

Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 31 (1983)

Artikel: Jean-Louis Richter, peintre genevois sur émail (1766-1841) : son mode de travail et le choix de ses motifs
Autor: Boeckh, Hans
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-728491>

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: 25.02.2026

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

Jean-Louis Richter, peintre genevois sur émail (1766-1841): son mode de travail et le choix de ses motifs

Par Hans BOECKH

Si l'on examine les quelques peintures sur émail signées qui ornent des boîtiers de montres, des tabatières ou d'autres objets exécutés par la Fabrique genevoise entre les années 1780 et 1830, l'on rencontre à plusieurs reprises le nom du miniaturiste genevois Jean-Louis Richter.

La vie de Richter est assez mal connue. D'après l'acte de baptême du 29 août 1766 dans le registre paroissial du Temple Neuf de Genève, actuel Temple de la Fusterie, il ressort seulement qu'il est né à Genève le 20 de ce même mois et qu'il est le fils de l'«habitant» Jean Just Richter et de son épouse Françoise Colette, fille du «natif» Daniel Pellaton¹. Vu la position sociale qu'impliquent ces termes juridiques, Jean-Louis a donc grandi dans un milieu d'artisans plutôt modestes. Dans le Dictionnaire des miniaturistes sur émail de 1924, Henri Clouzot le qualifie de «peintre sur émail et à l'huile». Toujours selon Clouzot, Richter a eu comme professeurs les frères Philippe-Samuel Theodore (1756-1805) et Daniel-Etienne Roux (1758-1832)², qui sont tous deux des peintres sur émail célèbres et de grand talent. Richter a travaillé sous leur direction pendant six ans, de 1778 à 1784. Mais jusqu'à présent, en dehors des quelques données qui précèdent et des éloges qui reviennent régulièrement dans la bibliographie sur la maîtrise parfaite des miniatures richtériennes, l'on ne sait que fort peu de choses de ce peintre sur émail.

Aussi allons-nous étudier un peu plus en détail quelques-unes de ses pièces émaillées, notamment la façon dont elles sont travaillées, leur style et leurs thèmes favoris. Nous avons choisi pour ce faire trois boîtes à l'oiseau chantant, deux tabatières et un couvercle de tabatière, deux montres et un nécessaire de toilette, que nous avons subdivisés en trois groupes. A la lumière de ces objets, nous espérons faire mieux comprendre le remarquable talent de ce miniaturiste sur émail de la Fabrique genevoise. Etant donné le cadre restreint de l'exposé, nous nous limiterons aux neuf exemples précités qui comportent quatre pièces signées et cinq autres attribuées à l'artiste.

Au cours de sa vie, Richter signe manifestement de deux façons radicalement différentes: dans bon nombre de cas, les sujets peints sont signés «Richter» ou «Richter pinxit». En revanche, il arrive que d'autres pièces portent la signature «Richter & Troll», même si les exemples sont plus rares. Mais il faut attribuer à cette deuxième façon de signer une date plus tardive qu'à la première. Elle peut effectivement indiquer que le sujet peint n'a été réalisé

qu'au XIX^e siècle. Et surtout ce deuxième type de signature s'explique par l'association de Richter avec un miniaturiste de quinze ans son cadet, également originaire de Genève, Aimé-Julien Troll (1781-1852). Henri Clouzot que nous avons déjà cité plus haut, a estimé que cette association remontait à l'année 1828. Grâce à des examens plus précis qui ont été effectués sur une boîte à musique acquise par le Musée de l'horlogerie et de l'émaillerie (MHE) à Genève au printemps 1979 (inv. AD 3690), l'on a pu certifier que la signature collective de Richter et de Troll datait du mois d'août 1815³. Comme, malheureusement, aucun des exemples choisis ici n'est signé «Richter & Troll», nous nous référerons à la boîte à musique qui a déjà fait l'objet d'une analyse relativement détaillée, comme à un exemple conforme.

Mais avant de commencer à parler des objets mentionnés ci-dessus, nous allons encore donner brièvement quelques explications fondamentales sur la fonction de la Fabrique genevoise. Le manque fréquent de signature sur les pièces émaillées d'origine genevoise, dont nous avons fait part au début de cet exposé, s'explique par la structure interne de ce que l'on entend ordinairement par «Fabrique genevoise» depuis le XVIII^e siècle. Cette expression n'a rien à voir avec une «fabrique» au sens actuel du terme, ni avec une manufacture d'Etat, mais elle désigne beaucoup plus l'ensemble d'un organisme réunissant à l'époque tous les ateliers à Genève qui prenaient part à la fabrication des montres et au travail des métaux précieux. Ce système consistait surtout à confectionner des pièces détachées et à les livrer à d'autres entreprises de transformation de même qu'à des firmes qui passaient des commandes mais ne fabriquaient pas forcément elles-mêmes les produits⁴. On appelait ce genre de firmes des «établisseurs»⁵. Habituellement, ils jouaient tout autant le rôle de revendeurs que de bailleurs de fonds. Les pièces fabriquées dans le cadre de la Fabrique genevoise ne portent donc généralement le nom ou le poinçon du fabricant qu'au sens large de l'entreprise. Souvent même, elles ne citent que les noms des mandants ou des revendeurs qui venaient d'autres villes européennes, notamment des grands centres horlogers de l'époque, tels que Londres, Paris ou Constantinople⁶. En conséquence, si l'on va au-delà des critères stylistiques qui servent à désigner l'origine des objets,

pour ce qui est de Genève, l'on ne peut se fier dans bien des cas qu'aux poinçons qui n'existent qu'à partir de 1801.

Il ne faut pas dès lors s'étonner si les pièces de ces miniaturistes sur émail qui avaient souvent quitté leur ville natale à titre temporaire ou définitif pour demeurer dans l'un des grands centres européens de jadis, sont beaucoup plus faciles à rassembler aujourd'hui en raison des signatures que les peintures sur émail des autres miniaturistes qui sont restés toute leur vie à Genève et ont travaillé directement pour la Fabrique. A titre d'exemple, citons parmi les contemporains de Richter, Jean-François Soiron (1756-1812) qui est monté à Paris, Nicolas Soret (1759-1830) et Henri-Albert Adam (1766-1820) qui ont longtemps exercé leurs activités à Saint-Petersbourg, ou encore Henri l'Evêque (1769-1832) qui s'est rendu comme peintre sur émail en France, en Espagne, au Portugal et en Angleterre. Car tous exécutaient généralement des commandes individuelles. Leur savoir-faire contribuait en même temps à faire connaître «l'émail genevois». Par contre, le travail des émailleurs qui étaient restés dans leur ville natale, était généralement anonyme et se limitait à la décoration des objets. En fin de compte, on ne connaissait pas les acheteurs. Néanmoins, la décoration émaillée était surtout destinée à favoriser la vente des produits en question. Et en plus, le choix des motifs devait convenir à tous.

En tout cas, il faut faire une distinction fondamentale entre la conception libre et la conception appliquée de la peinture genevoise sur émail, même s'il apparaît trop souvent, malheureusement, une différence de qualité quasiment inévitable.

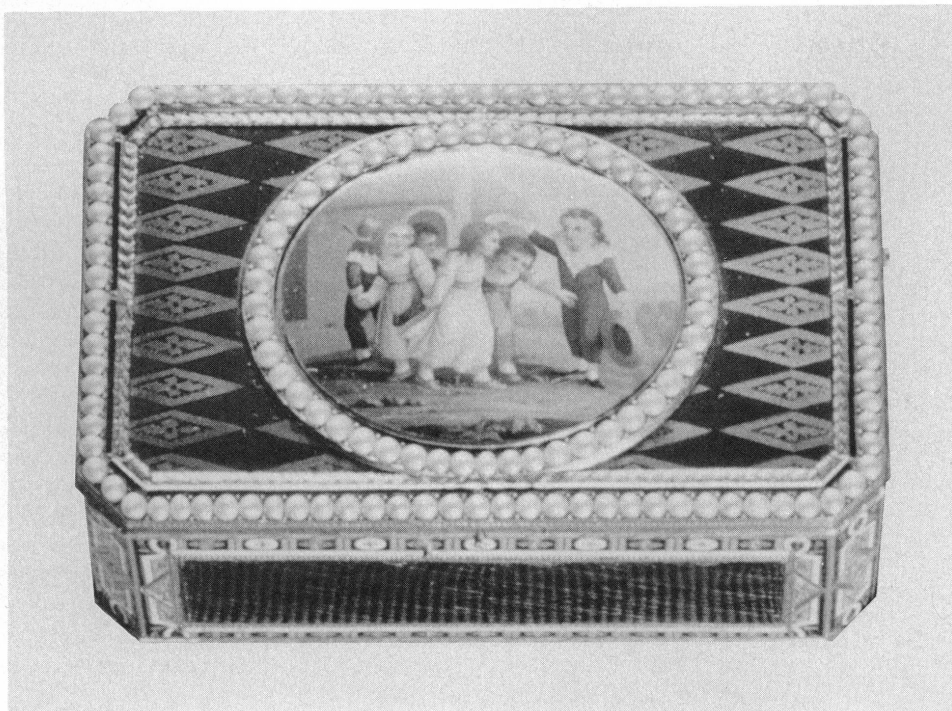
De plus, l'on a tendance à croire à tort que les peintures sur émail des miniaturistes genevois sont généralement des compositions personnelles. Or ce n'est que très rarement le cas. Car depuis que l'on a connu la technique de la peinture sur émail à Genève⁷, seuls les artistes les plus décidés et les plus indépendants, comme par exemple Jean Petitot (1607-1681), Jean Mussard (1681-1754), Jean-Etienne Liotard (1702-1789) ou une Elisabeth Terroux (1759- vers 1796)⁸ ont choisi – on peut le démontrer – des motifs personnels pour leurs miniatures en émail. Normalement, les miniaturistes travaillaient d'après des peintures ou d'après des gravures qui reproduisaient elles-mêmes des tableaux. Aussi réussit-on facilement à retrouver les œuvres qui ont servi de sources à la plupart des peintures sur émail, et à prouver leur utilisation souvent même jusque dans les détails du sujet représenté. Toutefois, la manière dont les peintres sur émail s'inspiraient des modèles, relève surtout des difficultés de la technique provenant de la peinture sur émail en elle-même. De même que pour la gravure sur cuivre, il faut considérer la peinture sur émail pendant les XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles comme un art artisanal dépendant d'une grande habileté technique et d'une maîtrise qu'il est difficile d'imaginer aujourd'hui. On renonçait même à développer des compositions personnelles pour satisfaire aux exigences économiques, vu les grands frais entraînés par chaque processus

de travail. La prestation artistique des émailleurs consistait donc en substance à transposer un modèle originel et à interpréter au goût de l'époque les sujets gravés sur le mode thématique et chromatique.

Ces quelques éclaircissements préalables vont nous servir de toile de fond pour mieux saisir l'œuvre de Jean-Louis Richter. Examinons un premier groupe de trois coffrets; il s'agit en l'occurrence de «boîtes à l'oiseau chantant» avec des sujets peints sur émail. Les trois pièces sont travaillées en or et, de même que le minuscule oiseau automatique incorporé qui chante, elles ont été fabriquées par la firme Jaquet-Droz et Leschot, représentée entre 1784 et 1791 à Genève, La Chaux-de-Fonds, Nancy et Londres (Henri-Louis Jaquet-Droz, 1752-1791, et Jean-Frédéric Leschot, 1746-1824). Nous avons déjà donné des explications sur les motifs des couvercles de ces pièces⁹. Mais nous allons maintenant les présenter avec leurs modèles pour comprendre le rapport qui existe entre eux et aboutir à certaines constatations sur le style de Richter.

Le premier exemple de ce groupe (fig. 1) est un petit coffret à base rectangulaire à pans coupés provenant de la collection privée genevoise Hans Wilsdorf-Rolax (CHW, inv. 36). Toute la surface extérieure est ornée d'émail finiqué bleu roi et de bordures en émail champlé, à l'exception des motifs peints à l'émail sous fondant sur le couvercle et le fond. De plus, le couvercle, le médaillon du couvercle ovale couché, légèrement bombé, représentant une scène d'enfants peinte à l'émail, ainsi que le motif du paysage sur le fond du coffret sont sertis d'un rang de demi-perles d'égale grosseur. Lorsqu'il est fermé, le médaillon du couvercle signé par Richter recèle un petit oiseau automatique. Si l'on remonte le mécanisme du coffret avec la clé et que l'on presse sur le poussoir, le petit médaillon ovale se relève; alors l'oiseau qui était caché dessous se dresse brusquement et commence à chanter automatiquement grâce à une soufflerie cylindrique par cames mobiles. Dès que le moteur se relâche, l'oiseau reprend tout aussi soudainement sa position initiale dans le petit espace qui lui est réservé et le médaillon se referme sur lui. On se souviendra à ce propos du charmant conte d'Hans Christian Andersen (1805-1875) sur le rossignol et l'empereur de Chine pour comprendre que des objets de ce type sont destinés à une clientèle presque exclusivement orientale, beaucoup plus qu'à la Suisse ou l'Europe en général.

Le médaillon du couvercle qui représente une scène d'enfants peinte par Richter (fig. 1a) reprend une gravure au pointillé et encrage à la poupée de Francesco Bartolozzi (1727-1815) (fig. 2) avec la même découpe du sujet ovale couché, publiée sous le titre «Playing at Thread the Needle» d'après une composition du peintre écossais William Hamilton (1751-1801)¹⁰. Pour ce qui est de la peinture genevoise sur émail, le sujet choisi par Richter



1. Coffret à l'oiseau chantant, boîtier or (Genève, Collection Hans Wilsdorf-Rolex, inv. 36).

1a. Jean-Louis Richter: Médaillon original du couvercle avec le motif «Playing at Thread the Needle» d'après William Hamilton.



2. Francesco Bartolozzi: «Playing at Thread the Needle», gravure au pointillé et encrage à la poupée d'après William Hamilton (Genève, Cabinet des estampes, fonds ancien).





3. Coffret à l'oiseau chantant et montre, boîtier argent (La Chaux-de-Fonds, Musée international de l'horlogerie, inv. 89).

fait partie de ces scènes qui commencent, vers 1770, à s'inspirer de modèles anglais ou, plus exactement, qui sont issus du climat spirituel de la «sensitivity» anglaise. Car, au cours de la transition stylistique du rococo au néo-classicisme, ce groupe d'exemples a de plus en plus supplanté le répertoire qui était auparavant presque exclusivement français à Genève ¹¹.

Cette scène de jeux traitée par Hamilton est restituée ici dans le sens inverse. Six enfants font la chaîne et défilent entre les deux premiers, un garçonnet et une fillette, qui forment un pont avec leurs mains. A gauche, à l'arrière-plan, on reconnaît la silhouette d'un pavillon champêtre, tandis qu'à droite, on aperçoit au-delà d'un bouquet d'arbres une ligne d'horizon basse, totalement baignée de lumière. Avec son fin pointillé et son assortiment de couleurs, la version de Richter peinte à l'émail repose sur un effet de clarté étincelante devant laquelle les personnages et les objets représentés au premier plan apparaissent comme à contre-jour. De même pour ce qui est des vêtements, le peintre a plutôt choisi des nuances crème, bleu pâle ou violet tendre. Seuls, certains enfants se détachent par quelques détails: des yeux sombres, des boucles de cheveux, le rouge chaud d'une tenue ou un chapeau. Outre le premier plan pierreux peint en touche, tous ces éléments contribuent à l'effet de profondeur recherché. Il y a quelques années, le médaillon a malheureusement été très endommagé sur les bords supérieur et inférieur, de sorte qu'on a dû le remplacer par une copie du peintre genevois sur émail Carlo Poluzzi (1899-1979); l'original est actuellement conservé séparément.

Mais Poluzzi ne connaissait pas le modèle en question, ce qui explique dans sa copie, quelques erreurs d'ailleurs insignifiantes.

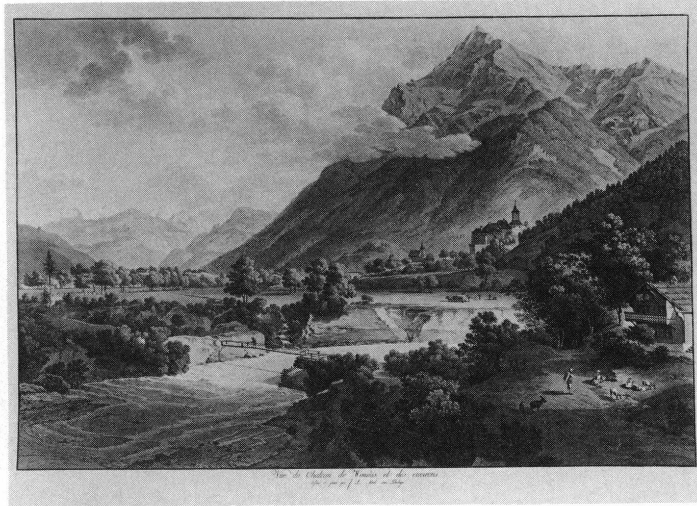
Heureusement, il existe une version intacte de cette scène d'enfants sur un autre «coffret à l'oiseau chantant» en argent, mais moins grand et plus modestement décoré (fig. 3). Cette pièce se trouve aujourd'hui au Musée international de l'horlogerie de La Chaux-de-Fonds (inv. 89) ¹². Il s'agit à nouveau d'un médaillon de couvercle de grandeur à peu près analogue, qui représente également sur le mode inversé, le thème en question dans un ovale couché. Ici, la facture du premier plan pierreux ressemble à celle du médaillon de la collection Hans Wilsdorf-Rolox, bien que la gravure ne donne en l'occurrence que très peu d'indications. Mais la touche est en général un peu plus dense et plus contrastée, et l'œuvre se rapproche même de la gravure dans le dessin, ce qui est un avantage pour l'expression du visage du jeune garçon qui se tient à droite, légèrement en dehors du groupe. Ce médaillon risque donc fort d'être aussi de la main de Richter ou tout au moins de provenir de son atelier, malgré le manque de signature.

Pour en revenir à notre premier exemple (CHW, inv. 36), le thème du paysage sur le fond de la boîte, qui est resté totalement intact, illustre un procédé tout à fait typique de Richter (fig. 4). Il va nous conduire en même temps à une autre série de modèles dont s'est servi l'artiste.

Avec ses angles tronqués, la forme rectangulaire allongée du petit paysage estival correspond à la découpe générale du coffret. Malgré son caractère de miniature, il donne l'impression d'une peinture richement encadrée, étant donné le motif triangulaire en or ciselé et la rangée de perles qui l'entourent. Au premier plan, on aperçoit des vaches et des chèvres étendues sur une prairie. Deux femmes ont la garde du troupeau. L'une d'elles qui se trouve presque au centre de la scène, porte une cruche sur la tête à la façon méridionale. L'autre se tient plus à droite, près d'un sombre promontoire rocheux planté d'arbres indiquant la fin du motif. Elle tient dans ses mains un fuseau et une quenouille. Du côté droit, la scène évoque également un décor de théâtre: elle est délimitée en son milieu par une cascade qui se répand sur deux rochers. Le fleuve qui recueille ses eaux, traverse le motif dans le sens parallèle et sépare en quelque sorte le premier plan du milieu de la scène. De l'autre côté de la berge, s'étendent des pâturages doucement vallonnés qui s'élèvent toutefois légèrement vers la droite. C'est alors que l'on distingue une petite église. Plus à droite encore, l'on aperçoit un groupe de maisons, paraissant fortifiées, dominées par une tour. Derrière elles, se dressent les cimes des Alpes dont les formes s'estompent dans la brume de la chaleur de midi, que ce soit au milieu ou à gauche de l'arrière-plan.



4. Jean-Louis Richter (attribution): Paysage estival sur le fond du coffret à l'oiseau chantant de la collection Hans Wilsdorf-Rolax (CHW, inv. 36).



5. Johann Ludwig Aberli: «Vue du Château de Wimmis et des environs», eau-forte au trait rehaussée d'aquarelle (Zürich, Zentralbibliothek, Graphische Sammlung).

En recherchant le modèle qui avait servi à cette scène champêtre, nous avons été amenés à découvrir une eau-forte au trait aquarellée de Johann-Ludwig Aberli (1723-1786) (fig. 5). La feuille représente une vue du château de Wimmis près de Thoune et de ses environs. Cette pièce est considérée comme la plus belle œuvre d'Aberli¹³. Cette fois, Richter a reproduit le sujet dans le même sens pour agencer le centre et l'arrière-plan de sa peinture sur émail. Le fleuve mentionné dans la description forme donc une frontière entre la partie qui s'inspire d'Aberli et le motif du premier plan. Mais pour cet avant-scène, il est fort probable que Richter se soit aussi référé à deux autres modèles. Selon nous, il s'agit vraisemblablement des compositions de Pierre-Louis De la Rive (1753-1817), notamment à cause du personnage féminin qui porte une cruche sur la tête au centre du sujet peint. Ainsi Richter aurait-il réalisé la peinture du premier plan en reproduisant un paysage pastoral idéalisé qu'il agence encore d'après des conceptions traditionnelles, mais derrière lequel il a glissé une évocation plus ou moins réelle du château de Wimmis. En abandonnant les paysages purement imaginaires, Richter suit la tendance qu'Aberli a adoptée avec bonheur et qui correspond à l'esprit de l'époque rousseauiste. Mais cette impression est de nouveau atténuée par l'adjonction d'un premier plan que Richter idéalise davantage, et ainsi la peinture répond à tous les goûts. C'est dans ce procédé que la miniature de Richter se révèle être un travail typique de la Fabrique.

Le troisième exemple de cette série est une tabatière en or à l'oiseau chantant, avec une découpe ovale. Elle provient du Musée de l'horlogerie et de l'émaillerie à Genève

(inv. AD 1533) (fig. 6). Tout comme le premier coffret mentionné précédemment (inv. CHW 36), elle est décorée d'émail flinqué bleu roi et de bordures en émail champlé; de même, une rangée de demi-perles entoure le couvercle, le médaillon du couvercle ovale couché représentant deux jeunes femmes et un enfant peints à l'émail, le fond de la boîte et enfin le paysage en médaillon ovale couché également peint à l'émail sur ce fond¹⁴. Si l'on procède ici à des comparaisons de style, les sujets peints peuvent être aussi attribués à Richter.

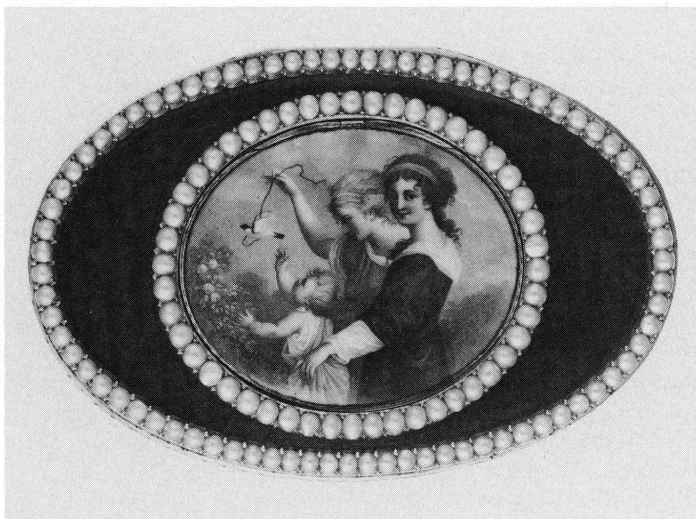
Le médaillon du couvercle avec les deux jeunes femmes et l'enfant peints en buste (fig. 7), reprend le sujet d'une gravure au pointillé et encrage à la poupée que Pietro William Tomkins (1760-1840) avait publiée à Londres en date du 25 mars 1785, sous le titre «AFFECTION AND INNOCENCE»¹⁵. La gravure reproduit un tableau de Francesco Bartolozzi (1727-1815) (fig. 8). Cette gravure, tout comme la peinture sur émail, représente le buste de deux jeunes femmes de profil, l'une à côté de l'autre, tournées vers la gauche. Devant elles, un enfant essaye d'attraper un petit oiseau qui s'envole et que l'une des jeunes femmes fait bouger d'un geste gracieux au bout d'un ruban au-dessus de la tête du bambin. L'autre jeune femme au premier plan tourne la tête vers le spectateur. Dans sa composition émaillée, Richter a simplement revêtu l'enfant que Tomkins avait dénudé. De plus, il a remplacé la cage à oiseau qui se trouvait initialement à gauche sous un arbre devant l'enfant, par un buisson de roses abondamment fleuri. Dans les coloris de Richter, les teintes raffinées de roux, de rouge brun et de vert pâle contrastent plus fortement au premier plan, tandis que l'évocation picturale de l'arrière-plan semble s'estomper dans une douceur vaporeuse, comme on l'a déjà vu dans d'autres

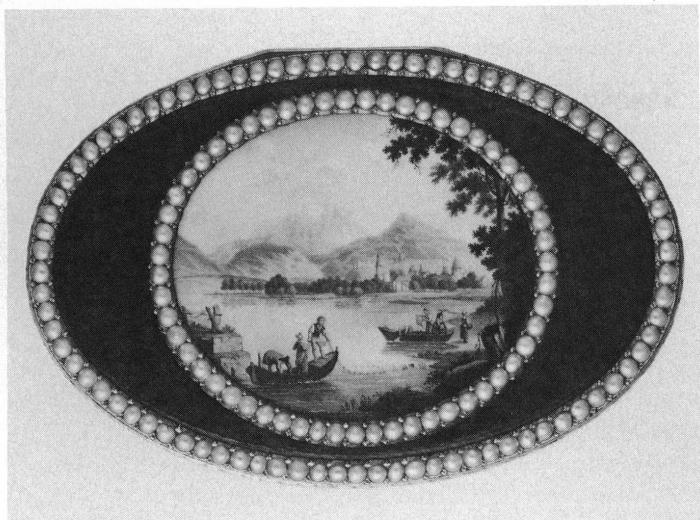


6. Tabatière à l'oiseau chantant (Genève, Musée de l'horlogerie et de l'émaillerie, inv. AD 1533).

8. Peltro William Tomkins: «Affection and Innocence», gravure au pointillé et burin, encrage à la poupée, d'après Francesco Bartolozzi (Genève, Cabinet des estampes, fonds Picot, inv. E 71/77).

7. Jean-Louis Richter (attribution): Couvercle de tabatière avec le motif «Affection and Innocence» d'après Francesco Bartolozzi (Genève, Musée de l'horlogerie et de l'émaillerie, inv. AD 1533).





9. Jean-Louis Richter (attribution): Médaillon ovale sur le fond de la tabatière à l'oiseau chantant (Genève, Musée de l'horlogerie et de l'émaillerie, inv. AD 1533).

10. Johann Ludwig Aberli: «Vue d'Yverdon, prise depuis Clindi», eau-forte au trait, rehaussée d'aquarelle (Genève, Cabinet des estampes, fonds ancien, inv. E 82/203-59 bis).

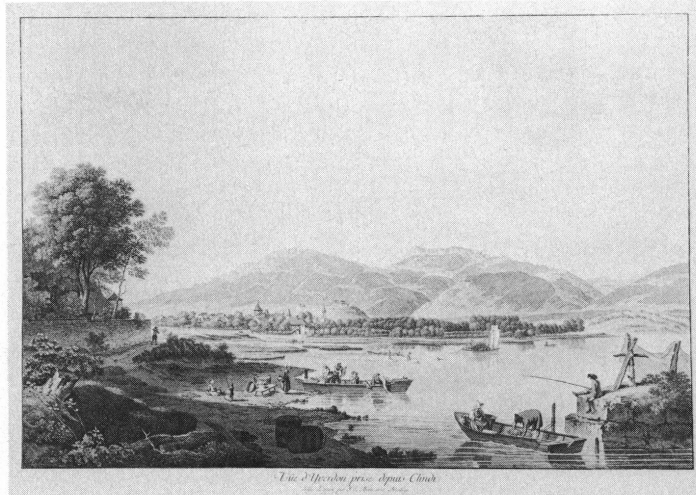
11. Ludwig Lory (Lory père): «Vue du Glacier des Bois», eau-forte, impression sépia (Genève, Bibliothèque publique et universitaire, Rec. Est. 249).

12. Jacques-Philippe Le Bas: «Septième vue d'Italie», eau-forte et burin d'après Joseph Vernet (Genève, Cabinet des estampes, fonds ancien).

peintures. Richter suit très précisément son modèle dans le dessin. Seules les formes des têtes des deux jeunes femmes et de l'enfant semblent plus rondes chez Richter et en tout cas plus larges que chez Tomkins. Il s'agit là, selon nous, d'un critère stylistique qui nous a généralement frappés dans les travaux de Richter.

Alors que le motif de ce médaillon de couvercle fait aussi partie de cette série de modèles inspirés par le style anglais, le médaillon émaillé du fond de la boîte se réfère aux paysages suisses (fig. 9) et reprend une autre eau-forte au trait coloriée de Johann-Ludwig Aberli, la «Vue d'Yverdon, prise depuis Clindi» (fig. 10)¹⁶.

Aberli représente une vue du lac de Neuchâtel au-delà duquel on aperçoit la petite ville d'Yverdon sur l'autre rive. La chaîne des montagnes du Jura proche termine le motif à l'arrière-plan. Parmi les différents éléments du décor, un pêcheur à la ligne apparaît à droite au premier plan. Il est assis sur un môle, à côté de filets qui sont en train de sécher. A gauche, près du pêcheur, une barque flotte sur l'eau. A l'intérieur de l'esquif, un autre pêcheur est baissé. Une femme assise à l'avant porte un costume vaudois. Puis le regard du spectateur glisse vers l'autre



berge à gauche où l'on aperçoit un bateau avec des lavandières; sur la rive, des enfants jouent et plus loin, un chemin bordant des jardins et des arbres mène sur la gauche à la petite ville de Clindi. Richter a reproduit ce modèle dans le sens inverse; il a toutefois modifié l'œuvre d'Aberli sur certains points pour en renforcer le caractère généralement alpestre.

Il commence par supprimer le pêcheur à la ligne au premier plan, la femme en costume vaudois et les enfants qui jouaient près du bateau des lavandières. Quant à la barque elle-même, il la transforme en une barcarolle italienne à la proue relevée en poignée; sur le minuscule ponton avant, un jeune pêcheur en chemise, gilet et culotte, ramène un filet qu'il vient de lancer. Entre ce personnage et le pêcheur courbé d'Aberli, l'artiste peint une jeune femme qui n'existe pas sur la gravure. À l'arrière-plan, les montagnes du Jura sont devenues des contreforts derrière lesquels surgit un puissant massif enneigé dont les deux pics sont les points culminants.

Ces détails ajoutés ont eux aussi leurs modèles. Tout d'abord, nous avons été frappés par la «VUE DU GLACIER DES BOIS» (fig. 11) faisant partie du «VOYAGE PITTORESQUE AUX GLACIERS / DE CHAMOUNI» que Gabriel-Ludwig Lory (Lory père, 1763-1840) a publié, probablement en collaboration avec son fils Matthias-Gabriel (1784-1846), et qui a paru en 1815 à Paris chez P. Didot l'Aîné¹⁷. Les deux pics que Richter a représentés sur le fond de la boîte sont les Aiguilles du Dru. Nous retrouverons d'ailleurs encore une fois ce thème des montagnes en examinant une montre (MHE, inv. 607).

Il n'en va pas de même pour le pêcheur debout dans la barcarolle. Car son thème, tout comme celui de la jeune femme qui apparaît à ses côtés, vient d'un tableau dont on a perdu la trace aujourd'hui, mais qui a été réalisé par un peintre de marines du XVIII^e siècle très célèbre, Joseph Vernet (1714-1789).

On se souviendra que Vernet vivait en Italie entre 1734 et 1752, donc à une époque décisive pour son œuvre, et qu'il est devenu l'un des plus fameux successeurs de Claude Lorrain (1600-1682), qu'il fut influencé par Rome, la campagne romaine et par des villes portuaires qu'il a visitées telles que Civita Vecchia, Naples et Ancona. Vernet transforme aussi le décor de ses tableaux sans recréer pourtant l'ambiance arcadienne éthérée du Lorrain où se mêlent étroitement des éléments religieux ou mythologiques, mais en décrivant de façon réaliste la mer et ses rivages, avec des passages de nuages, de brouillards et des atmosphères de tempête. L'artiste a une prédilection pour les scènes qui représentent des êtres humains effectuant leurs travaux quotidiens. Mais, au sens de la philosophie des Lumières, il les décrit aussi dans leur lutte dramatique contre les éléments de la nature.

Selon toute vraisemblance, Richter n'a pas repris le thème du pêcheur debout directement dans le tableau de Vernet mais dans une gravure que Jacques-Philippe Le Bas (1707-1783) a publiée sous le titre «SEPTIEME VUE D'ITALIE» (fig. 12)¹⁸. La feuille représente un rivage

dont le premier plan est occupé par quelques pêcheurs qui ramassent des filets et par un groupe de femmes. Il est aisé d'identifier le jeune pêcheur dans sa barcarolle dont la proue relevée se termine en poignée, ainsi que la femme; ici, elle porte une corbeille. Richter a utilisé ces motifs sur le mode inversé.

Richter fait donc appel à des compositions d'après Joseph Vernet pour ses sujets peints. Cette observation importante peut être développée à l'aide de trois autres pièces: une tabatière, un couvercle de tabatière et une montre.

La tabatière en or qui constitue le premier exemple de ce deuxième groupe, conservée au Musée de l'horlogerie et de l'émaillerie à Genève (inv. E 278) rappelle, vue de dessus, par sa forme en cartouche symétrique largement arquée, un bouclier d'amazone (fig. 13). La marine signée par Richter, légèrement plus petite que le couvercle sur lequel elle est peinte, épouse la forme de la tabatière. Elle est encadrée par un large ornement de feuilles en émail champlé qui borde le couvercle¹⁹.

Au premier plan d'un paysage marin typique, avec ses deux canots de pêche, on aperçoit une baie avec des bateaux, puis le contrefort d'une montagne. Sur cette rive se trouve une ville fortifiée dont les bâtiments rappellent ceux d'un fort romain et se prolongent jusque dans l'angle droit de la peinture; à gauche, une sorte de pont en ruine planté d'arbres et plongé dans l'ombre, contraste avec l'effet de lumière recherché par Richter au centre de la composition. Un pêcheur et sa femme traversent le premier plan de gauche à droite en portant des filets. À côté, vers le milieu de la scène, des hommes sont en train de charger à gué l'un des deux canots de pêcheurs. L'autre embarcation ancrée plus à droite, est vide.

Mais en procédant à un examen plus précis, nous avons pu constater que Richter a amalgamé deux modèles de style semblable pour le thème de cette peinture sur émail. Il s'agit d'abord d'une marine de Pierre-Joseph Mettay dont nous ne connaissons ni la date de naissance ni celle de sa mort, mais qui est considéré comme un habile imitateur des marines de Vernet²⁰. Le tableau en question, dont la localisation est actuellement inconnue, a été publié sous forme de gravure par Joseph de Longueil (1730-1792) sous le titre «VUE DES ENVIRONS DE NAPLES» (fig. 14). Richter utilise cette gravure en sens inverse pour les ailes et l'arrière-plan de sa peinture sur émail. On retrouve dans la gravure le fort romain qui apparaît sur la gauche, ainsi que la ville fortifiée. De même, le pont en ruine peint par Richter à gauche de la miniature, évoque à droite de la gravure le pont en pierres de taille ébarbées qui mène à une porte antique semblable à un arc de triomphe. Cette porte rappelle, par sa situation près du port, le célèbre arc d'Auguste d'Ancona. Mais pour le centre de sa peinture, Richter renonce à reprendre la rive et les personnages de la composition de Mettay, ainsi que les bateaux avariés de la partie médiane. À leur



13. Jean-Louis Richter: Couvercle de tabatière avec paysage marin (Genève, Musée de l'horlogerie et de l'émaillerie, inv. E 278).



place, Richter introduit dans sa miniature deux bateaux de pêcheur sur le bord du rivage à marée basse. Mais ces motifs proviennent directement de Joseph Vernet. La source d'inspiration est la peinture datée de 1742 intitulée «Vue de Naples». Dès le XVIII^e siècle, elle faisait partie des collections des ancêtres du Earl of Elgin à Broomhall (Dunfermline) en Ecosse et se trouvait encore en sa possession en 1926 (fig. 15)²¹. Nous n'avons pas encore retrouvé de gravure reproduisant ce tableau. De même, le pêcheur et sa femme qui entrent en scène au premier plan par la gauche chez Richter n'ont pu être imputés à aucune autre œuvre, bien que leur facture pré-suppose évidemment la connaissance du style des personnages de Vernet. Le pêcheur notamment, dont la tête est ronde et visiblement disproportionnée, semble témoigner des difficultés que Richter a pu éprouver, selon nous, en interprétant les personnages un peu plus librement. Cette observation vaut aussi pour le couvercle d'une boîte qui fait l'objet de notre exemple suivant. Quant à la datation de ce couvercle de tabatière (MHE, inv. E 278), nous ne pouvons retenir que la période entre 1785 et 1800 en raison de la facture nettement néo-classique de l'ouvrage. Le poinçon «GRG» (Jean-Georg Remond & Cie, Genève, Maître depuis 1783) serait un argument supplémentaire pour confirmer cette datation.

14. Joseph de Longueil: «Vue des environs de Naples», eau-forte et burin d'après Pierre-Joseph Mettay (Genève, Cabinet des estampes, fonds ancien, inv. E 82/203-69).

15. Joseph Vernet: «Vue de Naples», huile sur toile (Broomhall (Dunfermline), Ecosse, Collection de Earl of Elgin).



La plaque octogonale allongée peinte à l'émail que nous allons examiner possède un encadrement raffiné en or étincelant; elle a servi initialement de couvercle à une boîte. Dans cet exemple, il s'agit donc d'un fragment. Cette plaque appartient au Musée de l'horlogerie et de l'émaillerie à Genève (inv. AD 194) (fig. 16). Sa peinture à l'émail est signée «Richter» comme le modèle précédent, et poinçonné «GRG» sur le dos plaqué or. On doit donc dater la miniature en conséquence²². Le motif de ce couvercle, un paysage d'orage avec des personnages qui fuient, associe à nouveau les sujets de deux gravures différentes d'après Joseph Vernet. Les deux feuilles s'intitulent respectivement «CELADON ET AMELIE» (fig. 17) et «LE MIDI» (fig. 18). Le nom du graveur est indiqué dans les légendes par «J.J.A. Sculp.» ou «Aliamet Sculp.» (Jacques Aliamet, 1726-1788)²³.

La première de ces deux gravures décrit une scène de «Summer», célèbre poème de James Thomson (1700-1748) tiré de «The Seasons»; cette œuvre est parue sous sa forme définitive en 1746. Dans le passage choisi par Vernet, Amélie et Céladon sont surpris par la tempête²⁴. L'autre gravure représente un tableau de Vernet daté de 1757, dont la trace a disparu, semble-t-il, dès 1828²⁵. La scène paraît tout d'abord comparable car au premier plan, on voit fuir un couple de pèlerins avec un enfant et un chien devant un orage qui s'annonce sombre et menaçant.

Pour sa peinture sur émail, Richter a pris comme base le paysage de tempête avec «CELADON ET AMELIE» qu'il a inversé. Mais il a supprimé la scène centrale où Céladon se désespère devant Amélie qui git au sol inanimée. Il remplace cet extrait par celui du couple de pèlerins fuyant avec l'enfant et le chien, qu'il reprend cette fois dans le même sens. Richter a donné au couple en fuite un caractère profane. Il supprime le manteau du pèlerin sur lequel étaient cousues des coquilles saint Jacques. Pour ce qui est du bâton, il le transforme en houlette.

16. Jean-Louis Richter: Fragment d'un couvercle de tabatière (Genève, Musée de l'horlogerie et de l'émaillerie, inv. AD 194).

17. Graveur du XVIII^e siècle qui signe «J.J.A.»: «Celadon et Amélie», eau-forte et burin d'après Joseph Vernet (Genève, Cabinet des estampes, fonds ancien, inv. E 82/203-70).

18. Jacques Aliamet: «Le Midi», eau-forte et burin d'après Joseph Vernet (Genève, Cabinet des estampes, fonds ancien, inv. E 82/203-70 bis).

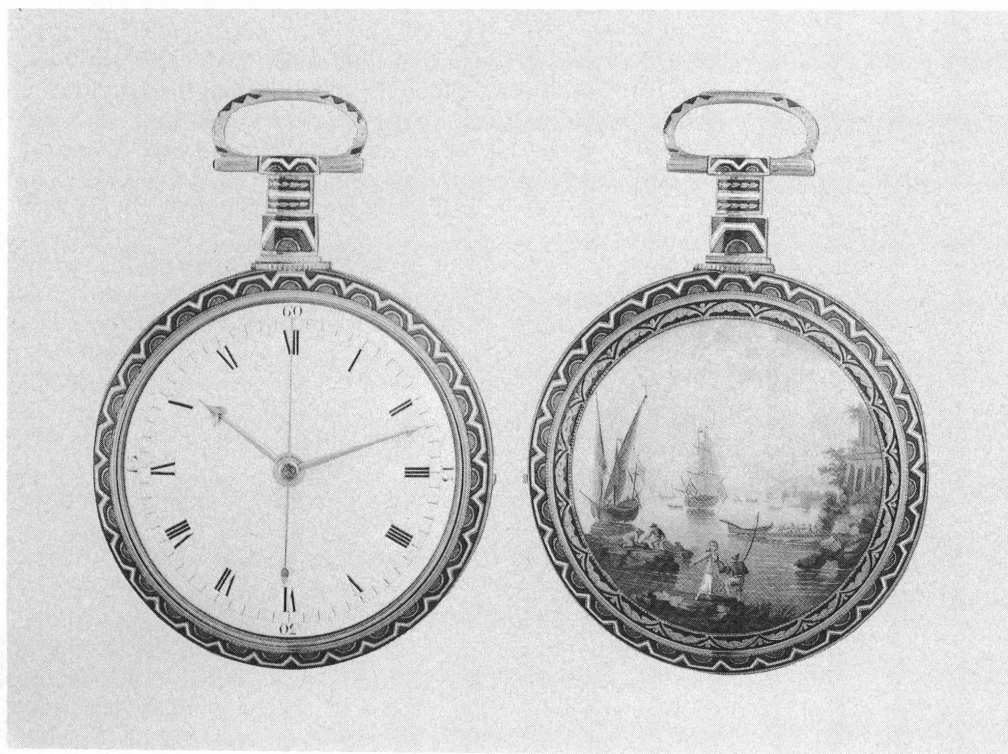
Dans la version de Richter, les personnages paraissent plus trapus que chez Aliamet. Cet effet est dû selon nous, aux têtes qui sont de nouveau légèrement trop grosses. Les deux protagonistes ressemblent donc à des enfants, de sorte qu'ils transmettent peu la gravité des rapports entre l'homme et la nature, initialement dramatiques chez Vernet. Toutes les mesures que Richter a prises dans sa transposition sur émail, avaient ainsi pour but de convenir à tout le monde. Le thème de Céladon et d'Amélie n'aurait généralement pas été compris et le spectacle d'Amélie morte n'aurait guère été accepté sur une tabatière; en revanche, le couple fuyant avec l'enfant, sans référence au pèlerinage, permet une identification plus facile.

Le dernier exemple qui témoigne de sujets repris par Richter chez Joseph Vernet, est le médaillon d'une montre à double boîte en or, fabriquée pour la Chine en 1803; la peinture sur émail n'est pas signée mais attribuée à juste titre à notre miniaturiste (fig. 19). Cette pièce a été proposée par une maison de ventes aux enchères genevoise à Hong-Kong en mai 1983²⁶.

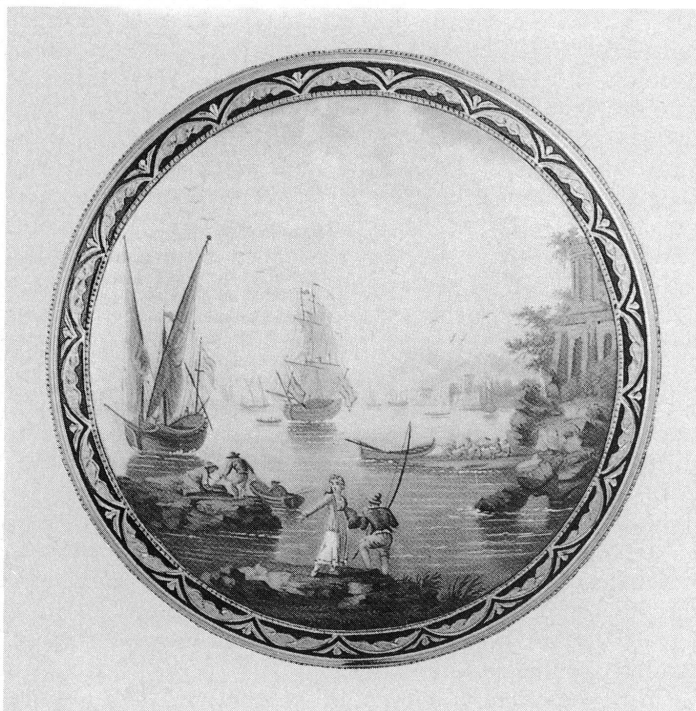
Le mouvement de cette montre est signé «ILBERY LONDON» et porte le numéro «6163». La peinture du

fond qui se trouve sur le corps extérieur de la première boîte, est encadrée par un décor géométrique en émail champlevé noir, rouge, bleu et blanc, tout comme le cadran sur la face, qui porte des chiffres romains concentriques pour les heures et les chiffres arabes «15», «30», «45» et «60» pour les minutes. Le motif en émail peint représente une marine avec des bateaux. Au premier plan, on distingue des pêcheurs sur des rochers. Une jeune femme en veste rouge s'est retournée et pointe le doigt vers la gauche d'un geste péremptoire. A droite, on reconnaît sur d'autres rochers les soubassements antiques d'un bâtiment à deux colonnes, qui terminent ainsi de ce côté le motif de la miniature. Au pied de ces soubassements, quatre hommes hissent une barque sur le rivage. A l'arrière-plan, on aperçoit un voilier au-delà duquel se profile un port; la ville baigne dans une lumière à la fois intense et brumeuse au pied d'une montagne qui borde le littoral. Toute l'atmosphère est tendre et lumineuse. Richter rend les détails des personnages, des graminées, des rochers, des bateaux et des vagues selon un procédé en touche qui lui est propre et applique avec beaucoup de sûreté par-dessus un fin pointillé, des teintes aux dominantes tendres sommairement traitées.

Comme modèle, Richter a utilisé à nouveau une gravure de Jacques Aliamet publiée sous le nom de «RIVAGE PRES DE TIVOLI» (fig. 20) d'après le tableau que



19. Montre signée «Ilbery London» avec fond peint, attribué à Jean-Louis Richter («Antiquorum», Catalogue vente aux enchères n° XL, Hong-Kong le 23 mai 1983, n° 146).



19a. Fond peint, attribué à Jean-Louis Richter, de la montre signée «Ilbery London».



20. Jacques Aliamet: «Rivage près de Tivoli», eau-forte et burin d'après Joseph Vernet (Genève, Cabinet des estampes, fonds ancien).

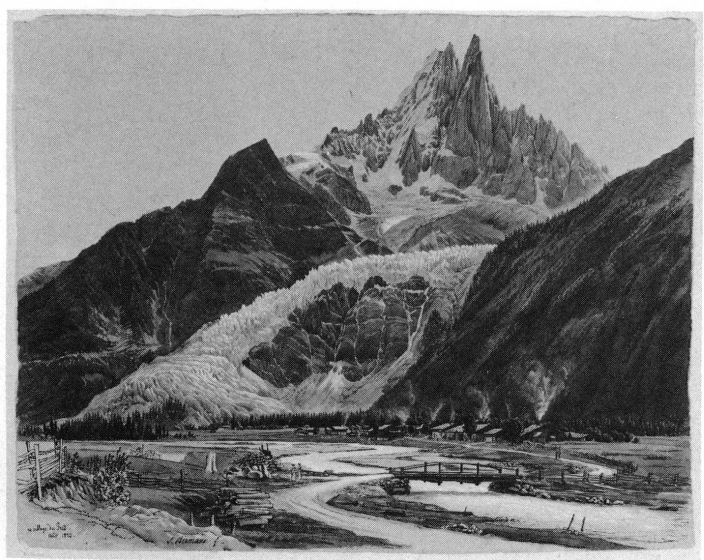
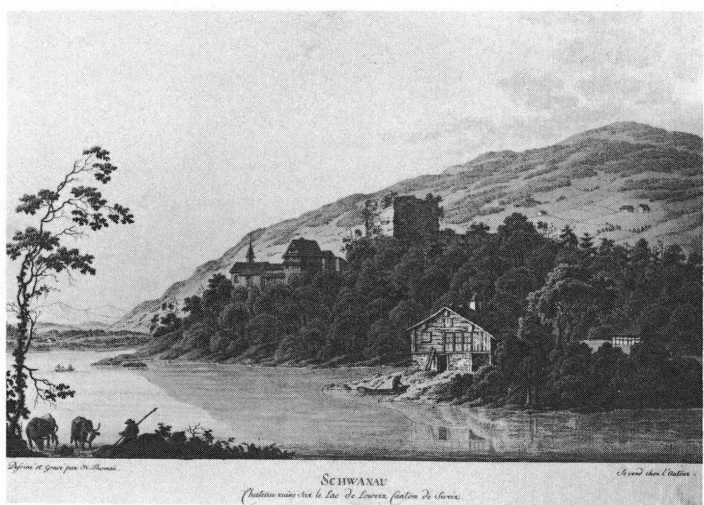
Joseph Vernet a exécuté à Naples en 1746 pour Charles IV, roi des Deux-Siciles, et dont on a perdu la trace²⁷. La miniature de Richter concorde pour l'essentiel avec la composition gravée par Aliamet et reprend la scène dans le même sens. Richter a simplement supprimé quelques personnages et donné ainsi plus d'importance à la jeune femme en veste rouge qui figure au premier plan. L'on reconnaît maintenant dans les soubassements antiques qui portent les colonnes de la rotonde à droite, l'allusion de Vernet au temple de la Sibylle à Tivoli. Et l'on comprend également qu'en transposant la composition sur émail, Richter ait renoncé à la partie extérieure droite de la gravure d'Aliamet dont le format relativement grand permettait de contenir la totalité du temple.

Dans le cas de cette montre, la composition et le décor forment une unité particulièrement heureuse, qu'il s'agisse des formes ou des couleurs.

Le médaillon peint à l'émail sur le fond d'une autre montre en or qui appartient au Musée de l'horlogerie et de l'émaillerie à Genève (inv. M 607) (fig. 21), nous reporte à la série des modèles suisses de Richter, tout comme deux autres exemples que nous allons examiner par la suite²⁸. Compte tenu des pièces dont il a été question précédemment, nous avons la quasi-certitude que cette montre est, elle aussi, une œuvre de Richter, malgré l'absence de signature.

Le poinçon «P.M.» sur le cache-poussière qui protège le mouvement de sonnerie des quarts-d'heure, indique que la pièce a été fabriquée par la firme genevoise Piguet & Meylan (Isaac-Daniel Piguet, 1775-1841, et Philippe-Samuel Meylan, 1770-1829). Cette maison exista entre 1811 et 1828, et de même que «ILBERY LONDON», elle travailla essentiellement pour le marché oriental²⁹. Toutefois, cette pièce n'est pas une montre typique pour la Chine, bien que le médaillon du fond, ainsi que le cadran, soient entourés de demi-perles. La carrure en tranche est décorée d'ornements en émail champlevé polychrome.

Le médaillon du fond représente un lac avec une petite île, au-delà duquel on aperçoit un paysage des hautes-Alpes en été; un glacier descend de la montagne, pratiquement jusqu'au lac. Sa masse de glace semble comme suspendue dans sa course près de la rive, derrière une rangée de sapins effilés. Immédiatement à droite, des volutes de fumée s'élèvent d'un petit groupe de maison paysannes. Au premier plan, on voit à gauche une jeune paysanne en costume schwyzois et un homme en costume vert et chapeau noir sur une rive rocheuse. Tel un alpiniste de l'époque, il porte le bâton sur l'épaule; il tend le bras vers le lac et montre la maison solitaire qui se dresse sur la petite île au milieu d'un bouquet d'arbres. À droite, une barque flotte dans l'eau, près de lui, tandis qu'à gauche, à côté de la jeune femme, les ramifications bizarres d'un arbre sombre comme Richter aime à les évoquer, constituent les derniers éléments de la scène. Il semble



que Richter ait peint tout le sujet par-dessus un émail finqué laiteux bleuâtre, de sorte que l'on ne reconnaît les ondulations concentriques scintillantes du fond or guilloché que dans le ciel, au-dessus du massif montagneux.

En recherchant ce motif ou le modèle éventuel, nous avons commencé par nous reporter à nouveau à la «VUE DU GLACIER DES BOIS» de Gabriel-Ludwig Lory dont nous avons déjà parlé lors de la description de la troisième boîte à l'oiseau chantant (MHE, inv. AD 1533)¹⁴. Nous voyons que le massif montagneux de la miniature de Richter qui correspondait pour une large part à la reproduction de Lory, fait effectivement allusion à la vallée de Chamonix, si nous regardons vers Argentière, avec le Montanvers, le Glacier des Bois et les Aiguilles du Dru. Néanmoins, nous ne pouvons pas considérer la feuille de Lory comme un modèle direct pour l'œuvre de Richter: Lory voit le massif glaciaire davantage de côté: il se place d'un point de vue plus à l'ouest dans la vallée. En outre, chez Lory, il manque les maisons paysannes que Richter représente au milieu de sa miniature. Toutefois, comme modification essentielle, Richter a remplacé le fond de la vallée de Chamonix par le lac avec la petite île.

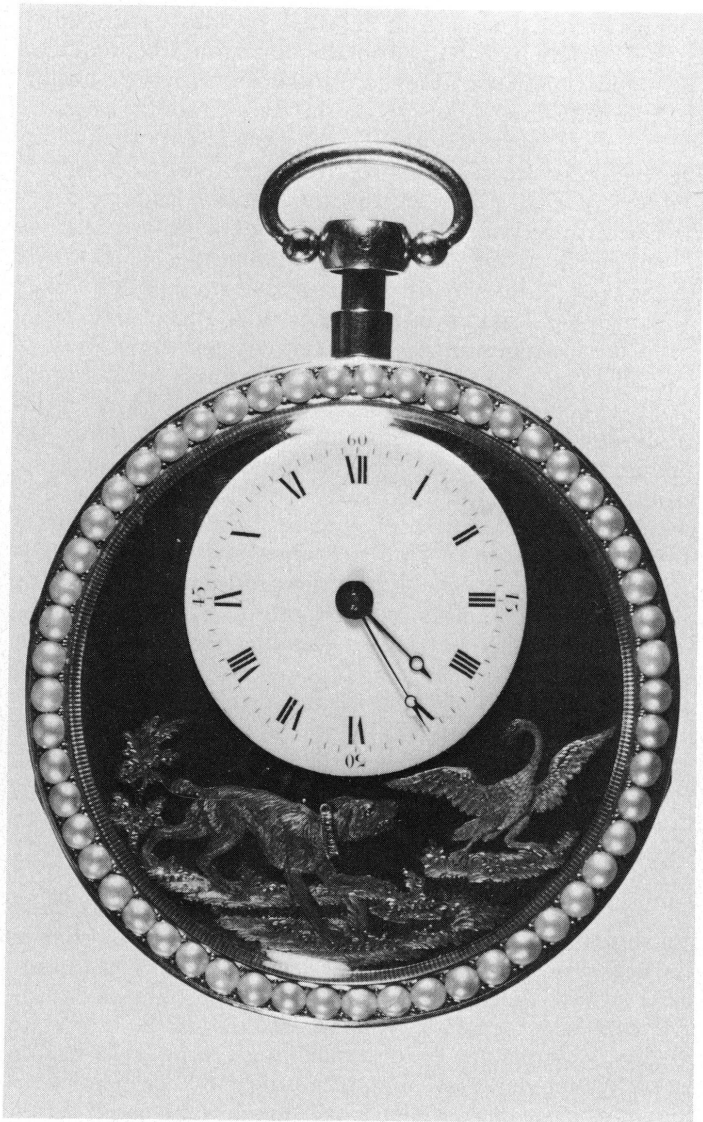
Si nous nous reportons comparativement à des gravures du XVIII^e ou du début du XIX^e siècle, comme par exemple l'eau-forte au trait coloriée à la main de Heinrich Thomann (1748-1794) intitulée «SCHWANAU»²⁰ (fig. 22), il n'y a pratiquement plus de doute que Richter ait été inspiré par cette évocation du lac de Lauerz avec l'île de Schwanau et sa petite île voisine; ce paysage suisse était particulièrement célèbre à l'époque. Toutefois, pour ne pas nuire à la restitution de son motif à l'arrière plan avec le Glacier des Bois, Richter a dû renoncer à la présence trop importante de l'île de Schwanau ainsi qu'aux montagnes de la rive opposée. Seuls, le charme discret de la petite île voisine de Schwanau avec sa maison d'ermite, et la beauté de son reflet dans les eaux tranquilles du lac pouvaient donc correspondre à l'effet émaillé recherché par Richter. D'ailleurs, la maison de l'ermite n'existe plus aujourd'hui. Elle a été emportée le 2 septembre 1806 par une brusque crue du lac, lors de l'éboulement de Goldau.

Néanmoins, il conviendrait d'émettre certaines restrictions au sujet du modèle. Car même si jusqu'à présent, nous n'avons encore trouvé aucune autre gravure qui se rapproche davantage de la miniature de Richter, et bien que la situation topographique ne fasse aucun doute pour

21. Jean-Louis Richter (attribution): Fond d'une montre portant sur la cuvette le poinçon «P.M.», Piguët & Meylan, Genève (Genève, Musée de l'horlogerie et de l'émaillerie, inv. M 607).

22. Heinrich Thomann: «Schwanau», eau-forte au trait (Zürich, Zentralbibliothek Graphische Sammlung, Rec. I, 14).

23. Samuel Birmann: «Les Prats près de Chamonix avec le Glacier des Bois et les Aiguilles du Dru», plume aquarellée (Bâle, Cabinet des estampes, inv. 30.125).



24. «Le Chien et le Cygne» sur le côté cadran de la montre «P.M.» (Genève, Musée de l'horlogerie et de l'émaillerie, inv. M 607).

25. Gabriel Huquier: «L'Arrêt du Cigne», eau-forte d'après Jean-Baptiste Oudry (Genève, Cabinet des estampes, fonds ancien, inv. E 82/203-62 bis).

26. Jean-Baptiste Oudry: «Cygnes et Chien» huile sur toile (Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1953-15).

nous, nous admettrons seulement sous réserve que l'œuvre de Thomann a été le modèle initialement utilisé par Richter.

Il n'en va pas de même pour le massif glaciaire sur la peinture émaillée de Richter car il existe un dessin à la plume aquarellé de Samuel Birmann (1793-1847) datant de 1823³¹ (fig. 23) qui propose un point de vue géographique analogue à celui choisi par le miniaturiste ainsi qu'une interprétation semblable de la forme des montagnes, du glacier et des maisons dans la partie médiane de l'œuvre. Il est possible que la feuille coloriée de Birmann ait même servi de dessin préliminaire à une gravure publiée par la suite. Quoi qu'il en soit, Richter doit avoir connu la composition de Birmann. Ce qui signifierait que la montre elle-même n'a été réalisée qu'après 1823.

En dehors de la miniature peinte sur le fond du boîtier, la face de la montre qui présente un cadran en émail blanc légèrement décentré vers le haut, est également décorée par un automate artistement travaillé en or sur émail flinqué bleu roi (fig. 24). En ce qui concerne l'automate, il s'agit d'un chien de chasse qui menace un cygne et dont l'aboiement sec et bref correspond au rythme du mouvement à répétition à quarts par système de soufflerie et flûtes. La tête articulée du chien bouge en même temps qu'il donne de la voix.

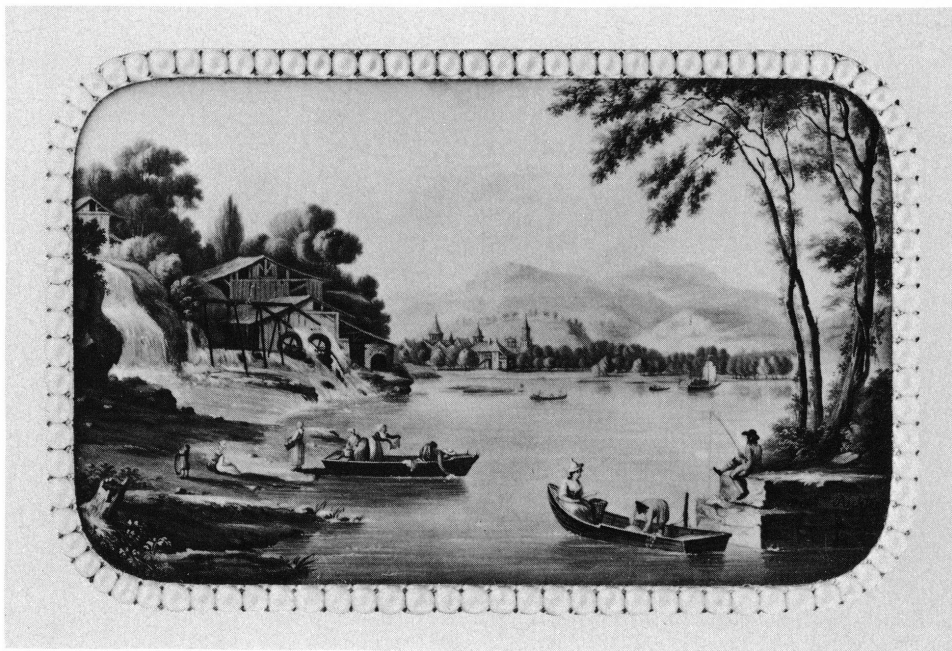
Ce sujet a, lui aussi, sa source: c'est une eau-forte de Gabriel Huquier (1695-1772), intitulée «L'ARRET DU CIGNE» d'après Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), qui représente dans sa partie inférieure une scène entre un cygne et un chien (fig. 25); ce motif sera repris en sens inverse pour l'automate de la miniature³². De plus, le

Musée d'art et d'histoire (MAH) à Genève a reçu en don dans les années 50, une peinture d'Oudry, de grand format, qui s'intitule «Cygnes et chien» (inv. 1953-15) (fig. 26) où les deux animaux semblables à ceux de l'automate, sont en revanche immenses³³. Notons au passage que les fabricants genevois de l'époque n'hésitaient pas non plus à se servir de modèles de haut niveau artistique même pour des mécanismes décoratifs sur des montres.

L'avant-dernier exemple de notre troisième groupe d'objets est constitué par un dessus de boîte rectangulaire à pans coupés provenant du Musée de l'horlogerie et de l'émaillerie (inv. E 419) (fig. 27). Cette boîte porte à nouveau le poinçon «GRG»³⁴. Presque toute la surface disponible du couvercle est occupée par un paysage peint sur émail signé «Richter». Le bord de ce couvercle est entouré d'un rang de demi-perles, comme le médaillon du fond de la montre que nous avons examinée précédemment (MHE, inv. M 607). En revanche, la carrure de la boîte est décorée, conformément à sa forme, par des champs flinqués rectangulaires allongés bleu roi et par de fines bordures en émail champlé. Seuls les quatre pans coupés se distinguent par de plus petits espaces émaillés bleu roi qui sont ornés chaque fois d'un «S» en émail blanc et de deux étendards en or croisés à la façon d'un trophée. Pour ce qui est de la boîte, ce monogramme en «S» tend à nous faire penser qu'il s'agit d'une commande spéciale.

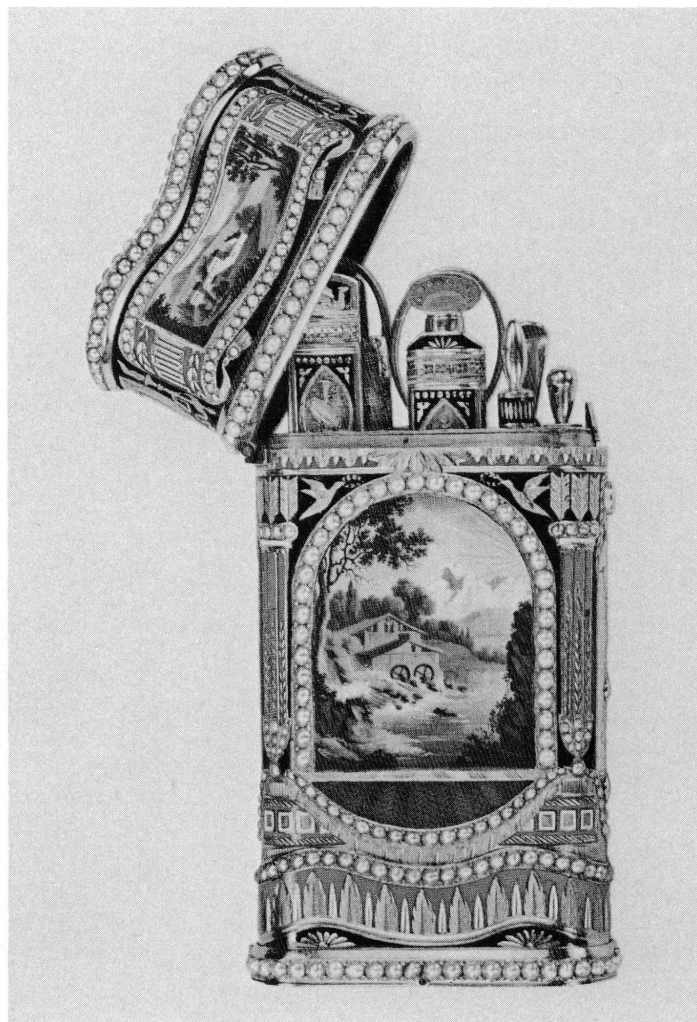
Quant au paysage du couvercle de la boîte, Richter a repris visiblement encore une fois le modèle d'Aberli

27. Jean-Louis Richter: Couvercle de tabatière en forme rectangulaire à pans coupés (Genève, Musée de l'horlogerie et de l'émaillerie, inv. E 419).



intitulé «Vue d'Yverdon, prise depuis Clindi» que nous avons déjà rencontré sur le fond de notre troisième boîte à l'oiseau chantant (MHE, inv. AD 1533). Mais alors que Richter reproduisait la gravure en sens inverse, tout en supprimant ou en ajoutant d'autres motifs, il décrit ici la scène estivale d'Aberli dans le même sens, et la miniature est beaucoup plus conforme au modèle initial. Toutefois, Richter modifie les parties latérales du sujet précédent. Car à droite, là où séchaient les filets, apparaît maintenant sur la miniature un arbre dont les branches se courbent vers le milieu de la scène. Et sur le côté gauche de cette peinture, alors qu'Aberli avait représenté un chemin qui conduisait à la petite ville d'Yverdon, Richter introduit une chute d'eau et deux moulins. Le motif de la chute d'eau fait penser, dans son agencement, à la peinture sur émail de Richter représentant le château de Wimmis sur le fond de la boîte du premier objet que nous avons examiné et qui appartient à la collection Hans Wilsdorf-Rolax (CHW, inv. 36).

En recherchant l'origine de ce motif, nous avons abouti à une série de feuilles gravées à l'eau-forte et coloriées à la main de Louis-Albert Guillain, Baron Bacler d'Albe (1761-1848), dont la 18^e planche intitulée «Les Moulins de Gravin» (fig. 28) représente exactement le même thème de la chute d'eau et des moulins que chez Richter. Antoine Dufaux s'est aperçu de la concordance de ce motif, sans toutefois reproduire la gravure³⁵. En comparaison avec les autres travaux du miniaturiste, l'application de la couleur est ici plus dense et plus vive, à l'exception de l'arrière-plan. Mais surtout, Richter a suivi très visiblement l'eau-forte au trait aquarellée d'Aberli du point de vue chromatique. Le choix du motif et des couleurs se révèle habile dans la miniaturisation, mais il recherche toutefois moins d'effets nouveaux, contrairement à ce que nous avons pu observer auparavant dans d'autres pièces. Nous daterons donc cette boîte de l'époque de la Restauration. Selon nous, la forme rectangulaire de la boîte, évoquant le style Biedermeier avec ses pans coupés agréablement arrondis, est à elle seule suffisamment significative.



Le motif des «Moulins de Gravin» figure aussi sur un nécessaire de toilette appartenant à la collection Wilsdorf-Rolax (CHW, inv. 38) (fig. 29), qui constituera notre dernier exemple³⁶. Cet objet a la forme générale d'un cylindre aplati. Il associe encore une fois dans ses surfaces

28. Louis-Albert Guillain, Baron Bacler d'Albe: «Les Moulins de Gravin», eau-forte rehaussée d'aquarelle (Genève, Cabinet des estampes, fonds ancien, inv. E 82/203-73).

29. Jean-Louis Richter (attribution): Nécessaire de toilette (Genève, Collection Hans Wilsdorf-Rolax, inv. 38).

extérieures toutes les possibilités de décorations émaillées qui ont déjà été relevées dans les objets précédents, notamment les ornements en émail champlevé avec des assemblages de couleurs typiques des travaux de Richter, noir opaque, bleu clair et blanc, ainsi que le travail gravé en or avec les fines ciselures, les champs en émail flinqué bleu roi sur un fond guilloché concentrique et la peinture sur émail sous fondant. A tous ces éléments décoratifs, s'ajoute une riche bordure de perles dont le lustre semble vouloir prolonger l'éclat des émaux. Cet étui charmant ne le cède en rien sur le plan technique aux exemples mentionnés précédemment, car il contient en dehors de minuscules ciseaux, d'un canif, d'un cure-dent et autres ustensiles divers, une montre et un petit automate à musique. Les objets que l'on peut ôter, comme par exemple le petit canif, sont chromatiquement assortis dans leurs ornements en émail champlevé, à l'aspect extérieur du nécessaire. Il n'y a donc aucun doute qu'il s'agit d'un travail de Richter, ou tout au moins de son atelier.

La peinture sur émail avec les «Moulins de Gravin» est représentée au centre de l'une des surfaces latérales oblongues de l'étui, entre des motifs en forme de pilastre bleu clair, dans un espace entouré de perles et de forme voûtée; elle fait penser à la vue qu'on aurait d'une fenêtre. Dans la «fenêtre» sertie de perles qui se trouve de l'autre côté de l'étui, on aperçoit en revanche un *putto*, l'Amour visant le spectateur avec sa flèche, également en émail polychrome³⁷. De même que pour la montre avec la miniature de Schwanau (MHE, inv. M 607), l'arbre sur le bord gauche de la peinture de l'étui, ainsi que le rocher en face à droite, viennent augmenter la profondeur du champ spatial. Et de même que sur le médaillon du fond du troisième exemple, la boîte à l'oiseau chantant, (MHE, inv. AD 1533), les montagnes reprises ici chez Bacler d'Albe sont dominées à l'arrière-plan par trois sommets alpins enneigés. C'est surtout à cause du caractère fortement marqué de sa décoration de perles et de ses ornements en émail champlevé que ce nécessaire de toilette fait encore partie des œuvres qui ont été réalisées avant la montre au motif de Schwanau (MHE, inv. M 607); il faut donc le dater autour de 1815.

Si l'on veut résumer les résultats de ces recherches, une question se pose tout d'abord rétrospectivement: pourquoi Richter s'est-il servi de ces modèles comme pour poser une énigme dans ses peintures sur émail? Voulait-il ainsi parvenir à des sortes de «compositions autonomes»? Tenait-il à étonner son public en créant de «nouveaux Vernet et autres Aberli»? Ou bien se cachait-il derrière ce procédé une intention esthétique plus approfondie? C'est à cette dernière interrogation que nous essayerons de répondre.

Nous avons remarqué avec quel goût et quelle harmonie les peintures sur émail de Richter se sont associées à l'ensemble du décor en émail flinqué et champlevé sur les boîtes et les montres que nous avons examinées. Et c'est justement là que réside le charme de ces travaux! Ce n'est certes pas un hasard si chaque mesure décorative est en rapport étroit sur le plan formel et chromatique avec les autres ornements et la totalité de l'œuvre. Imaginons que Richter ait repris comme modèle pour son sujet rappelant un cartouche, l'œuvre de Mettay «VUE DES ENVIRONS DE NAPLES» (MHE, inv. E 278) sans y apporter de modifications. Richter n'aurait jamais atteint cette profondeur ni cette luminosité qu'il a obtenues en renonçant au centre de la marine de Mettay et en substituant les pêcheurs de Vernet pour la «Vue de Naples». La façon dont le cadre est décoré, évoque un rideau de théâtre qui s'ouvre sur une scène d'où émane la lumière. L'unité du cadre et de l'impression produite par la peinture sur émail donne un sentiment de perfection qui vient du procédé de Richter. Aussi sommes-nous convaincus que non seulement les miniatures sur émail, mais aussi le reste de la décoration des pièces, reposent sur une conception commune d'une subtilité dont seul Richter pouvait être capable.

L'on pourrait toutefois observer que Richter a toujours rencontré certaines difficultés lorsqu'il a représenté plus librement les personnages de ses miniatures. Mais cet handicap confère à presque toutes ses figures une naïveté charmante. Joseph Vernet doit donc avoir été d'une grande importance pour Richter, non seulement en raison de ses lacs brumeux et transparents présentés à contre-jour, mais aussi à cause de ses personnages très admirés par tous pour leur élégance et la virtuosité de leur exécution. C'est là que non seulement Richter, mais aussi des contemporains plus exigeants sur le plan artistique, tels que De la Rive, Aberli ou Birmann ont puisé une foule d'idées.

Cette remarque nous conduit encore une fois à revoir l'enchaînement des œuvres présentées. Nous avons examiné trois groupes d'objets comprenant respectivement trois exemples classés selon l'histoire de leur évolution. Le premier groupe portait sur les décors de boîtes (coffrets et boîtes) où le motif principal était d'inspiration anglaise, mais où les paysages suisses qui ornaient les fonds avaient une place littéralement subalterne. Puis nous avons étudié les trois exemples du deuxième groupe dans lesquels Richter interprétait des modèles de Vernet et où les visions de paysages italiénisants imaginaires ont tenu dans la décoration une place prioritaire. Quant au dernier groupe qui reflète déjà les tendances stylistiques de la Restauration, il montre la progression du paysage suisse dans les miniatures de Richter. Mais dans tous ces exemples, Richter a révélé sa maîtrise en choisissant et en interprétant ses motifs avec talent; en tant qu'artiste, il fait preuve d'une grande sensibilité dans sa discipline.

- ¹ Genève, Archives d'Etat, registres de paroisse, E. C. Temple Neuf, 1765-1774, BM 3, Août 17.
- ² Henri CLOUZOT, *Dictionnaire des Miniaturistes sur Email*, Paris, 1924, pp. 172, 173, 176.
- ³ José-A. GODOY, Richard ROD, Fabienne-X. STURM, *Une tabatière de J.-L. Richter illustrée d'une vue de Genève en 1815*, dans: *Genava*, n.s., t. XXVII, 1979, pp. 243-259.
- ⁴ Waldemar DEONNA, *Les arts à Genève, des origines à la fin du XVIII^e siècle*, Genève, 1942, p. 431.
- ⁵ Antony BABEL, *Histoire corporative de l'horlogerie, de l'orfèvrerie et des industries annexes*, Genève, 1916, p. 496, chap. XVII.
- ⁶ Emile BEUQUE, *Dictionnaire des poinçons officiels français & étrangers, anciens et modernes de leur création (XIV^e siècle) à nos jours*, Paris, 1925, p. 371.
- ⁷ Henri CLOUZOT, *La Miniature sur email en France*, Paris, s.d., p. 101, chap. VI.
- ⁸ A propos d'une plaque en contre-email signée «Jean Etienne Liotard pinxit/1722» (52 x 70 cm) représentant «Diane et Endymion» (MHE, inv. E 137), qui était vraisemblablement destinée au couvercle d'une tabatière, nous avons pu, grâce à l'indication de Madame Irene Linnik, conservatrice au Musée de l'Ermitage à Leningrad, découvrir le modèle probable de Liotard, à savoir un tableau de Benedetto Luti (1666-1724) datant de 1713 et se trouvant au château de Schönborn à Pommersfelden. La signature de Liotard avait fait croire tout d'abord à un projet original de l'artiste.
- ⁹ Hans BOECKH, *Emailmalerei auf Genfer Taschenuhren vom 17. bis zum beginnenden 19. Jahrhundert* (Diss.), Fribourg en Brisgau, (distribution, Wasmuth, Berlin), 1982, pp. 206-211 et 337-339.
- ¹⁰ Genève, Cabinet des estampes, fonds ancien, «Playing at Thread the Needle» de F. Bartolozzi; «W. Hamilton Inv.t.-Bartolozzi Sculp.»/Playing at Thread the Needle; gravure au pointillé; sujet ovale: 13,1 x 16,2 cm; Andrew WHITE TUEB, *List of the Works of Bartolozzi*, London, 1882, p. 116, n° 978.
- ¹¹ BOECKH, *op. cit.*, cf. note 9, pp. 144, 187-189 et 263.
- ¹² *Catalogue, Collections du musée international d'horlogerie, une sélection parmi 3100 objets*, La Chaux-de-Fonds, 1974, p. 135, n° 89; «Coffret avec oiseau chanteur et montre/Boitier argent gravé avec email et perles./Médaille en peinture sur email. Fusée à chaîne, Echapt à verge./Jaquet-Droz & Leschot, Genève 1784/4*, 11 x 7 x 5 (mm)».
- ¹³ Zürich, Graphische Sammlung ETH, Johann Ludwig Aberli (1723-1786); «Vue du Château de Wimmis», non datée; eau-forte au trait rehaussée d'aquarelle, sujet: 32,3 x 49,4 cm; Ulrich THIEME et Felix BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, von der Antike bis zur Gegenwart* (...), Leipzig, 1907, t. 1, p. 22; Peter F. KOPP, Beat TRACHSLER et Nikolaus FLÜELER (photos de Beno Dermond), *Malerische Reisen durch die Schöne alte Schweiz*, Zurich, 1982, fig. p. 106.
- ¹⁴ BOECKH, *op. cit.*, cf. note 9, p. 337; cat. n° 55; dimensions: 88,2 x 57,8 mm; h. 39 mm.
- ¹⁵ Genève, Cabinet des estampes, fonds Picot (inv. E 71/77), «Affection and Innocence» de Peltro William Tomkins; «F. Bartolozzi R.A. Inv.t et del.t. - P. W. Tomkins Sculp.» Pupil of F. Bartolozzi / AFFECTION AND INNOCENCE / From the Original Picture in the Collection of George Keate Esq. / London Pub. March 25. 1785 by Ta.^s Birchall N.° 473. Strand; gravure au pointillé, burin et encrage à la poupée, sujet ovale: 25,3 x 31,3 cm; LE BLANC III, p. 45, n° 41; Andrew WHITE TUEB, *op. cit.*, cf. note 10; p. 18, n° 4.
- ¹⁶ Genève, Cabinet des estampes, fonds ancien (inv. E 82/203 bis), «Vue d'Yverdon» de Johann Ludwig Aberli; «Vue d'Yverdon, prise depuis Clindi / dessiné et gravé par J. L. Aberli avec Privilege.», eau-forte au trait rehaussée d'aquarelle, sujet: 32,5 x 49,2 cm.
- ¹⁷ Genève, Bibliothèque publique et universitaire, Rec. Est. 249; «VOYAGE PITTORESQUE AUX GLACIERS / DE CHAMOUNI / A PAEIS / DE L'IMPRIMERIE DE P. DIDOT L'AINÉ / MDCCCXV Dessiné d'après nature par G. Lory Père - gravé par. F. Hegni./; «Le Glacier des Bois» de F. Hegni; «VUE DU GLACIER DES BOIS / et de la Source de l'Arveiron» eau-forte, impression sépia, sujet: 19,5 x 27,9 cm.
- ¹⁸ Genève, Cabinet des estampes, collection de la Société des Arts «Septième vue d'Italie» de Jacques-Philippe Le Bas; «Vernet P. - - Le Bas d. / SEPTIEME - VUE D'ITALIE / Dédié à Madame - De Maison-Rouge / Par son très humble et très - obéissant Serviteur Le Bas / a Paris chés J. Ph.. Le Bas Graveur du Cabinet du Roi rue de la Harpe», eau-forte et burin, sujet: 28,4 x 43,8 cm; Florence INGERSOLL-SMOUSE, *Joseph Vernet, peintre de marine, 1714-1789, étude critique suivie d'un catalogue raisonné de son*

œuvre peint avec trois cent cinquante-sept reproductions. Avec la collaboration technique de M. Etienne Bignou, Paris, 1926, vol. II, B. Tableaux non datés; a. Connus seulement par la gravure, p. 50, n° 1290 et pl. CXXXIII, fig. 303.

¹⁹ Genève, Musée de l'horlogerie et de l'émaillerie (inv. E 278), «Vue des environs de Naples», tabatière en or et email en forme de cartouche; 57 x 82,3 mm; h. 15 mm; H. DEMOLE, *Les Décorateurs de la peinture sur email de Genève*, dans: *Genava*, t. II, 1924, p. 254, fig. 5; Henri CLOUZOT, *op. cit.*, cf. note 2, pl. en couleur en face de p. 1.

²⁰ Genève, Cabinet des estampes, fonds ancien (inv. E 82/203-69), «Vue des environs de Naples» de Joseph de Longueil (1730-1792); «Mettay Pinx - De Longueil Sculp. / VUE DES ENVIRONS DE NAPLES / Dédié à Madame M. L. de Sorges, Ferr de M^r. Wille Graveur du Roy. / Par son très humble Serviteur de Longueil / d'après le Tableau Original du Cabinet de M^r. Giraud Banquier / à Paris chez M^r. Wille Quai des Augustins / Et Presentement chez Jean rue Jean de Beauvais N° 10» eau-forte et burin; sujet: 29,6 x 43,4 cm; Roger PORTALIS et Henri BERALDI, *Les graveurs du dix-huitième siècle*, Paris, 1880-1882, vol. II, p. 738, n° 10.

²¹ Florence INGERSOLL-SMOUSE, *op. cit.*, cf. note 18, vol. I, pp. 42, 43, n° 72 et pl. VIII, fig. 14.

²² Genève, Musée de l'horlogerie et de l'émaillerie (inv. AD 194), «Orange», plaque rectangulaire à pans coupés destinée au couvercle d'une tabatière, or et email, ancienne collection Aimé Martinet, Genève; acquis du collectionneur en 1942; 45 x 77 mm; épaisseur 14,9 mm.

²³ Genève, Cabinet des estampes, fonds ancien (inv. E 82/203-70) «Celadon et Amélie»; «Vernet pinx - J. J. A. Sculp. / CELADON ET AMELIE / Etant à la Promenade dans une Forêt / ils furent surpris par la tempête, / Amélie restée sur le rivage / Celadon au désespoir semble ne désirer que la mort. / A Paris chez Mondhare et Jean rue St. Jean de Beauvais N° 4. - Thompsons Summer V. 1191-1241», eau-forte et burin, sujet: 28,7 x 38,3 cm. Genève, Cabinet des estampes, fonds ancien (inv. E 82/203-70 bis), «Le Midi», de Aliamet (1726-1788); «Vernet Pinxit - Aliamet Sculp. / - LE MIDI - / Dédié à Messire Pierre Charles de Villette - Chevalier Seigneur du Plessis Villette. / Commandeur de l'ordre royal - et Militaire de Saint Louis / Tiré de Son Cabinet et gravé de la même grandeur de l'Original - Par son Très humble Serviteur Aliamet / a Paris chez l'Auteur rue des Mathurins vis à vis celle des Mâsons», eau-forte, sujet: 29,8 x 43,3 cm.

²⁴ B. H. BROKES, *Aus dem Englischen übersetzte Jahreszeiten des Herrn Thomson, mit einer Einleitung von Ida M. Kinder* (reprint de l'édition de 1745 chez Christian Herold, Hambourg, d'après l'exemplaire de la Bibliothèque universitaire de Francfort s. l. Main par Johnson Reprint Corporation) New York et Londres, 1972, pp. 238-242, vers 915-945.

²⁵ Florence INGERSOLL-SMOUSE, *op. cit.*, cf. note 18, vol. I, p. 86, n° 678 et pl. LXVII, fig. 150.

²⁶ *Antiquorum Genève, New York, Hong Kong, Auction, vente aux enchères XL*, Hong Kong le 23 mai 1983, n° 146: «Exceptionnelle montre à secondes au centre, double boîte en or 20 cts, email champlevé et peint, construite pour la Chine, signée Ilbery London, No. 6163, année 1803. Première boîte à deux corps, email champlevé polychrome à décor géométrique, au centre, magnifique médaillon, peint sur email à la manière de Richter: sur un fond de brume, des bateaux ancrés, une forteresse au pied de collines, sur la droite, la ruine d'une villa romaine et des pêcheurs hissant une barque sur le sable, au premier plan des pêcheurs levant leurs filets et pêchant à la ligne. Deuxième boîte gravée de feuillages, cache-poussière en laiton doré, pendant décoré d'email champlevé polychrome. Cadran en email blanc à chiffres romains. Aiguilles «cœur» en or. Beau mouvement richement décoré, piliers cylindriques à balustre, fusée avec cliquet pour éviter le renversement de la force pendant le remontage, 7 rubis et diamant, échappement à cylindre, balancier en acier à 6 bras. En parfait état, révisée. Ø 59 mm.

²⁷ Genève, Cabinet des estampes, fonds ancien «Rivage près de Tivoli» de Jacques Aliamet; «J. Vernet Pinxit - J. Aliamet Sculp. / RIVAGE PRÈS - DE TIVOLI / Dédié à Monsieur le Duc - de la Rochefoucauld Pair de France / A Paris chés l'Auteur rue des Mathurins vis-à-vis celle des Maçons. - Par son très humble et très obéissant Serviteur / J. ALIAMET Graveur du Roi et de LL. M. Imp.^{les} et R.^{les}», eau-forte et burin, sujet: 39,5 x 54,1 cm.

²⁸ Genève, Musée de l'horlogerie et de l'émaillerie (inv. M 607), «Le Chien et le Cygne» montre ronde en or, email et perles; mouvement à répétition à quarts par système de soufflerie et flûtes imitant l'abolement

d'un chien; échappement à cylindre, barillet suspendu, très grand pont. Hauteur totale (boîte et pendant): 78,5 mm; \varnothing 59 mm, épaisseur 16,2 mm. Georges HANTZ, *La décoration de la montre, du bijou, de la tabatière à Genève à la fin du XVIII^e siècle et au commencement du XIX^e siècle*, dans: *Nos Centenaires*, Genève, 1914, p. 516; Albert CHAPUIS, Edmond DROZ, *Les automates*, Neuchâtel, 1950, pl. III, p. 32.

²⁹ G. H. BAILLIE, *Watchmakers and Clockmakers of the world*, reprint de la deuxième édition 1947, Londres, 1976, vol. I, pp. 218, 219 et 252; Dante GIBERTINI, *Liste des horlogers genevois du XVI^e au milieu du XIX^e siècle*, dans: *Genava*, n.s., t. XII, 1964, p. 240.

³⁰ Zurich, Bibliothèque Centrale, «Le Lac de Lauerz avec l'île de Schwanau» de H. Thomann; Rec. I, 14; «Dessiné et Gravé par H. Thoman – Se vend chez l'Auteur. / SCHWANAU / Chateau ruiné sur le Lac de Lowerz Canton de Sweiz.», eau-forte au trait, sujet: 15,4 x 24,2 cm.

³¹ Bâle, Cabinet des estampes (inv. 30.125) «Les Prats près de Chamonix avec le Glacier des Bois et les Aiguilles du Dru» de S. Birmann; «au village des Prats. Août 1823 – S. Birmann. f.», plume aquarellée, sujet: 44 x 58 cm.

³² Genève, Cabinet des estampes, fonds ancien (inv. E 82/203-62 bis) «Le Chien et le Cygne» de Gabriel Huquier; «J. B. Oudry Del. – Huquier Sculp. / LARRET DU CYGNE / A Paris chez Esnauts et Rapilly rue St. Jacques à la Ville de Coutances. A.P.D.R.», eau-forte, sujet: 52,7 x 33,2 cm.

³³ Genève, Musée d'art et d'histoire (inv. 1953-15), «Cygnes et chien» de Jean-Baptiste Oudry; huile sur toile, 192 x 256 cm (don de M. Hirsch).

³⁴ Genève, Musée de l'horlogerie et de l'émaillerie (inv. E 419), «Vue d'Yverdon», tabatière rectangulaire en or, émail et perles, émail signé en bas à droite du motif «Richter», 100 x 65 mm, épaisseur 13 mm; P. F. SCHNEEBERGER, *Les peintres sur émail genevois au XVII^e et au XVIII^e siècle*, dans: *Genava*, n.s. t. I, 1958, pp. 177, 178, fig. 74; Waldemar DEONNA, *Les arts à Genève*, op. cit., cf. note 4, pp. 415, 421.

³⁵ A. DUFAUX, *Miniatures et Emaux*, dans: *Genava*, 1930, vol. VIII, pp. 107-109 et fig. 3; Genève, Cabinet des estampes, fonds ancien (inv. E 82/203-73) «B.D. – Les Moulins de Gravins / pl. 18» de Louis-Albert-Guillain, Baron Bacler d'Albe, eau-forte rehaussée d'aquarelle, sujet: 21,1 x 30,3 cm.

³⁶ Genève, *Collection Hans Wilsdorf-Rolux* (inv. 38); nécessaire de toilette en or ciselé gravé et orné d'émaux et de perles, attribué à Jean-Louis Richter; 86 x 45,2 mm; épaisseur 15,2 mm; P. F. SCHNEEBERGER, *Collection Hans Wilsdorf-Rolux*, Genève, 1970, pp. 36, 37.

³⁷ Sur le couvercle, au-dessus de l'Amour, se trouve également un minuscule paysage peint en émail dans lequel nous pouvons reconnaître un motif d'Adam Perelle (1638-1695), repris d'une petite eau-forte signée «A. Perelle sculp./90» dont le Cabinet des estampes de Genève conserve un exemplaire. Cela prouve, par ailleurs, que certaines des gravures qui formaient le répertoire iconographique des émailleurs genevois vers 1815, faisaient partie d'un héritage documentaire qui passait, sans aucun doute, à Genève, pendant plus de cent cinquante ans, d'atelier en atelier.

Crédit photographique:

Peter Guggenbühl, Zurich
François Martin, Genève
Herbert Pattusch, Genève
Christian Poite, Genève

Remerciements:

Je tiens à remercier les institutions et les personnes qui, par leur soutien et leur aide, m'ont facilité la publication de cet article: Bâle, Cabinet des estampes (Franziska Heuss), Genève, Bibliothèque publique et universitaire (Michel Piller), Genève, Cabinet des estampes (Rainer Michael Mason, Chantal Oederlin), Genève, *Collection Hans Wilsdorf-Rolux* (John Delétraz), Genève, Musée d'art et d'histoire (Renée Loche), Genève, Musée de l'horlogerie et de l'émaillerie (Fabienne-X. Sturm), Genève, Madame Françoise Senger, Genève, Zurich, Bibliothèque Centrale, Graphische Sammlung (Agnes Rutz).

