

Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 38 (1990)

Rubrik: Musée d'art et d'histoire : acquisitions choisies 1988-1989

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.01.2025

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

Musée d'art et d'histoire
Acquisitions choisies 1988-1989

Un lébès de Centuripe

par Jacques CHAMAY

Centuripe est un village de la Sicile, situé non loin de l'Etna, dans la province d'Enna. Il occupe le site de Kentoripa, une cité fondée par les Sicules. Ceux-ci subirent l'influence des Grecs dès leur arrivée dans l'île, au milieu du VI^e siècle avant J.-C. Deux siècles plus tard, la cité tomba même sous l'hégémonie de la métropole grecque de Syracuse.

Vers 300 avant J.-C., Kentoripa développa la production de terres cuites qui lui valut une grande réputation. Les archéologues parlent à son propos de Tanagra de la Sicile.

Les ateliers de la ville sortaient en masse des figurines d'hommes et d'animaux, souvent caricaturaux et toujours rehaussés de couleurs vives. Une autre production était les vases funéraires dont le Musée d'art et d'histoire vient d'acquiescer un superbe exemplaire¹.

Il s'agit d'un grand lébès, un type de vase réservé aux femmes. Cette forme se caractérise par ses hautes anses et son couvercle à bouton. Celui de l'exemplaire présenté ici n'est pas amovible. Son bouton est surmonté par un autre lébès en miniature. Les anses du grand vase comme celles du petit portent des figurines représentant des Amours, certaines chevauchant des dauphins. L'ensemble repose sur un haut pied cylindrique et mouluré qui se termine au sommet par une bande de feuilles de lierre moulées. Des feuilles d'une autre espèce, à la pointe retroussée, ornent le bas de la panse du vase. Le bord de celle-ci se trouve souligné par un motif architectural, une alternance de métopes et de triglyphes dorés.

Les parois mêmes de la panse avaient reçu un riche décor : une peinture *a tempera* représentant des personnages occupés à une cérémonie nuptiale. Les couleurs sont effacées, mais on peut encore, à contre-jour, suivre le contour des figures.

Ce genre de décor a beaucoup intéressé les archéologues, car il permettait d'imaginer ce qu'avait été la grande peinture grecque de l'époque classique, la peinture murale et celle de chevalet. Mieux que les vases attiques à figures rouges, les vases de Centuripe suggèrent les nuances chromatiques qu'on attend des grands artistes

tels qu'Apelle et Zeuxis, qui surent donner du volume à leurs figures par l'emploi des ombres. Aujourd'hui, les vases de Centuripe n'ont plus le même intérêt de ce point de vue, du fait de la découverte de véritables fresques



architecturales : celles du tombeau dit de Philippe II à Vergina, en Macédoine.

Un vase comme celui de Genève, qui ne pouvait avoir d'usage pratique, doit être compris comme un véritable monument funéraire, célébrant la richesse de la défunte et sa foi dans la survie. Dans cette perspective, on peut supposer que les gracieux dauphins avaient pour fonction

d'évoquer l'Océan que les morts étaient censés franchir pour gagner l'au-delà. Les Amours rappelaient probablement que la défunte avait connu la joie des épousailles.

Le Musée peut s'enorgueillir d'une collection de vases italiotes nombreuse et riche de plusieurs chefs-d'œuvre. Il lui manquait un représentant de la classe Centuripe. Cette lacune est désormais comblée et de belle manière.

¹ Inv. 27703. Haut. totale 88 cm. Pièce recollée. Quelques-unes des figurines rapportées sont incomplètes.

Un plat impérial pour le Musée Ariana

par Roland BLÄTTLER

Grâce à la générosité de la Société des amis du Musée d'art et d'histoire, les collections de l'Ariana se sont enrichies récemment d'une pièce exceptionnelle en porcelaine de Meissen: un plat appartenant à l'un des plus prestigieux services créés dans cette manufacture (fig. 1).

Sa particularité la plus remarquable réside dans le décor de fleurs en relief qui orne le fond et le marli (motif « Gotzkowsky »). Le décor peint consiste en quatre cartouches rocaille encadrant de petits paysages animés, dont une scène portuaire. Au centre, un oiseau perché sur une branche de « fleurs indiennes », directement inspirées des porcelaines japonaises de style Kakiemon.

Ce plat fait partie d'un service dont l'essentiel – une quarantaine de pièces – se trouve toujours à l'Ermitage de Leningrad. Quelques pièces ont passé dans le marché de l'art occidental dans les années 1920. A ce jour, nous en avons localisées une quinzaine dans différentes collections européennes et américaines¹.

Les spécimens les plus spectaculaires sont sans conteste la terrine d'apparat et son présentoir conservés au Kunstgewerbemuseum de Cologne (fig. 2 et 3).

Certains objets appartenant à cet ensemble portent encore la marque d'inventaire apposée au XVIII^e siècle par le Maréchal du Palais d'hiver de l'Ermitage. Le revers de notre plat présente quelques traces de la peinture rouge utilisée à cet effet.

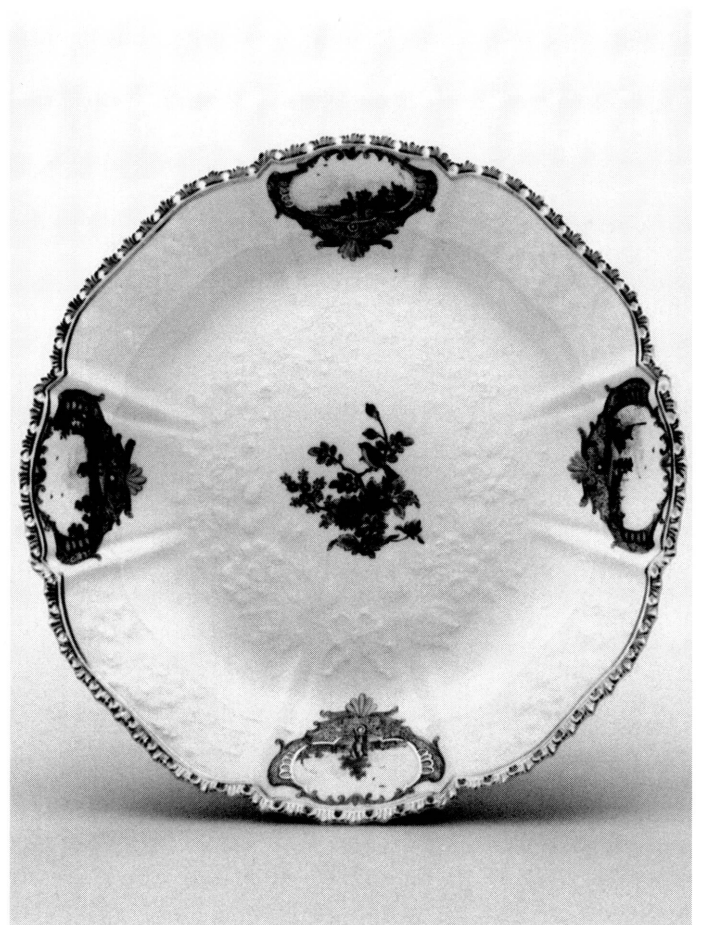
La réalisation du service s'est faite en deux étapes, correspondant probablement à deux commandes successives: la première prend place vers 1741, la seconde vers 1745. La seconde livraison reflète l'évolution de la mode, en ce sens que les fleurs « indiennes » du motif central y sont remplacées par un bouquet de fleurs « allemandes », c'est-à-dire une représentation réaliste de la flore européenne. C'est le cas de la terrine de Cologne et de son présentoir.

L'histoire de ce remarquable ensemble est encore très controversée: selon certains spécialistes il aurait été réalisé pour Elisabeth Petrovna, impératrice de Russie de 1741 à 1762. D'autres auteurs relèvent avec raison que si les

anciennes marques d'inventaire de l'Ermitage attestent bien de l'entrée du service dans le mobilier du Palais d'hiver, elles ne prouvent pas pour autant qu'il ait été la propriété personnelle de l'impératrice².

Ce qui est établi, c'est qu'à la manufacture de Meissen, dans les années 1741 à 1744, le sculpteur Johann Friedrich Eberlein (1696-1749) consacre une part importante

1. Plat. Meissen, vers 1741. Diam. 26,4 cm. Inv. AR 11500.





2. Terrine. Meissen, vers 1745. Haut. 46 cm.
Coll. Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln, inv. E 1419.

3. Présentoir. Long. 40,5 cm.
Coll. Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln, inv. E 1419.



de son temps à la création d'un service commandé par un certain Johann Ernst Gotzkowsky, puissant homme d'affaires établi à Berlin et entretenant des relations suivies avec la cour de Russie.

Les formes et le motif floral en relief créés à cette occasion — auxquels la manufacture associera définitivement le nom de Gotzkowsky — deviendront l'un des grands classiques de Meissen. On les retrouve notamment — avec des formes cependant simplifiées — dans deux ensembles bien connus: un service armorié commandé par Elisabeth de Russie en 1744 et un service livré à la cour de Saxe vers 1745, avec un décor de scènes « à la Watteau » en vert de cuivre.

Quant au service originel commandé par Gotzkowsky, il est difficile de l'identifier avec certitude, son décor peint n'étant pas décrit dans les archives.

Nous constatons cependant que le service auquel appartient notre plat est le seul de tous les ensembles connus à motif « Gotzkowsky » qui présente une bordure ajourée. Or les archives relatives au service créé entre 1741 et 1744 pour le grand marchand berlinois font bel et bien état d'une telle bordure ajourée (« ... *der äusserste Rand hieran durchbrochen ...* »)³.

On peut être tenté de poser comme hypothèse que le service qui nous intéresse est le service réalisé pour Johann Ernst Gotzkowsky. Il n'est pas interdit non plus de penser que ledit Gotzkowsky ait servi d'intermédiaire pour le compte de la cour de Russie, ou — pourquoi pas — pour le compte de l'impératrice elle-même ?

¹ Une assiette au *Zwinger*, Dresde; une assiette au *Museum für Kunstgewerbe*, Hambourg; une assiette au *Victoria and Albert Museum*, Londres (avec marque d'inv. de l'Ermitage); deux assiettes au château de Lustheim (2^e livraison); une assiette au *Württembergisches Landesmuseum*, Stuttgart (2^e livraison); une assiette dans la coll. Wark, Jacksonville, Floride (1^{re} livraison); une assiette dans la coll. de M^{me} Henry D. Nichols, San Francisco (1^{re} livraison); une assiette au Musée des arts décoratifs, Paris (2^e livraison); une terrine d'apparat au *Kunstgewerbemuseum*, Cologne (2^e livraison).

Cf. B. BEAUCAMP-MARKOWSKY, *Europäisches Porzellan*, cat. Kunstgewerbemuseum, Cologne, 1980, n° 135; *Continental Table Porcelain of the 18th Century*, cat. expo. M. H. De Young Museum, San Francisco, 25.10-6.12.1965, n° 97; *The Wark Collection. Early Meissen Porcelain*, cat. The Cummer Gallery of Art, Jacksonville, 1984, n° 530.

² B. BEAUCAMP-MARKOWSKY, *op. cit.*, p. 193.

³ G. REINHECKEL, « Meissner Service mit Gotzkowsky-Reliefmuster », dans: *Keramos*, n° 30, 1965, pp. 38-44.

Crédit photographique:

Jacques Pugin, Genève, fig. 1
Rheinisches Bildarchiv, fig. 2, 3

Musée de l'horlogerie : collections en mouvement

Par Fabienne-Xavière STURM

Le bouleversement technique qu'entraîne l'apparition du spirale réglant et de son grand balancier se répercute très sensiblement sur le format des montres qui devien-

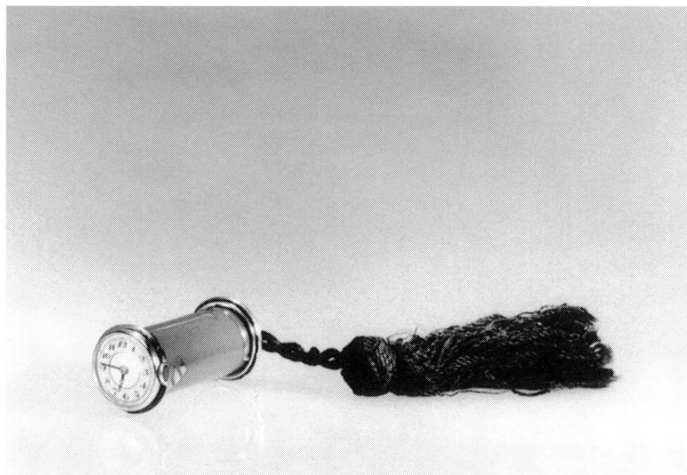
nent à la fin du XVII^e et dans les premières années du XVIII^e siècle de gros oignons équipés, en plus de celle des heures, d'une aiguille des minutes.

Montre oignon avec sa châtelaine, en argent. Echappement à roue de rencontre. Cadran en émail dit à bosses. Signé sur la platine: « François Dominicé à Genève », vers 1700. Inv. AD 7419.





Montre oignon, ouverte. Inv. AD 7419.



Notre collection n'est pas richissime en pièces de cette époque signées par des horlogers genevois. On ne peut en compter qu'une vingtaine. Une montre de François Dominicé (fils de Joseph, apprenti orfèvre et faiseur de boîtes chez I. Clérié, Genève, 1657-1721), nous a été proposée et a pu être acquise.

Cette pièce est exceptionnelle pour plusieurs raisons : nous n'avons aucune châtelaine de cette époque et celle-ci appartient à la montre ; la boîte en argent à larges godrons protège un mouvement dont les éléments en argent gravé, reperlé et ciselé, sont inhabituellement ouvragés. En effet, le coq, les piliers, le garde-chaîne, la protection du rouage, sont porteurs de très beaux ornements. Enfin, son état est parfait et son mouvement complet. Seules manquaient les deux aiguilles qui ont été refaites en acier bleui par l'horloger du musée sur le modèle d'une pièce de la même époque.

Depuis environ un quinzaine d'années, le Musée de l'horlogerie a entrepris de faire une collection de montres dites de « circonstances » qui furent une amusante spécialité de l'industrie horlogère suisse, plus particulièrement à Bienne et à La Chaux-de-Fonds vers 1925 et dans les années 1930.

Une grande fantaisie imaginative sut allier à la fonction d'indication horaire une autre fonction utile : miroir, briquet, crayon, boussole, thermomètre, tube de rouge à lèvres ... Cette collection, pour l'instant encore modeste, s'est également enrichie de montres dites « hermétiques » qui furent une des premières étapes techniques vers la montre étanche avec laquelle il ne faut cependant pas les confondre.

En 1926 la fabrique Movado à La Chaux-de-Fonds mit au point le modèle « Ermeto ». Ces petites montres de sac, pleines d'humour et de séduction, furent effectivement d'une grande nouveauté dans l'horlogerie et elles firent sensation. Le mouvement est logé dans une cage métallique dont les deux éléments mobiles coulissent et laissent apparaître le cadran, ou se ferment et protègent la montre contre les chocs. Cette cage métallique en acier est souvent recouverte de cuir, lézard, galuchat, laque ou coquille d'œuf. Parfois en argent et en émail, ces montres portent des décors stylisés du plus pur Art Déco. De nombreuses marques suivirent Movado et travaillèrent activement pour le marché parisien très friand de ce type de montre-bijou.

Montre dans un tube de rouge à lèvres en argent émaillé rouge avec un pompon de soie noire. Echappement à ancre. Signé sur le mouvement : « PERY WATCH Co », marque sur le cadran : « SYGMA », fabriqué pour le marché français à Bienne, vers 1925. Haut 6 cm, diamètre 2 cm. Inv. AD 7497.

En 1993 le Musée de l'horlogerie de Genève et le Musée des Arts Décoratifs de Bordeaux publieront chacun l'intégralité de leur collection de miniatures sur papier, velin et ivoire. Ces deux catalogues étudieront les écoles bordelaise et genevoise et seront associés à une exposition des chefs-d'œuvre de chacun dans les deux villes.

La miniature est un aspect peu connu de l'histoire de l'art. Notre collection, riche d'environ 350 pièces, recèle des trésors de qualité que nous nous réjouissons de montrer au public genevois et bordelais. Dans cette perspective, nous avons pu acquérir, grâce à l'aide fidèle et généreuse de M. et M^{me} Grégoire Salmanowitz, un autoportrait de Jean-Baptiste Massé (Paris, 1687-Paris, 1767) dans l'atelier duquel séjourna Jean-Etienne Liotard (Genève, 1702-Genève, 1789).

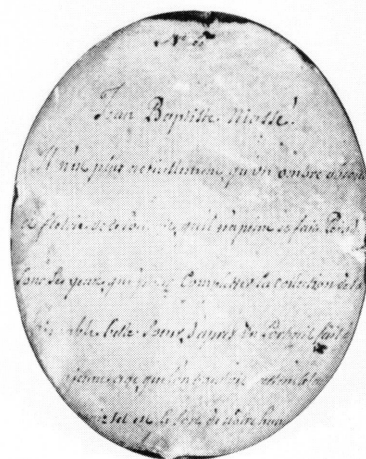
Cette miniature qui peut se dater autour de 1715, a été retouchée par Massé lui-même à la fin de sa vie, selon l'indication qu'il donne dans son testament daté du 2 octobre 1765 et selon l'inscription manuscrite à l'encre, sur un papier ovale collé sur une plaque de protection en laiton: « Jean Baptiste Massé/ Il n'est plus actuellement qu'une ombre obscure/ et flétrie de ce portrait qu'il m'a peine de faire Petit/ pour les yeux, qui pour compléter la collection de ta/ aimable belle sœur d'après un portrait

fait/ à un jeune âge que l'on trouvait ressemblant tel est le (sic) de nôtre (sic). »

Massé se présente en buste, le profil de 3/4 tourné vers la droite, sur un fond gris bleu aux intensités lumineuses variables. Il porte une jaquette en soie aux revers richement brodés, comme son gilet. Une cravate nouée et la chute du jabot mettent en valeur sa perruque grise, longue, bouclée et poudrée. Le visage est juvénile, l'expression à demie souriante.

Fils de l'orfèvre Jacob Massé, élève de Jouvenet et de Châtillon, Massé fut à ses débuts graveur et peintre sur émail. Plus tard il fut surtout miniaturiste et peintre de portraits à l'huile. Bien que protestant, il fut très estimé à la cour et fit de très nombreux portraits en miniatures sur des boîtes que le duc de Richelieu et le roi Louis XV utilisaient pour faire des cadeaux. Massé fut l'ami de Voltaire qui en dit grand bien. Mais il n'apparaît pas que ce soit le cas de Liotard, si l'on en croit François Fosca (Liotard, Paris, 1928): « Ce Massé, graveur et miniaturiste connu, mais de caractère « atrabilaire et lunatique », n'était guère capable d'enseigner. « Cela est mal, cela est bien » disait-il; et c'était tout. Au bout de trois ans, Jean Etienne découragé, le quitte et se lance à l'aventure ». Il a bien fait.

Miniature peinte à la gouache sur ivoire, cadre en laiton doré. Autoportrait de Jean-Baptiste Massé (Paris, 1687-Paris, 1767), vers 1715, retouché en 1765. Miniature: hauteur 7,65 cm, largeur 6,2 cm. Cadre: hauteur 10,7 cm, largeur 7,75 cm, épaisseur 0,65 cm. Inv. AD 7540.



« Le Tremblement de terre » de Jean-Pierre Saint-Ours dans sa version romantique

par Anne de HERDT

Dans les ouvrages récents sur la peinture suisse, Jean-Pierre Saint-Ours apparaît aujourd'hui comme l'un des peintres d'histoire les plus importants de notre pays et, en tant que tel, il échappe au cadre strict de l'École genevoise proprement dite¹. Il a également un statut de peintre européen et, ces dernières années, il a figuré en bonne place dans des expositions internationales². En 1989, le Musée d'art et d'histoire a eu la chance de pouvoir faire revenir en Suisse l'une des compositions particulièrement significatives de notre artiste qui était partie pour les États-Unis. Cette très belle version du « Tremblement de terre » peinte par Saint-Ours en 1802, célébrée par les critiques du XIX^e siècle, retrouvée et acquise à New York, est une œuvre majeure de l'histoire de l'art et des idées à Genève. Elle représente une famille désespérée, cherchant à échapper au cataclysme qui la frappe soudainement, et dénonce pour nous les drames humains et les bouleversements provoqués par la Révolution, la Terreur et les guerres qui en résultèrent.

L'« esquisse de 1802 » est un tableau très documenté. L'admiration des contemporains ainsi que des historiens d'art genevois du XIX^e siècle pour cette ébauche déjà romantique est d'autre part bien connue elle aussi. Le premier d'entre eux à avoir donné son avis sur cette composition est le peintre Pierre-Louis De la Rive qui, en 1809, écrivait ce qui suit dans : *l'Eloge historique de M. Saint-Ours* : « Saint-Ours avait fini son tremblement de terre en 1799, mais il regrettait de n'en avoir présenté qu'un épisode : il reprit cette pensée, l'exécuta sur une échelle plus petite, y ajouta tout ce qui pouvait donner plus de vie et de mouvement à cette composition ; il l'orna d'un fond magnifique, qui représente une ville au moment de sa destruction : des ponts qui s'écroulent, des temples qui se renversent, une foule écrasée par les ruines, les détails les plus effrayants, les plus déchirants, le tout peint d'une manière forte et savante, qui rend ce tableau un objet de terreur et d'admiration. Il n'est pas possible de pousser plus loin la verve et l'expression. Ce tableau appartient encore à sa famille ».

Pour sa part, le syndic Jean-Jacques Rigaud note en 1845 que « Parmi quelques sujets historiques, Saint-Ours avait exécuté dans de plus petites dimensions le sujet du Tremblement de terre, orné d'un très beau fond, qu'il

était supérieur au grand tableau du musée et que cet ouvrage était l'un des meilleurs de cet artiste ».

Quant à Daniel Baud-Bovy, lors de l'exposition genevoise de 1901, c'est avec enthousiasme qu'il parle de « cette esquisse superbe de la Galerie Audéoud, qui sans nul doute l'emporte sur les trois versions qu'il connaît, par le mouvement du ciel d'orage et du sol disloqué, par l'ordonnance générale qui fait penser à du Géricault, par la couleur laquée, très riche, où le rouge de la draperie de l'homme et le vert pâle du costume de la femme qui tient l'enfant jettent deux notes vibrantes, surtout par la fougue et la liberté de facture ».

A l'origine, Saint-Ours se proposait de représenter une scène de déluge parce que le Déluge est une parabole de tous les temps, permettant aux artistes d'évoquer avec le maximum d'effets dramatiques la fin d'un monde ou d'une culture. La Genèse avait inspiré à Michel-Ange l'une des fresques les plus impressionnantes de la Sixtine. Thème biblique également pour Louis Carrache, comme pour Poussin dans la mystérieuse peinture de « L'Hiver » (Louvre). A la fin du XVIII^e siècle et dans les années qui suivirent, plusieurs artistes néo-classiques donnent de nouvelles interprétations de la parabole de la Genèse, interprétations qui, selon Régis Michel, « s'inscrivent dans une thématique d'époque où convergent deux traditions : la tradition théorique du retour à Poussin, qui marque les années 1780 et prône le Déluge au rang de bréviaire obligé des jeunes artistes (le pseudo-Carmontelle en 1779, Jacques Cambry et Nicolas Guibal en 1783, tous trois critiques d'art, en publient l'éloge), et la tradition populaire qui fait de la tempête, du naufrage et de la noyade un avatar favori de la sensibilité nouvelle, mélange d'épouvante et de philanthropie »³.

Parmi ces œuvres ayant le déluge pour prétexte, on peut citer le tableau de Jacques Gamelin (1779), ceux de Regnault (Salon de 1789), de Danloux (Salon de 1802)⁴, mais surtout l'extraordinaire composition visionnaire de Girodet (Salon de 1806, Louvre) dont l'arrière-plan littéraire considérable a été analysé par James Rubin en 1972⁵. Comparé à ces peintures, mis à part le « Déluge » de Gamelin, on constate l'antériorité du cycle de Saint-Ours qui par l'intensité conceptuelle et la force d'expres-



1. Premier jet du thème du *Tremblement de terre*. Rome 1783. Mine de plomb sur papier blanc. 18,5 x 15 cm.
Ce dessin figure dans un carnet parmi d'autres esquisses faites à Rome. Collection privée.

sion des différentes versions supporte remarquablement la confrontation avec ces œuvres françaises, même avec le fameux « Déluge » de Girodet dont les effroyables beautés au charme horrible « évoquaient alors quelques tableaux d'Eschyle, de Milton, de Crébillon, de Klopstock, de Schiller ». Avec les différentes versions du « Tremblement de terre », la démarche de Saint-Ours se situe sans conteste dans la même thématique et dans le nouveau courant d'affectivité pré-romantique. Toutefois, chez le peintre genevois, l'influence littéraire ou biblique n'a, semble-t-il, joué qu'un rôle mineur dans l'apparition de ce sujet particulier et dans le développement de ce cycle peint et dessiné qui est le seul « cycle catastrophe » dans l'œuvre de l'artiste. Par contre, l'émotion provoquée par le cataclysme de Sicile de 1783, renforcée par celle née des bouleversements politiques du moment, a été déterminante pour Saint-Ours et la conjonction des débordements de la nature et de ceux de la politique lui ont inspiré l'une des œuvres les plus saisissantes de l'époque, « Le Tremblement de terre » (1792-1799), conservée au Musée d'art et d'histoire de Genève et présentée à Paris

en 1989 dans l'exposition sur « La Révolution française et l'Europe ».

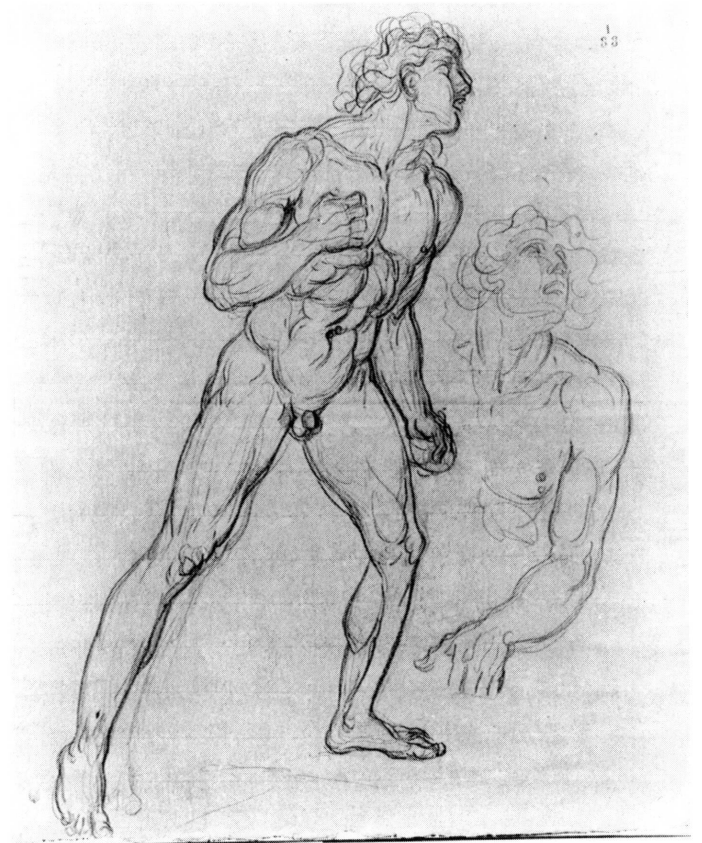
On ne connaît pas moins de cinq peintures de l'artiste sur ce thème, qui sont l'expression plastique de la réelle angoisse provoquée par la tourmente qui ravageait l'Europe et les multiples dessins préparatoires en possèdent déjà les attitudes héroïques, le pathétisme et l'indéniable grandeur.

1. Première version. Rome 1792-Genève 1799
Huile sur toile. 261 x 195 cm
Genève, Musée d'art et d'histoire (Inv. 1825-1)

2. Réplique de cette version.
Huile sur toile. 66,5 x 49 cm
Collection privée genevoise

3. Esquisse de 1802
Huile sur panneau. 51,5 x 61 cm
Signé et daté sur une pierre : S^t Ours p^t/1802
Genève, Musée d'art et d'histoire (Inv. 1989-40)

2. *Homme debout et marchant*, académie d'après nature. Rome 1780-1784. Pierre noire sur papier brun. 55 x 44,5 cm.
Genève, Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire. Inv. 0-41.





3. *Tête de femme exprimant la terreur*, Genève, vers 1794-95. On trouve dans ce dessin l'écho des Têtes d'expression de Le Brun intitulées *La Frayeur*. Plume. 23,6 x 18,3 cm. Genève, Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire. Inv. 1971-83.

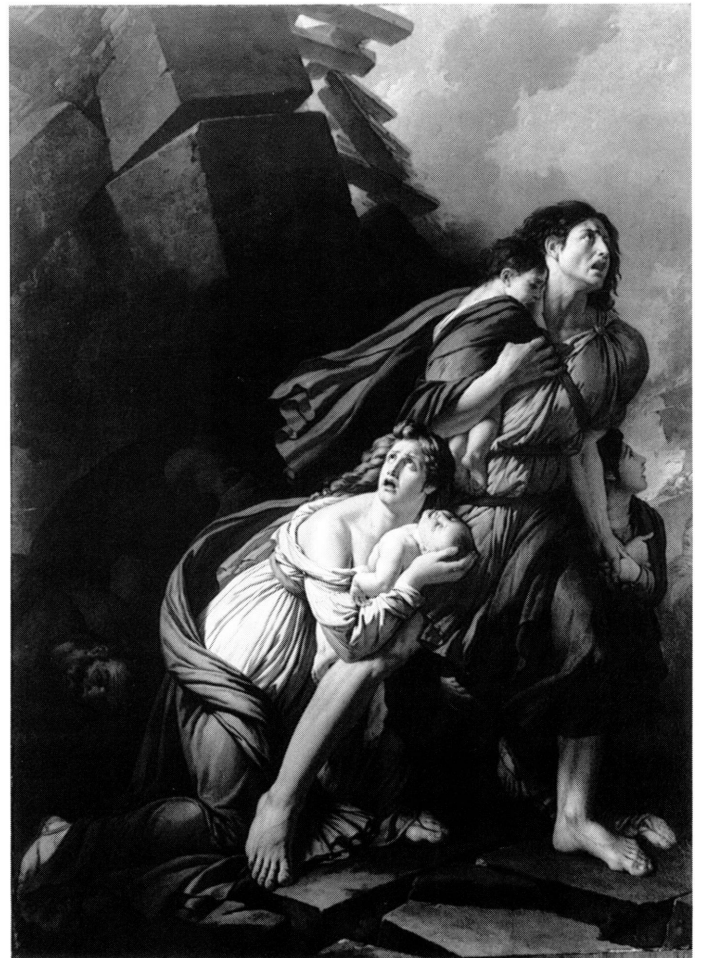
4. *Tableau de Lausanne. Dernière version. 1806*
Huile sur toile. 142 x 183 cm
Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne (Inv. 1132)

5. Réplique du tableau de Lausanne
Vente de la collection des Cabinets de MM. de Clavière
et de Bellegarde, Paris, 3 décembre 1810, n° 110
Localisation inconnue

Au début de l'année 1792, lorsque sa santé et la situation politique l'incitent à abandonner l'Italie et à rentrer à Genève, Saint-Ours note dans son « Autobiographie » : « Je ne pouvais quitter Rome sans terminer un tableau grand de quatre figures, représentant une famille réduite par un déluge au désespoir. Il était ébauché lorsque de nouvelles fièvres me déterminèrent à partir, moi-même au désespoir d'abandonner ce vaste atelier des arts... ». L'ar-

tiste fait référence ici à sa première version peinte qu'il ne reprendra et terminera qu'en 1799. Récemment nous avons découvert l'origine de ce thème dans un croquis linéaire, au graphisme frénétique et dont le jaillissement dynamique du trait, fait penser qu'il s'agit d'une toute première esquisse. Ce dessin figure dans un carnet appartenant à une collection privée, à côté d'études d'après l'antique faites à Rome dans les années 1782-1788, ce qui permet de le situer à cette époque. La future composition monumentale, avec le groupe de personnages qui en est l'élément principal, s'inscrit déjà dans le feuillet d'album, toutefois, ce n'est pas encore le déluge ni le tremblement de terre mais un gigantesque incendie d'où s'échappent terrorisés un couple et ses enfants. Nous pensons pouvoir dater cette esquisse de l'année 1783.

4. *Le Tremblement de terre*, Rome 1792-Genève 1799. Première version du thème.
Huile sur toile. 161 x 195 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire. Inv. 1825-1.





5. *Etude de la femme fuyant avec son enfant*. Rome, vers 1783-1792. Pierre noire. Papier bleuté. 29,6 x 39,1 cm. Acquis en 1989. Genève, Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire. Inv. 1989-49.

La correspondance de Saint-Ours avec son cousin Jérémie BoisdeChêne à Genève, permet de saisir l'analogie qui a dû le frapper entre la violence inéluctable des forces physiques et celle tout aussi implacable des événements politiques déchaînés. Des extraits de deux de ces lettres en font foi⁶. Il écrivait le 19 février 1783: « Une nouvelle affreuse vient de se répandre ici et même se confirmer, un tremblement de terre est arrivé il y a environ 6 à 8 jours en Sicile, s'est fait ressentir jusqu'à Réggio, en face de Messine, et même jusqu'à Naples. Ce tremblement de terre a occasionné la ruine presque entière de la ville de Messine qui était comme vous le savez depuis longtemps en péril par la forme voûtée du sol sur lequel elle est bâtie. Elle s'est presque toute enfoncée dans la

6. *Cinq études pour l'enfant dans les bras de la mère et du père*. Fusain, estompe et rehauts de craie blanche. 31,5 x 50,2 cm. Acquis en 1989. Genève, Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire. Inv. 1989-47.



mer n'ayant laissé de son existence qu'un couvent de capucins. L'on croit qu'il y ait péri de 20 à 30 mille personnes, voilà ce que nous en savons, dans peu nous aurons des circonstances plus précises, un fleuve dans la Calabre a entraîné une grande quantité de maisons et fait périr près de 3 cent personnes ... ». Dans une autre lettre toujours à son cousin, datée de Rome le 23 juin 1783, Saint-Ours note: « ... votre description de notre malheureuse Patrie m'a fait la plus vive peine, surtout l'émigration de nos parents ... tout change si fort dans la vie, qu'en vérité l'on ne peut assurer de rien »⁷. Ce dernier passage fait allusion à l'insurrection genevoise de 1782 qui, par ses origines et la personnalité de quelques-uns de ses acteurs, est considérée comme ayant préfiguré la Révolution française.



7. *Femme étendue à terre avec son enfant dans les bras*. Genève, vers 1799-1802. Fusain, estompe, rehauts de craie blanche. 42 x 53 cm. Genève, Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire. Inv. 1971-94.

Depuis le début du XVIII^e siècle, les habitants de Genève tentaient d'obtenir, au besoin par la violence, l'égalité civile et politique pour tous. La grave émeute de 1782 sera sévèrement réprimée par l'oligarchie au pouvoir, ses chefs seront bannis et devront s'exiler avec leurs familles. Certains d'entre eux comme Clavière et Dumont, installés à Paris, deviendront les conseillers de Mirabeau, le célèbre tribun des Etats généraux français.

Dès 1792, c'est en artiste et en politique, jamais en terroriste que Saint-Ours s'engage dans la Révolution genevoise. Simultanément et dans la foulée, l'artiste peint « La Figure de la République de Genève », conçoit les costumes des nouveaux magistrats, dessine le Monument Rousseau; il met en scène les fêtes patriotiques et élabore



8. *Femme drapée à l'antique accroupie à terre, un enfant nu dans ses bras*. Genève, vers 1799-1802. Fusain, estompe et rehauts de craie blanche. Papier bis. 58,5 x 47,5 cm. Genève, Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire. Inv. 1971-98.

un projet de Museum. Elu au gouvernement, le politique ébauche un projet de société qui se veut pragmatique et futuriste et où les beaux-arts favoriseraient l'instauration du monde meilleur dont Rousseau avait rêvé. Mais avec la Terreur, se désagrège pour Saint-Ours l'espoir utopique de voir s'installer en Europe une situation de liberté et d'égalité. Profondément déçu, il abandonne alors toutes responsabilités dans la cité et reprend sa palette et ses pinceaux.

En 1799, peu après l'Annexion de Genève par la France de Bonaparte et choqué par la politique expansionniste du Directoire, l'artiste se décide enfin à terminer l'immense toile ébauchée de cette famille fuyant dans le déluge, à laquelle il donne le titre plus significatif de « Tremblement de terre » et qui sera acquise pour le futur musée par un groupe d'amateurs de la Société des Arts. Bien que d'inspiration pré-romantique cette scène relève encore du « retour à l'antique » selon Winckelmann, par

la forme et le mouvement totalement maîtrisés et par le rendu illusionniste.

Grâce à sa formation de peintre d'histoire, obtenue avec succès à Paris à l'Ecole de l'Académie puis à Rome, Saint-Ours connaissait toutes les subtilités du symbole et de l'allégorie. Il était donc conscient des potentialités du thème du Tremblement de terre qu'il n'avait pas encore totalement exploitées, ce qui l'incite à en élaborer une nouvelle version. Il se remet à dessiner et invente par le trait les scènes qui devraient enrichir sa nouvelle composition. Il use d'une plume nerveuse, d'une mine de plomb synthétique, d'un fusain rehaussé de blanc sur de grandes feuilles de papier de couleur. Et à partir de ses académies d'après l'Antique et le modèle, exécutées en Italie, et de ses anciennes copies de tableaux célèbres, il conçoit de nombreux détails où on relève l'influence de Raphaël, des « têtes d'expression » de Charles Le Brun⁸ et surtout du « Massacre des Innocents » de Poussin. La référence à Raphaël faisait partie du « parcours initiatique » des peintres néo-classiques et Saint-Ours n'y manqua pas. Il travailla intensément d'après les fresques du Vatican mais aussi d'après les gravures qu'en avait faites Marc Antoine Raimondi dont il possédait une série de magnifiques tirages qui lui venaient du Cardinal romain Conti. Paradoxalement, Saint-Ours ne va pas chercher auprès de Raphaël la grâce suave, l'Idéal du Beau prôné à la Renaissance. En effet, les modèles auxquels il se réfère sont les personnages les plus mouvementés, les plus violemment expressifs et c'est la gestuelle des acteurs de l'« Incendie du Bourg » et d'« Héliodore chassé du Temple » dont on

9. *Le Tremblement de terre*. 1806. Huile sur toile. 142 x 185 cm. Il s'agit de la dernière version du thème. Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts.





10. *Esquisse pour le Tremblement de terre de 1806*. 1802. Huile sur bois. 51,5 x 61 cm. Acquis en 1989. Genève, Musée d'art et d'histoire. Inv. 1989-40.

retrouvera l'écho dans tout le cycle du « Tremblement de terre ». Par ailleurs, notre artiste, qui était un homme épris de justice et de liberté, était révolté par le Massacre des Innocents tel qu'il est relaté dans le Nouveau Testament. Et là encore, il dessine d'après la scène imaginée par Raphaël et il copie aussi avec beaucoup de fidélité des détails de la grande composition de ce sujet peint par Poussin qui se trouvait dans la collection Gustiniani à

Rome. Détails dont il s'inspirera pour plusieurs de ses personnages.

C'est certainement à la suite de ce travail intense, ainsi que de la réflexion et de l'expérience nées des dernières années, que Saint-Ours, sur une impulsion, brosse la magnifique « Esquisse de 1802 », si longtemps méditée. Restée à l'état d'ébauche elle n'est pas citée dans le

« Compte de mes ouvrages », liste autographe de ses œuvres, laissée à sa mort par le peintre.

Le coloris du tableau de 1799, traité dans la gamme froide des gris et des violets, avait été reproché au peintre par les amateurs genevois. Dans cette ébauche par contre, Saint-Ours apparaît comme un excellent coloriste par son utilisation subtile des valeurs sourdes, contrastant avec quelques teintes éclatantes, qui soulignent la composition en triangle. Composition de même type que le seront plus tard celles du « Radeau de la Méduse » de Géricault (Salon de 1819, Louvre) et de « La Liberté guidant le Peuple » de Delacroix (1830, Louvre). Le cadrage tout en largeur s'ouvre ici vers la droite sur un incendie et sur un orage sillonné d'éclairs. A gauche, on retrouve les fûts croulants des colonnes cyclopéennes. Les énormes dalles du sol se disloquent tandis qu'à l'arrière-plan s'écroulent un temple dorique, des morceaux d'architecture antique ainsi que l'arche d'un pont traversé par un char. Autour du groupe central de la famille, la scène est intensément dramatisée par la multiplication des personnages de tous âges, dont l'angoisse et la terreur, à leur paroxysme, déforment les visages et les gestes.

Cette scène d'apocalypse peut tout aussi bien symboliser la fragilité de l'homme face aux bouleversements de la nature que l'anéantissement d'une civilisation millénaire dont le temple, à l'arrière-plan, aurait été le sanctuaire. Nous sommes aux sources du Romantisme et l'esthétique du sublime atteint ici le plus profond pessimisme⁹. Quatre ans plus tard, en 1806, la dernière version que Saint-Ours peindra de ce thème sera relativement moins dramatique. Des quelques personnages restant sur la scène, seul l'homme manifeste encore sa colère, les femmes étant figées dans une résignation douloureuse. La nature est partout et de la civilisation ne subsistent que quelques ruines et quelques dalles disloquées. Comme dans la « Pastorale » de Beethoven¹⁰ l'orage gronde encore tout

en laissant entrevoir un coin de ciel bleu annonciateur d'un temps meilleur.

Autour de 1850, notre tableau se trouve dans une collection privée très connue, celle de James Audéoud-Binet, qui fut un temps conservateur du Musée Rath, dont la Société des Arts avait la charge à cette époque. Vers 1901 le panneau de Saint-Ours appartient à l'écrivain Marc Debrit, directeur du Journal de Genève, puis dans les années 70, on le retrouve à Paris, chez le cinéaste Jacques Doniol-Valcroze avant qu'il ne disparaisse dans le marché de l'art, sans qu'il soit possible de le localiser pour compléter notre notice dans le catalogue des peintures et dessins en préparation.

C'est à la célébration du bicentenaire de la Révolution française que nous devons la réapparition en 1989 et à New York, de cette version romantique du « Tremblement de terre ». Elle avait été acquise par la Galerie Colnaghi qui préparait l'exposition « 1789: French Art During the Revolution », avec la collaboration de plusieurs musées américains et qui demanda à notre musée confirmation de son attribution à Saint-Ours ainsi qu'une contribution au catalogue scientifique de l'exposition qu'elle organisait.

Au reçu de la photographie, d'emblée nous avons reconnu « l'ébauche de 1802 » dont la fortune critique était si exceptionnelle et dont nous possédions une ancienne reproduction dans nos dossiers. Mais des examens approfondis et une radiographie étaient indispensables pour venir confirmer cette hypothèse. A la suite de l'option demandée par le Musée d'art et d'histoire, le tableau fut envoyé à Genève aux fins d'analyses et pour être soumis ensuite, selon l'usage, à la Commission d'art ancien. Celle-ci se prononça alors pour l'acquisition, estimant que cette œuvre importante aux plans des idées, de l'esthétique et de l'histoire, devait revenir dans notre ville.

Sources :

Lettre de Pierre-Louis De la Rive à Madame Jean-Pierre Saint-Ours, veuve de l'artiste, datée samedi 29 avril. Concerne soit le tableau de Lausanne, soit l'esquisse de 1802 que Madame Saint-Ours voulait vendre et pour laquelle De la Rive fait une estimation.

Bibliographie :

Pierre-Louis DE LA RIVE, *Eloge historique de M. Saint-Ours, prononcé le 8 septembre 1809*, Genève, 1832, pp. 16-17; *Catalogue des tableaux composant la collection de M. James*

Audéoud de Genève, 1847, Genève, 1848, n° 79, pp. 47-48; Jean-Jacques RIGAUD, *Renseignements sur les Beaux-Arts à Genève*, Genève, 1876, p. 205; Daniel BAUD-BOVY, *L'Ancienne Ecole genevoise de Peinture*. Album illustré de l'exposition organisée par le Cercle des Arts et des Lettres, Genève, 1901, p. 13, repr. pl. XXIII; Daniel BAUD-BOVY, *Peintres genevois*, Genève, 1903, t. 1, pp. 92-93; Marc V. GRELLET, *Nos peintres romands du XVIII^e et du XIX^e siècle*, Lausanne, 1921, repr. pl. p. 41; Louis GIELLY, *L'Ecole Genevoise de peinture*, Genève, 1935, p. 72; Hugh HONOUR, *Neo-classicism*, Penguin Books, Bungay, Suffolk, 1968, pp. 186, 207; *The Age of Neo-classicism*, cat. exposition, Royal Academy, London, 1972, p. 148; Danielle BUYSSENS, *Catalogue des peintures et pastels de l'ancienne*

école genevoise de peinture, XVII^e-début XIX^e siècle, Genève, 1988, pp. 147-148; *From Liotard to Le Corbusier, 200 Years of Swiss Painting 1730-1930*, cat. exposition High Museum of Art, Atlanta, Georgia, 1988, p. 64; *Chefs-d'œuvre du Musée Cantonal des Beaux-Arts*, Lausanne, notice de Pierre CHESSEX, Lausanne, 1989, p. 62; Anne de HERDT, *Saint-Ours et la Révolution*, dans : *Genava*, n.s., t. XXXVII, Genève, 1989, pp. 135-137; Anne de HERDT, *L'ébauche du « Tremblement de terre » de 1802*, dans : *1789: French Art During the Revolution*, cat. exposition, New York, 1989, pp. 281-288.

Expositions :

Genève, Société des Arts, *Exposition des œuvres du Peintre Saint-Ours, mai 1862*, cat. n° 19; Genève, Bâtiment électoral, *L'Ancienne Ecole genevoise de peinture*, exposition organisée par le Cercle des Arts et des Lettres, liste dactylographiée, 1901, p. 5; New York, Colnaghi, *French Art During the Revolution*, 11 octobre-22 novembre 1989; Genève, Musée d'art et d'histoire, *Exposition-dossier: Genèse d'une acquisition récente: « Le Tremblement de terre » dans sa version romantique*, 1990.

¹ Voir Oskar BAETSCHMANN, *Arts et culture visuels en Suisse, La Peinture de l'Epoque moderne*, dans : *Ars Helvetica VI*, Disentis, 1990, pp. 147-151.

² « Le Choix des Enfants de Sparte » a été présenté dans l'exposition *Triomphe et Mort du Héros. La Peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet*, Lyon, 1988, n° 56; « Le Tremblement de terre » de 1792-1799 et la « Figure de la République de Genève » ont figuré dans la XX^e exposition du Conseil de l'Europe, *La Révolution française et l'Europe, 1789-1799*, Paris, 1989, nos 933 et 829.

³ Régis MICHEL, *L'art des Salons*, dans : *Aux Armes et aux Arts! Les Arts de la Révolution 1789-1798*, édition Adam Biro, Paris, 1988, pp. 18-19.

⁴ Voir cat. exposition *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830*, Paris, 1974 : J. Gamelin, n° 63, notice d'Antoine SCHNAPPER; Regnault, n° 49, notice de Jean-Pierre CUSIN; Danloux, n° 26, notice de Pierre ROSENBERG.

⁵ James H. RUBIN, *An early romantic Polemic: Girodet and Milton*, dans : *The Art Quarterly*, automne 1972, pp. 211-238.

⁶ Anne de HERDT, *Dessins genevois de Liotard à Hodler*, cat. exposition, Genève-Dijon, 1984, pp. 47, 48, 126, 127.

⁷ Lettres autographes de J.-P. Saint-Ours, Rome, à son cousin Jérémie BoisdeChêne à Genève. Archives Société des Arts, Genève.

⁸ Charles LE BRUN, *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, Amsterdam, 1702.

⁹ Saint-Ours a pu être influencé par l'ouvrage d'Edmund BURKE, *Une Recherche philosophique sur les origines de nos idées du sublime et du beau*, publié en anglais en 1757 et traduit en français en 1765.

¹⁰ Ludwig van Beethoven, *La Sixième Symphonie*, 1806.

Crédit photographique:

Musée d'art et d'histoire, Genève

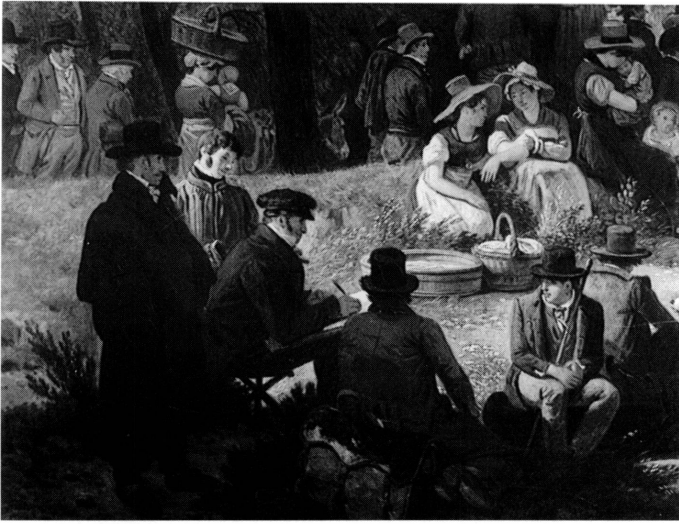
Une peinture d'Adam-Wolfgang Töpffer : Le bac

Par Renée LOCHE

En 1989 une nouvelle peinture d'Adam-Wolfgang Töpffer venait enrichir les collections du Musée d'art et d'histoire: il s'agit du *bac* provenant de la collection d'Etienne Duval, petit-fils de l'artiste, tableau conservé depuis les années trente dans une collection privée genevoise¹ (fig. 1). Cette œuvre figure sous le n° 2 dans le

1. *Le bac*. Vers 1818. Huile sur toile. Genève, Musée d'art et d'histoire. Inv. 1989-6.



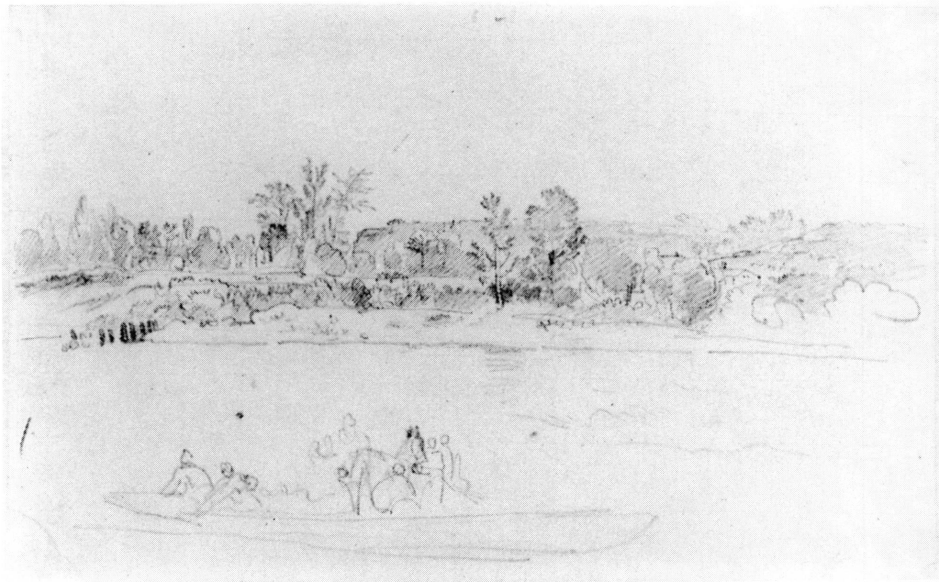


2. *Le bac*. Détail: portrait de l'artiste dessinant.

« Catalogue indiquant les prix de Monsieur A W Töpffer: Le Bac, très nombreuses figures, très dessiné. 1.200 »². Présentée en 1901 à l'exposition consacrée à l'ancienne école genevoise de peinture organisée par le Cercle des Arts et Lettres, elle avait retenu l'attention de Daniel Baud-Bovy qui la reproduira dans son ouvrage consacré à cette manifestation³.

Cette composition représente des paysans et des paysannes au retour du marché traversant la rivière en bac pour regagner leur village. La scène est inscrite dans un paysage très structuré, encadré à droite et à gauche par de grands arbres. Au centre, au premier plan, un important groupe de paysannes, portant des chapeaux de paille et des grands tabliers sont assises sur des corbeilles ou des gros sacs. Devant elles des enfants et un épagneul couché. Une jatte et une cruche sont posées sur le sol. A gauche, sous les arbres, un groupe d'hommes dont certains portent un uniforme d'officier. Au premier plan, sur la gauche, au milieu d'hommes coiffés de hauts de formes, Töpffer s'est peint lui-même, assis sur un pliant, dessinant⁴ (fig. 2). Un homme et un jeune garçon regardent par-dessus ses épaules les croquis qu'il exécute. A droite, un groupe de notables observe l'avance du bac. Au centre, au 2^e plan, le bac, conduit par trois mariniers, chargé de monde, d'un cheval et de marchandises, traverse la rivière; sur la rive opposée, très boisée, des passagers attendent le prochain voyage, tandis qu'à l'arrière-plan d'autres s'éloignent vers la lisière d'une forêt.

Les innombrables croquis pris sur le vif, dans les marchés, les foires ou les places publiques, souvent accompagnés d'indications de couleur, servaient à Töpffer de préparation pour ses tableaux, dans lesquels il juxtaposait à sa guise des éléments réels empruntés à différents sites. Des nombreuses courses sur le motif, entreprises au début de sa carrière avec son ami et son maître Pierre-



3. Etude pour *Le bac*. Crayon noir. Collection particulière.



4. *Le bac*. Détail du paysage de l'arrière-plan.

Louis De la Rive qui dira de lui « Töpffer restera l'expression la plus complète et la plus parfaite de notre ancienne école », puis avec son fils Rodolphe ou François Diday, lui fourniront abondamment « de beaux fonds de sites très variés » utilisés ensuite en atelier. Un fragment de lettre que Töpffer adresse à son fils Rodolphe le 7 janvier 1819 dans laquelle il décrit les dernières œuvres qu'il vient de peindre, est significatif de sa méthode de travail : « ... un pendant du petit Salève que j'ai déjà fait deux fois pour l'Angleterre, un tableau une vue des Alpes chez Mr Duval depuis la montagne, mais à la place de la maison bourgeoise qui fait devant dans la nature, j'y ai substitué la ruine des Allinges qui occupe tout le devant du tableau et tu peux te figurer le bel effet que cela fait, par cette transposition le site est devenu éminemment pittoresque et noble en même temps »⁵.

Pour la composition du *Bac*, Töpffer utilise, comme point de départ, un croquis au crayon noir⁶ qui servira à l'élaboration du bac et du paysage à l'arrière-plan du tableau (fig. 3).

Le site représenté dans cette scène champêtre, même si l'artiste prend quelque liberté avec la réalité, est situé en Haute-Savoie, dans la région de Boringe, près de Reignier, dans le défilé de l'Arve; l'étang que traverse le bac est celui du bois de Bellecombe, dans le domaine de

Saint-Romain; le débarcadère esquissé sur le dessin existe encore aujourd'hui. On distingue nettement, au centre de la composition, les ruines de la tour de Bellecombe. A l'arrière-plan, se détachent les contreforts des Voirons et, dans le lointain, la chaîne du Mont-Blanc.

Dans un superbe lavis à la sépia, conservé au Kupferstichkabinett, à Bâle⁷, Töpffer s'inspirera également de l'étang du bois de Bellecombe et de ses frondaisons.

Il convient de relever que dans cette composition largement ouverte, l'artiste donne une interprétation nouvelle du paysage: il décrit avec bonheur la végétation de la région savoyarde, son ciel, son atmosphère; sa vision témoigne d'une cohésion qui n'apparaissait que rarement dans ses toiles antérieures (fig. 4). Quant aux figures, subtilement diversifiées, placées sur la toile en des groupes homogènes, bien intégrées, elles forment avec le paysage une synthèse très heureuse qui donne à cette composition une rare unité.

Le rendu du paysage, sobre et bien équilibré, aux tonalités plus contrastées, permet de considérer que cette toile doit avoir été exécutée après le séjour de Töpffer en Angleterre, c'est-à-dire dans les années 1816-1820, lorsque son art plus dépouillé et moins anecdotique, témoigne de la transformation esthétique qui s'opère après la décou-

verte de la peinture anglaise si stimulante pour lui: « Il m'a été extrêmement utile de voir les peintres de Londres et tu verras quand je peindrai à Genève comme j'ai gagné en vigueur et en coloris ... »⁸ écrit-il à sa femme en 1816. Cette rencontre modifie non seulement sa palette, mais lui enseigne à donner une importance plus grande au paysage. Et puis, disons-le, Töpffer sent le besoin de se renouveler; il l'écrit à Sylvain Dapples, avec qui il projette des courses « aux endroits où nous pourrions trouver les plus beaux sites du pays », le 30 juin 1819: « ... Je voudrais et je dois faire quelque chose de neuf qui me fournisse pour cette année des tableaux propres à réveiller, à piquer les amateurs qui viendront chez moi et qui sont obsédés par mes vieilles croûtes. Ce n'est qu'en faisant du neuf qu'une réputation peut ne pas tomber et je sens que la mienne doit être un peu entamée de ce côté »⁹ et il ajoute, le 3 avril 1820 s'adressant au même correspondant: « ... à notre âge lorsqu'on est peintre il faut se coller de plus près à la nature sans quoi nos facultés qui tendent à descendre nous rendent nuls, joigné à cela de nouveaux venus qui ont des talents qui travaillent comme des Diables et font du neuf »¹⁰.

Une comparaison de notre tableau avec des peintures exécutées entre 1816 et 1824 où l'influence de l'école

anglaise reste prédominante, permet d'établir des analogies certaines: les bouquets d'arbres qui encadrent à droite et à gauche la composition, ainsi que les montagnes de l'arrière-plan peuvent être rapprochées de la *Vue de la chaîne du Mont-Blanc* conservée au Musée d'art et d'histoire de Genève⁹ et, stylistiquement, de la *Vue de l'Arve prise du Petit Salève*¹¹, datée de 1818 (Saint-Gall, Kunstmuseum), notamment dans l'exécution du paysage de l'arrière-plan, son ciel nuageux, très travaillé, les montagnes légèrement bleutées et les arbres aux couleurs dorées par la lumière d'automne.

Désormais, Töpffer se dégage des conventions et donne une vision du paysage, à la fois plus vraie et plus poétique où, comme il le dit lui-même parlant des « beautés champêtre de ces lieux », « il me semble que le seul aspect inspire et tend à faire éclore le moindre brin de talent poétique qui peut être en nous ... »¹².

L'acquisition du *Bac* apporte un complément significatif à l'ensemble des œuvres d'Adam-Wolfgang Töpffer conservé au Musée d'art et d'histoire; elle permet de mieux cerner l'évolution stylistique de l'artiste genevois.

¹ Huile sur toile. 68 x 87 cm. Monogrammé deux fois, en bas à gauche: AT.: (Inv. 1989-6).

² Archives MAH. Il convient de relever qu'à l'exception du n° 1, *L'Embarquement* — très probablement *L'Embarquement de la noce* conservé au MAH (cf. Danielle BUYSENS, *Peintures et pastels de l'ancienne école genevoise...*, Genève, 1989, n° 358) — taxé 1.800 frs, notre peinture atteint un prix très élevé par rapport aux autres œuvres mentionnées dans le catalogue.

³ Album de 60 planches édité par Daniel BAUD-BOVY et Frédéric BOISSONNAS, pl. XL.

⁴ Selon Danielle Plan (cf. Carl BRUN, *Dictionnaire des artistes suisses*, t. III, 1913, p. 318), il conviendrait de reconnaître également le portrait de Töpffer dans le personnage de gauche de la composition *La fontaine de Veyrier* (D. BUYSENS, *op. cit.*, n° 379).

⁵ Lettre d'A.-W. Töpffer à son fils Rodolphe. Genève, vendredi 7 janvier 1819. BPU. Ms. suppl. 1642, fol. 43.

⁶ Crayon noir sur papier vergé doublé sur papier Japon. Filigrané C & Honig. 23 x 37.5 cm. Collection particulière. Je remercie Monsieur Lucien Boissonnas qui prépare une thèse sur les dessins d'A.-W. Töpffer d'avoir eu l'obligeance de me signaler cette étude.

⁷ Kupferstichkabinett der Oeffentliche Kunstsammlungen Basel, Inv. 1929-82.

⁸ Lettre d'A.-W. Töpffer à sa femme, Londres, 28 mai 1816. BPU. Ms. suppl. 1638, fol. 103.

⁹ Lettre d'A.-W. Töpffer à Sylvain Dapples, 30 juin 1819. Genève, Archives MAH.

¹⁰ Lettre d'A.-W. Töpffer à Sylvain Dapples, 3 avril 1820. Genève, Archives MAH.

¹¹ Cf. D. BUYSENS, *op. cit.*, n° 348.

¹² Lettre d'A.-W. Töpffer à son fils Rodolphe. Aux Allinges, s.d. Samedi. BPU. Ms. suppl. 1642, fol. 8.

Crédit photographique:

Zurich, Georges Bodmer, fig. 4

Genève, Jean-Marc Yersin, Musée d'art et d'histoire, fig. 1 à 3

Le monstre d'une crucifixion

Par Rainer Michael MASON

pour Rodolphe Stadler

Le Musée d'art et d'histoire a eu la bonne fortune d'acquiescer au printemps 1989 une *Crucifixion rouge* d'Antonio Saura, datée de 1963, qui ornait comme « un corps étranger », au dire de son premier détenteur, les bureaux d'une industrie bâloise de l'aluminium.

L'acquisition renforce et ouvre significativement l'image que proposait déjà dans les collections genevoises la large *Crucifixion XI* de 1960 (195 x 250 cm; inv. 1969-12; fig. 1) retenue par Maurice Pianzola et Charles Goerg dans l'exposition *Art espagnol d'aujourd'hui* qu'ils avaient organisée de mars à mai 1969 au Musée Rath et au Cabinet des estampes.

La nouvelle toile (inv. 1989-5; fig. 2) n'a manqué de tenir aussitôt un rang exemplaire dans la récente rétrospective itinérante¹ de l'artiste aragonais², laquelle a mis en évidence les « crises de peinture » par quoi son œuvre procède. Ces phases délimitées d'intense création *picturale* (je ne parle ni du dessin ni des autres travaux sur papiers), suivies de périodes de repli, se laissent pointer par exemple en 1958-1960, 1963, 1967, 1979 et 1985.

L'année 1963 est particulièrement riche. Elle prépare, en 1964, l'exposition chez Pierre Matisse à New York, le Prix Carnegie à Pittsburgh et la participation à la Documenta de Kassel. La *Crucifixion rouge*, au classique format de 100 F. en largeur (130 x 162 cm), apparaît ici comme une œuvre de maturité, délivrée tout à la fois dans la justesse aisée du geste et la *terribilità* de l'expression.

La traditionnelle structure cruciforme s'équilibre selon une logique de masses plus que de construction linéaire. Contre le mince ciel noir, en tête, se bloque l'horizontale des bras courts, alors que le poids du corps, comme une goutte qui s'amenuise puis s'élargit³, se concentre au foyer de la toile sans cesser d'être en suspens sur le champ inférieur clair comme une lumière aveugle.

On observe peu de profondeur toutefois, de mise en perspective. C'est un entrelacs de peinture, une application matériellement homogène qui étend son *all over*, comme dirait la critique américaine des années 50: musculeuse, aux vigoureux coups de brosse large, brefs comme un battement de main, et quasi étale, pour le fond, auquel la forme centrale se relie par les coulures qui tombent (elles disent surtout le cheminement ordinaire de la peinture sur une surface dressée, mais aussi – comment le nier en culture chrétienne? – le saignement

d'un crucifié ou d'une Crucifixion mexicaine). La scansion mélangée des couleurs de terre et de lumière prête un égal éclat au rouge et au noir.

Bref, nous avons devant nous un tableau à la charnière entre les Crucifixions de 1959-1960, dont le geste était plus ample, et les Ecorchés à l'écriture plus contractée qui viendront par la suite. La *Crucifixion rouge*, elle, est resserrée dans sa composition et dans son traitement stylistique. Jusque dans son ramassement thématique, elle s'affirme comme un triomphal moment de peinture.

Sans pour autant se détacher du schème paradigme, la mise en croix. Cette huile en constitue même ce qu'Antonio Saura dénomme le « blasphème plastique », non seulement parce qu'à la force du pinceau il en discute les vieilles données structurelles, projet qui compte seul aux yeux de l'artiste, mais encore parce qu'il réforme profondément, on en acquiert vite l'intuition, l'iconographie originelle, tournée vers la piété.

Le peintre n'a jamais caché sa fascination pour « l'image de la crucifixion, employée avec persévérance depuis 1957 [et qui] n'obéit pas à des motifs religieux ». Mais vraisemblablement émotionnels. Enfant visiteur du Prado, il a été bouleversé par le Christ de Vélasquez, « contradictoire et énigmatique » par son corps de porcelaine sereine qui s'enlève dramatiquement sur le « noir absolu du fond ». Privilégiant au contraire ce qu'il appelle la « bourrasque protestataire », Saura n'a donc cessé d'interroger intensément cette effigie première à laquelle il a donné depuis une décennie le titre d'*Ecorché*.

C'est sans doute cette appellation qui nous oriente le mieux vers l'identification de la *Crucifixion rouge*. Nous serions certes tentés de discerner dans la masse suspendue⁴ le visage et le regard abîmés d'un mélancolique « Homme de douleurs ». Or une autre part de notre expérience commune reconnaît bientôt, plutôt, un nu quartier de chair. Dès lors se mêle dans l'œil informé le *Bœuf écorché* de Rembrandt (Paris, Louvre), voire ses dérivations chez Soutine (1925), icône d'une saisissable dérégulation du corps dans la poignante épaisseur de l'ici-bas. Ce surgissement subtil du peintre hollandais qui hante durablement Saura souligne d'ailleurs la présence référentielle de l'histoire de l'art dans son œuvre. Mais il nous amène surtout à mieux voir le morceau de peinture dans le morceau de carcasse, « monstre » d'une crucifixion qui exhausse et bouleverse le genre dans une sécularisation tragique et, curieusement, pacifiée.



1.

¹ Réalisée par le Musée d'art et d'histoire à la faveur du 50^e anniversaire de la présentation des collections du Prado et d'autres trésors d'art espagnols à Genève en 1939, cette rétrospective fut présentée de juin 1989 à septembre 1990, selon les étapes suivantes: Genève, Musée Rath; Valencia, Instituto valenciano de arte moderno; Madrid, Centro de arte Reina Sofia; Munich, Lenbachhaus; Toulouse, Réfectoire des Jacobins. L'ambition du projet était non seulement de montrer un créateur espagnol vivant, mais aussi d'établir pour la première fois le développement d'un peintre de renom, toutefois encore mal appréhendé. Ce profil rigoureux de la production *peinte* d'Antonio Saura fut tracé à travers un choix anthologique de grands formats allant de 1956 à 1985 et ne traitant que quatre thèmes privilégiés, fondateurs et solidaires: les Dames, les

Crucifixions, les Chiens (ou Portraits imaginaires) de Goya et les Foules.

² Né en 1930 à Huesca, il s'est installé en 1967 à Paris, mais séjourne régulièrement à Cuenca et à Madrid.

³ C'est précisément cette formulation que Saura, peut-être sous l'effet des retrouvailles avec la *Crucifixion rouge* reproduite en couverture du catalogue de la rétrospective de 1989-1990, a réemployée dans sa dernière Crucifixion importante (195 x 324 cm; repr. in *Saura*, catalogue d'exposition, Paris, 1990, Galerie Stadler, n° 1), un triptyque exposé pour la première fois en avril 1990, à la Kunst-Station de l'église Sankt Peter de Cologne où se voit encore la *Crucifixion de saint Pierre* par Rubens.

⁴ dans laquelle se précise même un phallus détendu.



2.

Publications du Musée d'art et d'histoire en 1989

Catalogues d'expositions

MASON, Rainer Michael, et all., *Antonio Saura*, Genève, MAH, Madrid, Ministère de la Culture, 1989, 207 p., 70 pl. en coul.

Publié à l'occasion de l'exposition présentée au Musée Rath du 16 juin au 17 sept. 1989.

De Greco à Goya. Chefs-d'œuvre du Prado et de collections espagnoles - 50^e anniversaire de la sauvegarde du patrimoine artistique espagnol, 1939-1989, Genève, MAH, 1989, 216 p., 34 fig., 56 fig. en coul., portr., cartes, plans.

Publié à l'occasion de l'exposition présentée au Musée d'art et d'histoire du 16 juin au 24 sept. 1989.

ISBN 2-8306-0059-2

FORNARA, Livio, et all., *Révolutions genevoises: 1782-1798*, Genève, MAH, 1989, 161 p., 51 fig., 30 portr., 4 plans, 15 facs.

Publié à l'occasion de l'exposition présentée à la Maison Tavel du 7 juillet 1989 au 14 janvier 1990.

ISBN 2-8306-0062-2

Charles de Montaigu: sculpture, Genève, MAH, 1989, 24 p., 24 fig., plans.

Publié à l'occasion de l'exposition présentée au Musée Rath.

ISBN 2-8306-0057-6

Bernardo Bellotto. Vues d'Italie, de Dresde, de Pirna et de Varsovie, Genève, MAH, Cabinet des Estampes, 1989, 4 p., 8 fig. (« Les beaux soirs du Cabinet des Estampes »).

De Turner à Cameron. Graveurs anglais des XIX^e et XX^e siècles, Genève, MAH, Cabinet des Estampes, 1989, 4 p., 6 fig. (« Les beaux soirs du Cabinet des Estampes »).

Marcel Willi, couturier, Genève, MAH, 1989, 20 p., ill. en noir et en coul.

Prix Micheline Brunschwig pour les Arts appliqués 1989.

Publié à l'occasion de l'exposition présentée au Musée Rath, 2 décembre 1989-14 janvier 1990.

ISBN 2-8306-0064-9.

Catalogues de collections

LAPAIRE, Claude.

Peinture flamande et hollandaise, le regard d'un mécène: Fondation Lucien Baszanger, Genève, MAH, 1989, 111 p., 18 fig., 16 pl., 17 pl. en coul., 9 portr.

ISBN 2-8306-0063-0

Mille objets pour Genève, un patrimoine enrichi: Fondation Jean-Louis Prevost, Genève, MAH, 1989, 215 p., 152 fig., 53 fig. en coul., portr.

Publié à l'occasion de l'exposition « Les trésors d'un mécène: Fondation Jean-Louis Prevost » présentée au Musée d'art et d'histoire en 1989.

ISBN 2-8306-0055-X

Monographies

WILLI-COSANDIER, Juliane; MASON, Rainer Michael.

Martin Disler: l'œuvre gravé = die Druckgraphik = the prints, 1978-1988, Genève, MAH, 1989, 196 p., 318 fig., 29 fig. en coul., portr.

Publié à l'occasion de l'exposition « Martin Disler, œuvre gravé, 1978-1988 » présentée au Cabinet des Estampes du 29 juin au 3 sept. 1989.

ISBN 2-8306-0060-6

MASON, Rainer Michael; RONTE, Dieter.

Franz Gertsch: bois gravés monumentaux = grossformatige Holzschnitte = large-scale woodcuts, Genève, MAH, 1989, 104 p., 33 ill. en noir et en coul., portr.

ISBN 2-8306-0058-4

