

<b>Zeitschrift:</b>	Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
<b>Herausgeber:</b>	Musée d'art et d'histoire de Genève
<b>Band:</b>	43 (1995)
<b>Artikel:</b>	Joseph Petitot (1771-1844), Pastelliste Bourguignon attiré par Genève
<b>Autor:</b>	Buyssens, Danielle
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-728559">https://doi.org/10.5169/seals-728559</a>

### 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:** 22.01.2026

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

## JOSEPH PETITOT (1771-1844), PASTELLISTE BOURGUIGNON ATTIRÉ PAR GENÈVE

Par Danielle Buyssens

*A mon père*



1.

Joseph Petitot (1771-1844), *Portrait de M<sup>me</sup> Santoux, vraisemblablement Louise Santoux-Détra*, vers 1790. Pastel sur papier, 48 x 35,8 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1994-17.

Il est des dates qui résonnent comme des symboles. Ainsi de 1789, qui résume le long basculement de tout un univers de pensée. Et comme s'il s'agissait d'entériner ce choix d'un millésime, le cours des choses se plaît parfois à y rassembler un faisceau d'événements dont la conjonction paraît alors fixée par le «sens de l'histoire». En juin 1789 mourait à Genève le grand Jean-Etienne Liotard (1702-1789); celui qui avait si bien incarné le cosmopolitisme de l'Ancien régime genevois ne vit pas s'ouvrir la première exposition de beaux-arts qui se tint à l'automne dans sa ville, marquant un tournant décisif vers une vie artistique mieux intégrée qu'autrefois à la scène locale. En cette même

année, le jeune Bourguignon Joseph Petitot franchissait pour la première fois les remparts de la cité. S'il avait bien dans ses bagages des pastels semblables à ceux de Liotard, sa clientèle se recruterait au sein de la petite bourgeoisie, laissant les têtes encore emperruquées pleurer leur génial portraitiste.

Mais le jeu des correspondances temporelles peut aussi révéler ce rythme plus lent et plus complexe auquel obéissent en réalité les transformations de la donne sociale et leur expression dans un domaine particulier, comme ici celui des beaux-arts. Représenté par l'un de ses autoportraits, Liotard figurait *post mortem* au «Salon» de 1789; Petitot attendrait quant à lui 1798 pour voir son nom inscrit au livret de la troisième exposition qui se tint à Genève. Entre temps, une autre œuvre de Liotard aurait été présentée en 1792, l'année même de la révolution genevoise. De fait, contrairement à ce que de – trop – belles concordances de dates pourraient laisser penser, les expositions de 1789 et de 1792 furent l'aboutissement d'un processus engagé sous l'Ancien régime et en quelque sorte «accéléré» par la contre-révolution de 1782. Le seul «Salon de la Liberté» que connut Genève fut bel et bien celui auquel participa Petitot: considérablement augmenté en nombre d'artistes et en nombre d'œuvres par rapport à ceux qui l'avaient précédé, ce fut l'un des plus beaux signes d'adieu de la Genève révolutionnaire à son indépendance... puisqu'il ouvrit ses portes alors que la petite république venait d'être annexée par la France.

### «CEUX OU CELLES QUI DÉSIRERAIENT SE FAIRE PEINDRE...»

Consacrer un nouvel article à Joseph Petitot<sup>1</sup> répond aujourd'hui à plusieurs circonstances. D'une part, sensible à l'intérêt qui a peu à peu réuni un fonds relativement important de ce pastelliste au Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire, M<sup>me</sup> Marie-Anne David lui a légué l'an dernier le portrait de M<sup>me</sup> Santoux, femme d'âge mûr dont le teint rose s'inscrit joliment dans le bleu pâle et le blanc de son costume, à peine assombris par le voile de deuil qui passe sous le gros nœud de sa coiffe (fig. 1 et pl. VIII)<sup>2</sup>. D'autre part, des descendants de l'artiste sont récemment parvenus à compléter très significativement sa biographie pour le moins lacunaire, en éclairant en particulier la



2.  
Joseph Petitot, *Portrait de Jacqueline Jaquin-Plan*, 1789. Pastel sur papier, 42,5 x 35 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1953-16.

période postérieure au départ de Genève en 1800<sup>3</sup>. Nous voudrions également proposer ici l'identification des personnages représentés sur une paire de portraits en pendants, qui nous a été suggérée par Livio Fornara et Eric Golay voilà déjà plusieurs années. Enfin, quelques renseignements glanés au cours de nos propres recherches sur la vie artistique à Genève à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle nous ont donné envie de revenir à cet hôte, et aux conditions de ses séjours dans nos murs.

Rappelons d'abord que Joseph Petitot (que l'on ne confondra pas avec le fameux émailleur genevois du même nom<sup>4</sup>) naquit le 28 août 1771 à Heuilley-sur-Saône, en Côte d'Or. La proximité géographique le conduisit naturellement à Dijon, où brillait l'Ecole gratuite de dessin dirigée par François Devosge: fait exceptionnel pour une école de province, un Prix de Rome de peinture et un autre de sculpture, instaurés tous deux en 1775, y sanctionnaient la qualité d'un enseignement qui donna à la France quelques uns de ses grands artistes, sans pour autant oublier sa mission envers les artisans<sup>5</sup>. Si Petitot ne peut être compté parmi ses plus prestigieux élèves<sup>6</sup>, il retira du moins de son

passage dans cette institution de quoi soutenir la puissante détermination qui émane de ses meilleurs ouvrages.

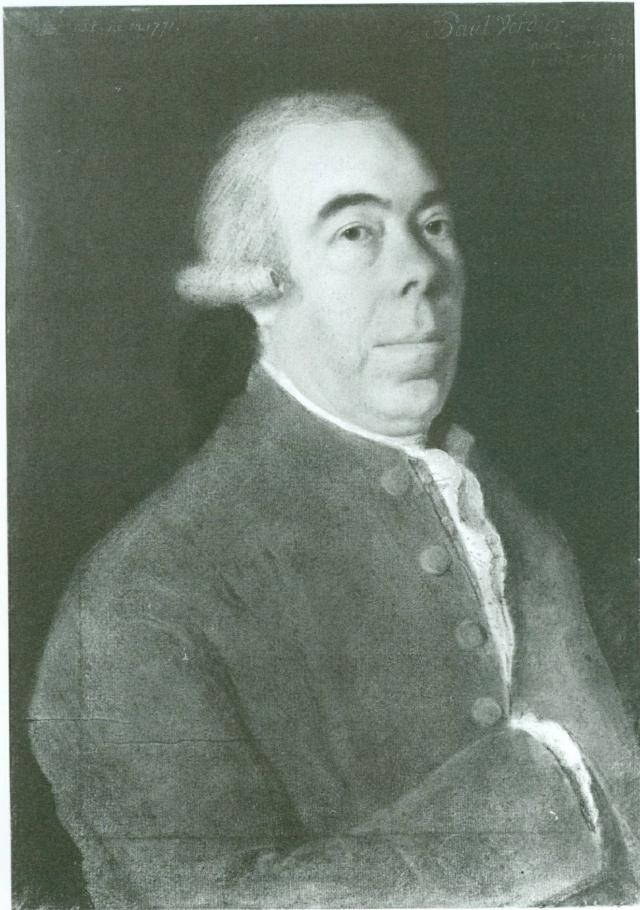
Le jeune homme n'avait pas même encore dix-huit ans lorsqu'il arriva à Genève, au printemps 1789 (on connaît alors un portrait fièrement signé: «Peint par Petitot/élève de l'école/de Dijon, fait/le 23 may/1789»<sup>7</sup>). Bien décidé à prendre position sur le marché, il passa sans tarder une annonce dans la *Feuille d'avis*:

«Le Sr. Petitot, arrivé depuis peu de tems, peint le portrait en pastel: ceux ou celles qui désireroient se faire peindre n'auront qu'à s'adresser à mad. Marion, tenant boutique au mouton rue des Boulangers, qui indiquera sa demeure: il se flatte de satisfaire le désir des personnes qui voudront bien l'honorer de leur confiance.»<sup>8</sup>

Il paraît que cette invitation ne resta pas lettre morte puisque Jacqueline-Dorothée Plan, femme du vitrier Jaquin, lui confia ses traits cette année-là (fig. 2)<sup>9</sup>. Il n'était d'ailleurs pas le premier à recourir à la *Feuille d'avis* pour se faire connaître; locaux et étrangers de passage y faisaient valoir leurs talents depuis plusieurs années. Elle avait ses fidèles, comme ce «Sr. Renaud, peintre», qui rappelait régulièrement qu'il avait «le secret de nettoyer les vieux tableaux & de les rendre comme neufs en quel état qu'ils puissent être», qui peignait aussi «la tapisserie en paysage & figures, & les enseignes en tous genres», savait fabriquer «toutes sortes de paravent, dans le goût de Paris, de toute grandeur et qualité», et proposait encore à l'occasion des tableaux à vendre<sup>10</sup>.

Pour ce qui concerne la peinture, les propositions égrainées par cet inestimable témoin de vie quotidienne étaient bien sûr dominées par l'offre de portraits<sup>11</sup>, dont on vantait tantôt «l'exactitude», tantôt plus subtilement «le coloris flatteur», tantôt encore l'époustouflante rapidité d'exécution. Il n'était pas jusqu'au poète Fabre d'Eglantine, futur auteur du calendrier révolutionnaire et pour l'heure «attaché au spectacle de Genève», qui n'ait annoncé en 1783 qu'il peignait «le portrait en pastel» et qu'on pouvait «le faire appeler ou l'aller trouver à Chatelaine où il passera la belle saison»<sup>12</sup>. En ce lendemain de la révolution avortée de 1782, tandis que la répression s'abattait durement sur les opposants au régime un moment déstabilisé, l'élite célébrait en effet le retour à «son» ordre en s'autorisant, licence longtemps maintenue aux frontières de la ville, à goûter sans plus de réserve les plaisirs du théâtre.

Un moment arrêtée dans son action pour avoir été assimilée aux cercles où avait fermenté la révolte, la Société des Arts prit un nouveau départ en 1786. Les beaux-arts gagnèrent incontestablement à cette refondation, où l'alliance



3.

Joseph Petitot, *Portrait de Paul Verdier*, 1791. Pastel sur papier, env. 45 x 31 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1909-20.

utopique des classes et des professions avait cédé le pas à une reprise en main essentiellement patricienne. Présidée par le connisseur de grande réputation François Tronchin, dotée d'un Comité de dessin qui rassemblait le cénacle des amateurs et des artistes du cru, elle se mit rapidement à cultiver ces intérêts artistiques que sa première formule n'entendait pas traiter, réservant ses forces aux «arts vraiment utiles», ceux de la Fabrique d'horlogerie et de bijouterie, ceux du commerce et de l'agriculture. Certes, les objectifs initiaux, reformulés de façon paternaliste dans l'atmosphère de réconciliation qui régnait alors dans la cité, demeuraient prioritaires; il n'empêche que trois ans après cette «renaissance» s'ouvrait déjà une exposition principalement composée de peintures et de dessins.

Cependant, la prospérité de la petite République qui avait pu allécher Petitot commençait en fait à s'évanouir. Précedé d'une mauvaise récolte, l'hiver 1788-1789 n'avait pas été

moins froid qu'en France où il contribua comme on sait à l'exaspération des revendications. Genève eut son émeute à propos du prix du pain, et si les choses devaient en rester là pour quelque temps encore, la chute de l'ancien monde était désormais annoncée. Le marchand Chapuis-Francillon pouvait bien aviser «... les Amateurs qu'il a reçu plusieurs tableaux précieux, entr'autres un Claude Lorrain & un Jacob Ruysdael»<sup>13</sup>, les fortunes s'effondraient, victimes des folies spéculatrices du temps. Et l'on ne saura sans doute jamais si le «Nègre anglais» qui passa une annonce dans la *Feuille d'avis* avait été attiré par ce qui n'était déjà presque plus qu'un mirage, ou s'il avait simplement perdu sa place:

«Un Nègre anglois s'offre pour domestique, sachant le service & coiffer, bien monter à cheval, parler anglais, françois & italien. S'ad[resser] au Nègre, logé au petit maure.»<sup>14</sup>

Quant à Petitot, sans doute sa religion réformée<sup>15</sup> avait-elle fait autant pour l'amener à Genève que la réputation régionale de la cité. Probablement aussi avait-il voulu, comme bien d'autres, tester son talent frais émoulu ailleurs que chez lui avant de «monter à Paris», ce qu'il ferait bientôt si l'on en croit une tradition à laquelle nous reviendrons. Quoi qu'il en soit, à considérer les origines sociales de sa clientèle habituelle, il ne semble pas qu'il ait dû beaucoup pâtir du dérangement des grandes fortunes. En revanche, le milieu des artisans et des petits commerçants, confronté au protectionnisme croissant des marchés européens, à la difficulté de se procurer des matières premières, au crédit qui faisait de plus en plus défaut à mesure que se succédaient les faillites, n'était guère en état de lui multiplier ses commandes. Ce pourrait être la raison pour laquelle, réitérant son annonce dans la *Feuille d'avis* du 13 juin 1789, il ajouta à son offre initiale celle d'enseigner le dessin<sup>16</sup>.

La suite et plus encore la fin de ce premier séjour demeurent aujourd'hui très mal documentées. Depuis la notice rédigée par Albert Choisy pour le *Dictionnaire des artistes suisses*<sup>17</sup>, on a coutume de ne parler que de 1789, d'évoquer ensuite un passage par Paris, et de situer le retour de Petitot à Genève en 1794. Or, à la fin de l'année 1791, il signait le portrait du Genevois Paul Verdier, dizenier de son état<sup>18</sup>. Il est vrai que si l'on en croit ses propres dires (voir ci-dessous), il pratiquait son métier de façon volontiers ambulatoire, et rien ne prouve par conséquent qu'il soit resté à Genève dans l'intervalle. Quant à la présence du peintre à Paris, elle est à notre connaissance attestée seulement par un cartouche sur l'encadrement du portrait d'un autre Genevois: «Michel-François Guy/Garde Suisse de Louis XVI/Peint à Paris par son ami/Petitot/en/1792» (fig. 4)<sup>19</sup>. Si l'on admet cette indication, le portrait devrait en toute logique avoir été réalisé avant le 10 août, où le jeune homme à la mine altière échappa de peu au massacre de ses



4.

Joseph Petitot, *Portrait de Michel-François Guy en uniforme de garde suisse*, 1792. Pastel, env. 49 x 40 cm. Collection particulière.

congénères aux Tuilleries. Mais il n'est pas impossible qu'il s'agisse là d'une tradition familiale en partie erronée: Michel-François Guy pourrait aussi bien avoir confié ses traits à Petitot à l'occasion d'une permission à Genève, ou même une fois rentré chez lui peu après le drame.

Notre pastelliste fait partie de ces individus mineurs, non par leur talent mais par le milieu social dans lequel ils évoluèrent, dès lors extrêmement difficiles à «pister», qui transforment l'historien de l'art en un Sherlock Holmes frustré d'indices! Et comme si le mystère n'était pas assez épais, il arrive que l'historiographie brouille un peu plus les cartes. Ainsi le portrait de Jean-Henri Sterky, peint selon toute vraisemblance peu avant 1800 comme le stipulait le catalogue d'une exposition qui eut lieu à Lausanne en 1921, s'est-il vu tout à coup attribuer, sans explication, la date de 1792<sup>20</sup>. Sterky était originaire de Morges et, comme Guy, garde suisse au service de France. Mais il était quant à lui cantonné dans le Sud, et l'on imagine mal qu'il soit venu se faire portraiturer à Paris ou à Genève en cette année 1792 où, dès février, il dut fuir avec sa troupe l'hostilité des révolutionnaires à travers la Provence... Loin de

corroborer le séjour parisien de Petitot, ce portrait a donc manifestement changé de datation par simple contagion avec celui de l'autre garde suisse.

Somme toute, mieux vaudrait peut-être s'en remettre à ce que le peintre déclara lui-même lors du recensement de la population effectué en 1799: à la question de la date de son arrivée à Genève il répondit être là «depuis dix ans»<sup>21</sup>.

### D'UN CERTAIN CONFORT DE LA TOURMENTE

Le moins que l'on puisse dire, c'est que Petitot ne craignait pas les atmosphères troubles. S'il s'était réellement éloigné d'une Genève qui s'acheminait vers le renversement définitif de son régime oligarchique, il avait rejoint à Paris le cœur de la Révolution qui avait saisi la France. Mais la cité du bout du lac le charmait décidément; il était en tout cas de retour en mai 1794, alors que la crise économique battait son plein et que les événements allaient confiner à la Terreur durant l'été.

Il sut profiter des failles laissées par l'immensité des tâches révolutionnaires pour mener une existence par moments clandestine. Ayant obtenu le 26 mai 1794 «la permission de loger 6 semaines en ville chez le citoyen Grelot»<sup>22</sup>, notre homme était toujours là en 1795 sans que l'on trouve mention d'une quelconque prolongation de cette permission. Il épousa alors la citoyenne Henriette-Charlotte-Louise Déjean (ou Desjean), fille d'un commissionnaire originaire de la Drôme, et se vit doter d'une autorisation de séjour pour se marier qu'il ne se soucia pas non plus de faire renouveler<sup>23</sup>. Les choses faillirent mal tourner en 1797: il fut «déféré à ce Département [des Etrangers] par le Tribunal de Police pour y produire sa permission de séjour», qu'il n'avait évidemment pas.

«Interrogé, il a allégué que sa vocation l'avoit appelé à être constamment ambulant. A cet effet il lui a été observé, que depuis plusieurs années qu'il habitoit soit dans la Ville soit sur son territoire, il n'avoit jamais eu de permission: qu'en cela il avoit contrevenu aux ordonnances dont il ne pouvoit prétendre cause d'ignorance; particulièrement depuis qu'il est marié à une Citoyenne; qu'en conséquence il avoit encouru la peine portée par les publications.»<sup>24</sup>

L'épisode laisse supposer que cet artiste dont on sait si peu de chose ne manquait pas d'un certain bagout. Il parvint en effet à amadouer ses censeurs, leur faisant prendre en considération «l'erreur où il a été induit par la loi relative aux Etrangers, portée par la première constitution». De fait, un édit promulgué en 1794 avait durant quelques mois attribué une permission de séjour illimitée aux hommes

qui épousaient une citoyenne genevoise. Mais cet édit avait été abrogé dès février 1795, c'est-à-dire avant même son mariage<sup>25</sup>...

Il eût été fort dommage qu'une plus grande rigueur de la part des autorités genevoises empêchât Petitot de prendre part à l'exposition de 1798. Encore le livret correspondant n'ouvre-t-il des horizons que pour mieux nous les dérober. Trois pastels du Bourguignon y figuraient, que l'on voudrait bien connaître: un autoportrait et deux tableaux de fruits! Ce maigre indice d'une pratique de la nature morte ne peut qu'évoquer une fois encore Liotard, qui donna, à la fin de sa vie, quelques unes de ses plus subtiles expressions au genre de la «vie silencieuse»<sup>26</sup>.

Au-delà de la frustration de ne pouvoir aujourd'hui contempler ces trois œuvres, l'information est tout de même très intéressante. Le choix des sujets exposés a de quoi laisser perplexe de la part de ce peintre réputé s'être plu à refléter «l'appréciation des luttes politiques» dans ses portraits: on aurait attendu quelque figure un peu marquante, au moins une femme du peuple pour affirmer le droit de tous et de chacun à se faire portraiturer! Nous reviendrons tout à l'heure à cette lecture qui nous semble passablement exagérée d'une teinte «ultra-révolutionnaire» chez Petitot, mais il faut d'abord observer que si l'ampleur atteinte par cette exposition<sup>27</sup> dément la caricature des révolutions anéantissant systématiquement les arts, il serait tout aussi abusif d'attribuer à l'ensemble de ceux qui y participèrent le sentiment d'une adéquation avec la charge héroïque du moment. Et d'ailleurs, comme l'a bien indiqué Eric Golay, la «ferveur novatrice et révolutionnaire de 1793-1794» s'était largement dissipée depuis quelque temps déjà<sup>28</sup>. En fin de compte, plutôt que de parler d'un «Salon de la Liberté» comme nous l'avons fait au début de cet article, peut-être vaudrait-il mieux voir dans le succès de cette manifestation un signe de l'avènement du règne bourgeois post-révolutionnaire...

La réunion de leurs œuvres donna-t-elle à leurs auteurs l'occasion de nouer ou de consolider des liens? Nous resterons ici encore, au moins pour le moment, sur notre soif d'informations concernant les relations que Petitot put entretenir avec ses confrères genevois. On sait seulement que la maison où il habitait lors des recensements de 1798 et 1799 appartenait au beau-père du peintre et dessinateur Jérémie Arlaud (1758-1827), Pierre Caldesaigues<sup>29</sup>. Lors du premier de ces recensements, Arlaud demeurait d'ailleurs avec sa femme et leur fillette dans le même appartement que ses beaux-parents. Il aurait ainsi pu encourager Petitot à participer comme lui à l'exposition. Cette source montre aussi que le pastelliste ne devait pas rouler sur l'or: contrairement aux familles Caldesaigues et Arlaud qui

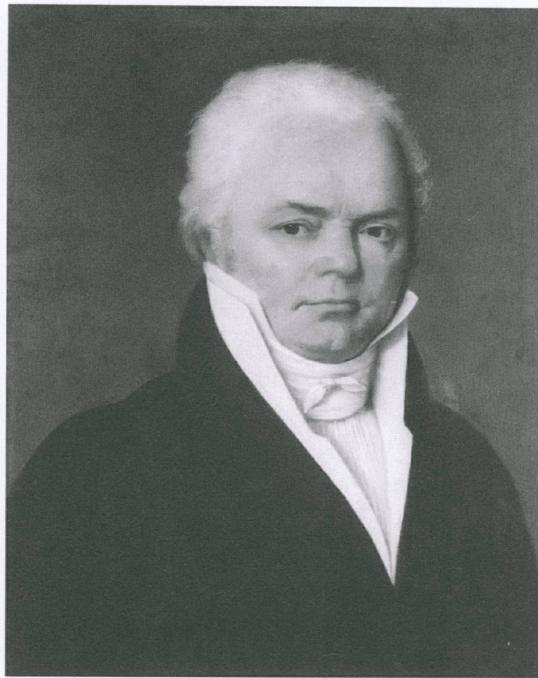
avaient chacune leur domestique, les Petitot et leur premier enfant vivaient seuls dans un logement dont le loyer (douze écus) ne laisse pas présager un espace très confortable.

Pour nous consoler du mystérieux autoportrait, et pour favoriser un jour peut-être son identification, nous disposons au moins du signalement de Petitot tel qu'il fut enregistré à l'occasion de deux passeports qui lui furent délivrés en 1799 et 1800<sup>30</sup>. Le premier décrit un homme de vingt-huit ans mesurant un mètre et «761 millimètres», aux cheveux et sourcils noirs, au menton long avec une barbe brune; son front et sa bouche sont dits moyens, ses yeux bruns, son nez aquilin, son visage «ovale maigre». L'année suivante, il s'est un peu tassé puisqu'il a perdu quatorze millimètres! L'absence de barbe révèle un menton rond, et son visage est toujours ovale mais non plus maigre...

Ce deuxième passeport, délivré le 14 mai 1800 pour autoriser notre peintre à se rendre à Bourg et Mâcon, constituait jusqu'à présent la dernière trace que l'on avait de lui. C'est à Belley, dans l'Ain, que ses descendants l'ont trouvé signalé 1803, lors de la naissance de son quatrième enfant<sup>31</sup>. L'année suivante naissait une nouvelle fille et Petitot était alors qualifié de «maître de dessin», indication confirmée en 1809 lorsque naquit son dernier fils, cette fois à Nantua<sup>32</sup>. Etant donné que les témoins du père étaient professeurs au collège de cette ville, il se pourrait qu'il ait lui-même enseigné le dessin dans cet établissement. La famille demeura néanmoins établie à Belley, où Petitot mourut en 1844, et son épouse en 1859<sup>33</sup>.

Cet emploi, sans doute providentiel aux finances du ménage, fournit au départ de l'artiste une explication plus logique que la curieuse idée exprimée par Edmond Fatio dans un catalogue d'exposition de 1931: «Ses idées révolutionnaires ont motivé son départ pour Bourg et Mâcon»<sup>34</sup>.

La provenance genevoise ou lausannoise de cinq portraits d'inconnus datés des années 1814 à 1822 semble devoir témoigner que les rives du Léman, et leur clientèle, n'avaient pour autant pas cessé d'attirer le peintre<sup>35</sup>. Et deux d'entre eux, peints en pendants à une année d'intervalle<sup>36</sup>, pourraient étayer cette supposition s'ils représentent bien, comme nous le proposons ici, l'ancien syndic révolutionnaire Jean Janot (1754-1822) et son épouse (fig. 5 et 6). Pour l'homme, un portrait antérieur de douze ans (fig. 7) permet d'établir la comparaison de manière très convaincante: si la courte perruque de 1802 modifie le sommet du crâne, on retrouve bien le même visage un peu poupin, les petits yeux plissés sous des sourcils rectilignes, les narines dessinées, la lèvre inférieure un peu proéminente et le menton à fossette. La physionomie de Pernette Janot-Sandoz (1757-1842) nous a été transmise par un



5.  
Joseph Petitot, *Portrait de l'ancien syndic révolutionnaire Jean Janot*, 1815. Pastel sur parchemin, env. 54,5 x 42,5 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1962-42.



6.  
Joseph Petitot, *Portrait de Pernette Janot-Sandoz*, 1816. Pastel sur papier bleuté, 55,5 x 45 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1962-43.



7.  
Marthe Bellot, *Portrait de Jean Janot*, 1802. Tiré de: A. Bordier, *Biographie de Jean Janot*, Genève, 1912.



8.  
Inconnu, *Portrait de Pernette Janot-Sandoz*, 1829. Tiré de: A. Bordier, *Biographie de Jean Janot*, Genève, 1912.

portrait cette fois postérieur de quatorze ans à celui peint par Petitot (fig. 8). Accusés par l'âge, les traits n'en sont pas moins reconnaissables: yeux écartés, pommettes larges, nez pointu, lèvres pincées et menton légèrement en galoche n'en font d'ailleurs pas une représentante particulièrement séduisante du sexe féminin!

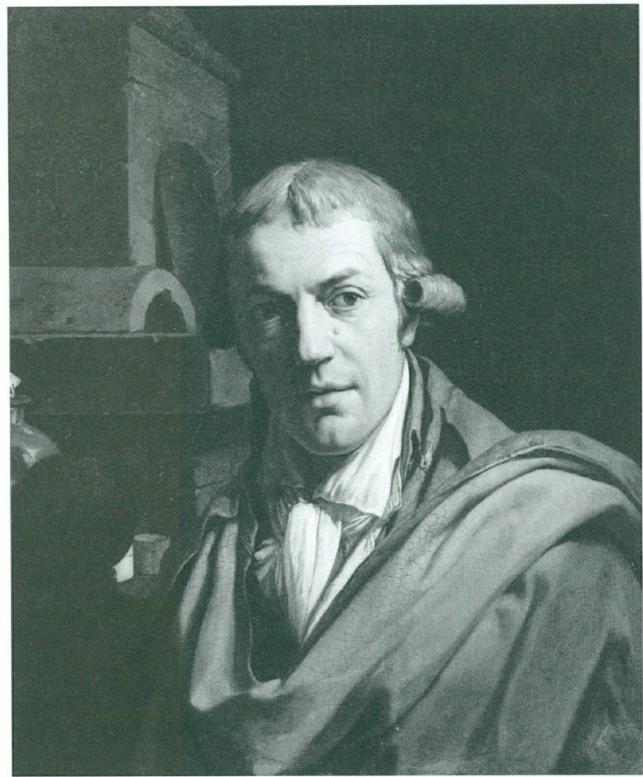
## UN DÉLICIEUX FRISSON

Associer, pour les opposer, Liotard et Petitot n'est rien d'autre que reprendre une comparaison déjà établie par la littérature genevoise du début du siècle, non sans que le premier y perde de son aura. Daniel Baud-Bovy estime ainsi qu'auprès de ceux du Bourguignon «pâlissent et se figent la plupart des portraits de Liotard»<sup>37</sup>. Face aux visages peints par Petitot, qui ont «souvent une expression dure, farouche», l'objectivité que l'on reconnaît d'ordinaire à Liotard, quitte à l'en déprécier, se mue pour Waldemar Deonna en une «amabilité souriante et mondaine»<sup>38</sup>. Quant à Jean-Pierre Saint-Ours (1752-1809), il ne subit pas l'épreuve avec plus de succès: on sent bien qu'après s'être délecté d'un Petitot dont il n'hésite pas à faire l'émule du «réalisme puissant» de David, Jules Crosnier n'apprécie guère que «Saint-Ours nous amène au ton noble et aux gens policiés»<sup>39</sup>. Et Crosnier ajoute, nous faisant douter qu'il ait jamais regardé un portrait du peintre néo-classique: «S'il rencontre vraiment des «cols raides», ils sont dissimulés sous les cravates de mousseline; la dentelle des jabots illusionne» (fig. 9).

Sans vouloir nous lancer dans une psychanalyse de l'«âme genevoise», nous ne pouvons nous empêcher de percevoir ici l'une des nombreuses manifestations de cette curieuse difficulté qu'ont éprouvé les historiens de l'art locaux à reconnaître la qualité des grands artistes genevois. Loin de nous l'idée et le souhait de rabaisser Joseph Petitot, pour lequel nous professons volontiers notre admiration, mais s'il fallait vraiment renouveler ces palmarès heureusement tombés en désuétude, avouons franchement que ne parlerions pas sur lui! Ces jugements ne sont cependant pas faits seulement d'une convoitise à l'égard du pré du voisin. Bien au contraire, Jules Crosnier regarde Petitot comme l'expression idéale d'un certain caractère local:

«Celui-là, il est vrai n'est pas de Genève. Mais il donne un de ces exemples d'adaptation frappants que Genève produit si fréquemment. Vivant au milieu des petits bourgeois d'alors, ils lui ont inculqué leur esprit; ce qu'il leur a pris, il le leur a rendu avec usure.»<sup>40</sup>

En somme, tout se passe comme si l'art de ce portraitiste était l'émanation directe d'une population. A l'inverse, l'histoiregraphie a mis longtemps à pardonner à Liotard et

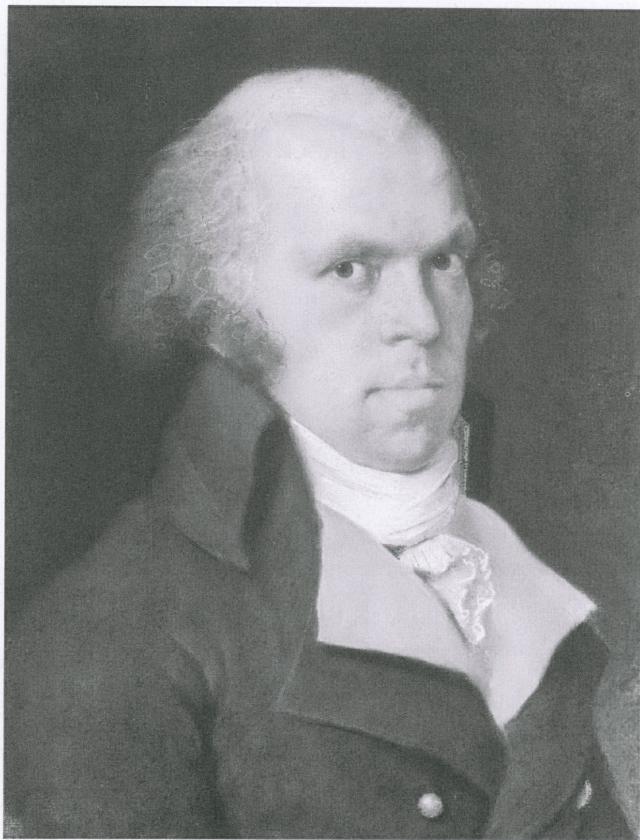


9.  
Jean-Pierre Saint-Ours (1752-1809), *Portrait du peintre sur émail Abraham Lissignol*, 1795. Huile sur toile, 66 x 55 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1886-6.

Saint-Ours leur bagage cosmopolite, leur refusant d'être parvenus à prendre rang au sein des ressortissants des «grandes nations» comme si la spécificité genevoise ne pouvait que rendre discordante tout entreprise qui s'en évade (Liotard est ainsi *par définition* inférieur à La Tour, et Saint-Ours à David). Partant, on ne s'étonnera guère de voir la faveur dont jouit Petitot auprès de ces auteurs se nourrir d'une identification rétrospective, et sans péril, à ce «peuple» qui s'éleva contre une «aristocratie» coupable d'avoir vendu Genève aux usages raffinés des cours:

«Ah! sapristi, ils sont raides les modèles de Petitot; il ne les a pas flattés, puisque leur goût était de ne pas être flattés. Sans ménagement aucun, il les a peints, superbes de franchise et de décision, les femmes autant que les hommes; c'est tout un côté de la race qui a maintenu Genève libre et fière que cet étranger a fixé.»<sup>41</sup>

Lointain héritage d'un Rousseau ennemi de la politesse hypocrite, cette affection annoncée pour une certaine laideur ne projette-t-elle pas dans les œuvres de Petitot plus



10.  
Joseph Petitot, *Portrait de M. Sestié*, vers 1795. Pastel sur papier, 44 x 33 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1882-7.



11.  
Joseph Petitot, *L'homme au bicorne, portrait présumé d'Antoine Martin*, 1796. Pastel sur papier bleuté. 43,5 x 32,5 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1905-53.

que le peintre ne voulut y mettre? Sentira-t-on avec nous passer dans ces commentaires le délicieux frisson d'un danger seulement imaginaire, où l'on joue à se faire peur en contemplant, à l'abri d'un salon d'exposition et non sans condescendance, la foule anonyme?

«Voyez ce bonhomme coiffé d'un bonnet à mèche, celui aussi appelé l'homme au bicorne, cette bonne femme imposante sous sa cornette énorme, et voyez surtout cet autre, inconnu, – il sont presque toujours des inconnus, – sanglé dans son vêtement bleu à revers rouges; a-t-il l'air assez froidement implacable?»<sup>42</sup>

Nous reproduisons ici ce dernier portrait (fig. 10), et chacun jugera s'il trouve «froidement implacable» cet homme un peu engoncé dans son manteau, avec sa belle cravate blanche immaculée et sa courte perruque bien arrangée, sa bouche charnue qui n'ose sourire et son regard pas tout à fait assuré. On jugera de même si l'on peut parler d'une «expression dure, farouche», pour cet autre (fig. 11), replet

sous son bicorne, qui regarde sérieusement le peintre avec le sourcil légèrement froncé de quelqu'un qui n'a pas l'habitude de prendre la pose; ou bien justement pour ce Paul Verdier qui en fait un peu trop et atteint la suffisance d'un grand bourgeois (fig. 3).

Ce florilège serait incomplet sans la critique publiée par L. Florentin lors de l'exposition qui réunit en 1931 des œuvres de Petitot et des Guillibaud père et fils<sup>43</sup>. Bien sûr, ce fut l'occasion de voir des portraits en main privée que nous ne connaissons plus tous aujourd'hui, et dont certains pourraient après tout avoir la mine plus féroce que ceux conservés au musée<sup>44</sup>. Mais on ne peut manquer de sourire à l'espèce d'internationale révolutionnaire dessinée à travers les époques par Florentin:

«Ses portraits, qui me rappellent des portraits soviétiques exposés à Venise en 1928, sont bien plus beaux et bien moins habiles que les portraits de J.-F. Guillibaud. Voilà

vraiment un peintre révolutionnaire, incapable de flatteur, montrant l'humanité telle qu'il la voit, c'est-à-dire laide, violente, fruste, sournoise et vulgaire, mais forte, volontaire et passionnée, surtout en dedans. Ses modèles paraissent les valets en révolte de la bourgeoisie aristocratique amie de Guillibaud. Plus de poudre sur les cheveux des femmes, mais la coiffe de Charlotte Corday, plus de seins nus, mais un rude fichu croisé sur la poitrine, plus de dentelles ni de velours, mais du drap et du coton épais.»

Précisons à toutes fins utiles qu'il n'y a pas plus de seins nus chez Guillibaud que chez Liotard; à peine si les décolletés plongent un peu parfois. Quant à la coiffe à la Charlotte Corday et au «rude fichu» des femmes peintes par Petitot, regardons-les: fraîchement empesés, ils sont avec quelques modestes bijoux les atours dont ces femmes à l'air souvent timide se sont parées pour se faire portraiturer. Il est des coiffes qui paraissent démesurées, comme chez M<sup>me</sup> Santoux où elle équilibre néanmoins un certain embon-point du modèle (fig. 1), ou chez M<sup>me</sup> Sautter-Blanchet dont elle allonge encore le visage déjà fortement verticalisé par le long nez et le regard triste (fig. 12)<sup>45</sup>. Elle est plus allègre chez Jacqueline Jaquin-Plan qui porte joliment sa quarantaine et compense par des yeux de braise son menton fuyant (fig. 2); elle est presque coquine dans sa petitesse chez la douce M<sup>me</sup> Nourrisson au regard légèrement lascif, et fait gracieusement écho aux frisottis de M<sup>me</sup> Verdier.

Non, décidément, nous ne croyons pas<sup>46</sup> qu'il faille porter au crédit des «opinions révolutionnaires de son temps» le fait que Petitot ait portraituré la petite bourgeoisie plutôt que l'aristocratie, comme l'estimait notamment Deonna. Et pour être tout à fait claire, nous croyons encore moins qu'il eut le loisir de choisir ses modèles. Nous saluerons donc la prudence avec laquelle Crosnier rapporta:

«Pour expliquer ce manque d'information à l'endroit d'un artiste de si réel talent, nous avons entendu dire que les écrivains de son temps, d'opinion conservatrice, se sont vengés, par le silence, des tendances ultra-révolutionnaires qu'il affichait volontiers.»<sup>47</sup>

Longtemps cantonnée aux vedettes, limitant sa marge de tolérance à ceux qui avaient du moins œuvré pour les grands de ce monde, l'histoire de l'art n'a pas toujours su rendre raison de cette «plèbe artistique», comme l'appelle avec une affectueuse impertinence Jean Chatelus<sup>48</sup>, qui existait bel et bien au XVIII<sup>e</sup> siècle, et qui peignit parfois très bien pour les moyennes ou petites gens. Dès lors que le nouveau statut de l'Artiste se construisait sur le rêve passablement chimérique d'une «para-aristocratie», ceux qui continuèrent à pratiquer leur métier comme de simples



12.  
Joseph Petitot, *Portrait d'Etienne Sautter-Blanchet*, vers 1794.  
Pastel sur papier bleuté, 46,5 x 32 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1917-12.

artisans, avec pour toute ambition celle d'un travail bien fait, passèrent à la trappe. Il faut à ceux-là un solide talent pour sortir un jour de l'anonymat, tandis que maints petits maîtres de salon, parce que leurs commanditaires portaient la particule, occupent le terrain dans les dictionnaires. Mais ce que le cas de Petitot semble surtout fait pour révéler, c'est cette espèce de sentiment d'encanaillement qui accompagne souvent la promotion de l'un de ces prolétaires de l'art. Tout se passe alors comme si le critique se faisait le complice d'un choix déviant, puisqu'il n'est pas normal que le pastel descende dans les bas quartiers, puisqu'il faut qu'il y ait quelque militantisme révolutionnaire pour qu'un artiste, noble par essence, s'en aille portraiturer des «bons-hommes» et des «bonnes femmes».

## UN ART DE LA SIMPLE PRÉSENCE

Certes, ce n'est pas d'hier qu'art et politique font volontiers ménage commun. Pour rester dans le domaine du pastel, il est par exemple frappant de rencontrer, au milieu des recommandations très techniques d'un traité publié en 1788, pareille digression à propos de la pose à donner à son modèle:

«Il ne seraient guères moins ridicules de peindre un homme dans cette apparence de mollesse ou de négligence, que de représenter un Roi, la tête roide & le poing sur la hanche, comme une habitante de la halle, gourmandant sa voisine. Cette noble idée s'est pourtant répétée cent fois. Il n'y manque plus que de l'entourer d'esclaves gémissans. Qui reconnoîtra jamais deux Rois magnanimes dans les statues du Pont-Neuf & de la Place des Victoires, en voyant à leurs pieds des malheureux chargés de chaînes, & dont la douleur nous perce l'âme [en note: L'antiquité ne nous offre rien qu'on puisse mettre au-dessus des deux vieillards enchaînés à la Place des Victoires. Mais ces esclaves se concilient mal avec le superbe titre, *viro immortalis*. Ce n'est pas en faisant des esclaves que les Rois vont à l'*immortalité*.]. Le véritable attribut des Rois est le bonheur de tout ce qui tombe sous leur empire, & quiconque voit autre chose qu'un père dans son Roi, n'est qu'un vil corrupteur fait pour être enchaîné lui-même à la place de ces vains simulachres.»<sup>49</sup>

Si Petitot n'eut pas besoin de se demander comment il convenait de représenter un roi, il ne paraît pas non plus avoir été sensible aux conseils prodigués par ce type d'ouvrage pour faire poser ses modèles féminins:

«En prenant le parti de la dessiner [la tête] un peu panchée en arrière & le corps en avant, mais d'une manière à peine sensible, on sera sûr de lui donner de la grâce [...].»<sup>50</sup>

Ce procédé, auquel un Firmin Massot (1766-1849) allait par exemple souvent recourir<sup>51</sup>, on le chercherait en vain chez le pastelliste bourguignon, du moins pour ce qui est de la partie aujourd'hui connue de son œuvre. On n'y rencontre guère plus ce sourire que l'auteur du traité de 1788 recommandait de donner aux femmes, ni surtout ces accessoires destinés à témoigner d'un statut, d'une profession ou d'un goût. Une exception cependant à cette dernière assertion: le portrait de mai 1789, que nous n'avons malheureusement pas pu retrouver à ce jour<sup>52</sup>, représente un homme tenant un chien<sup>53</sup> sur ses genoux, dont la tête apparaît au premier plan. Egalement atypique, un jabot de dentelle orne ici le vêtement du personnage, incitant à penser qu'il s'agit de l'une des rares incursions de Petitot dans les



13.

Joseph Petitot, *Portrait de femme*, 1797. Pastel sur papier, 48,5 x 38 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1961-31.

sphères les plus élevées de la société. La pose en revanche, de trois-quarts à droite, est conforme aux habitudes du portraitiste dont la systématique tranche avec les infinies variations cultivées par Liotard.

Assis en biais, les modèles tournent la tête pour regarder le spectateur droit dans les yeux. Ils sont peu expressifs. Ils ont posé comme chez un photographe qui leur aurait demandé de fixer l'objectif. Quelque raideur ou bien au contraire un tassement plus ou moins prononcé trahit souvent leur manque d'entraînement à briller dans le monde. S'il arrive que les femmes fassent preuve de coquetterie (fig. 13), nous n'en connaissons pas qui exhale l'aisance sensuelle de la nièce du grand Genevois, pourtant peinte sans ménagement pour la faible beauté de son visage (fig. 14). Sans relever d'aucune volonté caricaturale, certains portraits de Petitot semblent faits pour fournir des matériaux de base aux charges impitoyables d'un Rodolphe Töpffer (1799-1846) (fig. 15).



14.

Jean-Etienne Liotard (1702-1789), *Portrait de Jeanne-Marie Sarasin-Liotard*, vers 1759. Pastel sur parchemin, 42 x 33 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1940-20.



15.

Rodolphe Töpffer (1799-1846), *Caricature* (détail). Plume sur papier blanc, 12,5 x 18 cm. Genève, Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire, Inv. 1910-560.

Ne sous-estimons pas pour autant les qualités de ces œuvres. Au-delà de leurs caractéristiques répétitives, et même si l'intensité des regards témoigne peut-être plus du tempérament de l'artiste que de celui de chacun de ses modèles, on ressent immédiatement l'extraordinaire ressemblance de ces portraits. Restant à la surface des êtres sans chercher à mettre en scène leur psychologie, Petitot se montre un observateur passionné de la réalité matérielle, rendant avec un mélange remarquable de sensibilité et de puissance les infimes reliefs de la chair, une ride profonde ou son annonce à peine perceptible, ici le grain tendu d'une peau jeune, là le rebondi d'une joue ou le flasque d'un menton, les transparences sur une veine, l'ombre d'une cerne ou d'une barbe naissante, la palette des teints les plus pâles aux plus rubiconds... Ces personnages saisis dans leur irréductible individualité ont manifestement été peints par-delà les critères de laideur ou de beauté, avec un sens de l'harmonie des formes et des couleurs qui les traverse de bout en bout.

Sacrifiant tout projet narratif à l'affirmation des présences, laissant le pastel rendre compte de la seule existence physique des êtres, les œuvres de Petitot ont ce poids des choses qui concentrent l'attention en elles-mêmes. S'offrant à une délectation sans doute plus sensorielle qu'intellectuelle, elles renvoient simplement l'humain à sa condition d'être incarné dont elles déclarent sobrement la dignité.

#### Notes:

- 1 Voir Waldemar DEONNA, «Quelques portraitistes genevois du XVIII<sup>e</sup> siècle», dans: *Genava*, t. XXI, 1943, pp. 153-159 pour ce qui concerne Petitot, avec bibliographie antérieure dans la première note et liste des œuvres connues dans les collections publiques et privées de Suisse. Pour la collection du Musée d'art et d'histoire, voir notre catalogue des *Peintures et pastels de l'ancienne école genevoise*, Genève, 1988, pp. 133-139.
- 2 MAH, Inv. 1994-17. Une inscription au verso donne ce portrait pour celui de M<sup>me</sup> Santoux-Coulin, aïeule du mari de la donatrice par les Boissonnas-Santoux puis les David-

- Boissonnas. Cette identification est manifestement erronée: en effet, Pernette-Elisabeth Coulin mourut en 1806 à l'âge de trente-six ans, alors que son mari Jacques-Louis Santoux était encore en vie. S'il s'agit bien d'un membre de cette famille, le plus vraisemblable est de remonter à la mère de Louis Santoux, née Louise Détra (ou Détrat), morte veuve à l'âge de soixante-six ans en 1794 à Jussy (renseignements tirés des différentes sources d'Etat civil conservées aux Archives d'Etat de Genève). Le portrait pourrait avoir été exécuté autour de 1790, lors du premier séjour de Petitot à Genève. Nous n'avons malheureusement pas trouvé la date de mort de l'époux de Louise, Michel Santoux, ce qui nous aurait peut-être permis de proposer une date plus précise pour ce portrait.
- 3 Lettre de Madame Joseph Durand et de son fils Robert, le 27 mai 1991 (Archives du Musée d'art et d'histoire). Qu'ils soient ici chaleureusement remerciés pour les renseignements communiqués et pour en avoir autorisé la publication.
- 4 Il n'est cependant pas impossible qu'ils aient eu des ancêtres en commun: en effet, le père du peintre sur émail Jean I Petitot (1607-1691), le maître sculpteur Faule Petitot, était originaire de Villers-le-Duc, en Bourgogne.
- 5 Cf. Vincent BOUVIER D'YVOIRE, «Situation et rayonnement de l'Ecole gratuite de dessin de Dijon», dans: *L'ouvrier, l'Espagne, la Bourgogne et la vie provinciale, parcours d'un historien*. Mélanges Pierre Ponsot, Madrid-Lyon, 1994, pp. 329-338.
- 6 Signalons, pour éviter toute confusion, que l'on trouve bien un Petitot parmi les lauréats de ces concours, mais qu'il s'agit du sculpteur Pierre Petitot (1760-1840), apparemment sans lien de parenté avec notre pastelliste. Nous remercions M. Sylvain Lavessière, conservateur en chef au Département des Peintures du Musée du Louvre, pour ces précisions.
- 7 Ce portrait se trouvait en 1943 en la possession de M. Emile Julliard à Genève, cf. W. DEONNA, *op. cit.*, p. 156, n° 9. La signature intégrale nous a été livrée par une documentation ancienne (Archives du Musée d'art et d'histoire).
- 8 Feuille d'avis du 30 mai 1789, rubrique Annonces, n° 40, pp. 298-299.
- 9 MAH, Inv. 1953-16. La signature en partie effacée laisse apparaître les trois chiffres «178» qu'il convient sans doute possible de compléter par un 9. Voir D. BUYSSENS, *op. cit.*, n° 265.
- 10 Ce Renaud ou Reneaud ne passa pas moins de dix annonces en 1789! Nous combinons ici le contenu récurrent de 1789 avec celui de trois offres livrées par un dépouillement de l'année 1783 de la même *Feuille d'avis* réalisé par Christine Amsler (4 janvier, Annonces, n° 11; 8 mars, Annonces, n° 17; 17 mai, Ventes, n° 72).
- 11 Ce qui s'explique tant par la forte représentation des portraitistes (en grand comme en miniature) au sein des artistes de l'époque, que par la loi même du genre, qui se prête particulièrement à l'«offre de services».
- 12 Feuille d'avis du 21 juin 1783, rubrique Annonces, n° 9, p. 266. Philippe François Nazaire Fabre, dit Fabre d'Eglantine (1755-1794), est plus connu pour son besoin permanent d'argent que pour ses talents de portraitiste!
- 13 *Ibid.*, 20 mai 1789, Annonces, n° 20, p. 275.
- 14 *Ibid.*, 6 mai 1789, rubrique Conditions offertes, n° 4, p. 244.
- 15 Attestée par son inscription en 1797 au Registre des Permissions de Séjour en Ville pour les Réformés, Archives d'Etat de Genève (désormais AEG), Etrangers A 6 (sous lettre P, non paginé).
- 16 *Op. cit.*, rubrique Annonces, n° 4, p. 324.
- 17 Albert CHOISY, dans: *Schweizerisches Künstler-Lexikon*, t. II, Frauenfeld, 1908, s.v.
- 18 MAH, Inv. 1909-20. Cf. D. BUYSSENS, *op. cit.*, n° 257. Nous devons ici exprimer un regret, celui de n'avoir pas mis en doute dans notre catalogue l'identification du pendant de ce portrait telle qu'elle est donnée par une inscription à son verso (*ibid.*, p. 136, n° 258): plutôt que Marguerite-Pauline Verdier, âgée de vingt-quatre ans en 1791, il paraît plus vraisemblable de reconnaître l'épouse de Paul Verdier, née Louise Frémont.
- 19 Cf. Jules CROSNIER, «Un portrait par Joseph Petitot, pastelliste», dans: *Nos Anciens et leurs œuvres*, 1906, pp. 28-30. Le cartouche reprend le contenu d'une inscription collée au verso de l'encadrement. Nous remercions chaleureusement l'actuel possesseur de ce portrait de nous avoir permis de l'examiner et de le reproduire dans ce volume.
- 20 *Exposition de portraits anciens de la Suisse romande*, Mon Repos (Lausanne), septembre-octobre 1921, n° 302; changement de datation dans: *Exposition des portraitistes Barthélémy et Jean-Fr. Guillibaud et Joseph Petitot*, organisée par la Classe des Beaux-Arts, Palais de l'Athénée, Genève, février 1931, catalogue par Edmond FATIO, n° 43. Voir aussi W. DEONNA, *op. cit.*, n° 21 (alors Hoirie Ernest Naef, Mont-sur-Rolle, Vaud). Sur J.-H. Sterky, voir Albert DE MONTEL, *Dictionnaire biographique des Genevois et des Vaudois*, t. II, Lausanne, 1878, p. 551.
- 21 AEG, Recensement B 6, f° 176, et B 6 bis, f° 10.
- 22 Registre de la Chambre des Etrangers, AEG, Etrangers A 2, p. 109.
- 23 *Ibid.*, pp. 165-166 (2 mars 1795). Voir aussi Registre des Naissances & Mariages Etrangers, AEG, E.C. Registres divers 3: le mariage fut célébré le 4 avril 1795 à Saint-Gervais, et le couple reçut alors un «permis pour aller habiter ailleurs».
- 24 Procès-verbaux des séances du Département des Etrangers, AEG, Etrangers A 3, p. 64 (6 juin 1797).
- 25 Notre vive reconnaissance s'adresse à Eric Golay qui nous a guidée à travers le dédale de la législation révolutionnaire... On pourra désormais se référer avec profit à sa thèse *Quand le peuple devint roi. Mouvements populaires, politique et révolution à Genève de 1789 à 1794*, en cours d'achèvement à l'heure où nous écrivons ces lignes.
- 26 Cf. D. BUYSSENS, *op. cit.*, nos 179 et 180, avec bibliographie antérieure.
- 27 Les chiffres peuvent bien paraître dérisoires à qui perd de vue l'échelle de la cité, trente-sept exposants n'en représentaient pas moins une augmentation de 40% par rapport aux deux premières manifestations, et, avec cent trente-cinq numéros inscrits au livret, le nombre d'œuvres avait presque triplé.
- 28 Eric GOLAY, «Révolutions à Genève: une chronologie», dans: *Révolutions genevoises 1782-1798*, Maison Tavel, Genève, 1989, p. 9.
- 29 AEG, Recensements A 31, f° 5, et source citée dans la note 21.
- 30 AEG, ADL VII, vol. 5, p. 177 (9 Pluviose an 7), vol. 6, p. 342 (24 Floéal an 8).
- 31 Un fils prénommé Jean-Laurent. Trois filles étaient nées auparavant à Genève, Anne en 1795 ou 1796, Jeanne-Louise en 1797 et Joséphine en 1800. L'état-civil de Belley mentionne une Jeanne-Marie décédée en 1856 qui serait née à Lausanne soixante plus tôt: il s'agit très vraisemblablement d'une confusion à propos de Jeanne-Louise puisqu'il n'apparaît que deux filles au recensement genevois de 1799.

- 32 Marie Clémence et Benoît Alexandre.
- 33 Toutes ces informations ont été recueillies par Mme Durand et son fils aux Archives départementales de l'Ain, à Bourg-en-Bresse.
- 34 Exposition des portraitistes..., op. cit., p. 9.
- 35 Cf. D. BUYSSENS, *op. cit.*, nos 254, 267 et 268, et W. DEONNA, *op. cit.*, nos 45 et 46. Signalons par ailleurs que M. Jean-Pierre Gimbert, de Marseille, dans une lettre datée du 19 septembre 1958, déclarait posséder quatre portraits de famille peints en 1810 à Lyon par Petitot (Archives du Musée d'art et d'histoire).
- 36 MAH, Inv. 1962-41 et 1962-43. Ils sont tous deux signés et datés, le premier de 1815 et le second de 1816. La provenance de ces œuvres, acquises d'un antiquaire, est inconnue. Cf. D. BUYSSENS, *op. cit.*, nos 267 et 268.
- 37 D. BAUD-BOVY, dans: *Genève, cité des Nations*, 1920, p. 104, cité par W. DEONNA, *op. cit.*, p. 153 note 6.
- 38 *Ibid.*, et *Les arts à Genève, des origines à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Genève, 1942, pp. 383-384.
- 39 Jules CROSNIER, «La peinture à l'exposition du Centenaire», dans: *Nos Anciens et leurs œuvres*, tome XVII, 1917, p. 41. Deonna le cite en partie, non sans supprimer la très douteuse allusion à David!
- 40 *Ibid.*, p. 39.
- 41 *Ibid.*, p. 41.
- 42 *Ibid.*
- 43 L. Florentin, dans: *La Suisse* du 24 février 1931, cité par W. DEONNA, *op. cit.*, p. 154. L'exposition avait été organisée au Palais de l'Athénée.
- 44 Un portrait actuellement à Bordeaux représente un homme âgé coiffé d'un bicorne dont la reproduction transmise au Musée par son propriétaire laisse augurer d'une expression peu amène. Mais il est daté de 1822 et ne saurait donc être inscrit dans la série des «révolutionnaires».
- 45 Les portraits que nous citons ici sans les reproduire figurent dans notre catalogue, *op. cit.*
- 46 Ou du moins plus, puisque nous n'avons pas su éviter de nous faire l'écho de cette conception dans notre catalogue (*op. cit.*, p. 134).
- 47 J. CROSNIER, «Un portrait par Joseph Petitot», *loc. cit.*, p. 29.
- 48 Dans son petit ouvrage essentiel *Peindre à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Nîmes, 1991, p. 7.
- 49 *Traité de la Peinture au pastel*, par M. P.R. de C..., chez Defer de Maisonneuve, Libraire, Paris, 1788, pp. 229-230. Concernant le sort qui fut réservé à ces statues lors de la Révolution, voir notamment E. POMMIER, *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, 1991, p. 100 et sq.
- 50 *Traité...*, p. 228.
- 51 Voir dans ce volume l'article de Valérie Louzier.
- 52 Voir ci-dessus et note 7. La description que nous en donnons provient de la documentation déjà citée. Si l'actuel propriétaire de ce portrait venait à lire ces lignes, nous lui serions très reconnaissante de bien vouloir nous permettre d'examiner ce précieux témoin du début de la carrière de Petitot.
- 53 Une lettre du 1<sup>er</sup> juin 1995 de M<sup>me</sup> et M. Durand signale, chez un autre descendant du peintre, un dessin représentant un cheval (Archives du Musée d'art et d'histoire).

Musée d'art et d'histoire, Genève, photo N. Sabato: fig. 4, 15.  
 Musée d'art et d'histoire, Genève, photo J.-M. Yersin: fig. 3.  
 Musée d'art et d'histoire, Genève: fig. 9, 10, 11, 13, 14.

#### **Crédit photographique:**

Musée d'art et d'histoire, Genève, photo B. Jacot-Descombes: fig. 1, 5 et pl. VIII.  
 Musée d'art et d'histoire, Genève, photo Y. Siza: fig. 2, 6, 12.

