arts.

Ces Beaux-Arts, quand ils s'attachent à exprimer notre système de valeurs locales ou provinciales, sont réellement issus du terroir, ils n'ont point valeur universelle et c'est pourquoi nous pouvons les dire «*vernaculaires*». Ils ont produit des œuvres savoureuses, pleines de charme, de poésie, de nostalgie surtout. Emotions hélas le plus souvent accessibles aux seuls initiés, c'est-à-dire aux gens du cru.

Et pourtant si les méthodes modernes d'analyse voulaient bien s'appliquer à décrypter la masse énorme de données contenue dans la moindre aquarelle ou le plus petit croquis d'un auteur local souvent anonyme, quels progrès ne ferions-nous pas sur la voie de la compréhension des cultures régionales. Quand on constate la précision et la richesse d'informations au plan des mentalités qu'un *Le Roy Ladurie* a tirées, par exemple d'un texte occitan du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>16</sup>, que l'on tenait pour une représentation simpliste de la vie d'un village languedocien de l'Ancien Régime, on se prend à rêver qu'une démarche identique et aussi savante s'applique au ravissant dessin de Louis Patru représentant *Le Marché aux fleurs du Molard* (1894, Coll. Société des Arts) ou celui de Rodolphe Pignet *La Place du Bourg-de-Four vers 1900* (Collection Musée d'art et d'histoire). La «*Nouvelle Histoire*» n'est pas seule concernée, l'ethnologie, la sociologie peuvent aussi faire leur profit de l'œuvre vernaculaire, tant il est vrai que «*les champs notionnels d'Art et de Technique*», au sens que leur donne Michel Matoré dans sa *Lexicologie* (1950)<sup>17</sup>, n'ont pas besoin spécialement d'un support littéraire pour définir un vocabulaire typique, considéré cette fois-ci structurellement, contrairement aux notions classiques de la vieille philologie.

A partir de ces premières constatations, nous proposons pour l'instant, une définition «*ouverte*» de l'art vernaculaire : celui-ci serait un mode de connaissance beaucoup, plus intuitif et affectif que tout autre mode et qui permet-



2. Nathanaël Lemaître (1831-1897). *Le marché à la place du Molard*. 1871. Aquarelle et rehauts de gouache sur légère esquisse à la mine de plomb. Papier beige. 19 × 33 cm. Signé et daté en bas à droite: N. Lemaître. 1871. Collection Jean Lullin. Cette ravissante aquarelle nous montre un endroit cher au cœur des Genevois, la place du Molard telle qu'elle était en 1871. Le dessin en est solide, les valeurs bien placées, les couleurs harmonieuses. Néanmoins, à cette jolie image qui ne restera qu'une vision fugitive et pittoresque pour le touriste de passage, se superpose un constat non écrit, d'une richesse extraordinaire, dont nous n'avons pas fini de déchiffrer les informations sur l'identité collective de notre communauté, à un moment précis du temps et de l'histoire. Seul un Genevois peut se passer de l'horloge de la tour pour déterminer l'heure à laquelle fut peinte cette image, en se fiant au côté de l'ombre. F. Jouard, qui affiche son enseigne au-dessus de l'arcade de gauche, qui est aujourd'hui le Grand-Passage, a peut-être été son arrière grand-oncle et cette enseigne, à sa place bien précise, permettra peut-être un jour de retracer une généalogie; Auguste Dubouloz, qui vend des tissus dans le magasin de droite, a peut-être été un ami de son ancêtre, quant à la gainerie de O. Sergy, au-dessus de l'arcade du fond, si la dynastie des Sergy existe peut-être toujours, la technique qui pourvoyait son commerce des jolis objets que nous ne trouvons plus que chez les antiquaires, cette technique a bien évidemment disparu. Tout ceci est notre histoire de famille, dont les moindres notations, attentivement analysées, pourraient peut-être un jour conduire à rectifier un fait historique tenu pour acquis. Mais ce qui, dès l'abord, aura frappé l'observateur superficiel de notre époque, pour lequel la perspective du Molard débouche maintenant librement sur le quai du Général-Guisan, c'est qu'en 1871, survivait encore dans les esprits la menace millénaire venue du lac, ce lac aujourd'hui si paisible avec son jet d'eau, ses cygnes et ses voiliers. Cette menace est brutalement concrétisée par le bâtiment massif, quoique d'une certaine beauté rude, percé d'une étroite arcade, et qui ferme la composition. Bâtiment qui n'est autre que le vestige d'une enceinte fortifiée. Quel impact que ce danger perpétuel sur la mentalité de nos ancêtres. C'est par l'étude scrupuleuse d'un dessin comme celui-ci, témoin affectif de notre histoire régionale, que l'historien, le linguiste, l'ethnologue pourront enrichir notre culture locale, et par la confrontation d'une multitude d'œuvres d'art, dites vernaculaires, qu'ils pourront dégager des constantes artistiques, psychologiques, comportementales, jusqu'alors insoupçonnées, propres à chaque époque historique.



3. Adam-Wolfgang Töpffer (1766-1847). «*Accord merveilleux entre les Sciences et les Arts*» (vers 1817). Plume et encre brune, aquarelle. Papier blanc avec bordure et filets. 29 × 47 cm. Signé en bas à droite d'un pseudonyme: W. Bumbury. fec. London. ann. En bas au milieu: titre autographe surmontant les armoiries de Genève. Legs Etienne Duval en 1914. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1914-51. Nous avons ici l'une des caricatures politiques considérées par l'artiste et par ses descendants comme trop virulentes pour être diffusées ou même montrées à leurs proches. Tout l'œuvre de Töpffer démontre qu'il était imprégné de la lecture de Rousseau et ce dessin nous prouve que le «*Discours sur les Sciences et les Arts*» (1750) l'avait particulièrement frappé. Notons entre autres ces quelques lignes: «*Nous avons des physiciens, des géomètres, des chimistes, des astronomes, des poètes, des musiciens, des peintres: nous n'avons plus de citoyens... Mais si le progrès des sciences et des arts n'a rien ajouté à notre véritable félicité; s'il a corrompu nos mœurs, et si la corruption des mœurs a porté atteinte à la pureté du goût, que penserons-nous de cette foule d'auteurs élémentaires qui ont écarté du temple des muses les difficultés qui défendaient son abord, et que la nature y avait répandues comme une épreuve de force de ceux qui seraient tentés de savoir? Que penserons-nous de ces compilateurs d'ouvrages...?*». En effet, nous voyons, opposés dans ce pamphlet dessiné, les «*compilateurs*» au citoyen protecteur du Droit. Le Droit qui fut élaboré au cours des siècles par les philosophes à la recherche de la vérité et de la vertu. Cette satire, qui prend comme prétexte une conjoncture culturelle temporaire, pose une fois encore, mais à un second degré, l'éternel problème du bonheur des peuples qui sera assuré par le progrès des Sciences ou par celui du Droit. Ce dessin provoquant est évidemment porteur d'une idéologie, comme la plupart des œuvres que nous présentons dans cette étude, qui véhiculent presque chacune une conception du monde ou de l'art. Nous ne l'avons pas voulu ainsi, mais il se fait que l'expression graphique de notre culture régionale, conservée dans nos collections est, pour une large part, constituée d'œuvres de ce genre, qui ont assuré la réputation de l'École genevoise au-delà de ses frontières. L'autre part, dite vernaculaire, commençant seulement à être étudiée.

trait d'explorer le champ sémantique propre aux Beaux-Arts indigènes à l'abri d'une conception du monde qui risquerait fâcheusement d'en gommer les particularismes locaux. Cette formule, si elle est loin d'être parfaite, a au moins le mérite de poser le problème d'une identité collective régionale avec les Beaux-Arts vernaculaires comme médias. Nous nous proposons d'étudier prochainement ce concept dans le cadre du développement culturel de Genève qui est à la fois typique et atypique par certains aspects. D'ailleurs, nous ne doutons pas que les générations futures sauront explorer cette voie prometteuse, quitte à créer pour cela de nouveaux moyens d'analyse.

Mais les Beaux-Arts, dans un champ culturel régional, acquièrent parfois un statut qui fait d'eux le véhicule privilégié des idéologies, des conceptions du monde, en bref, des totalités et ils diffusent alors ces virtualités au-delà des frontières naturelles de la province. Dans ce cas ils seront pour nous «véhiculaires».

L'idéologie d'une microculture (celle d'une ville par exemple), peut parfois être véhiculée dans un espace plus vaste et qui l'englobe, celui d'une méso-culture (comme dans une nation), et si sa fortune ne l'abandonne pas, si les postulats qu'elle implique rencontrent l'adhésion d'un maximum de consciences (ou d'inconscients), elle peut s'intégrer aux structures d'une méta-culture (le monde occidental par exemple). C'est un truisme que de dire que le *Discours sur l'Inégalité* fait maintenant partie de l'héritage de l'humanité toute entière, propagé naturellement par le livre. L'Art peut être un moyen de diffusion combien efficace et en particulier le dessin. Celui-ci se prêtant mieux à l'abstraction permet de cerner un concept intellectuel ou mystique avec une grande économie de moyens.

Malgré ses précieux atouts, le dessin n'est pas toujours immédiatement explicite quant à l'idéologie qu'il recèle. Il nécessite presque toujours un décryptage, même pour la caricature politique ou l'imagerie religieuse. Il est plutôt «ressenti» comme une adéquation spontanée entre les idéaux du spectateur et le contenu du support. Cette adéquation se met en place très souvent en suivant les voies de l'inconscient, sans analyse lucide préalable. On ne saurait cependant parler ici de superstructure, dont l'émergence, à partir d'une infrastructure hypothétique ne peut être qu'aléatoire, l'œuvre d'art étant en réalité l'aboutissement d'une somme immense d'influences. Il est par contre évident que cette œuvre d'art résistera d'autant mieux à l'épreuve du temps que son message est universel.

Chaque métropole nationale ou régionale possède ses «biens de familles» vernaculaires qui lui sont spécifiques. Peu possèdent des œuvres véhiculaires qui soient appréciées à la fois à Londres, Tokyo, Paris, ou Copenhague. Genève fait partie de ces villes privilégiées, à l'instar

d'une capitale. Si sa richesse n'est pas très grande, elle n'en est pas moins de qualité. Son champ culturel ayant au cours des âges engendré un type bien particulier d'artiste, à savoir l'artiste «savant-philosophe» dont l'archétype pourrait être Liotard ou bien Adam-Wolfgang Töpffer et dont l'activité a illustré pendant deux siècles des idées appréciées encore de nos jours. Afin de mieux cerner les concepts de «vernaculaire» et de «véhiculaire», que nous avons tenté d'esquisser, nous proposons au lecteur l'analyse de deux dessins que nous estimons typiques, en dehors de toute considération esthétique.

Prenons par exemple, dans le genre vernaculaire, le dessin rehaussé d'aquarelle de Nathanaël Lemaitre (Coll. Jean Lullin), daté 1871 et qui s'intitule *Le marché à la place du Molard*. Sur le plan historique, nous savons que la place du Molard ne fut incluse dans la cité qu'après la construction de l'enceinte du XII<sup>e</sup> siècle avec l'édification d'une porte dite du Fort de l'Ecluse<sup>18</sup>. Jusqu'à cette époque, elle avait partagé le monopole de la navigation du haut Rhône avec la place de la Fusterie et celle du lac avec la place Longemalle. Plus tard, au XV<sup>e</sup> siècle, ces trois places se partageront l'exclusivité des foires célèbres qui donnèrent tant de soucis à Louis XI et tant de prospérité aux Genevois. Le quai du Général-Guisan, sur lequel ouvre maintenant la place sera construit entre 1829 et 1835. En 1867, l'arcade qui bouchait la perspective est achetée par la Ville et démolie quelques années plus tard. Nous savons aussi que la Réforme fut prêchée sur la place du Molard et que la Bourse du travail s'y tint longtemps.

Tout cela en forme de «sightseeing» parle évidemment très peu au cœur du touriste. Mais celui qui dès son plus jeune âge a battu ces pavés, humé les senteurs du marché aux fleurs, écouté les boniments des forains ou plus simplement flâné à la terrasse d'un des nombreux cafés, celui-là s'est vu lentement pousser des racines imaginaires, connectant à un espace urbain qu'il s'appropriait totalement et qui devenait pour lui l'archétype du Forum, le prototype de l'Agora. Aussi, quel sursaut de constater, en examinant l'aquarelle que ce lieu aimé ne fut pas toujours ainsi, que cet espace, ressenti comme débouchant librement sur le lac, fut un jour fermé par une construction trapue, percée d'une étroite arcade. Ce bâtiment rustique et massif, pourtant d'une certaine beauté, était en réalité un rempart. Il nous révèle que pendant des siècles la menace venait du lac, ce lac aujourd'hui si paisible avec son jet d'eau, ses cygnes et ses voiliers, et que la mentalité qui procéda à sa construction n'était pas encore la nôtre, bien que la fonction de l'espace qu'il clôturait resta presque inchangée durant des siècles (fig. 2).

Intuitivement et affectivement, le sens de notre Histoire s'est imposé à nous par le moyen d'un simple bâtiment sans prétention et de sa représentation dessinée. Il s'impose aussi évidemment dans la manière dont sont traités les personnages ainsi que par la description des enseignes, des éventaires, bref par une foule de symboles qui déterminent un champ sémantique infiniment plus signifiant pour l'au-

tochtone que pour le passant. Il s'agit donc bien d'une œuvre vernaculaire qui, en dehors de son indéniable attrait, a une signification exclusivement locale.

Quant au type de dessin que nous avons défini comme véhiculaire, un excellent exemple nous est donné par Adam-Wolfgang Töpffer avec sa caricature intitulée «*Accord merveilleux entre les Sciences et les Arts*» (fig. 3) (coll. Musée d'art et d'histoire). Ce dessin agressif n'a évidemment pas la joliesse de l'aquarelle de la place du Molard. Procurer du plaisir n'est pas son propos. Il ne s'agit pas de charme, mais d'une critique virulente, tellement violente d'ailleurs que Töpffer n'osa pas la signer de son nom et y apposa un pseudonyme anglais. Un siècle plus tard, le peintre Etienne Duval hésitait encore à la montrer à ses proches, comme il le faisait également pour toutes les caricatures politiques de son grand-père<sup>19</sup>.

Exécutée vers 1817, comme pour une sorte de journal personnel de la vie publique genevoise, nous en connaissons le contexte historico-politique: l'époque du Gouvernement provisoire après le départ des Français, la Restauration et les polémiques qui s'en suivirent avec le trop célèbre syndic Joseph Des Arts, cible privilégiée de l'artiste. Rappelons que l'émeute dite «des pommes de terre» date du 15 octobre 1817 et que cette année-là, ainsi que la suivante, connurent une disette effroyable. Bref, de quoi inspirer un caricaturiste passionné par la chose publique et par la vie de ses concitoyens.

Une lecture plus attentive de cette aquarelle nous en apprend beaucoup plus long. A gauche de la composition la Science hideuse, vêtue d'oripeaux dont les morceaux sont les disciplines jugées par l'auteur comme apparemment superflues telles le syriaque ou l'astronomie, ou par trop techniques comme la physique, la mécanique ou l'anatomie. Derrière la Science, des tomes de «compilations» insipides qui nous montrent bien la vanité du faux savoir. En effet, nous n'ignorons pas qu'à l'époque, la Science qui dans l'Encyclopédie promettait monts et merveilles, commençait à faire douter d'elle. Les Agronomes et les Ingénieurs avaient déçu le Peuple qui déjà n'allait plus «danser sous les ormeaux». L'idylle était terminée et Töpffer enrageait. Il se représente d'ailleurs à droite de la composition sous les traits aimables de l'Artiste, gardien des vraies valeurs, qui montre à son antagoniste le portrait qu'il avait fait de lui et qui n'était autre qu'une tête de mannequin. Derrière lui, sur un rayon, sont rangées les œuvres des grands anciens, Homère, Virgile, Rabelais, Boileau, etc... Ceux qui au cours des siècles ont désigné la Sagesse et déterminé la Vertu permettant ainsi l'établissement des prémices du Droit. Nous voilà donc amenés d'une lecture au premier degré de cette œuvre, qui n'est autre qu'un pamphlet politique purement conjoncturel, à un second degré qui nous dévoile l'ampleur d'une polémique vieille comme la Société elle-même: le bonheur des hommes sera-t-il assuré par les Ingénieurs ou par les Philosophes, par les progrès de la Technique ou par ceux du Droit? Et puis, nous avons découvert

récemment que, pour ce pamphlet, Töpffer s'était inspiré de Rousseau, que les accumulations de compilations avaient déjà été fustigées par le «Citoyen de Genève» dans son *Discours sur les Sciences et les Arts* en 1750.

N'est-ce pas une œuvre véhiculaire que nous venons de décrire, qui porte en elle-même des idées de valeur universelle comme les Genevois aiment à en débattre?

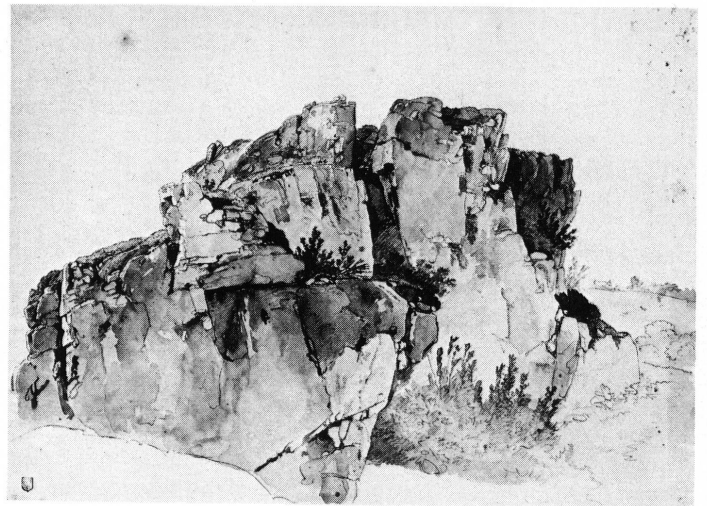
Nous allons tenter, dans la seconde partie de cette étude, une approche différente, historique et descriptive du problème de l'artiste «savant-philosophe», créateur d'œuvres véhiculaires, qui fut peut-être aussi, après tout, un archétype européen.

Les dessinateurs que nous allons présenter, nous les avons choisis parce que ce sont eux qui ont essaimé aux quatre coins du monde occidental, qui se sont attirés les faveurs des princes, des républiques, des intelligentsias et ceci en tant que dessinateurs, prouvant par là la véhicularité parfaite de leurs œuvres.

C'est grâce au dépouillement, à l'austérité du dessin que nous avons tenté de cerner l'apport genevois authentique, grâce au dessin qui n'a pas été recouvert, comme la peinture, de multiples couches de vernis destinées à rendre plus aimables les contours mais qui, en réalité en a souvent limé la signification.

Dans un travail ultérieur, nous aborderons l'étude des nombreux dessinateurs vernaculaires qui inconsciemment retracent l'histoire réelle de notre famille, qui détiennent des secrets plus intimes, que nous aurions aimé partager avec ceux qui nous sont chers. Ces secrets cachent en eux-mêmes des informations de grande valeur pour l'histoire des mentalités. Ils devront tôt ou tard être dévoilés, recensés et étudiés.

4. Adam-Wolfgang Töpffer (1766-1847). *Rochers* (vers 1795). Mine de plomb et aquarelle. Papier blanc. 28,6 × 39,2 cm. Au verso: esquisse de paysage avec ferme et personnages. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1882-99. Cette étude, faite sur le motif, constate scientifiquement la vérité minéralogique par un système de lignes et de valeurs d'une telle simplicité et d'un tel équilibre que l'amateur moderne peut se passer du prétexte du sujet.



## II. L'HISTOIRE ET L'ENVIRONNEMENT

### 1. *Les prémices*

On peut se demander pourquoi la peinture genevoise, dont les thèmes principaux sont le portrait, l'histoire et le paysage, ne fait parler d'elle qu'à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle. Si les causes en sont avant tout historiques et géographiques, elles sont aussi, bien évidemment sociales et économiques.

Toute l'histoire de Genève, ville de tradition et de liberté, a contribué à forger une mentalité qui, durant des siècles, devait être celle de ses artisans, de ses banquiers, de ses savants, de ses artistes. Cette mentalité est celle d'une ville, assiégée en permanence, dont l'Empire, six siècles après les Romains, se verra contraint de reconnaître la position stratégique dominante, au point d'équilibre des influences italiennes, suisses et françaises. Ce passage obligé entre Rome et le limes de Germanie, sur la route des marchands lombards, allemands et bourguignons, trait d'union entre l'Orient et l'Occident, haut lieu du cosmopolitisme à travers les siècles, devait obligatoirement susciter toutes les convoitises. Pour faire face à ces dangers qui pesaient sur son territoire minuscule, le Genevois se dota très tôt d'institutions capables de résister à l'encerclement et dut, pour les sauvegarder, se mobiliser dans une attitude constante de vigilance, de précision et de méthode.

La Réforme (1536), exigence de rationalisation d'un univers spirituel et d'une conception du monde, ne fera que renforcer cette disposition d'esprit. Elle permettra le plein déploiement d'une organisation démocratique déjà remarquablement moderne. De plus, la Saint-Barthélemy (1572) et la Révocation de l'Edit de Nantes (1685), feront affluer à Genève des hommes et des femmes déjà rompus aux mêmes pratiques intellectuelles et spirituelles que ceux qui les accueillaient.

Calvin était contre le culte des images aussi bien religieuses que mythologiques. Il tolérait néanmoins les représentations objectives d'une réalité qui devait instruire. Il nous dit d'ailleurs: «qu'on ne peigne et qu'on ne taille que les choses qu'on voit à l'œil», par exemple «les histoires, pour en avoir mémorial, ou bien figures ou médailles de bêtes ou villes, ou pays».

Les potentialités contenues dans cette conception pragmatique de l'art ne purent se déployer immédiatement à cause des ordonnances somptuaires. Si celles-ci furent principalement édictées pour faire face à de lourdes obligations défensives à l'encontre de voisins plus que jamais menaçants, elles n'en contribuèrent pas moins à interdire le développement de l'art de la Renaissance à Genève. Ces ordonnances somptuaires qui réglementaient dans les moindres détails la modestie du vêtement et de la parure,

la sobriété des meubles, l'austérité des façades, la simplicité des voitures, s'appliquaient également aux œuvres d'art. A la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, elles interdisaient encore «toutes peintures de prix sur les murailles et plafonds», défendaient «tous bustes ou statues servant à orner le dedans ou le dehors des maisons».

La censure n'existait pas seulement dans les lois, elle imprégnait aussi les esprits à tel point que les citoyens se conformaient d'eux-mêmes à une règle morale qui correspondait d'ailleurs en général à leur éthique personnelle. Les artistes ne faisaient pas exception et l'exemple célèbre de Jacques-Antoine Arlaud (1668-1746) est là pour nous le confirmer. Obligé de s'expatrier, du fait des maigres conditions offertes aux artistes genevois par la cité de Calvin, Arlaud fit une brillante carrière en Angleterre et surtout à la Cour de France, auprès du Régent. Il vint terminer ses jours à Genève où, repris par le puritanisme ambiant, il détruisit, dans un accès de scrupule religieux, la *Léda* qu'il avait peinte d'après Michel-Ange et dont Mariette, dans son *Abeceario* nous raconte le vif succès d'érotisme qu'elle avait remporté en Europe. Il y a quelques années, nous en avons retrouvé le beau dessin préparatoire à la plume, seul vestige de cette œuvre infortunée (1714) (fig. 5).

### 2. *Les merveilles de la Nature*

Mais au XVIII<sup>e</sup> siècle, les temps changeaient, les menaces s'éloignaient. L'aisance, sinon la prospérité, s'installait insensiblement. L'austérité, l'ardeur au travail, les qualités d'objectivité, de précision et de méthode, sans cesse réaffirmées, avaient porté leur fruit. La banque genevoise implantait alors des succursales dans tout le monde connu. La «Fabrique», héritière des traditions artisanales issues des foires du Moyen Age, vendait aux quatre coins de l'Europe ses montres, ses indiennes, ses galons d'or, ses émaux, son orfèvrerie. Un tiers de la population laborieuse vivait de l'horlogerie, vouée uniquement à l'exportation.

Les patriciens osaient enfin sortir des murailles et de belles demeures se construisaient à la campagne. Des cabinets de curiosités et des collections d'œuvres d'art se constituaient. Dans toutes les couches de la population, des salons, des clubs ou des sociétés se créaient, impulsant une vie culturelle intense et cosmopolite.

Une fois franchies les fortifications qui l'avaient aveuglé pendant des siècles, le citadin pouvait enfin découvrir les splendeurs de son paysage. Les redoutables glaciers du Moyen Age se paraient d'un mystère qui devait être résolu. La nature était à prendre. Albert de Haller allait en révéler les richesses (*Die Alpen*, 1732), Salomon Gessner allait en chanter la poésie pastorale (*Idylles*, 1756), Horace-Bénédict de Saussure allait l'inventorier et la mesurer (*Voyages dans les Alpes, précédé d'un essai sur l'histoire naturelle des environs*



5. Jacques-Antoine Arlaud (1668-1746). *Léda et le cygne* (vers 1714). Pierre noire, plume et bistre, lavis gris. Papier bis. 32 × 20,3 cm. Signé en bas à droite: Jac. Ant. Arlaud fecit. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1972-17. Dans le portrait de J.-A. Arlaud par Largillière (1714), l'artiste genevois est en train de peindre une Léda qui serait la copie d'un bas-relief de Michel-Ange. On sait qu'Arlaud la détruisit en 1738 par puritanisme et ce dessin reste le seul vestige de cette œuvre infortunée.

de Genève..., 1779-1796). Rousseau, pour sa part, devait l'humaniser définitivement (*La Nouvelle Héloïse*, 1761, *Les Réveries du promeneur solitaire*, 1782).

La religion de combat, basée sur l'intériorité et la révélation, qui, au XVI<sup>e</sup> siècle avait confirmé l'unité des Genevois, subit une profonde mutation, face à l'élargissement des conceptions du monde et aux nouvelles manières de vivre. En quelques décennies, la structure mentale que la Réforme impliquait, allait contribuer de manière décisive à la découverte de la nature et à l'analyse systématique de la réalité.

En effet, la théologie enseignée à l'Académie depuis Calvin, devait concéder une place désormais grandissante à l'étude des sciences. Le Genevois était parfaitement préparé à cela par des siècles de lucidité, de circonspection et de négociation avec un environnement presque toujours hostile. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, quand on était patricien, si on n'était pas banquier, on ne pouvait être que théologien ou savant, comme le démontre Cléopâtre Montandon dans une remarquable étude sur le développement de la science à Genève<sup>20</sup> (1975), et nous savons par A. de Candolle qu'à cette époque, de toutes les villes d'Europe, Genève avait le taux le plus élevé de savants.

C'est à cette époque également que les Genevois découvrent l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, qui en tant que *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, était bien faite pour les séduire. Rousseau, Voltaire et certains y participent, beaucoup y souscrivent et l'utilisent. L'article «Genève» (1757), l'un des plus importants, quoique flatteur à l'excès, rédigé par d'Alembert lui-même, avait été inspiré directement par Voltaire<sup>21</sup> qui, installé dans sa propriété des «Délices», aux portes de la ville, attirait «tout ce qui pense en Europe»: «Toutes les sciences et presque tous les Arts ont été si bien cultivés à Genève, qu'on serait surpris de voir la liste des savants et des artistes en tout genre que cette ville a produits depuis deux siècles. Elle a eu même quelquefois l'avantage de posséder des étrangers célèbres, que sa situation agréable, et la liberté dont on y jouit, ont engagés à s'y retirer: M. de Voltaire, qui depuis trois ans y a établi son séjour, retrouve chez ces républicains les mêmes marques d'estime et de considération qu'il a reçues de plusieurs monarques».

Parmi ces «républicains» dont parle d'Alembert, on pouvait compter les Tronchin: Jean-Robert le banquier, François le conseiller et Théodore, le célèbre médecin dont la clientèle cosmopolite et cultivée venait enrichir la vie intellectuelle d'une cité où en 1777 l'Empereur Joseph II vint rendre visite à Liotard, à Charles Bonnet et à Horace-Bénédict de Saussure et où Mozart ne dédaigna point de donner deux concerts en 1766.

La description de la ville et du lac dans le fameux article «Genève» inspirera de nombreux «Itinéraires»<sup>22</sup>,

rédigés à l'intention des voyageurs du Grand Tour. En popularisant ce site, comme d'autres le feront pour la Baie de Naples ou la Jungfrau vue d'Interlaken, d'Alembert a, en quelque sorte, inventé un paysage historique: «Cette ville située sur deux collines, à l'endroit où finit le lac qui porte aujourd'hui son nom, et qu'on appelait autrefois le *Léman*. Sa situation en est très agréable; on voit d'un côté le lac, de l'autre le Rhône, aux environs une campagne riante, des coteaux couverts de maisons de campagne le long du lac, et à quelques lieues les sommets toujours glacés des Alpes, qui paraissent des montagnes d'argent lorsqu'ils sont éclairés par le soleil dans les beaux jours... Le lac est une espèce de petite mer qui a ses tempêtes, et qui produit d'autres phénomènes curieux...».

Près de 50 ans plus tard, Sismondi, en écrivant sa *Statistique sur le Département du Léman*<sup>23</sup>, sera également prisonnier de ce cliché. Il le reproduira toutefois avec le lyrisme de son époque et ajoutera: «Comme on s'avance vers ces Alpes merveilleuses, les tableaux se multiplient et prennent tour à tour tous les caractères... Un pareil spectacle devait produire des peintres, et il en a produit».

### 3. L'Artisan et l'Artiste

Nous constatons donc, qu'à Genève, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, les conditions socio-économiques étaient enfin réunies pour le surgissement d'un art typiquement genevois. Les architectes, les peintres, les dessinateurs, les miniaturistes, les émailleurs, les décorateurs, les orfèvres étaient apparus au gré des possibilités du marché, mais leurs statuts réciproques étaient encore confus et mal définis. On sait avec quelles prudentes versatilités Diderot, dans son *Dictionnaire*, avait traité de la «distribution des Arts en libéraux et en mécaniques», les uns étant «plus l'ouvrage de l'esprit que de la main et qu'au contraire d'autres étaient plus l'ouvrage de la main que de l'esprit».

L'on doit admettre cependant que la distinction entre «arts nobles» et «arts mineurs», quoique très discutée dans l'Europe du XVIII<sup>e</sup> siècle, était déjà nettement établie dans certains pays, avec tous les abus que cela implique. A Genève, le problème ne s'était pas encore posé avec acuité. Mais nous savons maintenant que c'est un faux problème, l'adéquation parfaite d'un outil à sa fonction ayant définitivement réglé la question en créant une authentique forme d'art.

C'est en 1732, qu'un éminent magistrat, Jean-Jacques Burlamaqui, juriste réputé, ami des artistes et l'un des premiers collectionneurs genevois de peintures et d'estampes, se fait le porte-parole de la «Fabrique», dans une requête au Gouvernement pour l'établissement d'une Ecole de dessin, dont il dit toutefois qu'elle n'est pas destinée à former des «Artistes». Son discours, lu au Petit-



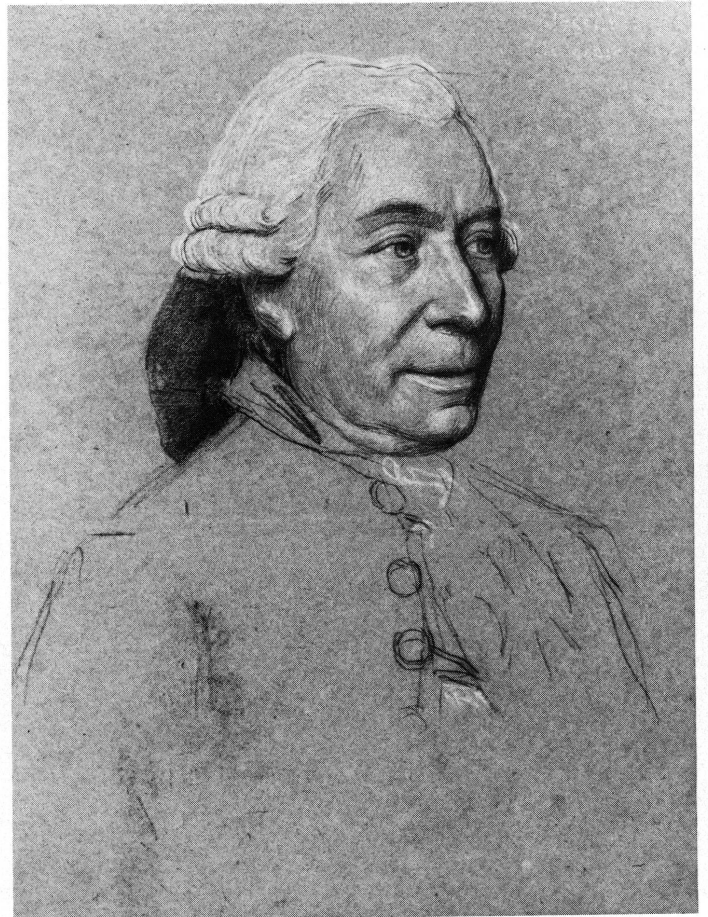
6. Jean-Etienne Liotard (1702-1789). *Un Effendi, ami du Testerdar ou Grand Trésorier de l'Empire, dessiné devant lui à Constantinople (1737-1738)*. Sanguine et pierre noire. Papier blanc. 21,9 × 17,1 cm. Genève, Collection Grégoire Salmanowitz. «...Le 22 juin 1761, nous avons vu, chez le célèbre et excellent pastelliste Liotard, de véritables chefs-d'œuvre de sa main; il est vrai qu'il demande 30 à 50 louis de chacun de ses portraits. On y voit aussi un grand nombre de beaux dessins, qu'il a faits surtout en Turquie, et souvent d'après nature; comme il a séjourné longuement là-bas, il porte encore un costume exotique, dans lequel il ne craint pas de sortir. Il n'a coupé que récemment la longue barbe qui allait avec le costume...». Relation anonyme dont l'auteur serait un jeune Allemand de Carlsruhe, passant par Genève lors de son Grand Tour et cité par Jean-Daniel Candaux dans ses «Voyageurs européens à la découverte de Genève» (1966).

7. Jean-Etienne Liotard (1702-1789). *L'Archiduchesse Marie-Antoinette d'Autriche, future Reine de France, à l'âge de 7 ans (1762)*. Sanguine, pierre noire et aquarelle. Dessin rehaussé au verso. Papier blanc. 32 × 25,5 cm. Ancienne collection: Impératrice Marie-Thérèse d'Autriche; collection Baronne Maria Reitzes-Marienwert, Vienne, 1930. Acquis en 1947 par la Fondation Gottfried Keller et déposé au Musée d'art et d'histoire de Genève, inv. 1947-42. *A son retour de Constantinople, Liotard passe par Vienne et s'y arrête le 2 septembre 1743. Amateur d'art, le Duc François de Lorraine s'intéresse à lui et le recommande à son épouse, l'Impératrice Marie-Thérèse. C'est le début de relations bienveillantes de la part de Marie-Thérèse, dévouées de la part de l'artiste genevois et qui vont durer jusqu'à la mort de la souveraine. Nommé peintre de la Cour, Liotard portraiture à plusieurs reprises des membres de la famille impériale. C'est lors de son second séjour à Vienne, en 1762, que l'artiste dessine les célèbres portraits des enfants de l'Impératrice dont celui de Marie-Antoinette que nous reproduisons ici. Liotard en parle dans une lettre à sa femme, datée du 13 novembre 1777, de Vienne lors du dernier voyage qu'il y fera, cette fois accompagné de son fils: «Elle (l'impératrice), m'a dit que tous les portraits que j'ay fait de sa famille elle les portoit avec elle dans tous ses voyages. Elle estime sur toutes choses les portraits de Ses enfants que j'ay dessiné aux deux crayons...». Liotard se voulait «le peintre de la vérité». Avec ce dessin, il nous montre une fois encore qu'il a réalisé cette ambition. Les innombrables effigies de Marie-Antoinette qui illustrent sa vie, depuis l'enfance heureuse à Vienne à la Cour impériale jusqu'à l'ultime et terrible croquis de David la montrant partant pour l'échafaud, ne font que confirmer la profonde connaissance psychologique et l'intuition que Liotard avait de ses modèles. En effet, dans ce portrait parfaitement ressemblant d'une charmante princesse, alors à peine âgée de 7 ans, transparaît déjà une personnalité naissante qui, associée plus tard au pouvoir absolu, devait faire d'elle, en tant que Reine de France, l'un des personnages les plus contestés de l'Ancien Régime.*



8. Jean-Etienne Liotard (1702-1789). *Portrait de Lord John Mount Stuart* (1763). Pierre noire rehaussée de sanguine et de craie blanche. Papier bleuté. 90 × 47,6 cm. Anciennes collections Liotard puis Tilanus, Amsterdam. Don de la Société des Amis du Musée, 1935. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1934-27. *Très libre, sans aucune construction apparente, mais pourtant rigoureusement proportionnée et avec un unique repentir concernant la position de la main droite, le visage déjà parfait quant à l'expression, cette esquisse préparatoire nous montre à l'évidence, qu'avant même de saisir la pierre noire ou la sanguine, l'artiste avait déjà une connaissance intime de son sujet. Ce dessin est une étude pour le portrait au pastel du Premier Marquis de Bute, signé et daté 1763, appartenant à la collection Earl of Harrowby de Londres, que l'artiste cite dans son «Traité» sous la règle IX «Préférez de mettre moitié clairs et moitié ombres».*

9. Jean-Etienne Liotard (1702-1789). *Portrait d'homme, dit «Le Magistrat»* (vers 1763-1765). Pierre noire rehaussée de sanguine et de craie blanche. Papier bleuté. 56,5 × 44,5 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1935-5. *Comme le dessin précédent, ce portrait a figuré dans les collections J.-E. Liotard-Crommelin, Marie-Anne Liotard, J. W. R. puis C. B. Tilanus à Amsterdam, avant d'être offert au Musée de Genève en 1935 par la Société des Amis du Musée. Dans ces différentes collections il a toujours été intitulé «Le Magistrat». La présentation et la rapidité du trait nous font penser qu'il s'agit probablement d'une ébauche en vue d'un pastel, et ceci confirme ce que nous disions du «Portrait de Lord John Mount Stuart» sur l'intense acuité psychologique de l'auteur. Ce visage, à la virilité puissante, pétri d'intelligence et de vigilance, s'apparente par bien des points aux portraits de notables genevois du même artiste, tels ceux d'Ami-Jean De la Rive et de Pierre Mussard.*





10. Jean-Etienne Liotard (1702-1789). *Portrait de Marie-Thérèse Liotard regardant une tabatière* (1779). Pierre noire, sanguine et craie blanche. Papier gris. 58,2 × 47,6 cm. Anciennes collections J.-E. Liotard-Crommelin; Marie-Anne Liotard; J. W. R. puis C. B. Tilanus, Amsterdam; Jacques Salmanowitz à Genève. Actuellement collection Grégoire Salmanowitz. Marie-Thérèse Liotard est la fille de l'artiste et de son épouse Marie Fargues. Née à Genève le 12 janvier 1763, elle a été tenue sur les fonts baptismaux par le Syndic Mussard au nom de l'Impératrice Marie-Thérèse d'Autriche, qui avait accepté d'être la marraine. Dans une lettre à son frère aîné Jean-Etienne à Amsterdam, datée de Genève «fin avril 1779», Marie-Thérèse Liotard écrit: «...je voulais qu'on te donna un portrait de moi que mon papa a fait dernièrement dans lequel je suis très flattée, du moins je trouve, et qui, quoiqu'il ne soit un des meilleurs que papa aye fait, est pourtant meilleur que l'autre» («l'autre» était un émail).



11. Jean-Etienne Liotard (1702-1789). *Portrait de l'artiste âgé* (vers 1770-1773). Fusain, rehauts de craie blanche et de sanguine. Papier bleuté. 48,8 × 35,9 cm. Ancienne collection A. von Lanna. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1960-32. L'artiste, dont c'est l'un des derniers autoportraits, doit avoir environ 70 ans. Il n'a donc pas encore écrit son «Traité». Le regard, quoique déjà voilé par la lassitude de toute une vie, reste pourtant lucide. Néanmoins, le visage renonce déjà à l'amour-propre et laisse percevoir la dérision qui évite l'amertume. C'est ce dessin qui est l'étude pour le pastel du Musée de Genève (inv. 1925-5) que Liotard gravera en 1781 pour illustrer les principes suivants de son livre «Du clair-obscur», «Du saillant», ainsi que les règles III et VII «Point de touches», IX «Préférez de mettre moitié clairs et moitié ombres».

Conseil puis au Conseil des Deux-Cents est sans ambiguïté et nous le citons <sup>24</sup>: «L'on peut considérer l'établissement d'une Ecole publique de dessin sous deux vues différentes; ou pour former des Dessinateurs et des Peintres, ou seulement pour donner aux jeunes gens qui se destinent aux Arts mécaniques les principes du dessin, qui peuvent servir à perfectionner ces mêmes arts. C'est principalement et proprement sous cette seconde vue que la Commission a examiné la proposition d'établir dans cette ville une Classe publique de dessin... En effet, sans parler ici de la taille des pierres, la charpenterie, la menuiserie, la serrurerie, auxquels le dessin est très nécessaire, nous avons encore dans Genève plusieurs manufactures considérables en elles-mêmes qui occupent un grand nombre de citoyens et d'habitants, et dont les ouvrages sont portés chez tous les Peuples de l'Europe et s'y débitent avec succès».

Pierre Soubeyran, Directeur de l'Ecole de dessin, finalement mise sur pied en 1751, confirme ce point de vue quand il note dans un rapport sur son activité (1762) que: «Les Arts qu'il importe le plus de cultiver sont ceux qui fournissent les ouvrages dont on fait commerce, tels l'orfèvrerie, la bijouterie, la peinture gravure et ciselure des bijoux, les toiles peintes, etc... Or le Dessin est absolument nécessaire à ces sortes de professions. Et ce sont les Ecoles de dessin qui font fleurir ces sortes de manufactures» <sup>25</sup>. Huit ans plus tard, Soubeyran écrira dans un nouveau mémoire à propos de l'Ecole de dessin, mais cette fois-ci avec humeur, révélant un nouveau climat: «On n'a jamais eu en vue de former ici des Statuaires ou des Peintres de premier ordre, pour qui seule cette étude est essentielle, parce qu'on n'en a que faire à Genève, mais bien de ces Artistes qui fabriquent les Ouvrages de Commerce, ou ceux qui servent à la vie civile et non à la Magnificence» <sup>26</sup>. La mission impartie aux arts appliqués, phénomène européen qui aboutira au XIX<sup>e</sup> siècle aux Arts and Crafts et aux Kunstgewerbeschule et se cristallisera dans les Wienerwerkstätte, apparaissait donc aussi à Genève par le biais de l'Ecole de dessin.

A plusieurs reprises pourtant, Jean-Pierre Saint-Ours avait cherché à faire modifier l'organisation de l'Ecole pour que son enseignement puisse s'adresser non seulement aux artisans mais aux artistes et pour qu'on y introduise «la nature». Dans un mémoire inédit relatif aux arts à Genève, qu'il adressa à Girod de l'Ain, à Paris, durant la période française, il disait en outre: «Il me paraîtrait d'abord essentiellement utile d'établir un institut national dans le chef-lieu où tous les talents utiles et relatifs à notre population seraient représentés par des citoyens élus dans leurs professions, afin de former un faisceau de lumières, qui en dissipant ses malheureuses distinctions d'états supérieurs et inférieurs qui ont si souvent troublé notre République honorerait les occupations qui enrichissent la chose publique ainsi que celles qui la décorent... Le second moyen non moins utile, serait un museum non

seulement destiné aux beaux-arts, mais encore à toutes les productions qu'ils animent et qui nous sont propres» <sup>27</sup>.

Dès 1778, la Société des Arts avait créé une classe privée d'après le modèle vivant puis, en 1786, le Magnifique Conseil remettait à la Société la direction de l'Ecole de dessin, dite alors «Ecole du Calabri», de plus en plus fréquentée. Les cours techniques se multiplièrent au XIX<sup>e</sup> siècle avec, par exemple, celui de géométrie descriptive donné par le futur Général Guillaume-Henri Dufour. Installée en 1826 au Musée Rath l'Ecole s'adjoint une classe pour l'étude de la figure, aux ambitions plus artistiques, dirigée par François-Gédéon Reverdin puis par Jean-Léonard Lugardon et enfin par Barthélemy Menn. D'une manière significative, c'est sous la responsabilité de Menn que l'Ecole prendra officiellement le nom d'Ecole des Beaux-Arts, mais seulement en 1879 <sup>29</sup>.

En France, l'institution d'Ecoles de dessin publiques et gratuites est plus ancienne qu'à Genève. Elle remonte à 1676, date des lettres-patentes par lesquelles le Roi promettait de créer des Ecoles filiales de l'Académie royale de Paris <sup>30</sup>. Chargées de «propager la vraie doctrine», c'est-à-dire celle de l'Académie qui devait participer au mythe de la glorification du souverain, ces écoles se multiplièrent dans les principales villes de province mais le plus souvent furent déviées de leur but initial. Faute de fonds royaux, et financées généralement sur place par des mécènes venus de la bourgeoisie, elles tendront surtout à favoriser la prospérité des manufactures en stimulant chez les ouvriers le sens de la perfection et le goût inventif, rejoignant ainsi le pragmatisme de l'Ecole de Genève.

A Lyon, où la situation de l'art et de l'artisanat était comparable à celle de Genève, des recherches sont en cours sur ce problème à l'Université et le Professeur Marie-Félicie Pérez rejoint notre point de vue quand elle dit que «fort peu d'artistes connus ont été parmi les élèves de l'Ecole de dessin», citant également «les difficultés de tout ordre auxquelles se heurta l'organisation d'un enseignement du dessin dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui semblent refléter les contradictions de l'entreprise. En effet, comment assurer la formation d'artistes et d'artisans selon la même pédagogie...?» <sup>31</sup>.

Or, la plupart des artistes qui nous préoccupent ici, et dont les œuvres figurèrent souvent dans de prestigieuses collections européennes, s'ils sont issus des milieux les plus divers, n'ont pas été formés par l'Ecole de dessin qui, s'il est établi qu'elle a joué un rôle très stimulant pour la «Fabrique» et, par conséquent, pour l'économie genevoise, n'a pas eu l'influence déterminante sur les Beaux-Arts que veut une tradition historique issue du XIX<sup>e</sup> siècle, infirmée par des analyses récentes.

Comme il n'y avait pas d'Académie officielle des Beaux-Arts à Genève, nos «peintres» ne pouvaient acquérir leur



12. Jean Huber, dit l'Ancien (1721-1786). *Personnage vu de dos, assis sur un banc et regardant le Lac de Genève* (vers 1765). Crayon de graphite, plume et bistre, rehauts d'aquarelle. Papier blanc. 18,2 × 15 cm. Don de M. de Cerjat en 1926. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1926-89/110. «...A l'âge de quarante ans, Huber a pris le crayon. C'est à peine si nous avons le temps d'admirer les merveilles qu'il accomplit avec lui, avant de le trouver passionnément occupé à examiner la Nature, ravi des points de vue qui découvrent le lac, les bois et les montagnes qui l'entourent, et en décrivant les effets dans le langage de l'inspiration». William Beckford, Genève, le 19 janvier 1778.

13. Jean Huber, dit l'Ancien (1721-1786). «*Partie de Campagne. Portraits de la Société genevoise: M<sup>me</sup> Calandrini, M<sup>lle</sup> Lullin de Cbateauvieux, Mad.<sup>e</sup> Pictet*» (vers 1765). Crayon de graphite, plume et bistre, lavis d'encre de Chine et de bistre, aquarelle. Papier blanc. 17,9 × 14,9 cm. Don de M. de Cerjat en 1926. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1926-88/16.

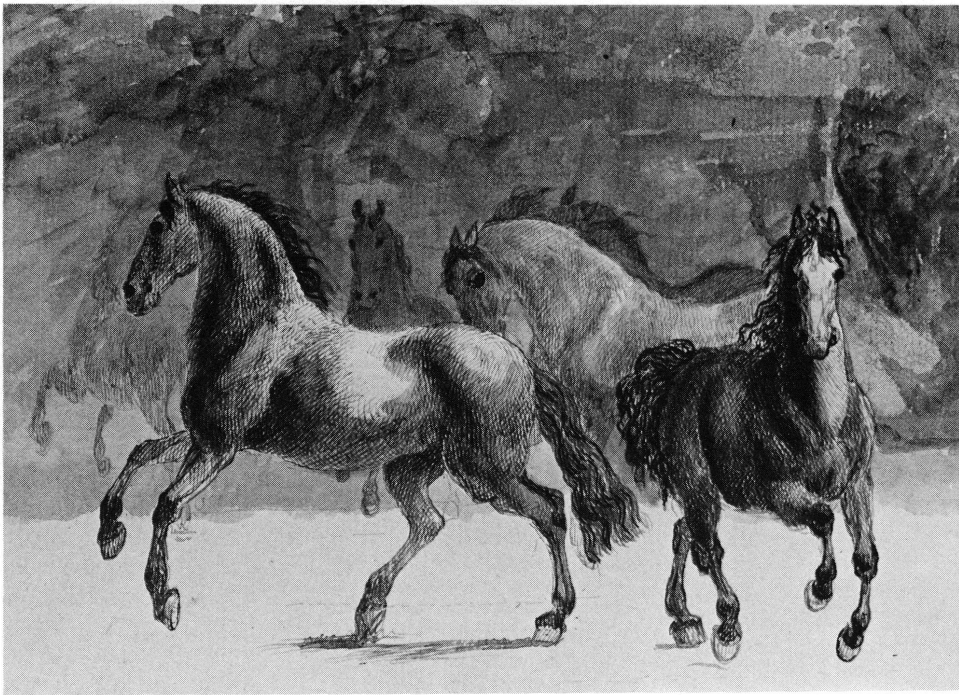
14. Jean Huber, dit l'Ancien (1721-1786). *Voltaire montant son cheval Pégase* (vers 1765). Crayon de graphite, plume et bistre, rehauts d'aquarelle. Papier blanc. 18,2 × 15 cm. Don de M. de Cerjat en 1926. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1926-89/38. «Il n'y a rien à faire avec cet homme-là, il a toujours son esprit au bout des doigts...». Voltaire.





15. Jean Huber, dit l'Ancien (1721-1786). *Le manège* (vers 1770). Plume et bistre, lavis de bistre et d'encre de Chine, rehauts d'aquarelle et de gouache blanche sur légère esquisse au crayon de graphite. Papier préparé en beige. 19,8 × 26,8 cm. Legs Charles-William Huber, descendant de l'artiste, en 1926. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1926-61.

16. Jean Huber, dit l'Ancien (1721-1786). *Étude pour «Les allures du cheval»* (vers 1780). Plume et lavis avec encres brune et gris-beige. Papier blanc. 14,3 × 18,2 cm. Don de M. de Cerjat, descendant de l'artiste, en 1926. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1926-88/20.



C'est dans le traité que Jean Huber se proposait de publier sur «*Les allures du cheval*», dont il n'existe qu'un manuscrit inachevé, conservé au Musée de l'Élysée à Lausanne, que nous trouvons ces quelques lignes: «...quand il s'agit d'un grand animal l'interruption des vérités pittoresques est trop considérable pour ne pas affecter le spectateur du tableau d'une manière désagréable. Les chevaux qui, après les figures humaines, tiennent le premier rang dans les compositions héroïques occupent trop d'espace dans le tableau pour qu'on doive les négliger...». Le traité devait être illustré par une série de dessins théoriques et épurés qui avaient pour origine des scènes de genre prises sur le vif, telle celle du manège (n° 15) dont Huber dégagait les informations essentielles concernant le cheval, jusqu'à obtenir des représentations rigoureusement exactes. Nous en possédons quelques exemplaires au Cabinet des dessins, parmi lesquels l'esquisse n° 16. Ce travail méthodique d'analyse et de synthèse est bien dans le droit fil de la mentalité de l'artiste savant-philosophe genevois des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.



17. Louis-Auguste Brun, dit Brun de Versoix (1758-1815). *Etude de cavalier* (vers 1784-1786). Pierre noire et craie blanche. Papier bleuté. 33,3 × 26 cm. Don de M. de Constant en 1827. Genève, Musée d'art et d'histoire-Collection de la Société des Arts, inv. Bru (I) 49. *En 1786, Louis XVI donne à Brun de Versoix le titre de « Directeur spécial de la Reine et de sa sœur Madame Elisabeth dans leurs travaux de peinture » ce qui procura à l'artiste l'occasion de partager l'intimité de la famille royale à Versailles pendant les dernières années de la monarchie. Il nous en a restitué la vie familière d'une manière extrêmement sensible et expressive dans les dessins offerts par M. de Constant à la Société des Arts. Louis-Auguste Brun est pour nous le témoin subtil et attentif de cette « simplicité idyllique » voulue par Marie-Antoinette à Trianon. Dessiné durant cette période, ce jeune aristocrate, cavalier à l'attitude banale, est tracé solidement au pinceau, ce qui pourtant n'enlève rien à l'élégance, au panache, et à la distinction du modèle. C'est le dessin à l'état pur, capable par ses seules ressources, d'exprimer une mentalité, une attitude face à l'existence. Après la Révolution, de retour à Versoix, dont il deviendra d'ailleurs le maire de 1801 à 1807, Brun milite ardemment avec Frédéric-César de la Harpe pour l'indépendance du pays de Vaud.*

métier qu'individuellement, certains à partir d'un apprentissage de graveur comme Liotard, Adam-Wolfgang Töpffer et Jean-Antoine Linck (rappelons que Jean-Jacques Rousseau était apprenti chez un maître-graveur lorsqu'il décida de quitter Genève), d'autres en suivant un enseignement privé comme Bourrit ou des études à l'étranger à l'instar de Pierre-Louis De la Rive et de Louis-Auguste Brun à Dresde, de Saint-Ours et Agasse à Paris, l'un chez Vien, l'autre chez David. Massot, par contre, doit son impeccable technique à l'École de dessin. François Diday suivit peu de temps les cours du Calabri mais doit sa formation à son passage dans l'atelier de Gros à Paris et à ses courses d'études sur le motif; Calame étudia chez Diday; Lugardon, après quelques mois au Calabri apprit surtout son métier chez Gros, comme Diday, et pendant deux ans en Italie où Ingres s'intéressa à lui. Quant à Rodolphe Töpffer, il apprit le dessin avec son père Adam. Les études de Menn furent longues. Commencées tout d'abord à l'École et poursuivies pendant des années sous la direction d'Ingres à Paris puis à Rome.

Ces formations si diverses et indépendantes ont favorisé chez chacun des artistes de l'École genevoise un développement personnel. En effet, ils n'eurent pas à subir les contraintes passéistes imposées par beaucoup d'Académies et dans cette république exiguë, à l'indépendance fragile, ils n'eurent à flatter ni prince ni église et les pressions du pouvoir, fut-il industriel ou manufacturier, ne s'exercèrent point sur eux, car ils surent très tôt s'en affranchir. Ils étaient totalement disponibles pour appliquer, dans leur domaine propre, les méthodes précises et objectives d'analyse de la réalité qui avaient assuré le destin de leur cité. Et ce n'est pas la moindre cause de leur singularité. Le public était leur seul juge. Il leur manifesta à plusieurs reprises son approbation. Citons Saint-Ours, Diday, Lugardon et Calame dont des créations importantes ont été acquises par souscription.

D'ailleurs Sainte-Beuve aurait pu dire de nos artistes ce qu'il disait de nos écrivains: «Tous ces Genevois de la vieille souche ont finesse, modération, une certaine tempérance, l'analyse exacte, patiente, plus de savoir que d'effet, plus de fond que d'étalage, et quand ils se produisent, ils ont du dessin plutôt que de la couleur, le trait du poinçon plus que du pinceau; ils excellent à observer, à décrire les mécanismes organiques, physiques, physiologiques, dans un parfait détail...»<sup>32</sup>.

#### 4. *L'Artiste, le Savant et le Philosophe*

On découvre la spécificité du dessin genevois dans deux aspects de l'art graphique: le dessin sur le motif et le «tableau dessiné».

Les croquis dans la nature, tous nos artistes ont affirmé qu'ils ne pouvaient s'en passer pour composer. Ils rem-

plissaient carnets, albums et cartables de ces «matériaux», lors d'innombrables «courses de paysage» qu'ils entreprenaient ensemble ou solitaires.

Quant au «tableau dessiné», que l'on pourrait désigner comme un «dessin arrêté», selon l'expression de P. J. Mariette dans son *Abecedario*<sup>33</sup>, et qui a une valeur autant conceptuelle que plastique, nous verrons plus loin qu'il représente une forme d'expression très typique de la mentalité genevoise.

Par le tracé direct de la ligne, pour préciser, enserrer, cerner les formes; par la souplesse du pinceau et les possibilités sans cesse renouvelées du lavis, son prolongement immédiat, pour capter la lumière, suggérer espace ou couleur; par le moelleux du crayon, du fusain, de la craie, souvent écrasés ou adoucis à l'estompe, le dessin a été l'instrument privilégié des artistes genevois pour transmettre leur vision du monde. Il a joué un rôle prépondérant dans la prise de possession du paysage et dans l'analyse de la nature. Certains ont trouvé dans ce langage un mode de connaissance, de réflexion, de communication et à Genève, c'est bien par l'entremise du dessin d'après nature que s'est réalisé le clivage entre art et artisanat.

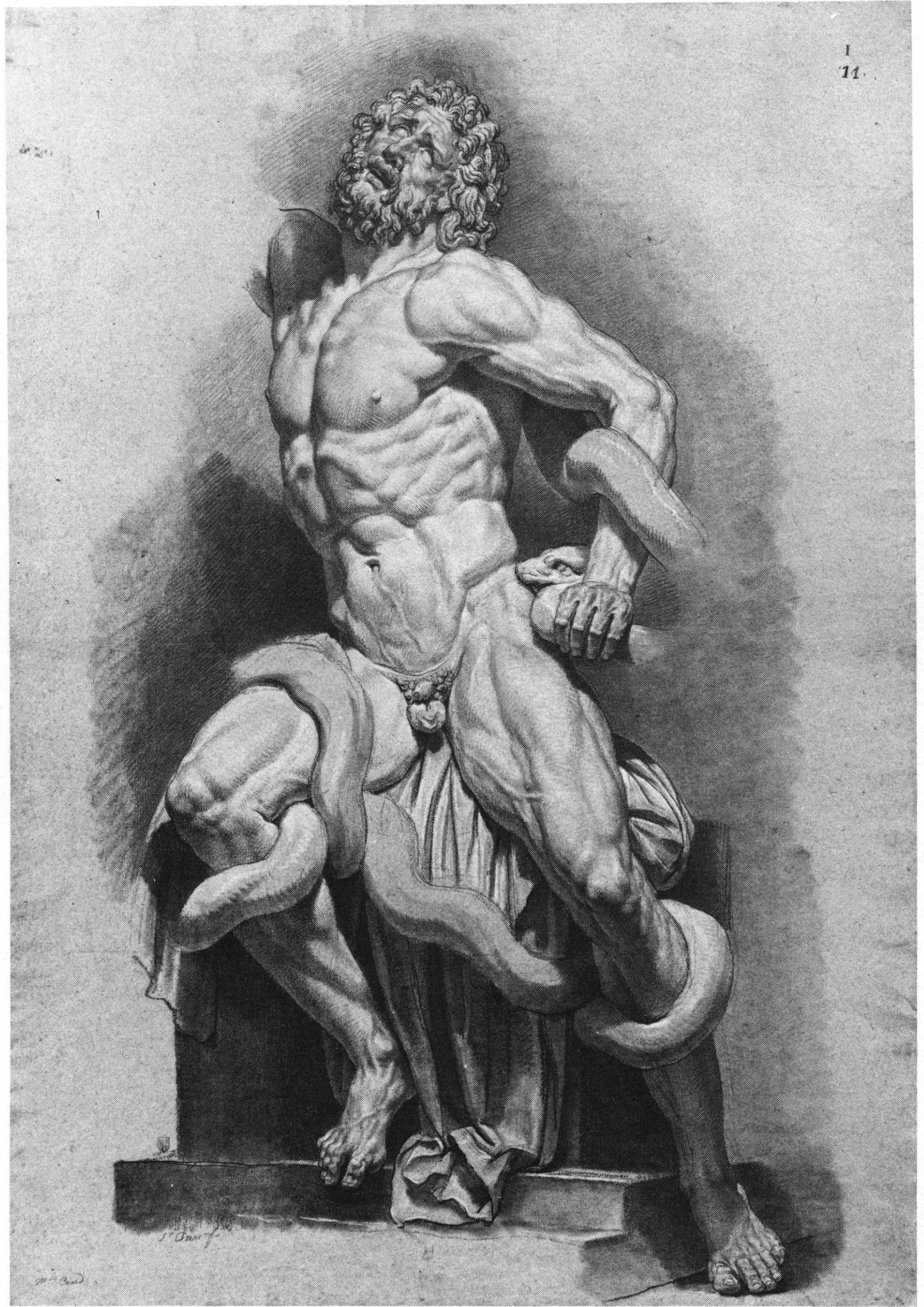
*L'Encyclopédie* avait conduit à cette étude de la réalité quand elle prônait «L'usage de dessiner continuellement la nature (entendons aujourd'hui par là l'univers) qui donne et qui conserve à un artiste ce goût de la vérité qui touche et intéresse» et que «le paysage est encore une partie essentielle de l'art de dessiner... quelque imagination qu'ait un artiste, il est difficile qu'il ne se répète, s'il n'a recours à la nature, cette source inépuisable de variété»<sup>34</sup>.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'essor de la science genevoise va influencer sur la manière dont la société lettrée acquiert le sens de la nature. Genève se situait alors au centre de ce grand mouvement d'évolution de la sensibilité qui rapprochait l'homme de ses sources primitives. Or le milieu culturel de cette petite cité était bien évidemment restreint. Tout le monde s'y connaissait, toutes les disciplines s'y côtoyaient. Les sciences naturelles s'y pratiquaient constamment dans les riches bibliothèques de la ville ou parmi les inépuisables trésors des campagnes et des montagnes environnantes. Cet exercice généralisé des sciences devait nécessairement guider l'approche esthétique du paysage et du portrait et nous allons voir que le statut social de l'artiste va étrangement se confondre avec celui du savant-philosophe.

Les savants et les artistes genevois collaborèrent souvent étroitement aux mêmes travaux. Ils participèrent ensemble à la découverte des Alpes du Faucigny qui s'est concrétisée dans la première ascension scientifique du Mont-Blanc, en août 1787, par Horace-Bénédict de Saussure dont le *Voyage dans les Alpes* a été illustré par Marc-Théodore Bourrit et Adam-Wolfgang Töpffer. La relation que Saussure a faite de son *Voyage à la cime du Mont-Blanc*

Saint-Ours exécuta cette académie en 1781, à son arrivée à Rome, directement d'après la célèbre statue antique, qui se trouvait en plein air dans une niche du Musée Pio-Clementino, l'un des musées du Vatican où elle est d'ailleurs toujours conservée. Ce dessin n'a donc pas subi les trahisons qu'implique la reproduction d'un moulage ou d'une gravure et il a permis à Saint-Ours, comme avec ses nombreuses académies exécutées entre 1781 et 1789, de comprendre beaucoup mieux encore que par la lecture des Anciens, la réalité antique source de la culture du peintre néo-classique. On peut dire également que l'artiste innove dans le genre quant à la vue du sujet qui est prise de bas en haut. Jacques Chamay nous a permis de dater ce dessin avec précision et nous l'en remercions. Il nous dit que la restauration des sculptures du Vatican faites sous les ordres de Canova, s'est terminée en même temps que la nouvelle installation du Musée Pio-Clementino par J. B. Visconti en 1782. A cette occasion, la pudeur de l'époque imposa des feuilles de vignes (qui ne furent enlevées qu'en 1940), ce qui prouve évidemment que notre dessin a été exécuté juste avant la pose de ces compléments végétaux! Ajoutons que Canova était très lié avec Saint-Ours et De la Rive et que les trois amis allaient dessiner ensemble dans la campagne romaine.

Voltaire est peut-être à l'origine de la disgrâce dans laquelle est tombé, pendant plusieurs siècles, le modèle académique, quand il disait: «Aucun ouvrage qu'on appelle académique n'a été en aucun genre un ouvrage de génie». Lettre du 30 novembre 1755. C'est qu'il savait, par sa connaissance du Baroque, que la représentation du corps humain pouvait être plus libre, plus expressive, et qu'elle échappait alors à toute classification. Cependant, ce superbe dessin du Laocoon nous montre à l'évidence que les contraintes rigoureuses, presque tyranniques, imposées par le genre, ont obligé les grands artistes à dépasser l'objectif bien connu des Académies, à savoir la représentation la plus fidèle de l'anatomie humaine. Pour pouvoir exprimer leur talent et leur sensibilité, une fois acquise la maîtrise absolue de la technique, il ne leur restait qu'une ressource, travailler sans relâche les jeux de l'ombre et de la lumière, l'infinie variété des demi-teintes, le juste et fragile équilibre entre les valeurs, allant du noir puissant au grisé le plus délicat, créant ainsi, dès le XVI<sup>e</sup> siècle un sujet de réflexion sur une harmonie nouvelle que les tachistes allaient rendre autonome en se débarrassant de la forme humaine. En outre, tout récemment, l'art conceptuel étant arrivé au point ultime des possibilités de communication émotionnelle et intellectuelle, les artistes sont de plus en plus nombreux, qui ressentent la nécessité de retourner à la discipline du dessin.



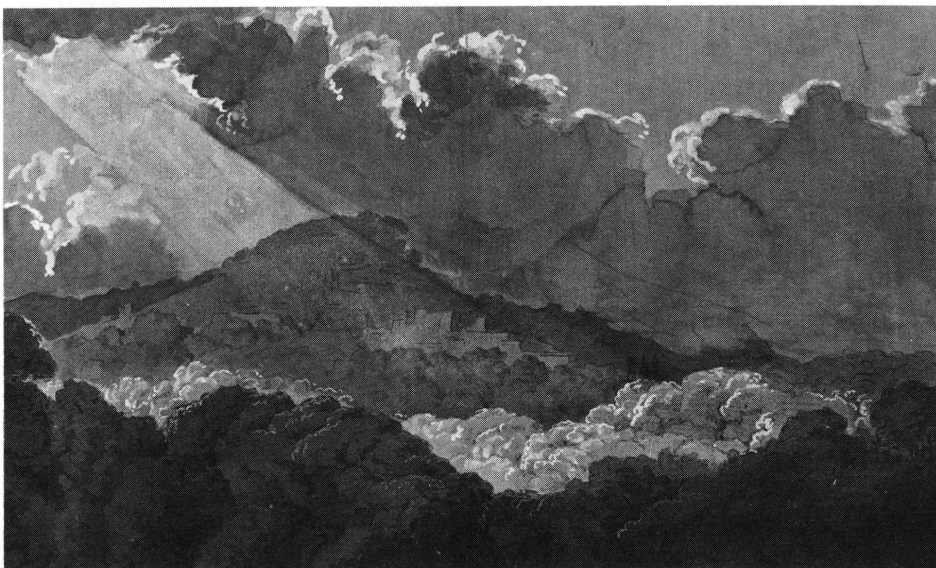
18. Jean-Pierre Saint-Ours (1752-1809). *Le Laocoon* (1781). Fusain, craie blanche, estompe. 71 × 51 cm. Annotations non autographes. Don de M<sup>me</sup> Robert Céard, née Fanny Saint-Ours, fille de l'artiste. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. O-11. La figure seule de Laocoon est représentée ici, à l'exclusion des deux fils du héros, qui, dans l'œuvre originale, l'entourent de part et d'autre.



19. Jean-Pierre Saint-Ours (1752-1809). *La douleur du Léviite* (vers 1806). Pierre noire, pinceau et sépia, lavis de sépia. Papier blanc légèrement verdâtre. 43,6 × 27,6 cm. Au-dessous du dessin : recherche de composition à la pierre noire pour ce même sujet. Anciennes collections M<sup>me</sup> Robert Céard, née Fanny Saint-Ours; Hippolyte Gosse; M<sup>me</sup> Hector Maillart, née Elisabeth Gosse; Hoirie Maillart. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1967-129. «O fille trop aimable, et trop aimée! c'est donc pour cela que je t'ai tiré de la maison de ton père? Voilà donc le sort que te préparait mon amour? Il acheva ces mots près à la suivre, et ne lui survécut que pour la venger. Dès cet instant, occupé du seul projet dont son âme étoit remplie il fut sourd à tout autre sentiment; l'amour, les regrets, la pitié, tout en lui se change en fureur». Jean-Jacques Rousseau «Le Léviite d'Ephraïm». Nous reproduisons ici l'un des seize lavis exécutés par l'artiste vers 1806, d'après des esquisses peintes appartenant aujourd'hui au Musée de Genève, réalisées elles, depuis 1795. Ces dessins au pinceau étaient destinés à être gravés mais le projet n'aboutit pas. Ils illustrent avec une entière fidélité «Le Léviite d'Ephraïm», étrange poème en prose écrit par Rousseau en 1762 et inspiré au philosophe conjointement par la lecture de la Bible et celle des «Idylles» de Geissner. Un tel récit, par ses ressources dramatiques, a donné au peintre d'histoire qu'était Saint-Ours, la possibilité de jouer sur tous les registres de l'émotion, des scènes les plus tendres, naïves dans la manière des pastorales aux actions violentes et héroïques en passant par cet épisode bouleversant de «La douleur du Léviite». Le clair-obscur de cet espace clos, issu d'une unique source lumineuse, en accentue encore le côté tragique. L'admiration que Saint-Ours vouait à Rousseau l'a amené à une interprétation très personnelle du «retour à l'Antique» et a déterminé absolument la quasi-totalité de ses sujets.

20. Jean-Pierre Saint-Ours (1752-1809). *Sujet à l'Antique: La lampe* (vers 1788-1790). Pierre noire, pinceau et sépia, lavis de sépia, lavis d'encre de Chine, gouache blanche. Papier bleuté. 36 × 24,9 cm. Ancienne collection Auguste Marmier. Collection Emile Chambon. Ce très beau lavis de «La lampe», d'une grande modestie d'expression, date de la période la plus sereine de la carrière de Saint-Ours. Celle où, installé à Rome de 1780 à 1792, il voyageait en Italie, composait des tableaux antiquisants qui le faisaient rechercher, où il inventait les «tableaux dessinés» qu'il vendait en Europe. Par le moyen le plus simple de la lampe à huile, l'artiste crée ici un moment d'intimité merveilleuse, il atteint la maîtrise totale de la lumière, qui sans avoir le mystère d'un Georges de La Tour, exprime un instant privilégié où la lueur d'une flamme crée une complicité et protège de la nuit menaçante.

21. Jean-Pierre Saint-Ours (1752-1809). *Paysage italien boisé, avec colline, dans une lumière d'orage* (vers 1788-1790). Crayon noir, lavis de sépia et gouache blanche. Papier préparé gris-vert. 35,8 × 54,8 cm. Signé en bas à droite: St Ours f. Anciennes collections M<sup>me</sup> Robert Céard, née Fanny Saint-Ours; Hippolyte Gosse; M<sup>me</sup> Hector Maillart, née Elisabeth Gosse; M<sup>me</sup> Claire Maillart. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1971-89. *Comme le faisaient les artistes genevois aux abords de Genève, en Italie, Saint-Ours et De la Rive organisaient des «cours de paysages» pour dessiner sur le motif, qui les amenèrent souvent à Tivoli et à Frascati en 1785. Mais les paysages de Saint-Ours, même les croquis les plus impulsifs de ses carnets, où l'on peut reconnaître dans les lointains les constantes volumétriques des collines et des villages du Latium, ces paysages sont totalement irréalistes parce qu'ils sont la résultante utopique d'une reconstitution basée sur l'illusion néo-classique. Ils seront l'environnement idéal des grandes compositions antiquisantes et des faits héroïques.*



22. Jean-Pierre Saint-Ours (1752-1809). *Flamininus affranchit les Grecs assemblés dans le cirque après les avoir vaincus* (vers 1782-1786). Crayon noir, plume et pinceau aux lavis beige et gris, lavis de sanguine, rehauts de gouache blanche. Papier crème. 43,3 × 69,3 cm. Signé en bas à droite: St Ours ft. Ancienne collection Pierre Pobé. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1979-44. *Avec les «tableaux dessinés» de Saint-Ours, suivis peu après par ceux de De la Rive, le dessin apparaît bien à Genève en cette fin du XVIII<sup>e</sup> siècle comme un art autonome. Passionné de justice, Saint-Ours souhaitait faire œuvre morale. Il choisissait des thèmes exemplaires dans les hauts faits de la république antique qu'il lisait chez les Anciens. On décrypte aujourd'hui ses interprétations idéalistes, sources de son message d'homme engagé dans l'histoire de son temps. Ici, son sujet est emprunté à Plutarque qui décrit, dans les «Vies parallèles», comment le général romain Flamininus, après avoir défait les Grecs à Cynocéphales, restitua leur liberté à l'issue des jeux Isthmiques de Corinthe en 196 av. J.-C.*





23. Jean-Pierre Saint-Ours (1752-1809). *Portrait de femme* (vers 1781). Pierre noire et estompe, craie blanche et estompe. Papier bis collé en plein sur une feuille d'album. 48 × 27,4 cm. Anciennes collections M<sup>me</sup> Robert Céard, née Fanny Saint-Ours; Hippolyte Gosse; M<sup>me</sup> Hector Maillart née Elisabeth Gosse, M<sup>me</sup> Claire Maillart. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1971-101. Ce portrait, qui nous séduit par sa vérité, sa féminité, sa nostalgie, proche encore d'un Fragonard, a certainement été dessiné d'après nature. Créé dans le climat néo-classique de la Rome de 1781, il est néanmoins très loin de l'Antique et se rattache encore à l'ambiance française que l'artiste vient seulement de quitter. On le découvre dans un grand album où Saint-Ours a dû dessiner, au hasard de son inspiration et de ses voyages en Italie, perdu au milieu de croquis d'après des monuments baroques ou antiques d'esquisses de lions et de rapaces ou de vues de villas romaines. Plusieurs de ces dessins sont datés 1781.

avait d'ailleurs été précédée en 1773 d'une *Description des glaciers, glaciers et amas de glace du duché de Savoie* par Bourrit. Celui-ci en dédicaca la seconde édition au Roi de France, collectionneur de ses dessins: «La grandeur des objets que j'ai peints, leur immensité, le spectacle tout à la fois imposant et instructif qu'ils présentent, ces merveilles de la Nature qui attirent l'attention des hommes de goût comme des Philosophes... quoi de plus digne d'être offert à votre majesté? Dans ces masses en apparence informes, dans ces rochers sourcilleux et ces immenses glaciers qui couvrent les Alpes, l'homme sensible reconnaît la puissance d'un Dieu qui a tout fait pour le bonheur des hommes. C'est à dévoiler ces mystères de la Nature que mon ouvrage est consacré...»<sup>35</sup>. Le troisième volume sera dédié à Buffon.

On note donc chez les scientifiques, les peintres et les dessinateurs une identité de comportement et de préoccupations. Leurs travaux respectifs procèdent aussi parfois d'une démarche similaire. Par exemple, le célèbre naturaliste Charles Bonnet, connu encore de nos jours pour ses recherches sur la parthénogénèse, a certainement influencé Liotard, Huber et De la Rive (qui étaient membres avec lui de la Société des Arts) avec son essai intitulé *Contemplation de la Nature* (1764)<sup>36</sup>, tout à la fois contemplation active et vaste interrogation du cosmos, où il traitait, entre autres, de «l'homme doué de raison qui atteint à tous les arts et à toutes les sciences» et à qui «par là, la nature entière est soumise». De plus, les discussions passionnées suscitées à Genève autour de l'*Essai de Psychologie* (1754) du même Charles Bonnet<sup>37</sup> ont sûrement incité Liotard à persévérer, envers et contre toutes les incompréhensions, dans l'analyse quasi-métaphysique qu'il faisait de la personnalité de ses modèles.

La «vérité» était l'aspiration fondamentale des scientifiques genevois qui voyaient dans l'observation des faits la seule méthode propre à la découvrir et à l'enseigner. Or Jean-Etienne Liotard est l'unique artiste de son temps à s'être affirmé, au travers de toutes les modes, comme «Le peintre de la vérité». A l'instar des naturalistes qui exposaient leur «système» et publiaient des ouvrages philosophiques (Bonnet, Saussure, Sénebier), il ressent lui aussi le besoin de théoriser ses expériences. A près de 80 ans, en 1781, il publie son *Traité des principes et des règles de la peinture*<sup>38</sup>.

Pour Liotard, «la peinture est le miroir immuable de tout ce que l'univers nous offre de plus beau. Par elle, le passé est toujours présent. Victorieuse du temps, ses ouvrages sont immortels et invariables, ils enchaînent le présent et reproduisent le passé... Elle crée la nature et la présente à nos yeux avec toute la variété possible».

Dans son chapitre consacré au dessin, Liotard dira «qu'il est la juste ressemblance de toutes les formes que l'on voit dans la nature; aucune peinture ne peut être bonne sans le dessin. Il peut réunir toutes les parties de

L'artiste a beaucoup travaillé à ce sujet dont il existe d'innombrables croquis préparatoires, d'ensemble et de détails d'une extrême violence d'expression. C'est lorsqu'il séjourna à Rome que l'artiste commença à peindre en 1792, « Une famille réduite par un déluge au désespoir », comme il le précise dans son autobiographie. Il pensait certainement depuis longtemps à ce thème. Dans une lettre de Rome à son cousin Boisdébène, il écrivait le 19 février 1783 : « Une nouvelle affreuse vient de se répandre ici, un tremblement de terre est arrivé il y a six à huit jours en Sicile. Il a occasionné la ruine presque entière de Messine qui était comme vous savez depuis longtemps en péril par la forme voûtée du sol... l'on croit qu'il y ait péri plus de 20 à 30 mille personnes... ». Saint-Ours nota par ailleurs le 23 juin 1783 : « ...Votre description de notre malheureuse Patrie m'a fait la plus vive peine, surtout l'émigration de nos parents... tout change si fort dans la vie, qu'en vérité l'on ne peut assurer de rien ». L'artiste faisait allusion ici aux troubles révolutionnaires de Genève en 1782-83 qui avaient obligé des familles entières à fuir la ville et les rapprochements entre les débordements de la nature et ceux de la politique nous semblent certains. La première version du sujet ayant été commencée en 1792 et exécutée en 1799 (Musée de Genève), donc pendant la Révolution française, l'intention symbolique paraît évidente surtout chez un peintre aussi préoccupé que Saint-Ours par les bouleversements sociopolitiques de son époque. Durant cette période, il ne cessa de dessiner et redessiner son angoisse.



24. Jean-Pierre Saint-Ours (1752-1809). *Etude de femme et enfant pour « Le Tremblement de terre »* (vers 1791). Fusain et estompe, craie blanche. Papier bleuté. 35,3 × 50,5 cm. Anciennes collections M<sup>me</sup> Robert Céard, née Fanny Saint-Ours; Hippolythe Gosse; M<sup>me</sup> Hector Maillart, née Elisabeth Gosse; M<sup>me</sup> Claire Maillart. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1971-95.

25. Jean-Pierre Saint-Ours (1752-1809). *Femme malade alitée* (vers 1797). Crayon noir, pinceau et sépia, lavis de sépia, rehauts de craie blanche. Papier bleuté. 25 × 30 cm. En haut à gauche et au milieu à droite: notes autographiques de couleurs. Au verso: fragment d'étude de drapé. Ancienne collection Lily Albrecht. Collection Emile Chambon.

Les historiens genevois du XIX<sup>e</sup> siècle, qui ne bénéficiaient pas des sources dont nous disposons aujourd'hui, estimaient que Saint-Ours avait été largement influencé par David. Les deux artistes ont bien suivi, dans le même atelier, l'enseignement de Vien à Paris. Mais en 1775 David part pour Rome après avoir remporté le « Grand Prix » et en revient en 1780 quand le peintre genevois y arrive, titulaire à son tour de la même distinction. Jusqu'à aujourd'hui, nous n'avons pas trouvé dans les archives la trace de contacts personnels entre ces deux peintres depuis leur jeunesse. Toutes proportions gardées, ils ont chacun donné une interprétation très différente de l'art néo-classique. Un seul sujet leur est commun, celui des « Sabines », que Saint-Ours a d'ailleurs traité avant le grand maître de l'époque. Cependant, il n'est pas exclu qu'à son retour à Genève, Saint-Ours ait vu la gravure qui a popularisé le saisissant dessin fait par David de la tête de Marat mort (1793). Musée du Louvre, dépôt au Musée du Château de Versailles) et ait été frappé par ce masque à la fois douloureux et apaisé. Le visage de cette malade à bout de souffle et de lassitude, porte certains stigmates du tribun assassiné.



la peinture, excepté le coloris. Le dessin doit être tracé net, sans être sec; ferme, sans être dur ni raide; coulant, sans être mou; délicat, sans être maniéré».

Parfaitement original, le *Traité* de Liotard ne se réfère à aucun des grands textes sur l'art connus de tous les amateurs. Il en prend même le contre-pied avec l'importance donnée au «jugement», qui apparaît là comme le moyen d'atteindre à la vérité objective, sans avoir à se réclamer d'une beauté idéale. Cette exigence a sans doute été stimulée par *L'Art d'observer*, mémoire du pasteur, bibliothécaire et naturaliste Jean Sénebier, paru en 1774 et qui englobe les divers chapitres de la connaissance, y compris les beaux-arts<sup>39</sup>.

A propos de cette quête de la «vérité», Jean Huber écrit: «On a eu beau substituer des prétendues beautés idéales à la vérité de Nature, jamais on ne produit l'effet que l'on prétend produire. Le charme des Sens et de l'Imagination ne résulte jamais que de la présence de la vérité»<sup>40</sup>.

Quelques peintres ont, comme Liotard, transcrit leurs réflexions. Huber a publié un ouvrage intitulé *Observations sur le vol des oiseaux de proie* qui devait seulement «tirer de la pratique des Fauconniers de quoi à penser aux Naturalistes» et il a laissé des notes illustrées en vue d'un essai sur *Les allures du cheval*; Saint-Ours devait faire paraître ses *Recherches historiques sur l'utilité politique de quelques-uns des Beaux-Arts chez différents peuples*, manuscrit malheureusement détruit par sa fille, que ses idées révolutionnaires effrayaient; Adam Töpffer avait entrepris un *Traité du paysage* pour l'Académie des Beaux-Arts de Paris qui le lui avait commandé et nous verrons que l'*Essai de physiognomonie* de Rodolphe Töpffer<sup>41</sup>, quoique paru beaucoup plus tard (1845), s'inscrit dans la ligne directe des préoccupations du XVIII<sup>e</sup> siècle, tout en préfigurant, au plan du dessin, les célèbres travaux genevois de linguistique qui, avec Ferdinand de Saussure, donneront ses bases à la sémiologie.

### 5. L'Artiste dans la Cité

Une fois bien établie sa réputation d'homme de science, qui lui avait permis d'accéder au rang de l'intelligentsia, notre artiste se devait d'assumer l'une des tâches principales de celle-ci: la responsabilité des affaires de la cité. Liotard, Huber, De la Rive, A.-W. Töpffer ont fait partie du Conseil des Deux-Cents, Bourrit de l'Assemblée Nationale, Saint-Ours fut membre du Gouvernement révolutionnaire, chargé des questions d'art, Louis-Auguste Brun fut maire de Versoix pendant l'Annexion française, quant à Rodolphe Töpffer, il milita au sein de la presse pour défendre ses idéaux. Fervent patriote, Diday s'engagea dans la milice genevoise, devint officier-adjutant du Général Dufour et,

ardent défenseur de la cause des arts, il siégea pendant 24 ans au Conseil municipal de la Ville de Genève.

Ces responsabilités politiques furent particulièrement lourdes durant les troubles civils qui agitèrent Genève au XVIII<sup>e</sup> siècle et virent l'affrontement permanent des principes de Voltaire et de Rousseau. «Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, écrit l'historien C. Borgeaud, il y a deux Genève... en face l'une de l'autre et bientôt aux prises. L'une, héritière légitime, mais évoluée, de celle du XVI<sup>e</sup> siècle, est la ville de Rousseau, où s'agite la démocratie du Conseil général et des citoyens «représentants». L'autre est la Genève aristocratique du Petit-Conseil et du parti «négatif» où Voltaire exerce une influence singulière et néfaste»<sup>42</sup>.

Pendant l'Annexion à la France (1798-1813), les peintres se manifestèrent peu dans la Préfecture du Département du Léman. Par contre, dès la Restauration de la République, sous l'administration du Syndic Jean-Jacques Rigaud notamment (1825-1843), période d'un intense développement de la vie culturelle genevoise, les artistes reprendront une part active dans la vie de la cité. Notons qu'avec ses *Renseignements sur les Beaux-Arts à Genève*<sup>43</sup>, Rigaud nous a donné la première étude exhaustive sur les arts genevois, ouvrage essentiel pour notre histoire et où, avec beaucoup de discernement, le dessin apparaît dans ses relations avec la peinture et en tant que discipline autonome.

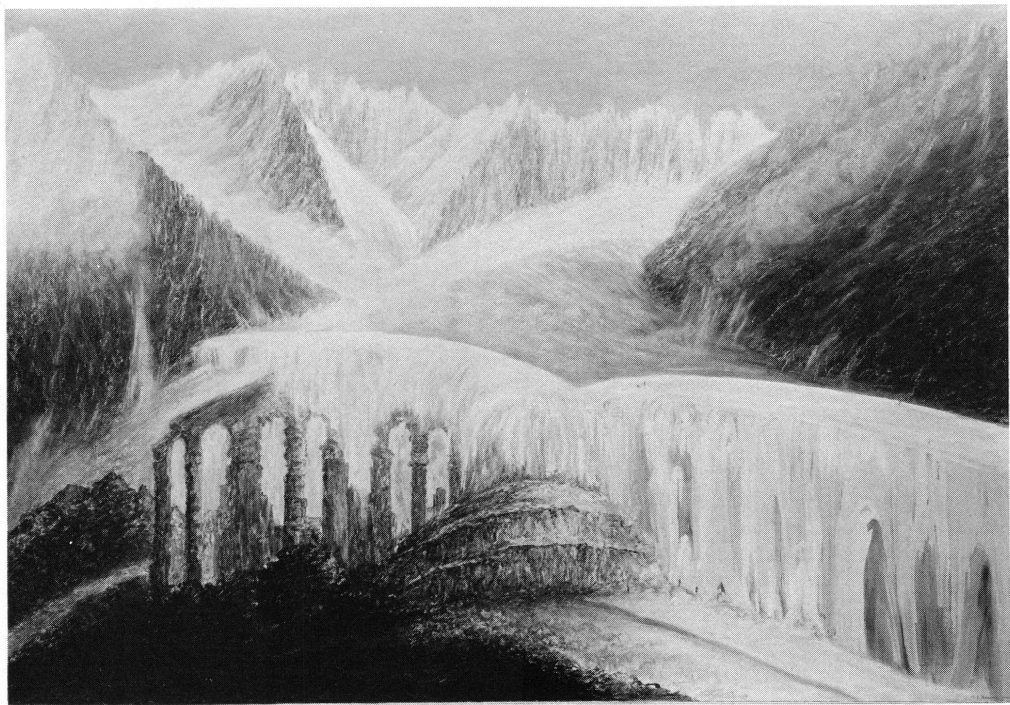
Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, certains artistes eurent leur rôle à jouer comme Diday, nous l'avons vu, et, sous le régime fazyste, comme Barthélemy Menn à qui James Fazy demanda conseil pour l'acquisition d'œuvres de Corot par l'Etat de Genève et qui put imposer ses nouvelles méthodes dans l'enseignement du dessin.

Si les artistes prenaient une part active à la politique, ils militaient également au sein des multiples sociétés qui animaient la vie intellectuelle genevoise. Nombreux faisaient partie de la Société des Arts, créée donc en 1776, qui réunissait patriciens et bourgeois et où se retrouvaient aussi bien des magistrats, des professeurs, des artistes que des membres de la «Fabrique». Cette compagnie savante avait pour vocation de perfectionner, de la manière la plus concrète, les arts, les sciences, les industries, le commerce. Le théoricien y œuvrait avec l'artisan pour favoriser l'émulation et les découvertes ainsi que pour soutenir toute initiative qui serait utile à la cité et à son économie<sup>44</sup>.

### 6. Le dessin, ascèse obligée

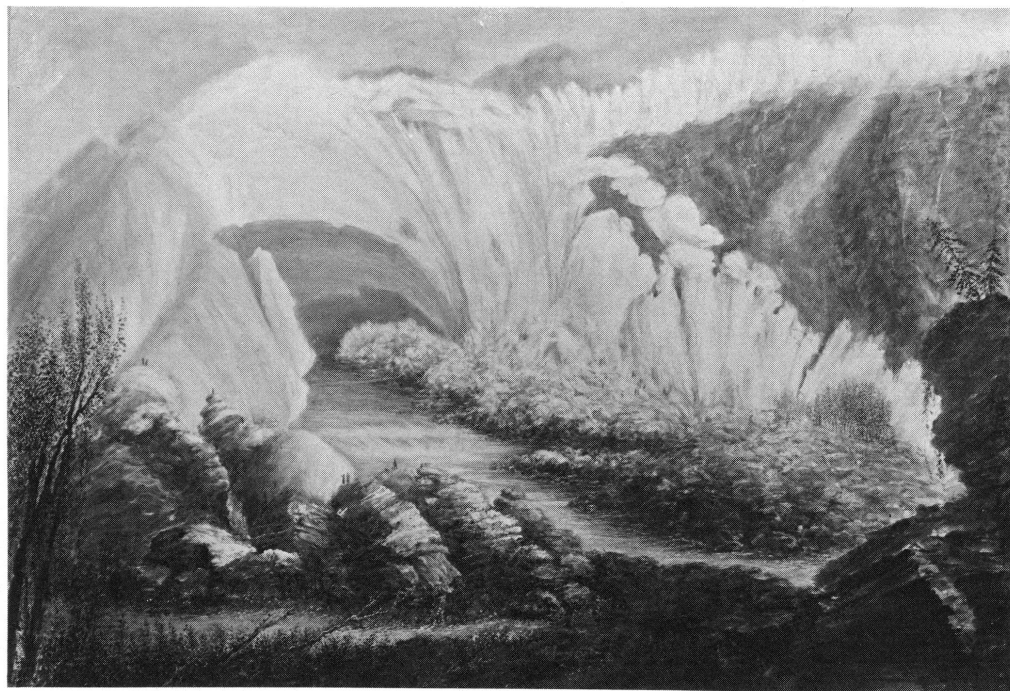
Les problèmes d'esthétique n'étaient pas négligés pour autant. Le Conseiller François Tronchin, ami de Voltaire et célèbre collectionneur, dont l'une des collec-

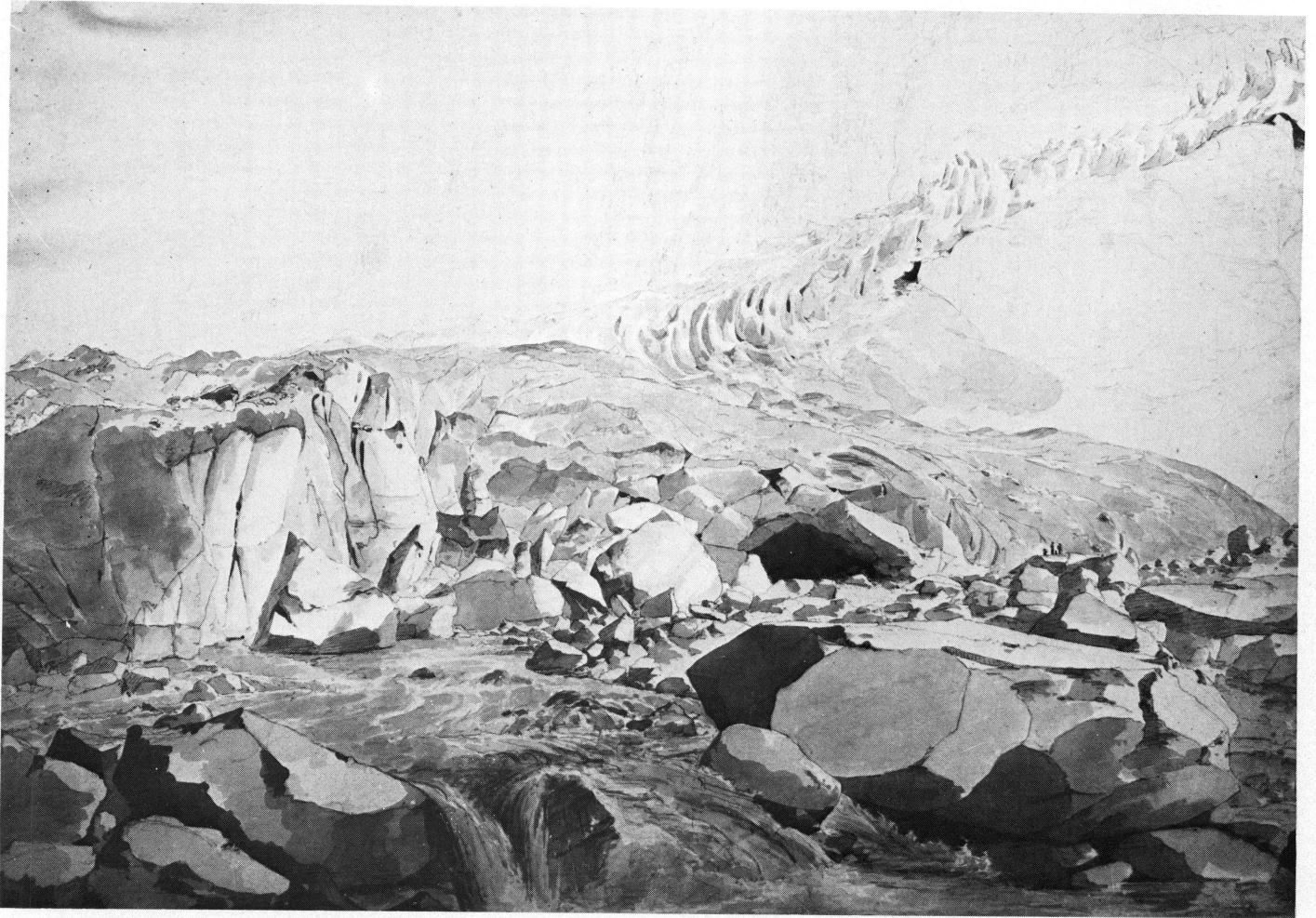
Vers 1760 déjà, dès qu'il osa sortir des murailles qui protégeaient sa cité du monde extérieur, Bourrit a trouvé sa vocation. Il sera «l'historiographe des Alpes». Il ira peindre, raconter et faire découvrir aux voyageurs les choses étonnantes qu'on trouve en Faucigny, particulièrement dans la Vallée du Mont-Blanc. Il était certainement loin de penser alors que son œuvre le rendrait célèbre: pensionné des rois, recherché des princes, écouté des savants, admiré par les touristes. Dans son optique de «découvreur», la montagne, dont il prenait possession en l'explorant, en la dessinant et en la décrivant tout à la fois était effrayante et «diabolique». Selon lui également, elle était «inatendue, extraordinaire et au-dessus d'une parfaite imitation pour les peintres, qui y voyaient toutes les règles de leur art devenir inutiles». Il faut lire les descriptions que Bourrit faisait des «Tableaux dessinés sur les lieux», comme celle de l'Arveyron, qui ajoute encore au côté fantastique de sa vision. «Les glaces du «Montanvert» encaissées entre les sommités que j'ai décrites, y auront longtemps été contenues avant de s'être frayé un dégorgeant. C'est sur «Chamoumi» qu'elles ont forcé le passage: on les y voit descendre et former l'amas de l'«Arveron», l'une des merveilles de cette vallée... On voit d'abord une grande montagne de glace vive, couronnée de pics transparents, inclinée, soutenue d'un large mur de granit, le long duquel pendent des filets d'une eau qu'on prendrait pour des lames d'argent: au bas on voit une magnifique voûte d'un bleu foncé, du fond de laquelle sort l'Arveron en écumant. Des crevasses verticales passent cette voûte et présentent des avants-murs, des pics, des colonnes plus ou moins élevées, & mille configurations qui, selon la position qu'on prend, font l'effet du frontispice d'un temple, d'une façade ornée de reliefs gothiques, & qui dans d'autres rappellent à l'imagination ces peintures charmantes de grottes de fées; ces palais de dieux et de déesses dont l'or, l'argent, les pierres précieuses sont la matière... tout prête à l'imagination, tout fait illusion; on veut voir de plus près ces beautés; on veut s'en approcher & l'on s'y hasarde environné de périls... Chaque année l'amas de glace recule. Chaque saison varie la scène; l'hiver et le printemps l'on ne voit qu'un mur immense de glace; l'été il s'écoule; & l'Arveron, l'Arve sont suspendus dans leur cours par l'accumulation des débris. Le moment est terrible, l'explosion est effrayante; le renversement des montagnes n'en produirait pas de plus grande...». «Nouvelle description des Alpes», t. I, pp. 110-114.



26. Marc-Théodore Bourrit (1739-1819). *Vue du glacier de Valsoret*. 1778. Gouache, pastel et craie blanche. Papier crème. 58,8 × 81 cm. Signé et daté en bas à gauche: M T Bourrit; et en bas à droite: M. T. Bourrit, pinxit 1778. Tableau dessiné avec bordure originale, Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1916-22.

27. Marc-Théodore Bourrit (1739-1819). *La Mer de glace et l'Arveyron*. 1775. Gouache, pastel et craie blanche. Papier crème. 56,5 × 76,3 cm. Signé et daté en bas à droite: Mer de glace/l'Arveron, par Bourrit/1775. Tableau dessiné avec montage original. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1916-21.





28. Jean-Antoine Linck (1766-1843). *Le glacier de Bionassey* (vers 1788). Crayon de graphite, pierre noire et aquarelle. Papier beige. 51,5 × 36,3 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1956-93.

1787: Horace-Bénédict de Saussure parvient au sommet du Mont-Blanc. Les savants et les artistes genevois participent à la découverte des Alpes et collaborent aux mêmes travaux, qui contribuent à chasser de ces régions inquiétantes, les superstitions millénaires qui imprégnaient encore l'esprit d'un Bourrit. Cette première scientifique de Saussure met à la mode la Vallée de Chamonix où les touristes affluent, réclamant des images. Jean-Antoine Linck, artiste doué, peintre, miniaturiste et graveur, va représenter les sites les plus admirés des «Glacières» et son atelier deviendra un lieu de rencontre pour les voyageurs étrangers. La vision de Linck est précise, sa perspective habile et la technique de la gouache, avec des couleurs en aplats, des blancs purs, rehaussés d'aquarelle pour les brumes, convient parfaitement à ces paysages, un rien naïfs que Catherine de Russie et Joséphine collectionnèrent. Mais Linck n'était pas de ces «faiseurs de vues pittoresques» que dénoncera Rodolphe Töpffer. Avant de graver, ou de peindre à la gouache, il parcourait les vallées, établissant sur le motif de vastes panoramas qui intégraient aiguilles, sommets et glaciers ou plus généralement, adoptant alors la démarche du naturaliste, il analysait les structures minéralogiques dans de scrupuleux dessins de détails qui surprennent par leur mise en page audacieuse, le rayonnement des glaces, le rendu «hyperréaliste» des roches ou les transparences fluctuantes de l'atmosphère.

tions avait été acquise en 1770 par l'Impératrice de Russie Catherine II <sup>45</sup>, en a traité à plusieurs reprises devant la Société, justement responsable depuis peu de l'École de dessin. D'ailleurs, c'est à la Société des Arts qu'il adressa son discours du 24 mai 1788 <sup>46</sup>, quand il dit: «Le Dessinateur peut ne pas devenir peintre; mais le dessin est la première étude du Peintre» et il poursuit en soulignant que le dessin est l'objet d'étude «le plus hérissé de difficultés». Et là, François Tronchin se réfère nettement au théoricien Roger de Piles qui, dans son *Cours de peinture par principes* (1708) <sup>47</sup>, écrit dans le chapitre «Du Dessein» «qu'il est une espèce de création, qui commence à tirer comme du néant, les productions visibles de la Nature, qui font l'objet du Peintre». R. de Piles ajoute «Quand nous avons parlé de l'Invention, nous avons dit que cette partie était la première. Il n'en est pas de même dans l'ordre des études, où le dessin doit s'apprendre avant toute chose. Il est la clef des Beaux-Arts».

On sait par ailleurs qu'il préconisait que le peintre «devait imiter fortement la nature» pour atteindre le «vrai par fait» qui serait la synthèse du vrai simple «essentiel», copie exacte de la nature et du vrai idéal. D'après cette théorie, résumée par André Fontaine, «L'art reste idéaliste, mais s'appuie sur la connaissance et l'observation exacte de la réalité et l'idéalisme n'arrive à son plein effet que si l'initiation de la nature est assez habile pour nous faire presque illusion» <sup>48</sup>. Nous verrons comment Pierre-Louis De la Rive, influencé par Tronchin, tirera parti de cette dualité du beau dans ses dessins, qui deviendront la synthèse d'éléments idéaux et d'éléments réalistes.

D'ailleurs, François Tronchin est l'un des premiers amateurs genevois à avoir pressenti que le dessin n'était pas seulement une technique préparatoire, un moyen d'analyse mais bien un art en soi, qu'il allait acquérir son autonomie, qu'il pouvait se suffire à lui-même tout en restant aussi la base primordiale de l'œuvre d'art, qu'elle soit peinte ou sculptée.

Cette opinion, qui sera surtout défendue par les artistes, se confirmera peu après au premier Salon de la Société des Arts en 1789 <sup>49</sup> et plus nettement encore au second, en 1792 <sup>50</sup>, où le dessin figurera alors au même titre que la peinture. Ce sera désormais l'habitude dans les expositions de Genève aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles où les peintres présenteront des tableaux à la sépia et à l'aquarelle.

## 7. «Le Tableau dessiné»

C'est Jean-Pierre Saint-Ours qui avait eu l'idée de ces «compositions dessinées». Il était alors à Paris où il se préparait à concourir pour le Grand Prix de Rome dont il fut le brillant lauréat en 1780. Jusqu'à cette époque troublée, la possession d'œuvres d'art était réservée à une

catégorie de collectionneurs bien délimitée dans la société et rares étaient ceux qui pouvaient y accéder. Mais en tant que peintre d'histoire, l'artiste genevois sut découvrir de nouveaux amateurs qui, par la fréquentation des Salons et des gravures, avaient acquis, en quelques décennies, une «culture visuelle» qui leur permettait d'apprécier pleinement les savantes conventions du «tableau dessiné» et les leçons de vertu, d'héroïsme, de patriotisme et d'humanité qu'ils délivraient. Ces nouveaux collectionneurs étaient sensibles à ce mode d'expression plus littéraire que pictural, qui situait un environnement, des passions, une action, par les moyens graphiques qui rendaient plus directement perceptibles les intentions de l'artiste que la peinture. Rousseau, Voltaire, Diderot, Goethe ou Bernardin de Saint-Pierre avaient formé les amateurs de ces objets de plaisir intellectuel qui véhiculaient, d'une manière très moderne, les idéaux du temps.

A Rome, en 1780, dans le *Récit de sa carrière* <sup>51</sup>, Saint-Ours fait allusion à ses «compositions dessinées» qu'il vendait «avec succès» à l'étranger, en Suède notamment. Nous en connaissons plusieurs, l'une des plus exemplaires étant, nous semble-t-il, *Flamininus affranchit les Grecs assemblés dans le cirque après les avoir vaincus* (Coll. Musée d'art et d'histoire) (fig. 22) <sup>52</sup>, très beau lavis brun et sanguine, relevé à la gouache blanche, qui exalte la liberté, préoccupation majeure de l'artiste.

Dès l'origine, le dessin était monté avec une bordure de couleur, portant des filets, en un mot il était encadré. C'était un véritable tableau, dont l'espace enclos par le cadre et ainsi sacralisé était entièrement chargé d'événements. Car, en effet, le cadre, qu'il soit un simple rectangle formé de quatre lignes ou un chef-d'œuvre de ciselure, possède l'étrange pouvoir d'ouvrir une fenêtre sur l'imaginaire que nous savons, sans le voir, s'étendre à l'infini, bien en dehors des limites que l'artiste a imposées à son action. Dans le cas le plus fréquent pour un dessin, où le croquis est isolé au milieu de son support, le cadre ne nous donne plus accès à un autre espace-temps, il devient une simple commodité devant conférer au sujet de la dignité et à la feuille, ses limites. Cela est si vrai, qu'une peinture achevée, avec valeurs et couleurs, si elle n'occupe que le centre du tableau laissant la toile écru sur les bords, acquiert par là un statut psychologique proche du dessin, comme dans le *Portrait de Bonaparte* par David du Louvre.

Pierre-Louis De la Rive avait été attiré tout d'abord par la peinture d'histoire, mais craignant, avec sa modestie naturelle, de ne pouvoir y égaler son ami Saint-Ours, alors déjà connu, «il se persuada, nous dit-il dans son *Autobiographie* <sup>53</sup>, que l'étude du paysage était la seule possible dans le beau pays où la Providence l'avait fait naître». Et quand les temps se firent durs pour lui en 1793, Saint-Ours, qui admirait ses qualités dans le lavis de sépia (pour lequel il avait mis au point une technique très élaborée) <sup>54</sup>, lui conseilla de faire des dessins lavés. «Il me représenta,



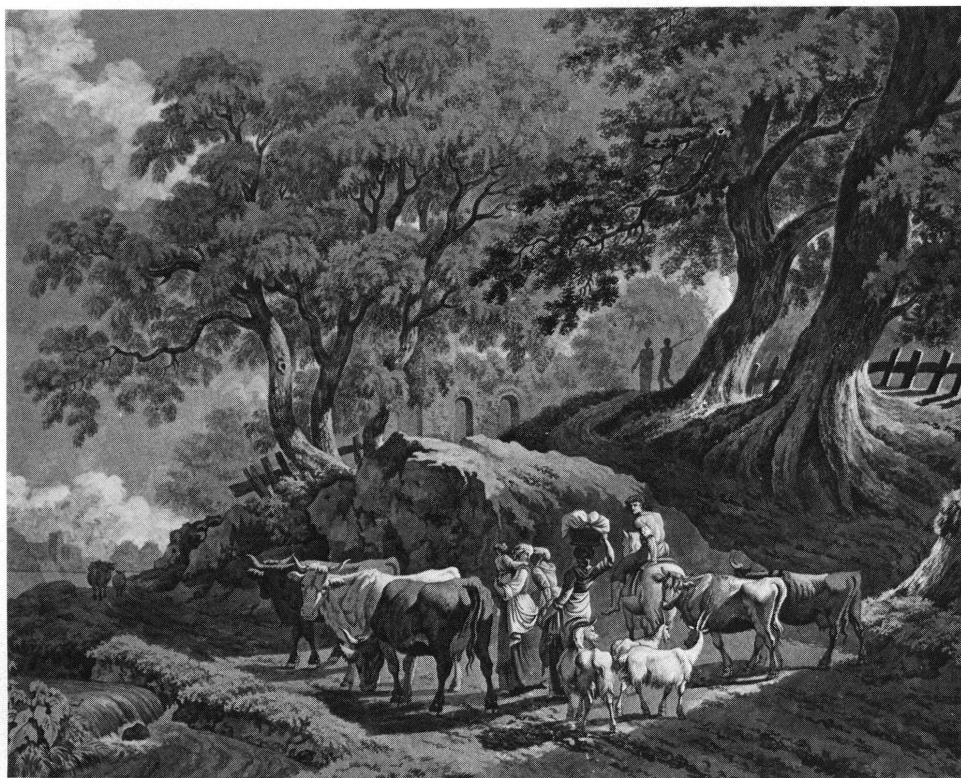
29. Pierre-Louis De la Rive (1753-1817). *Paysage orageux avec architectures et berger conduisant un troupeau*. 1802. Pinceau et sépia, lavis de sépia, sur esquisse à la mine de plomb. Papier crème. 51 × 71 cm. Signé et daté en bas à droite: de la Rive 1802 I. Tableau dessiné, monté par l'artiste avec bordure et filets. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1930-20.

30. Pierre-Louis De la Rive (1753-1817). *La meule*. 1807. Pinceau et sépia, lavis de sépia, sur légère esquisse à la mine de plomb. Papier crème. 40,3 × 49,6 cm. Signé et daté en bas à gauche: De la Rive 1807 I. Tableau dessiné, monté par l'artiste avec bordure et filets. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1981-45.



Le «tableau dessiné», dont nous présentons ici quatre excellents exemples, connut un vif succès en Europe, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. A Genève, dans ce genre, parallèlement aux sujets antiquisants traités par Saint-Ours, De la Rive fut le créateur d'un univers qui exprimait les idéaux de l'élite intellectuelle de son temps. Chaque élément de chacune de ses compositions a été auparavant analysé, et rationalisé dans l'Encyclopédie, jusqu'à devenir un archétype. Tout était dans l'Encyclopédie: les ruines de Rome et de Pompéï, le piston à foulon, le pont techniquement parfait, les animaux domestiques et sauvages, la meule à broyer le grain, les chênes, les peupliers, la cité modèle et la ferme fonctionnelle, le paysan et le citadin, le savetier et le financier. Une conjugaison

31. Pierre-Louis De la Rive (1753-1817). *Le pont*. 1805. Pinceau et sépia, lavis de sépia, sur esquisse à la mine de plomb. Papier blanc. 53,6 × 74,8 cm. Signé et daté en bas à gauche: de la Rive 1805 12. Tableau dessiné, monté par l'artiste avec bordure et filets. Ancienne collection du Comte de Redern. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1903-9.



32. Pierre-Louis De la Rive (1753-1817). *Paysans et troupeau sur un chemin*. Pinceau et sépia, lavis de sépia, rehauts de gouache blanche. Papier bleu. 47,4 × 64,5 cm. Tableau dessiné, monté par l'artiste avec bordure et filets. Genève, Musée d'art et d'histoire. Collection de la Société des Arts, inv. Del (I) 8.

*d'archétypes, ne pouvait produire, dans l'esprit de l'honnête homme du Siècle des Lumières, qu'une œuvre parfaite, quoique, sans qu'il en ait toujours conscience, elle soit absolument synthétique et irréaliste. Le temps a passé et ces «tableaux dessinés», qui avaient comme intention première la délectation érudite, se sont colorés progressivement d'un charme abstrait, auquel la culture éclectique de notre époque est de plus en plus sensible, en lui découvrant de nouvelles significations esthétiques. On peut constater de plus, qu'au plan de la démarche créatrice, le processus qui conduisit les artistes du début du siècle, du cubisme analytique au cubisme synthétique, s'apparente à celui de notre artiste.*



33. Firmin Massot (1766-1849). *Portrait de Madame A. Hentsch-de Chastel* (vers 1820). Fusain, estampe, craie blanche, rehauts de gouache blanche. Visage et bras silhouettés au verso au pastel jaune. Papier beige. 61,2 × 48,7 cm. Legs Léon Demole en 1947. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1947-3. *Niepcé et Daguerre sonneront le glas de ce genre charmant qui fit, pendant des générations, l'orgueil des salons de nos grands-mères. Le daguerréotype transformera cette vivacité incarnée, cette grâce romantique, un rien désuète, en simples constats qui, bien que débordants d'informations ne parlent plus que rarement à nos sens. Seuls quelques personnalités puissantes arriveront à exprimer leur âme par ce procédé. Quant au dessin que nous avons sous les yeux, il représente non seulement l'activité principale de son auteur, ici sous son aspect mondain pourrait-on dire, mais également, comme dans les dessins 34 et 35, une ambiguë période de transition, où l'aristocratie cède peu à peu le pas aux dynasties bourgeoises, à peine fondées et néanmoins déjà créatrices d'empires industriels et bancaires. C'est encore Stendhal mais cela annonce déjà Flaubert, Zola, Balzac et cela servira de substrat au «temps retrouvé». Laure-Marie de Chastel avait épousé en 1808 Albert Hentsch.*

raconte encore De la Rive, que la révolution ayant renversé tant de fortunes, peu de gens étaient en état de payer des tableaux; je m'apercevais bien déjà que des dessins tels que je pouvais les faire seraient à des prix plus abordables, et que probablement je m'applaudirais d'avoir suivi ce conseil. Je l'en ai remercié souvent... Je leur ai dû réellement une grande partie de mon existence».

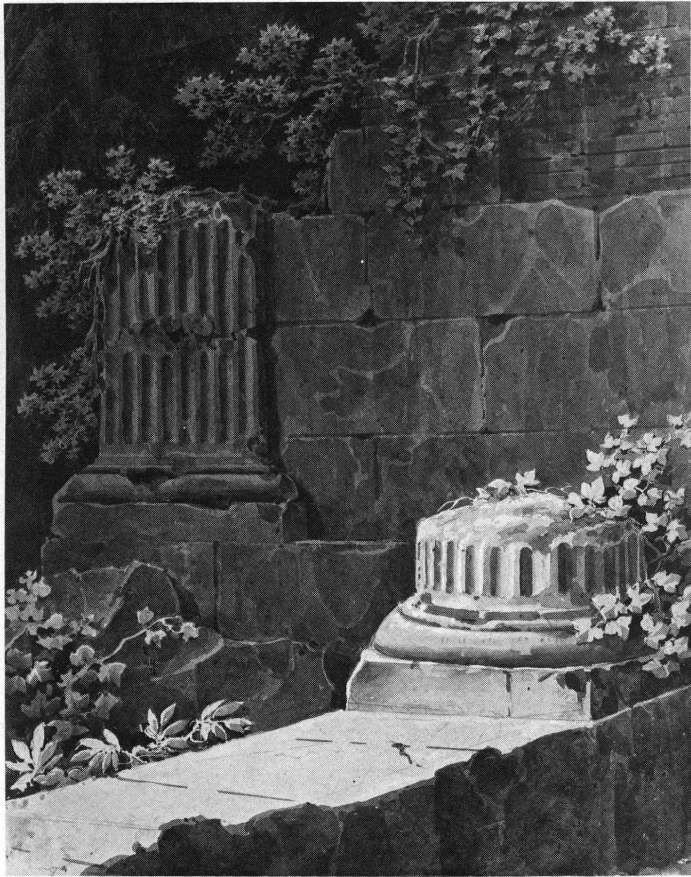
Mais, on se tromperait fort en considérant ces «tableaux dessinés» comme les tableaux du pauvre car, lorsque l'on examine le livre de vérité<sup>55</sup> de l'artiste, on apprend que les collectionneurs de ces compositions synthétiques d'une nature idéale ou «utopique» se recrutaient parmi les plus fins esprits du temps: Madame de Staël, le Prince Galitzine, les Necker ou le Comte de Redern. L'Impératrice Joséphine partageait elle aussi cet engouement, elle collectionnait De la Rive mais montrait une préférence pour les aquarelles d'Adam-Wolfgang Töpffer qui avait été son professeur de dessin.

Adam Töpffer était, lui aussi, auteur de tableaux dessinés dont il dit, dans la note manuscrite sur lui-même que lui avait demandée le Syndic Rigaud<sup>56</sup>: «Je crois avoir été le premier qui ait porté à Paris les dessins à la sépia, au moins lorsque j'exposais au Louvre, n'y avait-il rien de semblable à l'exposition, tandis que l'année suivante, on y voyait un grand nombre. Beaucoup d'albums me furent envoyés à Genève par des amateurs et des gens hauts placés pour y mettre des dessins... qui me valurent une réputation à en juger par leur quantité». En 1798, *Une vue du Valais à Monthey*, appartenant au Citoyen Roland, figure au livret du Salon de Paris et l'on sait que les fameuses caricatures représentant *La vente aux enchères* et *Le café du théâtre* (Coll. Musée d'art et d'histoire) avaient beaucoup plu aux Parisiens.

Il est certain que la diffusion en Europe des «tableaux dessinés» genevois a été grandement favorisée par le Danois T. C. Bruun-Neergaard, dont la collection de dessins, où figuraient Saint-Ours, De la Rive, Töpffer et Agasse, était fort connue et avait fait l'objet à Paris d'un catalogue raisonné. En outre, durant la période napoléonienne, Bruun-Neergaard contribua à faire connaître les talents de dessinateur de nos artistes avec sa publication intitulée *De l'état actuel des Arts à Genève* (1802), où il s'est attaché à décrire l'expression graphique de l'art genevois<sup>57</sup>.

## 8. Annexion, Libération, Intégration

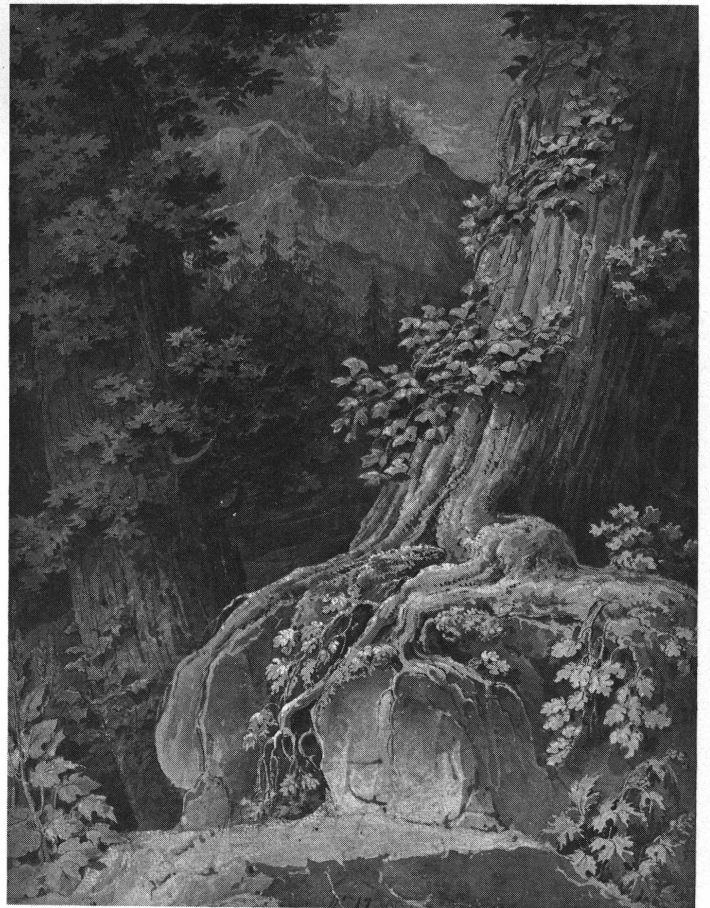
Si le XVIII<sup>e</sup> siècle a été celui des Lumières dans la «République des abeilles», le XIX<sup>e</sup> sera celui de l'intégration à la Suisse. Au sombre épisode de l'occupation française succède la Restauration. Les préoccupations helvétiques, qui vont marquer cette époque, étaient bien faites pour relancer l'intérêt des Européens à l'égard de Genève



34. Firmin Massot (1766-1849). *Mur et colonnes en ruine* (vers 1798). Pinceau et sépia, lavis de sépia, rehauts de gouache blanche, sur légère esquisse à la mine de plomb. Papier beige. 33,2 × 26,9 cm. Au verso, inscription autographe à la plume: Mr Massot. Ancienne collection Albert Choisy. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1972-19.

35. Firmin Massot (1766-1849). *Paysage de montagne avec deux grands arbres* (vers 1798). Plume, pinceau et lavis à la sépia, rehauts de gouache blanche sur esquisse au crayon noir. Papier beige. 39,3 × 30,5 cm. Au verso, inscription autographe à la plume: Mr Massot. Ancienne collection Albert Choisy. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1972-20.

*Jusqu'à ce que le Musée ait eu la bonne fortune, en 1972, de découvrir dans le commerce d'art ces deux dessins et de pouvoir les acquérir, de nos jours, on ne connaissait pas de paysage de Firmin Massot. On savait pourtant que le portraitiste, à la mode durant soixante années dans notre ville, où les voyageurs, les visiteurs célèbres (Madame Récamier, Joséphine, Benjamin Constant, Talma) comme d'ailleurs les Genevois, se devaient de lui confier leur visage, on savait donc pourtant que le portraitiste avait peint des paysages. En effet, dans le livret du Salon de Genève de 1789, on trouve la mention d'une «Etude d'après nature», notice qui n'indique pas si l'œuvre était peinte ou dessinée. Ce n'est pas uniquement la qualité du lavis qui nous retient dans ces dessins, qui se font pendant, c'est qu'ils sont une réflexion sur l'art du paysage, à un moment de transition, l'un de ces moments ambigus entre deux écoles et deux états d'esprit. Ici le passage de la poésie des ruines à la poésie alpestre. Intuition surprenante chez un portraitiste qui semblait s'intéresser plus au vernis de ses figures qu'à leur personnalité réelle.*



qui devient une étape privilégiée dans l'obligatoire voyage en Suisse des Romantiques. Paul Chaponnière en évoqua le climat: «Byron et Shelley, encore insoucians, mais déjà révoltés, flanqués de leurs maîtresses, scandalisaient les voisins de la villa Diodati de Montalègre. Place du Port, derrière cette maison à fronton triangulaire, Balzac a sangloté aux pieds de la duchesse de Castries. Chateaubriand discourut à la Fête de la Navigation et participa au cortège des «Promotions». Lamartine fit bénir son mariage par un clergymaïn de la Chapelle de l'Hôpital général (devenu plus tard le Palais de Justice). Stendhal se fit soigner par le docteur Prevost. Dans la propriété des Artichaux, Wagner acheva l'instrumentation de *Siegfried* et des *Maîtres chanteurs*. Non loin de là, Dostoïewski écrivit *L'Idiot*. Et le Conservatoire de musique évoque la mince silhouette de Franz Liszt, beau comme le jour, professeur adoré de ses élèves, après avoir été enlevé par la volcanique comtesse d'Agoult». 58

Les intellectuels genevois participaient intensément à cette ambiance cosmopolite. C'est par exemple Adolphe Pictet, le premier professeur d'esthétique à l'Académie et dont le cours *Du Beau dans la Nature* avait enthousiasmé Amiel 59, qui accompagna George Sand, Liszt et Marie d'Agoult dans leur voyage à Chamonix. Quant à nos artistes, la visite de l'atelier des plus célèbres d'entre eux, Calame et Diday, était de rigueur pour tout amateur d'art.

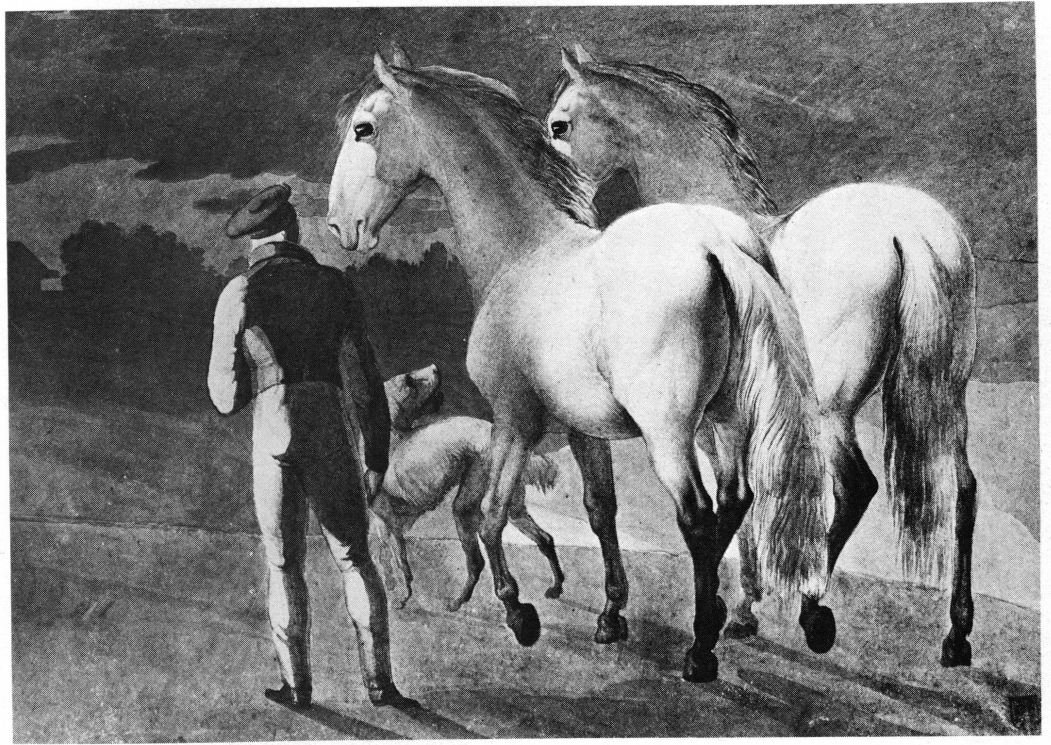
L'entrée de Genève dans la Confédération helvétique en 1815 suscite un grand élan de patriotisme suisse qui mobilise toutes les institutions culturelles genevoises «pour donner au nouveau canton une civilisation nationale» 60. Genève était considérée alors par les Suisses comme la «Cité idéale qui avait défendu pendant quatre siècles sa pensée et son cœur» 61. Dans le domaine des arts, l'importance des événements politiques détermine, sous l'impulsion de Jean-Jacques de Sellon, la création de l'Ecole de peinture d'histoire nationale où s'illustreront Hornung et Lugardon dans des sujets exemplaires. Et Rodolphe Töpffer sera le fervent inspirateur de la création de l'Ecole du paysage alpestre. Il engagera Diday et Calame à peindre les plus hauts sommets des Alpes, symboles de la nature helvétique.

Un signe avant-coureur de l'institutionnalisation de l'art est, sans conteste, l'inauguration du Musée Rath en 1826, désormais foyer de la vie artistique genevoise. Pour la première fois, en Suisse, un musée était construit pour les Beaux-Arts 62.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, le statut social de l'artiste, peintre et dessinateur, créateur scientifique et conceptuel, savant et philosophe, homme politique et cosmopolite, statut que nous avons tenté de définir précédemment et qui se forma au XVIII<sup>e</sup> siècle, ne se modifiera pas sensiblement jusqu'à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle. Ferdinand Hodler, tout en étant «le plus helvétique de nos peintres» et incarnant véritablement

l'esprit national, représentera ce nouveau type de créateur à Genève, marquant par là le rayonnement hors du commun de sa personnalité.





36. Jacques-Laurent Agasse (1767-1849). *Portrait de Louise-Etiennette Agasse, sœur de l'artiste (vers 1794)*. Pierre noire, estompe, rehauts de craie blanche. Papier préparé en gris. 26,2 × 20,7 cm. Donné par Louis Glatt en 1968. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1968-41. *Agasse a su exalter les qualités propres à chacune des techniques qu'il a utilisées. Ici, comme dans plusieurs des 30 feuillets donnés au Musée par Louis Glatt, il a tracé ce portrait le plus spontanément à la pierre noire, négligeant la robe pour s'arrêter sur le visage tendre et malicieux de sa sœur, coiffée d'un étonnant bonnet plissé qui, éclairé de blancs, se détache sur un fond de frottis. Si le trait est vif, le papier par contre a été très soigneusement préparé à la gouache grise qui fait ressortir le malleux de la pierre et les rehauts lumineux.*

37. Jacques-Laurent Agasse (1767-1849). *Deux chevaux blancs avec un valet et un chien (après 1800)*. Lavis d'encre de Chine et de sépia. Papier blanc. 17,3 × 24,5 cm. Don de M. Gustave Maunoir en 1930. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1930-24. *Agasse avait pu compléter sa formation genevoise à Paris, dans l'atelier de David où, par l'ascèse néo-classique, il avait acquis durement son métier de dessinateur, sans toutefois déboucher sur la peinture d'histoire. Tout en fréquentant le Museum, selon la tradition il avait travaillé d'après l'Antique et on connaît de lui, entre autres, un très académique dessin d'une frise de chevaux. Dans cette composition, sans nul doute de la période anglaise, qui représente des animaux superbes baignant dans une lumière crépusculaire, l'artiste a dû se souvenir de cette académie qu'il exécuta dans sa jeunesse. Il est évident que les têtes des chevaux sont encore sous l'influence antiquisante, mais l'ambiance est romantique.*

38. Jacques-Laurent Agasse (1767-1849). *Portrait d'un homme appuyé à un char (vers 1799)*. Mine de plomb, pinceau et sépia, lavis de sépia. Papier blanc. 36,7 × 26,3 cm. Don de M<sup>me</sup> Théodore de Saussure à la Société des Arts en 1907. Genève, Musée d'art et d'histoire - Collection de la Société des Arts, inv. Aga 2. *Pour ce dessin, qui pourrait bien être un autoportrait fait peu avant son départ pour Londres, l'artiste a utilisé un pinceau effilé et descriptif en suggérant seulement les grandes roues du char. Dans cette œuvre, Agasse a su concilier les charmes de l'inachevé et du dessin «arrêté».*



### III. LES HOMMES ET LEURS ŒUVRES

#### 1. *Les champs d'application*

Nous avons vu qu'au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, Jean Calvin, dans ses écrits, avait envisagé les trois champs d'application possible d'un art compatible avec l'esprit de la Réforme. Compatible en ceci qu'il devait se faire le véhicule d'une nouvelle attitude de l'homme face à son Dieu et à sa conscience. Nous verrons que les artistes genevois, en se vouant presque exclusivement au portrait, à l'histoire et au paysage, ont respecté ce vœu, tout en modifiant progressivement l'idéologie de 1536.

#### 2. *Le Portrait*

Selon cette conception pragmatique et austère, le portrait avait pour mission d'instruire. Jean-Etienne Liotard (1702-1789)<sup>63</sup>, «le peintre de la vérité», allait lui en donner les moyens avec l'analyse psychologique. Il consacra sa vie à traquer et à exprimer les moindres traits de caractère de ses modèles. Même ses turqueries sont exemptes de l'exotisme de comédie, alors à la mode, qui risquait d'en détruire l'objectivité. Ses incessants voyages à travers l'Europe ont été une quête perpétuelle du détail vrai et du trait révélateur. Sa clientèle, composée d'aristocrates viennois, anglais ou français, de célébrités littéraires, de bourgeois hollandais ou genevois ne s'y trompait pas, fatiguée qu'elle était des peintres de cour.

Ayant été le premier artiste à pouvoir se dégager de la «Fabrique», à avoir échappé au statut d'artisan d'art, ayant été le premier peintre genevois à être considéré comme un créateur authentique, Liotard en conçut une juste fierté qui l'encouragea à aborder les grands de ce monde avec l'assurance que donne un talent reconnu universellement.

Il n'est pas jusqu'au domaine philosophique où il chercha, dans une lettre du 2 septembre 1765, à débattre avec le maître de l'époque, Jean-Jacques Rousseau, dont on ne sait l'accueil qu'il lui réserva<sup>64</sup>. Avant de s'adresser à l'auteur du *Contrat social*, il est incontestable qu'il s'était pénétré profondément du *Discours sur l'Inégalité*, quoique apparemment, l'interprétation qu'il en fit est des plus originales. Mais ses préoccupations métaphysiques n'étaient que l'aboutissement de son grand-œuvre qui s'exprime particulièrement dans les portraits qu'il fit de lui-même. Maintes et maintes fois, Liotard scruta son propre visage avec une volenté d'introspection telle qu'il atteignit ainsi, dans quelques-uns de ses autoportraits, une intensité psychologique que l'on pourrait qualifier de pré-caricaturale.

Ce sont néanmoins ses dessins, accumulés durant toute sa vie et qui serviront de base aux démonstrations de son *Traité*, qui nous apportent le plus de fraîcheur, de vivacité ou d'émotion. *Le Portrait de Marie-Thérèse Liotard regardant une tabatière* (1779. Coll. Grégoire Salmanowitz) (fig. 10) illustre les principes «Du saillant», «De la grâce», «Point de touches»; *Le Portrait de Lord John Mount Stuart, Premier Marquis de Bute* (1763. Collection Musée d'art et d'histoire) était l'exemple de la règle IX «Préférer de mettre moitié clairs et moitié ombres». Quant à son *Autoportrait âgé* (vers 1770-1773. Coll. Musée d'art et d'histoire) (fig. 11), il illustre, entre autres, le principe «Du clair-obscur». Souvent exécutées aux trois crayons sur des papiers bleutés, ces études révèlent une grande sensibilité qui s'ajoute à la vérité psychologique.

À la même époque, Jean Huber (1721-1786), surnommé Huber-Voltaire pour avoir peint, dessiné, silhouetté sans relâche le philosophe de Ferney, et Huber-l'Oiseleur pour ses nombreuses études sur les oiseaux, s'employait, à sa manière, à saisir cette réalité psychologique. Prenant pour cadre de ses aquarelles l'intimité bourgeoise dans sa paix quotidienne et domestique, il s'assurait que ses sujets étaient bien dépouillés de tout conformisme social et de toute façade protocolaire. En un mot, qu'ils étaient véritablement eux-mêmes, c'est-à-dire «vrais».

Ses silhouettes découpées et ses portraits de Voltaire nous montrent l'auteur de *Candide* dans ses occupations les plus banales, avec un charme, une spontanéité et parfois une cruauté que des portraits officiels ne pouvaient pas, ne devaient jamais atteindre. On peut dire que Jean Huber, grâce à l'énorme diffusion de ses caricatures de Voltaire parmi les intelligentsias occidentales, a su donner une dimension humaine et rassurante au géant qui, à l'époque, en Europe, dirigeait le combat contre la superstition. Ses adeptes de partout pouvaient y découvrir la sensibilité profonde et la fragilité de ce vieillard qui, par ses seuls écrits, eût pu paraître retranché du commun des mortels.

Influencé par les Flamands et les Hollandais, Louis-Auguste Brun de Versoix (1758-1815) reste bien dans la tradition genevoise. Il y reste d'autant mieux que, nommé «peintre ordinaire de Marie-Antoinette», c'est la vie quotidienne, les promenades, les chasses de la Reine et de ses proches, qu'il choisit d'illustrer par d'innombrables croquis, aquarelles et lavis; existence familière vécue dans l'insouciance et la simplicité idyllique des dernières années de Trianon. Il porte en lui, mélancoliquement, une idéologie condamnée qu'il nous transmet sans illusions par les artifices du papier de couleur, les maniérismes du pinceau, la rigueur du blanc sur un fond travaillé. En un mot, par le dessin à l'état pur avec toutes ses richesses, ses conventions et son système de valeur.



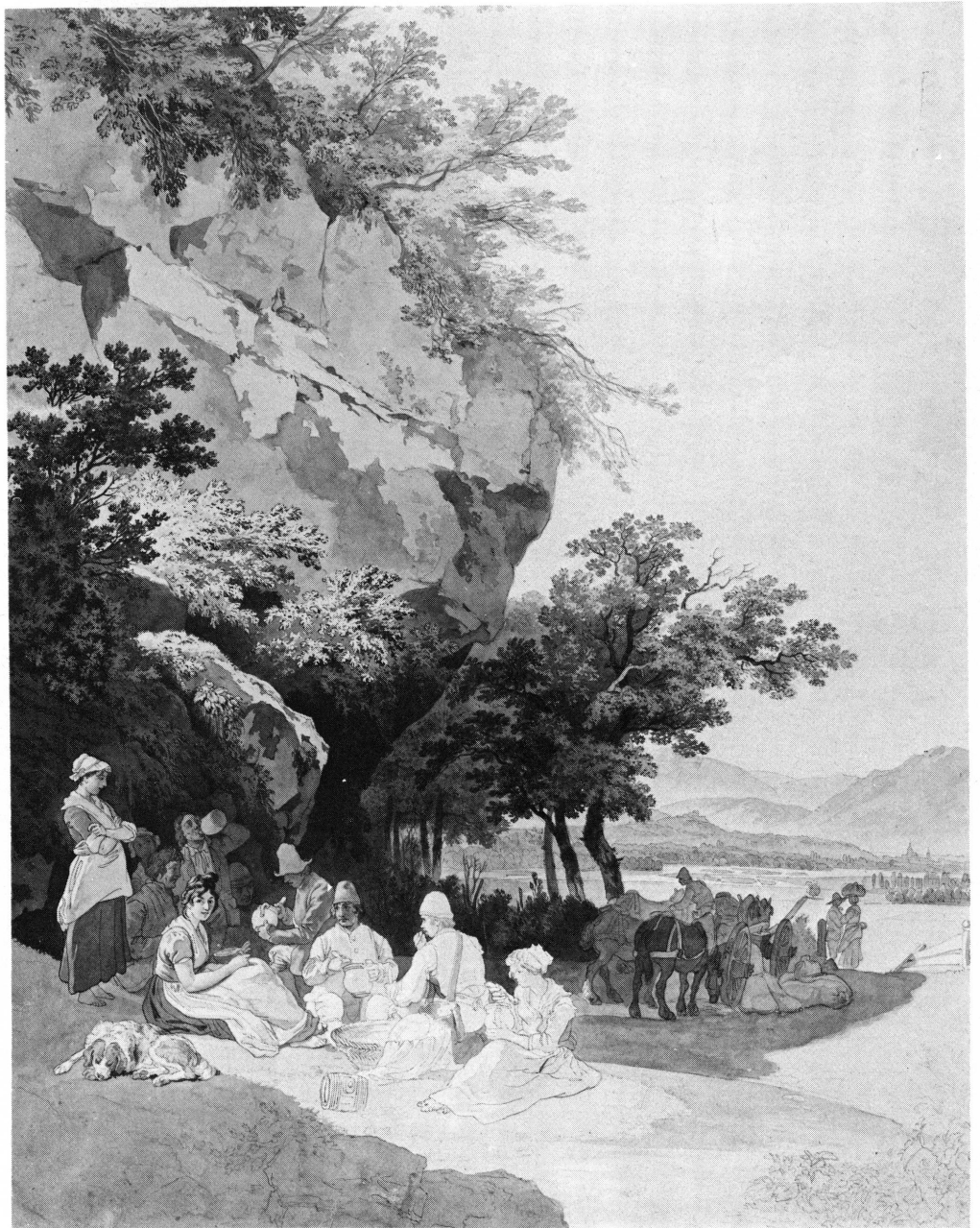
39. Adam-Wolfgang Töpffer (1766-1847). *Paysanne debout, vue de dos* (vers 1810). Fusain et mine de plomb. Papier blanc. 26,6 × 21 cm. Ancienne collection Louis Aubert puis Irène de Tipolt. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1970-7. *Le Cabinet des Dessins* possède de très nombreuses études de ces personnages qui, plus tard, viendront animer les décors champêtres de tableaux «mi-paysage, mi-figures». Drapées à l'antique dans leurs vêtements rustiques, les figures féminines d'Adam Töpffer évoluaient dans la campagne genevoise avec une souplesse, une grâce et une vigueur qui étaient l'exaltation de la condition paysanne. Elles nous conquièrent par leur sensualité robuste et sont l'image même des acteurs de l'idylle. Ces personnages surpris de dos, que l'on retrouve si souvent chez Adam Töpffer, ne symbolisent pas la mélancolie du retrait, contrairement au petit bonhomme de Jean Huber, assis sur son banc face au lac et qui semble réfugié dans son monde intérieur (n° 12). Ce monde intérieur auquel Hodler ajoutera une composante mystique avec la femme, vue elle aussi de dos, qu'il fait apparaître immobile dans son paysage de «Soir d'automne» (n° 55).



40. Adam-Wolfgang Töpffer (1766-1847). *Portrait des familles François Dubois et Jean-Conrad Arnold (vers 1794)*. Crayon de graphite, lavis de sépia, aquarelle et rehauts de gouache blanche. Papier crème. 46,5 × 53 cm. Ancienne collection Naville. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1970-10. Cette œuvre a été réalisée pendant la période révolutionnaire. En effet, la famille Arnold, qui habitait le château de Vizille dans le Dauphiné, s'était alors réfugiée à Genève chez les Dubois, famille parente, dans une propriété Bourdillon, au bord du lac. Le 9 novembre 1887, le peintre Etienne Duval, petit-fils de Töpffer écrivait, dans une lettre inédite, à Jean-Louis Naville-Todd : «...Ce portrait de famille qui fait sans doute revivre en vous d'anciens et précieux souvenirs, a un cachet si évident de sincérité et d'observation pleine de finesse et de bonhomie, que pour ceux même qui n'en ont pas connu les personnages, l'œuvre à ce point de vue est excellente. De plus il y a une scène, un échange de sentiments, une action, le tout encadré dans un paysage charmant... C'est un tableau, ainsi que vous le dites fort justement, et s'il n'est pas peint à l'huile, il n'en est pas moins intéressant par le charme du procédé; c'est une sépia rehaussée par quelques colorations discrètes à l'aquarelle, qui disent beaucoup, parce qu'elles disent juste, et concourent à l'expression, sans la troubler... Le dessin que vous possédez est du plus beau moment d'Adam Töpffer...».



41. Adam-Wolfgang Töpffer (1766-1847). *Paysan en guenilles (vers 1795)*. Crayon de graphite. Papier blanc. 27,5 × 21 cm. Acquis à la vente des tableaux d'Adolphe Duval en 1882. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 0-889. Le charmant tableau familial des familles Dubois et Arnold, où tout exprime une certaine douceur de vivre, malgré les bouleversements qui, nous le savons, ont affecté la vie des personnages, forme un contraste frappant avec ce beau dessin au trait, visiblement pris sur le vif à peu près à la même époque, et qui lui, illustre tragiquement un aspect bien connu de la vie réelle des paysans d'alors. L'homme est en baillons et son visage, d'une grande noblesse, est vieilli prématurément par la dureté d'une existence impitoyable.



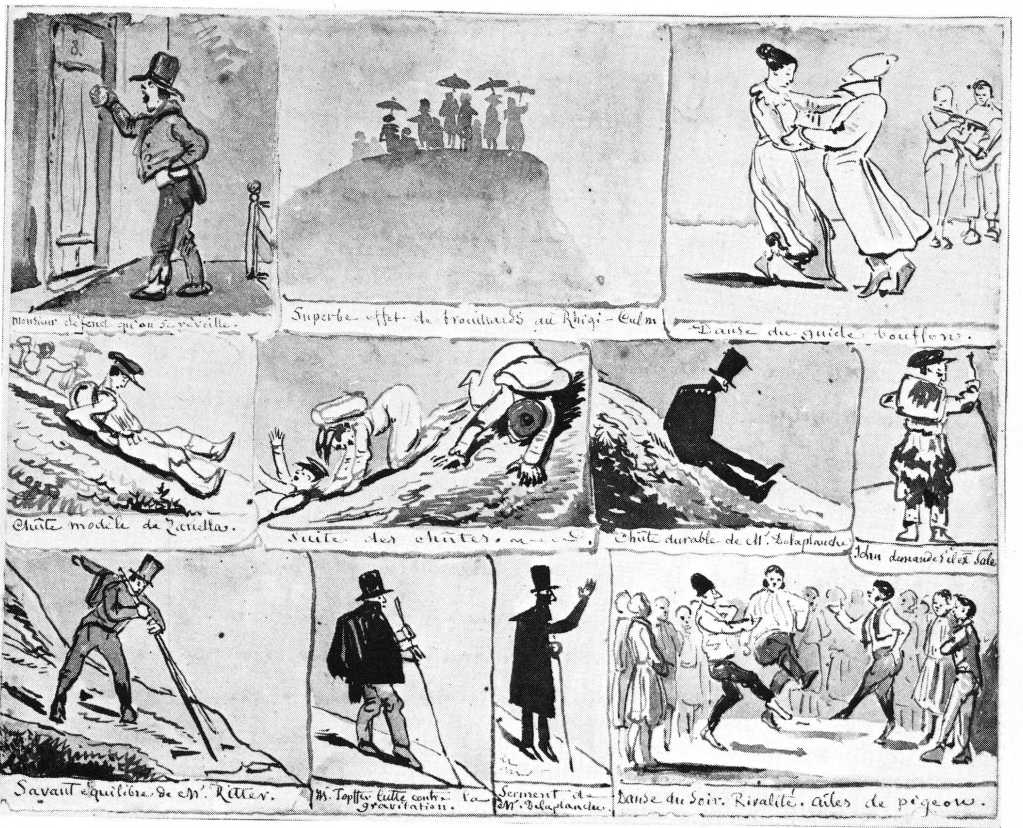
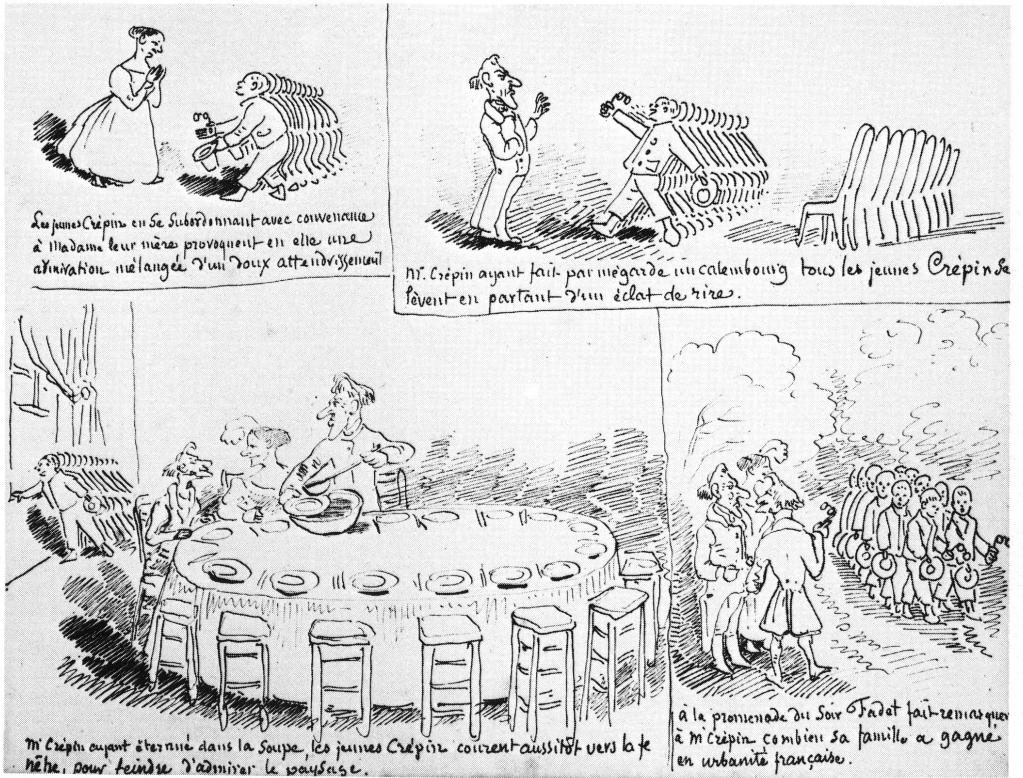
42. Adam-Wolfgang Töpffer (1766-1847). *La collation aux bords du Lac Léman, près de Genève (vers 1820)*. Mine de plomb, plume et pinceau à la sépia, lavis de sépia. Papier crème. 53 × 42,2 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Dépôt de la Fondation Gottfried Keller, inv. 1946-17. «...Peu de contrée, telle cette zone basse qui ceint les Alpes de Savoie et sur la lisière de laquelle Genève est assise, offrent à l'artiste plus de richesses agrestes, plus de ressources flamandes, plus de poésie en même temps expressive et familière qui, sans rejeter un certain degré d'élégance et de noblesse, s'associe mieux encore à la naïveté, à la grâce, à l'agrément, à ces traits aussi de spirituelle observation par lesquels le paysage à figures touche au tableau de genre. Et ces richesses, elles ne devraient pas être perdues pour l'art... Töpffer, mon père, est parmi les paysagistes de notre école celui qui a été l'interprète le plus complet de ce paysage savoyard, dont nous-mêmes, à vrai dire, nous n'avons appris qu'à son aide et sur ses traces à connaître et à apprécier la riche et piquante variété...». Rodolphe Töpffer, «Du paysage alpestre», 1843.



43. Adam-Wolfgang Töpffer (1766-1847). *L'effet du vin* (vers 1805). Aquarelle. Papier blanc. 23,5 × 36 cm. Don du peintre Etienne Duval. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1900-32. *Dès 1796, l'artiste expose avec succès des scènes caricaturales de la vie quotidienne comme «L'encan» ou «Le café public». Témoin lucide et désenchanté d'une époque charnière, spectateur à Paris d'une révolution sanglante, il dévoilera souvent l'envers dérisoire du décor pastoral, de son beau rêve libertaire qui basculera alors dans la satire politique et sociale annonçant par là un des aspects majeurs de l'œuvre de son fils Rodolphe.*

44. Rodolphe Töpffer (1799-1846). *Histoire de Monsieur Crépin*. 1837. Page 16 du manuscrit original. Album de 40 feuillets avec 37 pages dessinées à la plume avec encre brune. Papier crème. 23 × 31,5 cm. Monogrammé et daté sur la dernière page: Fin de l'Histoire de M<sup>r</sup> Crépin en 177 Images. – R. T. 1837. Ancienne collection Charles, Esther et Adèle Töpffer; legs Töpffer en 1910. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1910-176. *Si «Monsieur Jabot», «Les Voyages et aventures du Docteur Festus» et «Monsieur Cryptogame» enchantèrent Goethe, qui en avait eu les manuscrits entre les mains, Sainte-Beuve leur préférait les «Voyages en zigzag». Mais ces albums, conçus comme de simples divertissements, allaient avoir des prolongements que leur auteur ne pouvait soupçonner. En effet, les «histoires en images» de Rodolphe Töpffer ont préfiguré directement la bande dessinée moderne par le code idéographique et la structure du récit, avec ses découpages, ses séquences d'images, ses «balloons». C'était la voie ouverte vers le dessin animé. De plus, Töpffer a fait œuvre de théoricien en décrivant la technique de «l'histoire en images» dans son «Traité de physiognomonie» (1845), où il définit le pouvoir d'abstraction du trait graphique qui «le fait ressembler au langage écrit ou parlé».*

45. Rodolphe Töpffer (1799-1846). *«Voyage entre deux eaux. 1929»*. Page du manuscrit original. Album de 43 feuillets, 58 pages de texte avec 25 illustrations à la plume, au lavis et à l'aquarelle. Papier crème. 20 × 23 cm. Ici, le dessin est fait au pinceau et lavis d'encre de Chine, texte à la plume. Sur la troisième page, au bas d'une illustration: titre et date autographes. A l'intérieur de la couverture, dédicace: à Adèle Töpffer. Ancienne collection Adèle Töpffer; legs Töpffer en 1910. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1910-164. *Art du clair-obscur, humour, fantaisie, nous avons là une page typique, illustrée et commentée, du manuscrit original de l'un des plus fameux «Voyages en zigzag», celui de 1829, fait par Rodolphe Töpffer avec ses élèves en Suisse centrale et dans les cantons primitifs, intitulé pour des raisons météorologiques «Voyage entre deux eaux».*





46. Rodolphe Töpffer (1799-1846). *Le col d'Anterne* (vers 1843-1844). Crayon noir, estompe, plume et encre de Chine. Papier blanc. 19 × 14,3 cm. Ancienne collection Charles, Esther et Adèle Töpffer; legs Töpffer en 1910. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1910-306. Il s'agit ici d'une illustration pour la nouvelle de l'auteur intitulée «Le col d'Anterne». Le titre original en est : «Le ciel s'était de nouveau entièrement chargé de nuages...». L'impact de Rodolphe Töpffer sur l'art local de son temps est tout entier contenu dans ce dessin qui représente une manière de synthèse de ses inventions : la bande dessinée par ses personnages affrontant une épreuve tragi-comique, l'art national par la grandeur sauvage du décor, l'émotion romantique par le ciel tourmenté. «Pour Töpffer, selon Sainte-Beuve, il y a une vie cachée dans tout paysage, un sens, quelque chose qui parle à l'homme : c'est ce sentiment qu'il s'agit d'extraire, de faire saillir, de rendre par une expression naïve et fidèle qui n'est pas une pure copie».

Jacques-Laurent Agasse (1767-1849) éprouve également la nostalgie de l'idylle, la nostalgie de la «vraie vie», qui ne peut être que celle de son enfance à Crevin, au pied du Salève, dans une ferme de ses parents. Dès le plus jeune âge, il y dessine les plus superbes sujets qu'il puisse concevoir : des chiens, des chèvres, des moutons, des chevaux surtout. C'est ensuite le long et austère apprentissage du Néo-classicisme, à Paris chez David. En 1800, on le retrouve à Londres, où il est rapidement considéré comme l'un des meilleurs animaliers de son temps par les Anglais qui appréciaient dans ses œuvres l'exactitude de sa vision, la vérité de ses animaux sauvages, la précision anatomique de ses portraits de chevaux, dont certains seront utilisés pour illustrer une théorie de croisements par le Collège de Chirurgie.

Agasse était un ami d'Adam-Wolfgang Töpffer (1766-1847) et de Firmin Massot (1766-1849). Au cours de leur jeunesse, il avait partagé avec eux les côtés industriels que comporte le métier d'artiste. Dans leurs tableaux collectifs, Agasse peignait les chevaux, Töpffer brossait le paysage et Massot, portraitiste à la mode, dessinait les personnages.

Firmin Massot est le seul des artistes dont nous parlons ici qui soit un pur produit de la «Fabrique» et le soit resté. Il n'a pas renouvelé l'art de l'estompe et ne s'est pas beaucoup préoccupé des caractères de ses modèles. Mais ses portraits plaisaient. Ils ont charmé Madame Récamier, ils ont séduit Madame de Staël et ses visiteurs de Coppet où Massot était un familier. Il sera le portraitiste obligé des Genevois et de leurs hôtes célèbres qui appréciaient la manière qu'il avait de les dessiner aimablement dans une nature romantique (fig. 36).

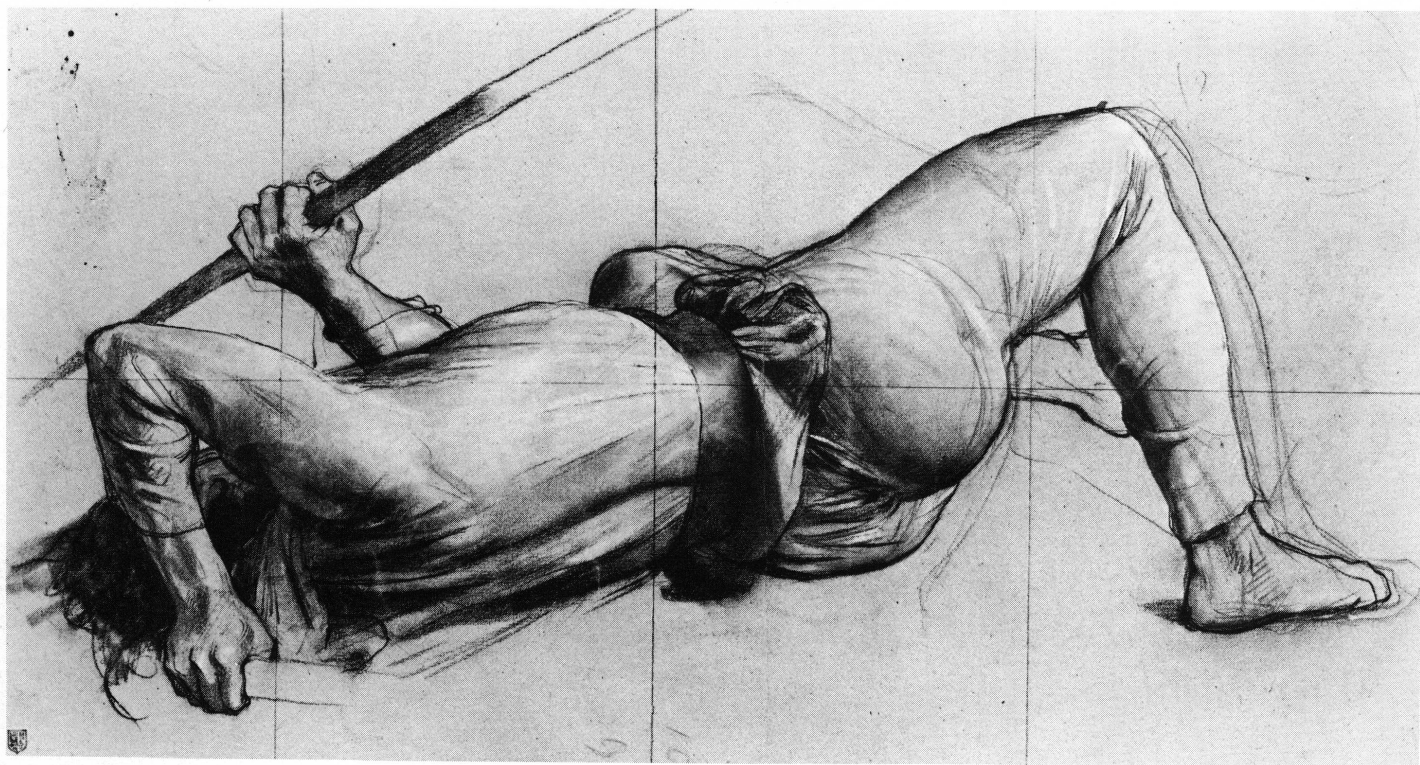
Il faut admettre que dans les œuvres communes à Agasse, Töpffer et Massot, c'était pure modestie de la part d'Adam Töpffer que de se borner au décor. En effet, sa maîtrise du dessin lui permettait d'animer ces mêmes paysages, en portraitiste averti qu'il était. Dans ses propres œuvres, les figures féminines évoluaient dans la campagne genevoise avec une souplesse, une grâce et une vigueur qui étaient l'exaltation de la condition paysanne (fig. 39). Drapées à l'antique dans leurs vêtements rustiques, elles nous conquièrent par leur sensualité robuste. Elles sont l'image même des acteurs de l'idylle. Mais en témoin lucide et désenchanté d'une époque charnière, spectateur à Paris d'une Révolution sanglante, Adam Töpffer dévoilera souvent l'envers dérisoire du décor pastoral, de son beau rêve libertaire, qui basculera alors dans la satire sociale et politique. Ses caricatures seront d'une acuité virulente et, au plan de l'aquarelle, s'orienteront constamment vers une simplification des moyens, laissant pressentir en cela l'avènement de son fils Rodolphe (1799-1846)<sup>65</sup> dont l'activité mentale prodigieuse s'appliqua à tous les aspects de la créativité, en artiste et en théoricien. Du drame au roman, de la rhétorique à la physiognomonie, de la critique d'art à

Quand Genève, dans l'enthousiasme, s'intégra à la Confédération, elle fit en même temps don de son patrimoine culturel à la Suisse toute entière. Calvin, Rousseau, Saussure, allaient désormais faire partie de l'héritage des Zurichois, des Bâlois, des Lucernois, de même, dans l'héritage des Genevois, allaient s'intégrer les héros de l'indépendance helvétique Guillaume Tell et Winkelried, l'apport spirituel d'un Zwingli et la gloire scientifique d'un Leonhard Euler. Le courage guerrier des Helvètes fera aussi la fierté des Genevois. Morgarten, Morat, Sempach ou Naefels devaient inspirer certains artistes comme J.-L. Lugardon et devenir la matière des chefs-d'œuvre à venir de Ferdinand Hodler.



47. Jean-Léonard Lugardon (1801-1884). «*La Suisse victorieuse*» ou «*La libre Helvétie*» (vers 1845). Fusain à l'estompe, plume et encre brune. Papier blanc. 26,1 × 27,2 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1912-24/142. Il s'agit d'une première pensée, d'un croquis préparatoire pour un projet de tableau où Helvétia ayant à ses pieds Guillaume Tell et Winkelried, brandit le drapeau de la Confédération.

48. Jean-Léonard Lugardon (1801-1884). *Guerrier blessé, étude pour La Bataille de Sempach* (vers 1850). Fusain, fusain à l'estompe, rehauts de craie blanche. Papier crème mis au carreau. 26,1 × 48,7 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. o-781.





49. François Diday (1802-1877). *Melchital*. 1866. Crayon gras brun, estompe, pinceau avec encres brune et grise, rehauts de gouache blanche. Papier beige. 43 × 54,7 cm. Daté et signé en bas à gauche, avec inscription autographe: 1866. F Diday. Projet de Tableau. Légué par l'artiste «à la Classe des Beaux-Arts de la Société des Arts» en 1877. Genève, Musée d'art et d'histoire-Collection de la Société des Arts, inv. Did 95.

50. François Diday (1802-1877). *Le chemin du Grimsel à la Handeck* (vers 1870-1873). Crayon gras brun, estompe, pinceau et encre brune, lavis brun, gouache, rehauts de gouache blanche. Papier beige. 47,7 × 62 cm. Légué par l'artiste «à la Classe des Beaux-Arts de la Société des Arts» en 1877. Genève, Musée d'art et d'histoire-Collection de la Société des Arts, inv. Did 97. Une peinture représentant ce même sujet, signée et datée 1873, figure au Musée de Genève (inv. 1886-4).

*En incitant les artistes genevois à conquérir la forteresse helvétique, à s'approprier les plus hauts sommets de leur nouveau territoire, Rodolphe Töpffer fut l'inventeur historique du paysage alpestre. Cet art national, représenté ici magnifiquement par les dessins de Diday et de Calame, bien que résolvant techniquement les difficultés absolument neuves de la lumière et de la vérité naturaliste, n'en pose pas moins le problème d'une nouvelle attitude face aux barrières socio-géographiques qui devaient être franchies aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Nul mieux que Töpffer n'a su exprimer l'émerveillement nuancé d'inquiétude de ses contemporains, à l'égard de cette réalité, révélée soudain avec toutes ses implications. Ces quelques lignes concernant Alexandre Calame peuvent tout aussi bien évoquer François Diday: «...Des sapins donc, de vieux sapins; des rochers, des rochers nus. Avec des idées d'école, avec des pratiques de convention, avec des traditions d'atelier, que tirer de cette nature stérile, sans fabriques, sans bouquets d'arbres, sans feuillés, sans lignes italiques, suaves ou autres? Rien, ou à peu près rien. Mais avec du sentiment d'abord, avec beaucoup d'étude ensuite, et une infatigable persévérance, tel va tirer de là des richesses pour l'art, pour la pensée, pour les yeux; et des richesses d'autant plus attrayantes, que précieuses déjà, comme sont toutes les richesses du monde, elles sont en outre neuves, parce qu'elles sont demeurées jusqu'ici inaperçues ou négligées... Tous ces accidents du granit, tantôt abrupts, tantôt onduleux; toutes ces hardiesses de la pierre, tous ces jeux éclatants ou mystérieux de la lumière et de l'ombre, tous ces milliers de nuances caractéristiques qui signalent, ici, le récent passage des eaux; là, le séculaire établissement des lichens; plus loin, l'envasement temporaire des fougères et des herbes sauvages, l'usure des siècles, l'atteinte de la foudre, les fureurs des orages...». «D'un nouveau tableau de M. Calame», 1839».*





51. Alexandre Calame (1810-1864). *Le torrent à Rosenlani* (1855-1862). Mine de plomb, fusain, crayons gras noir et brun, estompe lavis brun, beige et gris avec des rehauts de gouache blanche. Papier crème. 81,8 × 62,4 cm. Signé en bas à gauche: A. Calame f. Anciennes collections Arthur Calame, Louis Buscarlet, Daniel Buscarlet. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1980-274.

l'art national, de la politique militante à la bande dessinée et jusqu'aux voyages en zigzag, rien n'échappa à ce personnage étonnant qui trouva le temps de tout faire durant une vie tragiquement courte. Il trouva même le temps de fustiger constamment la société urbaine qui heurtait ses convictions écologiques et le culte qu'il vouait secrètement à Rousseau.

Rodolphe Töpffer s'emploiera jusqu'à sa mort, par ses «histoires en images», à ridiculiser les obsédés de l'innovation technique, les arrivistes politiques, les scientifiques et les pompeux de tous genres, excédé qu'il était par la machine à vapeur, le télégraphe, les engrais, le télescope, les phrases creuses et le snobisme. Cette occupation plaisante et accessoire, loin d'être anodine, devait faire de lui, à son insu, «l'inventeur de la bande dessinée moderne». En effet, avant lui, la bande dessinée qui, depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, avait eu le temps de se doter de tous les procédés techniques du genre, y compris les «balloons»<sup>66</sup>, n'était en fait, littérairement parlant, que du Behaviorisme. Rodolphe Töpffer, en introduisant dans la durée à la fois l'introspection et la psychologie profonde, fit du genre l'approche immédiate du cinéma. La voie était ouverte désormais au dessin animé.

Si le cynisme pittoresque d'un Hogarth<sup>67</sup> nous effraie quelque peu dans ses leçons de morale en images, la verve drolatique, l'humour grotesque et la fantaisie d'un Rodolphe Töpffer nous enchantent sans arrière-pensée. Cet effet salubre, efficace encore de nos jours, était le produit d'une technique infailible dont il nous explique le secret dans son *Essai de Physiognomonie* (1845)<sup>68</sup>: «Cette facilité qu'offre le trait graphique de supprimer certains traits d'imitation qui ne vont pas à l'objet, pour ne faire usage que de ceux qui y sont essentiels, le fait ressembler par là au langage écrit ou parlé, qui a pour propriété, de pouvoir avec bien plus de facilité encore, dans une description ou dans un récit, supprimer des parties entières des tableaux décrits ou des événements narrés, pour n'en donner que les traits seulement qui sont expressifs et qui concourent à l'objet».

Nous constatons donc que le dessin, depuis Liotard, s'est perfectionné singulièrement, il a pris conscience de lui-même et de son immense pouvoir de suggestion. Le signe est presque devenu autonome. D'ailleurs, à propos du portrait, Michel Thévoz nous dit «qu'il s'agit en somme de déterminer le système de représentation du visage humain ainsi que ses règles d'articulation. Pour mener à bien une telle description, on ne saurait mieux faire que de se référer au maître genevois qu'on peut considérer comme l'initiateur du structuralisme moderne, Rodolphe Töpffer», et il ajoute «n'importe quel portrait se charge d'une prodigieuse énergie sémantique, car il cumule les pouvoirs d'expression du tableau et du visage humain» «... Töpffer, part d'une donnée fondamentale: l'extraordinaire aptitude de tout visage dessiné à signifier»<sup>69</sup>.

En son atelier de l'Ecole des Beaux-Arts, le paysagiste Barthélemy Menn s'emploiera à développer les enseignements et les applications de l'*Essai de physiognomonie*. C'est dans cet atelier, alors très vivant, que le jeune Ferdinand Hodler (1853-1918) acquit la solidité et l'admirable structuration qui ont valorisé au maximum l'énergie intense qui émane de toutes ses œuvres. On peut affirmer que, grâce à cet apprentissage, Hodler est bien en un sens l'héritier de la tradition genevoise. Il poussera ses recherches linéaires jusqu'à une synthèse qui aboutira à la pureté de la ligne expressive, dernier stade avant l'abstraction. L'autre dimension, la dimension charnelle, lui sera donnée par sa germanité et fera de lui l'un des promoteurs de l'expressionnisme.

Dans ses autoportraits, qui ont ponctué les phases critiques de son existence, on retrouve l'obsession introspective de Liotard. Mais Hodler va plus loin encore dans la discussion systématique de lui-même. Une exposition (Bâle 1979)<sup>70</sup> a démontré l'unité saisissante de cette œuvre autobiographique, marquée par l'interrogation angoissée de la mort (fig. 61).

Cette interrogation atteindra son paroxysme dans le cycle bouleversant consacré à Valentine Godé-Darel (1908-1915), où l'on voit la femme aimée passer successivement de la maladie, à l'agonie, puis à la mort (fig. 62)<sup>71</sup>.

### 3. L'Histoire

Si, selon Calvin, le portrait avait pour mission d'instruire, il en était de même, assurément, de la peinture d'histoire qui, de plus, se devait d'être exemplaire. Les vertus antiques et républicaines, exaltées par Jean-Pierre Saint-Ours (1752-1809) pour illustrer une époque troublée, n'étaient pas tellement éloignées des mœurs sévères des premiers Calvinistes.

Saint-Ours est l'archétype du peintre d'histoire de la grande tradition française dont il eut la formation. Il a étudié à Paris, dans l'atelier de Vien, maître de David, où les doctrines néo-classiques s'élaboraient à partir d'une certaine relecture des Anciens et d'une inspiration moralisatrice, héroïque et antiquisante.

Grand Prix de Rome en 1780, sa carrière romaine (1780-1792) déterminera l'orientation de son art. Il faut souligner que les écrits de Plutarque et que la pensée de Rousseau ont constamment nourri l'inspiration du peintre genevois, notamment dans *Le Choix des Enfants de Sparte* (1786. Collection Musée d'art et d'histoire) et *Les Mariages Germains* (1788. Fondation Oskar Reinhart, Winterthour), deux de ses plus beaux tableaux et qui sont directement issus des célèbres *Discours* du «Citoyen de Genève».



52. Alexandre Calame (1810-1864). *La Jungfrau* (1850-1854). Plume et sépia, lavis de sépia. Papier crème. 23,2 × 33 cm. Signé en bas à droite: A Calame ft. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1980-102. *Forts du consensus populaire, qui fit leur réputation, Diday et Calame avaient, en matière d'art, une conception naturaliste farouchement opposée à celle de Barthélemy Menn. Pourtant Calame, vers la fin de sa vie, par les nécessités de la recherche et du renouvellement, s'approcha dans certains dessins, d'un sentiment luministe de la nature qui rejoignait celui de son cadet, lui rendant ainsi un hommage involontaire. Avec une grande habileté, Calame a su exprimer ici par simple réserve du papier, l'atmosphère translucide où baigne le sommet de la Jungfrau, accentuant délibérément le contraste avec l'obscurité de la vallée, qui cède la place progressivement aux délicates nuances du jour frisant des pentes intermédiaires.*

La «liberté» était également le souci constant de Saint-Ours. On la retrouve comme un leitmotiv dans les «tableaux dessinés» dont il était l'initiateur. Elaborés à Paris, puis à Rome, ils lui valurent les faveurs de grands collectionneurs et firent connaître jusqu'en Scandinavie les aspects particuliers du dessin néo-classique genevois. *Le Tremblement de Terre* (collection Musée d'art et d'histoire) par contre, est l'expression esthétique de la réelle angoisse provoquée par la tourmente qui, en ces années, bouleversait l'Europe. Les esquisses préliminaires en possédaient déjà les attitudes héroïques, le pathétisme et l'indéniable noblesse et elles révèlent un magnifique tempérament de dessinateur.

Nous sommes à l'aube du Romantisme. Malgré cela, Saint-Ours était peut-être, dans sa cité, l'un des derniers

héritiers du Siècle des Lumières. Ses utopies avaient valeur universelle, elles ne concernaient pas seulement la Suisse qui, en 1815, allait accueillir Genève en son sein. Pour célébrer tout spécialement cet événement, les Genevois devaient élaborer une nouvelle thématique de la peinture d'histoire. Désormais elle serait nationale. On peindrait pour elle les plus beaux morceaux de bravoure et les chapitres les plus édifiants de l'histoire confédérale.

En 1824, à l'initiative de Jean-Jacques de Sellon, la Classe des Beaux-Arts organise le premier concours de peinture d'histoire à Genève<sup>72</sup>. Comme l'écrit très justement Mauro Natale, «En physiocrate convaincu, Sellon reconnaissait dans la moralité et le patriotisme les motivations fondamentales de la cohésion sociale. C'est ainsi que la peinture d'histoire, destinée à représenter les



53. Barthélemy Menn (1815-1893). *Paysage italien* (vers 1852). Mine de plomb, aquarelle, gouache blanche. Papier bleuté. 21 × 46 cm. Legs Barthélemy Bodmer en 1912. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1912-3708. *Comme nombre de ses prédécesseurs, Barthélemy Menn fit plusieurs fois le voyage d'Italie. Il en rapporta des visions qui, déjà avant sa rencontre avec Corot, montrent qu'il savait simplifier et schématiser les volumes par le travail de la lumière, obtenant ainsi les valeurs solides qui charpentent une composition. C'est cet art des valeurs, cet art du paysage intime aussi, que Corot appréciait chez Menn, car il était également l'objectif essentiel de ses propres recherches. Là où un Diday ou un Calame aurait fait un magnifique constat naturaliste, Menn est le premier à introduire à Genève une simplification volontaire des formes pour en dégager les constantes qui, dans son optique moderne, règnent sur la nature. Avant de parvenir à cette nouvelle conception structurante du paysage, l'artiste avait épuisé toutes les ressources du dessin classique, au cours d'un long apprentissage, notamment auprès de Ingres à Paris et en Italie. Nous pouvons saisir l'étendue et la richesse de cette approche graphique des choses dans les 2479 feuilles de l'artiste conservées au Musée d'art et d'histoire.*

moments culminants du passé national, lui paraissait le seul genre pictural capable d'étayer toute action politique»<sup>73</sup>. Le thème du concours était *La Délivrance de Bonivard*. Héros à la fois genevois et suisse, Bonivard avait défendu l'indépendance de Genève contre le Duc de Savoie. Emprisonné au château de Chillon, il en fut délivré en 1536 par les Bernois. Byron a immortalisé ce personnage devenu légendaire dans *Le Prisonnier de Chillon*.

C'est un jeune artiste, Jean-Léonard Lugardon (1801-1884), qui remporta le prix. Après ses premières classes au «Calabri», il avait étudié son métier de peintre d'histoire chez le baron Gros à Paris. Lors d'un séjour à Florence, Ingres s'était intéressé à lui. Depuis, il guidait ses recherches. En 1835, Lugardon s'impose à la critique parisienne, au Salon du Louvre, avec son *Guillaume Tell sautant Baumgarten* qui fit dire à Delécluze «qu'il a le mérite, singulièrement rare aujourd'hui, de ne se sentir de l'influence d'aucune école ancienne ou nouvelle, et de transmettre fidèlement les idées et les impressions naturelles propres à l'auteur». Nous ne pouvons qu'approuver le critique français, aujourd'hui où l'on redécouvre l'intérêt de notre art helvétique.

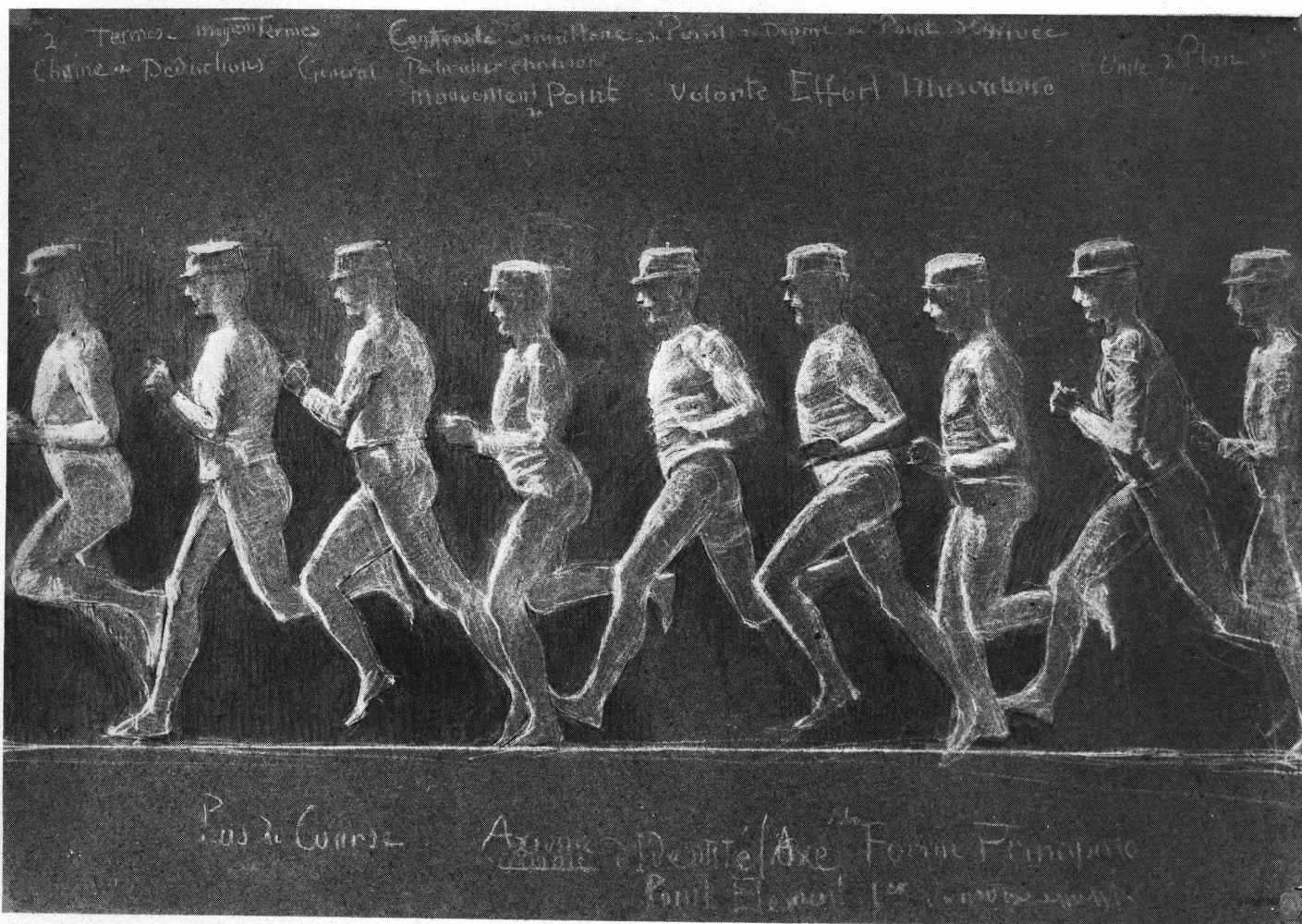
Pour la création de sa *Libre Helvétie*, Lugardon dont le dessin est pur et fier, disait Amiel, s'inspire de *La Liberté*

*guidant le peuple* de Delacroix (1830). «A l'origine, simple allégorie, Helvétia s'est transformée au fil des ans, alors que croissait le sentiment national en un symbole à plusieurs sens, riche d'émotions diverses»<sup>74</sup>. Celle de Lugardon, entourée de Winkelried et de Tell, symbolise non pas la lutte sur les barricades mais, au contraire, l'intégration sur le plan national qui reconnaît tous ses fils, sans distinction (fig. 47).

Mais, cependant, celui qui saura parfaitement traduire, dans une gestuelle absolument virile et grave les élans patriotiques, sera sans conteste Ferdinand Hodler qui, au tournant du siècle, avec *La Retraite de Marignan* et *La Bataille de Morat* (Musées National et Genève), devait renouveler le genre. Son sens du monumental, ordonné par le «parallélisme», ce principe de composition inhérent à son art, devait lui permettre, dans ses toiles célèbres, d'exprimer pleinement la grandeur, le drame et l'âpreté de ces sujets.

Les études préparatoires pour ces compositions rayonnent la même énergie fantastique qui émane des portraits (fig. 59 et 60) et les guerriers, dans des poses hiératiques, aux attitudes néanmoins parfaitement fonctionnelles, participent à un rituel où la puissance et le mouvement permettent d'atteindre «le triple objectif d'unité, de monu-

54. Barthélemy Menn (1815-1893). *Le pas de course* (vers 1880). Crayon noir, craie blanche et gouache blanche. Papier brun. 50 × 73 cm. En bas à droite, timbre à l'encre violette: BY-MENN. En haut du dessin, inscriptions autographes à la craie blanche à demi effacées et difficilement lisibles: 2 Termes – Moyens Termes. Contraste Simultané – du Point de Départ au Point d'Arrivée / Chaîne en Déduction. Général Particulier chaînon / Mouvement du Point. Volonté . Effort Musculaire . Unité de Plan. Au bas du dessin: Pas de Course . Arrivée . Densité Axe de la Forme Principale. / Point Élément 1<sup>er</sup> du mouvement. Dessin anciennement conservé à l'Ecole des Beaux-Arts. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1979-10. Il s'agit de l'une des 63 œuvres didactiques, conçues par l'artiste pour son enseignement. «...Pour entraîner ses élèves à la réflexion, les orienter vers des recherches personnelles, les mettre dès l'abord en présence de la complexité des êtres et des choses au milieu desquels ils devront choisir leur champ d'étude, Menn avait composé une série de grands tableaux didactiques; sa classe en était tapissée... Contre les murs s'ordonnait, à l'usage de l'apprenti-peintre et, je dirai même de l'apprenti de la vie, un condensé des connaissances humaines. Et ce n'étaient point là des schémas théoriques, platement scolaires. Une pensée magistrale, puissamment démonstrative, les animait. Comme dans les dessins scientifiques du Vinci, l'art y intervenait avec cette éloquence qui élimine l'accessoire, qui met en valeur l'essentiel, qui retient et convainc...». Daniel Baud-Bovy «Barthélemy Menn dessinateur», 1943. De manière flagrante le dessin du « Pas de course » est l'aboutissement des recherches de Rodolphe Töpffer. La durée est ici totalement maîtrisée par l'image. Par la décomposition des gestes et la reproduction simultanée et superposée de leurs différentes phases, Menn parvient à donner la parfaite illusion du mouvement de la course. Avec vingt ans d'avance, c'est déjà le kinétoscope. C'est aussi l'expression parfaite du parallélisme à dominante horizontale, bien que composée d'éléments verticaux.



mentalité et d'ornementation» qui, selon Jura Brüsche-weiler, est le caractère propre des dessins de Ferdinand Hodler <sup>75</sup>.

#### 4. Le paysage

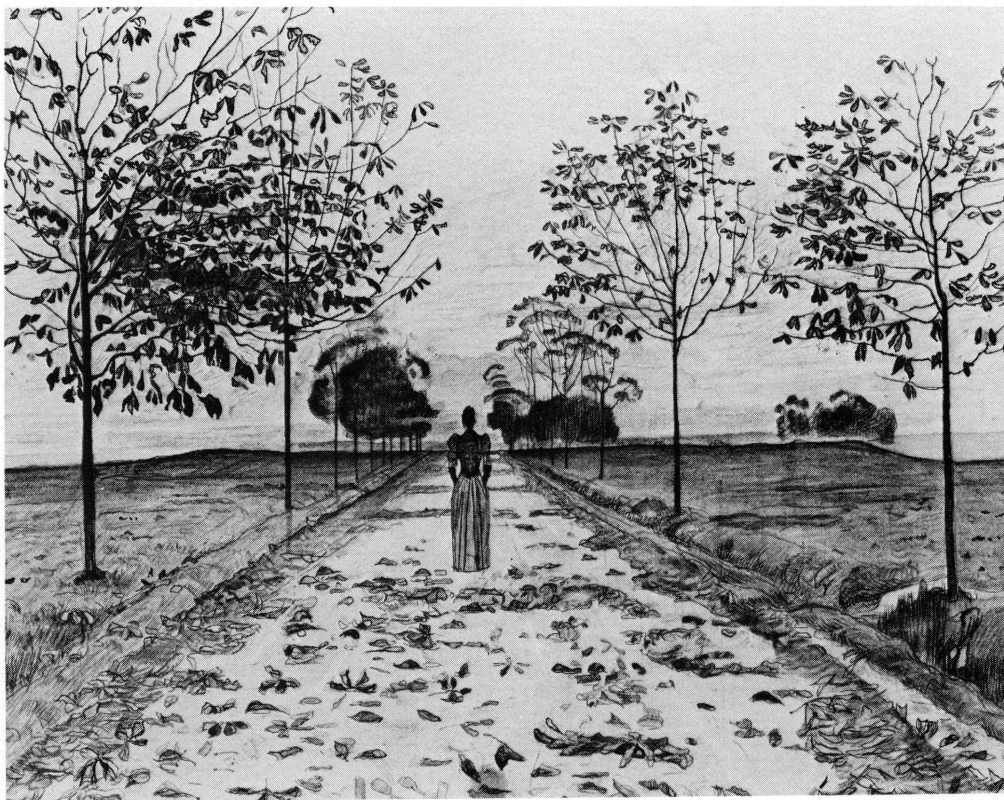
C'est la révélation de la nature, au XVIII<sup>e</sup> siècle, qui sera le point de départ de l'École genevoise du paysage. Elle constituera le champ d'application évident des mentalités dont nous avons esquissé la silhouette. Comme pour le botaniste, le zoologue ou le minéralogiste de cette époque, l'esprit d'analyse, l'objectivité, la précision, seront les outils efficaces que nos artistes emmèneront sur le terrain afin de recenser la nature. Ce naturaliste est toutefois tempéré d'un philosophe qui lui permet d'apprécier la splendeur de son environnement. Il ressent profondément ce que Rousseau fait dire à Saint-Preux: «L'instant où des hauteurs du Jura, je découvris le Lac de Genève, fut un instant d'extase et de ravissement. La vue de ce pays, l'air des Alpes, si salutaire et si pur, cette terre riche et fertile, ce paysage unique, le plus beau dont l'œil humain fut à jamais frappé, la sérénité du climat, tout cela me jetait dans des transports...» (*La Nouvelle Héloïse*, 1761).

Les «campagnes de paysage», aux abords de la ville, dans le Pays de Vaud et jusqu'en Savoie, instituées par De la Rive, deviendront la tradition qui permettra à

l'École genevoise de se perpétuer jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle. Durant ces séances d'étude sur le motif, les artistes constituaient de véritables répertoires de formes qui nourrissaient leurs compositions et affirmaient leur talent. Par un échange constant de critiques, de conseils, de recettes, ils s'influençaient mutuellement, d'une génération à l'autre, créant ainsi une véritable école.

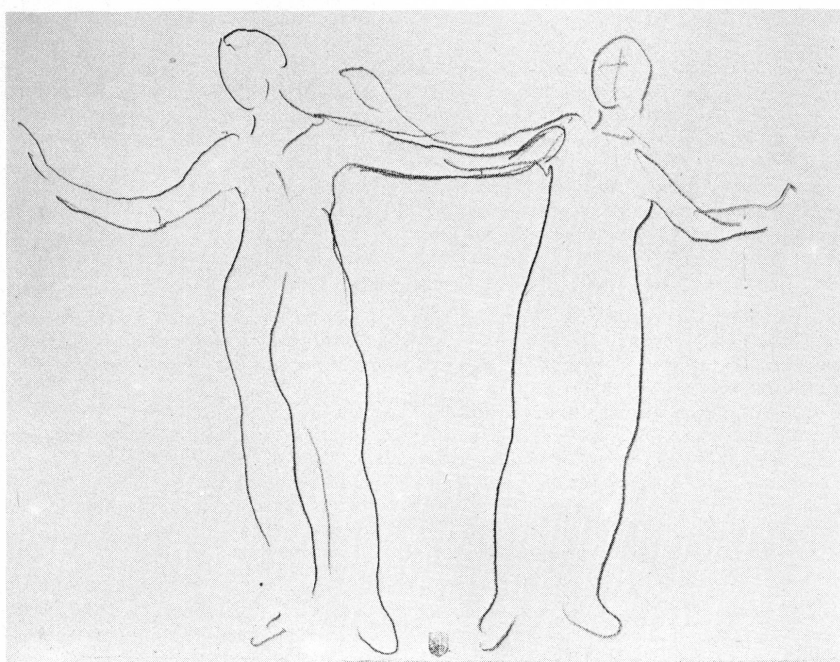
Cette école eut, bien entendu ses précurseurs: les découvreurs qui s'enfoncèrent hardiment dans les vallées montagnardes encore vierges. Le plus ancien de ces découvreurs, Marc-Théodore Bourrit (1739-1819), n'avait pas une conception de la montagne bien différente de celle de Conrad Witz dont le retable, premier véritable paysage au monde (1444), faisait l'ornement de la cathédrale Saint-Pierre. Les glaciers de Bourrit sont celles que Conrad Witz a peintes, menaçantes, à l'arrière-plan de sa *Pêche miraculeuse* (Coll. Musée d'art et d'histoire). Elles sont encore le domaine des fées, des gnomes, des ogres. Le fantastique surgit à chaque instant de cette topographie, pourtant rigoureuse, que Goethe, Walpole, Reynolds, Frédéric II, le Prince de Lignes appréciaient, au point d'en attendre avec impatience les descriptions écrites ou dessinées (fig. 26 et 27) <sup>76</sup>.

Jean-Antoine Linck (1765-1843), pour sa part, commence à se dégager des superstitions. Avant de graver ses immenses panoramas des vallées, il dessine, comme un



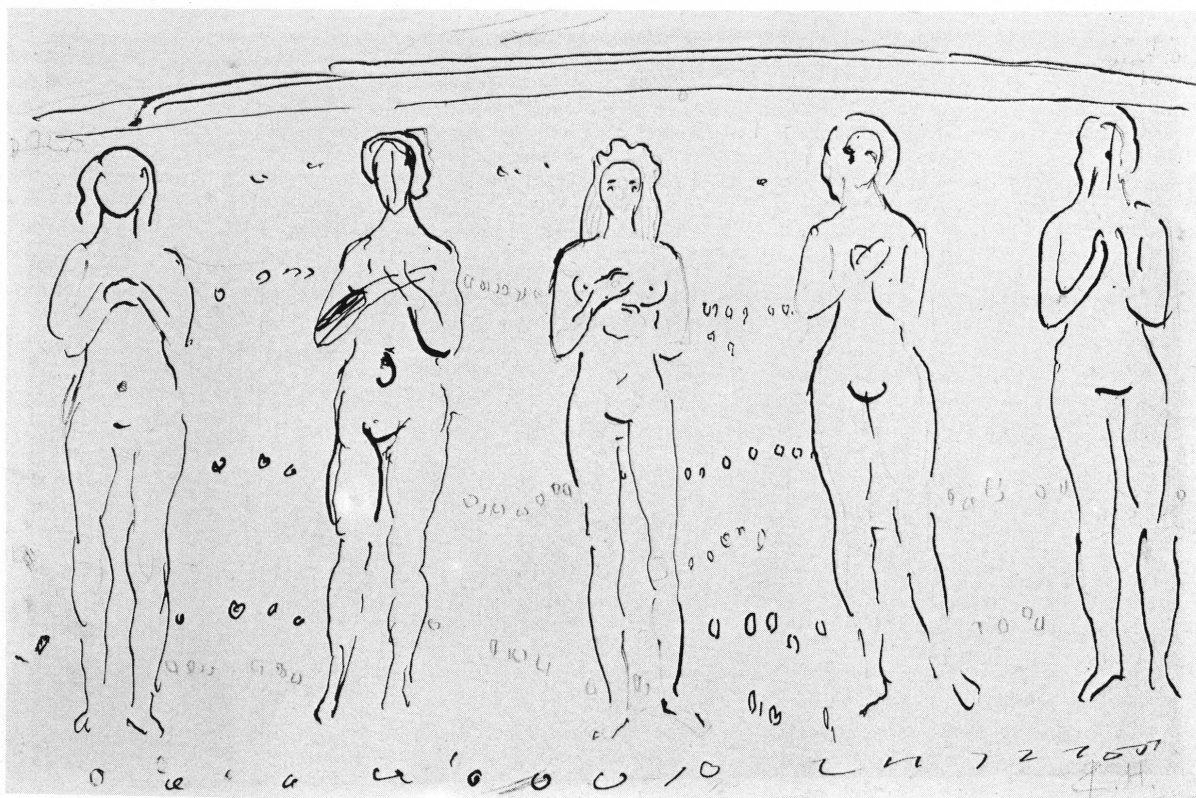
55. Ferdinand Hodler (1853-1918). *Soir d'automne* (1893). Mine de plomb, crayons de couleurs, aquarelle. Papier beige mis au carreau. 26,3 × 33,7 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire-Collection de la Société des Arts, inv. Hod 4. Dessin fait d'après le tableau du même titre (Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel), qui a obtenu le deuxième prix au Concours Calame de 1893. Le personnage ne figure pas dans le tableau. Il ne fait pas de doute que Hodler, dans ce dessin justificatif, a confirmé le sens de son message en ajoutant cette silhouette féminine, qui nous quitte, déjà figée dans le temps et l'espace. C'est le symbole du départ définitif, dont l'artiste n'a cessé depuis son enfance, de subir les déchirements. Le paysage, simplifié à l'extrême est totalement dominé par ce chemin, qui est l'illustration cosmique du point de fuite vers l'infini. Le moment où la route atteint l'horizon ne peut être que le basculement ultime. L'intention est claire, confirmée par le titre et les feuilles mortes et la mélancolie est absolue. Vingt-cinq ans plus tard à Vienne, Egon Schiele s'inspira de la peinture de «Soir d'automne» pour son fameux tableau des «Quatre arbres» (1917) en y projetant ses propres tourments.

56. Ferdinand Hodler (1853-1918). *Etude de deux femmes drapées pour «La Floraison»* (1911-1913). Mine de plomb. Papier blanc. 22,2 × 29,1 cm. Legs Hector Hodler en 1922. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1922-281. «La Floraison», proche de «L'Emotion», est la dernière composition symbolique de Hodler et restera inachevée.



57. Ferdinand Hodler (1853-1918). *Etude de composition pour «Le Regard dans l'Infini»* (vers 1914). Mine de plomb, plume et encre de Chine. Papier crème. 24,2 × 37 cm. Monogrammé en bas à droite: F. H. Ancienne collection Willy Russ-Young, Neuchâtel. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1939-111. *Dessin préparatoire d'ensemble pour la composition du même titre commandée à l'artiste en 1910 par la Société des Beaux-Arts de Zurich pour l'entrée du Kunsthaus.*

«La ligne de Hodler, qui ne supporte pas l'autonomie en tant qu'élément décoratif sur une surface plane, peut créer des formes, comme dans ses dessins faits vers 1900, qui reflètent le goût de l'Art Nouveau. Pourtant cette ligne structurante continue à la fois à délimiter, cerner des formes tridimensionnelles et à lier les formes de la composition dans un ensemble structurellement autonome. Un dessin de Matisse ou Picasso aux environs de 1906 semble plus enraciné dans les valeurs du XIX<sup>e</sup> siècle, comme un moyen de représenter des images, que ce que fait le dessin de Hodler pendant la même période. Le style des dessins de Hodler de 1907 est plus proche du style des dessins de Picasso et de Matisse des années 30 ou 40, et toujours plus proche, dans la structuration, des dessins de Cézanne que des configurations linéaires de Degas. Qu'ils soient esthétiquement majeurs ou secondaires, historiquement cosmopolites ou provinciaux, les dessins ou les peintures de Hodler témoignent de la conscience qu'avait l'artiste à la fois de l'art de son temps et de l'art du passé...». Phyllis Hattis, Berkeley, 1972.



Si Daniel Baud-Bovy fut le meilleur connaisseur de l'Ancienne Ecole genevoise de peinture, il eut aussi le privilège de cotoyer les derniers représentants de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle et surtout de se lier avec ceux par qui la modernité devait surgir à Genève: Menn et Hodler. Les témoignages de Daniel Baud-Bovy sur les singularités de ces artistes sont irremplaçables et nous citons là quelques extraits de son texte intitulé «Parallélisme», paru dans «Barthélemy Menn dessinateur», 1948. «J'espère avoir prouvé à quel point l'art du dessinateur et l'enseignement du dessin sont, chez Menn, la double expression d'une même et puissante personnalité. Si bien que ses élèves représentent, si je puis dire, une des phases de son génie créateur. Ils eurent assurément des destinées bien diverses... Or, le plus illustre de ces disciples, celui dont la stature symbolique est celle d'un héros national, Ferdinand Hodler, a pu dire avec raison qu'il devait tout à Barthélemy Menn. Et il lui doit, entre autres acquisitions fondamentales, la notion du Cubisme et celle du Parallélisme. C'est de cette dernière que Hodler a tiré une esthétique et, plus encore, une morale, qui constituent l'essence de ses grandes pages décoratives. Si bien que «art hodlérien» et «parallélisme» aujourd'hui ne font qu'un. Mais ils sont rares ceux qui savent que le parallélisme est né de l'enseignement de Menn et qui se rendent compte de ce que le mot représente, soit au point de vue technique soit au point de vue philosophique».

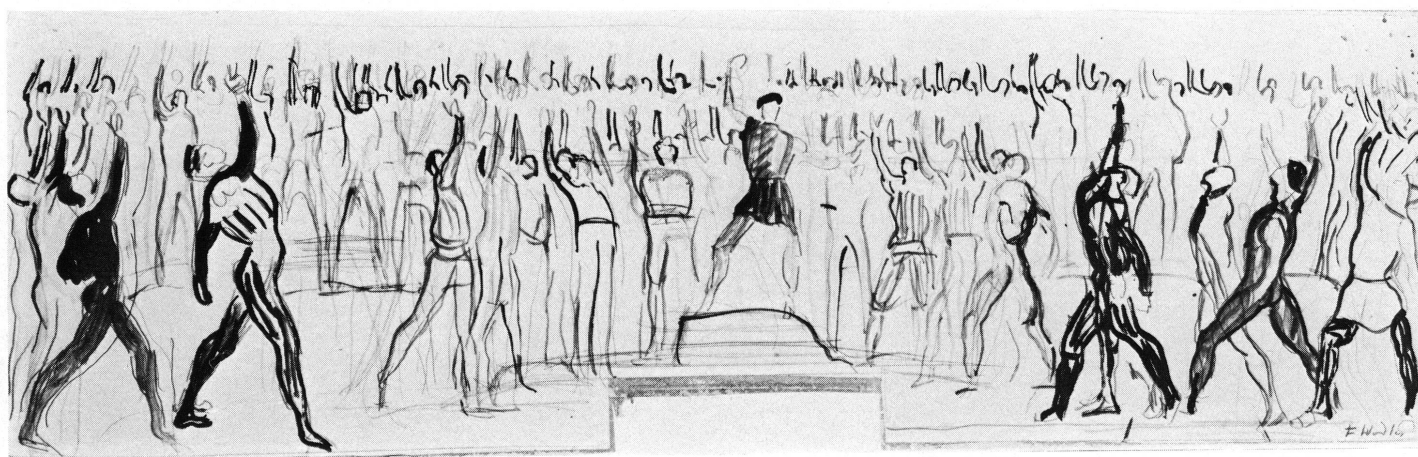
Et là, Baud-Bovy retranscrit certaines conversations que Hodler eut avec Loosli et que celui-ci publia, avec les croquis qui les illustrent, dans «F. Hodler, Leben, Werk und Nachlass», IV, 1924: «Vois-tu, disait Hodler, le parallélisme est quelque chose de si fondamental et de si essentiel pour tout le développement artistique que l'on ne pourra plus s'en passer... J'entends par parallélisme toute espèce de répétition. Chaque fois que dans la nature j'éprouve le plus vivement le charme des choses, c'est que je suis sous l'impression de l'unité».

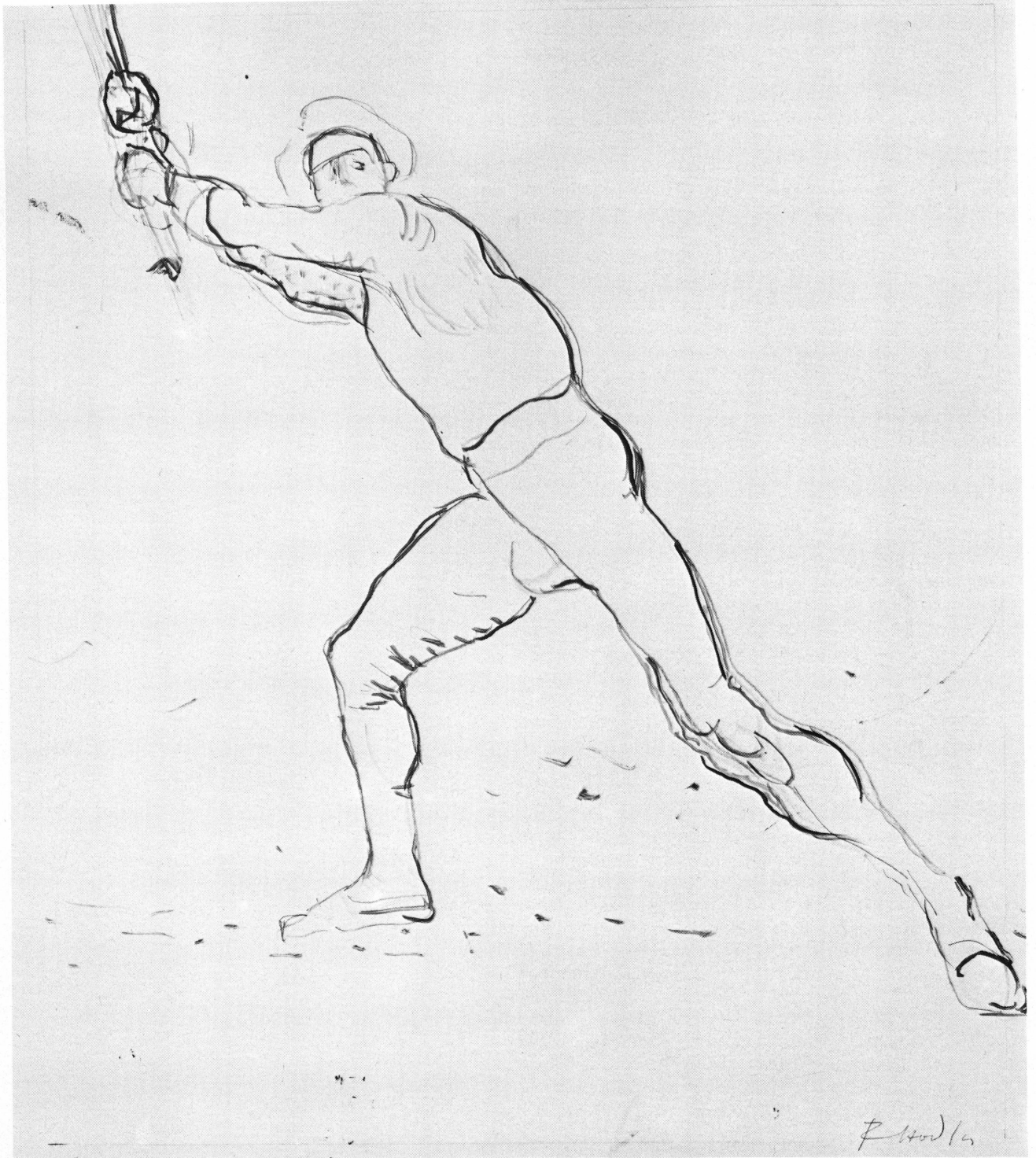
Lorsque mon chemin me mène à travers un bois dont les sapins, côte à côte montent vers le ciel, les troncs autour de moi, devant et derrière moi s'élèvent comme d'innombrables colonnes... C'est toujours la répétition de la même ligne qui forme une belle unité. La cause de cette unité, c'est le parallélisme.

Lorsqu'au printemps nos yeux errent sur une prairie où fleurit une seule espèce de fleurs, comme par exemple le pissenlit dont le jaune vif se détache sur le vert tendre de l'herbe, nous avons l'impression d'une grande unité qui éveille en nous de la joie. Ou bien encore, qu'on se trouve sur un terrain tout parsemé de blocs de rochers d'un éboulement, on éprouve une sensation profonde de mélancolique grandeur, produite par la répétition de formes et de couleurs analogues. Ceci donné, on pourra mieux comprendre et saisir mes tableaux: les Las de vière, les Ames déçues, Eurhythmie, le Jour, et l'on concevra que j'aie voulu assembler des états d'âme et des personnages où l'unité d'émotion se fit jour le plus clairement possible».

Hodler et Menn avant lui, avaient ressenti en véritables hommes du XIX<sup>e</sup> siècle, le besoin de clarifier leur vision du cosmos, d'en faire un schéma satisfaisant pour l'œil et pour l'esprit, par le dégagement des constantes, qui, selon que vous êtes physicien ou peintre sensible peuvent s'exprimer par des fonctions mathématiques ou des schémas de composition. Ce schéma, à dominante ascendante et spiritualiste pour l'homme du XII<sup>e</sup> siècle, sera pour Menn et pour Hodler à dominante horizontales et répétitives, afin de mieux exprimer le mystère insondable qui règne sur la nature. Quand il applique ses concepts aux activités humaines, Hodler nous dit par ailleurs: «Le parallélisme est une loi qui dépasse l'art car il règne sur la vie. Il n'existe aucune organisation humaine qui ne soit construite sur ces bases. Prenons, par exemple, le droit. Le droit repose sur l'hypothèse de l'égalité entre les hommes. Aucun droit n'existerait sans l'hypothèse que les hommes sont égaux entre eux...», voir le dessin de «L'Unanimité», n° 58.

58. Ferdinand Hodler (1853-1918). *Etude pour «L'Unanimité»* (1911). Mine de plomb, pinceau et gouache. Papier crème jauni. 23 × 76,3 cm. Signé en bas à droite: F. Hodler. Ancienne collection Willy Russ-Young, Neuchâtel. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1939-121. Il s'agit d'une esquisse préparatoire pour la décoration murale de l'Hôtel-de-Ville de Hanovre commandée à l'artiste en 1911 par l'intermédiaire du peintre Max Liebermann. Le thème en est le serment des Réformes hanovriens en 1533. Nous savons par Jura Brüschweiler, que la mise en œuvre de ce dessin, qui est la démonstration du parallélisme parvenu à l'horizontalité par la répétition systématique de personnages disposés en théorie, fut obtenue par une technique plus que séculaire, dont Hodler tenait l'essentiel de son maître Barthélemy Menn, la «vitre de Dürer»: «...un viseur réglable est monté devant un châssis vitré; en fixant la distance entre le viseur et la vitre, le peintre détermine le cadrage de son tableau c'est-à-dire la grandeur de la figure. Le peintre dessine alors à l'huile la silhouette de la figure vue à travers le viseur sur la vitre; puis il plaque une feuille de papier contre celle-ci et n'a plus qu'à décalquer la silhouette au crayon...». Phyllis Hattis se référant à la même source érudite, complète l'information en ajoutant que ce décalage graphique, au verso de la feuille Fabriano, en quelque sorte un monotype, «est une simplification de l'image, voulue plus rigoureusement structurée dans la forme. Les contours en sont contrôlés pour se refléter l'un l'autre abstraitement symétriques. Les détails intérieurs des formes et des vêtements sont ajoutés, parfois stylisés pour créer une répétition de lignes et implicitement des formes ouvertes. Hodler prétendait que cette méthode de travail était simple, mais, en vérité, elle était plutôt compliquée et exigeait du temps non seulement en attendant que la peinture soit sèche avant le tracé mais aussi pour passer d'une étape à l'autre. Assurément elle lui permettait d'intégrer le processus du dessin et de la peinture» (1972). Pour notre part, nous y voyons également la volonté obstinée d'assumer un principe, celui du parallélisme, par le procédé du reflet. Le maître finira par s'affranchir de telles servitudes techniques. Il saura incomparablement affirmer sa pensée spontanément, au fil du pinceau, de la plume, du crayon, en suivant sa libre inspiration. Si pour Hodler les dessins n'avaient comme ambition que la préparation à l'œuvre peinte, certains d'entre eux, aux yeux des amateurs contemporains, acquièrent néanmoins le statut d'œuvre d'art autonome, car ils possèdent déjà toutes les virtualités de l'œuvre achevée.





59. Ferdinand Hodler (1853-1918). *Etude de guerrier pour «La Bataille de Morat»* (1917). Mine de plomb, pinceau et gouache. Papier crème. 49 × 44 cm. Signé en bas à droite: F. Hodler. Au verso, le sujet a été légèrement repris à la gouache. Ancienne collection Willy Russ-Young Neuchâtel. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1939-134. *Dessin préparatoire pour l'un des personnages de «La Bataille de Morat», sujet présenté au concours pour la salle des armures du Musée National à Zurich avec «La Retraite de Marignan».* L'artiste réalisa également deux «cartons» monumentaux de ce thème (Musée de Genève et Musée National). Ce guerrier, au plus fort de sa puissance meurtrière, nous est esquissé ici uniquement par la prodigieuse habileté de la ligne expressive qui suggère déjà et le volume et la couleur dont il sera paré, quoique nettement transposé, en tant qu'élément concourant au tableau final. Il n'en est pas moins l'une des nombreuses étapes, qui de l'idée de base, cherchant à définir la puissance, conduira à cette mêlée furieuse, vigoureusement ordonnée et structurée par le principe omniprésent du parallélisme.

géologue, les moindres détails de rochers, de pierres et de glaces, fixant, découpant, agrandissant ces morceaux de paysage pour en surprendre toutes les singularités (fig. 28). Devenu Vedutiste à la mode, proche alors des artisans de la «Fabrique», il fit de son atelier de Montbrillant le rendez-vous des lettrés et des amateurs du genre qui pouvaient y trouver des gouaches du Mont-Blanc, de Chamonix, du Valais, douées d'un charme indéniable bien que parfois d'une précision un rien trop descriptive.

Mais le véritable créateur de l'Ecole genevoise allait être Pierre-Louis De la Rive (1753-1817)<sup>77</sup>. Esprit curieux, épris d'histoire, de philosophie, de sciences exactes et, malgré lui, formé aux disciplines juridiques, sa culture éclectique, ainsi que les bouleversements de son temps, l'ont conduit à rêver d'un univers qui était une manière de synthèse des beautés réelles de la nature et du meilleur de l'héritage des civilisations passées. Authentique démarche encyclopédique qui, par sa modération naturelle, propre au caractère genevois, ne tombe jamais dans les facilités d'un système.

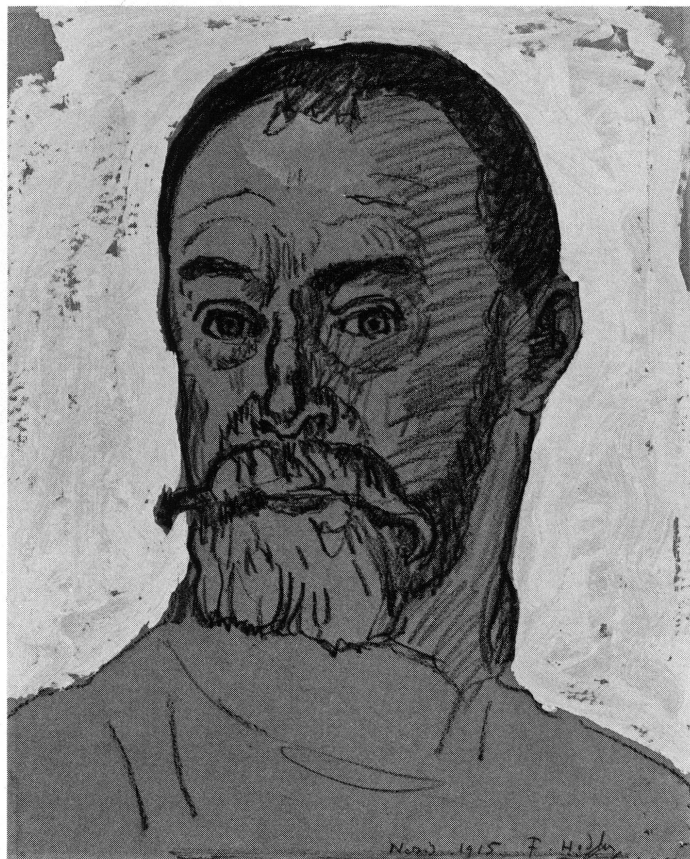
Dans cette optique, De la Rive passera les meilleures années de sa vie à Dresde, à Rome ou à Genève, à inventorier, à répertorier, en un mot à s'appropriier inlassablement les archétypes constitutifs du paysage idéal dont il se proposait d'être l'inventeur. Quand il sera en pleine possession de ces éléments, il s'attachera, par une série de juxtapositions, d'arrangements et de combinaisons à recréer, à synthétiser en de passionnantes compositions une nature qui, bien que totalement imaginaire et savante, n'en conserve pas moins l'équilibre merveilleux de la vraie nature.

Une fois admise cette volonté d'utopie, on ne peut qu'admirer l'art de ces sépias, qui mêlent dans une atmosphère dorée et lumineuse les souvenirs d'Italie aux plus beaux morceaux de nature suisse et savoyarde dans un style XVIII<sup>e</sup> siècle finissant. Ce sont ces «tableaux dessinés» qui furent recherchés par beaucoup d'Européens cultivés. Tel ce paysage synthétique, *Site idéal dans l'orage* (Coll. Musée d'art et d'histoire) (fig. 29), composé d'éléments dominants de la culture de l'époque. A gauche, une fabrique envahie de lierre, peut-être inspirée du Mausolée des Julii. A l'arrière-plan, la montagne aux flancs abrupts sur lesquels s'érige une forteresse cyclopéenne. Une ville idéale s'étale au long d'un fleuve qui pourrait être le Tibre et que franchit un pont probablement romain par la massivité de ses piles. A l'intérieur de l'enceinte, on croit reconnaître la Pyramide de Cestius, le Panthéon et le Château Saint-Ange, à moins que ces architectures imaginaires ne soient empruntées au répertoire d'un Ledoux ou d'un Boullée. Toute la partie droite est une scène idyllique avec berger, troupeau et ciel d'orage surplombant des arbres majestueux. Un sarcophage romain ferme la composition. En bref, l'Arcadie avec une touche de mélancolie et un rien d'Encyclopédie. C'est la fin d'une



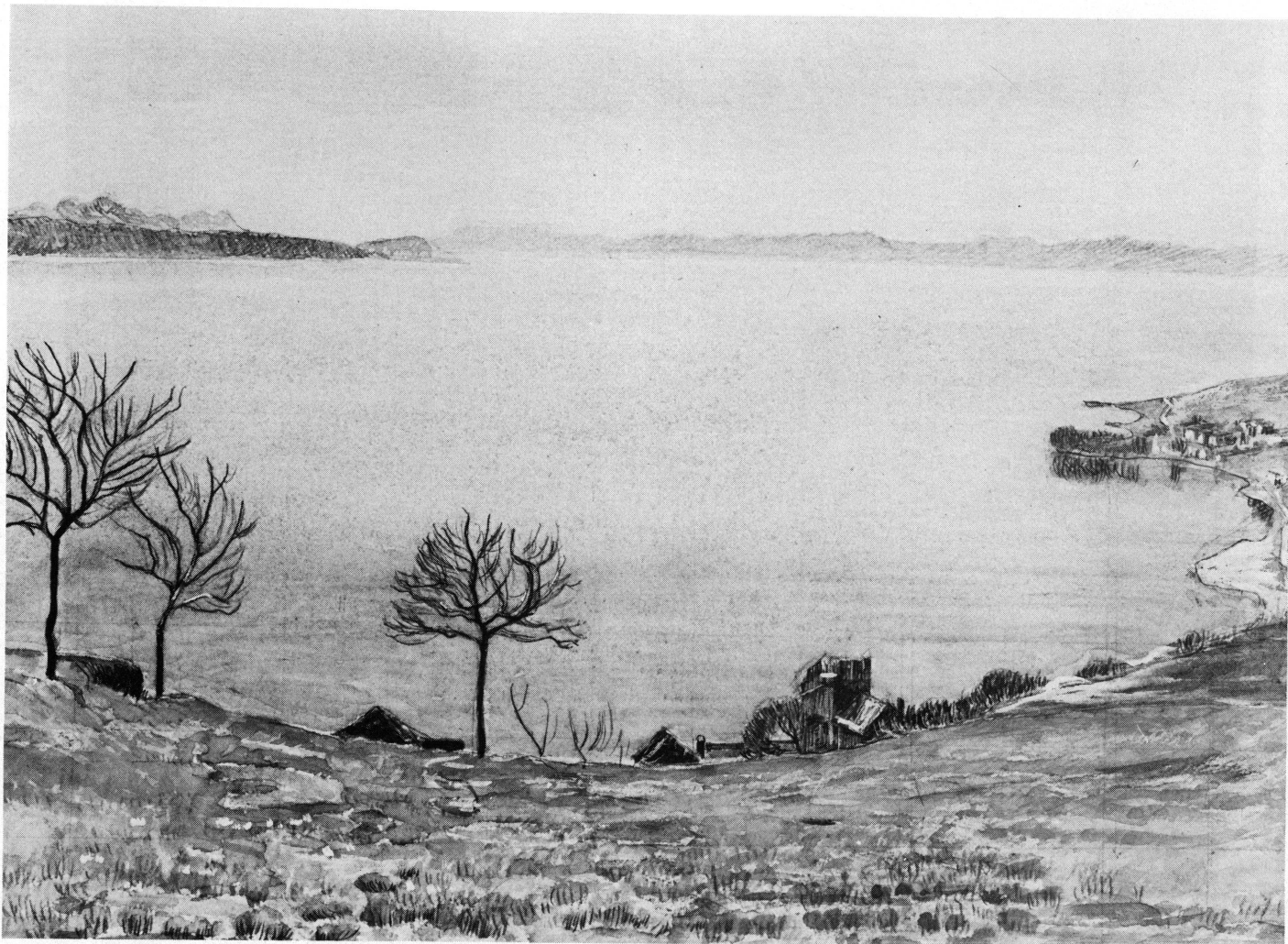
60. Ferdinand Hodler (1853-1918). Etude pour «Le portrait de Mademoiselle Gertrude Müller». 1916. Crayon noir. Au verso, silhouette reprise à la gouache brune. Papier blanc. 44 × 39,5 cm. Monogrammé et daté en bas à droite: F H. 3 Sep. 1916. Ancienne collection Hector Hodler, legs M. et M<sup>me</sup> Hector Hodler en 1964. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1964-55. Il s'agit d'un dessin préparatoire pour un portrait peint à l'huile qui a figuré dans la collection Willy Russ-Young. Ici encore la primauté de la ligne qui laisse pressentir magnifiquement la plénitude et la fraîcheur de ce visage de jeune fille. La carnation est sensible, les détails significatifs peuvent même se passer de la couleur. Le sujet sort littéralement de la feuille.

61. Ferdinand Hodler (1853-1918). *Etude pour «L'autoportrait de Nérès»* (1915). Fusain sur fond peint à l'huile. Papier calque beige collé en plein sur carton. 39,7 × 32,2 cm. Signé et daté en bas à droite: Nérès. 1915. F. Hodler. Ancienne collection Willy Russ-Young, Neuchâtel. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1939-80. *L'un des 120 portraits environ que Hodler a laissé de lui et dont 45 sont conservés dans les collections du Musée de Genève. L'artiste a détourné la figure pour accentuer l'interrogation anxieuse qu'il se pose à lui-même. Malgré ses soixante-et-un ans Hodler est encore jeune, l'œil est critique et sans indulgence et il émane encore de la force, de la puissance, de cet homme depuis toujours meurtri par la vie.*

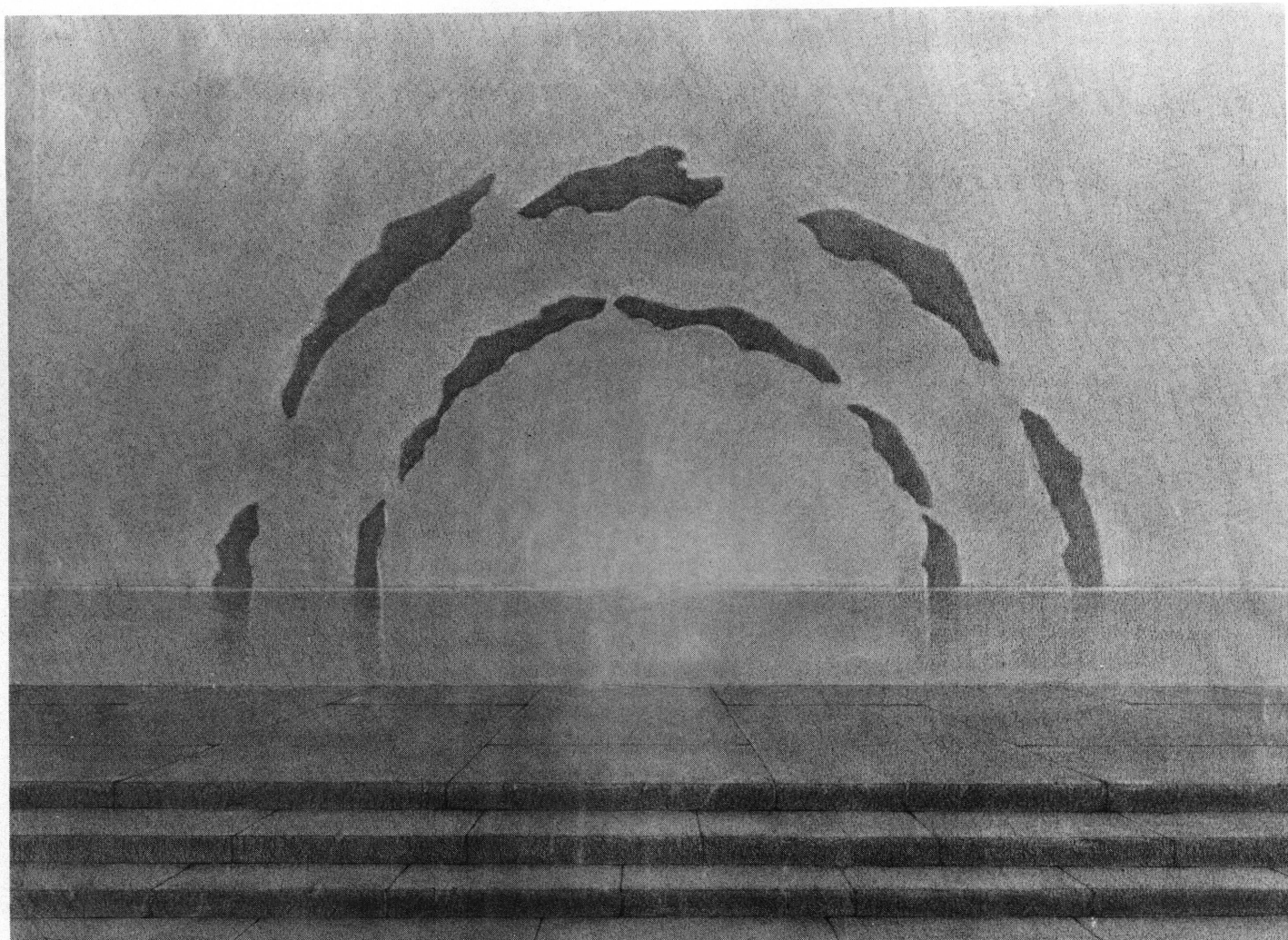


62. Ferdinand Hodler (1853-1918). *Valentine Godé-Darel à l'agonie* (1915). Fusain, gouache, huile et mine de plomb. Papier bis collé sur carton. 33 × 48,2 cm. Signé en bas à droite: Ferd. Hodler (à l'encre); et dessous: Ferd. Hodler (à la mine de plomb, biffé par dessus). Ancienne collection Willy Russ-Young, Neuchâtel. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1939-39. *Valentine Godé-Darel, qui partagea les dernières années de la vie du maître, expire ici son dernier souffle. Ce n'est pas tant le modèle qui nous bouleverse que l'artiste, dont le désespoir infini, essaie, par la vertu incantatoire d'un art transcendant, de retenir cette conscience qui lui échappe.*





63. Ferdinand Hodler (1853-1918). *Le Lac Léman vu de Chexbres* (1895). Mine de plomb, crayons de couleurs, aquarelle, rehauts de gouache blanche. Papier blanc mis au carreau. 25,1 × 32,5 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire-Collection de la Société des Arts, inv. Hod 5. *Paysage exécuté d'après le tableau du même titre, qui obtint le second prix au Concours Calame de 1895 et dont le thème était «Un lac suisse». Il s'agit d'un dessin justificatif que l'artiste, en tant que lauréat d'un prix et selon le règlement du concours, dut remettre à la Société des Arts pour ses collections. Dans ce dessin qui perpétue toute la tradition du paysage genevois du XIX<sup>e</sup> siècle, dont il représente l'une des dernières étapes, Hodler ne parvient pas à nous faire oublier que l'homme vient juste de quitter la scène. Cet homme présent charnellement dans tant d'autres compositions et dont l'absence ici n'est que temporaire, parce que pour l'artiste, la nature se conçoit difficilement avec pour seul protagoniste la lumière et l'espace.*



64. Adolphe Appia (1862-1928). «*La ronde du soir*» (1909). Mine de plomb, fusain et estompe. Papier brun, 50 × 71,5 cm. Au recto, inscription autographe: La ronde du soir. Il s'agit de l'un des «Espaces rythmiques», conçus en 1909 et 1910 à l'intention de Jaques-Dalcroze et donnés à celui-ci qui les qualifiait d'«espaces émotifs». Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1979-151. *Ici le lac est vu du même endroit que dans le paysage de Hodler. La transition n'est plus stylistique mais métaphysique. L'homme n'existe pas encore. Un intense mystère cosmique règne sur cette solitude absolue. Pourtant les quelques marches, à l'avant-plan, indiquent déjà la mesure de l'être à venir, dont la grâce fragile, exaltée par la musique, animera bientôt cet espace originel.*

époque et cela berce doucement la nostalgie d'un patriciat voyant fuir ses privilèges. C'est le début d'une autre époque, avec son ébauche de Néo-classicisme. Ce n'est en tout cas pas l'avant-garde du Romantisme.

A la fin de sa vie cependant, De la Rive se lance dans son ultime expérience. Son audacieux tableau du *Mont-Blanc au coucher du soleil* de 1802 (collection Musée d'art et d'histoire), premier «portrait» de ce sommet des Alpes réputé inaccessible à l'art, annonce, par son naturalisme, les conceptions modernes du paysage.

Toutefois, avec cette même nostalgie propre aux périodes de transition, les deux paysages presque allégoriques du portraitiste Firmin Massot (vers 1798. Coll. Musée d'art et d'histoire) (fig. 34 et 35) précèdent de peu l'instant où la nature recrée cède la place au naturalisme. Ils fixent pour nous, dans un de ces moments où l'histoire hésite, le passage de la poésie des ruines à la poésie alpestre. Désormais, plus rien ne sera comme avant.

La tradition du paysage inaugurée par De la Rive fut reprise et enrichie par Adam-Wolfgang Töpffer qui avait été son compagnon d'étude sur le motif. Ce dernier animera ses vues de la campagne genevoise en y intégrant les superbes figures dont nous avons parlé précédemment. Son style et sa technique de l'aquarelle lui permettront d'approcher la véritable texture des choses, exaltée de surcroît par la couleur. En conduisant à son tour sur le motif, d'abord son fils Rodolphe, puis ensuite François Diday et très probablement Barthélemy Menn, le maître de Hodler, Adam Töpffer sera l'artisan de la continuité de notre art.

Il convient de souligner ici le rôle primordial de cet authentique artiste savant-philosophe<sup>78</sup> qui, durant soixante années, de 1787 à 1847, a assuré la cohésion de l'École du paysage genevois et en a préparé le développement.

La poésie des hauts sommets, la poésie de ces «palais de la nature», de ces relais entre le ciel et la terre, cette poésie est l'invention de cet homme au talent multiforme qu'est Rodolphe Töpffer. Il finira par confesser à Sainte-Beuve que sa jeunesse fut nourrie de la lecture de Jean-Jacques Rousseau<sup>79</sup>. Il n'est pas douteux que ses voyages en zigzag se font sur les traces du «promeneur solitaire». Mais la promenade cette fois est collective, entreprenante, pleine d'allégresse. La vingtaine de jeunes gens qui suivent le maître de pensionnat, imprégné malgré lui des idées de l'*Emile*, déambulent dans la bonne humeur au long des sentiers qui sillonnent les Alpes en tous sens. Les récits qu'a laissés Töpffer de ces explorations sont illustrés, à la plume et au lavis<sup>80</sup>. Certains de ces dessins sont de véritables prodiges de clair-obscur, où la poésie romantique se mêle à l'humour, à l'émotion aussi, sentiment neuf dans le paysage genevois et qui apparaîtra désormais comme une composante subtile de l'art de nos peintres (fig. 45).

Cette émotion fut indéniablement communiquée à François Diday (1802-1877) et à Alexandre Calame (1810-1864) qui, sous l'impulsion de Rodolphe Töpffer, allaient créer le «paysage helvétique», faisant de Genève le promoteur en la matière, peu après son entrée dans la Confédération. Töpffer déclarait en 1832 : «... la Suisse, si originale, si belle dans ses régions alpestres; la Suisse, avec ses cimes, ses glaciers, ses lacs, ses torrents, ses aspects sauvages, religieux, sublimes, la Suisse n'a pas encore eu ses grands peintres !»<sup>81</sup>.

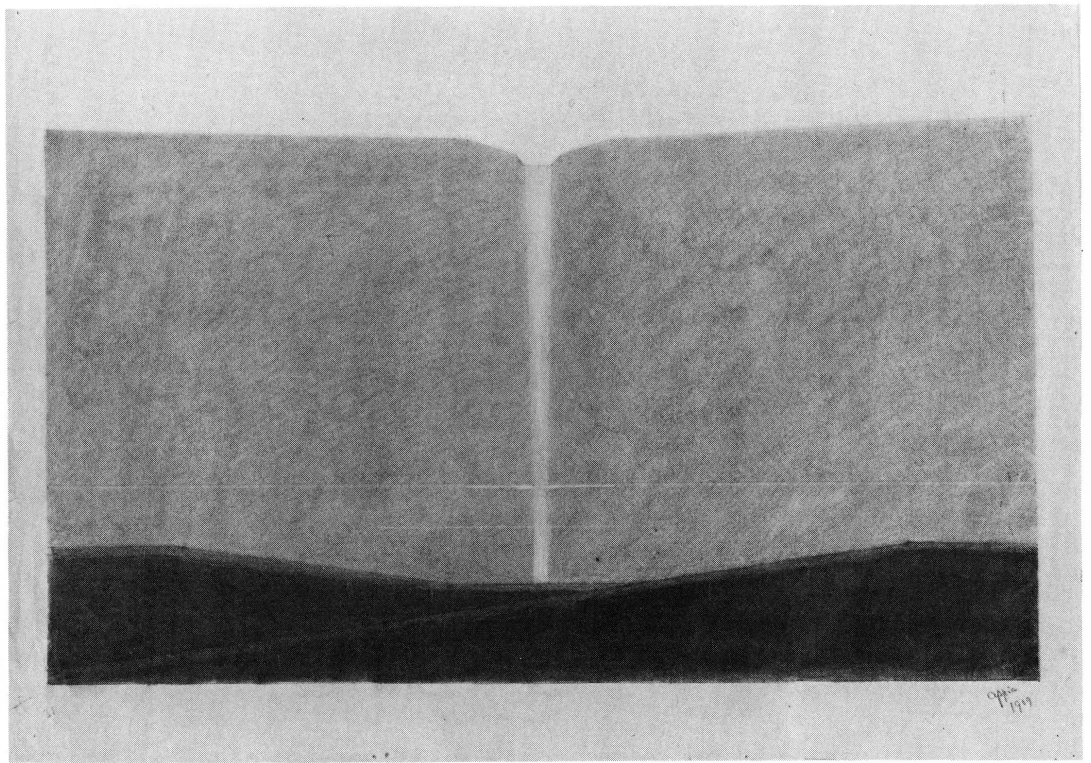
Mais six ans plus tard, il pouvait triompher à propos du tableau d'Alexandre Calame, *L'Orage à la Handeck* (1838. Coll. Musée d'art et d'histoire) : «Ces rochers, quoique nus, plaisent, parce qu'au lieu d'oripeaux, Calame s'en est tenu à observer et à rendre tous ces accidents du granit, tantôt abrupts, tantôt onduleux; toutes ces hardiesses de la pierre, tous ces jeux éclatants ou mystérieux de la lumière et de l'ombre, tous ces milliers de nuances caractéristiques qui signalent, ici le récent passage des eaux, là le séculaire établissement des lichens, plus loin l'envahissement temporaire des fougères et des herbes sauvages, l'usure des siècles, l'atteinte de la foudre, la fureur des orages... Et puis il y a le vent; il y a la lumière à qui les cimes immobiles et les nuées émues disputent le passage; il y a cette grandeur saisissante des solitudes...»<sup>82</sup>.

Ces réflexions de Rodolphe Töpffer s'appliquent avec la même justesse au splendide «tableau dessiné» de Calame qui représente *Le Torrent à Rosenlani* (vers 1855-1862. Coll. Musée d'art et d'histoire) (fig. 51). Elles définissent un esprit, elles cernent une atmosphère qui sont également ceux des œuvres graphiques de François Diday, comme par exemple son spectaculaire panorama de *Melchthal* (1866. Coll. Sté des Arts) (fig. 49), au contenu esthétique, émotif et affectif ainsi que social et politique, d'une richesse extraordinaire. Social et politique, disons-nous, car, en effet, il ne faut pas s'abuser, le naturalisme alpestre qui faisait les délices de Rodolphe Töpffer n'était pas l'unique cause du succès de Diday et de Calame.

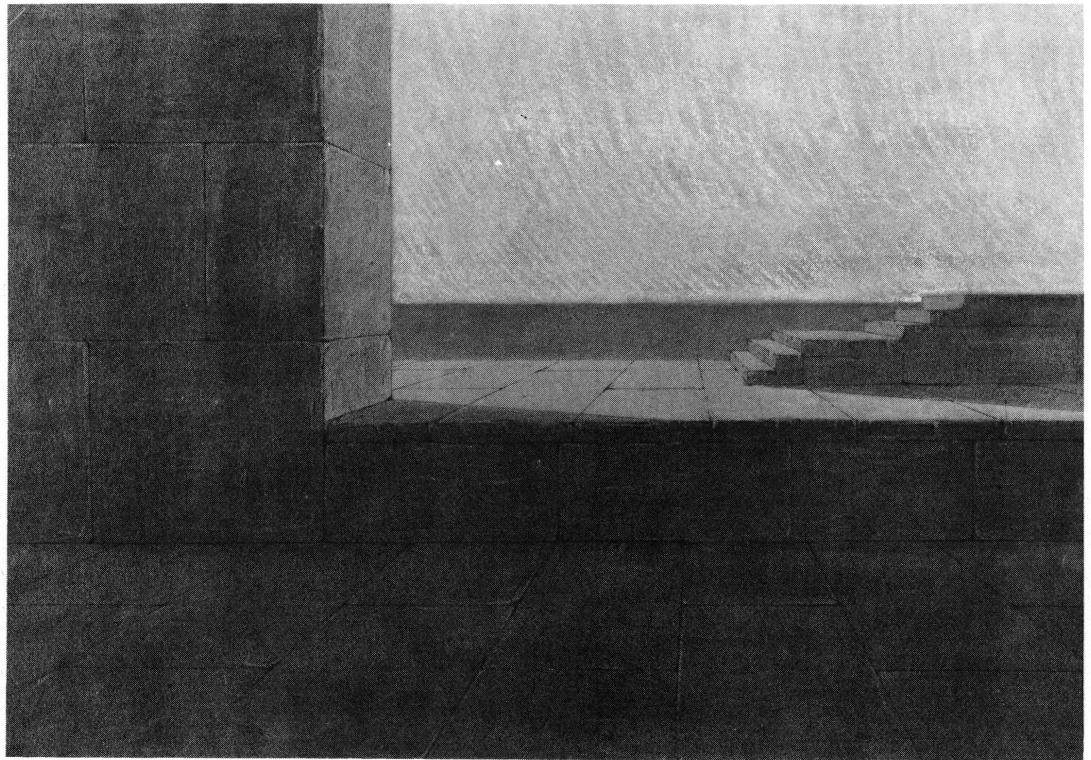
Même si les Genevois avaient, par cet art national<sup>83</sup>, le sentiment d'exalter un grand événement de leur histoire, l'élargissement affectif de leur territoire jusqu'au Lac de Constance, il n'en est pas moins vrai que ces granits acérés ou polis par les glaces, le ravin vertigineux dans lequel se précipite le mince filet d'un torrent étincelant, ces sapins aux moindres nodosités révélées, torturés par le vent des cimes, tout cela peut s'observer aussi avec autant d'admiration du point de vue averti de l'agronome ou de l'ingénieur. Ceux-ci, dans leur entreprise triomphale pour décupler les richesses de la terre, avaient déjà repéré l'emplacement possible d'un viaduc, le site probable d'un barrage, le marais à drainer, la qualité minéralogique d'un rocher, le reboisement d'une pente dénudée.

Au même titre que De la Rive, chez qui en revanche le phénomène était totalement conscient, Diday et Calame

65. Adolphe Appia (1862-1928).  
*« La cascade. »* 1909. Fusain et  
 estompe. Papier gris. 50,7 × 72,2  
 cm. Signé et daté en bas à droite:  
 Appia 1909. Au verso, inscrip-  
 tions autographes: La cascade  
 norvégienne; Projet d'espace. Ge-  
 nève, Musée d'art et d'histoire,  
 inv. 1980-50. *Il s'agit d'un «Espace  
 rythmique» conçu pour Jacques-Dal-  
 croze et donné à celui-ci par l'artiste.  
 Surgissant de la falaise d'un fjord,  
 cette cascade pourrait symboliser, dans  
 l'optique wagnérienne, la fatalité qui  
 pesa pendant des millénaires sur la  
 mythologie des peuples du Nord. C'est  
 aussi le summum de l'abstraction en  
 matière de paysage.*



66. Adolphe Appia (1862-1928).  
*L'escalier* (1909). Fusain, fusain et  
 estompe, craie blanche et estompe.  
 Papier beige bruni. 49,8 × 72 cm.  
 Au recto, inscription autographe:  
 (L'escalier est tout à fait superbe!).  
 Genève, Musée d'art et d'histoire,  
 inv. 1980-52. *«Espace rythmique»  
 conçu pour Jacques-Dalcroze et donné  
 à celui-ci. Appia est le maître de la  
 présence invisible dont il mesure la  
 réalité par des détails irréfutables que  
 ce soit une volée de marches ou l'ombre  
 d'un cyprès. La Création, sous son  
 aspect cosmique est tout aussi tangible  
 mais suggérée simplement et combien  
 puissamment par l'aura mystérieux  
 qui plane sur ces espaces déserts, qui  
 sont la quintessence du paysage.*



étaient, malgré eux, les grands imagiers de la nature idéale qu'exigeait leur époque. Une nature qui, déjà, n'avait plus rien de bucolique et devait être maîtrisée.

Sans aucun doute, nos deux artistes avaient parfaitement résolu ce problème redoutable: peindre et dessiner la Suisse. Ils avaient su éviter les pièges du pittoresque, du romantisme facile, de la grandiloquence. Ils avaient de plus éprouvé un nouvel instrument: la lumière, qui sculptait magnifiquement l'espace en exaltant le détail naturaliste. La lumière, qui devait s'imposer de plus en plus dans les arts à venir. Ces œuvres n'allaient pas seulement enthousiasmer la Suisse mais l'Europe et l'Amérique, au point que Calame sera considéré, avec ses lithographies, comme le maître à dessiner de son époque.

C'est pourtant à Barthélemy Menn (1815-1893) que revient le mérite d'avoir introduit la modernité à Genève. Grâce à son immense culture, enrichie constamment par ses contacts avec des personnalités telles que Ingres, Delacroix, George Sand, Chopin, Théodore Rousseau, Daubigny, Harpignies, Corot surtout. Son regard, tourné vers l'avenir, sut déceler les valeurs qui allaient créer l'art du xx<sup>e</sup> siècle à Genève. Menn enseigna au jeune Hodler cet admirable dessin qu'il tenait d'Ingres, son maître, le dessin qui était pour lui la structure même de toute œuvre<sup>84</sup>. Il lui enseigna aussi la vertu simplificatrice de la lumière, qu'il avait travaillée avec Corot, cette lumière qui exigeait pour dégager plans et valeurs une construction rigoureuse, épurée de tous détails. Il transmettra pareillement à son élève ses intuitions géniales du Cubisme et du Parallélisme, au point que le jeune Bernois pourra dire: «Je lui dois tout».

Entouré de quelques disciples, Barthélemy Menn avait fondé le groupe des «Humanistes» avec lequel il débattait des problèmes d'esthétique, de pédagogie et du dessin, en tant que base de toutes connaissances (fig. 54) et, dans son domaine, il représentait bien le savant-philosophe de son époque. Si l'enseignement de Menn était axé sur le dessin et la lumière, son œuvre l'était également. Ses contemporains n'ont pas su le suivre dans sa démarche véhiculaire mais son apport exceptionnel à la culture genevoise est aujourd'hui pleinement reconnu.

«Les formes, les couleurs, les végétaux, les êtres vivants, la terre et le ciel fournissent à toute heure à l'œil qui sait les voir», «d'innombrables et merveilleux symboles» nous dit l'écrivain genevois Amiel<sup>85</sup>. Ces «merveilleux symboles», non seulement Ferdinand Hodler les percevra puissamment, mais il saura les exprimer d'une manière absolument unique. La formidable énergie qui lui a permis d'organiser des batailles, d'exalter le printemps renaissant, de scruter les visages pour en dévoiler la signification dernière, il en usera dans ses paysages pour réorganiser l'univers dont il décrypte les messages essentiels. L'un des moindres n'est pas la mort, constamment présente dans son œuvre, et dont la paix définitive et absolue plane sur ses panoramas de montagnes.

Par les voies étranges du parallélisme et de la symétrie, Hodler exalte à l'extrême tout ce que la nature a de monumental pour susciter une émotion qui, au travers du symbole, nous atteint profondément par un cheminement mystique (*Soir d'automne*) (1893. Coll. Société des Arts). L'émotion dont il charge la nature, il la transmet aux personnages venant peupler ces espaces, au point que par une espèce de transfusion, ceux-ci se chargent progressivement de toute une symbolique qui lui est cédée par l'environnement. A la fin du processus, les hommes et les femmes s'imposent à la nature qui demeure alors à l'arrière-plan, sous forme de notations sémantiques primordiales comme dans *Le Regard dans l'Infini* (vers 1914. Coll. Musée d'art et d'histoire).

Cette explosion novatrice qui s'exprime dans tous les domaines touchés par l'artiste avait été précédée d'une longue période de maturation durant laquelle les œuvres de l'École genevoise avaient été analysées, ressenties, dissociées et intégrées. Par ce travail de réflexion, il n'y eut pas de rupture dans l'histoire de l'art à Genève. En effet, les dessins justificatifs que Hodler a exécutés pour la Société des Arts, d'après ses tableaux du Prix Calame, nous montrent clairement comment il a su tresser un lien solide entre deux époques (fig. 63).

Ainsi, *Le Lac Léman vu de Chexbres* (1895. Coll. Société des Arts), qui se déploie devant nous comme une scène dont le protagoniste est la lumière irradiant de l'eau pour rejoindre le ciel, annonce d'une manière prémonitoire *La Ronde du Soir* (1909. Coll. Musée d'art et d'histoire) d'Adolphe Appia (1862-1928) qui, dans son dépouillement absolu, se veut l'aboutissement symbolique de la magie du lac. Inspirée de même par le Léman, cette vision de lumière se métamorphose ici, dans son ampleur cosmique et son horizontalité pour permettre le plein déploiement de la théâtralité et de l'harmonie du geste. C'est ce que rêvait Jaques-Dalcroze et ce que créa pour lui Appia dans une suite d'admirables esquisses d'*espaces rythmiques* (1909-1910. Coll. Musée d'art et d'histoire) (fig. 64 à 66) dont certains, à la limite de l'abstraction, «sont destinés à la création d'un style propre à la mise en valeur du corps humain sous les ordres de la musique. Sans autre destination, ils sont un point de départ»<sup>86</sup>.

Rénovateur de la scénographie, Appia a résolument balayé l'opéra wagnérien de ses oripeaux pseudo-historiques. Il en a fait un champ scénique rigoureusement déterminé par une stricte hiérarchie: «acteur-espace-lumière-peinture» où la lumière, «est l'élément expressif opposé au signe, capable de vivifier, dans leur coprésence, leur coexistence, leur opposition et leur union, et l'espace et l'acteur»<sup>87</sup>.

Cet espace austère, presque puritain, dont la richesse d'implications allait féconder les arts pour les décennies à venir<sup>88</sup>.

#### IV. ÉPILOGUE

«Collections d'hier, patrimoine d'aujourd'hui» (A. Chastel), c'est-à-dire ici, dans son expression graphique originale, la mémoire culturelle de tous les Genevois, qui s'est enrichie durant près de trois siècles, et a trouvé, de nos jours, un lieu de réflexion, d'étude et de rayonnement, comme le souhaite la sagesse des peuples, quoique certains vrais amateurs soient parfois les plus sûrs garants du patrimoine.

La confrontation d'une grande masse d'œuvre d'art (16 000 pièces) ainsi que les qualités propres au dessin, dévoilent des aspects jusqu'ici inconnus de l'École genevoise. Cette conjonction a permis, entre autres, de distinguer une dichotomie nettement affirmée, au plan de l'inspiration et des motivations des artistes, dichotomie dont les pôles sont pour nous le terroir et l'idée, le «vernaculaire» et le «véhiculaire». Sans vouloir revenir sur notre définition de ces concepts, nous précisons qu'il n'y a aucun déterminisme dans le sens que nous leur attribuons, ces phénomènes étant purement socio-culturels. L'histoire de notre cité le prouve abondamment, dont les citoyens sont issus de tous les horizons.

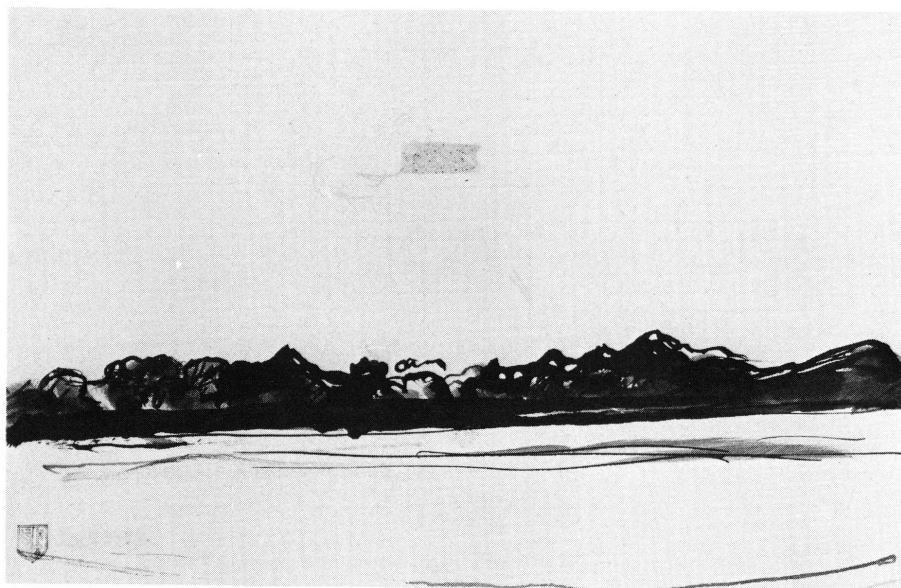
Ces citoyens se sont créés, au cours des âges, une identité collective qui s'est révélée soudainement dans le domaine des arts, au Siècle des Lumières, après avoir subi la morale normative de la Réforme.

La découverte de la Nature a rapidement départagé l'artisan de l'artiste qui, nous l'avons montré, doit beaucoup moins à la «Fabrique» et à l'École de dessin que le veut une tradition tenace.

A l'instar du naturaliste, cet artiste acquit très tôt un statut privilégié dans la cité. La synthèse de la Réforme et de l'Encyclopédie, ajoutées à une réflexion approfondie sur son environnement, avaient fait de lui un savant et un philosophe. Et son talent, combinaison subtile du mystère de l'art et de la rigueur objective et métaphysique propre aux hommes de science genevois, avait été reconnu dans l'Europe entière.

Son goût pour l'analyse et l'abstraction le conduisit à simplifier progressivement ses moyens jusqu'à la complète autonomie du dessin. Et une étape originale fut le «tableau dessiné», qui devait précéder une mutation engendrée par les événements socio-politiques, source de l'art national. La bande dessinée trouva à cette époque sa forme achevée par l'introduction dans la durée, de l'introspection et de la psychologie.

A la fin du siècle, la démarche naturelle de notre dessinateur l'amena à explorer de nouvelles dimensions telles que la lumière, le parallélisme et le symbolisme qui, en le conduisant au dépouillement absolu, lui firent rejoindre le grand courant des recherches novatrices de l'art européen des temps modernes.



67. Ferdinand Hodler (1853-1918). *Le Môle, la Chaîne du Mont-Blanc et le Petit-Salève* (1918). Plume, pinceau et lavis d'encre de Chine. Papier carrelé blanc. 13,2 × 21,2 cm. Legs Hector Hodler en 1922. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1922-57. *L'un des derniers paysages de Hodler. Malade depuis 1917, il peint et dessine de sa fenêtre. C'est l'aube. Au-delà du lac, fermant l'horizon, l'artiste voit surgir la barrière noire du destin sous la forme définitive et parfaite qu'il avait assignée au parallélisme.*

<sup>1</sup> Louis GIELLY, *Les dessins de James Pradier au Musée de Genève*, dans: *Genava*, t. VII, 1929, p. 242.

<sup>2</sup> *Catalogue des dessins et aquarelles*, Genève, Musée Rath, 1900.

<sup>3</sup> Cf. Renée LOCHE, Jean-Etienne Liotard, *Autoportrait au bonnet rouge*, dans: *Bericht des Gottfried Keller Stiftung*, Berne, 1973 bis 1976.

<sup>4</sup> Ces vingt dernières années, des manuscrits originaux de certaines «Histoires en images» ont fait l'objet de publications: Rodolphe TÖPFFER, *Les amours de Monsieur Vieux Bois, Les voyages et aventures du Docteur Festus, Monsieur Cryptogame*, précédés d'une étude sur la vie et l'œuvre de l'artiste genevois par Manuela (Busino) Maschietto, Genève, 1962. – Rodolphe TÖPFFER, *Histoire de Monsieur Jabot, Notice de Manuela Busino Maschietto*, Lausanne, 1971. – Rodolphe TÖPFFER, *Storia del signor Vieux Bois, Viaggi e avventure del Dottor Festus, Storia del signor Jabot, Storia di Jaques*, Introduzione di Manuela Busino Maschietto, Milano, 1973. – Sur le legs Töpffer, voir l'article de Danielle PLAN, *Les Töpffer au Musée de Genève*, dans: *Nos Anciens et leurs Œuvres*, 1912, pp. 85-106.

<sup>5</sup> Quatre autres carnets de cette série ont été acquis en 1976. C'est Jura Brüscherweiler qui doit publier prochainement l'ensemble de ces carnets.

<sup>6</sup> Louis GIELLY, *Les dessins du Musée de Genève*, dans: *Genava*, t. VIII, 1930, p. 277. On trouvera ces listes de dessins dans les numéros suivants de *Genava*: t. VIII, 1930, pp. 277-292 (A-H); t. IX, 1931, pp. 364-368 (Hodler); t. X, 1932, pp. 214-228 (H); t. XI, 1933, pp. 224-232 (H-L); t. XII, 1934, pp. 315-320 (L-M); t. XIII, 1935, pp. 364-368 (M-P); t. XIV, 1936, pp. 271-272 (P); t. XV, 1937, pp. 273-281 (P-T); t. XXII, 1944, pp. 236-274 (T-W). En outre, on trouvera les dessins de James Pradier dans le t. VII, 1929, pp. 242-250 ainsi que les dessins d'Écoles étrangères dans le t. IX, 1931, pp. 261-264.

<sup>7</sup> Citons entre autres, parmi les expositions de dessins genevois ou de dessins de ses propres collections organisées par le Musée d'art et d'histoire: F. Hodler, Musée Rath, 1963 (exp. et cat. par J. Brüscherweiler). – J.-L. Agasse, Maison Tavel, 1968. – P.-L. De la Rive, Palais Eynard, 1970 (cat. AdH). – J. DuBois, Palais Eynard, 1970. – *Miniatures persanes, donation Pozzi*, Cabinet des Estampes, 1975 (cat. par B. W. Robinson). – A.-W. Töpffer, MAH, 1975. – J. Huber, MAH, 1978. – *Rousseau illustré par Saint-Ours*, MAH, 1978 (cat. AdH). – *Dessins anciens d'architecture et de décoration*, MAH, 1979 (cat. AdH).

Pour sa part, Charles Goerg a présenté au Cabinet des Estampes des dessins genevois contemporains: Vogel, 1964 (cat. C. G.). – *Noerraz*, 1965 (introd. cat. par J. Starobinski). – F. Stalder, G. Minkoff, J.-M. Bouchardy, 1968. – L. Schubiger, A. Dzjerlatka, L. Bois, 1969. – E. Chambon, 1972 (cat. C. G.). – Ch. Rollier, 1975 (cat. RM. Mason).

<sup>8</sup> Cf. Valentina ANKER, *Les carnets de Calame ou la nature telle qu'elle est*, dans: *Genava*, n.s., t. XXIX, 1981.

<sup>9</sup> Les très nombreux dessins figurant dans les albums des collections du Musée et de la Société des Arts étant en cours de recensement, nous ne pouvons donner dans cette étude qu'une estimation du nombre total de nos œuvres dessinées. Pour le MAH env. 10 800 dessins genevois et 1300 d'autres écoles et pour la Sté des A. env. 5000 dessins genevois et 1200 autres.

<sup>10</sup> Notons quelques expositions où ont figuré des œuvres du Cabinet des Dessins: *Swiss Drawings, Masterpieces of Five Centuries*, Washington, New York, San Francisco, Chicago, Bâle, 1967-68 (Liotard, A. Töpffer, Agasse, Hodler). – *De Töpffer à Hodler, Le dessin suisse au XIX<sup>e</sup> siècle*, Winterthour, Coire, Lucerne, Bâle, Lugano, Lausanne, Berne, 1968. – *Comic Strips*, Berlin, Akademie der Künste, 1969-70 (R. Töpffer). – *Dessins suisses du XX<sup>e</sup> siècle*, Munich, Winterthour, Berne, Genève, Bonn, Kiel, 1971-72 (Hodler, Appia, Barraud, Blanchet, Rollier, Chambon). – *Les Joies de la Nature au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1971 (Bourrit, Linck). – *The Age of Neo-Classicism*, Londres, 1972, (Saint-Ours, De la Rive). – *Das Aquarell 1400-1950*, Munich, 1973 (A. Töpffer). – *Maegtige Schweiz...*, *Inspirationer fra Schweiz, 1750-1850*, Copenhague, 1973 (Liotard, A. Töpffer). – *Voltaire*, Paris, 1978. (Huber). – *Liotard*, Zurich, 1978. – *Meesterwerken uit Geneve*, Gand, 1979. – *Maria Theresia und ihre Zeit*, Vienne, Château de Schönbrunn, 1980 (Liotard). – *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Rè di Sardegna 1773-1861*, Turin, 1980 (Linck, R. Töpffer). Quant à Hodler, d'importantes expositions lui ont été consacrées ces dernières années, nous les avons citées; relevons encore celle qui a été présentée à Berkeley, New York, Harvard en 1972-73 et celle de Tokyo, Kyoto en 1975.

<sup>11</sup> Selon la convention établie entre la Société des Arts de Genève et la Ville de Genève en février 1981, la collection de dessins de la Société est remise en prêt à la Ville de Genève pour une durée de vingt ans, renou-

velable, et elle est conservée au Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire. Un fichier en avait été établi en 1965 par Manuela Busino.

<sup>12</sup> Cette lettre est conservée dans le volume III des *Imprimés de la Société des Arts*, 1825-1851, n° 13. Archives de la Société des Arts, Genève.

<sup>13</sup> Jules CROSNIER, *La Société des Arts et ses collections*, Genève, 1910. Voir le chapitre consacré aux *Aquarelles et dessins*, pp. 155-184.

<sup>14</sup> André CHASTEL, *Dessins de province: Orléans, Dijon, Collections d'hier, patrimoine d'aujourd'hui*, dans: *Le Monde*, 26 février 1976, p. 13.

<sup>15</sup> Michel BASSAND et Silvio GUINDANI, *L'identité collective ou les aspects culturels du développement régional*, dans: *La Suisse et le pari régional* publié par la Société suisse d'études pour l'organisation de l'espace et la politique régionale (OEPR), Lugano-Porta, 1980, pp. 26-36.

<sup>16</sup> Emmanuel LE ROY LADURIE, *L'argent, l'amour et la mort en Pays d'Oc*, précédé de *Histoire de Jean-l'ont-pris*, roman languedocien (1756) de l'abbé Jean-Baptiste Castor FABRE, édition occitane et traduction française établies par Philippe Gardy, Paris, 1980.

<sup>17</sup> M. MATORÉ, *La méthode en lexicologie*, Paris, 1950. Voir le plan d'étude du lexique de la génération de 1765 et le champ notionnel d'Art et de Technique vers la même époque, reproduits dans: Pierre GUIRAUD, *La sémantique*, Paris, 1966, pp. 82-85.

<sup>18</sup> Louis BLONDEL, *Le développement urbain de Genève à travers les siècles*, dans: *Cahiers de Préhistoire et d'Archéologie*, III, Genève-Nyon, 1946, pp. 38-46, 85-102.

<sup>19</sup> Daniel BAUD-BOVY, *Les Caricatures d'Adam Töpffer et la Restauration genevoise*, Introduction par Edouard CHAPUISAT, Genève, 1917, pp. 83-85.

<sup>20</sup> Cléopâtre MONTANDON, *Le développement de la science à Genève aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Le cas d'une communauté scientifique*, Vevey, 1975.

<sup>21</sup> *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, par une société de gens de lettres, mis en ordre et publié par DIDEROT et d'ALEMBERT, Paris, 1751-1772.

L'article *Genève* se trouve dans le t. VII, Paris, 1757.

Concernant la participation de Voltaire à l'article *Genève*, voir: Raymond NAVES, *Voltaire et l'Encyclopédie*, Paris, 1938, pp. 34-50.

Au sujet de la diffusion de l'*Encyclopédie* à Genève, voir: Anne-Marie PIUZ, *La Genève des Lumières*, dans: Paul GUICHONNET, *Histoire de Genève*, Toulouse-Lausanne, 1974, chapitre V, pp. 248-249.

<sup>22</sup> Cf. Marc-Théodore BOURRIT, *Itinéraire de Genève, des Glaciers de Chamouni, du Valais et du Canton de Vaud*, Genève, 1808.

<sup>23</sup> J.-C.-L. SISMONDI, *Statistique du Département du Léman*, publiée d'après le manuscrit original et présentée par H. O. PAPPE, dans: *Mémoires et documents* publié par la Société d'histoire et d'Archéologie de Genève, XLIV, Genève, 1971, pp. 114-115.

La *Statistique*, écrite en 1801-1802 ne vit jamais le jour. Comme le souligne H. O. Pappé, «Sismondi avait décidé de rassembler ses matériaux en un ouvrage et de soumettre ainsi le cas de Genève au monde entier. La *Statistique* publiée ici représente le premier état du livre projeté... Elle peut être considérée comme l'expression de la nouvelle conscience de soi qui caractérisa Genève après l'expérience traumatisante de la Terreur et l'Annexion française» (p. 11).

H. O. Pappé considère que Sismondi a «une conception sociologique des Beaux-Arts, et qu'il a, d'autre part, caractérisé excellemment la tradition genevoise en relevant que «c'est par la profondeur de leurs pensées, bien plus que par la richesse de leur imagination que les Genevois se distinguent». Pappé remarque également que «Si le chapitre de la *Statistique* traitant des arts ne peut prétendre satisfaire une haute exigence esthétique, il faut le considérer néanmoins comme une précieuse source d'information sur la vie genevoise de l'époque, tout comme d'ailleurs sur Sismondi lui-même, pour qui la beauté était inséparable de la vérité et de la bonté» (p. 55).

<sup>24</sup> *Projet et Tablature pour l'établissement d'une Ecole publique de Dessin*, Registre du Conseil, 1732, pp. 332-333. Archives d'Etat de Genève.

Sur l'École de dessin de Genève, on pourra consulter: Jean-Jacques RIGAUD, *Renseignements sur le Beaux-Arts à Genève*, Genève, 1876, pp. 89-96. – Jacques GUBLER, *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, Lausanne, 1975, pp. 37-39. – Armand BRULHART, *La peinture hollandaise dans les collections privées de Genève au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècles et Le catalogue des tableaux hollandais du Musée d'art et d'histoire de Genève*. Thèse de la Faculté des lettres de l'Université de Genève, 1978, dactylographié, pp. 41-47. – Mauro NATALE, *Le goût et les collections d'art italien à Genève*, Genève, 1980, pp. 29-40.

<sup>25</sup> *Mémoire sur l'École publique du Dessin*. Donné à M. le Syndic Dupan le 25 février 1762. Bibliothèque publique et universitaire, Genève, Ms. Jalabert 77/3, p. 8.

<sup>26</sup> *Sur le dessin d'après le modèle nu dans l'École de dessin*, 1<sup>er</sup> février 1770. Bibliothèque publique et universitaire, Genève, Ms. Jalabert 77/1, p. 66.

<sup>27</sup> *Mémoire relatif aux beaux-arts dans le Département du Léman et tout particulièrement à Genève*, par Jean-Pierre Saint-Ours, adressé probablement à Girod de l'Ain à Paris, sans date. Archives Nationales, Paris. F<sup>17</sup> 1089, dossier 1. Nous remercions très vivement Udo van de Sandt de nous avoir communiqué ce texte inédit.

<sup>28</sup> Cf. Jules CROSNIER, *Les écoles de dessin au Calabri*, dans: *Nos Anciens et leurs Œuvres*, Genève, 1901.

<sup>29</sup> Cf. *Deux cents ans d'enseignement artistique à Genève 1748-1948*, Genève, 1948.

<sup>30</sup> Cf. Jean LOCQUIN, *La Peinture d'Histoire en France de 1745 à 1785*, Paris, 1912, pp. 115-136.

Nikolaus PEVSNER, *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge, 1940.

<sup>31</sup> Marie-Félicie PÉREZ, *Soufflot et la création de l'École de dessin de Lyon, 1751-1780*, extrait de: *Soufflot et l'architecture des couvents*, Colloque à Lyon, juin 1980, pp. 111-112.

<sup>32</sup> Cité par W. DEONNA dans: *Les arts à Genève, des origines à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Genève, 1942, p. 309.

<sup>33</sup> Cité par Geneviève MONNIER dans: Jean LEYMARIE, Geneviève MONNIER, Bernice ROSE, *Le Dessin. Histoire d'un art*, Genève, 1979, p. 34.

<sup>34</sup> *L'Encyclopédie*, op. cit. Article *Dessin* par WATELET.

<sup>35</sup> *Nouvelle description des Glacières, Vallées de glace et Glaciers qui forment la Grande Chaîne des Alpes de Savoie, de Suisse et d'Italie*. Par M. BOURRIT, Chantre de l'Église Cathédrale de Genève, et Pensionnaire du Roi de France. Nouvelle Edition, revue et augmentée; complète en 3 volumes, ornées de Tableaux dessinés sur les lieux par l'Auteur, et gravés par les meilleurs artistes, Genève-Paris, 1787, t. I, pp. 111-IV.

Cf. Marc SANDOZ, *Essai sur l'évolution du paysage de montagne consécutive à la «découverte» des «glacières» du Faucigny*, dans: *Genava*, n.s., t. XVII, 1969 et t. XIX, 1971.

<sup>36</sup> Charles BONNET, *Contemplation de la Nature*, Lausanne, 1764. Il s'agit du chapitre VII intitulé *L'Homme doué de Raison; cultivant les Sciences et les Arts*.

<sup>37</sup> Charles BONNET, *Essai de psychologie; ou considérations sur les opérations de l'âme, sur l'habitude et sur l'éducation. Aux quelles on a ajouté des principes philosophiques sur la cause première et sur son effet*, Londres, 1755. En réalité, *l'Essai de Psychologie* a été publié à Leyde en 1754. La première édition ne comporte pas le nom de l'auteur, la date et le lieu sont fictifs.

Concernant les remous provoqués à Genève par cette publication voir: Jean STAROBINSKI, *L'Essai de Psychologie de Charles Bonnet: Une version corrigée inédite*, dans: *Gesnerus*, vol. 32, fasc. 1/2, 1975, pp. 1-15.

<sup>38</sup> *Traité des principes et des règles de la peinture*. Par M. J. E. Liotard, Peintre, Citoyen de Genève, A Genève 1781, dans: Ed. HUMBERT, A. REVILLIOD et J. W. R. TILANUS, *La Vie et les Œuvres de Jean Etienne Liotard (1702-1789)*, Amsterdam, 1897, pp. 51-100.

<sup>39</sup> Jean SENEBIER, *Essai sur l'art d'observer et de faire des expériences*, 1774, seconde édition «considérablement changée et augmentée», Genève, 1802. Voir t. III, chapitre IX *Des Arts en général* et chapitre X *Des Beaux-Arts*, pp. 203-214.

<sup>40</sup> Cité par Daniel BAUD-BOVY, *Peintres genevois 1702-1817* (première série), Genève, 1903, p. 143.

<sup>41</sup> Rodolphe TÖPFFER, *Essai de Physiognomonie*, Genève, 1845.

<sup>42</sup> C. BORGEAUD, *Notes sur Jean-Jacques Rousseau genevois de Gaspard Valette*, dans: *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, Genève, 1914, p. 362. Cité par Cléopâtre MONTANDON, op. cit., p. 25.

<sup>43</sup> Jean-Jacques RIGAUD, op. cit.

<sup>44</sup> Cf. Jean-Daniel CANDAUX, *Breve note sur l'historiographie de la Société des Arts de Genève*, Genève, 1974 (dactylographié).

<sup>45</sup> Cf. Renée LOCHE, *Catalogue des collections de François Tronchin*, dans: *Genava*, n.s., t. XXII, 1974, pp. IX-XV, 1-217.

<sup>46</sup> François TRONCHIN, *Discours relatifs à la peinture*, Genève, 1788. Voir le *Second discours*, 24 Mai 1788, pp. 14-15.

<sup>47</sup> Roger de PILES, *Cours de peinture par principes*, Paris, 1708, pp. 126-127.

<sup>48</sup> André FONTAINE, *Les doctrines d'art en France. Peintres, amateurs, critiques, de Poussin à Diderot*, Paris, 1909, pp. 137-139.

<sup>49</sup> *Notice des tableaux et des portraits Exposés dans le Salon de la Société des Arts*, Genève, 1789.

<sup>50</sup> *Notice des tableaux, miniatures et dessins faits par des Genevois, Exposés au Salon de l'Académie*, Genève, 1792.

<sup>51</sup> Jean-Pierre SAINT-OURS, *Récit de ma carrière et de mes travaux*, Paris 17 septembre 1780-Genève 1793, manuscrit autographe, p. 4. Musée d'art et d'histoire, Genève, inv. no. 1939-141.

<sup>52</sup> Anne de HERDT, *A propos d'un dessin de Saint-Ours inspiré par Plutarque, acquisition récente du Musée d'art et d'histoire*, dans: *Genava*, n.s., t. XXVIII, 1980, pp. 221-227.

<sup>53</sup> *Notice biographique de M. P.-L. De La Rive, peintre de paysage, membre de la Société des Arts, écrite par lui-même*, Genève, 1932, p. 24.

<sup>54</sup> Dans plusieurs lettres adressées à son élève Mademoiselle Suzanne Chatelain, future Madame Jacques Eynard, à Vevey, Pierre-Louis De la Rive donne de nombreuses informations sur ses dessins et détaille minutieusement sa technique du lavis. [Bibliothèque publique et universitaire, Genève, Ms. suppl. 1895].

Berne, le 8 Février 1795: «... Mes desseins s'en vont beaucoup et mon pauvre portefeuille n'est plus qu'un squelette. Je les regrette fort et cela m'a fait prendre la résolution de faire mes études autrement, de m'arranger de manière que mes traits d'après nature me restent et que les copies que j'en ferai soient les seules qui partent, car sans cette précaution j'aurais beau faire des études et des provisions, au bout du compte il ne me resterait plus rien...».

Berne, le 6 Juillet: «... Mon portefeuille est absolument vide et quelques desseins faits cette année que j'avais destinés à remplacer les autres ont pris le même chemin. Au reste mes desseins ont prodigieusement gagné depuis l'année passée, vous ne me reconnaitriez pas. On m'en demande quelques grands pour l'Angleterre et j'ai fait des desseins qui m'occupent 15 jours ou trois semaines la pièce dont je crois que vous seriez contente... J'ai plus d'ouvrage que je ne peux en faire quoique je travaille avec une grande assiduité. Je vais partir dans peu de jours pour les montagnes où je compte faire abondante récolte de compositions dont j'ai le plus grand besoin, car à présent je suis un peu à sec...».

Presinge, le 10 Juillet 1800: «... Vous trouverez la sépia dont je me sers à Berne chez Michel Imhof dans la Schauptz Gasse. Il la prépare fort bien, mais je vous avertis que malgré tous ses soins elle ne tient pas très fort sur le papier Velin qui est le seul dont je me serve pour faire les desseins que vous avez vus. Pour remédier à cette difficulté il faut employer un petit moyen fort innocent. Voici ma marche. Quand mon papier est collé, je le mouille partout avec une fine éponge, puis je le laisse sécher, cela lui ôte une certaine graisse qu'a toujours le papier anglais et qui empêche la sépia de prendre également partout. Après cela je dessine mon trait avec grand soin, cette opération est assez longue, puis j'ébauche mon dessein assez vigoureux. Je dois vous prévenir que dans cette ébauche quelque soin que vous vous donniez il y aura des taches surtout dans le ciel. Mais que cela ne vous inquiète point. Ensuite je prends un petit morceau d'alun gros comme une noisette, je le mets au fond d'une tasse et j'y jette les deux tiers d'eau chaude. Au bout de trois ou quatre minutes cette eau a dissout assez d'alun alors j'ôte le morceau pour qu'elle ne s'en charge pas trop et avec un blaireau ou pinceau large et un peu plus fort que ceux avec lesquels on lave je mets beaucoup de cette eau aluminée sur mon dessein, je promène beaucoup mon pinceau sur le dessein mouillé pour que l'eau pénètre bien partout et enlève pour ainsi dire toute la surface du dessein. Il résulte de cette opération que les clairs paraissent salis par une eau noirâtre et les ombres atténuées et réduites à une espèce de brouillard. C'est dans cet état que j'aime une ébauche et c'est là-dessus que tout le travail successif devient harmonieux. Une fois toute cette opération faite ne craignez plus que rien s'enlève vous pouvez travailler avec sécurité et charger votre dessein de noir sans crainte. Si vous voulez donner un ton général un peu plus roux vous pouvez mettre une petite goutte de bistre dans votre eau d'alun, mais il en faut extrêmement peu parceque ce ton paraît plus dans les clairs où il reste pur, que dans les ombres où il est très atténué et cela fait un disparate désagréable. J'oublie de vous dire que si l'eau s'est chargée de beaucoup de noir je l'enlève assez vite avec un mouchoir propre ou une fine serviette que j'étends sur mon dessein en appuyant la main dessus sans frotter, car le papier s'écorcherait. Cette précaution est essentielle pour ne pas trop salir les clairs. Voilà, Mademoiselle, tous mes petits secrets. Cela vous paraîtra bien long, mais cependant mes plus grands desseins de ceux que vous avez vus ne me prennent pas au-delà de quinze journées ou 24 soirées du gros de l'hiver. J'en projette quelques nouveaux dont j'espère du succès...».

Je vais partir dans 15 jours pour un petit voyage à Paris et je ne serai pas fâché d'avoir quelques desseins à présenter. Voilà comme tout est compensé dans le monde...

Par une lettre à la même correspondante, datée Berne, le 4 Juin 1796, nous apprenons que De la Rive avait rencontré Salomon Gessner à Zurich et nous savons ce qu'il pensait des dessins du poète zurichois surnommé alors le «Théocrite de l'Helvétie»: «... Dans un petit voyage que j'ai fait à Zurich il y a quelques semaines j'ai appris de Gessner que vous aviez eu quelque envie de vous mettre entre ses mains pour l'étude de l'art et que cela n'avait pas pu avoir lieu parce qu'il compte partir dans peu pour l'Angleterre. Je crois pouvoir vous féliciter de ce que cette tentative ne vous a pas réussi. Gessner a des pensées très heureuses, du feu dans la composition, d'assez beaux effets; mais vous auriez été beaucoup moins satisfaite de sa couleur et très peu de son exécution; deux parties qui quoique accessoires ou plus ou moins dans d'autres genres, sont absolument essentielles dans le paysage...

Dans ses *Idylles* pastorales touchantes, qui connurent un immense succès en France au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, Gessner vantait le retour à une nature idéale, pleine de «douceur, de grâce et d'harmonie; paysages de bois, champs, eaux et montagnes». Daniel Baud-Bovy considérait que «Les *Idylles* de Gessner et les écrits de Rousseau contribuèrent à rendre les beautés pittoresques de la Suisse célèbres dans l'Europe entière».

<sup>55</sup> Pierre-Louis DE LA RIVE, *Catalogue de mes Tableaux avec leurs destinations autant que j'ai pu les apprendre*, Musée d'art et d'histoire, Genève, inv. no. 1041-17.

Il s'agit d'une liste des tableaux, établie par le peintre de 1779 à 1816, avec description sommaire, dimensions, date, prix de vente, nom de l'acquéreur. Dès 1886, De la Rive ajoute à la description de la pièce un bref jugement, le plus souvent fort modeste et parfois d'une extrême sévérité. Chaque année, il note le nombre des dessins exécutés avec les noms des principaux acheteurs.

<sup>56</sup> Adam-Wolfgang TÖPFFER, *Notice manuscrite autographe sur lui-même*, conservée dans les Papiers Jean-Jacques RIGAUD, *Extraits relatifs à l'histoire de Genève. Notes sur l'histoire des Beaux-Arts*. Bibliothèque publique et universitaire, Genève, Ms. suppl. 949, fol. 61.

Au sujet du Salon de Paris, voir: *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800, Exposition de 1798*, Paris, 1871, p. 64, n° 394.

<sup>57</sup> T. C. BRUUN-NEERGAARD, *De l'état actuel des Arts à Genève*, Paris, 1802. *Catalogue raisonné des gouaches et des dessins du Cabinet de M. Bruun-Neergaard*, Paris, 1814.

<sup>58</sup> Paul CHAPONNIERE, *Genève*, Lausanne, 1942, p. 15.

<sup>59</sup> Henri-Frédéric AMIEL, *L'esthétique genevoise, Adolphe Pictet, Du Beau dans la Nature*, dans: *Bibliothèque Universelle de Genève*, août 1856.

<sup>60</sup> J.-B. BOUVIER, *Essai sur l'histoire intellectuelle de la Restauration, Du Romantisme à Genève*, Paris-Neuchâtel, 1930, pp. 18-19.

<sup>61</sup> J.-B. BOUVIER, *op. cit.*, p. 20.

<sup>62</sup> Cf. Armand BRULHART, *De la genèse du Musée Rath et de son utilisation primitive*, dans: *Le Musée Rath à 150 ans*, Genève, 1976, pp. 37-51.

<sup>63</sup> Cf. Ed. HUMBERT, A. REVILLIOD et J. W. R. TILANUS, *op. cit.* et Renée LOCHE et Marcel ROETHLISBERGER, *L'opera completa di Jean-Etienne Liotard*, Milano, 1978.

<sup>64</sup> *La lettre de Liotard à Rousseau*, datée Genève, ce 2 septembre 1765, est conservée à la Bibliothèque de la Ville de Neuchâtel et elle est reproduite dans l'ouvrage de HUMBERT, REVILLIOD et TILANUS, *op. cit.*, pp. 20-21.

<sup>65</sup> Cf. Auguste BLONDEL, *Rodolphe Töpffer, l'écrivain, l'artiste et l'homme, suivi d'une bibliographie complète*, Paris, 1886, et Gisela CORLEIS, *Die Bildergeschichten des Genfer Zeichners Rodolphe Töpffer (1799-1846) - ein Beitrag zur Entstehung der Bildergeschichte im 19. Jb.*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians Universität zu München, vorgelegt von Gisela Corleis aus Höxter, 1973.

<sup>66</sup> Concernant les origines de la Bande dessinée, on pourra consulter l'ouvrage de référence suivant: David KUNZLE, *History of the Comic Strip, Volume I: The Early Comic Strip, Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1973. En outre, David Kunzle nous annonce que l'étude des «Histoires en images» de Rodolphe Töpffer fera l'objet d'une partie importante de son second volume, qui est en préparation.

<sup>67</sup> Adam-Wolfgang et Rodolphe Töpffer admiraient William Hogarth. L'un et l'autre ont reconnu l'influence qu'avait pu avoir sur leur œuvre

*l'Analyse de la Beauté* que le grand artiste anglais avait publié en 1753.

<sup>68</sup> Rodolphe TÖPFFER, *Essai de physiognomonie*, Genève, 1845.

<sup>69</sup> Michel THÉVOZ, *Variations physiognomoniques de Töpffer à Dubuffet*, dans: *Les Temps Modernes*, novembre 1967, n° 258, p. 896.

<sup>70</sup> Jura BRÜSCHWEILER, *Ferdinand Hodler, Selbstbildnisse als Selbstbiographie*, Kunstmuseum Basel, 1979, Bern, 1979.

<sup>71</sup> *Katalog und Ausstellung: Jura Brüschiweiler, Ein Maler vor Liebe und Tod, Ferdinand Hodler und Valentine Godé-Darel. Ein Werkzyklus 1908-1915*, Kunsthau Zürich, 1976; Kunstverein St. Gallen, 1976; Museum Villa Stuck, München, 1976; Kunstmuseum Bern, 1977.

<sup>72</sup> D. DUNANT, *Notice sur le prix de peinture d'Histoire nationale, qu'un généreux citoyen a offert cette année pour l'encouragement de l'art, et sur le sujet mis au concours par la Classe des Beaux-Arts*, Genève, 1824.

<sup>73</sup> Mauro NATALE, *op. cit.*, p. 69.

<sup>74</sup> Georges KREIS, *Symbole du patriotisme helvétique (II), «Helvetia»: femme ou jeune fille?*, dans: *Journal de Genève*, 2 août 1979, p. 7.

<sup>75</sup> Jura BRÜSCHWEILER, *Source et fonction du dessin chez Ferdinand Hodler*, dans le catalogue de l'exposition *Ferdinand Hodler, Dessins*, Musée Rath, Genève, 1963, p. XIII. Sur le dessin hodlérien, on pourra consulter également l'article de Phyllis HATTIS, *Ferdinand Hodler: Draftsman*, dans: Peter SELZ, *Ferdinand Hodler*, University Art Museum, Berkeley, 1972.

<sup>76</sup> *Catalogue de l'exposition Les joies de la Nature au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Bibliothèque Nationale, Paris, 1971, pp. 12, 48, 49.

<sup>77</sup> Cf. catalogue de l'exposition *Dessins de P.-L. De la Rive*, *op. cit.*

<sup>78</sup> On connaît les aspirations d'Adam-Wolfgang Töpffer. Par exemple, dans une lettre à sa femme, écrite lors d'une course d'étude et datée du 10 juillet 1816, il disait, à propos d'un éventuel voyage en Italie de son fils Rodolphe avec un Anglais, pendant lequel il dessinerait pour celui-ci et en «recolterait des avantages... Si la Muse doit avoir lieu. - Quant à la philosophie, puisqu'il a une si grande répugnance à devenir philosophe, il nous faudra laisser le soin d'en nécessiter l'usage à l'Art qu'il entreprend. Les misères qui y sont attachées, surtout dans les commencements, réclameront assez fortement le secours de la Vraie Philosophie. Il est vrai qu'il aura eu le bonheur d'être dirigé dans le commencement de sa carrière et aidé par un père qui a vieilli à l'étude de notre philosophie, cela lui épargnera bien des épines». Bibliothèque publique et universitaire, Genève, Ms. suppl. 1638, f.108.

<sup>79</sup> Au sujet de l'influence de Rousseau sur R. Töpffer voir: Manuela BUSINO-MASCHIETTO, *Jean-Jacques Rousseau et Rodolphe Töpffer*, dans: *Genava*, n.s., t. X, 1962, pp. 93-102.

<sup>80</sup> Le Musée d'art et d'histoire possède douze albums de *Voyages en zigzag*: Grimsel, 1825; Chamonix, 1826; Tour du Léman, 1827; Oberland bernois, 1827; Chamonix, 1828; Italie du Nord, 1928; Grande-Chartreuse, 1829; Righi, 1829; Chamonix, 1830; Lugano, 1831; Gemmi, 1832 (1 et 2).

Ce sont les manuscrits originaux des récits illustrés que Rodolphe Töpffer faisait de ses excursions à pied, avec les élèves du pensionnat de jeunes-gens qu'il dirigeait.

Tous les *Voyages en zigzag* (1825-1842) font l'objet actuellement à Genève d'une édition en fac-similé, présentée par Jean-Daniel Candaux.

<sup>81</sup> Rodolphe TÖPFFER, *Deux mots sur quelques tableaux exposés au Musée Rath en 1832*, Genève, 1832, p. 24.

<sup>82</sup> Rodolphe TÖPFFER, *D'un nouveau tableau de M. Calame*, dans: *Fédéral*, 28 décembre 1838, cité par J.-B. BOUVIER, *op. cit.*, pp. 63-64.

<sup>83</sup> Précisons qu'il ne s'agit pas ici du mouvement culturel nationaliste, qui se développa tout particulièrement à la suite de l'Exposition nationale de Genève, en 1896, et trouva surtout son expression dans l'écriture (George de MONTENACH, *Pour le visage aimé de la Patrie!*, 1908) et dans l'architecture. Ce mouvement a été remarquablement étudié par Jacques GUBLER, *op. cit.*, pp. 29-37.

<sup>84</sup> Cf. Daniel BAUD-BOVY, *Barthélemy Menn dessinateur*, Genève, 1943, et Jura BRÜSCHWEILER, *Barthélemy Menn, Etude critique et biographique*, Zurich, 1960.

<sup>85</sup> Marcel RAYMOND, *Le promeneur solitaire*, dans: *La Revue de Belles-Lettres*, 2-3, 1974, p. 79.

<sup>86</sup> Citation d'Adolphe Appia, 1921, dans: *Adolphe Appia, 1862-1928, acteur-espace-lumière*, catalogue de l'exposition produite et réalisée par PRO HELVETIA, Zurich, et conçue par Denis Bablet et Marie-Louise Bablet, Zurich-Lausanne, 1981, p. 79.

<sup>87</sup> Denis BABLET, *Appia et l'espace théâtral, De la révolte à l'utopie*, dans: *Adolphe Appia, 1862-1928, acteur-espace-lumière*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>88</sup> Cet espace austère a fait murmurer le public de la Scala «Wagner ou

Calvin?». Rapporté par Henri Odier dans une conférence sur Adolphe Appia présentée à l'Institut Jaques-Dalcroze à Genève. Voir *Adolphe Appia 1862-1928*, Zurich, 1929, p. 10.

Liste des artistes de l'École genevoise nés avant 1900, représentés au Cabinet des Dessins du Musée d'art et d'histoire et dans la Collection de la Société des Arts, avec le nombre de dessins dans chacune de ces collections. Ne figurent pas dans ce répertoire: les dessins contemporains et les pastels, qui devront faire l'objet d'études particulières; les miniatures dessinées, conservées avec les miniatures peintes sur émail au Musée de l'horlogerie et de l'émaillerie; les œuvres graphiques de caractère documentaire, conservées au Service iconographique du Vieux-Genève.

AGASSE, Jacques-Laurent (1767-1849) Musée d'art et d'histoire 47 + 2 découpures	Société des Arts 3	
ALBERT-DURADE, Alexandre Louis-François d' (1804-1886) Musée d'art et d'histoire 1	Société des Arts 1	
ALBERT-DURADE, Antoinette dite Julie d' (1799-1880)	Société des Arts 1	
ALMERAS, Alexandre-Maurice (1784-1841) Musée d'art et d'histoire 27	Société des Arts 1	
ANGST, Albert (1875-1965) Musée d'art et d'histoire 2	Société des Arts 1	
ANNEN, Georgina-Marie (1840-1903) Musée d'art et d'histoire 1	Société des Arts 1	
APPIA, Adolphe (1862-1928) Musée d'art et d'histoire 16		
APPIA, Théodore (1897-1980) Musée d'art et d'histoire 1		
ARLAUD, F. Musée d'art et d'histoire 1		
ARLAUD, Jacques-Antoine (1668-1746) Musée d'art et d'histoire 4		
ARLAUD, Jérémie (1758-1827) Musée d'art et d'histoire 1	Société des Arts 1	
ARLAUD-JURINE, Louis-Ami (1751-1829) Musée d'art et d'histoire 140	Société des Arts 1	album (121 dessins)
AUBERT, Alfred-Albert (1855-1892)	Société des Arts 2	
AUBRY, Henry-Louis (1867-1930)	Société des Arts 1	
AUDÉOUD, James (1793-1857) Musée d'art et d'histoire 2	Société des Arts 1	
AYMONIER, Jean-Charles (1803-1892)	Société des Arts 2	
BAILLY, Alice (1872-1938) Musée d'art et d'histoire 2	Société des Arts 1	
BARRAUD, Maurice (1889-1954) Musée d'art et d'histoire 42	Société des Arts 4	
BAUD, Edouard-Louis (1878-1948)	Société des Arts 2	
BAUD, Paul-Maurice (1896-1964)	Société des Arts 4	
BAUD-BOVY, Auguste (1848-1899) Musée d'art et d'histoire 10		
BEAUMONT, Auguste de (1842-1899) Musée d'art et d'histoire 6	Société des Arts 6	
BEAUMONT, Gabriel de (1811-1887) Musée d'art et d'histoire 8	Société des Arts 4	
BEAUMONT, Gustave de (1851-1922) Musée d'art et d'histoire 6	Société des Arts 3	
BEAUMONT, Pauline de (1846-1904) Musée d'art et d'histoire 8	Société des Arts 1	
BERGER, Hans (1882-1977) Musée d'art et d'histoire 6	Société des Arts 1	
BERNARD, Jean (1897-1937)	Société des Arts 1	
BLANCHET, Alexandre (1882-1961) Musée d'art et d'histoire 11	Société des Arts 6	
BLONDIN, Fernand (1887-1967) Musée d'art et d'histoire 5		
BODMER, Barthélemy (1848-1904) Musée d'art et d'histoire 2.335		Société des Arts 1
BOLLE, César (1879-1963) Musée d'art et d'histoire 1		Société des Arts 1
BOURDILLON, André (1835-1912) Musée d'art et d'histoire 1 cahier		
BOURRIT, Marc-Théodore (1739-1819) Musée d'art et d'histoire 3		
BOUVIER, Abraham (1801-1872) Musée d'art et d'histoire 1		Société des Arts 89
BOUVIER, François-Constant (1870-1949)		Société des Arts 1
BOUVIER, Pierre-Louis (1766-1836)		Société des Arts 3
BOVET, Auguste-André (1799-1864)		Société des Arts 2
BOVET, Pierre-Elie (1801-1875) Musée d'art et d'histoire 1		
BOVY, Antoine (1795-1877) Musée d'art et d'histoire 12 + 1 album		Société des Arts 1
BOYY, Daniel (1812-1862) Musée d'art et d'histoire 1		
Bovy, Fernand (1885-1953)		Société des Arts 1
BOVY, Hugues (1841-1903)		Société des Arts 1
BRESSLER, Emile (1886-1966) Musée d'art et d'histoire 1		Société des Arts 4
BROCHER, Jacques-Louis (1808-1884)		Société des Arts 56
BROSSET, Edouard (1875-1955)		Société des Arts 4
BRUN, Louis-Auguste (1758-1815) Musée d'art et d'histoire 5 albums		Société des Arts 104
BRUNNER, Charles-Emile (1886-1974)		Société des Arts 2
BURDALLET, Joseph-François (1781-1851) Musée d'art et d'histoire 6		Société des Arts 4
CACHEUX, Armand (1868-1965) Musée d'art et d'histoire 2		Société des Arts 2
CALAME, Alexandre (1810-1864) Musée d'art et d'histoire 37 + 2 albums		Société des Arts 3
CALAME, Arthur (1843-1919) Musée d'art et d'histoire 1		
CASTAN, Gustave (1823-1892) Musée d'art et d'histoire 4		Société des Arts 5
CASTRES, Edouard (1838-1902) Musée d'art et d'histoire 41		
CHAIX, Georges (1784-1834) Musée d'art et d'histoire 1		Société des Arts 2
CHALON, Alfred-Edouard (1780-1860) Musée d'art et d'histoire 7		
CHALON, Jean-Jacques (1778-1854) Musée d'art et d'histoire 3		
CHAPONNIÈRE, Jean-Etienne (1801-1835) Musée d'art et d'histoire 4 + 2 albums		Société des Arts 5
CHAPOT, Georges-Henri (1896)		Société des Arts 1
CINGRIA, Alexandre (1879-1945) Musée d'art et d'histoire 6 + 1 livre		Société des Arts 1
CLAVIER, Esther-Herminie (1795-1842) Musée d'art et d'histoire 1		
COCHIN, Daniel (XVIII <sup>e</sup> s.) Musée d'art et d'histoire 1		
COINDET, Jean-Jacques-François, dit John (1800-1857) Musée d'art et d'histoire 1		
COUGNARD, Jules (1865-1937) Musée d'art et d'histoire 1		Société des Arts 1

COURONNE, Alexandre (1792-1863) Musée d'art et d'histoire 2	Société des Arts 1	FAVAS, Jean-Daniel (1813-1864) Musée d'art et d'histoire 65	Société des Arts 83
COUTAU, Hippolyte (1866-1946)	Société des Arts 2	FAVRE, Edmond (1812-1880) Musée d'art et d'histoire 5	Société des Arts 3
CROSNIER, Jules (1843-1917) Musée d'art et d'histoire 9	Société des arts 6	FAVRE, Joseph (1885-1942)	Société des Arts 3
DARIER, Albert (1843-1915) Musée d'art et d'histoire 13		FEHR, Henri (1890-1964)	Société des Arts 1
DARIER-GUIGON, Jenny (1845-1907)	Société des Arts 1	FERRIER, Camille (. . . -1905) Musée d'art et d'histoire 3	
DASSIER, Jacques-Antoine (1715-1759)	Société des Arts 1	FORESTIER, Henri-Claudius (1875-1922) Musée d'art et d'histoire 1	
DECRUE, Paul-Henri (1812-1894)	Société des Arts 2	FRANÇOIS, Gustave (1883-1964) Musée d'art et d'histoire 2	Société des Arts 4
DELAPEINE, Samuel (1826-1894) Musée d'art et d'histoire 6		FRANZONI, Albert (1857-1931) Musée d'art et d'histoire 3	Société des Arts 1
DE LA RIVE, Pierre-Louis (1753-1817) Musée d'art et d'histoire 79 + 1 album	Société des Arts 9	FRÉGEVISE, Frédéric (1770-1849) attr. à	Société des Arts 4
DELEIDERRIER, Jules (1829-1900)	Société des Arts 1	FURET, Francis (1842-1919) Musée d'art et d'histoire 1	Société des Arts 1
DEMOLE, Léon (1875-1946) Musée d'art et d'histoire 2		GAMPERT, Charles (1843-1899)	Société des Arts 1
DÉRIAZ, Jean-Jacques (1814-1890)	Société des Arts 15	GAMPERT, Jean-Louis (1884-1942) Musée d'art et histoire 3	Société des Arts 1
DEVILLE, Joseph-Jean-Henry (1803-1857) Musée d'art et d'histoire 1	Société des Arts 1	GANDON, Adolphe (1828-1889) Musée d'art et d'histoire 15	Société des Arts 6
DIDAY, François (1802-1877) Musée d'art et d'histoire 39 + 12 carnets	Société des Arts 121	GAUD, Jules (1848-1912) Musée d'art et d'histoire 1	Société des Arts 1
DOES, Louis (1859-1944) Musée d'art et d'histoire 1		GAUD, Léon (1844-1908) Musée d'art et d'histoire 1	
DORCIÈRE, Louis-Etienne-André (1805-1879) Musée d'art et d'histoire 89 + 1 album		GEORGE-LEGRAND, Louis (1801-1883) Musée d'art et d'histoire 1	
DOUZON, Théodore (1829-1914) Musée d'art et d'histoire 4		GEVRIL, Daniel (1803-1875) Musée d'art et d'histoire 1	
DUBOIS, Jean (1789-1849) Musée d'art et d'histoire 1		GIANOLI, Louis (1868-1957)	Société des Arts 1
DU BOIS-MELLY, Charles-Jacques (1821-1905) Musée d'art et d'histoire 1	Société des Arts 3	GILLIARD, Eugène (1861-1921) Musée d'art et d'histoire 1	Société des Arts 2
DUFAUX, Frédéric (1852-1934)	Société des Arts 2	GILLIARD, Marguerite (1888-1918)	Société des Arts 1
DUFAUX, Henri (1879-1981)	Société des Arts 1	GIRON, Charles (1850-1914) Musée d'art et d'histoire 1	
DUFOUR, Guillaume-Henri (1787-1875)	Société des Arts 1	GLARDON, Charles-Louis-François (1825-1887) Musée d'art et d'histoire 2	Société des Arts 1
DUMONT, Alfred (1828-1894) Musée d'art et d'histoire 7		GOERG, Frédéric (1876-1945)	Société des Arts 1
Société des Arts 954 + 5 volumes (env. 2000 dessins) + 2 albums + 1 cahier		GOERG-LAURESCH, Louis (1895-1950)	Société des Arts 3
DUNANT, Jacques (1825-1870) Musée d'art et d'histoire 2	Société des Arts 1	GOS, Albert (1852-1942)	Société des Arts 2
DUNANT, Jean-Marc (1818-1888) Musée d'art et d'histoire 2	Société des Arts 6	GOS, François (1880-1975) Musée d'art et d'histoire 1	Société des Arts 1
DUNKI, Louis (1856-1915) Musée d'art et d'histoire 14		GRAF-REINHART, Anna-Emilie (1809-1884)	Société des Arts 2
DUNKI, Rodolphe (1897-1950)	Société des Arts 5	GRAF, Henri (1806-1886)	Société des Arts 7
DURAND, Simon (1838-1896) Musée d'art et d'histoire 5 + 1 album	Société des Arts 1	GRISON, François (1845-1914)	Société des Arts 1
DUVAL, Etienne (1824-1914)	Société des Arts 3	GROSCLAUDE, Louis-Aimé (1784-1869) Musée d'art et d'histoire 2	
DUVAL-TÖPFFER, François (1776-1854)	Société des Arts 1	GUIBENTIF, Georges (1878-1942) Musée d'art et d'histoire 1	Société des Arts 3
DUVAL, Madame, François, née Töpffer Musée d'art et d'histoire 2		GUIGON, Charles-Louis (1807-1882) Musée d'art et d'histoire 5	Société des Arts 8
DUVOISIN, Henri (1877-1959) Musée d'art et d'histoire 4	Société des Arts 2	GUILLEBAUD, Jean-Pierre (1805-1888)	Société des Arts 2
ELZINGRE, Edouard (1880-1966) Musée d'art et d'histoire 14	Société des Arts 1	GUINAND, René (1892)	Société des Arts 5
ESCUYER, Pierre (1749-1834) Musée d'art et d'histoire 14		HABERJAHN, Gabriel-Edouard (1890-1956) Musée d'art et d'histoire 2	Société des Arts 3
ESTOPPEY, David (1862-1952) Musée d'art et d'histoire 1	Société des Arts 1	HAINARD, Philippe (1879-1938) Musée d'art et d'histoire 1	Société des Arts 3
ETERNOD, Marcel d' (1891)	Société des Arts 1	HAMMANN, Hermann (1807-1875)	Société des Arts 4
EYNARD-CHATELAIN, Suzanne-Elisabeth (1775-1844) Musée d'art et d'histoire 2	Société des Arts 1	HANTZ, Georges (1846-1889)	Société des Arts 2

HEBERT, Jules (1812-1897)	Musée d'art et d'histoire 12 + 1 cahier	Société des Arts 11	MASSOT, Firmin (1766-1849)	Musée d'art et d'histoire 14	Société des Arts 2
HERMÈS, Eric (1881-1971)	Musée d'art et d'histoire 1	Société des Arts 3	MATTHEY, Paul (1891-1972)	Musée d'art et d'histoire 65	Société des Arts 4
HODLER, Ferdinand (1853-1918)	Musée d'art et d'histoire 637 + 241 carnets	Société des Arts 10	MAUNOIR, Paul (1835-1909)	Musée d'art et d'histoire 1	Société des Arts 2
HODLER, Hector (1887-1920)	Musée d'art et d'histoire 57		MAYOR, Elysée (1837-1914)	Musée d'art et d'histoire 6	
HORNUNG, Emile-Charles-Moïse (1883-1957)		Société des Arts 6	MENN, Barthélemy (1815-1893)	Musée d'art et d'histoire 2.479	Société des Arts 2
HORNUNG, Joseph (1792-1870)	Musée d'art et d'histoire 4	Société des Arts 1	MENNET, Louis (1829-1875)	Musée d'art et d'histoire 2	Société des Arts 1
HUBER, Jean (1722-1786)	Musée d'art et d'histoire 121 + 1 album	Société des Arts 2	MENTHA, Edouard (1858-...)		Société des Arts 1
HUBER, Jean-Daniel (1754-1829)	Musée d'art et d'histoire 713	Société des Arts 74 + 2 albums (353 dessins)	MÉRIENNE, Nancy (1792-1860)	Musée d'art et d'histoire 1	Société des Arts 1
HUMBERT, Jean-Charles-Ferdinand (1813-1881)	Musée d'art et d'histoire 1		MÉTEIN, William (1890-1975)		Société des Arts 1
IHL, Daniel (1854-1910)	Musée d'art et d'histoire 1	Société des Arts 5	METTON, Louis-Edouard-Auguste (1856-1927)		Société des Arts 3
IRZINGER, Louis (1874-1905)	Musée d'art et d'histoire 1		MIROGLIO, Pyramus-Louis (1789-1865)	Musée d'art et d'histoire 1	Société des Arts 1
IVERNOIS, Jean-François d' (1821-1884)	Musée d'art et d'histoire 1	Société des Arts 1	MONARD, Jules (1873-1927)		Société des Arts 1
JAQUET, Jean (1765-1839)	Musée d'art et d'histoire 158	Société des Arts 2	MONNIER, Charles (1837-1875)		Société des Arts 1
JUNOD, Henri (1835-1909)		Société des Arts 1	MORÉ, Anne-Gabrielle (1768-1845)	Musée d'art et d'histoire 1	
KUHN, Philippe (1827-1905)	Musée d'art et d'histoire 1	Société des Arts 1	MOTTU, Luc-Henri (1815-1859)	Musée d'art et d'histoire 6	
LAMBERT, André (1892)		Société des Arts 1	MUNIER-ROMILLY, Amélie (1788-1875)	Musée d'art et d'histoire 83	Société des Arts 1
LACROIX, Charles (1869-1953)	Musée d'art et d'histoire 1	Société des Arts 1	MÜNTZBERGER, Jean-Baptiste (1794-1878)		Société des Arts 2
LAMUNIERE, Gaspard (1810-1865)	Musée d'art et d'histoire 1		MUSSARD-CLAPARÈDE, Jean-Bénédict dit John (1783-1870)	Musée d'art et d'histoire 23 + 3 albums	Société des Arts 37
LANG, William (1897)		Société des Arts 2	MUSSARD, Pierre (1707-1749)		Société des Arts 1
LAPALUD, François de (1863-1924)		Société des Arts 1	MUYDEN, Alfred van (1818-1898)	Musée d'art et d'histoire 69	Société des Arts 6
LEMAITRE, Nathanaël (1831-1897)	Musée d'art et d'histoire 4	Société des Arts 2	MUYDEN, Evert van (1853-1922)	Musée d'art et d'histoire 3	Société des Arts 3
L'HARDY-DUFOUR, Anne-Octavie (1818-1891)	Musée d'art et d'histoire 4	Société des Arts 3	MUYDEN, Henri van (1860-1936)	Musée d'art et d'histoire 3	Société des Arts 17
LINCK, Jean-Antoine (1766-1843)	Musée d'art et d'histoire 270	Société des Arts 1	NECKER-DE SAUSSURE, Albertine (1766-1841)	Musée d'art et d'histoire 1	
LINCK, Jean-Conrad (vers 1735-1801)	Musée d'art et d'histoire 1		PAHNKE, Serge (1875-1950)	Musée d'art et d'histoire 6	Société des Arts 7
LINCK, Jean-Philippe (1770-1812)	Musée d'art et d'histoire 3		PATRU, Emile (1877-1940)	Musée d'art et d'histoire 1	
LIOTARD, Jean-Etienne (1702-1789)	Musée d'art et d'histoire 34		PATRU, Louis (1871-1905)	Musée d'art et d'histoire 1	Société des Arts 2
LIOTARD-DESPRES, Jean-Michel (1702-1796)	Musée d'art et d'histoire 2		PAUTEX, Louis (1841-1916)	Musée d'art et d'histoire 8	Société des Arts 2
LONGCHAMP-GUY, Catherine-Julie (1806-1879)	Musée d'art et d'histoire 2		PERRELET, Paul (1872-1965)		Société des Arts 6
LOPPÉ, Gabriel (1825-1913)	Musée d'art et d'histoire 3	Société des Arts 1	PERRIER, Alexandre (1862-1936)	Musée d'art et d'histoire 1	
LOSSIER, Edouard (1852-1925)		Société des Arts 14	PIGNOLAT, Pierre (1838-1913)	Musée d'art et d'histoire 7	
LUGARDON, Albert (1827-1909)	Musée d'art et d'histoire 42		PIGUET, Rodolphe (1840-1915)	Musée d'art et d'histoire 5	
LUGARDON, Jean-Léonard (1801-1884)	Musée d'art et d'histoire 413	Société des Arts 6	PIGUET, Thimothée (1840-1904)		Société des Arts 1
MAGNIN, Auguste		Société des Arts 1	PLOJOUX, John (1866-...)		Société des Arts 1
MAIRET, Alexandre (1880-1947)		Société des Arts 7	POGGI, Emile (1876-1898)	Musée d'art et d'histoire 1	
MARTIN, Eugène (1880-1954)		Société des Arts 5	POGGI, François (1838-1900)	Musée d'art et d'histoire 1	Société des Arts 1
MASSON, Edmée (1882-...)		Société des Arts 1	POTTER, Adolphe (1835-1911)	Musée d'art et d'histoire 348 + 1 cahier	

PRADIER, John dit James (1792-1852)		Musée d'art et d'histoire 75 + 1 album	
PREVOST-RITTER, Jean-Henri-Marie (1810-1898)		Musée d'art et d'histoire 2	
RAMBAL, Laurent (1833-1904)	Société des Arts 1		
RAPIN, Aimée (1869-1956)		Musée d'art et d'histoire 1	
RATH, Henriette (1773-1856)		Musée d'art et d'histoire 10	
RAVEL, Edouard (1847-1920)	Société des Arts 3	Musée d'art et d'histoire 56 + 1 album	
RAVIER, François-Auguste (1814-1895)	Société des Arts 1	Musée d'art et d'histoire 2	
REHFOUS, Alfred (1860-1912)	Société des Arts 2	Musée d'art et d'histoire 4	
REUTER, Edmond-Georges (1845-1917)		Musée d'art et d'histoire 2	
REVERDIN, Adolphe (1809-1901)	Société des Arts 1		
REVERDIN, Emile (1845-1901)	Société des Arts 2		
REVERDIN, François-Gédéon (1772-1828)	Société des Arts 6		
REVILLIOD, Alphonse	Société des Arts 95		
REVILLIOD, Horace (1814-1858)		Musée d'art et d'histoire 23	
REY, Jean-Antoine (1712-1794), attr. à	Société des Arts 1		
RHEINER, Edouard (1865-1921)	Société des Arts 1		
RHEINER, Louis (1863-1924)	Société des Arts 1		
RITTER, Charlotte (1873-...)		Musée d'art et d'histoire 1	
RIVAL, Michel-André (1802-1825)		Musée d'art et d'histoire 2	
ROBELLAZ, Emile (1844-1882)		Musée d'art et d'histoire 201 + 1 album	
ROCHAT, Alexandre (1895-1981)	Société des Arts 8		
RODO (Niederhäusern, Auguste de, dit Rodo) (1863-1913)		Musée d'art et d'histoire 20	
SAINT-OURS, Catherine (1797-1881)	Société des Arts 13		
SAINT-OURS, Jacques (1708-1773)		Musée d'art et d'histoire 5	
SAINT-OURS, Jean-Pierre (1752-1809)	Société des arts 5	Musée d'art et d'histoire 108 + 2 albums	
SALZMANN, Louis (1887-1955)	Société des Arts 4	Musée d'art et d'histoire 6	
SANDOZ, Alfred (1882-...)	Société des Arts 1		
SARASIN, Marie (XVIII <sup>e</sup> s.)		Musée d'art et d'histoire 2	
SAUERLÄNDER, Charles-Jacques-Antoine (1824-1866)	Société des Arts 6		
SAUSSURE, Horace de (1859-1926)	Société des Arts 2		
SAUSSURE, Théodore de (1824-1903)	Société des Arts 1		
SCHEFFER, Jean-Gabriel (1797-1876)	Société des arts 1	Musée d'art et d'histoire 1	
SCHMIDT, Albert (1883-1970)	Société des Arts 1		
SCHMIED, François (1873-1941)	Société des Arts 1		
SCHMIED-L'EPLATTENIER, Judith		Musée d'art et d'histoire 1	
SCHWABE, Carlos (1866-1926)		Musée d'art et d'histoire 37	
SILVESTRE, Albert (1869-1954)	Société des Arts 3		
SILVESTRE, Henri (1842-1900)	Société des Arts 1	Musée d'art et d'histoire 29	
SIMONET, John-Pierre (1860-1915)		Musée d'art et d'histoire 1	Société des arts 4
SOIRON, François (1756-1813)		Musée d'art et d'histoire 4	
SORDET, Eugène (1836-1915)			Société des Arts 35
SOUBEYRAN, Pierre (1709-1775)		Musée d'art et d'histoire 6	
SPENGLER, Alexandre de (1893-1972)		Musée d'art et d'histoire 2	
SPIESS, Louis-Moïse (1800-1877)			Société des Arts 2
STOUTZ, Elisabeth de (1854-1917)	Société des Arts 3 + 8 manuscrits	Musée d'art et d'histoire 8	
STRAUB, Sébastien (1806-1874)			Société des Arts 1
TEPPING, Jean-Marc-Benjamin (1803-1871)		Musée d'art et d'histoire 1	
TERRY, Henry-John (1818-1880)			Société des Arts 5
TÖPFFER, Adam-Wolfgang (1766-1847)		Musée d'art et d'histoire 686 + 3 albums	Société des Arts 46
TÖPFFER, Charles (1832-1905)		Musée d'art et d'histoire 1	
TÖPFFER, Esther (1839-1909)		Musée d'art et d'histoire 3	
TÖPFFER, Rodolphe (1799-1846)		Musée d'art et d'histoire 395 + 40 albums	Société des Arts 13
TORCAPEL, John (1881-1965)		Musée d'art et d'histoire 3	Société des Arts 2
TRACHSEL, Albert (1863-1929)		Musée d'art et d'histoire 14	
VALENTIN, André (1875-1903)			Société des Arts 1
VALLET, Edouard (1876-1929)		Musée d'art et d'histoire 2	Société des Arts 8
VANIÈRE, Georges (1740-1834)		Musée d'art et d'histoire 5	Société des Arts 17
VAUCHER, Gabriel-Constant (1768-1814)		Musée d'art et d'histoire 4	Société des Arts 9
VAUTIER, Benjamin (1829-1898)	Société des Arts 6 + 1 album (178 dessins)	Musée d'art et d'histoire 8	
VAUTIER, Benjamin II (1895-1974)		Musée d'art et d'histoire 1	Société des Arts 9
VAUTIER, Otto (1863-1919)		Musée d'art et d'histoire 23	Société des Arts 1
VEILLON, Louis-Auguste (1834-1890)		Musée d'art et d'histoire 8	Société des Arts 2
VERNAY, François-Joseph (1864-1949)			Société des Arts 3
VIANDE, Auguste dit DOVIANNE (1825-1887)		Musée d'art et d'histoire 1896	Société des Arts 3
VIBERT, Pierre-Eugène (1875-1937)		Musée d'art et d'histoire 10	
VIOLLIER, Auguste (1854-1908)		Musée d'art et d'histoire 7	
VIOLLIER, Jean-Pierre (189)		Musée d'art et d'histoire 1	Société des Arts 1
WENDT, Gustave-Adolphe (1869-1945)		Musée d'art et d'histoire 72	
ZIEGLER, Charles de (1890-1962)		Musée d'art et d'histoire 72	Société des Arts 3
ZIEGLER, Christoph-François, de (1855-1909)			Société des Arts 2

## BIBLIOGRAPHIE CHOISIE

Les documents et publications concernant plus spécialement le dessin genevois, sources, monographies, articles et catalogues d'expositions sont mentionnés dans les notes accompagnant cette étude.

### Ouvrages généraux

- Jean-Jacques RIGAUD, *Renseignements sur les Beaux-Arts à Genève*, Genève, 1876.  
 Daniel BAUD-BOVY et Fred. BOISSONNAS, *L'ancienne école genevoise de peinture, Album illustré de l'exposition organisée par le Cercle des Arts et Lettres en 1901*, Genève, 1902.  
 Carl BRUN, *Schweizerisches Künstler-Lexikon*, I-IV, Frauenfeld, 1902-1917.  
 Daniel BAUD-BOVY, *Peintres genevois, 1<sup>re</sup> série, 1702-1817*, Genève, 1903.  
 Daniel BAUD-BOVY, *Peintres genevois, 2<sup>e</sup> série, 1766-1849*, Genève, 1904.  
 Jules CROSNIER, *La Société des Arts et ses collections*, Genève, 1910.  
 Adrien BOVY, *La peinture genevoise*, dans: *Nos Centenaires*, Genève, 1914.  
 Paul SEIPPEL, *Beaux-Arts*, dans «GENÈVE SUISSE», *Le Livre du Centenaire*, Genève, 1914.  
 Louis GIELLY, *L'Ecole genevoise de peinture*, Genève, 1935.  
 Waldemar DEONNA, *Les Arts à Genève, des origines à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Genève, 1942.  
 Waldemar DEONNA, *Le Genevois et son art*, Genève, 1945.  
 Arnold NEUWEILER, *La peinture à Genève de 1700 à 1900*, Genève, 1945.  
 E. PLÜSS und H. C. von TAVEL, *Künstler Lexikon der Schweiz XX<sup>e</sup> Jahrhundert*, I-II, Frauenfeld, 1958-1967.  
 Paul GUICHONNET, *Histoire de Genève*, Toulouse et Lausanne, 1974.  
 Parmi les travaux récents sur l'histoire de la peinture à Genève, on peut citer:  
 Renée LOCHE et Marcel RÖTHLISBERGER, *L'opera completa del Liotard, Classici dell'arte 96*, Milano, 1978.  
 Jura BRÜSCHWEILER, *Ferdinand Hodler, Selbstbildnisse als Selbstbiographie*, Berne, 1979.  
 Mauro NATALE, *Le goût et les collections d'art italien à Genève*, Genève, 1980.  
 En outre, signalons que Valentina Anker prépare le catalogue de l'œuvre d'Alexandre Calame.

### Remerciements

Que tous ceux qui ont facilité nos recherches en nous communiquant des informations ou en nous donnant généreusement accès à leur collection trouvent ici l'expression de notre gratitude. Nous remercions tout particulièrement Marie-Félicie Pérez, Professeur d'histoire de l'art à l'Université de Lyon 2, Manuela Busino, Présidente des Amis du Musée et Présidente de la Classe des Beaux-Arts, Valentina Anker, Dr en histoire de l'art, M. Marcel Girardin, Président de la Société des Arts, M. Jean-François Empeyta, Vice-président de la Classe des Beaux-Arts, M. Jean Lullin, M. Bernard Naef, M. Grégoire Salmanowitz, le peintre Emile Chambon, Udo van de Sandt et Guy de Herdt. Nos remerciements vont également à nos collègues du Musée d'art et d'histoire pour leur sympathique coopération: Renée Loche, Conservateur des peintures anciennes; Fabienne Sturm, Conservateur du Musée de l'Horlogerie et de l'Emaillerie; Jacques Chamay, Conservateur des Antiquités grecques; Albert Huber, Conservateur du Vieux-Genève; Lydie de La Rochefoucauld, Collaboratrice au Cabinet des dessins; Danièle Braunstein, Secrétaire au Département des Beaux-Arts et Jacqueline Doebeli, Responsable du Service photographique.

### Crédit photographique:

- Maurice Aeschimann, Genève: fig. 3, 4, 5, 15, 16, 17, 22, 24, 26, 27, 28, 30, 33, 34, 35, 36, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 53, 64, 65, 66.  
 Gad Borel-Boissonnas, Genève: fig. 1, 6, 10, 18, 20, 21, 23, 25.  
 Musée d'art et d'histoire, Yves Siza, Genève: fig. 2, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 19, 29, 31, 32, 37, 38, 39, 40, 46, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 67.

## TABLE DES MATIÈRES

### I. LE DESSIN ART AUTONOME

1. Genèse d'un Cabinet de dessins	7
2. La Collection de la Société des Arts	9
3. «Collections d'hier, patrimoine d'aujourd'hui»	10
4. Le Terroir et l'Idée	11

### II. L'HISTOIRE ET L'ENVIRONNEMENT

1. Les prémices	16
2. Les Merveilles de la Nature	16
3. L'Artisan et l'Artiste	18
4. L'Artiste, le Savant et le Philosophe	26
5. L'Artiste dans la Cité	32
6. Le dessin, ascèse obligée	32
7. Le «Tableau dessiné»	35
8. Annexion, Libération, Intégration	38

### III. LES HOMMES ET LEURS ŒUVRES

1. Les champs d'application	42
2. Le Portrait	42
3. L'Histoire	52
4. Le Paysage	56

### IV. ÉPILOGUE

Notes	68
Liste des artistes de l'Ecole genevoise nés avant 1900, représentés au Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire et dans la Collection de la Société des Arts	71
Bibliographie	75

