Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 55 (2007)

Artikel: Quelques dessins français à découvrir
Autor: Meyer, Hélène / Boyer, Jean-Claude / Guignard, Caroline
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-728166

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: 10.12.2025

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

Hélène Meyer · Jean-Claude Boyer · Caroline Guignard

QUELQUES DESSINS FRANÇAIS À DÉCOUVRIR

Si, en 2004, la publication des dessins français des collections du Musée d'art et d'histoire de Genève[1] a permis de mettre en exergue les feuilles majeures de ce fonds, la sélection alors réalisée restait cependant tributaire de l'exposition présentée au Musée, amenant nécessairement à reléguer dans l'ombre du catalogue sommaire, partiellement illustré, quelques œuvres pourtant encore importantes n'ayant pu être exposées. Pour l'exposition présentée ensuite à la Fondation Mapfre de Madrid (25 janvier – 20 mars 2006), un choix différent a été proposé, les pastels – évidemment non prêtés – ayant été notamment remplacés par dix dessins jusque-là quasiment inédits. En complément au catalogue espagnol, nous nous proposons donc de les republier ici en français, en y associant la notice actualisée d'un dessin précédemment donné à Louis Licherie en 2004 et aujourd'hui attribué à l'énigmatique Sylvain Bonnet. Nous remercions particulièrement Jean-Claude Boyer de cette identification, qui lève le voile sur un artiste encore inconnu, autour duquel se constitue peu à peu une documentation inédite. Notons que ces dessins qui nous font traverser quatre siècles, du XVIIe au début du XXe siècle, ont comme seul fil conducteur, outre leur appartenance à l'école française, de nous éclairer sur les composantes de la collection du Cabinet des dessins du Musée. [*hm*]

Sylvain Bonnet (Romorantin, vers 1645 [?] – Paris, 1705), attribué à
Le Partage de la Terre promise, s.d.
Verso : Quatre études de figures pour le groupe des porteurs de la grappe de Canaan

La récente étude de Dominique Radrizzani a attiré l'attention sur cette belle feuille (fig. 1) dont l'attribution a été jusqu'ici – et sans parler de l'inscription *Le Sueur*, évidemment fausse – particulièrement erratique : école de Charles Le Brun, Louis de Boulogne (?), François Verdier, Pierre Brissart (?) et enfin Louis Licherie[2].

Dominique Radrizzani a très justement rapproché ce dessin d'une toile qui appartient au Musée Magnin de Dijon (fig. 2) et qui, après avoir été considérée comme une œuvre de Louis Testelin (Paris, 1615 [?] – 1655), a été donnée en 1969 à Louis Licherie : les deux compositions sont en effet identiques, à peine différenciées par quelques détails secondaires. L'œuvre et la carrière de Licherie (Houdan, Yvelines [?], 1615 ou 1629 – Paris, 1687) restent mal connus, mais on reconnaît la peinture du *Partage de la Terre promise*, reproduite en sens inverse, dans une rare gravure de Louis Cossin dont un exemplaire[3] porte l'annotation manuscrite *Lichery pinx* (fig. 3). Le dessin de Genève, la toile de Dijon et l'estampe gravée par Cossin sont donc indiscutablement liés. On peut ajouter que le style du tableau Magnin n'est pas sans analogie avec celui de l'*Abigaïl apportant des présents au roi David*, qui fut, en 1679, le « morceau de réception » de Licherie à l'Académie royale de peinture[4].

Pourtant il semble impossible de ranger la feuille du Musée d'art et d'histoire de Genève dans le *corpus* des œuvres graphiques de Licherie, tel que les études récentes permettent de le connaître[5]. Elle s'insère au contraire sans difficulté dans un groupe de dessins au lavis dont on repère la présence – dissimulée sous des attributions très disparates – dans

1. *Dessins français* 2004 (catalogue par Dominique Radrizzani)

2. Lavis d'encre grise sur traits de pierre noire, 16,6 × 23,5 cm ; annoté à la plume et encre brune en bas à gauche : « Le Sueur » ; filet à la plume et encre noire (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-532)
Provenance : peut-être acquis par Barthélemy Menn (1815-1893), peintre, Genève ; Barthélemy Bodmer (1848-1904), peintre et beau-fils de Menn, Genève ; legs Bodmer au Musée, 1912 (en portfolio « auteurs divers »), marque du Musée de Genève au *verso*, en bas à droite (L. 2756^b^)
Anciennes attributions : Eustache Le Sueur ; école de Charles Le Brun et peut-être Testelin (Jennifer Montagu, lettre du 5 mars 1961) ; pas Eustache Le Sueur : Louis de Boulogne (? [Pierre Rosenberg, lettre du 18 février 1974 à Anne de Herdt]) ; François Verdier (Arnaud Brejon de Lavergnée, communication orale recueillie par Anne de Herdt le 1er juin 1994) ; Pierre Brissart (? [Jean-François Méjanès, communication orale recueillie par Anne de Herdt en 1991])
Expositions : *Dessins français* 2004, n° 4 (comme Louis Licherie) ; *Francia clásica y moderna* 2005, n° 4 (notice par Jean-Claude Boyer)

3. Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, inv. Da 46 n° 4190 f° 1

4. Huile sur toile, 140 × 215 cm (Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, inv. MRA 100 [dépôt du Musée du Louvre, inv. 6237])

5. ROSENBERG 1976 ; *Dessins français du XVIIe siècle* 1993 (notice n° 93 : « Licherie » par Jean-Claude Boyer) ; MÉROT 1994 (fig. 2 et 3 : pour Licherie) ; *XVIIe siècle, la passion d'un amateur* 1995 (notice n° 16 : « Louis Licherie » par Jean-Claude Boyer) ; *Dessin en France* 2001 (notice n° 88)

1 (à gauche). Sylvain Bonnet (Romorantin, vers 1645 [?] – Paris, 1705), attribué à | *Le Partage de la Terre promise* (*recto*), s.d. | Lavis d'encre grise sur traits de pierre noire, 16,6 × 23,5 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-532 *recto* [legs Bodmer, Genève, 1912])

2 (à droite, en haut). Louis Licherie (Houdan, Yvelines [?], 1615 ou 1629 – Paris, 1687) | *Le Partage de la Terre promise*, vers 1680 (?) | Huile sur toile, 51 × 69,5 cm (Dijon, Musée Magnin, inv. 1938 F 905)

3 (à droite, en bas). Louis Cossin (1627-1704), d'après Louis Licherie | *Le Partage de la Terre promise*, s.d. | Gravure, 47,2 × 62 mm au trait carré (Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, inv. Da 46 n° 4190 f° 1)

plusieurs collections. Ces dessins, souvent ovales, sont anonymes ou se glissent sous des noms italiens et surtout français : Bourdon, Mignard, Loir, Boullongne, Corneille, Pietro de' Pietri, le Dominiquin, d'autres encore… Les sujets représentés sont divers mais, dans certains cas, s'organisent en suites (celle, par exemple, de l'histoire biblique de Joseph ou celle, très parisienne, de sainte Geneviève[6]). Une même scène peut être reprise : ainsi l'épisode de Benjamin amené devant Joseph est représenté sur trois feuilles, l'une à Rennes, les deux autres à Baltimore. Certains dessins, enfin, sont des copies plus ou moins libres d'œuvres d'autres maîtres.

Cet ensemble complexe, aux frontières encore mouvantes, reste à étudier mais il nous paraît possible de l'attribuer à un artiste aujourd'hui obscur, Sylvain Bonnet. Ce dernier dessina le frontispice du célèbre recueil des *Hommes illustres* de Charles Perrault, paru en 1696, et Jennifer Montagu a repéré deux dessins préparatoires[7] qui peuvent servir de point de départ pour la reconstitution de son œuvre[8]. Bonnet serait né à Romorantin, sans doute vers 1645 puisque « Silvano Bonet pittore » était à Rome, en 1666, le compagnon du peintre Pierre Monier et du graveur Étienne Baudet, l'un et l'autre pensionnaires de la toute jeune Académie de France. Sa carrière n'a pas été retracée dans le détail, mais on sait au moins qu'il épousa une fille du fameux marchand de tableaux Picard et qu'il réussit à être, à la fois, « peintre du roi » et membre de l'Académie de Saint-Luc. Il est le plus souvent désigné comme un miniaturiste, qui pouvait vendre fort cher sa production, mais seules quelques enluminures signées de lui ont été jusqu'ici repérées.

Fut-il aussi le fécond dessinateur à qui revient le groupe d'œuvres que nous évoquons ? Si tel est le cas, il faudrait voir dans la feuille de Genève non pas un dessin préparatoire de Licherie lui-même, mais la copie par Bonnet de l'un de ses tableaux. Quant aux *Quatre études de figures pour le groupe des Porteurs de la grappe de Canaan* dessinées au *verso* (fig. 4), elles ne se retrouvent ni dans le tableau Magnin ni dans l'estampe de Cossin et peuvent être considérées comme autant de reprises talentueuses, de variations sur un thème.

6. *Dessins français du XVIIe siècle* 1993, p. 16 ; *Paris, de Clovis à Dagobert* 1996 (notice n° 57 : « Sylvain Bonnet » par Jean-Claude Boyer [pp. 140-141])

7. L'un à Berlin (plume et lavis d'encre de Chine, pierre noire, 28,8 × 18,8 cm (Kupferstichkabinett, inv. KdZ 26 271), l'autre à Paris (plume, encre brune, lavis brun, rehauts de blanc sur papier beige, 16,5 × 12,6 cm [École nationale supérieure des beaux-arts, inv. Mas 1027, classé sous « Charles Le Brun »])

8. *Vom späten Mittelalter* 1973, n° 162 (notice « Sylvain Bonnet » par Peter Dreyer, p. 94)

4. Sylvain Bonnet (Romorantin, vers 1645(?) – Paris, 1705), attribué à | *Quatre études de figure pour le groupe des Porteurs de la grappe de Canaan* (*verso* du *Partage de la Terre promise*), s.d. | Lavis d'encre grise sur traits de pierre noire, 16,6 × 23,5 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-532 *verso* [legs Bodmer, Genève, 1912])

On doit noter enfin que la scène du *Partage de la Terre promise* met en quelque sorte le point final à l'histoire de Moïse, dont les divers épisodes apparaissent fréquemment dans l'œuvre dessiné de Sylvain Bonnet, tel que nous tentons de le reconstituer. [*j-cb*]

François-Adrien Boieldieu (Rouen, 1775 – Jarcy, Seine-et-Oise, 1834)

Boieldieu revenant de la vente de chez Klostermann, à Saint-Pétersbourg, le long de la Néva, entre 1803 et 1811, ou après 1821

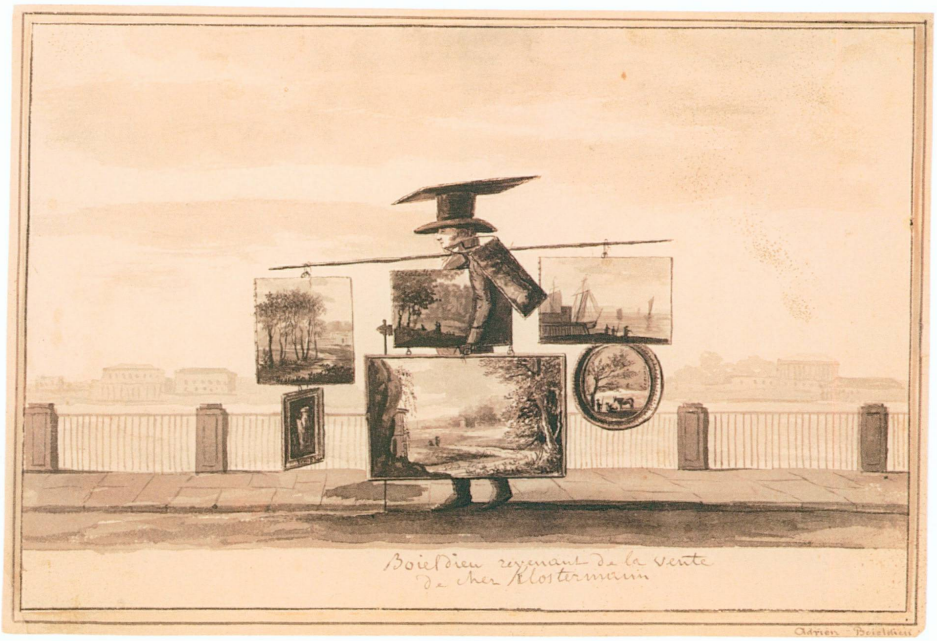
Aucun des dictionnaires usuels de la peinture ne nous renseigne évidemment sur Boieldieu, tant sa carrière de musicien et de compositeur d'opéras et d'opéras-comiques, qui l'ont rendu célèbre en son temps, a occulté son talent dans le domaine de la peinture et du dessin. C'est à ses heures perdues qu'il s'adonne à cette autre passion, menant également une activité parallèle de marchand de tableaux.

Ayant débuté sa carrière musicale dans sa ville natale comme organiste, Boieldieu compose des mélodies et des pièces pour piano ainsi que son premier opéra, *La Fille coupable*, qui est donné au Théâtre de Rouen en 1793. Nommé professeur de piano au Conservatoire de Paris en 1798, il commence à s'assurer une certaine notoriété par ses opéras dont l'un des plus connus, parmi la quarantaine qu'il composa, est *Le Calife de Bagdad* (1800).

Directeur de la musique à l'Opéra impérial de Saint-Pétersbourg, il est au service du tsar Alexandre Ier de 1803 à 1811. De retour à Paris, il crée *Pharamond* pour le couronnement de Charles X (juin 1825) et son plus grand succès, *La Dame blanche* (1825)[9].

C'est seulement sporadiquement et sommairement que les biographes de Boieldieu mentionnent son activité picturale, manifestement secondaire au sein d'une carrière musicale aussi intense que féconde. Cependant, « si la musique était pour lui l'essentiel, elle n'était

9. Sur le musicien et l'artiste, voir DUVAL 1883 ; AUGÉ DE LASSUS 1908 ; FAVRE 1944



5. François-Adrien Boieldieu (Rouen, 1755 – Jarcy, Seine-et-Oise, 1834) | *Boieldieu revenant de la vente de chez Klostermann, à Saint-Pétersbourg, le long de la Néva*, entre 1803 et 1811 ou après 1821 | Pinceau et lavis d'encre de Chine sur papier blanc, 15,5 × 23,8 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. Boi. 1 [legs Étienne Duval, Genève, 1914; dépôt de la Société des Arts, Genève, 1981])

pas exclusivement absorbante[10]». Quelques toiles et dessins sont cités çà et là au gré de sa biographie mais ces œuvres demeurent aujourd'hui difficiles à identifier et à localiser à l'exception d'un petit ensemble de peintures au Musée des beaux-arts de Rouen[11]. Aussi, ce dessin (fig. 5) constitue-t-il à plus d'un titre un témoignage précieux sur cet aspect de la production artistique du musicien en apportant un élément essentiel de référence à l'appréciation de son œuvre graphique[12].

Boieldieu s'est représenté ici, non sans humour et dérision, dans son rôle d'acheteur, revenant d'une vente de tableaux anciens à Saint-Pétersbourg comme l'indique la légende du dessin. Il porte les tableaux acquis, de manière cocasse mais astucieuse, à la main, sous le bras, accrochés à une longue perche, et même en équilibre précaire sur le sommet de son haut-de-forme. Doté d'une coiffure burlesque, sa silhouette singulière, tel un homme-sandwich, disparaît derrière les toiles. Cette scène insolite et caricaturale nous éclaire sur la personnalité de Boieldieu et son sens de l'humour. On n'est donc guère étonné de le voir plus tard, à l'instar de ses collègues académiciens, caricaturer ses condisciples lors des séances de l'Institut qu'il fréquente volontiers à son retour à Paris depuis qu'il en est devenu membre en 1817[13] : « Aux séances de l'Institut [...], souvent il prend un papier et crayonne au hasard de ses rêves ou de ses souvenirs[14] », « [...] il reprenait avec succès le crayon et plus d'un de ses confrères eût pu se reconnaître dans ses gracieuses caricatures[15] ».

Ce n'est pas par hasard si Boieldieu situe cette scène à Saint-Pétersbourg où il réside depuis le mois de juin 1803 et dont on reconnaît les quais le long de la Néva. À la lecture de ses biographes, il apparaît que Boieldieu se soit adonné à la peinture et au dessin à partir de cette période « [...] car aux longues heures de loisir qu'entraîne l'exil, serait-il flatteur et doré, Boieldieu maintes fois s'était diverti et amusé au jeu du crayon et même du pinceau. Il dessinait, peignait, non sans agrément[16]. » Et sans doute cette activité a-t-elle été sa consolation[17]. On sait que Boieldieu n'est pas venu en Russie que pour de bonnes raisons, même si sa présence correspond à un courant général d'engouement pour la cour du tsar Alexandre Ier qui cherchait à attirer artistes français et italiens. Sa déception sentimentale,

10. DUVAL 1883, p. 25

11. Au moins quatre paysages peints à l'huile : *Vue du château de Villers-sur-Mer (Calvados)*, huile sur toile marouflée sur bois, 132 × 155 cm (Rouen, Musée des beaux-arts, inv. 937-3-1) ; *Cours d'eau sous un bois*, huile sur toile, 31,5 × 43,5 cm (Rouen, Musée des beaux-arts, inv. 948-6-3) ; *Paysage*, huile sur toile, 30 × 17,3 cm (Rouen, Musée des beaux-arts, inv. 948-6-6) ; *Vue de la maison de Boieldieu à Jarcy près de Brunoy*, huile sur carton, 20 × 29,5 cm (Rouen, Musée des beaux-arts, inv. 948.6.8)

12. Pinceau et lavis d'encre de Chine sur papier blanc, 15,5 × 23,8 cm ; filet d'encadrement à la plume et encre noire ; légendé en bas au milieu à la plume « Boieldieu revenant de la vente de chez Klostermann » ; annoté sur le montage en bas à droite « Adrien Boieldieu »
Provenance : Ninette Duval (1801-1866), fille d'Adam-Wolfgang Töpffer et épouse de François Duval, consul général de la République helvétique à Saint-Pétersbourg, Genève (album B, 1838, p. 30) ; Étienne Duval (1824-1914), fils de Ninette Duval, paysagiste, Genève ; legs à la Société des Arts de Genève ; collection de la Société des Arts de Genève, dépôt au Musée, 1981 (MAH, Cabinet des dessins, inv. Boi. 1 [dépôt SdA])
Bibliographie : DUVAL 1883, p. 20, repr. page de garde ; AUGÉ DE LASSUS 1908, p. 108 ; *Dessins russes* 1996, couv., pp. 3-6 et 25 ; CECCONI 2001, repr. ; *Dessins français* 2004, p. 155, repr.
Expositions : *Dessins russes* 1996 ; *Francia clásica y moderna* 2005, n° 46

13. Boieldieu est élu membre de l'Académie des beaux-arts, section de composition musicale, le 29 novembre 1817 (FRANQUEVILLE 1895, p. 194, n° 332).

14. AUGÉ DE LASSUS 1908, p. 108

15. DUVAL 1883, p. 25. Malheureusement, ces caricatures ne sont pas localisées.

16. AUGÉ DE LASSUS 1908, p. 53

17. AUGÉ DE LASSUS 1908, p. 108

un an après son mariage en mars 1802 avec la danseuse Clothilde Mafleurai, incapable d'abandonner sa vie libre d'avant, de même qu'une perte de faveur passagère auprès du public parisien, a également dû motiver sa décision.

Le milieu que l'artiste côtoyait à Saint-Pétersbourg a sans doute encouragé son intérêt pour les arts plastiques. Boieldieu était l'un des habitués du salon de François Duval qui réunissait alors artistes et peintres renommés de la ville[18] : on y rencontrait le compositeur italien Clementi, le peintre de genre et de sujets militaires Alexander Orlovsky, le portraitiste et miniaturiste genevois François Ferrière… Consul général de la République helvétique à Saint-Pétersbourg, François Duval (1776-1854) était joaillier du tsar et de surcroît un éminent collectionneur d'art antique et de peintures essentiellement nordiques, une collection dont il a, semble-t-il, constitué l'essentiel en Russie. Une relation amicale et durable s'est instaurée entre Boieldieu et Duval, le musicien s'intéressant dès lors au commerce de l'art et jouant le rôle de courtier auprès du collectionneur, même encore après le retour de ce dernier à Genève en 1816. Le catalogue de 1808 de la collection Duval mentionne, par exemple, trois tableaux « emplettés à Paris par Boyeldieu pour le compte de Duval[19] » et leur correspondance évoque ses prospections de tableaux : dans une lettre du 7 janvier 1823, Boieldieu relate ses transactions à propos d'un Karel Dujardin à l'occasion d'une vente parisienne, et de ses recherches pour trouver un Paulus Potter, afin de satisfaire son commanditaire[20]. Ces échanges épistolaires montrent les connaissances picturales de Boieldieu et le grand plaisir surtout qu'il avait à pouvoir parler peinture avec un connaisseur. Le musicien semble également avoir collectionné pour son propre compte : à cette époque, précisément située par Favre entre 1822 et 1824, Boieldieu « consacre une partie de ses loisirs à la peinture. Non seulement il court les ventes de tableaux, et se constitue une galerie très éclectique, choisie d'un goût très sûr, mais il manie aussi fort bien le pinceau[21]. »

L'iconographie de ce charmant lavis est donc directement en rapport avec les Duval à qui Boieldieu destinait cette œuvre. Il l'avait envoyé à Ninette Duval, qui n'est autre que la fille d'Adam-Wolfgang Töpffer et la sœur de Rodolphe, et qui épousa François Duval à Genève en 1821. Elle conserva cette feuille dans un album de soixante-treize dessins réunis depuis son mariage, œuvres rapportées par son mari de Saint-Pétersbourg ou d'artistes proches de la famille, qu'ils soient peintres, dessinateurs, architectes ou musiciens. Rappelons, par ailleurs, que l'estime que Boieldieu portait à Ninette Duval se manifesta par l'entregent que l'artiste déploya afin d'obtenir, mais en vain, l'élection d'Adam-Wolfgang Töpffer à l'Académie des beaux-arts[22]. À l'intention de ses amis, les tableaux représentés sur ce dessin sont donc tous flamands ou hollandais pour correspondre au goût de François Duval : on peut identifier un petit portrait de femme à la manière de Rembrandt, un grand paysage de Verdussen, et, parmi les autres paysages, une marine et un paysage de neige typiquement nordiques.

Le lavis vaporeux de l'arrière-plan, évoquant les quais embrumés de la Néva, témoigne aussi de la prédilection de Boieldieu pour le paysage, genre auquel il semble s'être presque exclusivement consacré. Les seuls paysages connus sont quatre toiles de petit format du Musée des beaux-arts de Rouen dont l'une, réalisée en 1833, apparaît être la dernière huile de l'artiste, si l'on en croit l'inscription du cartel ancien. Cette mention témoigne aussi que Boieldieu a peint jusqu'à la fin de sa vie. Par leur mise en pages bien ordonnée, ces œuvres d'un style délicat et soigné s'inscrivent encore dans la tradition du paysage classique, bien que leur simplicité révèle un réel souci d'authenticité dans l'esprit des paysagistes de l'époque.

18. Duval 1883, p. 19

19. *Dessins russes* 1996, p. 6, et p. 18, note 3

20. Duval 1883, p. 12

21. Favre 1944, vol. I, p. 212

22. Duval 1883, pp. 21-24

Quelques autres paysages dessinés, non localisés à ce jour, illustrent les anciennes biographies de l'artiste : une vue du *Pont du Gard* au milieu des arbres[23] et un petit paysage en *tondo* du site de Krestowsky, une des îles formées à Saint-Pétersbourg par les bras de la Néva, dessin exécuté d'après nature selon son propriétaire d'alors, Émile Duval[24].

Par sa qualité, ce dessin reflète aussi le niveau du talent de l'amateur, qui avait « atteint un certain degré de mérite[25] » selon ses contemporains. On ne sait rien de sa pratique quoiqu'il semble avoir copié les grands maîtres, si l'on en croit la mention d'une toile de petit format « d'après Nicolas Poussin[26] ». Son style « est net, précis, bien écrit, un peu sec, joli ; c'est bien d'une main exacte et d'un esprit sans nuage[27] ». Enfin, il apparaît difficile de dater précisément ce dessin, qui a pu être réalisé pendant le séjour de l'artiste en Russie, entre 1803 et 1811, ou plus tard, après 1821, quand il l'envoie à Ninette Duval, se souvenant à cette occasion de ses fréquentations des ventes de Saint-Pétersbourg. [*hm*]

Jean-Baptiste Isabey (Nancy, 1767 – Paris, 1855)

Portrait-charge présumé du peintre Carle Vernet (1758-1836), autour de 1830

On ne saurait réduire l'œuvre d'Isabey aux seuls stéréotypes des « portraits en voiles » d'élégantes et aux miniatures des grands de son époque et de l'Europe entière. Outre cette production officielle qui a fait son renom du règne de Louis XVI à la fin de la monarchie de Juillet, Isabey s'est aussi essayé à la caricature et au portrait-charge, un aspect important de son œuvre pourtant resté méconnu[28].

Collaborant déjà sous le Directoire au journal *Le Suprême Bon Ton*, il dessine des satires à connotations politiques dont l'une des plus fameuses est *Le Petit Coblentz*[29], description caustique des intrigues politiques de la scène parisienne de l'époque. Sous la Restauration, ses caricatures à l'encontre des Bourbons et de Louis XVIII en particulier lui valent d'être surveillé, soupçonné d'être de ceux qui frondaient le gouvernement. En témoigne encore un rare dessin du Musée du Louvre où le roi est ridiculisé, conduit avec un mors par un renard anglais lui tendant un polichinelle en guise de carotte[30]. Déjà suspect pour ses accointances bonapartistes, l'ancien « Premier peintre dessinateur de l'Empire » vit ainsi la police débarquer en 1817 dans son atelier pour détruire ses plaques lithographiques. À la suite de cet incident, Isabey semble abandonner la caricature politique au profit de la scène humoristique de mœurs dans l'esprit du moment : la suite des douze caricatures qu'il publie l'année suivante dénonce principalement les parvenus d'une bourgeoisie à la conquête du pouvoir. *Le Coup de vent* en est sans doute l'une des plus célèbres[31].

Isabey dessine des portraits-charges sa vie durant, sans s'oublier lui-même : réputé pour son élégance, il s'est caricaturé en costume d'*Incroyable* (fig. 6), de nouveau à la mode dans les années 1820[32]. Sa galerie de portraits comporte essentiellement ses amis et proches, parmi lesquels les peintres Horace Vernet[33], son gendre Charles Cicéri (1782-1868)[34], le miniaturiste Pierre-Alexandre Parisot, mais aussi l'archéologue et collectionneur d'objets médiévaux Alexandre Du Sommerard[35] ou Henry Campan[36], époux de la fondatrice de l'Institut de même nom, pensionnat à la mode pour jeunes filles où Isabey fut professeur de dessin. Ces portraits caricaturaux, rapidement croqués au crayon ou au lavis sur des feuilles de petit format, sans doute issus de carnets, sont aujourd'hui principalement dispersés dans les collections du Musée du Louvre, du Musée Carnavalet et du Musée Borély de Marseille ainsi qu'à la Bibliothèque nationale de France où se trouve un recueil de portraits d'académiciens[37]. C'est sans doute par dépit qu'Isabey réalise cette dernière

23. Augé de Lassus 1908, p. 6, repr.

24. Duval 1883, p. 21, repr.

25. Duval 1883, p. 7

26. Duval 1883, p. 20 : « une copie à l'huile de très petites dimensions, qui, selon toute probabilité, doit être d'après Nicolas Poussin ».

27. Augé de Lassus 1908, p. 108

28. Voir le bref chapitre « Isabey, le méconnu », dans *Jean-Baptiste Isabey* 2005, pp. 93-95 (par François Pupil)

29. Vers 1796-1798, plume et aquarelle, 45 × 37 cm (Paris, Musée Carnavalet, inv. D. 7945)

30. Plume et encre brune, 18,8 × 22,7 cm (Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. RF 3630, *recto*)

31. Plume et encre brune, aquarelle, crayon noir, 16,9 × 18,6 cm (Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. RF 3620, *recto*)

32. Vers 1795-1798, plume et encre de Chine, 18,5 × 9 cm (Paris, Musée Carnavalet, inv. I.E.D. 1746 / E 3759 [217] ; voir aussi Basily-Callimaki 1909, p. 400 ; *Jean-Baptiste Isabey* 2005, n° 200, p. 156

33. Basily-Callimaki 1909, p. 9

34. Basily-Callimaki 1909, p. 27

35. Parisot : pinceau et lavis brun, pierre noire, 22,7 × 15 cm (Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. RF 38539, *recto*) ; Du Sommerard : pinceau et lavis brun, mine de plomb, 23,6 × 17,4 cm (Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. RF 38538, *recto*)

36. Basily-Callimaki 1909, p. 44

37. Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, inv. Na-40b fol.

6-7. Jean-Baptiste Isabey (Nancy, 1767 – Paris, 1855)

6 (à gauche). *Autoportrait en costume d'Incroyable*, vers 1796-1798 | Plume et encre de Chine, 18,5 × 9 cm (Paris, Musée Carnavalet, inv. I.E.D. 1746 / E 3759 [217])

7 (à droite). *Portrait-charge présumé du peintre Carle Vernet (1758-1836)*, autour de 1830 | Plume et lavis de sépia sur légère esquisse à la mine de plomb sur papier vergé crème, 18,7 × 13,8 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1957-14 [don Erich (?) Lederer, Genève, 1957])

série, lui qui n'eut jamais l'honneur d'être membre de l'Institut, malgré ses candidatures répétées depuis la mort de Carle Vernet en 1836.

Jusque-là non identifié, le modèle de ce dessin (fig. 7)[38] nous paraît justement être Carle Vernet par analogie avec les autres portraits connus du peintre : les nombreux portraits dessinés ou peints par son fils Horace, dont le plus célèbre est celui du Musée du Louvre[39] aux accents romantiques (fig. 11), ou la lithographie signée « Piaud » souvent reproduite en en-tête des biographies anciennes consacrées à l'artiste. Cette charge présente également des similitudes avec une caricature dessinée par Horace, également conservée au Musée de Genève par le hasard de l'histoire des collections[40]. Les traits exacerbés par le

38. Plume et lavis de sépia sur légère esquisse à la mine de plomb sur papier vergé crème, 18,7 × 13,8 cm ; monogrammé à la plume au milieu, à droite « J. I. » ; en bas, à droite, à la mine de plomb « 4 » ; au *verso*, esquisse à la mine de plomb du même profil masculin (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1957-14)
Provenance : Don Erich (?) Lederer, 1957
Bibliographie : Dessins français 2004, p. 161, repr.
Expositions : *Karikaturen-Karikaturen ?* 1972, cat. G 19, p. 85 ; *Francia clásica y moderna* 2005, n° 57

39. 1828, huile sur toile, 81 × 64,5 cm (Paris, Musée du Louvre, Département des peintures, inv. RF 661)

40. Voir plus loin, note 45, et fig. 10, p. 104

8 (à gauche). Louis Léopold Boilly (La Bassée [environs de Lille], 1761 – Paris, 1845) | *Une réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey* | Huile sur toile, 71,5 × 111 cm (Paris, Musée du Louvre, Département des peintures, inv. 1290 *bis*)

9 (à droite). Jean-Baptiste Isabey (Nancy, 1767 – Paris, 1855) | *Caricature d'homme de profil*, s.d. | Plume et lavis de sépia sur esquisse à la mine de plomb, 17,5 × 11,5 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1957-15 [don Erich (?) Lederer, Genève, 1957])

profil semblent en effet correspondre à ceux de la physionomie du peintre : un nez aquilin, un large front et un crâne dégarni, des cheveux désordonnés se prolongeant en rouflaquettes, le visage émergeant d'un col de chemise exagérément remonté sous les oreilles. La sophistication du costume, par la superposition étudiée des rubans de cravate et du revers du manteau, semble en adéquation avec la réputation de Carle Vernet, décrit par ses contemporains comme un dandy, un gentleman raffiné et de surcroît un homme d'esprit connu pour ses calembours et ses bons mots.

Il ne serait en effet pas étonnant de voir, au même titre que son fils Horace, Carle Vernet faire partie des séries de charges d'Isabey. On sait que les deux artistes étaient amis et, en 1798 déjà, Carle est présent dans le célèbre tableau de Louis Léopold Boilly *Une réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey* (fig. 8)[41]. Par ailleurs, ils collaborèrent à la *Revue des Tuileries*, commande napoléonienne, Carle étant chargé d'y dessiner les chevaux. Enfin, leurs familles semblaient proches, Isabey portraiturant la femme d'Horace Vernet en 1818[42], lui-même auteur du portrait d'Isabey dix ans plus tard. Outre le fait d'avoir traversé plusieurs régimes, les deux artistes avaient en commun leur talent de caricaturiste, Carle Vernet étant également l'auteur de scènes de mœurs humoristiques en marge de sa carrière officielle de peintre.

Avec la finesse du pinceau et la fluidité du lavis de sépia qu'il utilise souvent pour ses portraits-charges, Isabey restitue, grâce à son sens aigu de l'observation, le profil du peintre en quelques traits ironiques, exagérant la proéminence du nez, la saillie du menton en galoche, le front fuyant sous des mèches rebelles, la paupière lourde et l'élégance recherchée du personnage.

Enfin, l'autre portrait-charge de l'artiste également présent dans les collections du Musée (fig. 9) pourrait représenter le violoniste et compositeur autrichien Louis Eller, si l'on se fie à l'annotation de ce nom en haut de la feuille[43]. Né à Graz en 1820 et fixé à Pau où il mourra en 1862, le musicien vint à plusieurs reprises à Paris, la première fois en 1844, puis en 1850, en des périodes où il aurait pu rencontrer Isabey âgé.

Par cet aspect de son œuvre, Isabey s'inscrit dans la longue tradition du portrait-charge qui trouve ses origines dans les études de têtes grotesques de Léonard de Vinci. Envisageant la beauté comme relevant de l'universel et la laideur du particulier, Léonard a aussi bien représenté la figure humaine sous sa forme la plus parfaite que dans sa disproportion ou sa difformité. Au XVIIe siècle, Annibal Carrache se fait une spécialité des petits portraits-charges et, après lui, Guerchin, Francesco Mola et Pier Leone Ghezzi. Enfin, l'intérêt du siècle des Lumières pour la physiognomonie donne un nouvel essor à la caricature qui connaît son âge d'or en France à la faveur des événements politiques sous la Restauration puis sous la monarchie de Juillet. [*hm*]

Émile-Jean-Horace, dit Horace Vernet (Paris, 1789-1863)
Portrait-charge de Carle Vernet âgé (1758-1836), entre 1826 et 1836

Petit-fils de Claude-Joseph Vernet, le peintre de marines de Louis XV, et fils de Carle Vernet, peintre militaire mais aussi de chevaux, de courses et de chasses, Horace, peintre officiel et engagé, est sans doute le plus populaire de la dynastie.

Formé par les artistes de son entourage familial, Moreau le Jeune et François-André Vincent, ainsi que par son père, le jeune dessinateur prodige est prédestiné à peindre des chevaux et des batailles. Présent au Salon dès 1812, il voit cependant ses tableaux refusés en 1822 en raison de leurs sujets bonapartistes ; l'exposition personnelle qu'il organise alors dans son atelier avec cinquante de ses œuvres connaît un grand succès et consacre définitivement sa réputation. Dès lors, il est comblé d'honneurs et de commandes : un plafond pour le Louvre de Charles X, puis un autre pour le Conseil d'État. Officier de la Légion d'honneur en 1825, il est élu à l'Institut en 1826. Successeur de Pierre-Narcisse Guérin et prédécesseur d'Ingres, il est directeur de l'Académie de France à Rome de 1829 à 1834.

41. Huile sur toile, 71,5 × 111 cm (Paris, Musée du Louvre, Département des peintures, inv. RF 1290 *bis*)

42. Portrait connu par la lithographie de Langlumé (Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, SNR Isabey)

43. Plume et lavis de sépia sur esquisse à la mine de plomb, 17,5 × 11,5 cm ; signé en bas, à droite « J. Isabey » ; annoté en haut à gauche « Eller » ; *Dessins français* 2004, p. 162, repr. ; *Francia clásica y moderna* 2005, p. 168, fig. 1

10-11. Émile-Jean-Horace, dit Horace Vernet (Paris, 1789-1863)

10 (à gauche). *Portrait-charge de Carle Vernet âgé (1758-1836)*, entre 1826 et 1836 | Plume et encre brune sur papier beige, 14,4 × 11,2 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-3504 [legs Bodmer, Genève, 1912])

11 (à droite, en haut). *Portrait de Carle Vernet*, 1828 | Huile sur toile, 81 × 64,5 cm (Paris, Musée du Louvre, Département des peintures, inv. RF 661)

12 (à droite, en bas). Louis Léopold Boilly (La Bassée [environs de Lille], 1761 – Paris, 1845) | *Portrait-charge de Carle Vernet*, s.d. | Aquarelle, dimensions inconnues (localisation inconnue)

De retour à Paris en 1835, il reçoit ses plus importantes commandes officielles, devenant l'un des principaux artisans du Musée d'histoire de France de Versailles de Louis-Philippe. Ses vastes peintures de batailles du Premier Empire et de la campagne d'Algérie contemporaine lui valent une immense popularité, faisant quelque peu oublier son talent de peintre de genre, de portraitiste et de paysagiste[44].

Ce dessin (fig. 10) était jusque-là inventorié à tort sous le nom de Carle Vernet, les différentes annotations portées sur la feuille ayant été interprétées de manière erronée[45] : elles identifient en effet le modèle et non, comme on l'a cru anciennement, l'auteur du dessin. Et c'est bien d'un portrait-charge représentant Carle Vernet qu'il s'agit. On y retrouve, exagérés et amplifiés dans leurs défauts, les traits caractéristiques de la physionomie du peintre par comparaison avec les autres portraits connus de l'artiste, qu'il s'agisse des versions officielles, comme le fameux portrait peint par son fils Horace au Musée du Louvre (fig. 11), ou de caricatures, comme celle de Louis Léopold Boilly (fig. 12)[46]. Le peintre, déjà âgé, est décrit sans complaisance : le front et le crâne dégarnis, les cheveux dans

13. Émile-Jean-Horace, dit Horace Vernet (Paris, 1789-1863) | *Portrait-charge de Carle Vernet âgé*, s.d. | Fac-similé d'après un dessin à la plume et encre brune, 8 × 10,1 cm (Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, inv. Rés. Na 40a Pet. fol. p. 28)

un désordre romantique se finissant en rouflaquettes, le sourcil en bataille au-dessus d'une paupière lourde, un nez imposant auquel le profil donne une importance démesurée, la bouche et le menton disparaissant dans la profusion des cols de la chemise et du manteau exagérément remontés. Ce trait vestimentaire est conforme à la réputation de Carle Vernet, homme élégant et raffiné, gentleman aux bonnes manières, recherché dans le monde pour son esprit brillant. « De race des pieds à la tête[47] », on le disait distingué et il garda une tournure leste et dégagée jusqu'à un âge avancé, laissant l'image d'un octogénaire juvénile.

L'attribution de ce croquis à son fils Horace ne fait pas de doute par analogie avec les nombreuses caricatures pleines d'humour que celui-ci a laissées de ses contemporains. Le geste, rapide et sûr, est habituel à la virtuosité graphique de l'artiste qui excelle à saisir en quelques coups de plume, l'un de ses médiums privilégiés pour ses portraits-charges, les principaux traits du visage de son père. Horace Vernet fut un dessinateur d'une grande prodigalité et le dessin fut très tôt l'une de ses principales occupations. Avec une aisance naturelle dans le maniement du crayon, il consacre ses premiers croquis à des scènes militaires puis à des figures de mode, en tant que dessinateur en titre du *Journal des modes*. Son talent de « croquiste » est avéré par ses albums de voyage, dont il couvrait les pages avec une sorte de nécessité impérieuse. Enfin, c'est sans doute dans l'atelier de Vincent, avant 1808, qu'il prend goût à la caricature.

L'inscription au *verso* de la feuille, de la main du collectionneur Charles Gasc, qui selon son habitude consignait au dos des dessins en sa possession des informations relatives aux œuvres, rapporte que ce portrait aurait été réalisé pendant une séance de l'Institut. Carle Vernet siégeait en effet à l'Académie des beaux-arts au sein de la section peinture, depuis son élection le 3 juin 1815. Horace y fut aussi élu le 24 juin 1826, à la majorité absolue, succédant à François Le Barbier. La présence des Vernet, père et fils, à l'Institut fit d'ailleurs dire au comte de Forbin : « Pour les Vernet, le fauteuil académique est un meuble de famille[48]. »

Par le nombre de personnalités réunies simultanément, les séances de l'Institut constituaient des occasions idéales pour les artistes de se portraiturer ou de se caricaturer les uns les autres. Nombreux furent ceux qui se laissèrent prendre à cette distraction, dessinant aussi des motifs décoratifs ou des paysages : Paul Delaroche, Isidore Pils, David d'Angers, Eugène Delacroix, Michel Drolling… ont laissé leur nom à quelques-unes de ces séries de croquis pris sur le vif dont certaines se trouvent à l'École nationale supérieure des beaux-arts à Paris[49]. Horace Vernet fut, semble-t-il, particulièrement fécond en ces circonstances si l'on en juge par les ensembles encore conservés à la Bibliothèque de l'Institut[50] et à la Bibliothèque nationale de France[51]. C'est dans l'un des albums de cette dernière que figure un fac-similé d'un autre portrait-charge de Carle Vernet (fig. 13) par Horace dont le prototype original n'est pas connu. La feuille est de plus petites dimensions (8 × 10,1 cm) et le trait à la plume est aussi sûr pour un croquis également de profil mais moins flatteur[52].

Siégeant aux côtés de son père, c'est au cours des dix dernières années de vie de ce dernier qu'Horace a pu l'avoir dessiné : soit entre 1826, année de son entrée à l'Institut, et 1828, avant son départ pour Rome, soit entre mars 1835, quand il revient à Paris, et la mort de son père le 27 novembre 1836. Parmi les modèles quelques fois victimes de la plume d'Horace Vernet, on trouve en outre dans ces séries des peintres bien sûr (Ingres, Granet, Delaroche, Heim, Nanteuil…), des sculpteurs (Pradier, David d'Angers) mais aussi des architectes (Fontaine) ou des musiciens (Spontini, Halévy)… [*hm*]

44. Sur l'artiste : MIRECOURT 1855 ; DURANDE 1863 ; BLANC 1898 ; DAYOT 1898 ; *Horace Vernet* 1980 ; RENAUDEAU 2000

45. Plume et encre brune sur papier beige, 14,4 × 11,2 cm ; annoté à la plume en bas à gauche « C. Vernet. » ; au *verso* inscription à la plume « Vernet (Charles) / dit Carle Vernet. / né en 1758, Mort à Bordeaux / en 1835 / Ce dessin fait pendant / une séance de l'Institut / m'a été donné en 1841 / par Louis le Boquest (?) / beau-frère du peintre Biard (?) / C. Gasc / h = 0,m143 / L = 0,m116 » (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1912-3504)
Provenance : Charles Gasc, collectionneur de dessins, Paris, marque en bas à droite (L. 542 rouge) ; probablement vente Paris, 17 janvier 1865, n° 151 ; peut-être Barthélemy Menn (1815-1893), peintre, Genève ; Barthélemy Bodmer (1848-1904), peintre et beau-fils de Menn, Genève ; legs Bodmer, Genève, 1912 ; marque du Musée de Genève en bas à gauche (L. 2756[b])
Ancienne attribution : Carle Vernet
Bibliographie : *Dessins français* 2004, p. 168, repr. (comme Carle Vernet)
Expositions : *Karikaturen-Karikaturen ?* 1972, hors cat. ; *Francia clásica y moderna* 2005, n° 58 (comme Horace Vernet)

46. DAYOT 1925, p. 182. Rappelons que nous croyons également identifier Carle Vernet dans le portrait caricatural de Jean-Baptiste Isabey du Musée (fig. 7).

47. DURANDE 1863, p. 45

48. DURANDE 1863, p. 77

49. BRUGEROLLES 1984

50. Paris, Bibliothèque de l'Institut : « L'Académie des beaux-arts croquée par un de ses

Rosa Bonheur

14-15. Rosa Bonheur (Bordeaux, 1822 – Thomery, Seine-et-Marne, 1899)

14 (à gauche). *Un berger*, s.d. | Fusain, 36,2 × 21,5 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1908-69 [achat])

15 (à droite). *Étude de moutons et de chèvres*, s.d. | Mine de plomb et rehauts de gouache blanche, 23,6 × 39,6 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1908-70 [achat])

Rosa Bonheur [Marie-Rosalie Bonheur, dite Rosa Bonheur] (Bordeaux, 1822 – Thomery, Seine-et-Marne, 1899)
Un berger, s.d.

Fille du peintre Raymond Bonheur, portraitiste de la bonne société bordelaise, Rosa Bonheur reçoit de son père les premiers rudiments de peinture. Élevée au contact de la nature, elle manifeste très tôt un vif intérêt pour les animaux. Alors que sa famille se fixe à Paris en 1828, c'est au Bois de Boulogne qu'elle réalise ses premières études sur le vif. Encouragée par son père, elle expose pour la première fois au Salon de 1841 des études d'animaux qui lui valent d'être remarquée du public mais peu de la critique. Médaillée d'or au Salon de 1848, elle reçoit une importante commande du Ministère de l'intérieur, le *Labourage nivernais*[53]. Cette peinture animalière monumentale remporte un succès unanime au Salon de 1849. Quatre ans plus tard, le *Marché aux chevaux* (1853-1855)[54] lui assure une renommée plus large encore en Angleterre et aux États-Unis, notamment, où elle voyage avec sa toile. Dès 1859, elle se retire dans son château de By dans la forêt de Fontainebleau pour être plus proche de la réalité de la terre[55].

Chantre de la peinture animalière, genre qu'elle contribua à valoriser et à faire reconnaître officiellement, Rosa Bonheur a presque exclusivement représenté des animaux, et en particulier des animaux domestiques. Elle n'a cessé de les étudier, se passionnant pour leurs mœurs et leur mode de vie, cherchant à sonder leur psychologie et à capter leurs expressions.

L'intérêt quasi absolu de l'artiste pour l'animal relègue presque systématiquement la figure humaine au second plan. Sa présence est effacée, voire sacrifiée, et trouve sa justification uniquement dans les évocations de la vie des champs et du labeur conjoint de l'animal et du paysan. Ce dernier est montré dans son utilité quotidienne. Cet hymne au travail, encore idéalisé bien que voulu authentique par l'artiste, raconte le labourage, les semailles, la vie pastorale. Plus qu'une allégorie du travail, ses bergers sont décrits, comme dans ce dessin (fig. 14)[56], dans une solennité rustique et une noblesse d'attitudes probablement non sans connotations chrétiennes. Pourtant, la véritable thématique de la grande majorité de ses œuvres demeure les animaux.

illustres, Horace Vernet, 36 immortels en 25 pochades », mai 1840, ms 3787 ; Charges par Horace Vernet, 101 pièces, 4200, et, dans la série 4199, le portrait de Schnetz par H. Vernet

51. Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, Recueil de croquis-charges des membres de l'Institut par Horace Vernet, inv. Rés. Na 40 a Pet. fol.

52. Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, inv. Rés. Na 40 a Pet. fol. p. 28

53. Huile sur toile, 134 × 260 cm (Paris, Musée d'Orsay, inv. RF 64)

54. Huile sur toile, 244,5 × 506,7 cm (New York, Metropolitan Museum of Art, Department of European Paintings, inv. 87.25 [don Cornelius Venderbilt, 1887])

55. Sur l'artiste : ROGER-MILÈS 1900 ; KLUMPKE 1908 ; *Rosa Bonheur* 1997

56. Fusain, 36,2 × 21,5 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1908-69)
Provenance : vente après décès de l'artiste, Paris, 1900, marque en bas à gauche (L. 275) ; acquis par le Musée en 1908
Bibliographie : GIELLY 1931, p. 264 ; *Dessins français* 2004, p. 155
Exposition : *Francia clásica y moderna* 2005, n° 72

Les moutons, qui constituent l'un des sujets récurrents de l'artiste, sont en effet le plus souvent représentés sans la présence humaine. Mais ils sont quelquefois accompagnés d'un berger, debout ou assis au milieu de son troupeau, au repos ou jouant de la flûte. Les différents types de moutons qu'on trouve dans son œuvre, outre ceux que l'artiste côtoyait dans la campagne aux environs de Paris, reflètent ses séjours dans les Pyrénées, en Auvergne, en Bretagne et en Écosse notamment. Lors de ses voyages, Rosa Bonheur aimait dessiner sur le motif et elle remplissait ses carnets : « [...] mes albums et mes cartons étaient bourrés de croquis et d'études faits d'après les sites pittoresques de cette contrée [le Cantal], ses habitants et les animaux que j'y avais rencontrés[57] ». Ce dessin, qui ne peut précisément être rattaché à une toile connue, représente probablement d'après le costume qu'il porte un pâtre auvergnat. Notons d'ailleurs que cette feuille fut acquise par le Musée en 1908 avec une *Étude de moutons et de chèvres*, et qu'il s'agit là des seuls dessins de Rosa Bonheur à figurer dans les collections de l'institution (fig. 15)[58].

Dans ses dessins, les études de la figure humaine sont donc moins nombreuses. Elles sont souvent des notations abrégées, de trois quarts ou de dos. Et, comme dans la plupart de ses peintures, les physionomies sont effacées sous les couvre-chefs. Rosa Bonheur, qui n'a laissé que quelques portraits, répugnait à peindre le visage humain et, dans ses œuvres, tous les visages sont en général dans l'ombre ou même cachés. Peut-être ne se sentait-elle pas assez sûre dans la représentation des traits humains, et sans doute préférait-elle le dialogue silencieux de l'animal en harmonie avec la nature.

Considérée comme l'une des représentantes officielles du réalisme, Rosa Bonheur, souvent comparée à Jules Breton, « peintre de la dignité du travail et de la poésie des champs », sut montrer « cette grâce simple et naturelle qui est la beauté des paysans. L'auteur n'a pas cru bon de leur donner une laideur repoussante pour rester dans les limites du vrai. Heureux M. Courbet, s'il entendait ainsi le réalisme[59]. » [*hm*]

Henri-Charles-Antoine Baron (Besançon, 1816 – Genève, 1885)
Le Cerf-Volant, 1875

Doué pour le dessin, Baron entre dans l'atelier parisien de son compatriote bisontin, le peintre troubadour Jean Gigoux, dont il deviendra l'ami. Un séjour à Rome en 1837 avec son maître lui inspire des scènes de genre tirées de la Renaissance italienne. Il fait ses débuts au Salon de 1840 avec des œuvres « pleines de sentiment et de couleur » (Théophile Gautier) témoignant d'une certaine nostalgie romantique pour le XVIIIe siècle. Sa peinture à la mode, exaltant un monde de fantaisie peuplé de jolies femmes et de galants chevaliers richement vêtus, lui vaut des commandes officielles et connaît un succès qui ne se démentira pas avec les années. Également portraitiste et paysagiste, Baron s'impose aussi comme aquarelliste et illustrateur d'ouvrages littéraires. Séduit par le site de Genève, il achète une villa au bord du lac, sur la rive de Pregny, et y passe les dernières années de sa vie[60].

Par le hasard des dates, la célébrité de Baron coïncide avec le régime du Second Empire (1851-1870) : exposant régulièrement au Salon de 1840 à 1878, ainsi qu'aux Expositions universelles, Baron accède à la notoriété vers 1850, médaillé à plusieurs reprises et honoré de la Légion d'honneur en 1859. La société de l'époque a encensé son œuvre dont les sujets charmants, mais anodins, avaient de quoi rassurer et dont le style précieux plaisait. Sa vision d'un monde idéalisé, respirant le bonheur de vivre dans l'opulence et sous la lumière d'un été sans fin, cadrait avec celle d'une bourgeoisie dominante encourageant un

57. KLUMPKE 1908, p. 186

58. *Francia clásica y moderna* 2005, p. 198, fig. 1 (détail)

59. PERRIER 1855, p. 156 ; *Rosa Bonheur* 1997, p. 47

60. Sur l'artiste : ESTIGNARD 1896-1898

16. Henri-Charles-Antoine Baron (Besançon, 1816 – Genève, 1885) | *Le Cerf-Volant*, 1875 | Mine de plomb, aquarelle et gouache sur papier crème, collé en plein sur carton, 31,5 × 46,5 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1897-8 [achat])

art facile qui ne dérangeait pas : « Baron est un rêveur éveillé qui voit la nature à travers le prisme de ses visions enchantées[61]. » Aussi la production de Baron incarne-t-elle l'un des aspects de cet art bourgeois, l'art officiel du règne. D'ailleurs, le succès de l'artiste fut tel que, vers 1870, les marchands se disputaient ses œuvres, déjà vendues avant même d'avoir été exécutées.

Réalisée dix ans avant sa mort, cette grande aquarelle (fig. 16) reflète l'univers poétique de l'artiste[62] : le sujet anecdotique se rattache à une certaine tradition galante du XVIIIe siècle et l'événement, qui justifie le titre de l'œuvre, est insignifiant. Il ne se passerait rien si un cerf-volant ne s'était accroché aux branches d'un arbre et que des jeunes filles ne tentaient de l'en décrocher. C'est un paradis insouciant, vivant, en mouvement, débordant de fraîcheur, épris d'élégance, un monde idéalisé et intemporel exaltant la sensualité souriante de la jeunesse féminine et la gaieté de la petite enfance. Les figures, aux carnations fraîches et émergeant du satin et des rubans, sont toujours jolies et rieuses. Et c'est cette image de beauté et de bonheur paisible que l'artiste dispense dans la plupart de ses œuvres.

Le cadre théâtral de cette scène de genre, aimable et familière, correspond à un archétype de l'art de Baron : des « guirlandes » de jeunes filles évoluent dans un parc, à l'ombre d'une colonnade, dans la pénombre d'une végétation luxuriante débordant de roses, sous des frondaisons tachées de soleil laissant une échappée lumineuse à l'arrière-plan. « *Le Cerf-Volant* est d'un charme inouï de facture gracieuse et d'élégance primesautière[63]. »

Le choix de l'aquarelle est délibéré et manifeste l'importance que Baron y attachait. Peignant autant d'aquarelles que de toiles à partir de 1866, il est de ceux qui vont contribuer à remettre cette technique à l'honneur en France. Pour lui, loin d'être un *medium* secondaire, c'était un véritable moyen d'expression pictural, voire un genre en soi. Sa fluidité, ses effets de transparence et son rendu atmosphérique de même que sa maniabilité étaient en accord avec la sensibilité du peintre et la légèreté de son répertoire iconographique. En 1879, profitant de l'intérêt grandissant de l'époque pour l'aquarelle, Baron fonde avec

61. *L'Artiste*, 15 mars 1860

62. Mine de plomb, aquarelle et gouache sur papier crème, collé en plein sur carton, 31,5 × 46,5 cm ; signé et daté au pinceau en bas à gauche « H BARON 75 » (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1897-8)
Provenance : A. Hartmann, Genève ; acquis par le Musée en 1897
Bibliographie : ESTIGNARD 1896-1898, pp. 71 et 175 ; *Dessins français* 2004, p. 155
Expositions : *Exposition universelle* 1878, p. 68, n° 867 ; *Exposition Baron* 1886, p. 8, n° 141 ; *Francia clásica y moderna* 2005, n° 73

63. ESTIGNARD 1896-1898, p. 71

17-19 (page ci-contre). Paul Signac (Paris, 1863-1935)

17 (en haut). *Bateau le soir à Saint-Tropez*, s.d. | Fusain et aquarelle sur papier blanc, collé en plein sur carton beige à cuvette, 27,7 × 43,9 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1921-77 [don de la Société auxiliaire du Musée, Genève, 1921])

18 (en bas, à gauche). *Bords de Seine (Paris)*, s.d. | Fusain et aquarelle sur papier vergé crème filigrané (fleur de lys sur écu), collé en plein sur carton beige, 20,9 × 25,6 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1966-133 [legs Élie Moroy, Genève, 1966])

19 (en bas, à droite). *Pont des Arts et remorqueur (Paris)*, s.d. | Fusain et aquarelle sur papier blanc collé en plein sur carton beige à cuvette, 28,8 × 42,5 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1921-78 [don Société auxiliaire du Musée, Genève, 1921])

Louis-Eugène-Gabriel Isabey la Société des aquarellistes français qui devait rallier de plus en plus d'artistes et dont les expositions annuelles à Paris connurent un vif succès. Enfin, toujours attentif au fini de l'exécution, Baron manie l'aquarelle avec soin et subtilité, déployant une gamme colorée chatoyante conforme à son talent de coloriste unanimement reconnu. [*hm*]

Paul Signac (Paris, 1863-1935)[64]
Bateau le soir à Saint-Tropez, s.d.

Intitulée à l'origine *Bateau le soir*[65], cette aquarelle (fig. 17) présente l'un des sujets emblématiques de l'œuvre de Signac, la baie de Saint-Tropez. Le peintre la découvre presque par hasard en mai 1892, après avoir longé les côtes françaises depuis la Bretagne à bord de son bateau, *Olympia*, cherchant à s'éloigner du milieu artistique parisien et de l'affliction causée par les décès successifs de Van Gogh, de Dubois-Pillet et de Seurat. Séduit par cet « éden » solaire, il élit désormais domicile la moitié de l'année dans ce petit port encore anonyme, consacrant le reste de son temps à Paris et aux voyages. Étape décisive dans son existence, l'installation à Saint-Tropez marque également un tournant dans sa carrière, puisqu'il commence à y pratiquer l'aquarelle. Auparavant, son œuvre graphique, à l'encre ou au crayon, est essentiellement préparatoire à des compositions peintes. En 1884, Seurat l'initie au crayon Conté et le convainc de l'intérêt du dessin pour lui-même. Pissarro l'incite depuis 1888 à pratiquer l'aquarelle, dont il apprécie la transparence et la rapidité d'exécution, particulièrement appropriée selon lui à « prendre des notes » sur le motif, mais Signac éprouve d'abord des difficultés à maîtriser cette technique. Pourtant, privé de son matériel de peinture à son arrivée à Saint-Tropez, il l'utilise dans quelques études pour son tableau *Femmes au puits* (1892)[66]. Séduit par la subtilité des effets permis par le *medium*, il le préfère dès 1894 à l'huile pour travailler d'après nature. Sous les influences conjuguées de Turner, de Delacroix, de Monet, de Seurat et de Cézanne, son geste se libère, le pointillisme cède le pas à une touche plus large, mieux à même de construire des paysages lumineux, aux couleurs vibrantes, qui traduisent avec finesse les impressions et sensations fugaces dispensées par la nature. En 1902, cent aquarelles sont présentées lors de la première exposition personnelle de Signac à la galerie Bing. Une production autonome s'affirme alors, suscitant l'engouement de nombreux critiques et collectionneurs, dont Monet, et pour laquelle il délaissera peu à peu l'huile dès 1910. En 1927, Signac affirme son autorité en la matière dans un traité publié sous la forme d'une monographie consacrée à Jongkind[67], autre aquarelliste virtuose.

Cette vue du port de Saint-Tropez s'inscrit dans la longue série de dessins et de toiles dédiés aux infinies variations de la lumière au coucher du soleil, tant sur la ville que sur les eaux du port. La première des toiles que Signac réalise à Saint-Tropez en 1892, *Le Port au soleil couchant · Opus 236 (Saint-Tropez)*[68], y est consacrée. En 1886, le traitement de ce moment fugitif l'occupe chaque soir, sur le motif, puis repris dans son atelier, et donne lieu à de nombreuses observations consignées dans son journal. Si la permanence du thème dans l'œuvre de l'artiste interdit toute tentative de datation de ce dessin, il apparaît néanmoins qu'il n'appartient pas à la série d'aquarelles solidement structurées par un trait d'encre japonisant tracé *a posteriori* sur l'esquisse colorée, caractéristique des années 1894-1895[69], sans pour autant garantir une exécution plus tardive. En effet, par son sujet, par sa composition relativement épurée et sa gamme chromatique restreinte, cette aquarelle évoque des toiles de l'année 1895, en particulier *Saint-Tropez · Après l'orage*[70] et *Saint-Tropez · Le Phare*[71].

64. Pour l'étude des dessins de Signac, nous avons bénéficié du précieux concours de Marina Ferretti-Bocquillon et de Françoise Cachin, spécialistes de l'œuvre de l'artiste, ainsi que de Pascale Delmotte, responsable de la documentation et de l'inventaire à la Direction régionale des affaires culturelles de Bretagne. En outre, grâce à ses recherches dans les archives de la galerie Paul Vallotton, Marina Ducret nous a permis de préciser la provenance des feuilles de Paul Signac et d'Albert Marquet issues de la collection Photiadès. Que chacune d'elles trouve ici l'expression de nos plus sincères remerciements.

65. Fusain et aquarelle sur papier blanc, collé en plein sur carton beige à cuvette, 27,7 × 43,9 cm ; signé à la mine de plomb en bas, à droite, « P. Signac », annoté à la mine de plomb au *verso* du montage en haut à droite « 40 – Bateau le soir –», à côté d'une étiquette portant le numéro « 40 » à l'encre noire (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1921-77)
Provenance : don de la Société auxiliaire du Musée, Genève, 1921
Bibliographie : SOCIÉTÉ AUXILIAIRE DU MUSÉE 1922, p. 223 ; *Dessins français* 2004, p. 167
Exposition : *Francia clásica y moderna* 2005, n° 80

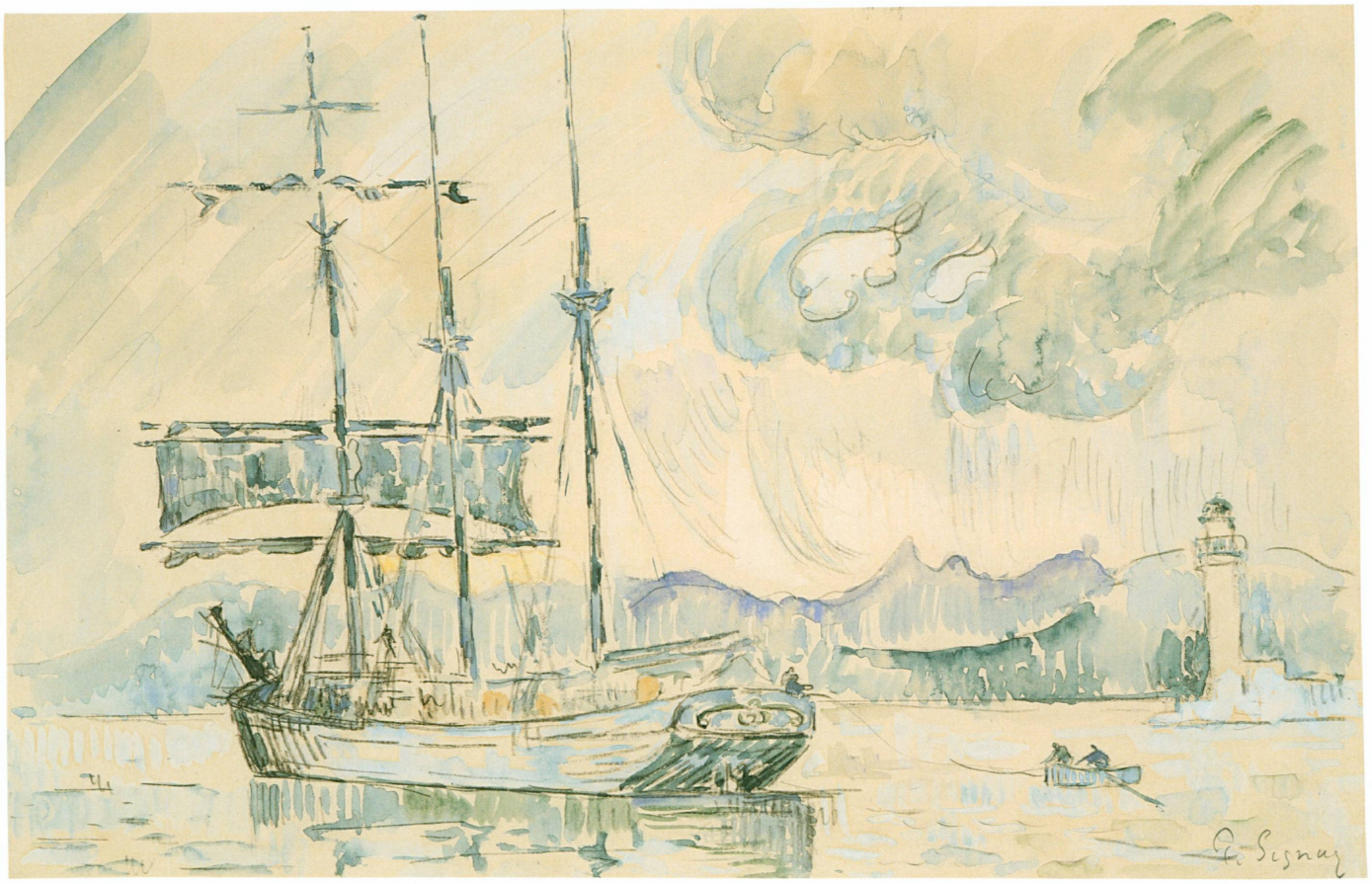
66. Huile sur toile, 195 × 131 cm (Paris, Musée d'Orsay, inv. RF 1979-5 [CACHIN 2000, cat. 234])

67. SIGNAC 1927

68. Huile sur toile, 65 × 81 cm (Londres, collection particulière [CACHIN 2000, cat. 229])

69. FERRETTI-BOCQUILLON 2001, pp. 17-35

70. Huile sur toile, 65 × 81 cm (collection particulière [CACHIN 2000, cat. 275])



71. Huile sur toile, 46 × 55 cm (Grande-Bretagne, collection particulière [CACHIN 2000, cat. 287])

Ici, un tracé au fusain définit légèrement les motifs traités en nuances de bleus, éclairés par les touches dorées des derniers rayons du soleil, en une opposition de couleurs parfaitement néo-impressionniste. L'absence de rouge frappe. La palette restreinte au bleu et au jaune intrigue, Signac exploitant généralement la gamme entière des coloris purs dans ses aquarelles, ne serait-ce que par touches. Par son caractère éteint et paisible, elle contribue

à l'ambiance crépusculaire de la scène. Les derniers signes d'animation diurne apparaissent dans le ciel, traité à coups de fusain et de pinceau énergiques, traduisant les perturbations de l'atmosphère au moment où la fraîcheur tombante le dispute à la chaleur de l'air ambiant. S'y oppose une mer calme, ponctuée de quelques vagues horizontales, qui ne troublent en rien le reflet du bateau aux voiles remontées pour la nuit, traité en touches verticales régulières. Signe de la cessation imminente des activités humaines, le détail des marins regagnant le port en chaloupe évoque une autre aquarelle, conservée au Musée de l'Annonciade, montrant un personnage ramant vers le port dans la lumière du soleil couchant, *L'Entrée du port de Saint-Tropez, soleil couchant* (1899)[72]. [*cg*]

Paul Signac (Paris, 1863-1935)
Bords de Seine (Paris), s.d.
Pont des Arts et remorqueur (Paris), s.d.

Ces deux vues (fig. 18 et 19) présentent l'un des sujets de prédilection de Signac dès les premières années de sa carrière. Ce n'est pas un hasard si, lorsqu'il peint sur les quais de Seine en 1884, l'un de ses maîtres, Armand Guillaumin, remarque la qualité de son travail. En outre, la première exposition consacrée exclusivement à son œuvre graphique, organisée par Bernheim-Jeune en 1911, est intitulée *Les Ponts de Paris*. L'influence impressionniste, celle de Monet en particulier, est patente dans ces paysages parisiens. Signac figure inlassablement les plus infimes variations du paysage fluvial, en toute saison et à toute heure, lumières, reflets, eaux calmes, inondations, ciel, nuées, végétation, qu'il associe à la représentation d'ouvrages d'architecture moderne civile et industrielle, ponts, bâtiments, quais, usines, grues, bateaux de tous types. De la juxtaposition de ces motifs opposés, comme des touches de couleurs complémentaires, naissent des compositions à la vitalité et à l'équilibre remarquables. Parmi les constructions parisiennes, le Pont-Neuf et le pont des Arts ont particulièrement sa faveur[73]. Le pont des Arts est notamment célébré dans une fameuse composition décorative de 1928 conservée à Paris au Musée du Petit-Palais, *Pont des Arts · Automne*[74]. De format similaire, une saisissante vue du Pont-Neuf, ses deux segments déployés parallèlement autour de l'axe central de la pointe de l'Île de la Cité, constitue pour ainsi dire son pendant, *Le Jardin du Vert-Galant (Paris)* (1928 [?])[75].

Chacune de ces aquarelles réunit les deux ponts favoris de Signac dans une même vue. L'une est exécutée depuis la rive droite de la Seine (*Pont des Arts et remorqueur*)[76] (fig. 19), l'autre de la rive gauche (*Bords de Seine [Paris]*)[77] (fig. 18). Les deux s'organisent selon un schéma semblable : au premier plan, le quai, défini par une diagonale ; un bateau ensuite, remorqueur ou grue de déchargement, devant la silhouette métallique du pont des Arts, au travers des arches duquel se devinent les solides piliers de pierre du Pont-Neuf. De la rive droite, on distingue à l'arrière-plan l'Île de la Cité, articulée autour de la flèche de la Sainte-Chapelle qui se détache au centre de la feuille, flanquée de la présence fantomatique des tours de Notre-Dame. De la rive gauche, on distingue les quais de la Mégisserie, de Gesvres et de l'Hôtel-de-Ville. Ici, le centre de la composition est occupé par le lanternon de l'Hôtel de Ville ; à sa gauche, la silhouette carrée de la tour Saint-Jacques domine les verrières des théâtres du Châtelet et de la Ville, et trouve un écho formel à la droite de la composition, dans la tour de l'église Saint-Gervais-Saint-Protais.

Signac a peint et dessiné ces sujets tout au long de sa vie. Ainsi, une toile exécutée en 1925, *Le Pont des Arts (Paris)*[78], propose une vue très proche de l'aquarelle *Pont des Arts et remorqueur*, pourtant nécessairement antérieure puisque entrée dans les collections du

72. Huile sur toile, 68 × 81 cm (Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade, inv. 1942-1-1 [*Signac et Saint-Tropez* 1992, cat. 30])

73. À ce sujet voir *Paul Signac* 2003, pp. 240-241

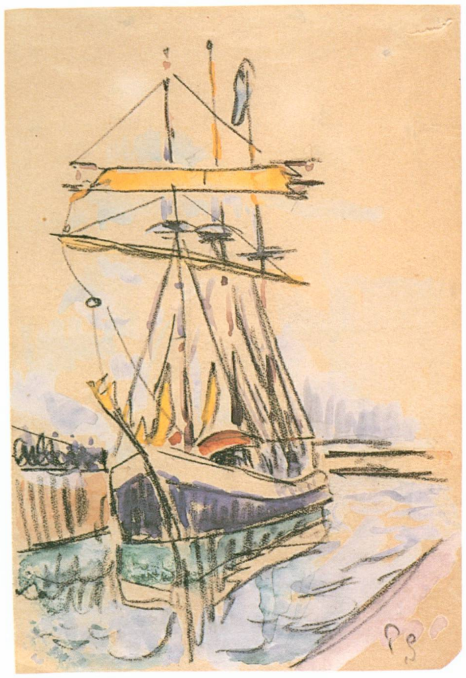
74. Huile sur toile, 45,5 × 116 cm (CACHIN 2000, cat. 582 ; *Paul Signac* 2003, cat. 61)

75. Huile sur toile, 46,3 × 117,5 cm (collection particulière [CACHIN 2000, cat. 583])

76. Fusain et aquarelle sur papier blanc collé en plein sur carton beige à cuvette, 28,8 × 42,5 cm ; signé à la mine de plomb en bas à gauche « P. Signac » ; annoté au *verso* du montage, à l'encre, à l'envers, en haut à droite (autographe ?) « Pont des Arts et remorqueur », repris et numéroté au fusain (à l'endroit) au-dessus « 43 – Pont des Arts et remorqueur », à côté d'une étiquette portant le numéro « 43 » à l'encre noire (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1921-78)
Provenance : Don de la Société auxiliaire du Musée, Genève, 1921
Bibliographie : SOCIÉTÉ AUXILIAIRE DU MUSÉE 1922, p. 223 ; *Dessins français* 2004, p. 167
Exposition : *Francia clásica y moderna* 2005, n° 82

77. Fusain et aquarelle sur papier vergé crème filigrané (fleur de lys sur écu), collé en plein sur carton beige, 20,9 × 25,6 cm ; dédicacé et signé à la mine de plomb en bas à droite « pour Elie [*sic*] Moroy / P. Signac » ; numéroté à la mine de plomb au *verso* du montage en bas à droite « legs Moroy n° 40 » (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1966-133)
Provenance : Élie Moroy (1892-1965), journaliste et homme de lettres, Genève ; legs Élie Moroy, Genève, 1966
Bibliographie : *Dessins français* 2004, p. 167, repr.
Expositions : *Musée Rath* 1976, n° 89 ; *Francia clásica y moderna* 2005, n° 81

78. Huile sur toile, 89 × 115 cm (ex-collection Nahmad [CACHIN 2000, cat. 569 ; *Paul Signac* 2003, cat. 60])



20-22. Paul Signac (Paris, 1863-1935)

20 (en haut, à gauche). *Trois-mâts*, s.d. | Fusain et aquarelle sur page de carnet, 17,8 × 11,8 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1966-131 [legs Élie Moroy, Genève, 1966])

21 (en haut, à droite). *La Seine (Paris)*, 1933 | Pinceau et lavis de sépia sur carton crème, 10,5 × 14 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1966-132 [legs Élie Moroy, Genève, 1966])

22 (en bas). *Saint-Tropez · Tartanes au quai*, 1913 | Pinceau et encre brune sur papier blanc, 27,3 × 22 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. Sig. 1 [dépôt de la Société des Arts, Genève, 1981])

Musée en 1921. De même, une aquarelle de 1928, *Paris · Le Pont-Neuf et le Vert-Galant*[79], à la composition certes plus détaillée que notre vue des *Bords de Seine*, présente toutefois de semblables nuances de mauves dans le traitement de l'horizon bâti, et des accents dorés comparables dans le ciel et les frondaisons, laissant supposer une exécution à une saison et à une heure similaires.

On ignore à quelle date Signac dédicace *Bords de Seine (Paris)* à Élie Moroy. Ce Genevois d'origine bernoise, qui mène une carrière de critique artistique et littéraire en parallèle à une activité au sein du Comité international de la Croix-Rouge, organise à la fin de 1918 une exposition de peinture française néo-impressionniste à la Galerie du Rhône à Genève. Il y réunit, entre autres, des œuvres de Jeanne Selmersheim-Desgranges, d'Édouard de Fer et de Signac. À cette occasion, une relation d'estime, puis d'amitié, semble prendre naissance entre les deux hommes, comme en témoigne la correspondance d'Élie Moroy, conservée au Département des manuscrits de la Bibliothèque de Genève (BGE)[80]. Les liens qui se nouent alors avec la famille Signac dureront jusqu'à la mort de Moroy en 1965, si l'on en croit ses échanges avec Jeanne Selmersheim-Desgranges et sa fille Ginette Cachin-Signac[81]. Trois dessins du peintre ont rejoint nos collections à la faveur du legs Élie Moroy : outre la présente feuille, un *Trois-mâts* (fig. 20), et un autre pont, identifié par Françoise Cachin en octobre 2005 comme celui du Carrousel (fig. 21) ; traité au lavis de sépia sur une petite carte, celui-ci porte l'inscription « avec nos meilleurs vœux / 1.1.33 ».

Élie Moroy pourrait en outre avoir joué un rôle plus ou moins direct dans l'entrée de trois autres œuvres de Signac dans nos collections. En effet, les deux feuilles offertes au Musée par la Société auxiliaire en 1921 (fig. 17 et 19) l'ont été en même temps que deux aquarelles d'Édouard de Fer[82]. Celles-ci avaient elles-mêmes été données par l'artiste à la Société auxiliaire au moment de la vente des dessins de Signac, dont il était l'ami et le disciple. Comme le laissent à penser plusieurs documents conservés aux Archives de la Ville de Genève et à la Bibliothèque de Genève, Fer, qui résidait alors à Genève, a dû jouer un

rôle d'intermédiaire entre Signac et la Société auxiliaire lors de cette transaction. Et la proximité des dates porte à croire que ces deux dessins pourraient avoir été acquis à la suite de l'exposition organisée par Moroy à la fin de l'année 1918[83]. Certes, en raison du caractère lapidaire de ses titres et de l'absence de concordance entre les numéros du catalogue et ceux visibles au verso des montages – pourtant similaires – des quatre dessins, l'ouvrage publié alors ne permet pas d'affirmer que ces œuvres y ont figuré. On ignore également si une autre feuille de Signac, *Saint-Tropez · Tartanes au quai* (fig. 22), unique œuvre de l'artiste conservée dans la collection de la Société des Arts de Genève, y fut présentée. Néanmoins, une lettre envoyée par Signac à Moroy en 1920 semble étayer l'hypothèse selon laquelle sa présence dans cette collection serait due à ce dernier : « Je vous remercie beaucoup pour le mal que vous vous êtes donné pour notre exposition et de votre belle réussite pour l'achat de mon dessin par la Classe des B[eau]x-arts, car c'est à vous, j'en suis certain, que je dois cette satisfaction[84]. » [*cg*]

Paul Signac (Paris, 1863-1935)
Port breton · Le Trieux à Lézardrieux (?), entre 1924 et 1930

Les archives de la galerie Paul Vallotton signalent la vente de cette œuvre (fig. 23) à Vassily Photiadès le 31 août 1951 sous le titre elliptique *Port de mer*[85]. Toutefois, Françoise Cachin identifie cette vue dans une lettre du 24 octobre 2005 comme la rivière du Trieux à Lézardrieux, dans les actuelles Côtes-d'Armor, au nord de la Bretagne. En l'absence d'éléments architecturaux significatifs, Pascale Delmotte suggère éventuellement l'île de Bréhat toute proche. Quoi qu'il en soit, il est avéré qu'il s'agit bien là des environs du golfe du Trieux, et le Cabinet des dessins peut ainsi s'enorgueillir de conserver un fonds Signac modeste, mais représentatif des sujets les plus emblématiques de son œuvre d'aquarelliste. Le sud de la France y est présent par trois feuilles : *Bateau le soir à Saint-Tropez* (fig. 17), *Saint-Tropez · Tartanes au quai* (fig. 22) et une *Vue de Bourg-Saint-Andéol* (fig. 24) ; Paris et la Seine à part égale, avec *Pont des Arts et remorqueur (Paris)* (fig. 19), *Bords de Seine (Paris)* (fig. 18) et *La Seine (Paris)* (fig. 21) ; sa connaissance minutieuse et passionnée des bateaux dans une petite page de carnet figurant un *Trois-mâts* (fig. 20) ; et enfin la Bretagne, par ce dessin.

La Bretagne est bien connue de l'artiste, qui y régate et y peint régulièrement dès 1885, à Saint-Briac, à Concarneau ou encore à l'île de Groix, figurés dans plusieurs séries de toiles et de dessins. Il découvre le village de Lézardrieux en 1924, dont il fera son lieu de villégiature privilégié jusqu'en 1930. Il y passe ses étés en famille, dans la propriété du Grand-Cardinal, au lieu-dit Kermarquer, non loin du viaduc qui enjambe le Trieux, reliant la région du Goélo à celle du Trégor. Une toile sera consacrée en 1925 à ce pont haubané, construit l'année précédente, *Le Pont de Lézardrieux*[86] ; une œuvre préparatoire à ce tableau, au lavis d'encre de Chine, *Lézardrieux · Le Pont*[87], offre un exemple saisissant de l'exploitation par Signac de toutes les subtilités de cette technique. Les paysages de la région de Lézardrieux, de Paimpol, de Tréguier, de l'île de Bréhat ou encore de Saint-Malo, lui inspireront de très nombreuses aquarelles, tant il est séduit par la pureté de l'atmosphère, la lumière cristalline, le perpétuel mouvement des eaux et des ciels, et la variété des gréements mouillant sur ces côtes.

Cette vue présente plusieurs éléments caractéristiques des paysages bretons de l'artiste, en particulier la silhouette sombre et massive du fanal sur la gauche. Cette construction conique surmontée d'un trépied, destinée à guider les bateaux parmi les écueils, évoque

79. Aquarelle sur papier, 26,5 × 45 cm (Suisse, collection particulière [*Paul Signac* 2003, cat. 121])

80. BGE, Département des manuscrits, Ms Moroy 18, f°s 465-483

81. BGE, Département des manuscrits, Ms Moroy 18, f°s 458-464 et f°s 447-457

82. Édouard de Fer (Nice, 1887-1959) | *La Mer à Boulogne*, 1921 | Mine de plomb, pinceau et encre brune, aquarelle sur papier blanc collé en plein sur carton beige à cuvette, 26,5 × 44,5 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1921-79 [don de la Société auxiliaire du Musée, Genève, 1921]) ; *La Plage à Boulogne*, s.d. | Crayon noir, pinceau et encre brune, aquarelle sur papier blanc collé en plein sur carton beige à cuvette, 27 × 45 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1921-80 [don de la Société auxiliaire du Musée, Genève, 1921])

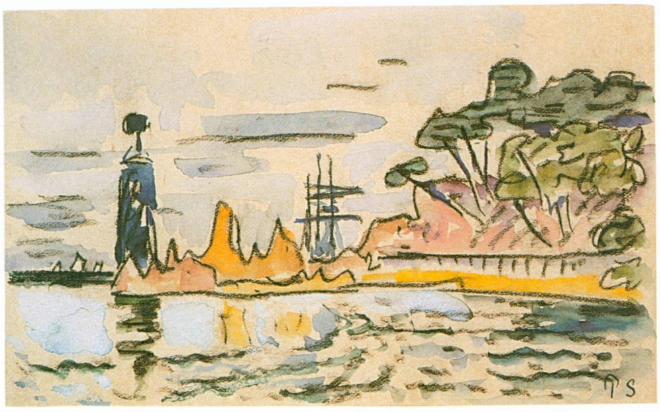
83. *Peinture française néo-impressionniste* 1918

84. BGE, Département des manuscrits, Ms Moroy 18, f° 474. On se rappellera que la Classe des beaux-arts est une section de la Société des Arts de Genève.

85. Fusain et aquarelle sur papier blanc collé en plein sur carton crème à cuvette, 9,8 × 16,3 cm ; monogrammé à la mine de plomb en bas à droite « PS » ; numéro de la galerie Paul Vallotton à la mine de plomb au *verso* du montage en haut à gauche « N° 8500 » ; numéroté et annoté à la mine de plomb au *verso* du montage au centre « 514 / [inscription illisible] » (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1977-275 [ancien numéro : P 48])
Provenance : Dr Lichtenhan ; galerie Paul Vallotton, Lausanne, entré le 31 janvier 1951, n° 8500 ; acquis le 31 août 1951 par Vassily Photiadès (1902-1975), peintre, écrivain et critique d'art, Lausanne ; legs Vassily Photiadès, Lausanne, 1977
Bibliographie : *Dessins français* 2004, p. 167, repr.
Exposition : *Francia clásica y moderna* 2005, n° 83

86. Huile sur toile, 73 × 92 cm (collection particulière [CACHIN 2000, cat. 567])

87. Encre de Chine, lavis d'encre de Chine, 73,3 × 92,1 cm (Little Rock, Arkansas Arts Center Foundation Collection, donation James T. Dyke, inv. 1999.065.058 [*Signac* 2001, cat. 156])



23-24 (en haut). Paul Signac (Paris, 1863-1935)

23 (à gauche). *Port breton · Le Trieux à Lézardrieux* [?], entre 1924 et 1930 | Fusain et aquarelle sur papier blanc collé en plein sur carton crème à cuvette, 9,8 × 16,3 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1977-275 [ancien numéro : P 48 ; legs Vassily Photiadès, Lausanne, 1977])

24 (à droite). *Vue de Bourg-Saint-Andéol*, s.d. | Fusain, aquarelle et rehauts de gouache sur papier collé en plein sur carton blanc, 39 × 57 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1977-276 [legs Vassily Photiadès, Lausanne, 1977])

25 (en bas). Albert Marquet (Bordeaux, 1875 – Paris, 1947) | *Le Port de Honningsvaag*, 1925 | Aquarelle et gouache sur esquisse légère à la mine de plomb sur papier blanc, 23 × 28,9 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1977-258 [ancien numéro : P 38 ; legs Vassily Photiadès, Lausanne, 1977])

celles qui occupent une place prépondérante dans une toile de l'été 1922, *Le Sardinier · Locmalo (Les Tourelles)*[88]. De même, la végétation tourmentée et les rochers aux contours découpés, « version bretonne des calanques [que Signac] a si souvent peintes à Saint-Tropez[89] », sont figurés dans plusieurs aquarelles du même endroit, notamment *Lézardrieux · Le Trieux* (vers 1924)[90] et *Éventail (Lézardrieux)* (1928)[91]. On devine la présence d'un trois-mâts accosté sur la droite, devant un horizon maritime ponctué de voiles blanches gonflées par le même vent océanique que celles qui apparaissent dans plusieurs vues de Concarneau exécutées en 1891[92]. Comme dans maintes aquarelles de la région, l'atmosphère claire et fraîche du bord de mer est rendue par la juxtaposition de taches de coloris vifs et purs, dont la luminosité est accentuée par la blancheur des surfaces épargnées par le pinceau. Une touche plus rapide traduit le mouvement syncopé imprimé aux eaux du fleuve par l'action conjuguée du courant et d'un vent certainement léger, si l'on en croit le ciel

88. Huile sur toile, 46 × 55 cm (États-Unis, collection particulière [CACHIN 2000, cat. 553])

89. *Paul Signac* 2003, p. 234

90. Crayon et aquarelle, 27 × 40,2 cm (Little Rock, Arkansas Arts Center Foundation Collection, donation James T. Dyke, inv. 1999.065.057 [*Paul Signac* 2003, cat. 115])

91. Aquarelle sur papier, 30 × 67 cm (ancienne collection Gaston Lévy [FERRETTI-BOCQUILLON 2001, cat. 81])

92. CACHIN 2000, cat. 213 à 219

calme, dans lequel ne s'étirent que quelques nuées, soulignées par les traits de fusain rehaussés d'une nuance bleutée plus soutenue. [*cg*]

Albert Marquet (Bordeaux, 1875 – Paris, 1947)
Le Port de Honningsvaag, 1925

À l'image de sa vie, la carrière d'Albert Marquet est tout entière marquée par le voyage. Cette curiosité insatiable, inattendue de la part d'un personnage souvent décrit comme effacé et timide, est confirmée par sa femme : « Marquet a beaucoup voyagé. Qui le connaissait peu aurait pu s'en étonner. Discret et ne demandant qu'à passer inaperçu, il paraissait fait pour vivre une vie tranquille, volontiers contemplative, entièrement occupée à peindre et à dessiner, isolé, un peu en retrait, derrière une fenêtre soigneusement choisie. Mais non, il était curieux des êtres. Il aimait la rue, son mouvement, tout ce qui décelait de la vie[93]. »

Ce goût du voyage le conduit à sillonner la France et l'Europe entière, ainsi que l'Afrique du Nord, qui deviendra sa destination de prédilection dès 1913. Outre les nombreuses toiles et aquarelles traduisant sa fascination pour l'élément liquide, quelques-uns de ces périples ont donné lieu à de délicats carnets de voyage illustrés[94].

C'est en 1925, après un printemps à Marseille, à Alger et à Bougie (Kabylie), que le couple Marquet découvre la Norvège, répondant à une invitation du marchand d'art Walther Halvorsen. Durant tout l'été, il leur sert de guide et d'interprète à Oslo, puis dans le sud-est du pays, près de Grimstad, dans la petite ville de Hesnes où le dramaturge Ibsen fut pharmacien. Là, depuis la fenêtre de la villa sans confort louée par Halvorsen, Marquet peint plusieurs toiles, malgré la relative déception qu'il éprouve dans ce pays manquant singulièrement d'atmosphères typiquement nordiques.

« Si Marquet en choisissant de passer son été là [à Hesnes] avait rêvé de brumes du nord [*sic*] il pouvait être déçu. Tous les jours du soleil, de l'eau d'un bleu dense et une lumière sans mystère. Les rochers et les arbres devenaient plus petits en s'éloignant mais restaient aussi nets. Marquet peignit plus qu'il ne dessina. Il n'y avait rien à suggérer, tout était dit. Un voyage dans le nord [*sic*] lui révéla les hautes parois rocheuses des fjords et leurs implacables reflets. Il trouva le spectacle un peu trop théâtral. Plus loin, sur l'Océan [*sic*] Glacial, le lichen ne lui parut pas suffisant pour témoigner de la vie. Il en fut gêné et le gêna aussi l'étirement de jours qui n'en finissaient pas. Il retrouva, à Trondjem [*sic*], et moi avec lui, la nuit avec soulagement[95]. »

Ainsi, c'est à la lumière maussade du jour permanent de l'été de Honningsvaag, non loin du Cap-Nord, cette dernière pointe de terre face à l'océan Arctique, que Marquet exécute cette aquarelle (fig. 25)[96]. L'absence de végétation, la masse imposante du promontoire rocheux de Knivskjelodden à l'arrière-plan, le cadrage resserré, les tons froids et éteints de la palette, concourent à évoquer la rudesse du village le plus septentrional d'Europe. Pourtant, Marquet parvient à y saisir le frémissement de la vie, qu'il rend perceptible dans ce morne panorama de « bout-du-monde » comme dans les chatoyants bords de mer méditerranéens qu'il affectionne. Les taches jaune et carmin des façades de bois traditionnelles animent le paysage, un reflet rouge éclaire les eaux du port, indice chatoyant de la présence des hommes aux confins mêmes des terres habitables.

93. MARQUET 1968, p. 5

94. *Voyage Méditerranée, Danube, Roumanie* et *Voyage en URSS*, France, collection particulière ; *Marquet* 1998, cat. 102 a-c

95. MARQUET 1968, p. 26

96. Aquarelle et gouache sur esquisse légère à la mine de plomb sur papier blanc, 23 × 28,9 cm ; signé et daté à la plume et encre noire en bas à gauche « Marquet / Honningsvaag 1925 » (MAH, Cabinet des dessins, inv. 1977-258 [ancien numéro P 38])
Provenance : probablement galerie Druet, Paris ; Mme Godet, fille d'Eugène Druet ; galerie Paul Vallotton, Lausanne, entré le 2 mars 1966, n° 9930 ; acquis le 26 février 1969 par Vassily Photiadès (1902-1975), peintre, écrivain et critique d'art, Lausanne ; legs Vassily Photiadès, Lausanne, 1977
Bibliographie : *Dessins français* 2004, p. 163, repr.
Exposition : *Francia clásica y moderna* 2005, n° 89

La composition s'organise en trois parts égales, montrant un paysage résumé à la conjonction de l'eau, de la terre et du ciel. Ce type de représentation, dans une version plus épurée encore, s'observe dans une vue exécutée quelques mois auparavant en Algérie, *Le Port de Bougie*[97]. L'adoption par l'artiste d'un style synthétique éminemment japonisant, évident dans ses dessins à la plume, est perceptible dans notre aquarelle par les lignes diagonales qui l'ordonnent et par le cerne noir définissant les différents motifs. « Après sa flambée fauve, Marquet, totalement imperméable au cubisme, s'engage dans la voie rigoureuse d'une forme plus classique, ne retenant que l'essentiel[98]. »

Si la Norvège ne séduit pas Marquet autant que Marseille ou Alger, le fruit de son travail estival est néanmoins présenté parmi cent dix-sept de ses œuvres à l'occasion d'une exposition rétrospective organisée à Paris en novembre 1925 par la galerie Bernheim-Jeune. *Le Bulletin de la vie artistique* édité à cette occasion[99] mentionne soixante-neuf toiles de 1901 à 1925 représentant divers paysages et deux nus (n°s 1 à 69), vingt-huit exécutées lors du séjour norvégien de l'artiste (n°s 70 à 97) et vingt « aquarelles de Norvège » (n°s 98 à 117). Le sujet de ces dernières n'est malheureusement pas détaillé, mais il apparaît que les tableaux norvégiens représentent exclusivement Hesnes et Grimstad. Si, comme le mentionne son épouse, « Marquet peignit plus qu'il ne dessina » lors de ce voyage, l'extrême Nord ne semble pas avoir engendré de toiles dignes de figurer dans l'exposition. On ignore par ailleurs si notre dessin figura parmi ceux qui furent présentés, et n'en avons trouvé aucun équivalent dans des collections publiques. En effet, les quelques aquarelles norvégiennes portées à notre connaissance représentent elles aussi le sud du pays, dans un style moins rectiligne, et révèlent des paysages verdoyants assez éloignés de celui de notre vue du port de Honningsvaag[100]. Cette feuille ouvre ainsi une perspective sur une thématique que la publication par le Wildenstein Institute du dernier volume du catalogue raisonné de l'œuvre de Marquet, consacré aux voyages, permettra probablement d'éclairer davantage[101]. [*cg*]

97. Crayon et aquarelle sur papier, 28,1 × 24,9 cm (Besançon, Musée des beaux-arts et d'archéologie, collection Besson, inv. D 4414 [voir *Dessins du Musée de Besançon* 2003, p. 134])

98. Claire Stoullig, dans *Dessins du Musée de Besançon* 2003, p. 134

99. *Bulletin de la vie artistique* 1925, pp. 10-16

100. Notamment *Paysage de Norvège · Grimstad*, 1925 (crayon et aquarelle sur papier, 19,4 × 25,3 cm [Besançon, Musée des beaux-arts et d'archéologie, collection Besson, inv. D 4413])

101. MARTINET/WILDENSTEIN 2001

XVIIe siècle, la passion d'un amateur 1995 — *XVIIe siècle, la passion d'un amateur*, catalogue d'exposition, Rennes, Musée des beaux-arts, 17 mai – 13 juillet 1995, Rennes 1995

AUGÉ DE LASSUS 1908 — Lucien Augé de Lassus, *Boieldieu · Biographie critique*, Paris 1908

BASILY-CALLIMAKI 1909 — E. de Basily-Callimaki, *J.-B. Isabey, sa vie, son temps (1767-1855), suivi du catalogue de l'œuvre gravé par et d'après Isabey*, Paris 1909

BLANC 1898 — Charles Blanc, *Une famille d'artistes · Les trois Vernet · Joseph, Carle, Horace*, Paris 1898

BRUGEROLLES 1984 — Emmanuelle Brugerolles, *Les Dessins de la collection Armand Valton · La donation d'un grand collectionneur du XIXe siècle à l'École des beaux-arts · Inventaire général*, Paris 1984

Bulletin de la vie artistique 1925 — *Le Bulletin de la vie artistique,* numéro publié à l'occasion de l'exposition « La Peinture d'Albert Marquet », Paris, Galerie Bernheim-Jeune, 3-27 novembre 1925, Paris 1925

CACHIN 2000 — Françoise Cachin, *Signac · Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris 2000

CECCONI 2001 — Stéphane Cecconi, « À l'entour du paysage 2 · Guy Zahler », *Les Minutes du Cabinet des dessins*, 4 , Genève juin 2001, non paginé

DAYOT 1898 — Armand Pierre Marie Dayot, *Horace Vernet*, Paris 1898

DAYOT 1925 — Armand Pierre Marie Dayot, *Carle Vernet*, Paris 1925

Dessin en France 2001 — Emmanuelle Brugerolles, David Guillet (réd.), *Le Dessin en France au XVIIe siècle dans les collections de l'École nationale supérieure des beaux-arts*, catalogue d'exposition, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 12 janvier – 31 mars 2001, Genève, Musée d'art et d'histoire, 2 septembre – 18 novembre 2001, New York, The Frick Collection, 17 septembre – 1er décembre 2002, Paris 2001

Dessins du Musée de Besançon 2003 — Claire Stoullig (dir.), *Les Dessins du Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon*, catalogue d'exposition, Besançon, Musée des beaux-arts et d'archéologie, 7 novembre 2003 – 2 février 2004, Paris – Besançon 2003

Dessins français 2004 — Dominique Radrizzani (réd.), *Dessins français · Collection du Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire de Genève*, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 3 décembre 2004 – 22 mai 2005, Paris – Genève 2004

Dessins français du XVIIe siècle 1993 — *Dessins français du XVIIe siècle dans les collections publiques françaises*, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre, 28 janvier – 26 avril 1993, Paris 1993

Dessins russes 1996 — Anne de Herdt, *Dessins russes, genevois et autres… de la collection Ninette Duval-Töpffer, album appartenant à la Société des Arts de Genève*, catalogue d'exposition, Genève, Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire, 12 janvier – 14 avril 1996, Genève 1996

DURANDE 1863 — Amédée Durande, *Joseph, Carle et Horace Vernet · Correspondance et biographies*, Paris 1863

DUVAL 1883 — Émile Duval, *Boieldieu · Notes et fragments inédits*, Genève 1883

ESTIGNARD 1896-1898 — Alexandre Estignard, *H. Baron, sa vie, ses œuvres*, Besançon 1896-1898

Exposition Baron 1886 — *Exposition des œuvres de feu Henri Baron*, catalogue d'exposition, Genève, Cercle des beaux-arts, février – mars 1886, Genève 1886

Exposition universelle 1878 — *Exposition universelle de 1878, Catalogue officiel*, tome I, Groupe I (Œuvres d'art, classes 1 à 5), Paris 1878

FAVRE 1944 — Georges Favre, *Boieldieu · Sa vie, son œuvre*, 2 volumes, Paris 1944

FERRETTI-BOCQUILLON 2001 — Marina Ferretti-Bocquillon, *Signac aquarelliste*, Paris 2001

Francia clásica y moderna 2005 — Dominique Radrizzani, Jean-Claude Boyer, Hélène Meyer, Caroline Guignard, *Francia clásica y moderna · Dibujos Coleccion Museo de Arte et Historia de Ginebra*, catalogue d'exposition, Madrid, Fundación cultural Mapfre Vida, 25 janvier – 20 mars 2006, Genève – Madrid 2005

FRANQUEVILLE 1895 — Comte de Franqueville, *Le Premier Siècle de l'Institut de France · 25 octobre 1795 – 25 octobre 1895*, tome 1, Paris 1895

FRANQUEVILLE 1896 — Comte de Franqueville, *Le Premier Siècle de l'Institut de France · 25 octobre 1795 – 25 octobre 1895*, tome 2, Paris 1896

GIELLY 1931 — Louis Gielly, « Les dessins d'écoles étrangères au Musée de Genève », *Genava*, IX, 1931, pp. 261-264

Horace Vernet 1980 — *Horace Vernet (1789-1863)*, catalogue d'exposition, Rome, Académie de France à Rome, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, mars – juillet 1980, Rome – Paris 1980

Jean-Baptiste Isabey 2005 — François Pupil (dir.), *Jean-Baptiste Isabey (1767-1855), portraitiste de l'Europe*, catalogue d'exposition, Malmaison, Musée national des châteaux de Malmaison et Bois-Préau, 18 octobre 2005 – 9 janvier 2006, Nancy, Musée des beaux-arts, 28 janvier – 19 avril 2006, Paris 2005

Karikaturen-Karikaturen ? 1972 — *Karikaturen-Karikaturen ?*, catalogue d'exposition, Zurich, Kunsthaus, 16 septembre – 19 novembre 1972, Berne 1972

KLUMPKE 1908 — Anna Klumpke, *Rosa Bonheur, sa vie et son œuvre*, Paris 1908

MARQUET 1968 — Marcelle Marquet, *Marquet · Voyages*, Lausanne 1968

Marquet 1998 — Maïthé Vallès-Bled (éd.), *Marquet*, catalogue d'exposition, Lodève, Musée de Lodève, 27 juin – 1er novembre 1998, Milan – Lodève 1998

MARTINET/WILDENSTEIN 2001 — Jean-Claude Martinet, Guy Wildenstein, *Marquet · L'Afrique du Nord · Catalogue de l'œuvre peint*, volume 1, Paris – Milan 2001 (volumes 2 et 3 à paraître)

MÉROT 1994 — Alain Mérot, « Le dessin français au XVIIe siècle · Vingt ans de recherches », *La Revue de l'art*, 105, 1994, pp. 43-50

MIRECOURT 1855 — Eugène de Mirecourt, *Horace Vernet*, Paris 1855

Musée Rath 1976 — *Le Musée Rath a 150 ans*, catalogue d'exposition, Genève, Musée Rath, 25 septembre 1976 – 9 janvier 1977, Genève 1976

Paris, de Clovis à Dagobert 1996 — Michel Fleury, Guy-Michel Leproux, Dany Sandron (dir.), *Paris, de Clovis à Dagobert*, catalogue d'exposition, Paris, Hôtel de Ville, salle Saint-Jean, 16 octobre 1996 – 5 janvier 1997, Paris 1996

Paul Signac 2003 — Françoise Cachin, Marina Ferretti-Bocquillon, *Paul Signac*, catalogue d'exposition, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 18 juin – 23 novembre 2003, Martigny 2003

Peinture française néo-impressionniste 1918 — *Exposition de peinture française néo-impressionniste · Paul Signac, Maximilien Luce, Louis Valtat, Édouard Fer* [*sic*], *Mme Selmersheim-Desgrange* [*sic*], *Moïse Arnaud*, catalogue d'exposition, Genève, Galerie du Rhône, 16 décembre 1918 – 12 janvier 1919, Genève 1918

PERRIER 1855 — Charles Perrier, «Exposition universelle des beaux-arts», *L'Artiste*, XV, 22 juillet 1855

RENAUDEAU 2000 — Claudine Renaudeau, *Horace Vernet (1789-1863) · Chronologie et catalogue raisonné de l'œuvre peint*, thèse de doctorat d'art et d'archéologie, Université de Paris IV, Paris 2000

ROGER-MILÈS 1900 — Léon Roger-Milès, *Rosa Bonheur, sa vie, son œuvre*, Paris 1900

Rosa Bonheur 1997 — Francis Ribemont (dir.), *Rosa Bonheur (1822-1899)*, catalogue d'exposition, Bordeaux, Galerie des beaux-arts, 24 mai – 31 août 1997, Barbizon, Musée de l'école de Barbizon, 19 septembre – 18 novembre 1997, New York, Dahesh Museum, 16 décembre 1997 – 21 février 1998, Bordeaux 1997

ROSENBERG 1976 — Pierre Rosenberg, *Le XVIIe siècle français*, Paris 1976

SIGNAC 1927 — Paul Signac, *Jongkind*, Paris 1927

Signac 2001 — Anne Distel, John Leighton, Susan Alyson Stein (dir.), *Signac 1863-1935*, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 27 février – 28 mai 2001, Amsterdam, Van Gogh Museum, 15 juin – 9 septembre 2001, New York, The Metropolitan Museum of Art, 9 octobre – 30 décembre 2001, Paris 2001

Signac et Saint-Tropez 1992 — *Signac et Saint-Tropez*, catalogue d'exposition, Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade, 20 juin – 6 octobre 1992, Reims, Musée des beaux-arts, 6 novembre – 13 décembre 1992, Besançon 1992

SOCIÉTÉ AUXILIAIRE DU MUSÉE 1922 — Société auxiliaire du Musée, *Mélanges publiés à l'occasion du 25e anniversaire de la fondation de la Société*, Genève 1922

Vom späten Mittelalter 1973 — *Vom späten Mittelalter bis zu Jacques Louis David · Neuerworbene und neubestimmte Zeichnungen im Berliner Kupferstichkabinett*, catalogue d'exposition, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 11 mai – septembre 1973, Berlin 1973

Crédits des illustrations

DAYOT 1925 (p. 182), fig. 12 | MAH, Flora Bevilacqua, fig. 7, 9-10, 14, 16-20, 22-25 | MAH, Bettina Jacot-Descombes, fig. 1, 4, 15, 21 | MAH, Sacha Weber, fig. 5 | Paris, Bibliothèque nationale de France, fig. 3, 11, 13 | Paris, Photothèque des Musées de la Ville de Paris, Briant Remi, fig. 6 | Paris, Réunion des musées nationaux, fig. 8 | Paris, Réunion des musées nationaux, René-Gabriel Ojéda, fig. 2

Adresse des auteurs

Hélène Meyer, conservatrice

Caroline Guignard, collaboratrice scientifique

Département des beaux-arts, Cabinet des dessins, Musée d'art et d'histoire, rue Charles-Galland 2, case postale 3432, CH-1211 Genève 3

Jean-Claude Boyer, historien de l'art, avenue Pierre-Allaire 18, F-94340 Joinville-le-Pont