A detailed still life painting of strawberries and a white strawberry flower. The strawberries are piled on a light-colored wooden surface, with some showing signs of decay and mold. A single white strawberry flower with a yellow center stands prominently on a stem. The background is dark and textured. The artist's signature 'A. C...' is visible in the bottom right corner, and the year '1705' is written in the bottom left corner.

Fraîcheur Létale

« le petit, l'oublié »

Revue Fraîcheur Létale n°11 - Printemps 2024
Ekphrasis - Association des étudiant.e.s en histoire de l'art
Université de Genève

Email : ekphrasis@unige.ch
Instagram: [@association_ekphrasis](https://www.instagram.com/association_ekphrasis)
Direction : Marlène Baertschi, Elodie Sierro
Graphisme : Maxime Schwed, Eva Sargsyan, Elodie Sierro, Marlène Baertschi
Relecture : Marlène Baertschi, Elodie Sierro, Ludivine Pernollet, Maxime Schwed

Imprimé et relié avec le Centre d'Impression de l'Université de Genève
Avec le soutien de la Commission de Gestion des Taxes Fixes de l'Université de Genève (CGTF)



ekphrasis
Association des étudiant.e.s en Histoire de l'Art
Université de Genève

Avant-propos

Chères lectrices, chers lecteurs,

La revue de l'Association des Etudiant.e.s en Histoire de l'art de l'Université de Genève est de retour pour une 11ème édition, du côté du petit et de l'oublié. Il existe une multitude d'artistes, de courants, de formats et de matérialités d'œuvres souvent écartés dans la recherche. Ce numéro a pour objectif de retourner la tendance, afin de mettre en lumière les oubliés.

En effet, l'histoire de l'art s'est penchée sur certains grands noms ou œuvres. Leur appréciation varie selon les décennies, c'est pourquoi de nombreux.ses artistes autrefois réputé.e.s sont tombé.e.s dans l'oubli. Les modes, ainsi que les goûts, évoluent selon l'époque. Mais certains artistes tels que de Vinci, Rembrandt, Van Gogh, Picasso ou encore Banksy se rattachent à la culture générale et font partie des premiers qui nous viennent à l'esprit lorsque le sujet de l'art est évoqué. Fatalement, les institutions font perdurer ce constat en exposant des tableaux ou des sculptures dont la sélection est influencée par l'histoire de l'art. Les Guerilla Girls, groupe d'artistes féministes né à New York en 1985, dénoncent ce préjugé par le biais de leur art.

Par conséquent, la revue avait pour objectifs à la fois de présenter des petit.e.s artistes - en opposition aux « grands » artistes - soit celles et ceux en marge, oubliés, ou appartenant à des minorités. A dessein, le thème englobait également d'autres pans, soit les œuvres de petits formats, celles jugées moins raffinées ou encore d'autres médiums tels que l'émail ou le vitrail.

Face à un thème élargi, les rédacteurs.trices se sont intéressé.e.s principalement à des artistes méconnu.e.s, bien que certain.e.s se soient approprié le thème différemment. Cette revue contient des articles écrits par des étudiant.e.s, diverses interventions de doctorant.e.s, des interviews de professionnelles du monde de l'art témoignant de possibles perspectives post-études et une double-page à propos des expositions à ne pas manquer.

Nous vous souhaitons une agréable lecture et espérons qu'elle vous permettra d'entrer dans l'univers infini du petit et de l'oublié.

Elodie Sierro & Marlène Baertschi

Sommaire

Un regard sur les miniatures russes : l'Empire	6
Victoria Bogomolova	
La perte de repères d'<i>Alice au Pays des Merveilles</i> : le miroir d'une mutation de l'humain et d'une société	9
Marlène Baertschi	
Interview : Isabelle Burkhalter, Responsable du service de médiation du Musée d'art et d'histoire de Genève	12
Elodie Sierro	
La figure féminine dans les tableaux d'Osman Hamdi Bey	15
Nour Fausto	
Come to SAMAH !	18
Marie Mazzone	
Louis Patru : la sincérité au bout du pinceau	20
Fanny Gros	
Les expositions à ne pas manquer en 2024	26
Eleonora Ballista	
À contempler : l'art de Bodjol, peintre-verrier local	28
Marlène Baertschi	
Le petit vu par les doctorant-e-s	32
Alix Buisseret, Marie Mazzone, Rafaël Villa	

Les trésors cachés de l'enluminure: une petite merveille décryptée dans l'Art de Gerrit Dou	34
Rose Favre	
Interview : Virginie Messina, Experte Généraliste chez Koller Auktionen AG	38
Marlène Baertschi	
Sur la présence de Malchiostro dans une Annonciation de Titien	42
Benjamin Roh	
Ma thèse en une double-page : Espaces, pratiques et stratégies urbaines LGBTQ+ entre Lausanne et Genève au XXe siècle.	46
Gaëlle Nydegger	
Adriaen Coorte et l'esthétique du discret	48
Ludivine Pernollet	
Remerciements	52

Un regard sur les miniatures russes : l'Empire

Victoria Bogomolova

Les portraits miniatures – ces petites œuvres d'art précieuses qui voient le jour en Russie sous Pierre le Grand au XVIII^e siècle¹, précisément dans les années 1720 (fig.1) – sont importés de l'Occident.



Fig. 1 : Grigory Musikiysky, *Portrait de Pierre Ier*, 1720, émail, or, 4 x 3,1 cm, Saint-Pétersbourg, Musée d'Etat Russe, inv. G-266. © Государственный Русский музей

Ce format devient populaire grâce à sa taille bien sûr, le portrait miniature pouvant être transporté facilement, en tant que bijou ou peinture. De plus, la technique employée requiert de l'artiste une précision remarquable jusqu'à chaque cheveu comme nous pouvons le voir sur ce portrait de Pierre le Grand (fig. 1) ne mesurant que quelques centimètres.

Malgré cela, plusieurs obstacles ont vraisemblablement obscurci l'étude des portraits miniatures en Russie. Leur classification reste difficile d'un musée à l'autre. Entre beaux-arts et arts décoratifs, ils se retrouvent souvent dispersés entre les collections de dessins, peintures, voire orfèvrerie s'ils sont ornés de cadres dorés ou encore avec des pierres précieuses². En plus de cela, il se trouve que l'attribution de ces œuvres est tout aussi difficile en raison de la diversification des translittérations en cyrillique des artistes miniaturistes, la plupart ayant des noms étrangers. Wladyslaw Maximowicz, historien de l'art et collectionneur, introduit l'exemple de l'artiste Peter Eduard

Stroely, un peintre portraitiste connu pour ses œuvres miniatures en Russie. Son nom est donc déformé en Stroly, Strolae et même Stroehling dans diverses sources russes³. D'autres miniaturistes sont, eux, restés dans l'ombre, sans œuvres à leur nom ou leurs compositions n'ayant pas survécu. Néanmoins, cette forme d'art est pourtant intéressante et peu étudiée, méritant ainsi une attention à part entière.⁴

Ici, je vous propose de nous concentrer sur la période considérée comme la plus fructueuse pour les miniatures en Russie, à savoir le premier quart du XIX^e siècle. L'historien de l'art russe Nikolaï Nikolaïevitch Wrangel en parle ainsi : « Le nombre de miniatures sous le règne d'Alexandre I dépasse par dizaines de fois tout ce qui se faisait avant et après »⁵. (fig. 2) Il est d'ailleurs l'un des premiers à avoir mené une étude sérieuse sur cette forme d'art particulière publiée en 1909 dans le journal *Les Vieilles années* (Старые годы).⁶

Vers la fin du XVIII^e siècle, les portraits miniatures abordent déjà une certaine popularité, notamment grâce à Catherine II⁷. Mais au XVIII^e siècle, ils ne sont encore accessibles qu'à un cercle restreint à cause de la technique coûteuse sur l'émail. C'est donc au tournant du XIX^e siècle, avec la popularisation des minia-



Fig. 2 : Jean-Henri Benner, *Portrait de l'empereur Alexandre I*, 1817, papier sur plaque de métal et aquarelle, 14 x 10,5 cm, Saint-Pétersbourg, Château des Ingénieurs, Galerie Raphael, inv. G-768. © Государственный Русский музей

tures sur papier et sur ivoire, que celles-ci deviennent de plus en plus répandues, surtout dans les cercles militaires⁸. Non seulement la miniature sur ivoire est peu onéreuse, mais elle permet aussi une exécution facilitée par sa couleur proche du chair. Il en revient que la disponibilité et la légèreté de ce matériau reflètent bien mieux l'air du temps⁹.

L'Empire russe

Dans ce premier quart du siècle, l'Empire russe est en guerre avec Napoléon, subit l'insurrection Décembriste et ses changements socio-politiques. Les guerres napoléoniennes ont probablement contribué à la popularité des miniatures, car cet art de petit format permet aux militaires d'être représenté rapidement tout en capturant les traits particuliers du modèle. Les plus grandes figures de l'époque se font peindre en miniature : du général Koutouzov en passant par le Comte Stroganov (fig. 3) et aux personnalités mondaines de l'époque.

Nous pouvons observer la finesse de la touche sur ces deux portraits militaires (fig. 2 et 3) qui évoque pour autant l'esprit clair de l'époque et une légèreté stricte. Le portrait du Comte Stroganov est un exemple de la belle exécution par Pierre de Rossi, un des célèbres miniaturistes qui représente l'apogée du portrait miniature russe de l'époque. Ses œuvres de la période (1800 à 1820) sont d'ailleurs considérées comme les plus emblématiques¹⁰. Nikolai Wrangel définit son œuvre comme des « formes précieuses d'âmes de l'époque d'Alexandre »¹¹. En effet, sur ce portrait, nous pouvons noter une attention méticuleuse à l'habit dans ses détails les plus petits tels que les cordes argentées, les épaulettes ornées du monogramme de l'empereur



Fig. 3 : Pierre de Rossi, *Portrait du Comte Sergueï Grigorievitch Stroganov*, 1815-1825, ivoire, gouache et aquarelle, 6,4 x 5,3 cm, Saint-Pétersbourg, Musée d'Etat Russe, inv. G-376.
© Государственный Русский музей

Alexandre, les trois ordres sur sa poitrine et surtout la broderie du col haut que Rossi accomplit avec une telle précision qu'il en donne l'impression de voir les fils. Au-delà de l'apparat, on observe que le visage contient un jeu d'ombres subtil. De plus, la pilosité du modèle, ayant du mouvement et du relief, ainsi que la volonté de représenter chaque poil de la moustache, témoignent du talent de cet artiste.

Tous, de Rossi, Benner et Stroely, font partie d'une dénomination particulière visant à exprimer le phénomène d'artistes étrangers vivant en Russie : « Rossica ». Ce terme correspond aux arts visuels en général et non seulement aux miniatures¹². Parmi eux, il est nécessaire de mentionner des artistes tels que Anthelme François Lagrenée, Ludwig Bramson ou encore Peter Ernst Rockstuhl et son fils, Alois Gustav Rockstuhl.

Enfin, un portrait féminin dévoile un autre talent de cette période : Alois Gustav Rockstuhl (fig. 4). Le raffinement peut être observé dans les détails de la robe de l'impératrice de Russie jusque dans les plis et dans la légèreté du voile, dans les ombres très subtiles ainsi que dans les détails du visage. La pointe de couleur s'harmonise en douceur avec la pâleur omniprésente du portrait.

Ces quelques exemples de portraits miniatures ne représentent qu'une partie de l'abondance artistique produite sous Alexandre I (1801-1825). Leur richesse démontre sans doute que cette époque fut l'âge d'or pour la miniature en Russie. Toutefois, les portraits miniatures se déclinent à travers différentes époques et styles et méritent d'être davantage mis en valeur.



Fig. 4 : Alois Gustav Rockstuhl d'après Jean-Baptiste Isabey (1815), *Portrait de l'Impératrice Elisabeth Alexeievna de Russie*, 1817, papier bristol, aquarelle, céruse et grattage, 16,5 x 12,2 cm, Moscou, Musée d'Etat de l'AS Pouchkine © Wikimedia Commons

Notes:

- ¹ KOMELOVA, et PRINTSEVA, 1986, p.334 et p.8.
- ² MAXIMOWICZ, 2018, p.146.
- ³ MAXIMOWICZ, 2018, p.145.
- ⁴ MAXIMOWICZ, 2018, p.145.
- ⁵ Citation originale en russe « Количество миниатюр в царствование Александра 1 превышает в десятки раз все, что было сделано раньше и после ». (traduite par l'auteure)
- ⁶ KOMELOVA, et PRINTSEVA, 1986, p.6.
- ⁷ KOMELOVA, et PRINTSEVA, 1986, p.16-18.
- ⁸ KOMELOVA, et PRINTSEVA, 1986, p.12-20.
- ⁹ KOMELOVA, et PRINTSEVA, 1986, p.19.
- ¹⁰ MAXIMOWICZ, 2018, p.146-147.
- ¹¹ KOMELOVA, et PRINTSEVA, 1986, p.26. Citation originale « Ценные формуляры душ Александровского времени ».
- ¹² MAXIMOWICZ, 2018, p.144-145.

Bibliographie :

KOMELOVA, Galina N., et PRINTSEVA, Galina A., *Portrait Miniature in Russia, XVIII – early XX century from the Collection of The Hermitage* [Портретная Миниатюра в России, XVIII – начала XX века из Собрания Государственного Эрмитажа], Hudozhnik RSFSR, Saint- Pétersbourg, 1986.

MAXIMOWICZ, Wladyslaw, « The Portrait Miniature in Russian Provincial Collections », in PAPPE, Bernd, et SCHMIEGLITZ-OTTEN Juliane, *Portrait Miniatures, Artists, Functions and Collections*, Michael Imhof Verlag, Hesse, 2018.

Sites :

ALLENNOV, Mikhaïl M., « L'Art russe du XIXe – début XXe siècles » [Русское искусство XIX - начала XX века], Faculté d'Histoire, Université d'Etat de Moscou Lomonossov, [En ligne], <http://www.hist.msu.ru/Departments/Art/Russian/allenov.htm>

La perte de repères d'Alice au Pays des Merveilles : le miroir d'une mutation de l'humain et d'une société

Marlène Baertschi

Le « petit ». Ce thème s'accorde parfaitement avec mon sujet de mémoire en cours de rédaction : *Les Aventures d'Alice au Pays des Merveilles* et *De l'Autre Côté du Miroir et de ce qu'Alice y trouva*. Ces deux livres pour enfants de la plume de Charles Dodgson, plus connu sous son pseudonyme Lewis Carroll, sont publiés respectivement en 1865 et 1871. Ils retracent les rêves sans queue ni tête d'une petite fille à l'époque victorienne. Transportée dans son sommeil dans un monde parallèle, la fillette, dont la taille fluctue constamment, fait des rencontres insolites, telles que des animaux anthropomorphes, dotés de la parole, un chapelier fou, un chat qui sourit, des fleurs bavardes, des cartes de jeu animées, un œuf vivant, ou encore une licorne. Le temps qui passe, introduisant une série de mutations identitaires chez Alice, à l'image de tout individu en phase de croissance, est une question intrinsèque à ces livres que l'on peut rattacher au thème du « petit ». L'évolution, ou la perte d'identité de l'enfant, peut être mise en parallèle avec celle de la société anglaise au XIXe siècle avec le développement de l'industrialisation, qui métamorphose le monde.



Fig. 1 : John Tenniel, *Alice meets the Caterpillar*, tirée du livre *Alice's Adventures in Wonderland*, 1864, gravure sur bois, 8.8 x 6.5 cm, Angleterre. © CARROLL 1955, p. 64.

Le personnage de la petite fille est inspiré d'Alice Liddell, la fille du doyen de l'Université de Christ Church, à Oxford, où Charles Dodgson enseigne alors les mathématiques. L'auteur entretient une amitié avec de nombreux enfants dont il apprécie la compagnie, la simplicité et l'imagination. Il élabore l'histoire rocambolesque des *Aventures d'Alice au Pays des Merveilles* - dont le titre initial est *Alice's Adventures Underground* (Les aventures souterraines d'Alice) - lors d'une balade en bateau avec Alice et ses deux sœurs, Edith et Lorina, ainsi que son ami Robinson Duckworth en 1862¹. Ces livres ont pour particularité de ne pas avoir de visée didactique disciplinaire ou de morale, contrairement à la quasi-intégralité des livres pour enfants de l'époque victorienne². En effet, ces ouvrages de Lewis Carroll impactent l'histoire de la littérature pour enfants, car ils se placent du côté du jeune public, en lui offrant une lecture divertissante. Par ailleurs, les deux tomes sont illustrés par le plus célèbre dessinateur satyrique de l'époque, John Tenniel, ce qui démontre la volonté de l'auteur de produire des volumes qualitatifs, marqués d'une touche d'humour aussi bien dans le texte que les gravures³. Mais ces ouvrages ont plusieurs niveaux de lecture, c'est pourquoi ils sont souvent décrits comme des livres adaptés aux enfants, mais aussi aux adultes.

De nombreux thèmes y sont abordés directement ou indirectement, l'un d'entre eux étant une réflexion au sujet du temps qui passe. En effet, Alice, petite fille âgée de sept ans, n'a de cesse de subir des transformations physiques et mentales similaires à celles que l'on rencontre en grandissant. Elle consomme par exemple certains aliments et breuvages qui provoquent une poussée de croissance, ou une diminution de son volume. Ces changements opérant sur sa personne la plongent dans une confusion sur son identité, au même titre que l'évolution que représente l'adolescence. Elle décrit ce mal-être à la chenille bleue, qui lui demande qui elle est à l'occasion de leur rencontre : « Je... je ne sais pas, monsieur, pour l'instant - en tout cas, je sais qui j'étais quand je me suis levée ce matin, mais je pense que j'ai dû être changée plusieurs fois depuis lors »⁴. La fillette est certaine de sa nature dans son environnement habituel, dans son univers, entourée de ses repères, mais son cheminement dans un monde inconnu engendre un questionnement sur son soi. La gravure de John Tenniel représentant cet épisode démontre parfaitement la déstabilisation de la petite fille, dont le regard dirigé vers son interlocuteur situé en hauteur dans une position de domination semble inquiet (fig. 1). Alice se dresse à la hauteur du champignon, et ne lève pas le menton, elle reste dans une position d'humilité, bien qu'elle se tienne sur la pointe des pieds afin d'apercevoir la chenille,

surplombée par une digitale à la droite de la composition. Cette petite taille, que la fillette regagnera à plusieurs reprises au fil des deux récits, place cette dernière dans une posture impuissante, surpassée par ses congénères. A l'instar d'un humain en période de croissance, elle n'a aucun contrôle sur ces variations de taille, auxquelles elle est forcée de s'adapter. Ce thème du temps qui passe est confirmé dans le passage où Alice a une discussion avec le Chapelier Fou lors de la *tea-party*. Celui-ci lui explique que le temps est resté figé à six heures chez eux, et que par conséquent il est toujours l'heure du thé, ce qui ne lui laisse pas le loisir, ainsi qu'à ses camarades le Lièvre de Mars et le Loir, de nettoyer leur vaisselle en vue du



Fig. 2 : John Tenniel, *Alice and the Red Queen*, tiré du livre *Through the Looking Glass and what Alice Found There*, 1872, gravure sur bois, 8.4 x 6.8 cm, Angleterre.

© CARROLL 1927, p. 36

prochain *tea-party*. La succession des minutes, puis des heures, qui habituellement rythme les journées des humains, semble faire défaut autour de la table de ces protagonistes. Privés de références chronologiques et des perspectives de développement dont celles-ci s'accompagnent habituellement, ces êtres ont perdu la raison et ont sombré dans la folie, revivant incessamment le même événement. Ils sont amputés de la possibilité de croître et de changer, ainsi que d'être témoins du déroulement de l'Histoire, qui ne peut pas se développer dans un moment figé, statique. Celle-ci constitue une suite d'événements ou une évolution sociale, elle se nourrit par conséquent du mouvement, ce qui fait défaut dans le jardin des trois compères.

La taille réduite d'Alice qui se promène dans un parterre de fleurs la surpassant en hauteur permet de se plonger dans un microcosme. Cette image réduite du monde transforme l'échelle des fleurs qui soudaine-

ment ont une taille humaine, et ce-faisant les lecteurs embrassent le point de vue de petits êtres qui peuplent la nature. Ce renversement, dans lequel les fleurs exercent une autorité sur la petite fille, engendre une réflexion sur le rapport des humains à la nature, qui se métamorphose à l'ère victorienne, avec l'industrialisation. Lewis Carroll est fasciné par de nombreux sujets, dont les progrès techniques de son temps. Il assiste en 1851 à l'Exposition Universelle de Londres au Crystal Palace, qu'il décrit avec enthousiasme dans une lettre à sa sœur Elizabeth le 5 juillet de cette année-là, louant la mécanique ainsi que l'art qu'il y a observés⁵. Mais si la fantaisie gagne de l'importance à cette période en Angleterre, c'est parce qu'elle autorise une fuite, offre un refuge face à ce monde déstabilisant qui se transforme à une vitesse accélérée⁶. Les aventures d'Alice ont pour décor majoritaire la nature, comme en témoigne la présence d'arbres en arrière-plan sur la majorité des gravures (fig. 2), ce qui renforce en un sens cet aspect sécuritaire, mais une partie de l'histoire se déroule dans un jardin, qui est par définition un lieu de transition entre l'espace domestique et l'extérieur. Cette nature de transition s'applique à la société contemporaine à la publication des ouvrages de Lewis Carroll, qui se modernise. Quant à la déstabilisation de la protagoniste, additionnellement à ses variations physiques, elle est due à tous les êtres qu'elle rencontre, qui mettent au défi ses repères. Tout ce qui est considéré comme une constante dans le monde réel est mis à l'épreuve dans ses pérégrinations, jusqu'au système de logique, qui paraît pourtant invulnérable.

Pour conclure, le changement de taille d'Alice dans les livres de Lewis Carroll est symptomatique de la croissance par laquelle tous les humains doivent passer, qui opère principalement à l'adolescence. Cette métamorphose entraîne une perte de repères, et un besoin de se réappropriier le monde autour de soi, qui semble soudainement perdre de sa stabilité, au même titre que la société anglaise à l'ère victorienne, qui subit une mutation profonde provoquée par les avancées techniques. Les livres de Lewis Carroll constituent le miroir de la transition qui s'opère alors.

Notes :

¹ HUNT, 2020, p.87.

² HUNT, 2020, p.9.

³ HUNT, Peter, 2020, p.9.

⁴ CARROLL, 1955, p.66.

⁵ COHEN, 1978, pp.11-13.

⁶ BESSON, [En ligne] <https://fantasy.bnf.fr/en/understand/victorian-england-birthplace-fantasy/> (consulté le 26 juillet 2023).

Bibliographie :

BESSON, Anne, *Victorian England: Birthplace of Fantasy*, Bibliothèque nationale de France, [En ligne] <https://fantasy.bnf.fr/en/understand/victorian-england-birthplace-fantasy/> (consulté le 26 juillet 2023).

CARROLL, Lewis, *Through the Looking-Glass and what Alice Found There*, Londres, MacMillan and Co., 1927.

CARROLL, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland*, Londres, Penguin Books, 1955.

COHEN, Morton N., *The Selected Letters of LEWIS CARROLL*, New York, Pantheon Books, 1978.

HUNT, Peter, *The Making of Lewis Carrol's Alice and the Invention of Wonderland*, Oxford, Bodleian Library, 2020.

HUNT, Tristram (dir.), *Victoria and Albert Museum, Alice: Curiouser and Curiouser*, Londres, V&A Publishing, 2020.

Interview : Isabelle Burkhalter, Responsable du service de médiation du Musée d'art et d'histoire de Genève.

Elodie Sierro, 06.09.2023

ES : *Pour la revue, nous apprécions interviewer des personnes travaillant dans des métiers liés à l'histoire de l'art, pour montrer différents parcours et débouchés. Ainsi, je pensais que tu pouvais commencer par te présenter, puis parler de ton métier.*

IB : Il faut préciser que je n'ai pas commencé par des études en histoire de l'art. *rire*. Je m'appelle Isabelle Burkhalter, je suis responsable de la médiation culturelle au Musée d'art et d'histoire de Genève. La médiation culturelle comprend toutes les actions qui visent à mettre en lien le musée, les œuvres et les contenus culturels qu'il véhicule, avec les publics existants ou potentiels. Cela peut prendre des formes extrêmement variées et répond à l'objectif de diffusion des connaissances, présent dans la définition du musée. Celle-ci comprend également le devoir d'interactions avec la communauté. La médiation apparaît déjà en Suisse dans les années 1950, avec quelques personnes – généralement des enseignant.e.s détaché.e.s – qui restent très anecdotiques et isolées. Sur le plan théorique, en 1966, Pierre Bourdieu dans son étude *L'amour de l'art*¹ préconise qu'il faut un personnel formé, pour comprendre, donner un sens à une œuvre et faire en sorte que le moment dans le musée soit à la fois enrichissant et plaisant, et ne renvoie pas le public à son ignorance. Ça date, mais malgré cela la médiation est toujours émergente. Dans la ville de Genève, on a de la chance car on trouve cette fonction dans tous les musées municipaux et elle s'est structurée dans les 20 dernières années. Aujourd'hui, elle s'est vraiment professionnalisée. Mais la situation est différente dans d'autres cantons où ce sont des activités beaucoup plus précaires, avec des personnes employées à des petits pourcentages, qui doivent cumuler différents emplois. Tout le monde pense qu'il est positif que ça existe, mais on ne se donne pas encore réellement les moyens pour que ce soit en force dans les musées.

ES : *Il existe encore une vision des musées comme un endroit élitiste, où on ne comprendra pas les objets. Donc la médiation culturelle compense ce côté-là.*

IB : Il y a un rôle de compensation pour ne pas entrer dans les musées en ayant cette pensée publique au cœur, mais je pense que ça a aussi beaucoup évolué. Et on ne fait plus la même médiation qu'à l'époque, où justement on avait ces institutions très élitaires. On donne souvent l'image du musée comme un temple du savoir, versus comme un forum, soit un espace plus social et d'interaction. La médiation n'est pas un mouvement qui va du musée vers les gens, mais elle relève du dialogue. Dans le code de déontologie de l'ICOM², le principe 4 affirme que le musée a l'important devoir d'interagir avec la communauté la plus



large qui soit du groupe qu'il sert. C'est dans l'idée d'un mouvement de va-et-vient. Mais c'est la théorie, et il y a la pratique. Je pense qu'il existe une palette de propositions, des choses plus élitaires que d'autres. Tout ça peut coexister dans un lieu où chacun.e puisse se sentir bienvenu. Il est aussi possible de tomber dans une sorte de travers inverse, qui estime que le musée devient presque un amphithéâtre, un endroit avant tout tourné vers le plaisir et le divertissement. C'est souvent le reproche des personnes en défense du musée élitaire, estimant qu'il devient un cirque et les médiateurs.trices sont des grands vilain.e.s qui font n'importe quoi. Ce n'est pas encore réglé. Par exemple, la vision du directeur du MAH consiste à estimer qu'au musée, chacun.e peut venir vivre des expériences différentes du contact traditionnel avec les œuvres, aussi dans les interstices, ce qu'il appelle les « espaces négatifs ». Ce sont les endroits qui ne sont pas forcément dévolus à l'exposition. Dans les espaces entre deux œuvres, des choses peuvent aussi se passer. Et on peut admettre que le public peut venir pour quelque chose qui n'a rien à voir avec le musée, en espérant que celui-ci se suffise à lui-même pour donner envie de revenir. Donc il y a plusieurs visions du musée, des visions passéistes, d'autres tournées vers le futur, ou du moins une conception plus laboratoire. Quelle qu'elle soit, le.la médiateur.trice s'adapte à la situation dans laquelle il.elle fait acte de médiation et à son public. Le discours ou parcours est différent pour des enfants de 3 ans, des étudiant.e.s en histoire de l'art ou des personnes aveugles et malvoyantes. Il faut une capacité d'adaptation, à partir de l'humain, ses besoins, ses attentes, son état d'esprit. Les médiateurs.trices pianotent sur une vaste gamme qui essaie de concilier ces aspects. Il s'agit aussi à la fois être pointu.e sur les contenus, pour ne pas les galvauder en les simplifiant, et il faut parfois accepter de prendre des détours, ne pas vouloir tout dire. La médiation est essentiellement un travail de l'humain et de l'adaptation.

ES : *Tu dis que le domaine commence à se professionnaliser. Quel est le parcours pour en arriver là ? J'imagine qu'il n'en existe pas de tout fait.*

IB : Il n'y a pas de parcours tout fait, particulièrement en Suisse. Il y a des formations de médiation culturelle, par exemple en France, où des Masters souvent couplés à des notions de sciences de la communication peuvent se faire après un bac. Mais les associations professionnelles de la médiation culturelle suisse, Mediamus³ et Médiation Culturelle Suisse⁴, militent pour que les médiateurs.trices culturel.le.s de musée aient au moins un Bachelor, mais plutôt un Master, dans le domaine dans lequel ils ou elles seront amené.e.s à faire de la médiation. Il s'agit de la même formation de base que les personnes qui travailleront dans la conservation. Dans mon équipe, des personnes ont fait un Master ou deux et un Doctorat. La formation de base est donc le domaine dans lequel on va être amené.e à faire de la médiation. Dans le Musée d'art et d'histoire, il y a des historien.ne.s, des archéologues et des historien.ne.s de l'art, parce qu'on a toutes ces spécificités représentées dans la collection. Puis pour la partie médiation, les gens l'apprenaient sur le terrain en regardant ce qui se faisait dans des pays proposant des filières de formation, notamment au Québec, où on était très avancé dans la réflexion sur la diversification des publics et la médiation culturelle. Depuis une dizaine d'année, il existe en Suisse un CAS, qui peut être développé en DAS⁵ sur la médiation culturelle qui ne touche pas que les musées, mais tous les domaines culturels. On y trouve aussi bien des musicien.e.s, comédien.ne.s, historien.ne.s qui ensuite n'exercent pas dans les mêmes circonstances. Globalement les enjeux sont les mêmes, mais difficilement transposables. Le ou la violoncelliste sera sûrement bon.ne médiateur.trice dans le milieu musical, mais pas le musée d'art et d'histoire. Il y a aussi eu une tentative de mettre sur pied une formation continue en Suisse romande à l'université de Lausanne, mais celle-ci n'a connu qu'une volée. C'est coûteux et les personnes qui exercent cette profession sont peu à travailler à poste fixe et à pourcentage élevé. Ainsi le schéma de formation ne correspondait pas. Mais il existe en Suisse allemande le Kuvorum⁶, qui forme à la médiation des musées depuis plus de 20 ans. Il s'agit d'un Master, des études professionnalisantes. En outre, il y a d'autres moyens de se former, l'OCIM⁷ propose des enseignements par thèmes ou modules professionnalisants, auxquels les Romand.e.s ont accès. Il n'y a pas de voie toute tracée et elle peut dépendre du contexte dans lequel on est amené.e à faire de la médiation, et des différents publics. Un.e bon.ne médiateur.trice doit pouvoir faire de la médiation pour tous les types de publics dits standards, disons de 6 à 106 ans, mais dans la toute petite enfance, pour des besoins éducatifs spécifiques, ou des handicaps, il faut des sensibilités personnelles pour se sentir à l'aise et des compétences à acquérir. Cela peut se faire en se formant, souvent au contact de professionnel.le.s qui ont l'habitude de ces publics. D'où l'idée que le ou la médiateur.trice travaille rarement seul.e, mais a un réseau de partenaires. Et le fait qu'il n'y ait pas de filière toute tracée demande de l'inventer et être en état d'apprendre, nécessite de la souplesse, il ne faut pas hésiter à manger à tous les râteliers. Et il existe un bagage

théorique. La médiation culturelle au sens large, et particulièrement dans le musée, a fait l'objet de toutes sortes de publications. Elle est rarement théorisée par des médiateur.trice.s praticien.ne.s. Ce sont souvent des personnes issues des sciences de l'information et de la communication, des sociologues. C'est intéressant d'avoir cet aspect théorique, même si pour les praticien.ne.s de terrain, cela paraît parfois hors sol. Mais il est avantageux de combiner tous ces aspects pour se faire son propre parcours de formation. Et comme dans tous les métiers de l'humain, l'apprentissage se fait en pratiquant. Je suis responsable d'un secteur, mais je continue d'être sur le terrain. Et si j'arrêtais de l'être, je ne serais plus médiatrice culturelle de musée. Je deviendrais autre chose, et probablement que je perdrais ma légitimité, parce qu'on évolue en une sorte de programmateur.trice, mais on perd la réalité de l'échange avec les gens.

ES : *Tu y as un peu répondu, mais je voulais te demander quelles sont les qualités majeures pour être médiatrice ou médiateur culturel. Il faut donc de la souplesse, de l'intérêt et s'adapter face à son public.*

IB : En effet, je pense qu'il faut des capacités d'adaptation. Il faut à la fois être très structuré.e et ordonné.e dans sa tête, mais aussi avoir la capacité d'accepter l'imprévu et le chaos. Pour tout le volet de la médiation dite humaine, il faut aimer aller à la rencontre de l'autre. Car le.la médiateur.trice développe aussi des outils d'aide à la visite – dossier, audio-guide, numérique – qui ne sont bons que s'ils reposent sur une expérience humaine. Il faut connaître le public, avoir vécu des choses pour pouvoir proposer un contenu qui a le défaut de ne pas être adaptable, mais a le mérite d'être là quand il n'y a pas d'humains. Il faut aussi un esprit de synthèse et une curiosité intellectuelle. C'est à la fois bien de connaître le musée et sa collection, être capable de faire des liens, mais aussi de connaître la culture populaire sous différentes formes. Les enfants ont lu des livres, vu des films et y feront référence. Si on en n'a pas connaissance, on est un peu embêté.e. Cela paraît complètement anecdotique mais c'est quand même important. Par exemple pour l'Égypte, il y a beaucoup de choses vulgarisées, pas forcément de bonne qualité, qu'il faut déconstruire – y compris dans les manuels scolaires. Et en même temps, il est nécessaire, bien que cela puisse paraître contradictoire, d'essayer de se mettre en retrait. La rencontre doit se faire avec le musée, avec les œuvres, et non pas entre le public et le médiateur ou médiatrice. Ce facteur humain, d'accompagner les gens, fait partie intégrante de la visite. Souvent, les gens se rappellent presque mieux la personne que ce qu'ils ont vu, ce qui ne devrait pas être le cas.

ES : *Le métier porte bien son nom. Le médiateur ou médiatrice est entre l'objet et le public et joue entre les deux.*

IB : Oui c'est exactement ça, c'est jouer entre les deux, être un point de connexion, une porte d'entrée, favoriser l'échange, mais ne pas y être au cœur. C'est parfois

l'écueil auquel on a des risques de se heurter. Il faut garder à l'esprit qu'on n'est pas là pour soi, mais pour la rencontre. Cela rend les choses extrêmement intéressantes et enrichissantes à vivre au quotidien. Même avec une collection qu'on connaît bien, des objets dont on a beaucoup parlé, le regard peut changer en fonction des publics, des circonstances, de la thématique à travers laquelle les aborder. Les médiateur.trice.s culturel.le.s, par rapport aux personnes en conservation, sont des généralistes de l'objet et de la collection. Ils et elles ont la possibilité de créer des liens, de rebondir. Aujourd'hui on parle beaucoup de transversalité, de casser la logique de présentation par type de collection. Le.la médiateur.trice qui raconte une histoire va puiser dans tous les domaines sans trop de difficulté. Cela fait partie de sa manière de construire le sens. Ces points sont des qualités communes à tous et toutes les médiateur.trice.s que j'ai rencontré.e.s. Il y a une grande partie de savoir-être, qui est quelque chose qui ne s'apprend que dans une certaine mesure. Mais il faut surtout avoir envie de faire ça.

ES : *J'ai une dernière question un peu à côté du sujet. Nous sommes beaucoup d'étudiant.e.s en fin d'étude stressé.e.s de finir, dans la crainte de trouver du travail. Que leur dirais-tu ?*

IB : Je ne sais pas, je suis un très mauvais exemple. J'ai commencé à faire des visites commentées pendant mes études. J'ai à la base une formation d'historienne, spécialisée dans l'Antiquité. Dans ce cadre, j'ai fait de l'archéologie, égyptologie et histoire des religions. J'ai fait de l'histoire de l'art après coup, lorsque je travaillais dans un musée avec des collections pluridisciplinaires. Je me sentais très à l'aise avec les objets historiques, les collections archéologiques et l'iconographie m'a toujours intéressée. Devant une peinture d'histoire, je ne me suis jamais sentie démunie, mais j'éprouvais le besoin de combler théoriquement des connaissances que je n'avais pas. J'ai commencé à faire ces visites, puis les portes se sont ouvertes les unes après les autres. Mais j'ai aussi cumulé pendant plus de 10 ans plusieurs emplois. En somme, il faut essayer d'arriver à mettre le pied quelque part, puis saisir les opportunités quand elles se présentent. Mais je parle d'une réalité qui est vieille, j'ai terminé mon Master en 2000. On se posait déjà ces questions. Je crois que ce dont il faut être convaincu.e quand on fait des études de Lettres, c'est qu'on sait apprendre. Donc s'il faut étudier des choses complètement improbables, il y a des fortes chances qu'on sache le faire. Et on a des capacités d'analyse, de rédaction, d'expression que finalement assez peu de gens ont. J'ai fait un Master – ça s'appelait alors un DEA – après ma licence en sciences de l'information et de la communication. C'était une formation pluridisciplinaire qui dépendait de la Faculté des Sciences sociales, dont beaucoup de professeur.e.s enseignaient en sociologie. J'ai été extrêmement frappée d'une certaine forme de superficialité dans les attentes par rapport aux étudiant.e.s. Dans un des premiers cours, un professeur parlait des théories de la communication et de la *physiognomie*.

Je pensais qu'il s'agissait de la *physiognomie*, mais il me soutenait le contraire. J'ai donné l'étymologie du mot et il a finalement ouvert un dictionnaire. Cela m'a choquée, je me disais que ce n'était pas possible qu'un professeur d'université sorte quelque chose d'aussi énorme. Finalement ça m'avait fait du bien, j'étais ébahie face au côté complexé des sciences sociales par rapport aux sciences dures, qui se sentent obligées de conceptualiser les choses de manière compliquée, ce que je ne crois pas qu'on fasse dans nos études. Et en même temps dans l'autre sens, c'est fou ce qu'on est armé sur le plan des connaissances de base, intellectuelles, des outils d'apprentissage et d'expression. Je pense qu'il y a peu de filières de formation où c'est le cas. Mon exemple est vieux, mais j'ai l'impression que ça se vérifie encore aujourd'hui. Ces qualités sont recherchées. C'est aussi pour ça que beaucoup ayant étudié les Lettres travaillent comme journalistes.

ES : *Finalement, ça ouvre beaucoup de portes, qui ne concernent pas forcément notre filière.*

IB : Oui, parce qu'on a un bagage transposable dans d'autres contextes. Mais il faut bien savoir se vendre, parce qu'aujourd'hui encore plus qu'il y a 25 ans, le marché du travail fonctionne sur un principe de cochage de cases. Et le réseau est important ; une rencontre en amène une autre. C'est souvent ce qui fait les opportunités. Je crois qu'on nous a appris à penser en-dehors des points, mais il faut aussi le faire par rapport à soi-même. Bien que ce ne soit pas forcément ce qu'on avait imaginé, on peut faire un écart, puis revenir. Mais je le dis avec mon ressenti et mon analyse qui n'a rien à voir ni avec mon expérience personnelle, ni ma formation. Toutefois je pense vraiment qu'on développe des compétences avec le type de formation qu'on a suivie, qui ne s'acquiert plus ailleurs.

ES : *Merci beaucoup pour ton temps et toutes tes réponses !*

Notes :

¹ BOURDIEU Pierre, *L'amour de l'art : les musées d'art européen et leur public*, Paris, Ed. de Minuit, 1966. ² HUNT, 2020, p.9.

² International Council of Museums

³ Le site de l'association : <https://www.mediamus.ch/fr>

⁴ Le site de l'association : <https://www.kultur-vermittlung.ch/fr/>

⁵ Le CAS est un Certificate of Advanced Studies et le DAS un Diplomas of Advances Studies. Leur différence se tient dans le nombre de crédits, respectivement d'entre 10 et 29 ECTS pour le CAS et 30 et 59 ECTS pour le DAS.

Le site au sujet du CAS de médiateur-trice culturel.le : <https://www.hetsl.ch/formation-continue/formations-postgrades/cas/cas-de-mediatrice-et-mediateur-culturel/>

Le site au sujet du DAS en médiation culturelle et projets culturels : <https://www.hetsl.ch/formation-continue/formations-postgrades/das/das-en-mediation-culturelle-et-projets-culturels/>

⁶ Le site de la formation : <https://www.kuverum.ch/>

⁷ Office de Coopération et d'Information Muséales

La figure féminine dans les tableaux d'Osman Hamdi Bey

Nour Fausto

Au XIX^e siècle, l'Orient se retrouve au centre des thématiques picturales de nombreux artistes européens que l'on désigne aujourd'hui comme « orientalistes ». Ces derniers dépeignent souvent l'Orient comme un lieu exotique et mystérieux qui fascine, et dans lequel ils reflètent leur propre vision romantique. Dans les œuvres de ces peintres, les femmes sont généralement figurées comme des entités séduisantes et érotisées. Osman Hamdi Bey est un peintre turc envoyé à Paris en 1857 qui se formera à la peinture, auprès de ses contemporains européens. Il réussit à créer un langage pictural qui lui est propre, mêlant les solutions orientalistes européennes à l'art traditionnel turc. Dans ses peintures, il dépeint la femme comme une figure active de la société, noble et digne.

Il est aujourd'hui clair que l'orientalisme de Hamdi Bey se démarque de celui de ses contemporains occidentaux, bien que ce dernier se soit formé à leurs côtés¹. Il grandit en Turquie et part à Paris afin de suivre des cours à l'École des Beaux-Arts, dans un environnement de fascination par les mystères et la magie de l'Orient, dominé par un style orientaliste distinct. Il s'inspire donc fortement des compositions produites en Europe. Douze ans plus tard, il retourne à Istanbul et devient de son vivant, le seul représentant turc de l'orientalisme en Turquie.

Bien que reprenant les solutions picturales des orientalistes européens, il réussit à se différencier fortement de leurs productions. En effet, né et ayant grandi à Istanbul, Osman Hamdi Bey bénéficie d'une position unique car connaissant de près les thèmes et sujets que les Occidentaux contemplant de loin². Par ses peintures, il essaie de protéger la culture orientale et turque, et s'attache à présenter l'Orient de façon authentique et respectueuse. De ce fait, il met en scène des femmes et des hommes sages et à l'allure réfléchi dans leurs activités quotidiennes, en train de lire, de discuter ou de marchander. Hamdi Bey met de côté les préjugés tels que l'arriération, la pauvreté ou la lascivité souvent dépeints par les artistes occidentaux et opte pour des couleurs vives et lumineuses³ pour ses figures comme pour ses décors. Ainsi, il expose une Turquie changeante qui évolue et promeut sa culture de manière plus authentique.

En 1878, C.B Klunzinger remarque en parlant des femmes turques que « contrairement à ce que les habituelles descriptions de la vie de harem nous portent à croire, elles ne passent pas leur vie allongée sur un divan moelleux (...) s'appuyant sur des coussins qui s'affaissent, leurs bras rendus si potelés par l'indolence ». Telle est pourtant l'exacte description

que nous retrouvons dans les œuvres orientalistes du XIX^e siècle. Ainsi, les productions picturales des orientalistes européens sont teintées de clichés animés par une vision imaginée du mode de vie de la femme orientale. La plupart d'entre eux n'ont jamais mis les pieds dans cet Orient, et ont composé leurs œuvres principalement de pastiches pris d'autres peintures orientalistes, de photographies, de lectures descriptives⁴ ou de leur imagination. C'est le cas du *Bain Turc* (fig. 1) de Jean Auguste Dominique Ingres où une foule de femmes nues dans des poses lascives et suggestives se prélassent sous une lumière tamisée. Scène de genre imaginée par l'artiste, elle ne reflète aucunement les mœurs et la réalité culturelle des femmes turques.



Fig. 1 : Jean Auguste Dominique Ingres, *Le Bain Turc*, 1863, huile sur toile, 108 x 108 cm, Paris, Musée du Louvre.

La façon de représenter la femme turque prend toute une autre dimension chez Hamdi Bey. Ce dernier marquera l'apothéose de la représentation de la vie quotidienne durant l'Empire Ottoman et fera de la figure féminine un élément de la société conscient et réfléchi en mettant en avant sa propre individualité. Souvent représentées dans des situations sociales ou domestiques, en train de s'occuper à leurs tâches quotidiennes en extérieur comme en intérieur, les femmes turques des tableaux de Hamdi Bey reflètent la réalité culturelle et quotidienne de leur époque.

Dans *Deux filles musiciennes* (fig. 2) par exemple, les femmes représentées sont conscientes de leurs identités ainsi que de leur talent individuel, elles

sont ouvertes à l'apprentissage et au développement personnel. Vêtues de vêtements traditionnels aux couleurs éclatantes, elles jouent fièrement de leurs instruments. Le choix de ces instruments n'est d'ailleurs pas étonnant puisque Hamdi Bey fait honneur à la musique traditionnelle turque en figurant un tambourin et un luth à manche long. C'est ici encore une fois une ode à la culture ottomane, culture à laquelle la femme participe activement grâce à ses savoirs et savoir-faire.

Exécuté à la fin de sa carrière, *Mihrab* ou *La Genèse* (fig. 3) est probablement le seul tableau où la femme est véritablement au centre du sujet. Une femme mature à l'allure fière et triomphante se tient devant le mihrab d'une mosquée, servant à indiquer la direction de la Mecque, vers laquelle les fidèles se



Fig. 3 : Osman Hamdi Bey, *Mihrab*, 1910, huile sur toile, 210 x 108 cm, collection privée.

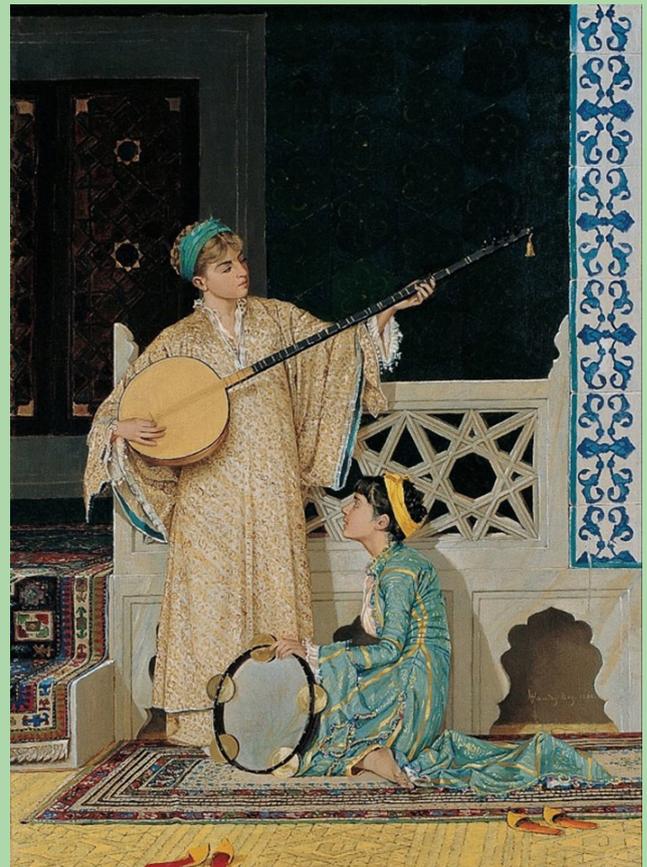


Fig. 2 : Osman Hamdi Bey, *Deux filles musiciennes*, 1880, huile sur toile, 39 x 58 cm, Istanbul, Musée Pera.

tourment pour prier. Elle regarde droit devant elle, la tête droite et se tient comme sur un trône, qui se trouve être un grand chevalet, support sur lequel est normalement posé le livre saint du Coran. Pour la première fois dans la peinture turque, Osman Hamdi Bey prend présente ici un « islam au féminin »⁵. La femme prend la place du Coran, elle tourne le dos au mihrab et c'est elle, désormais, qui indique la direction de la Mecque.

En conclusion, Osman Hamdi Bey a laissé derrière lui un héritage artistique riche, où les femmes occupent des places significatives. Bien que s'étant formé dans un milieu européen, il a su se démarquer en saisissant un Orient lumineux et en évolution, tout en promouvant le patrimoine culturel de la Turquie. Bénéficiant d'une position unique face à ses contemporains occidentaux, il connaissait les sujets de près. Mais sa singularité réside bel est bien dans sa façon de mettre en scène la figure féminine. De ce fait, il laisse de côté la lascivité et l'érotisme souvent dépeints par les peintres européens et préfère présenter des femmes épanouies dans leurs activités et vêtements de tous les jours.

Notes:

¹ YILMAZ ARIKAN, 2021, p. 610.

² SAYEDI Sunbul, 2023

³ YILMAZ ARIKAN, 2021, p. 610.

⁴ Incluant les rapports faits par des historiens, artistes, archéologues ayant voyagé.

⁵ GEORGEON, 2010, p. 160.

Bibliographie:

GEORGEON François, « Le génie de l'ottomanisme. Essai sur la peinture orientaliste d'Osman Hamdi », in: *Turcica*, Vol. 42, 2010, p. 143-166.

SAYEDI Sunbul, « Osman Hamdi Bey, l'artiste qui a démystifié la mentalité orientaliste », *TRT Afrika*, 2023, <https://www.trtafrika.com/fr/lifestyle/osman-hamdi-bey-lartiste-qui-a-demystifie-la-mentalite-orientaliste-13953231> (consulté en Juillet 2023)

YILMAZ ARIKAN Emine Nur, « Osman Hamdi Resimlerinde Kadin Imgesinin Gostergebilimsel Acidan Incelenmesi », in : *Ulak bilge*, Vol. 9, 2021, pp. 608-617.

Come to SAMAH !

Marie Mazzone

La Société des Amis du Musée d'art et d'histoire de Genève cherche à rafraîchir son public ! Pourquoi ne pas vous inscrire ?

Société à but non lucratif, la SAMAH a pour objectif de soutenir le MAH à travers différentes actions. En tant que son principal mécène, sa première mission consiste à l'aider à acquérir de nouvelles œuvres, afin de compléter intelligemment ses collections.

Elle organise par ailleurs de nombreux événements destinés à faire rayonner le MAH à Genève et à encourager ainsi sa fréquentation. Mais la SAMAH a aussi pour but d'offrir à ses membres divers types d'activités permettant à ceux-ci de découvrir non seulement l'actualité du musée, mais aussi les rouages de son fonctionnement, inaccessibles pour le plus grand nombre !

Parmi ces activités réservées aux membres, la SAMAH propose des visites guidées des expositions du MAH par leur curatrice ou curateur, mais aussi des visites guidées d'autres institutions telles que le tout nouveau musée de Jussy consacré à la peinture genevoise (collection du Crest), le Musée International de la Réforme ou encore la Fondation Baur. Elle propose par ailleurs des événements plus insolites, tels que la visite des réserves du musée ou de ses différents ateliers de restauration, ou encore des excursions en-dehors de Genève. La SAMAH organise aussi des conférences, à midi ou le soir, offrant la possibilité à ses membres d'entendre des acteurs importants du milieu muséal et artistique de Genève et d'ailleurs.

En tant qu'étudiant-e-s en histoire de l'art résident-e-s ou de passage à Genève, vous avez nécessairement visité le MAH. Découvrez maintenant ses souterrains et profitez de toutes les opportunités de découvertes que vous offre le programme de la SAMAH ! Décidée à rajeunir son public, elle offre un tarif préférentiel d'adhésion de 70 francs par année pour les étudiant-e-s, profitez-en ! Découvrez le programme d'activités février-juin 2024 sur le site de la SAMAH !

Grâce au soutien de ses membres, la SAMAH a pu faire l'acquisition depuis sa création de nombreuses œuvres et objets pour le Musée d'art et d'histoire. Régulièrement sollicitée par les collaborateurs du musée, elle cherche à répondre à leurs besoins, afin de les aider à compléter les collections de manière raisonnée. En voici deux exemples :



Ce ducat en or d'une qualité exceptionnelle a été offert par la SAMAH au Musée d'art et d'histoire en 2021. Frappée à Cornavin, aux portes de la Cité, cette pièce au nom du duc de Savoie Amédée IX (1465-1472) vient compléter la série des monnaies d'or produites par l'atelier savoyard à laquelle appartient déjà l'écu du duc Louis de Savoie (1440-1465), offert par la SAMAH en 1988.



Ducat en or au nom d'Amédée IX (1465-1472), Genève, Musée d'art et d'histoire

A l'occasion de son centenaire, en 1997, la SAMAH a permis au MAH d'enrichir sa collection d'art moderne avec une peinture de genre intimiste du lausannois Félix Vallotton (1865-1925), artiste majeur de sa génération.



Félix Vallotton, *Femme, châle rose, cousant à la lampe*, 1901, Genève, Musée d'art et d'histoire.

Louis Patru : la sincérité au bout du pinceau

Fanny Gros

Octobre 2022. L'exposition *La montagne en perspective* organisée au Musée d'art et d'histoire rend hommage aux peintres suisses qui n'ont cessé de sublimer la montagne à travers leurs œuvres. Au milieu des Calame, des Menn ou des Albert Gos, un jeune peintre genevois oublié : Louis Patru. Dans sa toile *Jeunes faucheuses* (fig. 1), la « montagne vue de près », deux femmes, en équilibre sur un pan escarpé de montagne, sont occupées à faucher l'herbe. Leurs cheveux battus par le vent ainsi que le mouvement de leurs jupes traduisent une atmosphère hostile et menaçante, renforcée par les imposants nuages gris, plongeant les figures dans l'ombre et la montagne à l'arrière-plan de l'œuvre dans la brume.

Tout, dans cette toile, donne le vertige. En effet, Louis Patru opte pour un point de vue en contre-plongée, rendant ainsi compte de la pente abrupte escaladée par les deux femmes. En outre, l'artiste joue sur l'effet de vide en ne laissant entrevoir au-delà du pan de



Fig. 1 : Louis Patru, *Jeunes faucheuses*, vers 1898, huile sur toile, 149,5 x 98,5 cm, Genève, Musée d'art et d'histoire, © photo de l'auteur.

roches, qu'un ciel menaçant. C'est par cette grande diagonale de pente traversant la composition qu'entre le spectateur. À l'image des deux jeunes femmes, le regard effectue également une ascension, en commençant par le bas de la toile, pour ensuite se diriger vers le haut de cette dernière. Louis Patru rend ici « sans grandiloquence [...] hommage aux montagnardes, ces femmes qui savent que vivre à la montagne est affaire de tâches saisonnières et de soins à prodiguer »¹.

Frappée par cette œuvre, j'ai ainsi décidé de consacrer mon mémoire de Maîtrise à Louis Patru, injustement oublié dans l'histoire de l'art genevois de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle et éclipsé par les grands noms de la peinture genevoise que sont Barthélémy Menn² ou encore Ferdinand Hodler. J'ai donc réalisé un travail d'investigation sur plusieurs plans : j'ai d'abord procédé au repérage des œuvres, à un dépouillement approfondi des archives (Musée d'art et d'histoire, Centre d'Iconographie, archives de la Ville et de l'État, archives de la Société des Arts, Bibliothèque de Genève), et j'ai rassemblé les articles de journaux citant Louis Patru. Mon travail analyse ainsi la production de l'artiste, rassemblée pour la première fois dans un catalogue raisonné, en le replaçant dans le contexte genevois et suisse.

Comme la majorité des artistes genevois de son époque, Louis Patru se forme auprès du maître Barthélémy Menn dans sa Classe de figure à l'École des Beaux-Arts de Genève, de 1889 à 1892. Si les premières œuvres de l'artiste manquent encore d'adresse et témoignent d'un trait timide, il apprend aux côtés de Barthélémy Menn la rigueur de la construction³. La toile *Bord de lac en automne* (fig. 2) est un exemple significatif de l'influence de ce dernier sur le jeune Louis Patru. L'artiste place au premier plan un rocher sur la droite de la composition, ouvrant ensuite sur un chemin dirigé vers la gauche de la toile. À côté de ce sentier figurent de grands arbres rouges, pour ensuite laisser place au second plan, à un lac dominé par des montagnes. Cette œuvre préfigure les thèmes chers à l'artiste, qu'il développera de plus en plus dans ses toiles : le mouvement des nuages et des arbres.

Suite à sa formation à l'École des Beaux-Arts, Louis Patru se rend pendant deux ans à Paris, où il fréquente, la première année, la célèbre Académie Julian. L'année suivante, il préfère peindre seul l'atmosphère douce, ainsi que la lumière tamisée des quais de la capitale française et sa campagne environnante⁴. À ce propos, son ami peintre John-Pierre Simonet⁵ souligne la simplicité et la modestie de sa peinture, très souvent mise en avant par de nombreux critiques : « la poésie et l'élégance toujours discrète de ces paysages l'émeuvent

bien autrement que le bonhomme planté sur la table à modèle. Tout cela se lit clairement dans les études, encore un peu éteintes d'aspect, qu'il rapporte de Paris. Il est visible que ce qui le séduit dans un motif n'est pas le côté décoratif, mais bien la poésie, l'intimité »⁶.

Dès son retour à Genève, Louis Patru candidate aux deux concours majeurs du XIX^{ème} siècle : le concours Diday de 1894 et le concours Calame de 1901, auxquels il obtient le troisième prix. Mais c'est lors de



Fig. 2 : Louis Patru, *Bord de lac en automne*, 1892, huile sur toile, 49,5 x 61 cm, localisation inconnue. © 1986-2023 Invaluable, LLC. And participating auction houses.

l'Exposition nationale de 1896 à Genève qu'il expose sa première grande toile *Valaisannes au travail* (*Salvan*) (fig. 3). Au premier plan, on aperçoit deux femmes. La plus jeune d'entre elles est debout, « robuste et dressée »⁷, et s'appuie sur son piochard de sa main droite en regardant la seconde figure. À sa gauche, sont posés deux paniers dont un est rempli de pommes de terre. La seconde femme, plus âgée, ramasse des pommes de terre avec sa faux. Louis Patru place les deux paysannes sur une butte surplombant quelques chalets au second plan, situés au bord d'un coteau escarpé. Dans le fond, le peintre figure les grands sommets valaisans. Afin de rendre compte de leur éloignement, les montagnes du troisième plan sont de plus en plus floues. Louis Patru joue ici, comme dans la plupart de ses toiles, sur la succession des plans. En effet, comme dans *Bord de lac en automne* (fig. 2), l'artiste ouvre la composition par les deux paysannes, pour ensuite diriger l'œil du spectateur vers la gauche de la toile, grâce au fait que la femme penchée arrive au même niveau que les chalets. En outre, la diagonale de la première montagne amène directement au village, suivant ainsi le mouvement des deux figures. Comme dans les *Jeunes faucheuses* (fig. 1), l'artiste s'attache à figurer l'effet du vent notamment dans le mouvement de la jupe de la première jeune femme. Dans les deux toiles, Louis Patru représente deux figures féminines dont une est à chaque fois penchée et occupée à ramasser

quelque chose. À travers ces deux œuvres, l'artiste magnifie la vie des paysannes, qui semblent dominer leur environnement, l'une d'elles étant arrêtée dans sa tâche.

Dans mon mémoire, j'ai établi divers rapprochements stylistiques et iconographiques entre Louis Patru et des peintres de l'école genevoise de la fin du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècles. La question du lien de Louis Patru avec l'École de Savièse est majeure. En effet, l'artiste se rend régulièrement dans la région de Salvan, des Marécottes et Finhaut, en raison de sa phtisie⁸. Il est important de préciser que l'artiste est ami avec plusieurs peintres de cette École dont Henri van Muyden, John-Pierre Simonet ou encore Alfred Rehfoos. De plus, Louis Patru commence à se rendre en Valais vers les années 1895, c'est-à-dire au même moment que les peintres de l'École de Savièse. Il voyage régulièrement dans la Vallée du Trient, celle-ci ne se situe qu'à cinq kilomètres de Savièse. L'artiste a ainsi pu se rendre à Savièse pour peindre avec quelques-uns de ses amis, et a également pu être influencé par certains artistes de cette École. Par exemple ses œuvres *Jeunes faucheuses* et *Valaisannes au travail* rappellent les *Paysannes de Savièse* de son ami Henri van Muyden⁹ (fig. 4).

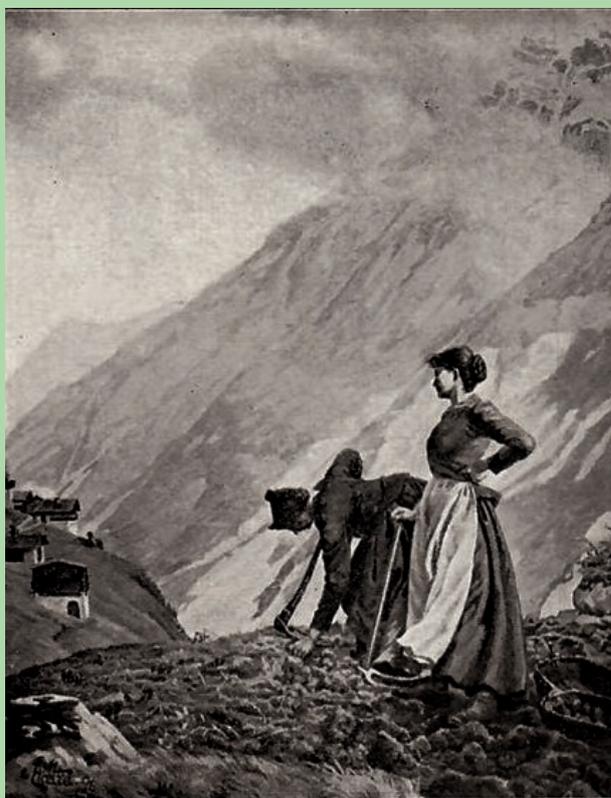


Fig. 3 : Louis Patru, *Valaisannes au travail* (*Salvan*), 1896, huile sur toile, dimensions inconnues, localisation inconnue. © BOISSONNAS, 1896, p. 100.



Fig. 4 : Henri van Muyden, *Paysannes de Savièse*, 1890, huile sur toile, 90,30 x 72,30 cm, Genève, Musée d'art et d'histoire.
© 2023- Musée d'art et d'histoire de la Ville de Genève.

Outre les grandes compositions qui rendent hommage aux paysannes valaisannes, Louis Patru réalise des dessins d'hommes et de femmes dans des activités quotidiennes, mais s'inspire avant tout des paysages valaisans pour réaliser ses toiles. *Après la pluie* (fig. 5) en est un exemple significatif. L'artiste peint cette œuvre à Lens durant l'automne 1904. Sur une composition très épurée et sobre, il montre deux vaches dans une plaine dominée par des montagnes à l'arrière-plan, surmontées par de longues traînées de nuages. Le spectateur ressent alors une certaine impression de solitude et de mélancolie, des thèmes typiques de l'École de Savièse¹⁰.

À travers mon travail, j'ai également pu montrer que Louis Patru ne se cantonne pas seulement au médium de la peinture, mais s'essaye aussi à l'illustration de recueils de nouvelles, de chansons, de poèmes ou encore à la caricature. Il réalise notamment de très belles lithographies pour une nouvelle de Philippe Monnier¹¹ intitulée *L'inconnu*, qui sont publiées dans le numéro de la revue *Noël Suisse* de l'année 1899 (fig. 6). Philippe Monnier narre ici l'histoire d'un peintre qui doit sa reconnaissance et son succès à un de ses jeunes amis décédé. Les images de l'artiste s'adaptent à la forme du texte : la première est située en haut de la page et fonctionne comme un encadrement pour le titre. Louis Patru représente le peintre, assis devant son chevalet sous un arbre. Au premier plan, on aperçoit

sa palette et ses pinceaux posés dans l'herbe. L'artiste salue son ami présent à droite de l'image. Ce dernier agite avec sa main droite son béret noir, et tient une cravache dans la gauche. Ses deux chevaux l'attendent derrière lui. Dans le fond de l'illustration, on aperçoit un village réalisé de façon sommaire. Sur la seconde page, Louis Patru figure cette fois-ci le vieux peintre, seul dans un cimetière. Il dépose la croix de la Légion d'honneur sur une croix en bois. Le fond de la composition est dominé par un arbre imposant, accentuant le côté dramatique de la scène. En outre, le choix d'un camaïeu de gris et de noirs avec quelques touches de bruns renforce cette atmosphère. Il est intéressant de mettre en avant le côté aquarellé de ses illustrations, ainsi que leur aspect sommaire, notamment dans le branchage des arbres.

Outre son activité de peintre, Louis Patru joue un rôle majeur dans la vie artistique genevoise, plus particulièrement dans l'enseignement artistique ou encore dans les sociétés artistiques à la fin du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècles. En effet, l'artiste fonde, aux côtés de ses amis John-Pierre Simonet et Hippolyte Coutau¹², l'École privée des Beaux-Arts en 1901 ou 1903 dont « l'enseignement était très goûté »¹³. Il existe très peu d'informations sur cette école, mais j'ai pu retrouver plusieurs articles de journaux soulignant son succès, des programmes des cours¹⁴, et une lettre d'une ancienne élève écrite à John-Pierre Simonet. L'artiste s'engage également dans diverses sociétés, comme le Cercle des Arts et des Lettres et la Société des peintres et sculpteurs suisses.

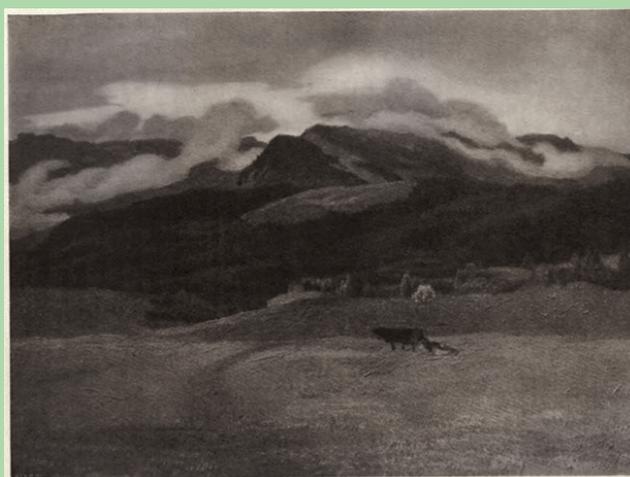


Fig. 5 : Louis Patru, *Après la pluie*, 1904, huile sur toile, dimensions inconnues, localisation inconnue, © SIMONET, 1906.



Fig. 6 : D'après Louis Patru, illustration pour la nouvelle de Philippe Monnier « L'inconnu » dans Noël Suisse, 1899, lithographies, dimensions inconnues. © photos de l'auteure.

À travers mon travail de mémoire et cet article, il est ainsi possible de voir que Louis Patru, malgré son oubli aujourd'hui, est un artiste très actif dans la vie genevoise et dans son école de peinture à la fin du XIXème et au début du XXème siècles. En effet, les documents cités régulièrement au long de mes travaux, tels que des lettres, des articles de critiques écrits à l'occasion d'expositions ou encore des documents des sociétés, attestent de sa place majeure dans l'histoire de l'art genevois. Comme le dit l'écrivain Philippe Godet : « Ah ! c'était un artiste, que ce Louis Patru, un véritable artiste, de ceux qui peignent, non pour le profit, ni même pour la gloire, mais par le seul besoin d'exprimer leur âme »¹⁵.

Afin de rendre hommage à la famille Patru, le Conseil d'État débaptise en 1958 la rue Bernard-Dussaud pour lui attribuer le nom de rue Patru : « En souvenir de : Louis Patru (1871-1905), élève de Barthélémy Menn et peintre paysagiste de valeur ; Etienne Patru (1832-1901), conseiller d'État de 1861 à 1875 ; Alphonse Patru (1847-1930), conseiller d'État de 1893 à 1897 ; Émile Patru (1877- 1940), artiste peintre »¹⁶. Ainsi, Louis Patru est encore présent aujourd'hui dans la ville genevoise, il suffit de faire revivre « ce modeste dont l'œuvre, écrite loin des villes au cours d'une trop brève carrière, méritait d'être connue par le grand public »¹⁷.

Notes :

¹ « Dossier de presse la montagne en perspective, 23 septembre 2022 – 12 février 2023 », Musée d'art et d'histoire, p. 6.

² Barthélémy Menn (20.05.1815 – 11.10.1893) est un peintre et dessinateur genevois. Il monte à Paris en 1833 et s'inscrit dans l'atelier de Jean-Auguste-Dominique Ingres. Il part en Italie en 1835 pour rejoindre son maître, directeur de la Villa Médicis, puis retourne à Paris en 1838 où il se lie d'amitié avec les paysagistes de l'École de Barbizon. Il décore le château de Gruyères de 1851 à 1857 aux côtés de Corot. Il organise des expositions d'artistes français tels que Delacroix ou Courbet. Son enseignement à l'École des Beaux-Arts de Genève est très goûté. (BAUD-BOVY, Daniel, « Menn, Barthélémy », in FACHGENOSSEN, 1908, pp. 356-360.)

³ SIMONET, 1906, p. 93.

⁴ FACHGENOSSEN, 1908, p. 509.

⁵ John-Pierre Simonet (1859 – 1915) commence ses études à l'École des Beaux-Arts de Genève et suit l'enseignement de Barthélémy Menn. Il est admis en 1875 à l'École des Arts industriels dans la classe du sculpteur Jules Salmson. Il quitte en 1879 Genève pour Paris où il entre à l'École des Beaux-Arts. Quatre ans plus tard, l'artiste recommence la peinture et part en Algérie. Il rentre définitivement à Genève en 1895. En 1896 il est chargé de réaliser deux panneaux décoratifs *Genève ancienne* et *Genève moderne* (GUYE, Francis, « Simonet, John-Pierre », in FACHGENOSSEN, 1913, p. 163).

⁶ SIMONET, 1906, p. 96.

⁷ BESSE, 17 juin 1896, p. 2.

⁸ WYDER, 1992, p. 35.

⁹ Henri van Muyden (03.09.1860 – 20.02.1936) commence ses études sous la direction de son père à Genève. Il suit les cours du professeur Boulanger à Paris à l'Académie Julian, puis de Jean-Paul Laurens pour le dessin. Il se forme seul pour la peinture. Ses sujets de prédilection sont les paysages avec des figures et les intérieurs de paysans à Yvoire, Blonay et en Valais. Il réalise également plusieurs caricatures et collabore avec plusieurs journaux dont le Papillon. Il réalise également de nombreux portraits des membres du Cercle des Arts et des Lettres (VEILLON, Paul, « van Muyden, Henri », in FACHGENOSSEN, 1908, p. 464).

¹⁰ FLUBACHER, 2003, p. 150.

¹¹ Philippe Monnier (02.11.1864 – 21.07.1911) réalise des études de droit à l'Université de Genève et obtient sa licence en 1888. Après avoir vécu un an à Paris, puis six ans à Florence, il s'établit à Cartigny en 1897. Il réalise des conférences, des cours privés et des causeries. Il publie également des articles dans des revues telles que *la Semaine littéraire* ainsi dans des quotidiens comme le *Journal de Genève* et *la Gazette de Lausanne*. Il publie des recueils de poésies et de nouvelles ainsi que des chroniques sur la vie genevoise (JAKUBEC, *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, version du 4 août 2014).

¹² Hippolyte Coutau (03.03.1866 – 1946) est l'élève de Barthélémy Menn entre 1885 et 1889. Il étudie à l'Académie Julian à Paris entre 1889 à 1890 dans l'atelier de Jules Lefebvre et Benjamin-Constant. Il est nommé en 1902 président du Cercle des Arts et des Lettres. Il reçoit une mention honorable à l'Exposition universelle de 1900 (VEILLON, Paul, « Coutau, Hippolyte », in FACHGENOSSEN, 1905, p. 327).

¹³ s. n., *Tribune de Genève*, 30 mai 1905, p. 3.

¹⁴ *Le Journal de Genève* du 25 septembre 1904 permet de connaître le cursus des étudiants et des étudiantes : un cours préparatoire est donné avec deux degrés, et un cours supérieur divisé en plusieurs parties (académie, composition, paysage d'après nature, etc), ainsi qu'un enseignement sur l'histoire de l'art et l'art décoratif (s. n., *Journal de Genève*, 25 septembre 1904, p. 2).

¹⁵ GODET, 13 octobre 1905, p. 2.

¹⁶ s. n., *Journal de Genève*, 9 octobre 1958, p. 7.

¹⁷ s. n., *Gazette de Lausanne*, n°267, 10 novembre 1906, p. 6.

Bibliographie :

Archives

Société des arts

Genève, ASdAG, *Procès-verbaux de la classe des Beaux-Arts* n°9, SDA.1477, n. p.

Genève, BGE, *Papiers de la famille Plan, Papiers de Pierre-Paul Plan, Correspondance et documents adressés par et à Pierre-Paul Plan, Correspondance et documents adressés à Pierre Paul Plan [Correspondants Macmillan à Studer]*, Ms. fr. 4306, Patru, Louis. 2 cartes et lettres autographes signées à Philippe Plan. – Genève, Paris, 18 novembre 1892, f. 118.

Bibliothèque de Genève

Genève, BGE, *Archives de la famille Hornung, Papiers John-Pierre Simonet (1859 – 1915), Correspondance adressée à John-Pierre Simonet*, Ms. fr. 5633, Læbell, Sonni. *Lettre autographe signée à John-Pierre Simonet*. – Yvoire, Fribourg en Brisgau, 9 octobre 1904, f. 171-172.

Genève, BGE, Archives de la famille Baud-Bovy, *Papiers Daniel Baud-Bovy, Correspondance générale, Correspondance reçue, Correspondance reçue : Pa-Pi, Arch. Baud-Bovy 34, Patru, J. Carte autographe signée à Daniel Baud-Bovy*. – Champel, 20 juillet 1923, f. 43.

Archives en ligne

BESSE, Pierre, « Exposition nationale (Corresp. Particulière de la Gazette) – Beaux-Arts (Suite) », *Gazette du Valais*, n°49, 17 juin 1896, pp. 1-2, [En ligne], <https://www.e-newspaperarchives.ch/?a=d&d=GA V18960617-01.2.3&srpos=4&e=-----fr-20-GA V-1--img-txIN-louis+patru-----0-----> (consulté le 22 août 2023).

GODET, Philippe, « Nos artistes à Bâle II », *Gazette de Lausanne et Journal Suisse*, n°242, 13 octobre 1905, p. 2, [En ligne], https://www.letempsarchives.ch/page/GDL_1905_10_13/2/article/309875/patru (consulté le 22 août 2023).

LAMUNIERE, V., « Chronique locale – Ecole municipale des beaux-arts », *Journal de Genève*, n°351, 23 décembre 1903, p. 2, [En ligne], https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1903_12_23/2/article/6252816/patru (consulté le 22 août 2023).

s. n., « Chronique locale - Société pour l'amélioration du logement », *Journal de Genève*, n°296, 15 décembre 1893, p. 2, [En ligne], https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1893_12_15/2/article/5322406/patru (consulté le 22 août 2023).

R., « Chronique locale - A l'Athénée », *Journal de Genève*, n°336, 8 décembre 1902, p. 3, [En ligne], https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1902_12_08/3/article/6032156/patru (consulté le 22 août 2023).

s. n., « Chronique locale - Exposition permanente », *Tribune de Genève*, n°39, 15-16 février 1903, p. 6, [En ligne], <https://www.e-newspaperarchives.ch/?a=d&d=TDG19030215-04.2.39&srpos=24&e=-----190-fr-20-TDG-21--img-txIN-louis+patru----1903---0-----> (consulté le 22 août 2023).

s. n., « Chronique locale - A l'École des Beaux-Arts », *Journal de Genève*, n°157, 10 juin 1903, p. 2, [En ligne], https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1903_06_10/2/article/6140343/patru (consulté le 22 août 2023).

s. n., « Chronique locale - École privée des Beaux-Arts », *Journal de Genève*, n°262, 25 septembre 1904, p. 2, [En ligne], https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1904_09_25/2/article/6393877/patru (consulté le 22 août 2023).

s. n., « Nécrologie », *Tribune de Genève*, n°126, 30 mai

1905, p. 3, [En ligne], <https://www.e-newspaperarchives.ch/?a=d&d=TDG19050530-04.2.6.1&srpos=18&e=-----190-fr-20-TDG-1--img-txIN-louis+patru----1905---0-----> (consulté le 22 août 2023).

s. n., « Les marbres de Genève », *Gazette de Lausanne*, n°267, 10 novembre 1906, pp. 5-6, [En ligne], https://www.letempsarchives.ch/page/GDL_1906_11_10/6/article/343366/patru (consulté le 22 août 2023).

s. n., « Chronique locale - École privée des beaux-arts », *Journal de Genève*, n°297, 31 octobre 1910, p. 2, [En ligne], https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1910_10_31/2/article/5597460/école (consulté le 22 août 2023).

s. n., « Nouvelles dénominations de rues », *Journal de Genève*, n°236, 9 octobre 1958, p. 7, [En ligne], https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1958_10_09/7/article/7823611/patru (consulté le 22 août 2023).

Littérature

FACHGENOSSEN, Mitwirkung von, et BURN, Carl (dirs.), *Schweizerisches Künstler-Lexikon*, vol. 1, Frauenfeld, Verlag von Huber & Co, 1905.

FACHGENOSSEN, Mitwirkung von, et BURN, Carl (dirs.), *Schweizerisches Künstler-Lexikon*, vol. 2, Frauenfeld, Verlag von Huber & Co, 1908.

FACHGENOSSEN, Mitwirkung von, et BURN, Carl (dirs.), *Schweizerisches Künstler-Lexikon*, vol. 3, Frauenfeld, Verlag von Huber & Co, 1913.

FLUBACHER, Christophe, *Peintures alpestres. Les peintres en Valais*, Lausanne, Éditions Favre, 2003.

SIMONET, John Perre, « Louis Patru, peintre » in *Nos anciens et leurs œuvres*, Genève, L. Bovy, 1906, pp. 91-102.

WYDER, Bernard, *Quand une banque devient un musée*, Sion, Banque cantonale du Valais, 1992.

Sites internet

« Dossier de presse la montagne en perspective, 23 septembre 2022 – 12 février 2023 », Musée d'art et d'histoire, http://institutions.ville-geneve.ch/fileadmin/user_upload/mah/documents/Expositions/2022/Montagne-DP-web.pdf pp. 1-13 (consulté le 9 février 2023).

JAKUBEC, Doris, « Philippe Monnier », *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, version du 4 août 2014, <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/015951/2014-08-04/> (consulté le 1er juillet 2023).

OBBERLI, Matthias, « Alfred Rehfoos », *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, version du 17 décembre 2009, <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/022585/2009-12-17/> (consulté le 30 mai 2023).

« Pierre-Paul Plan », *Bibliothèque de Genève*, <https://bge-geneve.ch/iconographie/personne/pierre-paul-plan> (consulté le 2 juin 2023).

Les expositions à ne pas manquer en 2024

Eleonora Ballista

Cette rubrique est dédiée à tous.tes les lecteur-rices qui ont envie de sortir des pages de cette dernière édition de Fraîcheur Létale. Les expositions qui y sont incluses sont une sélection non-exhaustive des nombreuses manifestations culturelles prévues pour l'année 2024. Tout en privilégiant les expositions qui auront lieu en Suisse romande, l'association tient à vous signaler également quelques manifestations culturelles en Suisse alémanique et France voisine. Vous retrouverez encore plus de propositions sur la page Instagram de l'association @association_ekphrasis, qui regroupe les expositions en cours et des propositions de visite.

GENÈVE

Musée d'Art de d'Histoire de Genève

Carte Blanche à Wim Delvoye, 26.01 - 16.06.2024

Dans cette carte blanche, l'artiste Wim Delvoye nous invite à remettre en question les frontières en apparence trop étanches qui séparent les objets d'art de ceux du quotidien. Ainsi, des pièces issues de la collection du musée entrent dans un jeu de reflets et de contrastes avec celles de Wim Delvoye.

MAMCO Genève

Accrochage de printemps, 05.03 - 09.06.24

En exposant des pièces de ses collections ainsi que des œuvres prêtées, cet accrochage se concentre sur les transformations que la technologie peut apporter à l'organisme humain et à la société. Ces questionnements sont abordés à travers les œuvres de différents artistes, tels que Tishan Hsu, Paul Thek et Erica Pedretti.

Musée Barbier-Muller

Trésors cachés de l'Asie du Sud-Himalaya, 12.10.23 - 21.04.24

Cette exposition se distingue par son refus de se conformer à une logique historique ou culturelle stricte. Au contraire, elle reflète un intérêt pour des objets qui évoquent des traditions ancestrales et offrent une opportunité de découvrir la richesse culturelle de l'Asie du Sud-Himalaya.

VAUD

Fondation de l'Hermitage

Nicolas de Staël, 09.02 - 09.06.24

La Fondation de l'Hermitage consacre une grande rétrospective à Nicolas de Staël (1914-1955), figure incontournable de la scène artistique d'après-guerre. L'exposition présente un ensemble important d'œuvres rarement, sinon jamais, exposées, et propose un nouveau regard sur le travail de l'artiste.

Collection de l'Art Brut

Clemens Wild, 14.06 - 27.10.24

Cette exposition monographique explore l'univers de l'artiste bernois Clemens Wild. En utilisant tous types de formats et de supports, dans sa pratique Wild écrit et dessine des fictions peuplées de personnages féminins qui sont pour lui une manière d'appréhender le monde qui l'entoure.

VALAIS

Musée d'art du Valais

Regarder le paysage, 09.08.23 - 09.08.24

Le Musée d'art du Valais propose un parcours qui met en valeur la nature et les paysages sublimes du Valais à travers ses œuvres de ses artistes : Raphael Ritz, Marguerite Burnat-Provins, Ernest Biéler, Edouard Vallet, Angel Duarte, Pierre Vadi et Valentin Carron.

Fondation Gianadda

Renoir – Cézanne, 12.07 – 19.11.24

La fondation Gianadda va amener les impressionnistes en Suisse, cette fois en collaboration avec le musée de l'Orangerie de Paris.

NEUCHÂTEL

Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel

Legs Yvan et Hélène Amez-Droz, exposition permanente (nouvel accrochage)

Le nouvel accrochage rassemblera un ensemble prestigieux qui réunit divers aspects de l'école française des XIXe et XXe siècles, du pré-impressionnisme au postimpressionnisme et à l'École de Paris. Les plus célèbres des impressionnistes, tels Monet, Degas, Sisley ou Pissarro y sont représentés à travers des œuvres significatives.

ZURICH

Kunsthaus

Walid Raad – Cotton under my feet: The Zurich Chapter 16.08 - 03.11.24

Walid Raad emmène le public dans une visite guidée de différentes salles de collection du Kunsthau, dans laquelle il oppose ses propres œuvres aux objets de la collection. L'élément central de l'exposition est une performance de Walid Raad qui aura lieu à intervalles réguliers.

BERNE

Zentrum Paul Klee

Sarah Morris: All Systems Fail 29.03 - 04.08.2024

Sarah Morris s'intéresse aux systèmes qui imprègnent notre vie dans une société moderne et à leurs manifestations. L'exposition offre un aperçu du travail de l'artiste, qui associe dans son œuvre la peinture abstraite et sa pratique cinématographique à des questions sur la modernité et le pouvoir.

BÂLE

Fondation Bayeler

Exposition d'été 19.05–11.08.24

L'ensemble du musée et du parc de la Fondation accueilleront cet été une présentation collective et expérimentale de plusieurs artistes tels que Chuquimamani-Condori et Rachel Rose. L'exposition est conçue comme un « organisme vivant », en tissant des liens et des croisements entre différents travaux.

FRANCE VOISINE

Musée des beaux-arts de Lyon

Mondes connectés, 21.06 – 01.09.24

L'exposition présentera un ensemble de formes artistiques qui ne connaissent pas de frontière temporelle ou de limite géographique, afin d'apporter un nouvel éclairage sur ce dialogue artistique à partir d'un corpus d'œuvres issu des collections du musée des Beaux-Arts de Lyon et du Musée d'art contemporain.

À contempler : l'art de Bodjol, peintre-verrier local

Marlène Baertschi

Un médium passe souvent au second plan au cours de nos études d'Histoire de l'art : le vitrail. C'est pourtant lui qui, en filtrant la lumière dans les lieux sacrés, dicte l'atmosphère de ces derniers. Les arts du verre constituent un patrimoine très riche et varié, qui mérite amplement qu'on s'y attarde. Le verre, composé de silice (sable), un élément vitrifiant, et de fondant, s'obtient par fusion entre 1 000 et 1 500 °C, avant que la température ne soit baissée pour maintenir une qualité visqueuse qui permet de mettre en forme le matériau¹. Le vitrail trouve ses racines dans l'Antiquité, où des verres peints colorés ornent déjà les fenêtres, colmatés avec du stuc. Un musée localisé à Romont, dans le canton de Fribourg, est dédié aux arts du verre en Suisse, depuis 1981. Il propose un bel éventail artistique, variant de la peinture sous verre, au vitrail, en passant par des objets en verre, et des œuvres graphiques.

J'ai eu l'occasion d'étudier l'œuvre de Walther Grandjean (1919-2006), plus communément surnommé Bodjol. Décorateur, verrier et peintre, cet homme originaire de Nyon s'installe à Genève en 1952, à l'âge de 33 ans. Ses vitraux ornent des baies de nombreux temples, chapelles et églises, principalement dans les cantons de Genève et de Vaud. Ses œuvres sont très répandues dans notre canton, mais son nom est étrangement moins diffusé, malgré la qualité de son travail. À titre d'exemple, l'église Notre-Dame-des-Grâces au Grand-Lancy possède une belle pièce de l'artiste, *la Vierge de la Miséricorde* (fig. 1), réalisée en collaboration avec l'atelier Chiara à Lausanne, comme une grande partie de la production de l'artiste. Ce vitrail, datant de 1977, adopte un format monumental. La Vierge, entourée d'anges musiciens et les bras grands ouverts, protège les hommes qui se situent dans la partie inférieure de la composition. La plus grosse commande de l'artiste à Genève se compose des treize vitraux de l'église Saint-Germain, située dans la vieille ville, qui accueille régulièrement des concerts publics. On retrouve aussi ses œuvres au temple de Malagnou, au temple de Vandoevres, à la chapelle œcuménique des Avanchets, ou au temple de Gy, parmi d'autres lieux.

L'artiste tire son pseudonyme de l'expression fétiche de son frère, René, qui adopte dans son enfance ce mot pour exprimer l'émerveillement. Ce petit garçon se voit par conséquent doté du surnom de « Bodjol », et Walther, son petit frère, de celui du « petit Bodjol »². Il est formé aux Beaux-Arts de Lausanne, où les artistes Charles Chinet, Henry Bischoff et Casimir Reymond lui inculquent l'art de la peinture³. Il collaborera ensuite avec Alexandre Cingria et Marcel Poncet pour l'élaboration de décors de théâtre⁴. Ses décors sont destinés

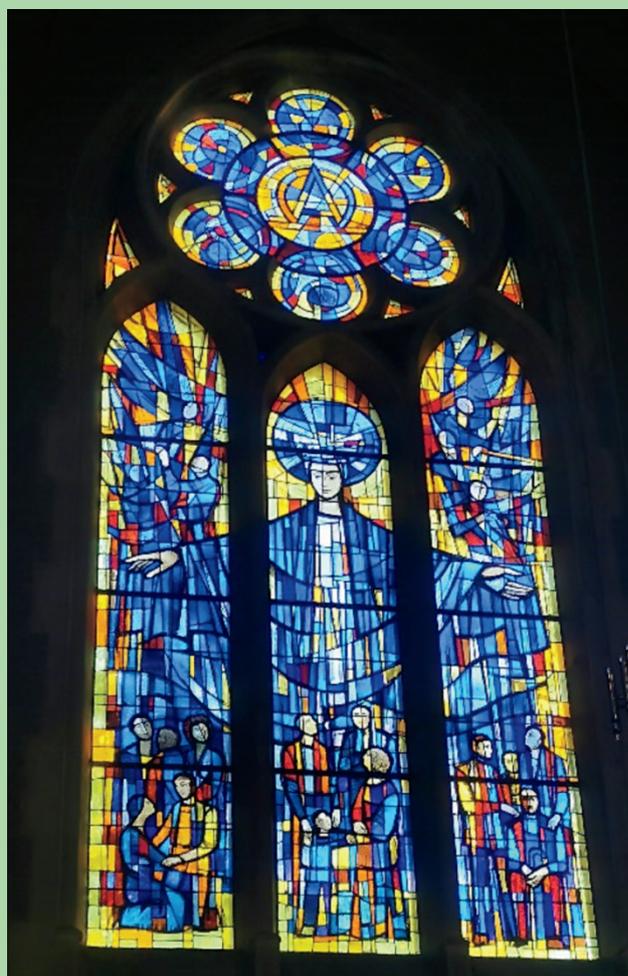


Fig. 1 : Bodjol, *La Vierge de la Miséricorde*, 1977, vitrail au plomb, grisaille, env. 600 x 300cm, Grand-Lancy, Église Notre-Dame-des-Grâces. © Photographie de l'autrice

au théâtre de Poche, à la Comédie, au Grand-Théâtre et au Théâtre du Grand-Casino à Genève. À la suite de ses études aux Beaux-Arts de Lausanne, Bodjol se rend à Paris pour découvrir la ville, ses musées, ses galeries et ses théâtres. Il réside alors à la Ruche, lieu mythique du quartier de Vaugirard où Chagall, Modigliani et Soutine ont logé⁵. Dans cet environnement artistique, Bodjol se rapproche de Paul Rebeyrolle, et de Jean-Michel Atlan. Il entrecoupe ses séjours d'une durée de trois à quatre mois dans la Ville Lumière par des retours en Suisse pour y réaliser des décors de théâtre, afin d'économiser suffisamment d'argent pour subvenir à ses besoins à Paris. Alors qu'il commence à envisager un déménagement permanent dans cette ville, il tombe amoureux d'une Genevoise et change de destination pour s'installer ici définitivement⁶.

Sa carrière de peintre-verrier débute lorsqu'il remporte le concours de la paroisse de Saint-Gervais pour trois vitraux destinés à orner la chapelle commémorative de l'Escalade en 1953⁷. L'artiste est prolifique, et bientôt ses vitraux orneront 38 temples et chapelles⁸. Il n'appartient à aucune école préexistante, il suit ses propres préceptes. La plupart du temps, il emploie une palette d'opposition entre des bleus prépondérants et diverses tonalités chaudes, dans des compositions le

plus souvent verticales, qu'il orne de tracés à la grisaille⁹. Bodjol s'intéresse principalement à l'effet des ombres, des matières et des couleurs¹⁰. Il ne cherche pas à imiter le réel dans ses œuvres. Loin d'une figuration rigoureuse, il pratique pourtant rarement une abstraction totale. Pour certaines compositions, il s'aventure dans la non-figuration, mais en général il réalise des travaux semi-abstraites, où les figures sont reconnaissables sans pour autant être traduites littéralement. Au moyen de traits esquissés, il laisse transparaître des formes, comme dans le temple de Grandvaux, dans le canton de Vaud (fig.2)¹¹. Selon Bodjol, qui est un fervent protestant, les vitraux véhiculent le message de la lumière, et avaient autrefois pour objectif de transmettre une histoire sacrée, ce qui n'est plus nécessaire car une majorité d'individus est familière avec l'histoire biblique. C'est cet argument qui pousse l'artiste à favoriser l'apport spirituel de la lumière dans ses œuvres¹².

Or, les mains des figures représentées par Bodjol occupent une place importante dans ses compositions. Son attention se concentre sur les gestes, plus fortement que sur les visages, parce qu'ils transmettent l'information de l'activité de l'individu représenté. Les mains peuvent par conséquent se retrouver ouvertes,



Fig. 2 : Bodjol, *Sainte Famille*, 1990, vitrail au plomb, grisaille, env. 290 x 66cm, Grandvaux, Temple.
© Photographie de l'autrice



Fig. 3 : Bodjol, *Les Pèlerins d'Emmaüs*, 1964-1965, vitrail au plomb, grisaille, env. 211 x 117 cm, Cheseaux, Temple.
© Photographie de l'autrice

en posture d'oraison, désigner quelqu'un ou quelque chose, être meurtries ou bénissantes¹³. Les vitraux situés dans le temple de Cheseaux, dans le canton de Vaud, laissent clairement transparaître cette attention particulière donnée aux mains, notamment le vitrail *des Pèlerins d'Emmaüs* (fig. 3), datant de 1964-1965.

Bodjol varie ses pratiques autant que son style. Il s'essaie au médium de la dalle de verre, qui est bien adapté à ses ambitions. En effet, ses œuvres revêtent souvent des formats monumentaux, et cette technique est très solide, grâce à l'épaisseur des blocs de verre et la technique de soudure des fragments de dalle de verre par le béton¹⁴. Il l'utilise pour la première fois en 1958 pour habiller les murs de la Chapelle des Arts, aux Acacias (fig. 4). Ce procédé ne permet pas un dessin aussi détaillé que les vitraux traditionnels de verre à l'antique serti dans le réseau délié de plombs. Par conséquent, l'artiste opte pour des compositions non figuratives, pour la première fois de sa carrière de maître-verrier¹⁵.

À la fin de sa vie, la vision de Bodjol s'affaiblit, ce qui a un impact sur sa peinture. Il s'appuie dès lors uniquement sur les contrastes d'une valeur à l'autre. Il affirme une année avant son décès que la couleur a été sa fascination principale au cours de sa carrière artistique¹⁶. Cela se ressent véritablement lorsqu'on observe ses nombreux vitraux, et qu'on prend le temps de ressentir l'effet qu'ils ont sur la lumière. En effet, il maîtrise parfaitement les accords et les contrastes dans les palettes de ses compositions. Son art continue aujourd'hui de dicter l'atmosphère de nombreux lieux sacrés en accompagnant les fidèles dans leurs oraisons. Lorsque le soleil brille, les vitraux sont sublimés et leur aspect sacré en est rehaussé.

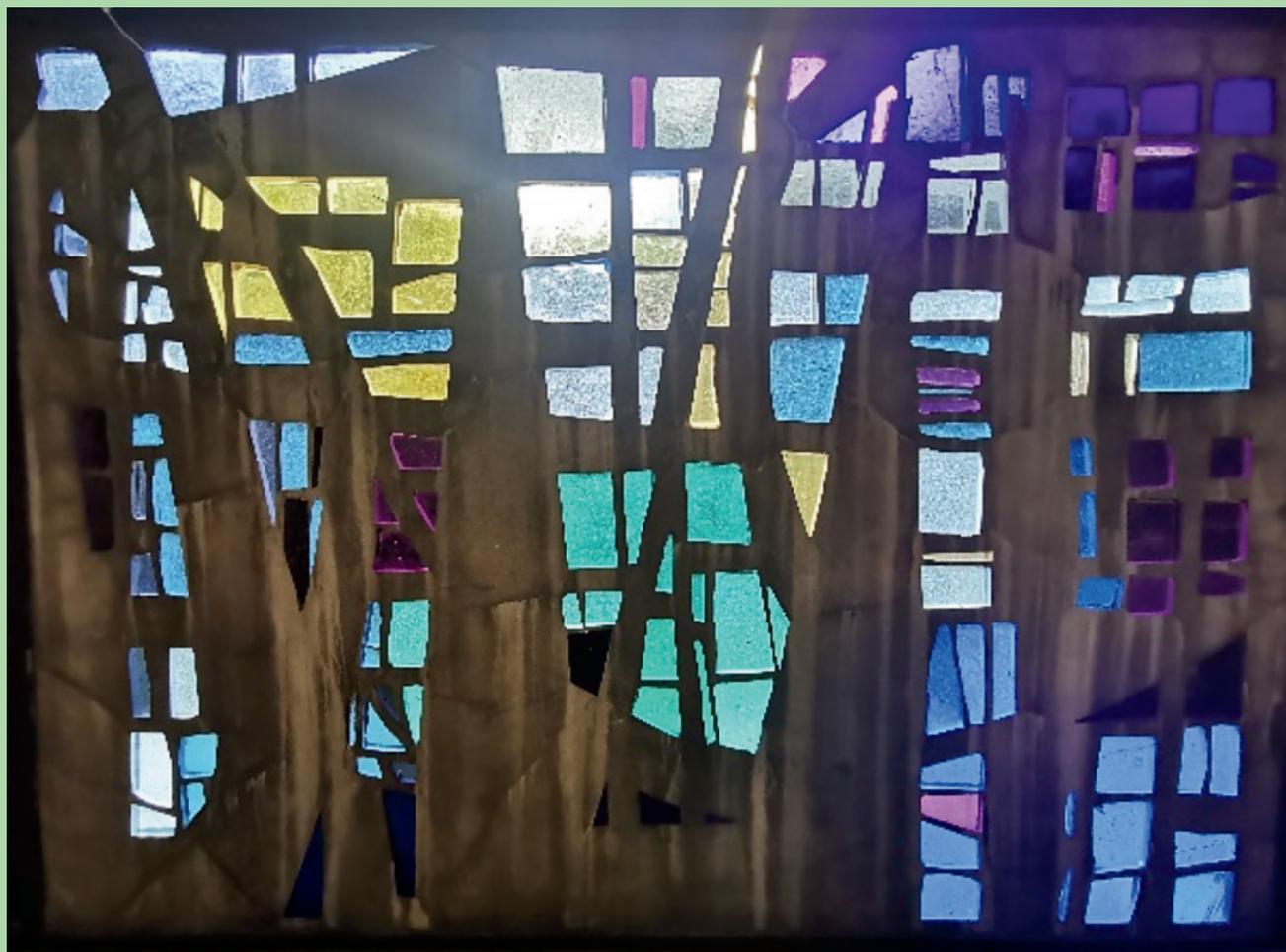


Fig. 4 : Bodjol, *dalle de verre abstraite*, 1958, dalle de verre, 143 x 198 cm, Acacias, Chapelle des Arts.
© Photographie de l'autrice

Notes :

- ¹ BLONDEL, 2000, p. 152.
- ² DREYFUS, 1993, p. 3.
- ³ FASEL, 1984, p. 9.
- ⁴ FASEL, 1984, p. 9.
- ⁵ DELHOUME, 2007, p. 14.
- ⁶ DELHOUME, 2007, pp. 15-16.
- ⁷ FASEL, Pierre, 1984, p. 15.
- ⁸ DELHOUME, 2007, p. 21.
- ⁹ FASEL, Pierre, 1984, p. 9.
- ¹⁰ FASEL, Pierre, 1984, p. 9.
- ¹¹ FASEL, Pierre, 1984, p. 9.
- ¹² DELHOUME, 2007, p. 7.
- ¹³ PELLATON, 2003, p. 67.
- ¹⁴ FASEL, Pierre, 1984, p. 9.
- ¹⁵ COLLET, 1984, p. 5.
- ¹⁶ DELHOUME, 2007, p. 6.

Bibliographie :

- BLONDEL, Nicole, *Vitrail. Vocabulaire typologique et technique*, Paris, Centre des monuments nationaux / Éditions du patrimoine, 2000.
- COLLET, Jean-Charles, « Bodjol à Montherod », *Le jura vaudois*, Feuille d'avis du district d'Aubonne, vol. 101, no. 3, 1984, p. 5, [En ligne] <https://SCRIPTORIUM.bcu-lausanne.ch/zoom/396662/view?page=1&p=separate&search=église%20Saint-Germain%20genève%20vitraux&hlid=385796383&tool=search&view=1992,0,2606,2047> (consulté le 20 septembre 2023).
- DELHOUME, Olivier, *Bodjol. «Le Chemin de Lumière». Entretien avec un artiste-peintre et peintre-verrier*, Hermance, Galerie Horizon, 2007.
- DREYFUS, Marcel, « Être Nyonnois, oui ; mais à Genève », *Le Quotidien de la Côte*, no 32, 1993, p. 3, [En ligne], <https://SCRIPTORIUM.bcu-lausanne.ch/zoom/404353/view?page=3&p=separate&search=bodjol%20Céligny&hlid=404685731&tool=search&view=1282,3320,1800,1057> (consulté le 7 septembre 2023).
- FASEL, Pierre, et al., *Bodjol, peintre et verrier*, Yverdon, Éditions Sidrine XXIIIe Siècle, 1984.
- PELLATON, Jean-Paul (dir.), *Vitraux du Jura*, Moutier, Éditions Pro Jura, 2003.
- YOKI, *Vitraux modernes en Suisse. Moderne Glasmalerei der Schweiz*, Fribourg, Office du Livre, 1971.

Le petit vu par les doctorant-e-s

Alix Buisseret,
doctorante de Frédéric Elsig

Il existe depuis le XVIII^e siècle une part d'intérêt pour les manuscrits enluminés qui se manifeste à travers la pratique de la découpe des peintures et des feuillets qu'ils contiennent. Heureusement, lorsqu'une œuvre est découpée, elle réapparaît normalement tôt ou tard sur le marché de l'art. C'est le cas de cette peinture de *Saints Nérée et Achilles* (Cleveland Museum of Art, 1952.4) acquise du fond J.H. Wade par le musée américain en 1952. Celle-ci a d'abord été mise en vente comme « Martyre de saints Maurice et Victor », sur base de l'annotation au verso mentionnant saint Maurice et rattachée à l'Île-de-France. En réalité, il s'agit plutôt de la représentation des saints Achille et Nérée, dont les martyrs correspondent parfaitement aux scènes adjacentes de la découpe. Par la suite, cette œuvre est rattachée à la Savoie par deux voies : Wolfgang Stechow note que l'histoire de ces saints rapporte son exécution au duché de Savoie et Eleanor Spencer reconnaît dans son exécution la main du peintre principal des *Heures de Louis de Savoie*

(Paris, Bibliothèque nationale de France, Latin 9473), peinte pour le duc vers 1445. De plus, la chercheuse, cherchant à rattacher la découpe à son œuvre d'origine, soumet le manuscrit éponyme du maître à une étude codicologique. Grâce à celle-ci, elle précise les observations antérieures de chercheurs et note que le manuscrit est démembré de 82 feuillets et d'au moins cinq miniatures des suffrages dont vraisemblablement *Saints Nérée et Achilles*. En effet, l'analyse stylistique, matérielle et codicologique lui ont permis de conclure que la peinture de Cleveland faisait à l'origine partie intégrante des *Heures de Louis de Savoie*¹. 80 autres feuillets manquent encore à l'appel des heures savoyardes, restons vigilants !

¹E. P. Spencer et W. Stechow, « Sts. Nereus and Achilleus in the Fifteenth Century », *The Art Bulletin*, vol. 2, XLVIII, 1966, pp. 207-209



Premier Maître des Heures de Louis de Savoie, *Saints Nérée et Achilles*, vers 1445-1450. Cleveland Museum of Art, 1952.4.

Marie Mazzone,
doctorante et assistante de Frédéric Elsig

Ce petit carreau de poêle à glaçure verte appartient à une collection plus vaste de carreaux médiévaux conservée au Musée Ariana. Retrouvés dans le lit du Rhône à l'occasion des travaux pour l'établissement des Forces Motrices dans les années 1880-1890 et pour l'édification du quai Turretini dans les années 1930, ces carreaux de poêle ont été soigneusement collectés puis déposés au Musée archéologique ou au service du Vieux-Genève avant d'être transférés à l'Ariana. Décorés d'une grande variété de motifs moulés, ces petits modules composaient les parois des poêles consacrés au chauffage des intérieurs, depuis le haut Moyen-Âge, notamment dans les régions germaniques. Si à l'époque moderne les carreaux en faïence décorés de motifs peints sont largement majoritaires, on préfère jusqu'au XVI^e siècle décorer les carreaux de poêle de motifs moulés recouverts d'une glaçure verte au plomb. Outre le répertoire religieux, les scènes profanes et les motifs géométriques et végétaux, on trouve également très souvent des carreaux comprenant lions, aigles, dragons, griffons, et autres créatures, à l'image de celui reproduit ici, de production probablement locale.



Carreau de frise représentant un dragon, 2e moitié du XVe siècle. Genève, Musée Ariana, inv. F 249.

Rafaël Villa, Docteur

C'est sur les conseils d'Eugène Viollet-le-Duc qu'une verrière du portail méridional de Notre-Dame de Rouen a été démontée en 1867. Remplacée sous couvert d'unité de style par une imitation du XIIIe siècle, l'œuvre est reléguée sans égards dans les réserves de la cathédrale où sont prélevés en secret certains fragments. Elle est redécouverte en 1911 par Jean Lafond, qui en signale l'état de conservation critique, reconnaît des épisodes de la vie de la Vierge et l'attribue avec justesse au célèbre peintre verrier beauvaisien Engrand Le Prince, actif dans les années 1520 et décédé au printemps 1531. Les panneaux subsistants sont pourtant dérobés avant 1931 et dispersés. Depuis les années 1990, une partie d'entre eux, parfois largement modifiés, a pu être identifiée dans différentes institutions muséales et au sein de collections particulières françaises et américaines. C'est le cas de cette Tête de séraphin que l'on pense à juste titre provenir des ajours du tympan. Encore inédite et en main privée, elle constitue un exemple caractéristique de l'art d'Engrand Le Prince. Sur le plan technique, elle s'inscrit dans une tradition remontant au balbutiement de la peinture sur verre et comprenant l'utilisation de la grisaille en lavis plus ou moins dilués. C'est toutefois dans la manière d'appliquer la nuance la plus opaque en larges et spontanés coups de pinceau que l'artiste se démarque et suggère une simplicité aussi trompeuse que séduisante. L'examen méticuleux de la surface picturale révèle en effet d'innombrables et agités enlevés effectués à l'aiguille sur la grisaille afin de définir les volumes de cet infime détail isolé et longtemps oublié.



Engrand Le Prince, *Tête de séraphin* (fragment), 1528, collection particulière, anciennement Rouen, cathédrale Notre-Dame, baie 32. ©Michel Hérold

Les trésors cachés de l'enluminure: une petite merveille décryptée dans l'art de Gerrit Dou

Rose Favre

Il arrive parfois que l'on néglige ce qui est de petite taille, pourtant, cela peut être grand en termes de signification et de présence discrète. Que ce soit une technique, un artiste ou une œuvre d'art, rien n'est jamais véritablement oublié, cela se fond simplement dans la masse et surgit quand on ne s'y attend pas, à l'image des miniatures. C'est notamment ce que nous révèle l'art de l'enluminure dans cette œuvre: *Saint Matthieu, miniature des Évangiles de Grimbald* (fig. 1). La représentation de Matthieu en tant que scribe dans le manuscrit enluminé du *Livre de l'Évangile* est entourée d'un encadrement orné de motifs d'acanthes dans le style Winchester, créant ainsi des compositions décoratives riches et variées. Les éléments visuels étaient utilisés pour embellir le texte et pour aider à la compréhension et à la mémorisation des histoires. Ils étaient également chargés de symbolisme religieux et culturel.

Il est fascinant de constater que l'art de l'enluminure révèle le souci du détail et de la minutie dans la représentation des personnages et des scènes, à l'instar de ce que réalise Gerrit Dou (1613-1675), un peintre néerlandais du siècle d'or, connu pour ses peintures détaillées et minutieuses. De même, il est estimé pour avoir été un membre de la prestigieuse école de peinture néerlandaise ainsi qu'étudiant sous la tutelle de Rembrandt. Sa maîtrise technique exceptionnelle lui a valu une grande reconnaissance dans le milieu

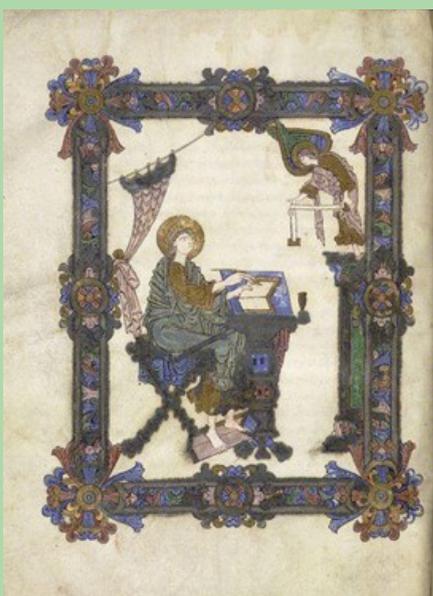


Fig. 1 : Anonyme, *Saint Matthieu*, miniature des *Évangiles de Grimbald*, 1023, manuscrit enluminé sur parchemin, 32,5 x 24,5 cm, Londres, The British Library (MS 34890). © The British Library

artistique de son époque où les peintures miniatures étaient très prisées, du fait de leur facilité de transport et de leur adaptation aux intérieurs restreints.

Quelles perspectives sur l'enluminure offrent certaines œuvres de Gerrit Dou ? Pour y répondre, nous allons nous intéresser à deux aspects de cette forme d'art : d'une part, la technique, d'autre part, l'aspect artistique. Puis, nous finirons avec une conclusion.

La technique et les miniatures

Les évangiles de Grimbald (fig. 1), produits par le scriptorium de l'abbaye de Winchester peu après l'an 1000, ont été influents dans le développement de l'art de l'enluminure au XI^e siècle. L'école de l'abbaye de Winchester a bénéficié du soutien des rois d'Angleterre et de hauts prélats, qui ont été les commanditaires de ces ouvrages précieux. La représentation du saint avec son manteau est réalisée avec des lignes fines et dynamiques, tout comme la tapisserie sur le côté, suspendue à une vigne de décoration qui encadre la scène. Dans cette miniature en pleine page montrant l'évangéliste Matthieu en train de travailler, on peut admirer le style nerveux de l'artiste, qui a dessiné l'image avec un trait vif, fidèle au style linéaire de l'époque carolingienne (Empire Occident 800-887). Gerrit Dou, un artiste du XVII^e siècle, a également montré un intérêt pour la minutie de l'enluminure en ajoutant des éléments et des détails délicats à ses œuvres, (fig. 2, 3 et 4). Né à Leyde en 1613, il s'est formé au métier de la peinture et de la gravure auprès de son père avant de rejoindre l'atelier de Rembrandt. Son style s'inscrit dans la « manière propre » typique des peintres de l'âge d'or hollandais.

Les œuvres de Dou sont caractérisées par une minutie extrême. Il porte une attention particulière aux petits éléments et aux motifs complexes, passe de nombreuses heures à travailler sur chaque particularité de sa peinture. Entre autres, il utilise une technique avec l'usage de glacis pour créer des effets de lumière et de texture dans ses peintures, similaire à la pratique des enlumineurs médiévaux. De même, il est réputé pour sa technique précise et méticuleuse, utilisant de petites brosses pour créer des détails réalistes dans ses œuvres.

L'aspect artistique et fantastique de cette forme d'art

La page enluminée du codex *Miniature du Roman de Godefroi de Bouillon* (fig. 5), daté de 1337, présente des couleurs délicates et est divisée en six sections, entourées d'un encadrement compliqué de feuillages, d'animaux et de personnages en buste dans des



Fig. 2 : Gerrit Dou (1613-1675), *Portrait of an Old Woman*, 1643 - 1645, huile sur panneau, 20 x 16 cm, Budapest, Musée des beaux-arts. © Wikimedia Commons



Fig. 3 : Gerrit Dou (1613-1675), *Old Woman Praying*, 1640, huile sur panneau, 12 x 9 cm, Paris, Musée du Louvre. © Wikimedia Commons

médallions polylobés. Les figures sont représentées avec vivacité et grâce, dans un style influencé par les créations de l'époque de Philippe le Bel (1285-1314). L'utilisation des manuscrits enluminés se sécularise au cours des XIIe-XIIIe siècles, avec les ateliers de miniature répondant à de nouveaux types de commandes laïques, émanant des universités, de commandes privées et princières. Ces miniatures illustrent souvent des œuvres profanes, telles que des poèmes ou des romans. Le codex de parchemin offre dès 1337 à l'illustration un espace clairement défini sur une page simple ou double, ainsi que des conditions de conservation bien meilleures que celles du rouleau, ce qui permet d'éviter que la peinture ne s'écaille. L'image remplit trois fonctions principales : elle assure l'ornementation, l'illustration et l'information, en fonction de sa relation avec le texte. L'ornementation, telle que les initiales décoratives et les enluminures dans les marges, n'a souvent aucun lien avec le contenu du texte : son rôle est de valoriser le livre et de servir de repères visuels pour la lecture, reflétant ainsi les tendances artistiques de l'époque. Tandis que l'illustration se contente de représenter le texte en images, l'information va plus loin, complétant l'écrit ou montrant ce qu'il omet. Déjà dans les anciens rouleaux grecs, des dessins insérés directement dans les colonnes d'écriture venaient éclaircir les textes scientifiques. Ce procédé a été exactement repris dans les codex anciens, où l'image, entièrement dépendante de l'écrit, interrompt la colonne précisément au niveau du passage concerné. Ce type d'illustration a continué à être utilisé avec quelques variations, allant dans le sens d'une séparation plus nette entre l'image et le texte : par exemple, un encadrement isolant l'image avec un fond enrichi de motifs architecturaux ou de paysages, ou l'élargissement du cadre jusqu'aux marges, en bandeau au-dessus des colonnes de texte.

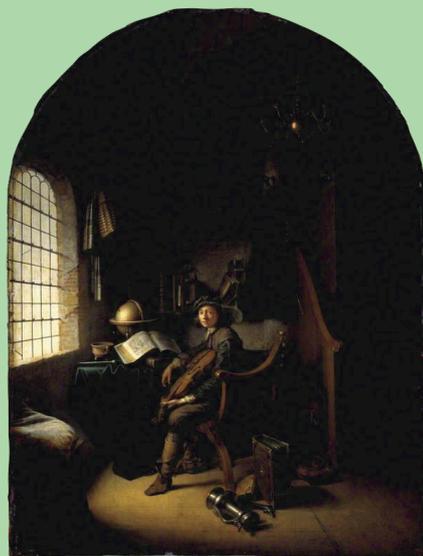


Fig. 4 : Gerrit Dou (1613-1675), *Interior with a Young Violinist*, 1637, huile sur panneau, 31,3 x 23,7 cm, Edimbourg, Galerie nationale écossaise. © Wikimedia Commons

En ce qui concerne la narration, les œuvres de Dou racontent souvent des histoires ou des récits à travers l'utilisation de scènes détaillées et de personnages, exprimant une volonté de transmettre un message à travers son art.

Le Charlatan (fig. 6) est un chef-d'œuvre peint par Gerrit Dou sur bois en 1652, qui n'est pas une miniature mais qui nous montre ses talents narratifs, son sens du travail minutieux et précis. Voici le contexte : dans une scène publique à l'extérieur apparaît à gauche de la composition un arbre mort, à droite un charla-

tan vêtu d'un costume tenant un objet dans la main devant une maison, debout sur une estrade et sous un parasol. En face de lui, des jeunes et des personnes âgées l'écoutent avec beaucoup d'attention, tandis qu'en dessous de lui, une femme nettoie les fesses d'un nourrisson, un chien renifle le sol et un enfant assis par terre attire un oiseau avec des graines. Derrière lui, on aperçoit, accoudé à une fenêtre et regardant la scène, Gerrit Dou, bien vêtu et avec une palette à la main. Dans cette œuvre, Dou rejette les sujets religieux interdits par le calvinisme et répond au goût du moment pour la scène du genre, ce qui est contraire à l'enluminure. En effet, comme énoncé plus haut dans la représentation de Matthieu en tant que scribe dans le manuscrit enluminé du *Livre de l'Évangile*, les éléments visuels sont chargés de symbolisme religieux et culturel pour aider à une meilleure compréhension et mémorisation des histoires. De même, il est réputé pour sa technique précise et méticuleuse, utilisant de petites brosses pour créer des détails réalistes dans ses œuvres.

Gerrit Dou a bénéficié du contexte artistique et de la renommée de son époque, ainsi que de son adhésion à une école de peinture réputée, ce qui a contribué à son grand succès de son vivant. Les motivations pour créer des dessins en miniatures avec un style se rapprochant de l'enluminure peuvent être diverses, offrant une esthétique, une structure et une expression artistique tout en reflétant à la fois sa singularité artistique et en ouvrant la voie à une forme d'art universel qui transcende les frontières.

Conclusion

L'enluminure comprend différentes formes d'art, notamment les initiales historiées, les miniatures, les bordures décoratives et les enluminures pleine-page. Chacune de ces formes apporte une contribution distinctive à cette pratique.

En réponse à la question : Quelles perspectives sur l'enluminure offrent certaines œuvres de Gerrit Dou ? Nous pouvons dire que l'artiste met d'abord en avant l'aspect technique et précis de l'enluminure à travers ses peintures minutieuses. Ensuite, il explore l'aspect artistique. Et enfin, le caractère fantastique de cette forme d'art apparaît à travers ses illustrations imaginatives et narratives.

Le concept du « petit » est représenté par la technique de l'enluminure, tandis que la notion « oublié » fait référence aux artistes influencés par cette méthode. Gerrit Dou a produit de petites œuvres d'une grande qualité et d'une grandeur indéniable. Aujourd'hui, ses peintures peuvent offrir des perspectives intéressantes sur cet art.



Fig. 5 : Anonyme, *Miniature du roman de Godefroi de Bouillon*, scène de la vie de l'empereur et prédication de Pierre l'Ermite, 1337, manuscrit enluminé sur parchemin, 40 × 30 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France. © BnF

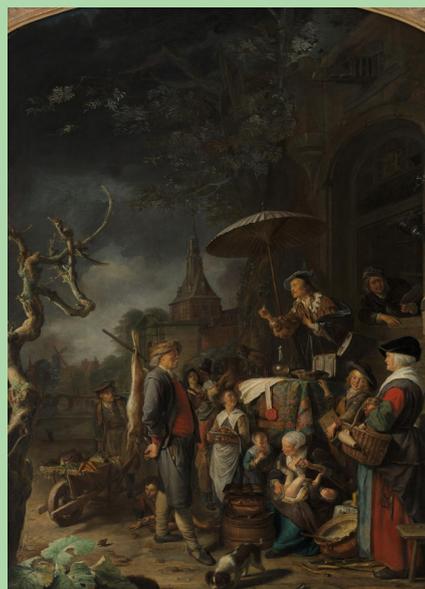


Fig. 6 : Gerrit Dou (1613-1675), *Le Charlatan*, 1652, huile sur panneau, 112,4 x 83,4 cm, Rotterdam, Musée Boijmans van Beuningen. © Musée Boijmans van Beuningen

Notes

¹ TARABA, 2009. pp.20

² TARABA, 2009. pp.20

³ FOUCART, Jacques, « Dou Gerard (1613-1675) », *Encyclopædia Universalis*, (en ligne), <https://www.universalis.fr/encyclopedie/gerard-dou/> (consulté le 29 novembre 2023)

⁴ MAINGON, 8 mars 2020, <https://www.beauxarts.com/encyclo/lage-dor-neerlandais-en-2-minutes/> (consulté le 29 novembre 2023)

⁵ TARABA, 2009. pp.20

⁶ MAINGON, 2020

⁷ FOUCART

Bibliographie

Ouvrages

TARABA, Daniela, et al., *Comment identifier... Les grandes périodes stylistiques : de l'art roman à l'art nouveau*, Paris, éditions Hazan, 2009, pp. 20 et 38.

Pages et sites web

MAINGON, Claire, « L'âge d'or néerlandais en 2 minutes », *Beaux-arts*, mis en ligne le 8 mars 2020, <https://www.beauxarts.com/encyclo/lage-dor-neerlandais-en-2-minutes/> (consulté le 29 novembre 2023)

FOUCART, Jacques, « Dou Gerard (1613-1675) », *Encyclopædia Universalis*, (en ligne), <https://www.universalis.fr/encyclopedie/gerard-dou/> (consulté le 29 novembre 2023)

Interview : Virginie Messina, Experte Généraliste chez Koller Auktionen AG

Marlène Baertschi, 13.12.2023

MB : *Vous êtes une des fondatrices de l'Association Ekphrasis, pouvez-vous nous dire pourquoi vous l'avez relancée, et comment cela s'est déroulé ?*

VM : L'association des étudiants en Histoire de l'art avait un autre nom, ou même pas de nom, nous l'avons renommée *Ekphrasis* avec Frédéric Hueber, qui étudiait en même temps que moi, et l'avons relancée.

Nous avons pris cette décision par souci de cohésion entre étudiants, afin de pouvoir se serrer les coudes en première année, quand nous étions un peu perdus avec le programme et la charge de travail. Nous voulions quelque chose de plus solidaire. Nous trouvions aussi que l'ambiance n'était pas toujours excellente dans ces grands auditoriums au Musée. Nous voulions créer quelque chose de plus sympa.

MB : *Vous êtes restée membre pendant longtemps ? Quel poste y occupiez-vous ?*

VM : Tout au long de mes études, je me suis engagée en première année de Bachelor. Au début, j'étais secrétaire, puis dès la première année de Master, je suis devenue présidente.

MB : *Quels projets l'association menait-elle à l'époque ? La revue existait-elle déjà ?*

VM : La revue n'existait pas encore quand nous avons fondé *Ekphrasis*. Elle a été créée par David Zagury, en 2013. C'était surtout un moyen de lier les étudiants entre eux et de donner des perspectives sur l'après-études. Nous organisions des déjeuners avec les professionnels du monde de l'art. Je crois que nous avons appelé cela *Café des arts*, et nous donnions des cafés et croissants avec à chaque fois un intervenant différent, par exemple quelqu'un de chez Christie's, ou d'un musée. Ces rendez-vous permettaient de connecter les étudiants avec des professionnels. Nous planifiions aussi des apéros, des événements festifs, pour solidariser tout le monde. Nous avions agencé un événement qui nous avait pris beaucoup de temps, le *Bal des Incohérents*, qui s'inscrivait dans le cadre d'un cycle de conférences sur le mouvement des incohérents, le petit groupuscule d'artistes de la période Dada, et nous avions organisé une fête à la salle du Faubourg, avec des concerts absurdes. C'était une soirée déguisée, les enseignants sont aussi venus costumés, c'était génial !

MB : *Quelle a été votre spécialisation en Master, et quel était le sujet de votre mémoire ?*



VM : J'étais spécialisée dans la période d'Histoire de l'art moderne. J'ai écrit un mémoire sur le sculpteur sicilien de la Renaissance Antonello Gagini (fig. 1). J'ai essayé de recréer le corpus de son travail. Il importait du marbre de Carrare qu'il faisait livrer en Sicile dans les ateliers de Palerme et de Messine pour produire surtout des Madone et des retables que l'on commandait dans toute la Sicile. Je suis d'origine sicilienne, c'était en quelque sorte aussi un moyen de retrouver mes origines en étudiant sur le terrain.

J'ai fait un stage chez Koller pendant la rédaction de mon mémoire en deuxième année de Master. Quelques mois après le stage, ils m'ont contactée pour me proposer un emploi. C'était une proposition que je ne pouvais pas refuser, même si je n'avais pas commencé à écrire mon mémoire, alors je l'ai écrit en un mois [elle rit]. J'avais tout de même obtenu une bonne note, un 5.5, j'étais contente. J'avais déjà fini mes recherches, j'avais la matière et la bibliographie, j'étais juste en phase de rédaction. Le fait d'écrire en peu de temps m'a permis d'obtenir un résultat assez fluide dans l'écriture. Professeur Elsig, qui me suivait à l'époque, disait que c'était assez agréable à lire car on sentait que c'était rédigé en un jet, et non comme du patchwork.

MB : *Avez-vous entrepris d'autres études à la suite de votre Master ? Jugez-vous que cela soit nécessaire pour se professionnaliser ?*

VM : Je n'en ai pas eu l'occasion comme j'ai été embauchée pendant mon Master. J'ai eu beaucoup de chance. Quand des opportunités se présentent, il ne faut pas

les refuser parce que dans notre domaine il n'est pas évident de trouver un emploi.

Chez Koller, nous engageons des stagiaires tous les six mois. Il arrive que certains d'entre eux restent quand un poste se libère et qu'ils arrivent au bon moment, c'est un peu une question de *timing*. Nous avons un ancien stagiaire qui travaille maintenant à Zurich, j'étais moi-même une ancienne stagiaire, il y en a quelques-uns. Nous restons souvent en contact avec eux et les engageons ponctuellement pour des expositions, des ventes aux enchères, pour des extras.

MB : *Comment vous êtes-vous intéressée au monde du marché de l'art ? Vous êtes-vous directement dirigée vers ce milieu ?*

VM : Je ne m'y suis pas intéressée au début, une amie d'histoire de l'art faisait le stage chez Koller, et m'en a parlé à l'issue de son mandat pour que je reprenne le poste après elle. A ce moment-là, j'étais présidente de l'association et cela a dû plaider en ma faveur. Je suis donc allée me présenter à un entretien, mais j'étais sceptique car pour moi l'art ne devait pas se monnayer. J'avais fait ces études par amour de l'art, et le côté marketing était le *dark side* de l'histoire de l'art, ça me faisait un peu peur. Je me voyais plutôt travailler dans un musée ou du côté scientifique. J'ai commencé le stage par curiosité, mais je me suis tellement amusée ! C'était génialissime et très éclectique. Je suis arrivée au moment où ils organisaient une vente aux enchères dans une maison. Nous avons vendu tout l'intérieur d'un domicile à Cologny, il nous a fallu inventorier tous les objets qui s'y trouvaient. Nous l'avons remise en scène, nous avons redécoré la maison pour la rendre encore plus séduisante. Nous avons vendu tout ce qui se trouvait à l'intérieur qui pouvait avoir un potentiel de vente : des tableaux, du mobilier, de la porcelaine, il y avait même une collection de trophées de chasse avec des cornes d'antilope. C'était très amusant à faire.

Domage qu'on n'aborde pas le marché de l'art en études. C'est pourtant comme ça que la plupart des gens visualisent l'art, comme des choses décoratives qu'ils veulent chez eux, et non uniquement des chefs-d'œuvre qui se trouvent dans des musées. J'ai aussi un peu déchanté par rapport aux musées et à la qualité muséale en m'apercevant que parfois ce qui se trouve dans les institutions n'est pas forcément ce qu'il y a de plus beau. On trouve des choses incroyables chez les privés, chez des collectionneurs. Cela donne aussi l'occasion d'avoir accès à des pièces d'exception qu'on ne verrait pas autrement.

Le fait de devoir manipuler les objets désacralise complètement notre approche de l'art. Il y a une réelle proximité matérielle. Nous avons un atelier de restauration à Zurich, nous y effectuons des petits nettoyages plutôt superficiels pour les tableaux un peu ternis ou dont le vernis est sale. Nous leur donnons un nouvel éclat pour les rendre plus « sexy » pour la vente.

MB : *Quels sont les avantages et les inconvénients à œuvrer dans ce domaine ?*

VM : Je ne trouve pas d'inconvénient, j'adore mon travail, j'ai de la chance. En revanche, j'imagine que si on exerce ce métier dans des maisons plus grandes, véritables « industries » du marché de l'art, ce doit être une autre approche, où le côté financier est plus mis en avant, les contacts et le rendement aussi. Chez Koller, nous gardons une taille humaine, une approche plus sociale. Nous travaillons avec les clients, nous les suivons du début à la fin, dès le moment où nous allons chez eux faire une estimation, quand nous mettons en vente les tableaux, et pour l'après-vente. Nous avons vraiment un lien privilégié, ce qui est plus difficile dans une grande entreprise. J'apprécie ce côté humain de la taille de Koller. La maison-mère est à Zurich, où il y a plus de 70 employés. A Genève, nous constituons juste un bureau de représentation pour la Suisse romande : nous sommes quatre, ce qui nous permet d'être tous polyvalents. Nous organisons autant les visites à domicile que les transports, les estimations, la manutention des objets, nous montons des expositions quatre fois par an, deux fois à notre bureau à l'Athénée et deux fois à l'hôtel Beaux-Rivage pour les expositions des *Highlights*, les pièces maîtresses des ventes de Zurich. C'est très varié.

MB : *A quoi ressemble pour vous une journée type au travail ?*

VM : Chaque journée est différente et remplie d'imprévu, on ne s'ennuie pas. Des gens arrivent, apportant des objets pour avoir une estimation ou une idée de la valeur, s'ils ont du potentiel commercial ou pas. Si nous ne le savons pas, nous faisons une consignation, nous leur faisons un reçu et gardons la pièce, pour regarder avec les différents spécialistes pour faire une estimation. Nous avons des départements différents pour chaque thématique : l'art asiatique, la porcelaine, les tableaux anciens, les tableaux du XIXe siècle, les tableaux contemporains, etc. et pour chaque département il y a une petite équipe d'experts qui travaillent ensemble. Tous les spécialistes sont des employés Koller, mais pour des demandes d'expertises comme des demandes d'authentification, il y a des experts externes. Par exemple pour les Picasso, nous sommes obligés de passer par le comité à Paris pour avoir un certificat d'authenticité, même si nous avons déjà un avis.

La clientèle attend une garantie, elle demande souvent de voir le certificat avant de contempler l'œuvre. Pour certains, c'est ce qui importe le plus. Ce qui est un peu triste, c'est que beaucoup de gens achètent un nom avant d'acheter une œuvre qui leur plaise. Il y a différents types d'acheteurs : certains acquièrent des œuvres pour lesquelles ils ont une assurance de ne pas perdre d'argent, qu'ils pourront revendre un jour, d'autres achètent par coup de cœur, sans penser à revendre l'œuvre. En parallèle des expositions, nous faisons aussi des ventes en ligne uniquement. Ces ventes sont consacrées à des objets qui ont des valeurs



Fig. 1 : Antonello Gagini, *Madonna del buon riposo*, 1528, sculpture sur marbre, Palerme, Musée national.

plus modestes, qui sont complètement accessibles. Les premiers lots commencent à 50 CHF. Nous faisons quatre sessions de vente par année, en mars, juin, septembre et décembre, et à chaque fois il y a des ventes en ligne. C'est aussi l'occasion de vous acheter une table du XVIIIe siècle, par exemple, qui vous reviendra quelques fois moins cher qu'une table de chez IKEA parce qu'il y a peu d'intérêt. Pour le mobilier ancien, c'est une bonne période pour acheter parce que ça ne vaut plus grand-chose.

MB : *Pouvez-vous nous dire quelques mots sur la maison de vente Koller ?*

VM : La Maison Koller est la plus importante maison suisse, et elle est encore entre les mains de la famille Koller. Elle a été fondée par Pierre Koller en 1958. Un de ses fils, Cyril Koller, a ensuite repris l'entreprise. Aujourd'hui, les quatre filles de ce dernier travaillent au sein de la société. Les deux aînées ont commencé cette année à crier les ventes et tenir le marteau, elles sont commissaires-priseurs. La génération future est assurée, nous sommes ravis que cela reste familial. Une de ses filles travaille pour le département d'art suisse, une autre pour l'art moderne et contemporain, la troisième gère tout le côté administratif. Enfin, la dernière a repris le département de Vintage.

Pierre Koller, bien que né en Romandie, s'est vite établi à Zurich. Le bureau de Genève a été fondé dans les années 80. Dès le départ il était situé au palais de l'Athénée. Les ventes avaient lieu à l'époque à l'Hôtel Métropole, elles étaient nombreuses à Genève. Cela fait quelques années que nous n'en faisons plus ici, elles ont toutes lieu à Zurich. Organiser des ventes à Genève coûte relativement cher, contrairement à Zurich. Ici, on doit faire appel à un huissier judiciaire qui vient contrôler les ventes, et prend un pourcentage non négligeable sur ces dernières, tandis qu'à Zurich, c'est uniquement la présence d'un représentant de la ville qui est requise pour contrôler la procédure, et il demande une marge moins conséquente. Ce sont des réglementations cantonales.

MB : *Quelles qualités sont requises à votre avis pour travailler dans le marché de l'art ? Avez-vous des conseils à donner aux étudiants qui souhaiteraient prendre cette direction ?*

VM : Je pense qu'il faut être assez débrouille, intéressé et curieux. Avoir des connaissances en art n'est pas forcément l'unique qualité. De toutes façons, plus j'avance dans mon métier, plus je me rends compte que je ne connais pas grand chose. C'est tellement infini et... heureusement !

La plupart du temps, on arrive chez des gens qui connaissent mieux leurs objets que nous, ils nous en parlent avec passion et nous sommes ravis de découvrir de nouvelles choses. Mais évidemment notre œil se développe, et on arrive à identifier certains éléments, ne pas passer à côté d'une œuvre intéressante : notre radar se perfectionne.

La part sociale est importante, on la néglige souvent dans ce métier. La raison pour laquelle on vend une œuvre d'art est souvent liée à un facteur plus ou moins dramatique : soit un décès, un divorce ou des dettes, ou les « trois D ». Nous arrivons souvent dans des situations délicates, et il faut avoir un peu de diplomatie, être fins. Les œuvres d'art sont souvent liées à des émotions très fortes. On entre dans l'intimité des gens.

La cote de certains artistes peut varier énormément. Il y a différentes techniques pour revaloriser un artiste qui a été oublié ou négligé, mais cela arrive plutôt dans l'autre sens. Ce sont clairement des effets de mode aussi, c'est très ancré dans une époque.

MB : Merci beaucoup d'avoir répondu à ces questions. Voulez-vous ajouter quelque chose ?

VM : J'invite les étudiants à venir voir les expositions, et se rendre compte de la valeur des objets sur le marché, de pouvoir les toucher, avoir un contact plus direct que s'ils vont au musée. Ces expositions ne sont pas réservées à une élite ou une classe sociale haute, au contraire, cela éduque notre œil de voir ce qui se vend, ce qui circule sur le marché. On peut venir sans volonté d'acheter.

Retrouvez-nous sur Instagram : @kollerauctions, Facebook : Koller auctions, et notre site Internet : www.kollerauktionen.ch.

Sur la présence de Malchiostro dans une Annonciation de Titien

Benjamin Roh

Il est 13h24 lorsque les premières bombes s'abattent sur Trévisé le 7 avril 1944. En ce Vendredi Saint, il suffit de cinq minutes aux avions des forces alliées pour toucher 82% de la ville : ce sont plus de 3700 bâtiments qui sont détruits entièrement ou en partie¹. Parmi ceux-ci, la cathédrale n'est pas épargnée. Si l'édifice tient encore debout, le soleil éclaire les gravats au sol de sa chapelle sud par le dôme perforé. De cet état de la *cappella dell'Annunziata*, communément appelée chapelle Malchiostro, il ne reste qu'une image publiée en 1947 dans un article concernant la restauration des monuments endommagés durant la guerre en Vénétie orientale (fig. 1)².

Ce petit espace méconnu n'a pourtant pas attendu les conflits du siècle dernier pour être le théâtre de dégradations. Quelques temps seulement après son inauguration, c'est un acte certes moins dévastateur, mais bien plus mystérieux qui s'est joué en ses murs. En effet, au cours de l'année 1526, un vandale pénètre la

cathédrale. Du portail, il marche entre les bancs vides de la nef principale avant de virer à droite. Après avoir enjambé quelques escaliers, l'individu traverse un vestibule, entre dans la chapelle et s'arrête face à un retable dont la paternité revient à Titien (fig. 2). Il saisit alors la poix et les immondices emmenées avec lui et en macule le petit portrait à l'arrière-plan ! Sans laisser nulle autre trace de son passage, il disparaît et cède au prochain occupant des lieux la surprise de la découverte du délit. Une enquête est ouverte suite à la dégradation et, des siècles plus tard, quelques rares chercheurs et chercheuses se sont penchés sur l'affaire³. Si aucun d'eux n'a découvert l'identité de l'assaillant, le voile est sans doute levé en ce qui concerne ses motivations. Pour les interroger, un peu de contexte est le bienvenu.

La chapelle Malchiostro (fig. 3) voit le jour au cours du remaniement de la partie est de la cathédrale. Si le chantier débute en 1478, il faut attendre trente ans de plus pour que les travaux concernant le petit édifice commencent⁴. Achevé en 1520, les fidèles y découvrent un espace décoré à fresque par Pordenone et orné du tableau d'autel de Titien. Les travaux auraient dû

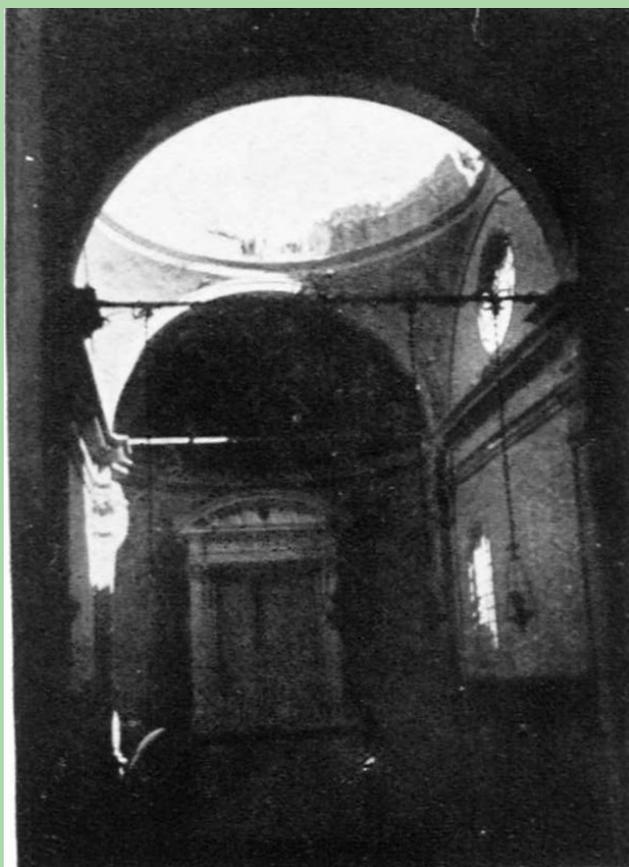


Fig. 1 : Chapelle Malchiostro, 1944, Trévisé.
© FORLATI 1947, p. 57



Fig. 2 : Titien, *L'Annonciation*, 1520, huile sur bois, 205 × 178, Trévisé, Cathédrale Saint Pierre Apôtre, Chapelle Malchiostro.
© photo de l'auteur

être supervisés par l'évêque de Trévise, Bernardo de' Rossi, mais il quitte son diocèse pour Rome au début des années 1510. Le prélat délègue alors une partie de ses responsabilités locales à son bras droit, le chanoine Broccardo Malchiestro⁵.

Celui-ci recrute deux artistes qui parviennent à faire de la chapelle un lieu à la pointe des avancées artistiques de leur temps. Le fresquiste garnit les murs de scènes en lien avec le mystère de l'Incarnation, y peint plusieurs figures de saints et réalise l'une des premières coupoles dont l'architecture intérieure est complètement masquée et non pas remplacée par une architecture fictive⁶. Détruite par les bombardements de 1944, cette coupole était ornée d'une représentation de Dieu le père donnant l'impression de plonger à l'intérieur de la chapelle, en direction du retable⁷. Titien s'y confronte pour la première fois au sujet de l'Annonciation⁸. La scène qu'il peint se déroule dans un espace au sol pavé de carreaux en damier dont la perspective est décentrée sur la droite. Semblable à une loggia surélevée, elle s'ouvre sur un paysage montagneux. Au premier plan, la Vierge se retourne vers l'archange Gabriel. Derrière le duo se tient Malchiestro, appuyé contre une architecture évoquant celle de la chapelle. Son blason est affiché au bout du mur et juste au-delà de cette extrémité, le peintre laisse entrevoir une pièce avec des draperies et des couvertures vertes.

Autant dire qu'il n'y a pas encore de quoi justifier la dégradation du retable : il s'intègre à l'espace, dialogue avec les fresques et honore la chapelle de l'œuvre d'un artiste parmi les plus réputés de son temps. Néanmoins, les trois témoignages inscrits dans les actes de l'enquête relative à l'attaque ne dressent pas le même tableau⁹. Le premier révérend interrogé par les autorités épiscopales confesse avoir entendu un de ses collègues affirmer qu'il « se souille parce qu'il fait révérence à cette figure (le portrait de Malchiestro) et non à l'image de la Madone ». Continuant sur la peinture, le même aurait avancé que « celui qui veut la ranger ou la souiller agirait bien »¹⁰. Le témoin suivant fait part d'une conversation au cours de laquelle un autre membre du clergé aurait tenu les mêmes propos menaçants. Quant au dernier des trois convoqués, il explique avoir été surpris en découvrant l'œuvre couverte d'un drap. Un servent lui aurait alors expliqué que le portrait du chanoine avait été dégradé. Si ces récits ne désignent pas le coupable, ils indiquent que le portrait de Malchiestro en irritait plus d'un. Dans ce cas, comment expliquer qu'il suscite autant de colère ?

Suite au départ de son évêque, le chanoine s'occupe de la collecte des impôts, des donations et de la confiscation des biens des débiteurs¹¹. Si ces rôles n'ont pas de quoi le rendre populaire, même en marge de ces charges, son capital sympathie ne s'améliore pas. En 1503, il fait partie des cibles d'une conspiration. Six ans plus tard, on refuse sa candidature au canoncat. Parallèlement, ses affinités avec le Saint-Siège et la maison des Habsbourg dérangent¹². Il entretient également un conflit virulent avec un prêtre local, nourri d'insultes, d'agression et d'une plainte¹³. Enfin,



Fig. 3 : Chapelle Malchiestro, v.1520, 5.30 × 7.15 m, Trévise, Cathédrale Saint Pierre Apôtre. © photo de l'auteur

des caricatures injurieuses à son effigie sont apparues sur les murs du presbytère¹⁴. Ces éléments expliquent, autant qu'ils démontrent, l'animosité ambiante à son égard.

Malgré ce contexte hostile, le chanoine n'a pas cherché à se faire discret. Si la *cappella dell'Annunziata* est initialement dédiée à la scuola éponyme, un document de 1526 en fait déjà mention en tant que *capella de miser Broccardo*¹⁵. Cette association entre Malchiestro et le petit espace s'explique par sa volontaire omniprésence au sein du lieu. En effet, son blason y est peint, sculpté ou gravé à huit reprises. Son nom est mentionné cinq fois par des inscriptions, son portrait apparaît sur le retable et sa pierre tombale est installée au centre de l'édifice¹⁶. Voilà de quoi donner une idée du sentiment éprouvé par les Trévisans lorsqu'en 1520 ils découvrent, à la place d'un lieu de dévotion dédié à une confrérie, une chapelle funéraire en l'honneur de son mécène. Cela dit, mis à part le portrait peint par Titien, toutes les références à Malchiestro sont restées intactes. Alors quel est le problème avec cette image ?

Même s'il n'apparaît qu'au fond de la scène, dans une zone d'ombre, le chanoine est dépeint de face. Cette posture n'est pas préconisée par les conventions en

place jusque-là : les commanditaires ont pour habitude d'être vus de profil. En effet, dans la peinture occidentale, une distinction se fait entre ces deux modes de représentation. La frontalité convient aux êtres sacrés comme le Christ, la Vierge ou les saints. Elle permet un rapport plus direct entre l'image peinte et le spectateur grâce à une interaction qui accentue le sentiment et l'idée de dévotion. Les figures mortelles, quant à elles, prennent part aux événements en étant représentées de profil, leur regard dirigé vers les figures sacrées¹⁷. Néanmoins, Titien peint le visage de Malchiostro à la manière d'une figure sainte. En plus de cette frontalité, le chanoine est situé au centre du support. Bien qu'il se veuille concentré sur la scène, son regard se dirige vers le spectateur, alors que les yeux de Gabriel happent ceux de la Vierge. Tout ceci rend difficile, voire impossible de faire abstraction de la présence du chanoine. Des trois protagonistes, il est le seul dont le regard interpelle celui du fidèle.

Au-delà de la manière, la présence-même de Malchiostro pose question. Avant le XVI^e siècle, il est plutôt rare de trouver le portrait d'un commanditaire dans une image religieuse en Vénétie lorsque celle-ci n'est pas destinée à un contexte privé¹⁸. Cette convention s'explique par un climat social particulier à Venise, où la promotion de soi n'était pas un aspect désirable. L'idéal, celui de la *mediocritas*, devait mettre les citoyens sur un pied d'égalité, dans le but de servir le mieux possible le bien commun¹⁹. Toutefois, certaines familles n'ont pas cherché à s'aligner sur cet élan d'austérité. Celles-ci ont pour point commun d'avoir une attache à Rome et au Saint-Siège et leur désaccord quant à cette norme leur permet de se démarquer socialement²⁰. Le chanoine entretient les mêmes liens et le caractère auto-célébrateur de la chapelle indique sa volonté de marquer le lieu de sa présence.

Si l'identité du vandale reste encore un mystère, ses motivations laissent peu de place au doute. Malchiostro était un personnage clivant, notamment au sein du clergé. Si on peut prudemment estimer que Titien le peint à sa demande, la manière dont l'artiste le représente n'arrange pas son cas. Ainsi, certains supports portaient mal de devoir dire la messe en s'inclinant devant son image, peut-être au point de remédier par eux-mêmes au dérangement. Cet acte de dégradation aura mené les chercheurs à se poser la question de l'aspect autographe du portrait. Plusieurs ont jugé la qualité de celui-ci inférieure aux autres parties de l'œuvre, estimant ainsi qu'il avait été repeint par un autre suite à l'attaque. Cependant, la restauration de 2022 a permis de confirmer qu'il est bien issu de la main du peintre de la République de Venise. La découverte de son dessin sous-jacent appuyée par l'analyse chimique révélant des pigments employés par Titien dans d'autres parties du tableau ont gommé toute incertitude²¹. Cette restauration a également permis de mettre à jour une inscription au bas du retable. Auparavant dissimulée sous un repeint, elle indique l'auteur, la date et, contre toute attente, que l'œuvre fut réalisée aux frais de Malchiostro.

Notes

- ¹ Cette attaque de 159 avions américains causera la mort de plus de mille civils. MURARO, 1949, p. 73-75, 79-80.
- ² FORLATI, 1947, p. 57, la même image est publiée dans CHIMENTON, 1947.
- ³ Les principaux ouvrages sur le sujet sont : LIBERALI, 1963. SMYTH, 2007. KESSEL, 2011.
- ⁴ Ce laps de temps est dû à l'effondrement d'une coupole en 1486. CRESPI, 2011, p. 23. L'instabilité de la région touchée par les guerres d'Italie, la peste et un violent tremblement de terre en 1511 contribuent eux aussi à la durée des travaux. BRUNETTA, 1992, p. 45-57.
- ⁵ Sur les activités de de' Rossi au centre de l'Italie : SMYTH, 2007, p. 58.
- ⁶ COHEN, 1996, p. 149, 151. Le Corrège réalise lui aussi une coupole aux caractéristiques similaires entre 1520 et 1524 à San Giovanni Evangelista à Parme.
- ⁷ D'après John Shearman, cette connexion spatio-picturale entre la coupole est le retable est inspiré du projet de Raphaël pour la chapelle Chigi de Santa Maria del Popolo. SHEARMAN, 1961, p. 129-160.
- ⁸ A ce jour, quatre autres peintures du même sujet lui sont attribuées : celle de 1535 se trouve à la Scuola Grande di San Rocco, celle de 1537 est perdue, mais connue grâce à une gravure, celle de 1558 se trouve au Musée de Capodimonte et la dernière, réalisée entre 1559 et 1564 est exposée dans l'église San Salvador à Venise.
- ⁹ Ces témoignages ont été retrouvés dans un *Liber Actorum Ciminalium*, aujourd'hui disparu, dont Giuseppe Liberali a pu consulter et publier trois pages. LIBERALI, 1963, p. 57-59
- ¹⁰ *Quando vado a dir la Messa al altare de la capella de miser Broccardo, e me contamino tuto perchè el se fa reverentia a essa figura et non a la immagine de la Madona [...] et chi la rassasse zò o imbrattasse, faria ben.*
- ¹¹ LIBERALI, 1963, p. 17. De' Rossi nomme Malchiostro, son chancelier depuis ses débuts à Trévise, comme administrateur universel des biens temporels le 14 août 1509 depuis S. Spirito.
- ¹² Dans le contexte tendu des guerres d'Italie, ces affinités ne sont pas forcément les bienvenues dans les territoires de la République de Venise.
- ¹³ KESSEL, 2011, p. 116. SMYTH, 2007, p. 60. LIBERALI, 1963, p. 55-56.
- ¹⁴ LIBERALI, 1963, p. 59, KESSEL, 2011, p. 105, 111-115.
- ¹⁵ La *scuola dell'Anunziata* était une confrérie locale créée pour l'occasion en 1519. LIBERALI, 1963, p. 47. SMYTH, 2007, p. 43, 72, note 36.
- ¹⁶ Des hypothèses suggèrent qu'il est aussi le modèle d'un personnage de *l'Adoration des Mages* de Pordenone. Luigi Coletti affirme que la tombe est contemporaine à la construction de la chapelle, car un document pour le paiement de l'inscription qui s'y trouve remonte à 1523. COLETTI, 1935, p. 168. SMYTH, 2007, p. 43.
- ¹⁷ KESSEL, 2011 p. 101-102.
- ¹⁸ HUMPFREY, 1993, p. 82, 83, 106.
- ¹⁹ HUMPFREY, 1993, p. 314.
- ²⁰ TAFURI, 1989, p. 6-7.
- ²¹ BARBISAN, 2022, p. 184.

Bibliographie

- BARBISAN, Paolo, « L'Annunciazione di Tiziano nella cappella Malchiostro della cattedrale di Treviso. Vicende storiche », *Studi Tizianeschi*, vol. XII, 2022, p. 169-185.
- BRUNETTA, Ernesto, *Storia di Treviso III. L'eta moderna*, Venise, Masilio Editori, 1992.
- CHIMENTON, Costante, *Nella cattedrale di Treviso: Come si e' salvata la cappella dell'Anunziata*, Trévise, Ed. Trevigiana, 1947.
- COHEN, Charles, *The art of Giovanni Antonia da Pordenone: between dialect and language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- COLETTI, Luigi, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'italia*, Trévise, Rome, La libreria dello stato, 1935.
- CRESPI, Maria Sole, *Cattedrale di Treviso San Pietro Apostolo, Guida Storico Artistica*, Crocetta del Montello, Antiga Edizioni, 2011.
- FORLATI, Ferdinando, « Il restauro dei monumenti danneggiati dalla guerra nel veneto orientale », *Arte Veneta*, n° 1, 1947
- HUMPFREY, Peter, *The altarpiece in renaissance Venice*, New Haven and London, Yale University Press, 1993
- KESSEL, E.J.M. Van, *The social lives of paintings in Sixteenth-Century Venice*, 2011 [en ligne] <https://hdl.handle.net/1887/18182>
- LIBERALI, Giuseppe, « Lotto, Pordenone e Tiziano a Treviso », *Memorie, classe di scienze morali e lettere*, vol. 33, n° 3, 1963
- MURARO, Michelangelo, *Mostra del Restauro di monumenti e opere d'arte danneggiate dalla guerra nelle tre venezie*, cat. exp., Venise, Soprintendenza ai Monumenti Venezia, 1949
- SHEARMAN, John, « The Chigi Chapel in S. Maria del Popolo », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 24, n° 3/4, 1961, p. 129-160
- SMYTH, Carolyn, « Insiders and Outsiders: Titian, Pordenone and Broccardo Malchiostro's Chapel in Treviso Cathedral », *Studi Tizianeschi*, vol. 5, 2007, p. 32-75
- TAFURI, Manfredo, *Venice and the Renaissance*, (trad. Jessica Levine), Cambridge, MIT Press, 1989

Espaces, pratiques et stratégies urbaines LGBTQ+ entre Lausanne et Genève au XXe siècle.

Gaëlle Nydegger

Mon projet doctoral est né d'un désir d'histoire¹, de questionnements simples qui, ne rencontrant paradoxalement aucune réponse, ont refusé de me quitter, s'affinant au fil de mes lectures. Leur substance reste présente dans les interrogations suivantes, qui guident actuellement ma recherche : où est-ce que les personnes LGBTQ+² se vivent, se rencontrent et se lient à Lausanne et Genève au cours du XXe siècle ? quel espace pour se (re) connaître, se comprendre et se constituer, individuellement, mais aussi en tant que groupe ? à quel endroit la force de s'associer, de s'arroger des espaces et de militer se puise-t-elle ?

Ces questions ne sont plus anodines, mais renseignées. L'historiographie m'a appris que la Suisse a un héritage LGBTQ+. L'association homophile zurichoise *der Kreis*, initialement le *Damenclub Amicita* fondé en 1932 par des lesbiennes, ainsi que son magazine éponyme sont étudiés à l'international. Un historique de répression institutionnelle aussi : discriminations, intimidations, fichier policier, majorité sexuelle différentielle. Dans ces recherches portant sur l'histoire des homosexualités en Suisse, les villes de Lausanne et Genève apparaissent alors comme des pôles de la lutte pour les droits LGBTQ+ dès les années 1970, dans un contexte global d'émergence du mouvement de libération gay. En parallèle, comme l'atteste une littérature dédiée aux militances féministe, lesbienne et gay, mais aussi des sources (articles de journaux), y fleurissent des lieux commerciaux ou associatifs affirmés, out. Eux aussi font alors figure d'apparition, puisqu'aucune histoire LGBTQ+ romande, aucune scène antérieure n'est connue ; l'hypothèse étant que seules les villes de Zurich ou Bâle étaient dotées de lieux commerciaux favorables à une telle clientèle. Ici précisément s'ancre le postulat de ma thèse : ni un groupe officiellement constitué portant politiquement des revendications collectives, ni un local lesbien, un sauna gay ou un bar-dancing hétérofriendly – pour assumer un qualificatif anachronique – ne peuvent survenir ex-nihilo dans un contexte répressif. Ils résultent obligatoirement d'un processus lent et reposent sur des réseaux d'affinités qui se forment au sein de ces espaces urbains, des lieux dans lesquels la rencontre est possible, dont la fréquentation offre des opportunités de faire groupe, de se réapproprié ensemble des identités stigmatisées. L'esprit de collectif qui en résulte vient alors transformer ces espaces en retour et permet de s'en approprier de nouveaux, différemment. L'enjeu de mon travail est donc de retracer cette scène, ces trajectoires et ces spatialités qui viennent défier/transformer le cadre normatif au cours du siècle, permettant l'éclosion urbaine, à Lausanne et Genève également, du mouvement international de libération gay dans les années 1970.

Écrire une histoire LGBTQ+ est un défi. Si la criminalisation et les discriminations qui traversent le XXe siècle découragent sûrement les personnes concernées à produire des archives, elles enjoignent assurément leurs proches, puis les institutions à ne pas les conserver *post-mortem*. Dès les prémices de ma thèse, en février 2021, partir à la recherche d'archives d'intérêt LGBTQ+ s'est imposé. Si les archives associatives se sont montrées riches pour renseigner la période s'étendant de leur fondation, à partir des années 1970, jusqu'à nos jours, une autre source, couvrant tout le siècle, s'est avérée incontournable : la documentation produite par le travail répressif. Des rapports de police, comptes-rendus de procès ou d'interrogatoires versés à des dossiers aussi complexes à identifier que consulter, des lieux émergent, mais aussi leurs usages et les pratiques qui les « activent », les transformant, parfois de manière éphémère ou partielle, en espaces favorables à des rencontres alternatives. Ces pièces permettent également de dresser les contours de l'espace disponible pour se vivre, précaire et restreint par des mesures pénales qui limitent l'épanouissement de ces intimités dissidentes. Enfin, une autre source, sensible, s'est révélée lors de rencontres : la mémoire vive. Je suis ainsi en cours de réalisation d'interviews individuelles ou de focus groups enregistrés avec des personnes ayant travaillé dans des espaces LGBTQ+, qui les ont fondés, dirigés ou simplement fréquentés. Grâce à leur générosité dans l'échange, des lieux de leur jeunesse, dans les années 1950, émergent également. Si cette enquête archivistique est nécessaire à ma thèse, je la pense également comme une participation à un effort global – associatif, académique – d'identification, mais aussi de pérennisation d'une documentation d'intérêt LGBTQ+ pour sauvegarder cette histoire et encourager son étude.

Cet acronyme, LGBTQ+, dessine un horizon analytique large, qui reflète la complexité des vécus révélés par les archives et la fréquentation souvent partagée – gaie, lesbienne, bisexuelle, transgenre – de nombreux lieux, tout en permettant d'interroger la construction des identités genrées/sexuées à l'œuvre au cours du XXe siècle. Dans ma recherche, j'analyse leur autonomisation les unes des autres, mais aussi du discours juridico-médical à partir des personnes concernées, en explorant la manière dont la fréquentation, puis la fondation de lieux ou d'événements destinés à se retrouver ont permis une affirmation positive, dans l'entre-soi, mais aussi publiquement. Clôturant l'acronyme, Q, pour queer, évoque un constat : la subversion immanquablement induite par les présences LGBT+ dans l'urbain. Mes recherches démontrent que même celles qui se veulent discrètes, non transgressives sont perçues comme un affront à l'ordre social et ses normes. Symboliquement et concrètement,

ces personnes, ces groupes, mais aussi leurs lieux de rencontre, viennent, en effet, redessiner le champ des possibles en matière d'existence.

Ainsi, mobiliser un prisme LGBTQ+ offre un nouvel éclairage sur l'histoire de Lausanne et Genève, en interrogeant des lieux caractéristiques de la modernité – parcs, toilettes publiques, bars, grands magasins, cinémas, cabarets, dancings, friches –, dont les trajectoires, les usages et le rôle dans le développement des cultures urbaines restent pourtant méconnus. S'intéresser à l'architecture vécue et à des pratiques dissidentes de l'urbain – celles qui s'inscrivent en porte-à-faux des usages prescrits – constitue également un contrepoint à l'étude habituelle de l'héritage bâti local, envisagé à l'aune des instances bâtisseuses (État, Ville, architectes). Cette étude permettra d'appréhender la manière dont des individualités et collectivités se sont réapproprié des espaces des villes de Lausanne et Genève, ont transformé des lieux, l'ont été en retour et, ce faisant, ont autant redéfini leur environnement que leur place dans celui-ci.

Notes

¹ « *My desire for History* » est le titre d'un recueil réunissant les textes d'Allan Bérubé (1946-2007), historien états-unien autodidacte, autofinancé, qui se qualifiait de chercheur « *community-based* », affirmant ainsi son appartenance, ses soutiens et la destination de son travail. Avec John D'Emilio et Estelle B. Freedman, qui ont édité l'ouvrage, il compte parmi les figures pionnières dans l'écriture de l'histoire LGBTQ+. Alan Bérubé, *My Desire for History. Essays in Gay, Community, and Labor History*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2011.

² Acronyme désignant les communautés lesbiennes, gaies, bisexuelles, trans* et queer.

Adriaen Coorte et l'esthétique du discret

Ludivine Pernollet

Au Mauristhuis, le cabinet royal de peintures à La Haye, une œuvre se démarque par sa simplicité. Il s'agit d'une toute petite peinture, aux dimensions pas plus importantes que 16,5 sur 14 cm (fig. 1). Le sujet est tout aussi modeste : sur une table de pierre, des fraises des bois fraîchement cueillies attendent d'être dégustées. Cette variété, nommée *Fragaria vesca*¹, était l'unique représentante de ce fruit cultivé dans les jardins au XVIIe siècle. Disposée de manière théâtrale, sa fleur blanche contraste avec un fond sombre qui ne nous offre aucun autre indice sur le décor.

Plus surprenant, la comparaison avec d'autres *stille-vens*² — le terme qui désigne la nature morte au XVIIe — est frappante en raison de l'habituelle opulence et profusion d'objets précieux que l'on peut y rencontrer, tel que chez Jan Davidsz de Heem ou Pieter Claesz pour ne citer qu'eux³. À cela, Adriaen Coorte, le peintre qui fera l'objet de cet article, fait preuve d'anti-conformisme à son temps⁴.



Fig. 1. Adriaen Coorte, *Nature morte de fraises*, 1705, huile sur papier collé sur bois, 16,5 x 14 cm, La Haye, Mauritshuis. © Mauritshuis, La Haye

La vie de Coorte est encore pour les historiens entourée de mystères. Nous ne pouvons pas définir la date précise de sa naissance, il aurait vécu jusqu'en 1707 autour de 43 et 48 ans, toutefois son activité est établie entre 1683 et 1707⁵. Oublié par le temps, il est uniquement redécouvert dans la seconde moitié du XXe siècle par les collectionneurs⁶.

Nous allons essayer de comprendre les raisons qui ont poussé l'artiste à peindre dans une certaine sobriété, et particulièrement de plus en plus vers la fin de sa vie, des formats réduits. En réponse, je m'appuierais sur deux axes de réflexion : le premier aborde un aspect pratique et le second fait un lien avec le contexte culturel contemporain.

Considérations financières

La première raison qui expliquerait le choix du petit format par Coorte est tout simplement économique. Selon les études matérielles, les deux tiers de son œuvre connue aujourd'hui sont des peintures réalisées sur du papier qui est ensuite marouflé sur des panneaux ou des toiles. Cette fourniture étant plutôt chère pour l'époque, l'artiste réutilisait même le dos de papier de seconde vie, comme la feuille d'un livre de comptes, qui semble parfois transparaître à travers les pigments⁷. C'est aussi une technique inhabituelle au siècle d'or. Alors Coorte aurait-il traversé une période de pauvreté ?

D'après des recherches biographiques menées en 2015⁸, l'artiste serait originaire de IJzendijke avant de déménager avec sa famille durant la *Rampjaar*⁹ — (1672) l'année de tous les désastres — à Middlebourg, le second port florissant derrière Amsterdam. La Zélande connaît en cette période une prospérité croissante liée au développement du commerce maritime de la ville¹⁰. Sa famille aurait appartenu à l'élite sociale¹¹. Comme le souligne Ton de Jong, « dans les archives, nous n'avons pas trouvé d'Adriaen agissant pour son propre compte »¹². Ce dernier émet alors l'hypothèse que Coorte aurait été entretenu par ses proches et notamment soutenu financièrement par l'un de ses frères Michiel. Pour aller encore plus loin, il suggère un possible handicap de l'artiste qui l'assènerait à domicile, en regard de la rareté des sources témoignant que Coorte a mené une vie protégée¹³. À mon sens, cela est peut-être l'une des réponses à la raison de son petit format, voire de sa spécialité en peinture de genre, car elle est plus accessible et requiert moins d'efforts physiques que de grandes toiles nécessitant d'amples gestes.

D'un point de vue commercial, les avis des historiens divergent concernant la rentabilité de sa production. Si Coorte était sans doute connu surtout localement de son vivant comme le suppose Quentin Buvelot¹⁴, ses travaux qui devaient rapporter peu, auraient cependant rencontré un certain succès auprès des collectionneurs. Le petit format pouvait être un atout pour son prix attractif. D'autre part, Hanneke Grootenboer isole dans ses œuvres la répétition d'un modèle de composition qui devait être « commercialement lucratif »¹⁵ : diverses variétés de fruits ou *naturalia*¹⁶ déposés sur le coin d'une table de pierre, dont les fissures toujours apparentes rendent compte de l'usure du temps. Elle va jusqu'à faire une analogie entre l'effet que produisent les sujets des tableaux de Coorte, qui exposent le vide et l'espace dramatiquement réduit avec la notion subséquente du sublime. Une fascination qui aurait fidélisé certains clients et commanditaires de l'artiste. Au XVIIe siècle, le philologue et théoricien de l'art, Franciscus Junius (1591-1677), évoque

déjà l'expression d'une « extase étonnante »¹⁷ pour décrire les sentiments contradictoires que produisent certaines peintures.

De plus, au regard des sources, Coorte n'aurait pas exercé une autre fonction qui lui aurait permis une rentrée d'argent supplémentaire que celle de peintre¹⁸. Cependant, une particularité dans sa carrière est qu'il n'a jamais été inscrit dans une corporation de métiers artistiques, ce qui est exceptionnel pour les peintres de son temps et sa géographie. Plus curieux encore, il reçoit même une amende de la guilde de Saint-Luc à Middelbourg, que l'on retrouve dans les registres de 1695-1696, pour avoir vendu des œuvres dans la ville sans autorisation¹⁹. Peut-être ne pouvait-il pas prétendre à l'inscription, car il ne possédait pas de propriété à son nom dans la ville et, semble-t-il, ne s'est jamais marié²⁰. Ou encore, il n'avait simplement pas les ressources pour payer la cotisation annuelle exigée.



Fig. 2. Adriaen Coorte, *Cinq coquillages sur une tablette de pierre*, 1696, huile sur papier collé sur bois, 15,5 x 22 cm, Paris, Musée du Louvre. © 2014 RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Michel Urtado

Peindre la nature à l'ère du microscope

En plus de ces raisons d'aspect matériel, l'œuvre de Coorte émerge dans un contexte où la société voit grandir son intérêt pour la science naturelle et particulièrement l'étude de l'infiniment petit. Une remise en question de l'autorité intellectuelle est en marche avec la « réforme philosophique » de Francis Bacon (1561-1626) en Angleterre, qui avise de nouvelles méthodes pour la science moderne. Des idées novatrices auxquelles le scientifique Robert Hooke (1635-1703) adhère, par sa grande contribution en biologie et son invention du premier microscope composé, dont il publie les observations en 1664 dans sa *Micrographia*²¹. Son livre circule alors abondamment en Europe. À Delft, le savant associé Antoni van Leeuwenhoek, père de la microbiologie, observe toutes les matières du monde visible grâce à son modeste instrument muni d'une lentille.

Comme Svetlana Alpers le mentionne, la peinture du Nord du XVIIe siècle entretient un rapport fasciné avec « l'observation attentive traduite par la main ». C'est par une description assidue que l'on accède à la connaissance et à la compréhension de la nature²². Une vision que Samuel van Hoogstraten (1627-1678), peintre et théoricien, expose lorsqu'il insiste sur l'importance d'un œil attentif pour représenter toute la diversité du monde. En soi, l'artiste observe ce qu'il peint d'une manière sensiblement proche à un savant qui examine son objet d'étude avec un microscope²³.

C'est une attitude que Coorte opère. Dans une série de tableaux sur le thème du coquillage, tel qu'un exemple de 1696 conservé au Louvre (fig. 2), il semble reproduire l'échelle réelle de ces préciosités marines. Il compare même les gabarits parfois minuscules des différents spécimens²⁴. Enfin, il est fasciné par la diversité des surfaces qu'il reproduit avec soin. Et ce petit format, ce cadre « rétrécissant »²⁵ prend alors toute sa force en opposition du gros plan intime qu'il nous donne à voir.

À la manière du microscopiste, il multiplie les surfaces exposées, et pratique des « ouvertures », des coupes dans la matière, qui permettent de montrer

de quoi sont constitués les objets qu'il peint²⁶. Ainsi il utilise la lumière pour préciser tous les petits akènes des fraises, ce qui leur affecte cet aspect brillant. Ou encore, il nous offre intentionnellement la vue du fruit de châtaignes, se découvrant sous une coque écorchée par la cuisson (fig. 3). Par multiplication des surfaces exposées, chaque objet devient alors « davantage présent au regard »²⁷.

Ce format de « poche », comme le désigne Grootenboer, vise directement le spectateur : « il nous oblige à nous approcher, afin d'ajuster notre regard à ses petites dimensions. Ce n'est qu'à ce moment-là que ce petit tableau prend vie »²⁸. Dans certaines de ses œuvres, Coorte semble attribuer des traits expressifs aux choses, ce qui a pour effet de les animer²⁹. Tout comme cette tige de fraise qui par sa courbure nous indique la signature du peintre et ces châtaignes qui prennent la pose, comme dans un portrait collectif. Ce jeu sensoriel est impliqué dans une recherche de dépassement des limites de la peinture, capable « d'animer des images sans vie »³⁰. Ainsi, l'« extase étonnante » que Junius décrit qui laisse les gens sans voix est provoquée par le fait de « croire que dans ces traits silencieux des membres, ils voient des corps vivants et respirants »³¹.

En somme, l'œuvre d'Adriaen Coorte se distingue par son esthétique du discret dans une époque marquée en Hollande par l'étalage des richesses. Ses choix artistiques de petits formats peuvent être expliqués par des considérations économiques et pratiques, mais aussi par une fascination pour l'observation minutieuse de la nature, en harmonie avec l'évolution des sciences naturelles de son temps. Coorte nous invite à nous approcher de ses tableaux pour découvrir l'intimité des détails et les émotions qu'il insuffle à des objets en apparence simples. En ce sens, sa peinture transcende les limites de la toile pour donner vie à des images qui continuent d'émerveiller. Le mystère qui entoure la vie de cet artiste contribue encore à son attrait, rappelant que parfois, c'est dans les marges de l'histoire de l'art que se cachent les trésors les plus précieux.



Fig. 3. Adriaen Coorte, *Nature morte aux châtaignes*, 1705, huile sur papier collé sur bois, 13,7 x 16,2 cm, Collection privée.

© David Koester Gallery

Notes

- ¹ BUVELOT, 2008, p. 32.
- ² À ce sujet voir BLANC, Jan, *Stilleven : peindre les choses au XVIIe siècle*, Paris, Éditions 1:1, 2020.
- ³ BUVELOT, 2008, p. 15. La simplicité des compositions de Coorte se rapproche des traditions picturales de Haarlem des ontbijtjes du début du siècle, voir aussi Buvelot, 2008, p. 27.
- ⁴ GROOTENBOER, 2016, p. 3.
- ⁵ JONG, 2015, p. 57.
- ⁶ Arnoldus des Tombe (1818-1902), Edward Speelman (1910-1994) et l'historien Laurens J. Bol (1898-1994) voir BUVELOT, 2008, p. 17.
- ⁷ BUVELOT, 2008, p. 57.
- ⁸ JONG et PLANKEEL, 2015, p. 55.
- ⁹ Durant la Rampjaar, les Provinces-Unies sont attaquées par la France, l'Angleterre, l'évêché de Münster et de Cologne. Le père d'Adriaen Coorte, Cornelis Coorte décède en 1669 et sa mère Petronella déménage alors avec ses trois fils à Middelbourg. Pour plus d'informations, voir JONG et PLANKEEL, 2015.
- ¹⁰ BUVELOT, 2008, p. 19.
- ¹¹ JONG et PLANKEEL, 2015, p. 55.
- ¹² JONG et PLANKEEL, 2015, p. 56.
- ¹³ JONG et PLANKEEL, 2015, p. 57.
- ¹⁴ BUVELOT, 2008, p. 16.
- ¹⁵ GROOTENBOER, 2016, p. 2-3.
- ¹⁶ Objets de curiosité directement prélevés dans la nature (coquillages, minéraux, etc.), parfois transformés de la main de l'homme (artificialia) et conservés dans les cabinets de collection d'art durant la période moderne.
- ¹⁷ « astonished extasie », « trad. libre » in WESTSTEIJN, 2008, p. 157, cité d'après Grootenboer, 2016, p. 6.
- ¹⁸ JONG et PLANKEEL, 2015, p. 56-57.
- ¹⁹ BUVELOT, 2008, p. 19.
- ²⁰ Coorte aurait vécu dans la propriété de son grand-père maternel, Michiel van Goch, voir JONG et PLANKEEL, 2015, p. 55.
- ²¹ ALPERS, CHAVY, 1990, p. 139.
- ²² ALPERS, 1990, p. 139.
- ²³ ALPERS, 1990, p. 145.
- ²⁴ Tout comme l'opposition d'échelle qu'établit Albert Cuyp entre un taureau et un clocher, voir ALPERS, 1990, p. 154.
- ²⁵ GROOTENBOER, 2016, p. 5.
- ²⁶ ALPERS, 1990, p. 160.
- ²⁷ ALPERS, 1990, p. 160.
- ²⁸ GROOTENBOER, 2016, p. 9.
- ²⁹ GROOTENBOER, 2016, p. 8.
- ³⁰ GROOTENBOER, 2016, p. 9.
- ³¹ « beleaving that in these silent lineaments of members they doe see living and breathing bodies [...] », « trad. libre » in Weststeijn, 2008, p. 158, cité d'après GROOTENBOER, 2016, p. 9.

Bibliographie

- ALPERS, Svetlana et CHAVY, Jacques (trad.), « «D'une main loyale et d'un œil fidèle» : l'art de la représentation », *L'art de dépeindre : la peinture hollandaise au XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1990, p.137-208.
- BUVELOT, Quentin (dir.), *The still lifes of Adriaen Coorte (active c. 1683-1707) with oeuvre, catalogue* « cat. exp. », [La Haye, Mauritshuis, 23 février-8 juin 2008], Zwolle, Waanders Publishers, 2008.
- JONG, Ton De et PLANKEEL, Huib J., « Adriaen Coorte of IJzendinge », *Oud Holland*, cxxviii, 1, 2015, p. 55-58.
- RORA, Constanze et ROSZAK, Stefan (dir.), « Von Nüssen lernen, Adriaen Coorte und die kunst des Kleinen », *Ästhetik des Unscheinbaren: Annäherungen aus Perspektiven der Künste, der Philosophie und der ästhetischen Bildung*, Oberhausen, Athena, Auflage, Bd. 27, coll. Pädagogik: Perspektiven und Theorien, 2013, pp.75-89.
- GROOTENBOER, Hanneke, « Sublime Still Life: On Adriaen Coorte, Elias van den Broeck, and the Je ne sais quoi of Painting », *Journal of Historians of Netherlandish Art*, viii, 2, 2016.

Remerciements

Pour commencer, nous souhaitons adresser nos remerciements à toutes les personnes ayant rédigé des articles, sans lesquelles cette revue n'aurait pas vu le jour, soit Victoria Bogomolova, Fanny Gros, Nour Fausto, Rose Favre, Benjamin Roh, Ludivine Pernollet, ainsi qu'Eleonora Ballista pour les expositions à ne pas manquer.

Notre reconnaissance se dirige également vers les Doctorantes et Docteur Gaëlle Nydegger, Marie Mazzone, Alix Buisseret et Rafaël Villa pour leur contribution.

En outre, nous exprimons notre gratitude à Isabelle Burkhalter, Responsable de la médiation culturelle au MAH et Virginie Messina, Experte généraliste chez Koller Auktionen AG, pour nous avoir accordé du temps et avoir livré d'intéressantes interviews.

Naturellement, nous remercions Maxime Schwed et Eva Sargsyan pour le travail de graphisme et de mise en page, indispensables à la production de ce numéro, tout comme les relectures de Ludivine Pernollet et Maxime Schwed.

Enfin, un immense merci à la Commission de Gestion des Taxes Fixes, qui a consenti, pour cette année encore, à financer l'impression ainsi que le vernissage de la revue.

Mais surtout, sans vous, chers lecteurs, chères lectrices, Fraîcheur Létale n'aurait pas de raison d'être.

Marlène Baertschi & Elodie Sierro

