

**Zeitschrift:** Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie  
**Herausgeber:** Musée d'art et d'histoire de Genève  
**Band:** 44 (1996)  
  
**Artikel:** Les arts du feu à Augsbourg et à Genève, ou comment différencier les deux écoles entre 1680 et 1710  
**Autor:** Boeckh, Hans  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-728332>

### **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:** 16.01.2026

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

# LES ARTS DU FEU À AUGSBOURG ET À GENÈVE, OU COMMENT DIFFÉRENCIER LES DEUX ÉCOLES ENTRE 1680 ET 1710

Par Hans Boeckh

Lorsque l'on est confronté à des motifs peints sur émail non signés, qui ornent des bijoux, des objets de décoration ou des montres datant de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle ou du début du XVIII<sup>e</sup>, il s'avère que leur attribution à des lieux de production ou à des maîtres bien précis souffre du manque de fiabilité des critères sur lesquels s'appuient généralement les experts. Les incertitudes qui règnent dans ce domaine sont si largement répandues que l'on peut même les observer dans les collections et les catalogues de grands musées. Force nous est de constater que les verdicts prononcés en la matière reposent davantage sur des intuitions liées à des impressions esthétiques que sur des faits vérifiables et des observations méthodiques. Il est donc essentiel d'établir un cadre de références appropriées qui permettra de résoudre plus sûrement les questions qui se présentent.

En Europe, la peinture sur émail en était vers 1680 à un stade de son évolution qui limite en fait remarquablement, par rapport à la période antérieure, l'éventail des possibilités d'attribution de ces ornements figuratifs. Paris était alors sur le point de perdre le rôle dominant qu'il avait joué dans cette technique, en particulier entre 1640 et 1660, en raison, d'une part, d'un changement de génération chez les artisans, d'autre part, d'une évolution du goût et d'une prédilection croissante pour les garnitures de diamants et de pierres précieuses. La baisse d'intérêt pour les décors peints sur émail se manifestait aussi vers 1680 à Londres comme à Nuremberg, même si ce déclin était dû à des circonstances différentes. A Londres, la guerre civile et les troubles qu'elle engendrait avaient naturellement réduit le niveau d'exigence concernant la qualité de l'artisanat. En Allemagne du Sud, le centre de l'orfèvrerie s'étant déplacé à Augsbourg depuis la fin de la guerre de Trente ans, les peintres sur émail de Nuremberg s'adonnaient désormais à la «Hausmalerei» (travail à domicile) de la verrerie et de la faïence, bien plus lucrative pour eux et totalement indépendante des commandes des orfèvres<sup>1</sup>.

Les portraits en miniature sur émail constituent évidemment une exception. Durant les décennies précédentes, s'inspirant des exemples anglais et français, de nombreuses cours d'Europe s'étaient mises à employer leur propre miniaturiste, qui peignait d'ailleurs souvent aussi à la gouache, pour la transposition des portraits d'apparat. On s'est encore peu penché aujourd'hui sur ce type d'art de cour, comme par exemple pour la France sur Louis Hance

(Lodewijk-Hans van der Bruggen), membre fondateur de l'Académie de Peinture et de Sculpture, ou sur Johann-Friedrich Ardin pour l'Allemagne. On peut toutefois noter que si ces artistes dépendaient directement de la bienveillance et, malheureusement aussi, de la situation financière de la cour en question, le changement de génération déjà mentionné s'observe également dans leur cas, puisque c'est à cette époque que sont apparus en France des talents incontestablement moins créateurs que leurs illustres prédécesseurs. Cependant, dès lors que le portrait constitue une catégorie bien particulière des possibilités d'application de la peinture sur émail, ces miniaturistes n'entrent en ligne de compte pour notre propos que dans la mesure où ils se sont aussi livrés à l'ornementation des bijoux, des objets de décoration et des montres.

Augsbourg, et bien sûr Genève en raison de ses relations étroites avec les centres spécialisés en France, sont en réalité les seuls lieux où, dans le contexte d'après 1680, la peinture sur émail était en pleine évolution aux plans artistique et technique dans les domaines qui nous intéressent. Comme on pourra le constater, des conditions étonnamment similaires ont joué un rôle dans ces deux villes. A l'époque, si elles fournissaient toutes deux les cours ainsi que des centres commerciaux importants, elles proposaient



1.  
Cassette, Augsbourg, vers 1685. Ivoire sculpté, neuf médaillons peints sur émail. Haut. 19,6 cm. Brunswick, Musée Herzog-Anton-Ulrich, Inv. 181



aussi leurs créations sur des foires. Et ces différents modes de distribution ont rapidement contribué à obscurcir la provenance des objets.

On ne saurait évidemment passer sous silence l'évolution qui s'est fait jour après 1685 à la cour du prince électeur à Berlin, sous l'influence directe de Genève; mais il ne s'agit là que d'un épisode où le caractère spécifiquement corporatif des réalisations n'a que rarement permis une véritable envolée artistique. Il en va différemment avec les cours polono-saxonnes, à Dresde et à Varsovie: malgré quelques points communs, techniques et stylistiques, avec Augsbourg<sup>2</sup>, l'activité de Georg Friedrich Dinglinger (1666-1720) leur avait octroyé une position exceptionnelle. Le cas de Peter Boy (1651-1727) est assez similaire. Il avait travaillé successivement à Francfort-sur-le-Main à partir de 1675 et à Düsseldorf après 1712, d'abord essentiellement pour le prince électeur et archevêque de Trèves, puis pour le prince électeur du Palatinat<sup>3</sup>. Mais les styles bien particuliers de Dinglinger et de Boy sont tellement reconnaissables que toute confusion avec Augsbourg et Genève est exclue. A cela s'ajoute le caractère spécifique de l'art de cour, car, en fin de compte, les productions de ces deux artistes se distinguent fondamentalement des objets ornés de peintures sur émail provenant de républiques citadines comme Augsbourg ou Genève, dont la réalisation était généralement le fruit de la collaboration entre divers corps de métiers<sup>4</sup>. Il n'est donc pas nécessaire ici de les prendre davantage en considération.

Le problème des attributions se limite donc à l'alternative «Augsbourg ou Genève». Si l'évolution parisienne des années 1650 et 1660 a servi d'exemple aux deux centres, reste qu'il faut se demander en quoi consiste la similitude entre leurs productions, et pourquoi les peintures sur émail réalisées par la première génération d'artistes à Augsbourg ont été souvent prises pour des œuvres provenant de Genève.

Au premier abord, cette confusion provient pour une grande part des gravures françaises qui servaient de modèles dans les deux villes durant les années 1680-1690, donnant l'impression d'une parenté entre leurs interprétations peintes sur émail. Or, à côté de l'examen de la technique et du style, celui des modèles utilisés peut *a contrario* livrer de précieuses indications. Les recherches effectuées ces derniers temps ont en effet donné une vision d'ensemble pratiquement exhaustive du répertoire de modèles utilisés à Genève à l'époque. On est ainsi à l'heure actuelle parfaitement en mesure d'identifier les motifs étrangers à la production genevoise, et donc de départager la production des deux villes même si le répertoire d'Augsbourg est encore insuffisamment connu.

Nous allons immédiatement illustrer notre propos en prenant l'exemple d'une cassette en ivoire ornée de neuf médaillons peints sur émail. L'objet ne porte aucune signature. Son style permet toutefois de l'attribuer à Augsbourg, et il se trouvait au XVIII<sup>e</sup> siècle dans le cabinet de curiosités du château de Bevern. Aujourd'hui conservé au Musée Herzog-Anton-Ulrich à Brunswick<sup>5</sup>, il peut être daté vers 1685. Christian Scherer l'a mentionné dès 1931 dans son catalogue de la collection d'ivoireries de Brunswick, mais il ne l'a pas entièrement décodé, notamment en ce qui concerne ses médaillons émaillés<sup>6</sup>.

## LA CASSETTE DE BRUNSWICK

Dotée d'un socle et d'une corniche fortement profilés, la cassette a la forme habituelle d'un parallélépipède, en dépit de son style baroque manifestement emprunté aux meubles correspondants. La boîte repose sur quatre pieds sphéroïdaux en ivoire sculpté, qui soutiennent à leur tour quatre colonnes d'angle. Chacune d'elles s'achève, au-dessus de la corniche, par une boule ornée d'encoches évoquant le motif de la pomme de pin. Les colonnes, dont la décoration s'harmonise à l'ensemble, confèrent tout naturellement aux angles une accentuation verticale. Mais en même temps, elles structurent le corps de la boîte en constituant un lien formel entre ses parois latérales, constituées d'une plaque d'ivoire sculptée de motifs animaliers en relief. Chaque paroi porte un médaillon en émail dans un petit cadre ornemental ovale en vermeil, dont la composition figurative symbolise l'un des Quatre Eléments, en correspondance avec les motifs sculptés sur ivoire qui les entourent. Les émaux des médaillons sont polychromes sur les parois avant et arrière du coffret, tandis qu'ils sont peints en camaïeu lie-de-vin sur les parois latérales. La face supérieure de la cassette est également constituée d'une plaque d'ivoire, ornée cette fois de cinq médaillons émaillés de compositions figuratives polychromes, entourés d'un petit cadre ornemental en vermeil.

Il est évidemment capital de déceler, parmi les modèles qui ont été utilisés pour les médaillons, quels sont ceux que l'on ne retrouve pas dans les décors émaillés à Genève à peu près à la même époque. Il s'agit d'abord de la composition intitulée *Ulysse découvrant Astyanax caché dans la tombe d'Hector dans Troie en flammes*, et *Andromaque l'implorant d'épargner la vie de son fils*, qui orne la paroi latérale avant et qui a été choisie par le peintre sur émail pour symboliser le Feu. Ce sujet, rarement traité par ailleurs, est aujourd'hui connu grâce à une gravure de reproduction de Samuel Bernard (1615-1687), et reprend le thème d'une peinture disparue de Sébastien Bourdon (1616-1671). Néanmoins, comme la composition du peintre sur émail est inversée par



rapport à la restitution de Bernard, on ne peut exclure ici l'utilisation d'une réédition d'Augsbourg<sup>7</sup>. C'est précisément le cas de la paroi latérale arrière de la cassette, où la composition de Simon Vouet (1590-1649), *L'enlèvement d'Amphitrite*, évoquant l'Eau, a été repris non pas de la gravure de Michel Dorigny (1617-1655), mais d'une réédition du graveur augsbourgeois Melchior Küsel (1626-1683)<sup>9</sup>. Le motif en camaïeu lie-de-vin de la paroi latérale gauche, qui provient d'une feuille de Dorigny, a déjà été identifié par Scherer: symbolisant l'Air, il représente une *Assemblée des dieux* dont la composition remonte à une peinture de plafond réalisée par Vouet pour l'ancien Hôtel Séguier à Paris<sup>10</sup>. Le motif sur la paroi latérale droite renvoie quant à lui directement à une gravure de Dorigny qui évoque la Terre par le biais d'une scène bachique. Ce modèle provient à l'évidence du *RECVEIL DE DIVERSES BACCANALLES* paru chez Pierre [I] Mariette (mort en 1657), qui comprend, outre diverses compositions de Dorigny, des feuilles de Nicolas Poussin (1593/94-1665) et de Nicolas Chappron (1612 – vers 1656)<sup>11</sup>. Le motif central de la face supérieure, peint dans un médaillon de forme octogonale allongée au contraire des autres médaillons ovales, appartient lui aussi à ce groupe: il représente *Léandre noyé dans l'Hellespont et pleuré par les Néréides*, sujet tiré des *Héroïdes* d'Ovide et réalisé d'après une eau-forte du graveur hollandais Reiner van Persijn (1614-1688)<sup>12</sup>. Aujourd'hui disparue, la peinture originale de Joachim Sandrart (1606-1688) formait comme on le sait une paire en pendants avec une composition du même auteur, mentionnée par Wurzbach, *Hylas enlevé par les nymphes*<sup>13</sup>. Ce médaillon octogonale est entouré de quatre autres de forme ovale, dont seuls celui



2. Samuel Bernard d'après Sébastien Bourdon, Ulysse découvrant Astyanax caché dans la tombe d'Hector dans Troie en flammes, et Andromaque l'implorant d'épargner la vie de son fils. Eau-forte et burin, 36,8 x 51,3 cm. Paris, Bibl. Nat., Estampes, Da 32a, fo 51



3. D'après Michel Dorigny, Scène bachique, peinte sur émail sur le côté droit de la cassette comme allégorie de la Terre

du bas à gauche et celui du haut à droite doivent encore être mentionnés ici. Celui de gauche représente *La métamorphose de Coronis en corneille par Apollon*, d'après une eau-forte de Laurent de La Hyre (1606-1656)<sup>14</sup>, et celui de droite une autre scène bachique de Dorigny, extraite du *RECVEIL* mentionné ci-dessus<sup>15</sup>.

Les deux motifs restants, soit celui de gauche en haut et celui de droite en bas sur la face supérieure de la cassette, également empruntés à des gravures de Dorigny d'après Vouet, sont particulièrement intéressants pour nous puisqu'au contraire des sujets précédents, on les retrouve plusieurs fois à l'époque sur des pièces émaillées à Genève. Il s'agit à nouveau de thèmes ovidiens, *L'enlèvement de Céphale par Aurore*<sup>16</sup> et *Vénus tentant d'empêcher Adonis de partir pour la chasse au verat*<sup>17</sup>. La première composition apparaît notamment sur le boîtier d'une montre de poche qui se trouve au Louvre, dont le mouvement n'a pas été conservé. La signature émaillée est libellée comme suit: «Les deux frere/Huaut fecit»<sup>18</sup>. Cette peinture a été exécutée par Jean Pierre (1655-1723) et Ami Huaud (1657-1724) au plus tard en 1685 à Genève, avant que les deux frères ne partent l'année suivante pour Berlin où ils allaient passer quatorze ans. Un autre exemple du même motif date de leur séjour dans cette ville. Il figure sur une montre de poche actuellement en possession du Musée historique de Bâle<sup>19</sup>, signée cette fois «Les deux freres / Huaut pintre de Son A.[ltesse] E.[lectorale] de / B.[randbourg] a berlin». La signature du mouvement, «Andreas Fichtner Dresdae», confirme que la peinture du boîtier a bien été réalisée à Berlin entre 1686 et 1700. Il convient néanmoins de la comprendre dans le contexte de l'évolution genevoise.



Le deuxième motif de la face supérieure de la cassette, *Vénus et Adonis*, apparaît extrêmement souvent dans les pièces émaillées genevoises de l'époque. Nous ne prendrons que trois exemples caractéristiques: une montre de poche, au British Museum<sup>20</sup>, dont le mouvement est marqué «Estienn/Ester» et dont la peinture, très probablement de Pierre [I] Huaud (1612-1680), doit par conséquent avoir été réalisée à Genève avant 1680; une deuxième pièce datant d'environ 1710, au Musée Poldi Pezzoli à Milan<sup>21</sup>, dont la carrure est marquée «Andrè/pinx.», c'est à dire David André (1684-1742), et le mouvement «D. Quaré/London» (Daniel Quare, 1649-1724); et enfin une troisième non signée, au Musée de l'horlogerie et de l'émaillerie de Genève<sup>22</sup>, dont le mouvement porte la signature «Thompion London» (Thomas Tompion, 1639-1713), et dont le style pictural donne également à penser qu'elle provient de l'atelier de la famille André.

Or, la différence frappe immédiatement si l'on compare l'interprétation augsbourgeoise des deux sujets aux versions des émailleurs genevois. Sur la cassette, le dessin préparatoire exécuté dans un rouge de Mars sourd, semblable à de la sanguine, n'a été rehaussé que de quelques couleurs, essentiellement le jaune, l'orange, le bleu et le vert. Sur la base d'un modelé déjà suggéré par les dégradés du dessin préparatoire, le peintre sur émail pouvait procéder avec beaucoup de fluidité et de rapidité pour colorer les motifs. Cette méthode, qui n'est pas sans rappeler la peinture sur verre, ne se rencontre guère à Genève. Loin de jouer le même rôle, le dessin préparatoire disparaît ici sous la peinture, tandis que les sujets sont presque exclusivement modelés par la couleur. On notera encore que même dans l'exemple le plus ancien, au mouvement signé «Estienn/Ester», l'effet translucide, similaire à la manière augsbourgeoise, provient de l'utilisation du pointillé typique de Paris, dont il n'atteint cependant pas la précision, procédé qui fait complètement défaut sur la cassette.

## UN ENSEMBLE D'APPARAT EN CRISTAL DE ROCHE

Ces observations peuvent être reconduites à propos d'un ensemble d'apparat dû à l'orfèvre augsbourgeois Hans Jakob Mair (vers 1641-1719), qui se trouve en étroite relation avec la cassette. Conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne<sup>23</sup>, il se compose d'une aiguière et d'un bassin. Les deux objets sont constitués d'une monture en vermeil dans laquelle s'insèrent neuf éléments en cristal de roche taillé. Les montures sont entièrement recouvertes d'un décor en relief à l'émail polychrome, d'une riche garniture de pierres précieuses ainsi que de douze médaillons peints sur émail. Sur la base du poinçon de contrôle augsbourgeois, Helmut Seling a daté cet ensemble vers 1686<sup>24</sup>.



4. Aiguière d'apparat exécutée par l'orfèvre Jakob Mair, Augsbourg, vers 1686. Cristal de roche taillé, monture en vermeil, décor en relief à l'émail polychrome, pierres précieuses, six médaillons peints sur émail. Haut. 33,9 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum, Inv. 2369

Les médaillons, dont six décorent l'aiguière et six autres le bassin, présentent des scènes figuratives polychromes. Le couvercle de l'aiguière est entouré de trois sujets allégoriques et son pied de trois allégories des saisons. Les six médaillons du bassin sont répartis régulièrement sur son bord. Tout comme sur l'aiguière, ils sont entourés de pierres précieuses et décrivent des scènes de la mythologie antique. Deux mains différentes ont manifestement pris part à cette décoration: stylistiquement, les deux médaillons sur le bord gauche du bassin, de même que ceux qui ornent l'aiguière, se distinguent nettement des quatre autres se trouvant sur le bassin. Par le passé, on a considéré à plusieurs reprises ces médaillons comme une production genevoise. Pourtant la parenté thématique frappante avec





5.  
Bassin d'apparat exécuté par l'orfèvre Jakob Mair, Augsbourg, vers 1686. Cristal de roche taillé, monture en vermeil, décor en relief à l'émail polychrome, pierres précieuses, six médaillons peints sur émail. 45 x 54,9 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum, Inv. 3226

les médaillons qui ornent la cassette de Brunswick parle à elle seule contre cette éventualité, même si les émaux de Vienne témoignent d'une plus grande richesse de dégradés ainsi que d'une exécution beaucoup plus soignée qui laisse à penser que cet ensemble a été réalisé un peu plus tard.

Les compositions de deux des médaillons ornant le bord du bassin, *Léandre* d'après Sandrart et *Silène et les nymphes* d'après Dorigny, concordent largement avec les motifs correspondants sur la cassette de Brunswick<sup>25</sup>. Quant aux autres médaillons, ils apparaissent eux aussi tout à fait dans le goût du répertoire des modèles utilisés pour la cassette, comme en témoignent les sources de cinq d'entre eux que nous avons pu établir. Ce sont, sur le bassin, deux compo-

sitions de Vouet: une *Allégorie de l'amour et de l'abondance* que le peintre sur émail a empruntée à une eau-forte de Jean Boullanger (né vers 1608) et François Torteбат (1621-1690), parue dès 1634 à Paris<sup>26</sup>; et une *Allégorie du feu* du vestibule de la Reine au château de Fontainebleau, reproduite d'après une feuille de Dorigny<sup>27</sup>. Trois autres modèles, utilisés pour le pied de l'aiguière, sont des gravures de Nicolas Perelle (né en 1631) représentant les allégories de l'Été, de l'Automne et de l'Hiver<sup>28</sup>. À l'exception de l'allégorie de l'Été, qui apparaît au Musée de l'horlogerie et de l'émaillerie de Genève sur le cadran d'une montre de poche peint par Jean-Pierre et Amy Huaud à Berlin<sup>29</sup>, on n'a pu constater jusqu'à maintenant aucun de ces modèles dans des travaux genevois.





6.  
Allégorie de la Terre, détail d'un médaillon du bassin



7.  
Michel Dorigny, deux scènes bachiques du *RECVEIL DE DIVERSES BACCANALLES*. Eau-forte et burin, ca. 25,5 x 20 cm chacune. Vienne, Albertina, F III, 10, fos 51 et 53



Si l'on compare aux émaux genevois du «genre Huaud» les compositions des quatre médaillons du bassin qui s'offrent comme points de repère par leurs dimensions et la variété de leurs thèmes, et qui proviennent aussi manifestement de la main la plus experte, il est clair qu'il s'agit là de manières de travailler très différentes. Sur le bassin, le dessin préparatoire détermine déjà les zones d'ombre et de lumière. De toute évidence, l'auteur ne craignait pas non plus de plonger partiellement ou entièrement des visages et des corps dans l'ombre. La cassette en ivoire témoigne de la même attitude. A Genève au contraire, les visages des personnages n'étaient pas volontiers soustraits à la lumière, et même lorsque la composition l'exigeait, ils s'estompaient de manière très douce et seulement dans la mesure du nécessaire. Le partage de l'ombre et de la lumière est donc en général beaucoup plus marqué sur les médaillons du bassin que ce ne serait le cas pour une pièce genevoise.

Quant aux couleurs, il est vrai qu'elles sont aussi fréquemment utilisées à Genève de manière contrastée. Cependant, les draperies peintes sur le bassin témoignent d'une prédilection marquée pour l'opposition entre la chaleur d'un jaune orangé et le froid d'un rose vif. Entre ces deux tons s'insèrent un bleu pâle et un vert éteint. A Genève en revanche, c'étaient habituellement le carmin et le bleu vif qui jouaient un rôle déterminant dans les effets chromatiques. De plus, là où le drapé révélait l'envers du tissu, la couleur ne s'inversait quasiment jamais à Genève en un ton contrasté, comme c'est par exemple le cas dans *l'Allégorie de l'amour et de l'abondance* où l'étoffe verte est doublée de jaune orangé. La manière d'appliquer la couleur offre un autre critère de distinction flagrant. A Genève, malgré certaines zones préparées «en touche», voire traitées en glacis au moment de la disposition des motifs, on utilisait presque exclusivement le «pointillé», en particulier pour les carnations et les draperies. Pareille observation ne pourrait être faite pour les médaillons du bassin, où l'on a au contraire employé autant que possible le procédé «en touche» et, selon les besoins, le glacis ou le mode couvrant. Le procédé d'achèvement de ces peintures est tout à fait caractéristique: il consiste en un système de points de couleurs très fins couvrant le motif pour en accentuer le modèle, en particulier dans les ombres. Au premier coup d'œil, on a donc l'impression qu'il s'agit du «pointillé» dont se servaient habituellement les miniaturistes. Cependant, les points forment ici une sorte de résille sur la peinture, et, dans leur régularité, ils produisent plutôt un effet analogue à celui des structures d'une gravure sur cuivre, de sorte que ce procédé est parfaitement reconnaissable. Or, il ne s'observe que sur des objets que l'on peut rattacher à Augsbourg, soit par des marques soit par le style, et tend par ailleurs à disparaître vers 1700.



8. Cadran de montre peint sur émail par Jean Pierre et Ami Huaud, entre 1686 et 1700. Signé Les deux frères / Huaut peintre de Son A. E. de / B. a Berlin. Diam. 39 mm. Genève, Musée de l'horlogerie et de l'émaillerie, Inv. AD 336



9. L'Eté, d'après Nicolas Perelle, détail du pied de l'aiguière



## UN Gobelet à couvercle et pieds sphériques

Un gobelet à couvercle reposant sur trois pieds sphériques, conservé au Bayerisches Nationalmuseum de Munich, a été attribué jusqu'à présent à la France ou à la Suisse, alors qu'il provient lui aussi d'un atelier d'émail d'Augsbourg<sup>30</sup>. Ses peintures polychromes ont été réalisées d'après les *Femmes fortes* et les *Sibylles* de Claude Vignon (1593-1670), et ses motifs allégoriques s'inspirent à l'évidence d'un modèle néerlandais dans l'entourage de Otho van Veen (1556-1629). L'ensemble est très proche, dans sa palette de couleurs, des médaillons du bassin dont il vient d'être question, et donne un bel exemple de la résille de points de couleur que nous venons d'expliquer<sup>31</sup>.



*J'ay donné de la gloire au plus grand des miracles* **ANTIOPE** *Six vingt riches piliers bâtis par mon exemple*  
*A ce temple ou Diane a rendu tant d'oracles* *Dans la ville d'Ephèse ont soufflé le temple.*  
*En qui toute l'Asie a troué de l'employ* *Et la moindre colonne est l'ouvrage du Roy.*

10.  
Gilles Rousselet d'après Claude Vignon, Antiope. Eau-forte et burin, 32,3 x 21,4 cm. Paris, Bibl. Nat., Estampes, Da 13, fo 21



11.  
Gobelet à couvercle et pieds sphériques, Augsbourg, fin XVII<sup>e</sup> s. Haut. 18,1 cm. Munich, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. 61/9



## DEUX MINIATURES PROVENANT DE LA COLLECTION DU PRINCE ÉLECTEUR JEAN GUILLAUME DU PALATINAT

On peut encore observer vers 1700 à Augsbourg l'opposition favorite entre le jaune orangé très vif et le rose froid, ainsi qu'entre le vert pâle et divers tons de bleu. En revanche, comme on l'a dit, le pointillé caractéristique fait désormais défaut. Une paire de miniatures du Bayerisches National Museum à Munich, représentant *Vénus et Enée* ainsi que *Jason et Médée devant l'autel d'Hécate*, d'après des thèmes de Virgile<sup>32</sup> et d'Ovide<sup>33</sup>, constitue un exemple éloquent<sup>34</sup>. Les deux miniatures sont entourées d'un petit cadre ovale en hauteur, en vermeil. Elles sont aussi apparentées par leur thème puisqu'elles évoquent Enée, le fondateur de l'Empire romain, et l'origine mythique de la Toison d'or dont Jason parvint à s'emparer grâce au pouvoir magique de Médée. Provenant de la collection du prince électeur Jean Guillaume (1656-1716) à Düsseldorf, les deux miniatures se réfèrent ainsi clairement à ce dernier, titulaire comme on sait de l'Ordre de la Toison d'or.



## UNE MONTRE AUGSBOURGEOISE DE L'HORLOGER JEREMIAS [II] PFAFF

Le fond du boîtier d'une montre de poche conservée dans la collection privée genevoise Hans Wilsdorf-Rolox<sup>35</sup>, dont le mouvement porte la marque «Jeremias Pfaf/Aug.», présente lui aussi la composition *Vénus et Enée*, visiblement de la même main que la miniature précédente et exécutée presque dans les mêmes couleurs. Jusqu'à présent, on a considéré la peinture du boîtier émaillé comme un travail genevois ou parisien, bien que le mouvement signé par Jeremias [II] Pfaff (né en 1651, indépendant à partir de 1677) incite à penser à un maître d'Augsbourg. De fait, son aspect et sa délicatesse rapprochent étonnamment cette pièce du décor de boîtiers «genre Huaud» tel qu'il se pratiquait alors à Genève. Il s'agit d'un boîtier de type savonnette, en or. Sur le couvercle, sept turquoises sont enchâssées dans des montures en vermeil. La carrure est ornée à l'émail de rinceaux d'acanthe blancs soulignés de rose vif et de noir, sur fond «bleu mourant». Comme dans les décors de montre français des années 1660, un fin cercle d'or sépare formellement le fond de la coque des rinceaux de la carrure.

Le motif peint sur le fond représente Vénus, en demi-figure, armant Enée. On reconnaît l'Amour au premier plan, dans son rôle de compagnon de la déesse. Le cadrage adopté correspond lui aussi à celui de la miniature de Munich. La face interne du couvercle porte une autre scène mythologique, réalisée en camaïeu lie-de-vin et tirée d'un



12.  
Vénus et Enée et Jason et Médée, Augsbourg, vers 1700. Miniatures peintes sur émail, 5,3 x 4 cm chacune. Jadis collection du Prince-Electeur Jean-Guillaume du Palatinat. Munich, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. R 3391 et 3392





13.  
Vénus et Enée, peint sur émail, probablement par Johann Conrad Schnell, sur une montre signée Jeremias Pfaf/Aug, fin XVII<sup>e</sup> siècle.  
A droite: Face intérieure du couvercle et cadran de la montre. Diam. 38,3 mm. Genève, Collection Hans Wilsdorf-Rolux, Inv. 112  
(voir aussi pl. II)



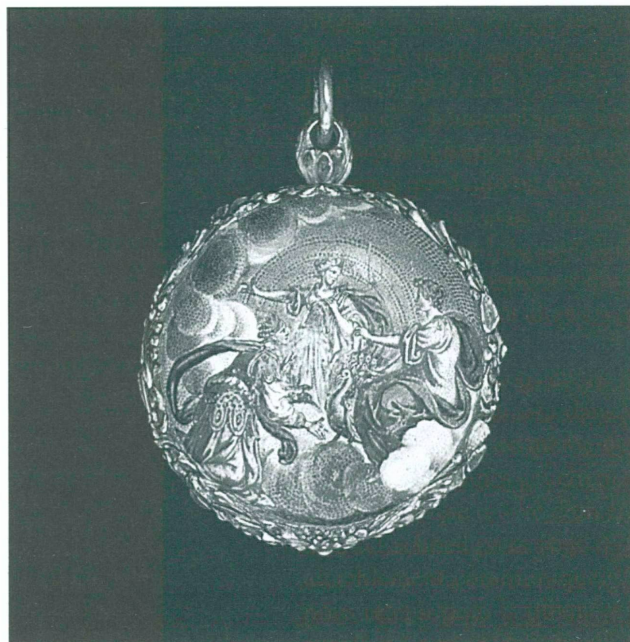
14.  
Signature de Johann Conrad Schnell sur le contre-émail d'un médaillon inséré dans le couvercle d'un petit coffret en vermeil, Augsbourg, vers 1700. Angleterre, collection particulière



thème d'Ovide, *Procris remettant à Céphale le javelot avec lequel il la tuera par inadvertance*. Le sujet, qui provient de Jean Le Pautre (1618-1682), était paru à Paris chez Pierre Mariette<sup>36</sup>. Tout comme le motif du fond de la coque, cette composition n'apparaît pas à Genève à l'époque. Quant aux paysages que l'on voit sur le cadran et la face interne de la coque, exécutés dans le même camaïeu lie-de-vin, leur ton n'est certes pas fréquent à Genève, mais de semblables compositions, inspirées des feuilles de Gabriel Perelle (1603-1677), y sont alors en revanche très répandues.

Les couleurs que nous avons mentionnées, leur application produisant, notamment dans les modelés, un effet étrangement granuleux, de même que l'indifférence de l'auteur à l'égard de certaines gaucheries du dessin pourraient parler en faveur d'une œuvre d'un émailleur d'Augsbourg, Johann Conrad Schnell (vers 1646-1704). Grâce à une information aimablement communiquée<sup>37</sup>, nous pouvons aujourd'hui nous référer pour la première fois à une peinture sur émail signée de la main de Schnell. Il s'agit du portrait miniature d'un homme distingué, portant une perruque carrée foncée et une cuirasse bleutée décorée à l'or, une somptueuse cravate de dentelle et un tour de cou cramoisi. Cette miniature s'insère dans le couvercle d'un coffret en vermeil de la même époque, proposée sur le marché de l'art à Genève en 1993 et actuellement dans une collection anglaise<sup>38</sup>. En 1993, la miniature était encore attribuée au peintre sur émail genevois Paul Prieur (vers 1620-1682), parce qu'on n'avait pas encore découvert la signature de Schnell. Apposée au dos de la miniature, celle-ci est normalement cachée par le couvercle. On voit aussi sur ce revers la figure d'Hermès, ainsi qu'une banderole portant l'inscription «•Al• Comando•»; tout en bas, la signature s'énonce: «J C Schnell ad vivum Pinx».

Pour en revenir à la montre de poche de la collection Wilsdorf-Rolux, il ne fait pas de doute que l'on a tenté de rendre le décor et, d'une façon générale, l'apparence de l'objet les plus proches possibles du «genre Huaud». Or, ce n'est pas un cas isolé. On pourrait citer toute une série d'exemples, mais nous n'en décrivons brièvement ici que trois, aujourd'hui dans des collections privées. Le premier est une montre de poche au mouvement marqué «Johann Khornemann» (J. Kornmann, à Augsbourg ou Friedberg)<sup>39</sup>. Son boîtier possédait probablement jadis un couvercle qui manque à présent, de sorte que le cadran est immédiatement visible, orné de fleurs peintes autour de l'axe des aiguilles. La carrure présente également une ornementation florale, mais elle est garnie d'émail «en pâte», et, sur le plan thématique, elle ressemble beaucoup à une couverture de livre provenant également d'Augsbourg, conservée au Victoria and Albert Museum<sup>40</sup>. Le fond de la coque, qui est aussi polychrome, reprend une illustration d'Ovide par



15.  
Montre signée Johann Khornemann (J. Kornmann), Augsbourg ou Friedberg, vers 1680. Diam. 34 mm. Collection particulière



16.  
D'après Giulio Romano, Petite Sainte Famille, peinte sur émail sur une montre signée Johann Martin/Augsburg, vers 1680. Diam. 42 mm. Collection particulière



Antonio Tempesta (1555-1630), *Alcyoné priant Junon de lui rendre son époux*<sup>41</sup>, et l'on retrouve ici le système des points de couleur caractéristique. Le deuxième exemple est une petite montre de poche en forme de cœur, dont le mouvement est signé «Johann Martin/Augsburg»<sup>42</sup>. Elle est aussi décorée de fleurs sur le cadran et la carrure. Le fond de la coque est quant à lui orné d'une peinture d'après Giulio Romano (1499-1556), *Petite Sainte Famille*, dont l'original, conservé au Louvre, a jadis été considéré comme une œuvre de Raphaël<sup>43</sup>. La pièce date, comme la précédente, des années 1680. Le troisième exemple est également une montre de poche de petit format, qui n'a toutefois été réalisée que vers 1710 si l'on en juge par son style. Son mouvement est signé «Michael Hoffrichter/Augustae Vindelicorum»<sup>44</sup>. Elle est accompagnée d'un étui protecteur recouvert de cuir et clouté d'or, comme on en connaît aussi à Genève. Tandis que le cadran porte des chiffres romains en champlévé noirci, la coque du boîtier est peinte sur émail et présente sur la carrure quatre cartouches de paysages, interrompus par des motifs floraux. Sur le fond de la coque, on voit une dame avec un éventail, en costume de l'époque, dans un parc. La similitude de cette pièce avec un gobelet en émail signé, qui se trouve au Museum für Kunst und Gewerbe à Hambourg, permet de l'attribuer avec certitude au peintre sur émail augsbourgeois Johann Jakob Priester (1658-1726)<sup>45</sup>.

En dépit de ressemblances superficielles, aucun des motifs cités dans ces exemples ne peut être constaté parmi les modèles utilisés à l'époque à Genève. C'est donc *a fortiori* que l'on peut considérer l'évolution augsbourgeoise comme absolument indépendante. Reste que, de 1680 à 1710, les échanges entre les différents centres d'artisanat en Europe étaient beaucoup plus intenses et complexes qu'on n'aurait tendance à l'imaginer à l'heure actuelle. Ainsi, vers 1680, une manufacture de montres avait été établie à Friedberg, petite ville voisine d'Augsbourg. En utilisant les circuits commerciaux augsbourgeois, cette manufacture ne tarda pas à rencontrer le succès, comme l'a montré une exposition qui a eu lieu en 1993<sup>46</sup>. Le problème est que, pour favoriser la vente, les horlogers de Friedberg inscrivaient souvent les noms de leur acheteurs ou des appellations factices sur les mouvements de leurs montres de haute qualité. Les nombreuses incertitudes qui en résultent encore aujourd'hui n'épargnent pas Genève<sup>47</sup>. Quant aux peintres sur émail augsbourgeois, leur technique rapide et efficace allait trouver dès 1718 un nouveau champ d'application avec l'apparition de la porcelaine dure européenne<sup>48</sup>, et ils abandonneraient dès lors le domaine de la miniature aux émailleurs genevois.

Traduction: Françoise Senger et la rédaction



17.  
Peinture sur émail par Johann Jakob Priester, sur une montre signée Michael Hoffrichter/Augustae Vindelicorum. Augsbourg, vers 1710. Diam. 36,7 mm. Collection particulière



## Notes:

- 1 Une exposition à Munich présentant deux collections privées (*Deutsche Fayencekrüge des 17. & 18. Jhs.*, Bayer. Vereinsbank, Palais Preysing, 1983), et l'étude de H. BOSCH (*Die Nürnberger Hausmaler, Emailfarbendekor auf Gläsern und Fayencen der Barockzeit*, Munich [Klinkhardt & Biermann], 1984) ont examiné ce curieux phénomène.
- 2 ERNA VON WATZDORF (J. M. Dinglinger, *Der Goldschmied des deutschen Barock*, 2 vol., Berlin [Gebr. Mann Verl.], 1962) a tenté d'éclaircir l'origine des connaissances de G.F. Dinglinger en tant qu'émailleur. Elle proposait Augsbourg et même la France comme lieux probables de sa formation, sans toutefois pouvoir prouver ni l'un ni l'autre. En revanche, l'idée que le grand service à café en or et émail, achevé par les Dinglinger en 1700, s'inspirait d'exemples augsbourgeois, ainsi qu'elle l'avait exprimée (vol. II, p. 106), a été récemment rejetée par l'auteur, qui a démontré que les exemples d'Augsbourg étaient ultérieurs à ceux de Dresde («Barocke Lyrik im Bild oder wie Cupido zum Tee kam», *Beobachtungen zum Schmelzfarbendekor an Augsburger Teeservicen*», *Kunst und Antiquitäten*, n° 12, 1992, pp. 54-59). Aussi peut-on exclure la formation de G.F. Dinglinger en France à cause de son style.
- 3 Cf. C.-W. CLASEN, *Peter Boy, Rheinischer Goldschmied und Emailmaler der Barockzeit und der Schatzfund von Perscheid*, Cologne [CMZ-Verlag Rheinbach-Merzbach], 1993
- 4 Les systèmes corporatifs des deux villes ont été étudiés par H. SELING (*Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529-1868*, 3 vol., Munich [Verlag C. H. Beck], 1980) et par A. BABEL (*Histoire corporative de l'horlogerie, de l'orfèvrerie et des industries annexes*, Genève 1916). Voir aussi à ce sujet l'article de l'introduction de E. FORSSMAN, «Renaissance, Manierismus und Nürnberger Goldschmiedekunst» dans: *Wenzel Jamnitzer u. d. Nürnberger Goldschmiedekunst*, catalogue d'exposition, 1985, pp. 1-22
- 5 Inv. 181. Socle: 189 x 237 mm, frise supérieure: 162 x 221 mm, hauteur du coffret: 196 mm
- 6 Ch. SCHERER, *Die Braunschweiger Elfenbeinsammlung, Katalog der Elfenbeinbildwerke des H.-A.-U. Museums in Braunschweig*, Leipzig [Verlag Karl W. Hiersemann] 1931, pp. 140-141
- 7 Paris, B.N., Estampes, Da 32 a, f° 51; cl. C 69.648
- 8 Cf. W.R. CRELLY, *The painting of Simon Vouet*, New Haven et Londres [Yale University Press] 1962, pp. 260-261, n° 251 «PAINTED DECORATIONS FROM THE VESTIBULE OF THE QUEEN AT FONTAINEBLEAU (THE FOUR ELEMENTS), [III] NEPTUNE AND AMPHITRITE (Water) «Rapta per ...»
- 9 Cf. HOLLSTEIN, *German engravings, etchings, etc.*, vol. XX, Amsterdam [Van Gendt & Co.] 1977, p. 100, n° 285
- 10 W.R. CRELLY, *op. cit.* (note 8), pp. 257-258, n° 247, «Aetheris immensos vbi Regina...»
- 11 Vienne, Albertina, F III, 10, f° 51; photo n° 543/84; signé à l'intérieur de la représentation en bas à gauche: «M. Dorigny. inuent. et fecit - 4». Le frontispice est mentionné en haut (Paris, B.N., Estampes, cl. E 19.377). Quelques feuilles de cette série se trouvent à Genève au Cabinet des estampes (Fonds ancien).
- 12 Cf. HOLLSTEIN, *Dutch and flemish etchings, etc.*, vol. XVII, Amsterdam [Van Gendt & Co.] 1976, p. 71, n° 5 (Paris, B.N., Estampes, Ca 13, f° 10; cl. C 174.594)
- 13 Cette composition de Sandrart est aussi mentionnée par A. PIGLER (*Barockthemen*, vol. II, Budapest [Akadémiai Kiadó] 1874, p. 135).
- 14 Cf. P. ROSENBERG et J. THUILLIER, *Laurent de La Hyre, 1606-1656, L'homme et l'œuvre*, livre-catalogue d'exposition, Grenoble, Rennes, Bordeaux [Albert Skira, Genève], 1988, p. 132, n° 33; un exemplaire de cette petite composition à l'eau-forte se trouve à Genève au Cabinet des estampes (Fonds ancien).
- 15 Vienne, Albertina, F III, 10, f° 53; photo n° 543/84; signé à l'intérieur de la représentation en bas à gauche: «M. Dorigny in. et fecit cum priuil. - 6»
- 16 Paris, B.N., Estampes, Da 8, f° 117; cl. B 90.680
- 17 Bâle, Cabinet des estampes, vol. M 50, f° 113 (v. a. Inv. du Fonds Français [FF], graveurs du XVII<sup>e</sup> siècle, vol. III, p. 485, n° 91)
- 18 Cf. C. CARDINAL, *Les montres du musée du Louvre*, t. I, *La collection Olivier*, Paris [RMN], 1984, p. 102, n° 97. Ø 38 mm; ép. 21 mm
- 19 Cf. *Montres de Genève, 1630-1720*, catalogue d'exposition, Bâle [H. Weiss-Stauffacher], 1978, n° 19. Ø 51,5 mm
- 20 Londres, B.-M., Inv. CAI-3065, Ø 44,9 mm; ép. 18 mm
- 21 Milan, MPP, Inv. 3449, Ø 46,6 mm; ép. 33 mm
- 22 Genève, MHE, Inv. G 47, Ø 40 mm; ép. 26 mm
- 23 Vienne, KHM, Inv. 2369 (l'aiguillère, hauteur: 339 mm) et Inv. 3226 (le bassin: 450 x 549 mm)
- 24 H. SELING, *op. cit.* (note 4), vol. I, p. 104 et pl. XI; vol. III, p. 22 [Bz. 139] et p. 219, n° 1657q
- 25 L'émailleur utilise ici pour le thème de *Silène avec les Nymphes* la gravure de Dorigny mentionnée ci-dessus (note 11) mais il ajoute sur le côté droit de sa composition le motif de deux nymphes dansant, pour lesquelles il emploie une autre gravure de la même série (Vienne, Albertina, F III, 10, f° 54, photo n° 543/84).
- 26 W.R. CRELLY, *op. cit.* (note 8), pp. 254-255, n° 237; un exemplaire de cette gravure se trouve aussi à Genève au Cabinet des estampes (Fonds ancien).
- 27 *Ibid.*, p. 260, n° 251 [I], *Jupiter et Aeolus, Flamanti Solio Vibras...* (Paris, B. N., Estampes, Da 8, f° 89; cl. B 30.132)
- 28 Paris, B.N., Estampes, Ed 76e, f° 62; cl. B 57.645, B 57.646 ainsi que C 174.614 et C 174.615
- 29 Genève, MHE, Inv. AD 336, Ø 39 mm, ép. 25 mm
- 30 Munich, Bayer. Nat. Mus., Inv. 61/9, hauteur: 181 mm
- 31 Cf. P. LE MOYNE, *LA/GALLERIE/DES/FEMMES/FORTES./ Par le P[ère] PIERRE LE MOYNE de la/Companie de IESVS./A PARIS/Chez ANTOINE DE SOMMAVILLE, au Palais en la Salle/des MERCIERS, à l'Escu de France./ M.DC.XLVII. [1647]/AVEC PRIVILEGE DV ROY* (Paris, B. N., Estampes, Qe 10, petit in-folio); voir aussi: V. MEYER, *L'œuvre gravé de Daniel Rabel*, Paris [chez l'auteur], 1979, et P. PACHT BASSANI, *Claude Vignon, 1593-1670*, étude et catalogue d'exposition, Paris [Arthéna] 1992, p. 127, pp. 294-301, 368-368 et 437-441. Les motifs monochromes en jaune et rose avec des amours aux occupations diverses qu'on voit sur le gobelet en haut et en bas, entre les représentations polychromes des *Femmes Fortes* proviennent vraisemblablement d'une série qui s'est inspirée des AMORVM/EMBLEMATA de Otho Veen, parues à Amsterdam en 1608.
- 32 VIRGILE, *Enéide* VIII, 608-625
- 33 OVIDE, *Mét.* VII, 1-400
- 34 Munich, BNM, nos-inv. R 3391 et R 3392 (voir aussi: H. BUCHHEIT, *Katalog der Miniaturbilder i. Bayer. Nat. Mus.*, Munich [Cat. d. BNM, Vol. XIII], p. 75, n° 350, 351); le sujet de *Jason et Médée*, représenté ici sur la deuxième pièce de Munich (R 3392), se trouve aussi d'après la même source picturale à Paris sur une bonbonnière non poinçonnée du Louvre (OA 7668; cf. S. GRANDJEAN, *Catalogue des tabatières*,



boîtes et étuis des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles du musée du Louvre, Paris [RMN], 1981, p. 386, n° 630).

- 35 Genève, coll. H. Wilsdorf-Rolux, Inv. 112; Ø 38,3 mm, ép. 24,2 mm
- 36 Cette gravure provient d'une suite d'ornements architecturaux. La légende que l'on trouve sur le cartouche en dessous du motif de *Célphale et Procris* est la suivante: «Angle/de Plafons/de gallerie et au/tres ornemens in/uentes et grauez par/I.le Pautre. Se vendent/a Paris chez Pierre/Mariette rue St. Iac/ques a lesperance/Auec priuilege/du Roy». Genève, Cabinet des estampes (Fonds ancien)
- 37 Nous remercions ici tout spécialement Monsieur Bodo Hofstätter, notre cher Collègue à Paris, pour cette précieuse information.
- 38 *Portrait Miniatures, Objects of Vertu, Orders and Decorations, Russian Works of Art and Fabergé*, catalogue de vente aux enchères, Sotheby's, Genève, 25 mai 1993, pp. 30, 31, lot n° 93, «A SILVER-GILT CASKET the lid inset with an oval miniature, enamel, in the manner of Paul Prieur, circa 1690, of a gentleman with protuberant eyes...». Le petit portrait laisse supposer qu'il représente Eugène de Savoie-Carignan, dit le Prince Eugène, 1663-1736. Largeur du petit coffret: 11 cm
- 39 Coll. privée; cette montre (Ø 34 mm) a été vendue à Genève par Antiquorum en 1986 (lot n° 289) et fut offerte une nouvelle fois le 16 nov. 1995 par Christie's à Genève (*Important Watches and Wristwatches*, p. 96, lot n° 238).
- 40 Londres, Victoria & Albert Museum, Inv. M 99-1975; 97 x 74,5 mm; ép. 46,6 mm; la pièce est considérée actuellement comme travail hollandais datant de 1670 environ (voir aussi Sh. BURY, *Jewellery Gallery, Summary Cat.*, Londres [V&A] 1982, p. 75, n° 6).
- 41 OVIDE, *Mét.* XI, 415-583; il s'agit du sujet n° «108» de la suite intitulée *METAMORPHOSEON/SIVE TRANSFORMATIONVM/OVIDIANARVM LIBRI QVINDECIM*... parue à Anvers en 1606 (cf. S. BUFFA, *The Illustr. Bartsch*, 36 [...], *Antonio Tempesta, italian masters of the sixteenth century*, New York [Abaris Books] 1983, p. 63, n° 745).
- 42 Coll. privée, Ø 42 mm [mesuré avec le pendent] x 33,2 mm; ép. 15 mm
- 43 Paris, Louvre, Département des peintures, Inv. 605; G. Romano, *La Sainte Famille*, dite *La Petite Sainte Famille*; huile sur bois, 38,6 x 29,5 cm; l'émailleur s'est sûrement servi d'une gravure. Elle rappelle surtout la version de François de Poilly (1622-1693). Celle-ci fut publiée en 1667 à Paris par Mariette et porte la légende: «Deliciae meae esse cum filijs hominum». Un exemplaire se trouve au Cabinet des estampes de Genève (Fonds ancien).
- 44 Coll. privée, Ø 36,7 mm, ép. 22,6 mm; avec la boîte de protection: Ø 42,5 mm, ép. 25,2 mm
- 45 Hambourg, Mus. f. Kunst & Gewerbe, Inv. 1882-226; hauteur: 58 mm. Reproduit en couleurs dans l'article «Barocke Lyrik [...], op. cit. (note 2) p. 59, fig. 16
- 46 Cf. A. RIOLINI-UNGER, *Friedberger Uhren*, étude et catalogue d'exposition, Friedberg, 1993
- 47 Une montre récemment présentée dans une vente à Hong-Kong (Antiquorum, 12 juin 1996, lot n° 402) est un exemple typique de ce genre. Cette pièce se trouvait autrefois dans la Collection Hof en Suisse. Le mouvement, qui paraît être des années 1630 à 1640, porte la signature «Marc Grangier» (Ø 40 mm, ép. 25 mm). La boîte en argent est décorée sur un fond d'émail bleu-ciel de rinceaux surélevés en émail-en-pâte et rehaussés de couleur lie-de-vin et de noir selon la manière observée ci-dessus. Sur la coque on

aperçoit une rosette de quelques diamants certis en argent. Cette montre est considérée comme étant un exemple précurseur de l'émaillerie genevoise et fut datée vers 1630 (cf. E. JAQUET et A. CHAPUIS, *La montre suisse des origines à nos jours*, Bâle et Olten [Ed. Urs Graf], 1, 1945, p. 30). Mais la boîte et son émail ont bien sûr été exécutés à Augsbourg vers 1680. L'argent n'était jamais utilisé à Genève au XVII<sup>e</sup> siècle pour émailler une boîte de montre, procédé réputé impossible en fonction des expériences et des traités qui circulaient à cette époque en France où l'argent fut régulièrement refusé ou tout au moins fortement déconseillé pour ce type de travaux. Voir aussi à ce sujet S. WHITSTONE, «A minute repeating watch circa 1715, Friedbergs ingenuity in a biased market», *Antiquarian Horology*, n° 1, vol. XXI, Autumn 1993, p. 157

- 48 Cf. S. DUCRET, *Meissner Porzellan, bemalt in Augsburg, 1718 bis um 1750*, 2 vol., Brunswick [Klinkhart & Biermann] 1971

#### Remerciements:

Je tiens à remercier M<sup>me</sup> Johanna Lessmann du Herzog-Anton-Ulrich Museum à Brunswick, M. Daniel Alcouffe du Département des Objets d'art du Louvre à Paris, M. Rudolf Distelberger, de la Geistliche und Weltliche Schatzkammer à Vienne, M. Lorenz Selig du Bayerisches Nationalmuseum à Munich et M<sup>me</sup> Fabienne-X. Sturm du Musée de l'horlogerie et de l'émaillerie à Genève, ainsi que M. Maxime Préaud de la Bibliothèque Nationale, Département des Estampes et de la Photographie, à Paris, M. Rainer M. Mason du Cabinet des estampes à Genève, M. Bodo Hofstätter, Paris et M<sup>me</sup> Patricia Pouroy, fondée de pouvoir de Montres Rolex S.A. Ma reconnaissance va également à toutes les institutions et les personnes qui, par leur soutien et leur aide, ont facilité la publication de cette étude, et bien sûr à M<sup>me</sup> Françoise Senger pour la traduction de mon texte écrit en allemand.

#### Crédit photographique:

Musée Herzog-Anton-Ulrich, Brunswick: fig. 1, 3  
Bibliothèque Nationale de France: fig. 2 (Cl. 75 C 69.648), 5 (Cl. 91 B 57.649), 10 (Cl. 86 B 98.819)  
Kunsthistorisches Museum, Vienne, photo Marianne Haller: fig. 4, 5, 6, 9  
Musée de l'horlogerie et de l'émaillerie, Genève, photo Louise Decoppet: fig. 8  
Albertina, Vienne: fig. 7 (photo n° 543/84)  
Bayerisches Nationalmuseum, Munich: fig. 11, 12  
Collection Hans Wilsdorf-Rolux, Genève, photo P.-A. Nicole S.A.: fig. 13 et pl. II  
Collection particulière, Angleterre, photo Christie's, Londres: fig. 14  
Collection particulière, photo Christie's, Genève: fig. 15  
Collection particulière, photo Musée historique de Bâle: fig. 16  
Collection particulière: fig. 17