Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 33 (1985)

Artikel: Nouvelle approche d'une peinture inachevée
Autor: Loche, Renée / Rinuy, Anne
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-728476

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: 03.10.2025

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

Nouvelle approche d'une peinture inachevée

Par Renée LOCHE et Anne RINUY

1. Adam-Wolfgang Töpffer. *Fête champêtre*, vers 1827-1828, mine de plomb et huile sur toile. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1985-3.

Une Fête champêtre d'Adam-Wolfgang Töpffer (1766-1847)

Par Renée LOCHE

Le Musée d'art et d'histoire de Genève conserve un ensemble important et significatif d'œuvres d'Adam-Wolfgang Töpffer : soixante et une peintures[2] exécutées de 1796 à 1846 et dont la première qui soit entrée dans nos collections *La sortie d'église en hiver* (1826) fut donnée par l'artiste lui-même en 1827 déjà[3]. Elle sera suivie en 1882 par l'achat de la *Jeune paysanne* (vers 1819)[4], à la vente d'Adolphe Duval, puis, en 1885, du don fait par Etienne Duval de deux toiles *Le rétablissement du culte en France après la Révolution* (vers 1811)[5] et *La prédication en plein air* (vers 1810)[6] dont le critique du *Journal de Genève* du 30 avril 1885 relevait que «*Le rétablissement du culte* compte parmi les œuvres les plus importantes du maître genevois». En 1890, le legs de Gustave Revilliod à la Ville de Genève compte sept Töpffer; dès 1900, par le don d'Alphonse Revilliod-de Muralt, des achats ponctuels d'œuvres capitales comme *Les foins*[7], *Le colporteur* (1814)[8] et *Les charbonniers* (1813)[9], ces deux dernières provenant de la collection de Jean-Gabriel Eynard, le legs des enfants de Rodolphe Töpffer en 1910 – vingt peintures y sont incluses –, le legs Bodmer en 1912, celui d'Etienne Duval[10] en 1914, d'Adèle-Frédérique de Geer, petite-fille de l'artiste, en 1923, les dépôts de la fondation Gottfried Keller et de la fondation Jean-Louis Prevost, notre collection forme aujourd'hui un panorama cohérent de l'œuvre du peintre genevois[11].

En février 1985, le Musée d'art et d'histoire fait l'acquisition, dans le commerce d'art, d'une peinture inachevée une *Fête champêtre* sur fond de paysage (fig. 1)[12] qui apporte une contribution essentielle à la connaissance de la technique et du processus de création chez Töpffer. Certes, nous savions déjà, par des indications données par l'artiste lui-même dans de nombreuses lettres, quelles étaient ses méthodes de travail: il accumulait au cours de ses voyages et de ses campagnes sur le motif des croquis, à la plume, au crayon ou à la sépia: «...Le tems nous favorise jusques a aujourdhui ma chère femme et nous avons travaillé du matin au soir, le pays nous fournit abondamment de beaux fonds de sites très variés mais nous n'avons pour arbres que des noyers qui deviennent un peu ennuyeux a toujours placer dans nos dessins. Nous manquons d'ailleurs de détail pour les devants et autres brinborions avec lesquels on fait des sépias mais on ne peut pas tout avoir à la fois... si le beau tems continue nous ferons une bonne moisson laquelle aura une influence heureuse sur le reste de l'année»[13]. Ces dessins, souvent accompagnés de notes portant des indications de couleur, étaient utilisés ensuite en atelier en groupant ces personnages croqués sur le vif sur un fond de paysage lui-même inspiré par des sites réels. Töpffer ne cessait d'observer minutieusement ce qu'il avait sous les yeux, entassant de nombreuses esquisses, relevant chaque détail, étudiant la nature avec une infinie précision.

Deux toiles appartenant à notre collection, *Les foins* et, plus particulièrement *Les Pêcheurs au filet*[14] offrent, sur le plan technique, des analogies avec la *Fête champêtre*: le dessin sous-jacent encore nettement visible par endroit laisse apparaître de nombreux repentirs (fig. 2); mais, dans ces compositions, la mise en place des couleurs est beaucoup plus élaborée, voire quasi achevée.

La *Fête champêtre* nous permet de suivre le déroulement du travail de Töpffer: une première esquisse à la mine de plomb – dont il convient d'admirer la très grande liberté et «modernité» du trait, notamment dans le traitement de l'arrière-plan des montagnes – puis, un travail plus élaboré, repris à l'huile, mais avec une couleur très diluée, laisse encore percevoir le premier dessin, une recherche progressive enfin de la mise en place des couleurs, essentiellement dans le traitement des vêtements des personnages du premier plan. L'étude publiée ici sur les moyens de détection qu'offre la réflectographie infrarouge montre, à l'évidence, les différentes techniques utilisées par Töpffer ainsi que la préparation de son travail pictural.

L'esquisse acquise par le Musée de Genève provient de la collection de la fille de l'artiste, Ninette Duval-Töpffer, dont elle porte au verso de la toile les initiales ND; il s'agit peut-être de la peinture mentionnée sous le N° 65 «composition très riche à l'état d'ébauche» mentionnée dans le «Catalogue indiquant les prix des tableaux de Monsieur A.W. Töpffer»[15] rédigé après sa mort. Elle fit partie de la collection Gustave Martin à Genève et passa en vente chez Sotheby à Zurich le 27 novembre 1984[16].

La scène représente une fête campagnarde sur un fond de paysage. Au premier plan, sur la gauche, une jeune paysanne se repose au pied d'un arbre alors qu'un homme est assis sur un banc près d'un tonneau. Une jeune femme a

2. Adam-Wolfgang Töpffer. *Les pêcheurs au filet.* 1805, huile sur toile. Détail. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1926-78 (photographie prise en infrarouge).

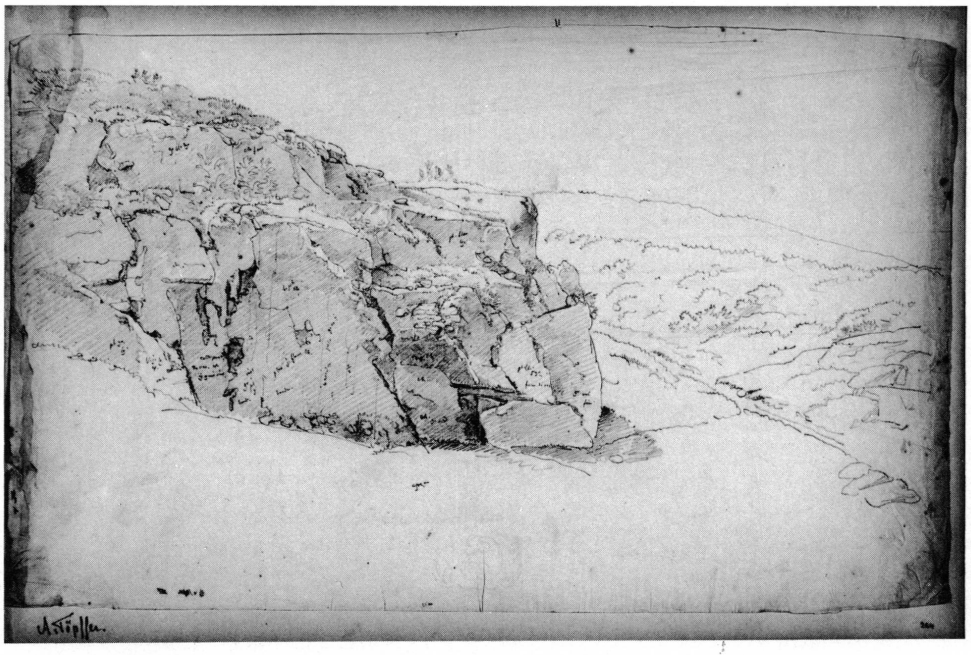
déposé son panier et écoute avec attention les propos de son amoureux; un groupe de femmes bavarde tandis qu'au centre de la composition deux hommes debouts et un autre assis, vus de dos comme il est très fréquent dans les croquis de Töpffer, regardent des danseurs au milieu d'un cercle attentif. Ils évoluent au son du violon d'un musicien appuyé contre un arbre. Sur la droite, au pied de l'arbre, deux hommes sont assis, vus de dos, alors que deux autres conversent, debouts. A l'arrière-plan, quelques personnages marchent sur un chemin à peine esquissé (fig. 3).

Le sujet de notre peinture est fréquent dans l'œuvre de Töpffer: il le traitera à plusieurs reprises, en 1803 déjà, puis vers 1820, après son retour d'Angleterre[17]. Le thème des fêtes villageoises correspond bien aux préoccupations constantes de l'artiste: décrire, avec minutie, la vie de la campagne, la poésie des foires, des marchés colorés, des jours de fêtes où des paysans endimanchés côtoient des bourgeois cossus, des groupes de promeneurs, des soldats en permission qui dansent avec les belles filles du pays aux accords du violoneux du village. Dans cette campagne savoyarde il se livre, comme le dira admirablement son fils Rodolphe, «avec ardeur dans nos environs à l'étude du paysage et de la figure, et qu'enfin, riche de matériaux, d'observations, de sujets, il s'essaie à peindre, se fait sa manière, et produit ce grand nombre de compositions, qui toutes portent le sceau d'un esprit original, fin, gai, inventif, ami de la grâce, amant du pittoresque, et qui, dans le spectacle journalier des marchés, des foires, des hôtelleries, dans le commerce aimé des attelages, des curés, des noces et des marchands forains, s'est profondément imprégné de tout ce qui attache, de tout ce qui plaît, de tout ce qui fait penser ou sourire dans le paysage comme dans le manant de l'humble Savoie»[18].

Ce pays qu'il choisit pour son art, Töpffer en définit lui-même les sites: Le 3 avril 1820, dans une lettre adressée à Sylvius Dapples, il écrit: «j'éprouve le besoin de voir une nature autre que celle de mes environs, il me faut des matériaux pour tâcher de sortir de l'ornière où je suis enfoncé, c'est la Savoye que j'ai choisie» et projetant un voyage sur les bords du lac d'Annecy, il ajoute: «J'attends beaucoup de ce voyage d'étude pour ma santé phisique et morale, a notre age lorsqu'on veut peindre il faut se coller au plus prêt à la nature sans quoi nos facultés qui tendent a dessendre nous rendent nuls, joigné à cela de nouveaux venus qui ont des talens qui travaillent comme des Diables et font du neuf»[19].

Le paysage qui sert de fond à notre composition n'est pas, comme cela est fréquent chez Töpffer, un paysage composé d'après quelques croquis juxtaposés. On y reconnait nettement le site de la vallée de Magland, près de Cluses, avec, sur la droite, son rocher si caractéristique, silhouetté, dit «la tête de Louis-Phillipe»[20]. Certes, l'artiste

3. Adam-Wolfgang Töpffer. *Fête champêtre*, détail.



4. Adam-Wolfgang Töpffer. *Etude de rocher*, mine de plomb. Papier blanc. PP., Genève.

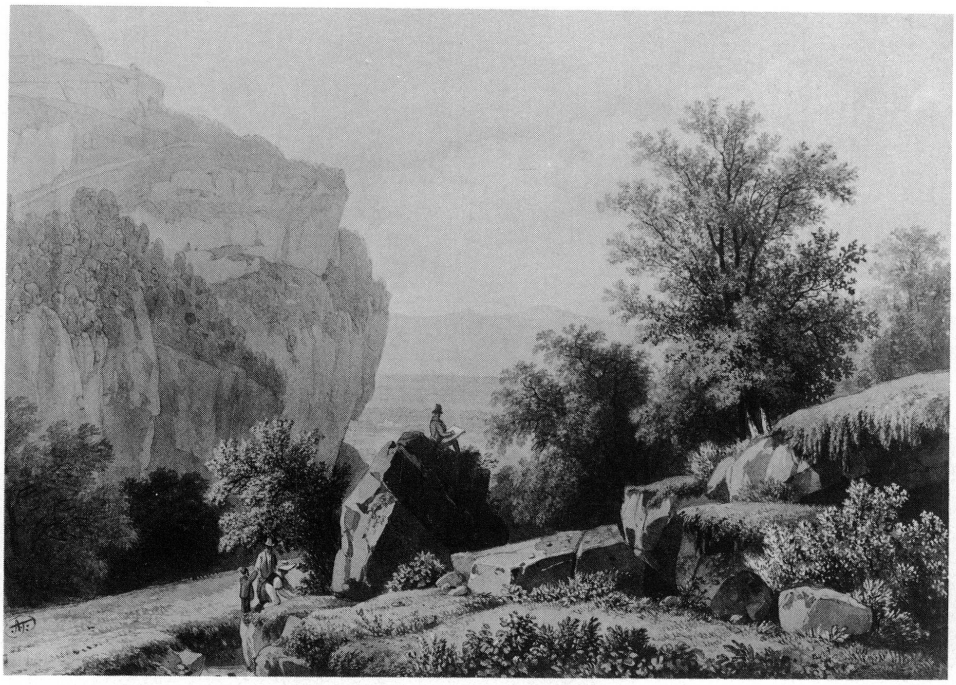
en a quelque peu modifié la perspective en élargissant le premier plan afin d'y placer les personnages de sa *Fête champêtre*. On distingue, dans l'arrière-plan, les anciens marais de la plaine de l'Arve[21], aujourd'hui desséchés et la chaîne du Mont-Blanc.

L'identification de ce site nous permet d'émettre une hypothèse quant à la source d'inspiration de cette composition: elle doit être recherchée dans la campagne que fit Töpffer, en compagnie de François Diday, dans cette région, durant le printemps 1827: «...Nous sommes arrivés ici hier au soir, ma chère femme, après avoir voyagé dans de mauvais chars au lieu de bonnes voitures qu'on promet toujours aux voyageurs lorsqu'ils retiennent leurs place... Quand (sic) au pays il est beau mais il faut courir fort loin pour trouver de quoi faire... Nous nous mettrons en train demain lundi malgré le peu de disposition où je me trouve pour le travail...»[22]. Deux jours plus tard, il ajoute: «nous avons trouvé de belles études aux environs du village et nous travaillons tant que nous le pouvons ou que le temps parfois mauvais nous le permet... Je trouve le métier bien pénible et je me fatigue beaucoup et ce sera avec grand plaisir que je verrai arriver la fin de la course... Il est vraisemblable que nous trouverons ici de quoi nous occuper encore une douzaine de jours que nous irons à Cluses passer huit jours et terminer notre course par quelques sites que nous avons remarqué en passant»[23]. Le beau temps favorise enfin le travail des deux artistes et Töpffer écrit à sa femme: «...Nous avons beaucoup travaillé. J'en suis à mon dernier carton et j'espère avoir terminé ma peinture d'ici lundi. Je laisserai sécher 2 à 3 jours durant lesquels je ferai des figures qui sont ici extrêmement pittoresques ou je dessinerai quelques sites dont j'ai besoin pour compléter ma provision... Dans mon impatience de retourner j'ai été tenté de partir avec Mr Diday, mais ce serait un enfantillage. Il faut aller jusqu'au bout et si je peux rapporter quelques figures telles que celles que je vois par ici, ce me fera une excellente affaire...»[24]. Dans une lettre qui semble suivre immédiatement, Töpffer ajoute: «...j'ai commencé des études qui vont bien et je ne voudrais pas les laisser là. Diday est venu en effet jeudi mais il est reparti le même jour pour aller faire placer un fourneau dans son atelier. Il reviendra a ce qu'il dit dimanche pour rester avec moi la semaine prochaine tems qui me suffira j'espère pour terminer toutes mes études et faire pendant qu'elles sécheront quelques dessins de beaux rochers dont j'ai besoin...»[25].

Une étude, à la mine de plomb, avec des indications très précises de couleurs, représentant le rocher de la vallée de Magland doit avoir été exécuté pendant cette même campagne et être destiné à une composition à l'huile reprise en atelier (fig. 4)[26]. Ce même rocher se retrouve dans une peinture provenant de la vente Duval, propriété de la fondation Oskar Reinhart à Winterthour[27].

5. Adam-Wolfgang Töpffer. *Personnages*. Croquis, mine de plomb. Papier blanc. PP., Genève.

La *Fête champêtre* du Musée de Genève offre de nombreuses analogies avec d'autres œuvres de Töpffer, tant il est vrai que l'artiste reprend, inlassablement, les mêmes thèmes, les mêmes personnages, les mêmes attitudes; il convient pourtant de souligner que son répertoire de formes est si riche que la répétition exacte est fort rare ou quasi inexistante. Des rapprochements avec d'autres peintures et dessins restent cependant possibles: ainsi, dans les divers personnages représentés dans notre tableau, l'homme assis, vu de dos, au pied de l'arbre, à droite de la composition, se retrouve dans un croquis à la mine de plomb, avec, de la main de Töpffer, une indication de couleur (fig. 5 et voir fig. 3); le groupe formé par des femmes au centre du tableau rappelle celui de la *Conversation devant la ferme*[29]; elles portent un costume identique à celui d'une des lavandières de la *Conversation au lavoir de la fontaine de Veyrier*[30]; une des femmes au grand chapeau, dans le groupe des danseurs est vêtue de la même manière que la paysanne placée au centre de la *Réunion villageoise*[31] et des *Ramoneurs*[32]. Le violoneux se retouve dans la *Fête villageoise* de l'ancienne collection Demole, dans la peinture du même sujet conservée dans la fondation Reinhart, et dans la *Noce villageoise* de



6. Adam-Wolfgang Töpffer. *Paysage de rochers et d'arbres dominant la campagne, avec personnage,* plume et sépia, ébauche à la mine de plomb. Papier crème. Genève, Musée d'art et d'histoire – collection de la Société des Arts, Album B, p. 38, Töp 20.

l'ancienne collection Jacques Martin. Le groupe de danseurs figure, avec quelques variantes, dans une esquisse au crayon et au lavis[33] et dans la *Fête villageoise* déjà citée. Des rapprochements certains existent avec l'officier passant en revue *Les Conscrits*[34] et le fringant militaire du groupe des danseurs ou encore le garde champêtre que l'on retrouve dans une petite composition à l'huile[35].

Quant au paysage lui-même, ses rochers évoquent les *Falaises rocheuses avec vue sur le Mont-Blanc*[36] et une étude de rochers[37], exécutée sur le motif, elle aussi, vraisemblablement dans les environs de Magland; l'arrière-plan de notre tableau peut être comparé à *La plaine de l'Arve*[38] et au *Paysage de rochers et d'arbres dominant la campagne, avec personnage* (fig. 6)[39]. La composition dans son ensemble, largement ouverte sur un fond de paysage offre des réminiscences avec, d'une part, une *Fête villageoise* conservée dans une collection privée genevoise et, d'autre part, *Le bac*[40] (fig. 7), de l'ancienne collection Etienne Duval, dont les nombreux personnages sont rassemblés sur le premier plan de la toile, dans un paysage très structuré, encadré à droite et à gauche par de grands arbres.

La datation chez Töpffer reste difficile, même si au cours de sa carrière une évolution stylistique est dicernable: la maîtrise qu'il va acquérir après son séjour en Angleterre où la découverte de la peinture anglaise est pour lui une révélation: «...j'ai beaucoup causé, vu et appris, il est bien malheureux que mes moyens ne m'aient pas permis plus tôt le voyage d'Angleterre; c'est ici seulement que j'ai eu la solution de beaucoup de problèmes qui tiennent à mon art. La comparaison des deux manières ou Ecole française et anglaise a été pour moi d'un intérêt extrême et servira à me faire faire un grand pas quand même mon voyage ne me procurerait pas d'autre avantage, celui-là seul est inapréciable; le résultat de tout cela est toujours qu'il faut faire des études, et vous verrez après comme mes tableaux vont gagner et se vendre...»[41].

Dès son retour à Genève s'ouvre pour lui une période brillante: son art, plus dépouillé, moins anecdotique, nous vaut des réussites étonnantes, telles ces toiles représentant le Mont-Blanc, où toute scène de genre est exclue, merveilleuses de sobriété et d'équilibre annonçant déjà par leur facture et leur composition, la leçon de Barthélemy Menn. Mais, dès 1820 Töpffer retrouve son attrait pour les peintres hollandais dont il pouvait admirer les œuvres à Genève, tout particulièrement chez son ami et gendre François Duval; il s'en inspire pour ses scènes de genre et ses paysages de Genève et des environs et retrouve ainsi ses thèmes favoris, comme l'atteste ce fragment de lettre daté de 1824: «...je suis trop Genevois et de mon pays, trop amant de cette agreste et simple nature qui nous environne, pour ne pas être enchanté, tout en retrouvant les qualités puissantes d'un grand peintre quelconque, de retrouver aussi le cachet d'intérêt local et l'empreinte nationale de ces modestes scènes villageoises, de ces paysages que je connais d'enfance, et de ces bourgeoises figures qui toutes me sont familières...»[42]. Mais il traduira ces scènes de genre d'une toute autre manière, se dégageant peu à peu des conventions et donnant une vision nouvelle au paysage.

C'est à cette période que doit appartenir la *Fête champêtre* du Musée de Genève: à ces nouvelles orientations stylistiques que l'on retrouve dans cette composition, viennent s'ajouter plusieurs éléments qui confirment notre datation: l'identification du site représenté et les costumes portés par les personnages correspondant à la mode des années 1820-1830. Cette toile restée à l'état d'ébauche révèle une liberté dans la facture, une cohésion dans la vision, une habileté picturale qui n'apparaissent que rarement dans les peintures achevées; jamais on ne ressent, dans cette composition, la hantise du «fini», le souci de la perfection et de la minutie qui ôtent toute spontanéité à l'œuvre d'art.

Une dernière interrogation demeure cependant... Töpffer avait-il renoncer à terminer cette *Fête champêtre* qui paraît si moderne dans son inachèvement ou est-ce seulement un heureux hasard. Qu'importe désormais, le mystère demeure et nous pouvons ainsi rêver devant la poésie qui se dégage de cette peinture et affirmer avec Dubois-Melly, le biographe de Töpffer, parlant d'une œuvre inachevée: «...La grâce naïve, l'esprit bonhomme, l'inspiration, la chaude harmonie, ces beautés capricieuses accourues docilement à la voix de la fée, ce jour-là eussent-elles guidé la main du peintre jusqu'à l'achèvement de son œuvre?... Il est permis de le mettre en doute, et pour ma part, je suis parfaitement heureux que Töpffer n'ait jamais terminé cette toile»[43].

7. Adam-Wolfgang Töpffer. *Le bac.* Huile sur toile. Ancienne collection Etienne Duval, Genève.

[1] Sur A.-W. Töpffer et son œuvre, voir essentiellement: Charles DUBOIS-MELLY, *Töpffer, le peintre*, Genève, 1857; Jean-Jacques RIGAUD, *Renseignements sur les beaux arts à Genève*, Genève, 1876, pp. 225-232; Daniel BAUD- BOVY, *Peintres genevois*, 2e série, 1766-1849, Genève, 1904, pp. 19-64; Louis GIELLY, *L'école genevoise de peinture*, Genève, 1935, pp. 91-110.

A ces peintures il convient d'ajouter 686 dessins et 3 albums. Cf. Anne de HERDT, *Introduction à l'histoire du dessin genevois de Liotard à Hodler*, dans: *Genava*, n.s., t. XXIX, 1981, p. 74.

[3] Cf. *Procès-verbal de la neuvième séance annuelle de la Société pour l'Avancement des Arts,* 21 juin 1827, p. 142: «...M. Töpffer nous a gratifié du tableau qui a été si fort admiré à l'exposition, et qui eût assuré à son auteur sa réputation si elle eût été à faire».

[4] Huile sur papier collé sur toile. 59 × 47 cm. Inv. 1882-4.

[5] Huile sur toile. 94 × 115 cm. Inv. 1885-3.

[6] Huile sur toile. 93 × 117 cm. Inv. 1885-4.

[7] Etude. Huile sur toile. 58,5 × 95 cm. Inv. 1901-20.

[8] Huile sur toile. 82,5 × 106 cm. Signé et daté au milieu à gauche: A Töpffer/ Genève 1814. Inv. 1905-7.

[9] Huile sur toile. 62 × 74 cm. Signé et daté en bas à gauche: A Töpffer/ Genève 1813. Inv. 1905-6.

[10] Etienne Duval (1824-1914) était le fils de François Duval dont il hérita la collection de sculptures antiques et de peintures genevoises. Peintre, lui-même collectionneur d'antiques acquis en Italie et de peintures, il en léguera une grande partie au Musée d'art et d'histoire en 1914. Sur la donation, voir: *Compte-rendu du Musée d'art et d'histoire pour 1914*, Genève, 1915, pp. 14 et ss.

[11] La description complète des peintures d'Adam-Wolfgang Töpffer conservées au Musée d'art et d'histoire de Genève sera publiée dans le «*Catalogue de l'ancienne école genevoise de peinture*» qui paraîtra au printemps 1986.

[12] Mine de plomb et huile sur toile. 63 × 74,5 cm. Inv. 1985-3.

[13] Cf. Lettre de Töpffer à sa femme, Bonne, s.d. Non datée, mais écrite vraisemblablement en mai 1827 lors de la campagne que Töpffer fit avec François Diday dans le Faucigny. BPU. Ms. suppl. 1638, fol. 145.

[14] Huile sur toile. 69,5 × 88 cm. Signé et daté en bas à droite: A Töpffer Fec./1805 Genève. Dépôt de la fondation Gottfried Keller, Berne, au MAH, inv. 1926-78.

[15] Archives MAH.

[16] Cf. *Schweizer Malerei und Helvetica. 18. bis 20. Jahrhundert*, cat. n° 11, repr. en coul.

[17] *Id.*, cat. n° 17: *Fête villageoise*. Huile sur bois. 65 × 81 cm. Signé et daté en bas à droite: Töpffer fec. Genève 1803. Un exemplaire exécuté en 1820 était conservé jadis dans la collection William Demole; il s'agit vraisemblablement de la version mentionnée par D. Baud-Bovy, *op. cit.*, II, p. 47, repr., p. 24. Une autre version exécutée à la même époque, provenant de l'ancienne collection J.-L. Reichlen, Lausanne, fut vendue à l'Hôtel Drouot à Paris, le 25 mars 1953; elle appartient maintenant à la fondation Oskar Reinhart à Winterthour (cf. Franz ZELGER, *Stiftung Oskar Reinhart Winterthur. Band I: Schweizer Maler des 18. und 19. Jahrhunderts*, Zurich, 1977, p. 345, cat. n° 160, repr. Un troisième exemplaire est encore cité par BAUD- BOVY (*op. cit.*, p. 137, note 53) qui ajoute: «elle date de la même époque [que la version Demole] ainsi que les costumes l'indiquent. Elle est mieux composée, mieux centrée que l'autre, mais peut-être d'une moins belle harmonie».

[18] Cf. Rodolphe TÖPFFER, *Du paysage alpestre. Réflexions et menus-propos d'un peintre genevois. Douzième opuscule*. Genève, 1843, éd. Pierre Cailler, t. II, 1957, p. 126.

[19] Archives MAH.

[20] Ce rocher est reproduit dans: Léandre VAILLAT, *La Savoie*. Illustrations de Fréd. Boissonnas, Genève, 1909, p. 87. Je remercie M. Laurent Mutti d'avoir eu l'extrême obligeance de me signaler cet ouvrage.

[21] Horace-Bénédict DE SAUSSURE (*Première ascension au Mont-Blanc, 1774-1787*, Paris, 1979, p. 48) avait déjà été frappé par ce site dont «le fond de la vallée est si plat, que, pour peu que la rivière déborde, elle l'inonde en entier; même dans les temps ordinaires, elle en couvre une grande partie et le moindre obstacle lui fait changer de lit, presque d'un jour à l'autre... Lorsque l'Arve est basse, cet espace sablonneux et aride présente un aspect triste et ingrat; mais quand il est inondé, la vallée ressemble à un lac, et la ville de Sallanches qui d'ici paraît au bord de ce lac, ses clochers brillants et élevés, et les collines boisées qui la dominent, couronnées par les cimes sourcilleuses de la haute chaîne du Reposoir, forment un tableau de la plus grande beauté».

[22] Lettre de Töpffer à sa femme, Magland, dimanche (le cachet de la poste porte: 24 juin 1827). Töpffer indique qu'il loge chez F. François Boverat, aubergiste à Magland». BPU. Ms. suppl. 1638, fol. 150.

[23] Lettre de Töpffer à sa femme, Magland, mardi soir, s.d. (certainement début juillet 1827). BPU. Ms. suppl. 1638, fol. 147.

[24] Lettre de Töpffer à sa femme, Magland, jeudi, s.d. (certainement début juillet 1827). BPU. Ms. suppl. 1638, fol. 149.

[25] Lettre de Töpffer à sa femme, Magland, vendredi, s.d. (début juillet 1827 ?). BPU. Ms. suppl. 1638, fol. 152. Les lettres conservées à la BPU provenant des archives du baron Carl de Geer, réunies dans un recueil factice, ne se suivent pas tout à fait chronologiquement; l'ordre de la foliotation devrait être: fol. 150, 149, 152, 147-148, 151.

[26] Genève, PP.

[27] Huile sur papier collé sur carton. 29,6 × 46,7 cm. Marc SANDOZ, *De Genève à Chamonix, essai sur l'évolution du paysage de montagne consécutive à la «découverte des glacières» du Faucigny. Du milieu du XVIIIe au milieu du XIXe siècle*, dans: *Genava*, n.s., t. XVII, 1969, p. 215, repr. croit y reconnaître, abusivement, un «*Paysage de montagne au Salève*». Quant à Franz ZELGER (*op. cit.*, p. 343, n° 158), il intitule cette composition, sans preuves bien convaincantes «*Blick auf die Dents du Midi*», alors que l'ancien catalogue de cette même collection (1951, n° 400) ne donne aucune identification du site.

[28] Genève, PP.

[29] Aquarelle. Papier blanc. 15,4 × 19,3 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire – collection de la Société des Arts, Album B, p. 7, Töp 8.

[30] Aquarelle sur esquisse à la mine de plomb. Papier blanc. 20,5 × 26,9 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire – collection de la Société des Arts, Album B, p. 45, Töp 12.

[31] Huile sur toile. 35 × 55 cm. Dépôt de la fondation Gottfried Keller, Berne, au MAH, inv. 1946-16.

[32] Huile sur carton. 25 × 33 cm. Monogrammé sur le 1er sac du char: AT. Genève, PP.

[33] Genève, PP.

[34] Huile sur panneau. 25 × 36,7 cm. Monogrammé et daté en bas à droite: AT. 1820. Inv. CR 201.

[35] Huile sur carton. 19 × 16 cm. Inv. 1937-14.

[36] Aquarelle, gouache. Papier blanc. 16 × 23 cm. Monogrammé en bas à droite: AT. Genève, Musée d'art et d'histoire – collection de la Société des Arts, Töp 15.

[37] Mine de plomb et aquarelle. Papier blanc. 28,6 × 39,2 cm. Inv. 1882-99.

[38] Mine de plomb. Papier blanc. 33,1 × 47,8 cm. (avec de nombreuses annotations de couleur). Inv. 1882-109.

[39] Plume et sépia, lavis de sépia sur ébauche à la mine de plomb. Papier crème. 23,3 × 32 cm. Monogrammé en bas à droite: AT. Genève, Musée d'art et d'histoire – collection de la Société des Arts, Album B, p. 38, Töp 20.

[40] Huile sur toile. 68 × 87 cm. Monogrammé en bas, à gauche, AT. Cf. *L'ancienne école genevoise de peinture*. Album illustré de l'exposition organisée par le Cercle des Arts et Lettres, 1901. Notices par Daniel BAUD-BOVY, pl. XL.

[41] Lettre de Töpffer à sa femme, Londres, 28 mai 1816. BPU. Ms suppl. 1638, fol. 101.

[42] Lettre de Töpffer à sa femme, 1824, citée d'après DUBOIS-MELLY, *op. cit.*, p. 14.

[43] Cf. DUBOIS-MELLY, *op. cit.*, p. 25.

Le dessin sous-jacent révélé par réflectographie infrarouge

Par Anne RINUY

Le dessin sous-jacent dans la peinture

Découvrir le dessin sous-jacent à une peinture permet de retracer une étape importante de la création de l'œuvre. Il livre souvent un tout autre aspect du caractère du peintre et de sa vision des choses. Ce tracé, très personnel, peut en effet aider à résoudre un problème d'attribution. C'est non seulement un style, mais également une technique qui sont dévoilés, que l'on peut reconnaître aux outils et matériaux que le peintre a utilisés pour son dessin. L'examen du dessin sous-jacent ne renseigne évidemment pas sur la manière dont la couche picturale a été appliquée. Il ne permet donc pas d'attribuer ou d'authentifier l'ensemble de la peinture[1].

Nous allons donc examiner successivement:

- comment on détecte et on étudie un dessin sous-jacent;
- ce qu'on peut s'attendre à trouver lors de l'examen par réflectographie infrarouge;
- les moyens mis en œuvre;
- le cas de la peinture inachevée de A.-W. Töpffer.

Comment voir un dessin sous-jacent, ou, la méthode de réflectographie infrarouge

Une couche picturale est un mélange de pigments et de liant(s). L'ensemble est plus ou moins couvrant. Ce qui résulte de deux facteurs: le type de pigment utilisé et l'épaisseur de la couche d'une part, la lumière qui éclaire le tableau d'autre part. Lorsqu'on envoie un faisceau lumineux sur une peinture, la faculté des couches de peinture de masquer la préparation dépend de la capacité des pigments à absorber et diffuser la lumière. Ensuite, une partie de la lumière, diffusée à travers les couches de couleurs, est réfléchie par la préparation. La possibilité de détecter un dessin sous-jacent dépend donc de l'absorption, de la diffusion et de la réflexion de la lumière par les couches de peinture, le dessin lui-même et la préparation[2]. La visualisation du dessin n'est envisageable que si la lumière est réfléchie différemment par la couche picturale et par la préparation. Cette dernière doit donc être réfléchissante.

L'opacité d'une couche couvrante est également une fonction des longueurs d'ondes de la lumière incidente. Elle diminue lorsqu'on augmente la longueur d'onde et passe du spectre visible au spectre infrarouge. La transparence maximale de la couche est atteinte pour une longueur d'onde d'environ deux microns. Une telle lumière est utilisée pour l'examen du dessin sous-jacent.

Le premier système mis au point était la photographie infrarouge[3]. Cependant, la photographie infrarouge est sensible à des longueurs d'ondes voisines d'un micron, ce qui ne permet pas de traverser des couleurs comme l'azurite et la malachite. On n'obtient donc qu'une vision partielle du dessin sous-jacent.

On a cherché alors à élargir les possibilités offertes par le rayonnement infrarouge et l'on s'est tourné vers la méthode de réflectographie infrarouge[4]. Les chances de visualisation d'un dessin sous-jacent augmentent si l'on utilise un système détecteur sensible à des radiations allant jusqu'à deux microns. C'est le cas des systèmes de réflectographie comportant un tube analyseur Vidicon[5]. L'immense avantage de ce système est que l'image apparaît immédiatement sur un écran de télévision. On peut donc observer à son gré l'ensemble ou un détail d'un tableau et l'aggrandir fortement. Il est ainsi possible de repérer les parties intéressantes et de les photographier directement sur l'écran.

La réflectographie infrarouge a donc la propriété de rendre transparents le vernis et la couche picturale d'une peinture. Elle permet de distinguer un fond blanc de parties obscures. Si les conditions décrites ci-dessus sont réu-

nies, on peut voir apparaître une signature cachée, un dessin sous-jacent sous forme d'esquisse ou de report d'un projet à l'aide d'un quadrillage ou d'un poncif. Dans les éléments d'architecture on voit la construction de perspectives, de points de fuite. On découvre aussi les repentirs du peintre. On peut souvent distinguer les outils et les matériaux employés pour le dessin: plume de roseau ou plume carénée, pinceau, mine de plomb, graphite ou charbon, traces d'incisions[6]. Cette méthode est utilisée essentiellement pour l'examen des peintures du XIVe au XVIe siècle, parce que ces peintures sont couramment exécutées sur un fond blanc.

Cette technique révèle aussi les parties endommagées d'une peinture, les adjonctions, restaurations ou retouches. Certains dessins ont également un dessin préparatoire que l'on peut ainsi mettre en évidence.

Cette méthode a bien entendu aussi ses limites:

– les couches épaisses sont difficiles à traverser; certains vernis épais et foncés également[7].

– la réflexion des oxydes de fer est semblable à celle d'une préparation à base de craie et colle. Le contraste entre les deux est parfois si faible qu'on ne voit pas le dessin.

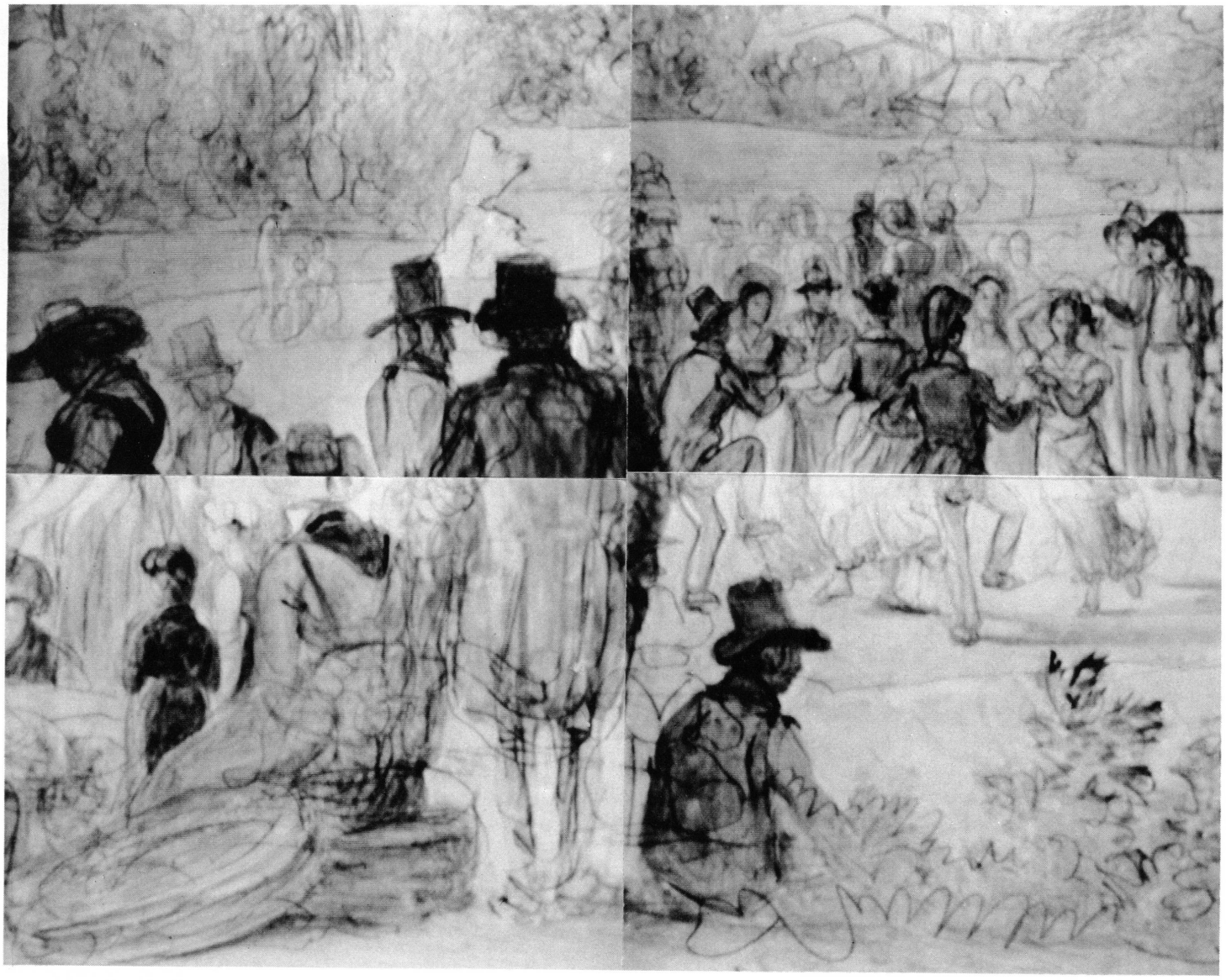
– lorsqu'au XVIIe siècle les peintres préfèrent les préparations colorées sur lesquelles ils dessinent parfois à la craie blanche, la détection du dessin n'est plus possible par réflectographie infrarouge, car dans ce cas également la réflexion de la craie utilisée pour le dessin est trop proche de celle de la préparation[8]. Lorsque la réflectographie infrarouge ne révèle pas de dessin sous-jacent cela ne signifie donc pas forcément que celui-ci n'existe pas!

La réflectographie infrarouge – système Vidicon

L'appareillage consiste en système de télévision en circuit fermé[9]. Le laboratoire du Musée d'art et d'histoire possède maintenant cette installation. Elle est composée d'une caméra de prise de vues (Grundig FA-761) comportant un objectif à focale fixe de 35 mm (type Tarcus) muni d'un filtre pour les infrarouges qui sont dans le visible. La caméra (type Kodak 87A) est équipée d'un tube analyseur Vidicon (Hamamatsu N 214), sensible aux rayons infrarouges jusqu'à une longueur d'onde d'environ 2 microns. Ce système a une bonne résolution et un contraste satisfaisant. Une simple lampe au tungstène suffit pour l'illumination. L'image est convertie sur un moniteur de visualisation noir blanc (Grundig BG-444, 875 lignes). Les images (réflectogrammes) obtenues sur l'écran sont photographiées (film noir blanc Afga 25 ASA).

Peinture inachevée de A.-W. Töpffer examinée par réflectographie infrarouge

L'examen par réflectographie infrarouge de ce tableau inachevé constitue une première approche. Il permet d'observer avec plus de précision le mode de travail du peintre. Etant donné que le dessin n'est que partiellement recouvert par la peinture, on peut le cerner beaucoup plus aisément avec cette méthode, et deviner les intentions du peintre. Certains personnages, par exemple, sont à peine esquissés et destinés à disparaître dans la composition finale (fig. 8 et 9). On remarque donc ici la manière très spontanée de croquer les personnages, de dessiner plutôt les attitudes, les



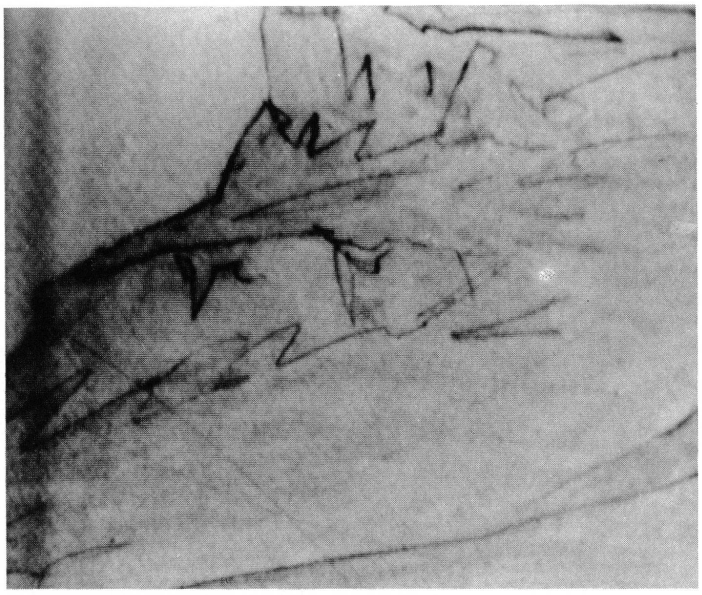
8. Adam-Wolfgang Töpffer, *Fête champêtre*, inv. 1985-3. Détail de la fig. 1; esquisse de personnages au premier plan, à la mine de plomb. Montage de réflectogrammes. Echelle env. 1:1.

◀ 9. Détail de la fig. 8. Agrandissement environ deux fois.

10. Adam-Wolfgang Töpffer, détail de la fig. 1; esquisse de personnage: la tête se résume parfois à un ovale. Réflectogramme. Agrandissement environ deux fois.

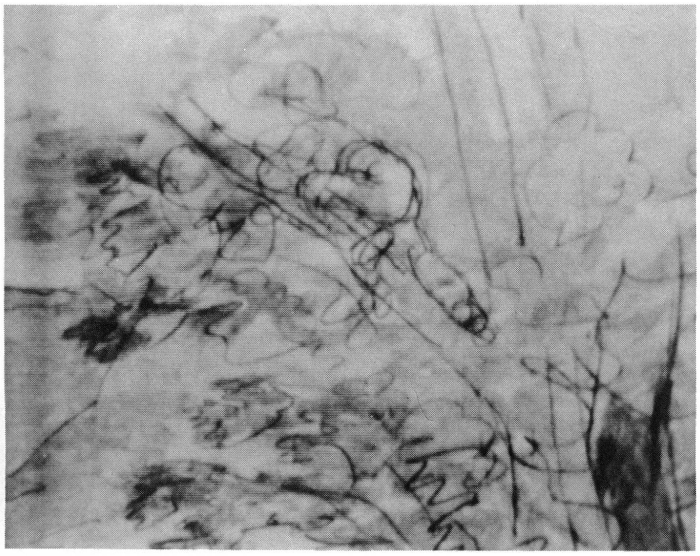
11. Adam-Wolfgang Töpffer, lavis de sépia, inv. 1910-408. Détail; personnage photographié en lumière normale et en réflectographie infrarouge. Dessin sous-jacent. Agrandissement environ deux fois.

poses des gens. Il s'agit plus d'esquisses que de dessin à proprement parler, car les têtes se résument à un ovale et les corps à de grands traits (fig. 10), contrairement à certains dessins soignés de petits personnages de lavis (fig. 11), ou d'aquarelles (fig. 12). On retrouve ici la manière très personnelle du peintre d'esquisser les feuillages. Les montagnes dans l'arrière-plan du paysage par contre apparaissent dessinées avec plus de précision (fig. 13).



Sur une préparation blanche bien lisse, à base de blanc de plomb, le peintre a peint l'ébauche de sa composition à l'aide de terres de fer assez diluées: grands arbres au premier plan, personnages au deuxième plan, paysage à l'arrière-plan et fond de ciel. L'ébauche des différents plans successifs est constituée d'une alternance de bruns clairs et foncés. Le peintre utilise ici le même procédé que dans ses lavis[10].

Sur ce fond brun le peintre a placé sa mise en scène: toutes les attitudes des personnages sont esquissées au crayon (sans doute à la mine de plomb[10]), sans oublier une pointe d'humour... (fig. 14).



12. Adam-Wolfgang Töpffer, aquarelle inachevée, inv. 0-890 bis. Détail; personnages photographiés en lumière normale et en réflectographie infrarouge. Dessin sous-jacent. Agrandissement environ deux fois.

13. Adam-Wolfgang Töpffer, détail de la fig. 1; dessin des montagnes à l'arrière-plan. Réflectogramme. Agrandissement environ deux fois.

14. Adam-Wolfgang Töpffer, détail de la fig. 1; personnage perché sur un arbre. Dessin à la mine de plomb. Réflectogramme. Agrandissement environ deux fois.

15. Adam-Wolfgang Töpffer, détail de la fig. 1 en lumière normale et en réflectographie infrarouge. Repentir dans la pose des personnages. Agrandissement environ deux fois.

16. Adam-Wolfgang Töpffer, détail de la fig. 1; personnages esquissés à la mine de plomb et repris au pinceau. Montage de réflectogrammes. Echelle env. 1:1.

Lorsque sa composition est bâtie, le peintre reprend ses personnages définitifs, en modifie parfois l'attitude (fig. 15). Il en trace les contours au pinceau, également dans les tons bruns un peu moins dilués que ceux de l'ébauche (fig. 16).

Töpffer n'a donc pas effacé son dessin : il a peint par-dessus. Puis est intervenue la mise en couleur : par petites touches un peu empâtées, le peintre colore quelques personnages. C'est à ce stade du travail que Töpffer s'est arrêté.

L'examen d'une peinture en réflectographie infrarouge, et particulièrement celle d'un tableau inachevé, aide à reconstituer les différentes phases du travail du peintre : mise en place du sujet, reprise des traits principaux... Cette méthode était appliquée jusqu'ici aux œuvres des XIVe, XVe et XVIe siècles dont le dessin sous-jacent, généralement au charbon, était posé sur une préparation blanche. Le charbon absorbe les rayons infrarouges et la préparation blanche est réfléchissante. Le contraste entre les deux est donc grand, ce qui offre le maximum de chances de voir le dessin sous-jacent.

Bien qu'au XIXe siècle les peintres abandonnent les préparations colorées et leur préfèrent les fonds blancs, il y a peu d'études consacrées au dessin sous-jacent par réflectographie infrarouge. C'est à notre connaissance la première analyse de ce type qui concerne Töpffer. C'est une première approche qui laisse entrevoir toutes les possibilités de comparaison et d'étude des dessins sous-jacents des peintures et des dessins de A.-W. Töpffer.

Bibliographie sommaire

[1] *Le dessin sous-jacent dans la peinture*, Actes des colloques 1 à 5, éd. R. van Schoute et D. Hollanders-Favart, Laboratoire d'étude des œuvres d'art par les méthodes scientifiques, UCL Louvain-La-Neuve, 1979-81-83-85.

[2] J.R.J. Van Asperen de Boer, *Infrared Reflectograms of Panel Paintings*, dans : *Studies in Conservation*, n° 11, 1966, pp. 97-103.

[3] K. Nicolaus, *Infrarotuntersuchung von Gemälden*, dans : *Maltechnik-Restauro*, n° 2, 1976, pp. 73-101.

[4] J.R.J. Van Asperen de Boer, *op. cit.*, pp. 45-46.

[5] J.R.J. Van Asperen de Boer, *Reflectography of Paintings Using an Infrared Vidicon Television System*, dans : *Studies in Conservation*, n° 14, 1969, pp. 96-118.

[6] K. Nicolaus, *Die graphischen Mittel für die Unterzeichnung. Eine Untersuchung an Gemälden des Herzog Anton Ulrich-Museums in Braunschweig*, dans : *Le dessin sous-jacent dans la peinture*, *op. cit.*, 1979, pp. 41-43.

[7] J.R.J. Van Asperen de Boer, *op. cit.*, (in 2), pp. 113-14.

[8] E.D. Bosshard, *Fortschritt in der naturwissenschaftlichen Gemäldeuntersuchung*, dans : *Revue suisse pour l'étude de l'art et de l'archéologie*, n° 39, 1982, pp. 76-80.

[9] J.R.J. Van Asperen de Boer, *A Note on the Use of an Improved Infrared Vidicon for Reflectography of Painting*, dans : *Studies in Conservation*, n° 19, 1974, pp. 97-99.

[10] A. de Herdt, communication.

Crédit photographique :

Maurice Aeschimann, Genève : fig. 1, 3, 11 b.
Pascal Baudet, Genève : fig. 15 b.
Musée d'art et d'histoire, Yves Siza, Genève : fig. 2, 6, 12 b.
Musée d'art et d'histoire, Genève (microfilms) : fig. 4, 5.
Anne Rinuy, Genève : fig. 8 à 11 a, 12 a, 13 à 15 a, 16.