

*Hommage respectueux
W. Deonna*



OS



NCIENS

ET LEURS ŒUVRES

RECUEIL GENEVOIS D'ART



GENÈVE

DIRECTEUR : JULES CROSNIER

ADMINISTRATEUR : LÉON BOVY, ARCHITECTE

5, RUE PETITOT, 5.

1909

IX^{me} ANNÉE. — N° 1

SOMMAIRE DU N° 1

Les Editeurs. — Avant-propos.

M. Jules Crosnier. Exposition d'objets mobiliers du XVIII^{me} siècle.

M. W. Deonna. — Sculptures antiques de Genève.

PLANCHES HORS TEXTE :

- I. Meuble de salle à manger (à M^{me} Fæsch de Beaumont).
 - II. Petite commode bernoise (à M^{me} Fernand Tavel).
 - III. Pièces d'argenterie (à M^{mes} Chavanne, Tavel et Penard).
 - IV. Portrait de jeune Romain (Collection de M. Ed. Sarasin).
 - V. Tête féminine (Musée archéologique).
-

ILLUSTRATIONS :

Croquis, par F. Diday.

Meubles et pièces d'argenterie diverses.

Sculptures antiques.



*Croquis d'album, par Diday.
(Appartenant à M^{me} Campert.)
Cliché de MM. Lacroix fils et Rogeat.*

AVANT PROPOS



uit années parues! Huit volumes qui s'alignent, aux rayons des bibliothèques, dans leur reliure de chagrin rouge ou même de maroquin du Levant! C'est tout une collection déjà, un répertoire qui, sans appareil trop savant, fournit des documents sur l'art du pays genevois.

On aurait pu croire que la matière risquait de faire défaut, surtout en se maintenant sur le terrain local. Eh bien! non, il y en a toujours; nous commençons notre neuvième année et nous préparons la dixième. Les richesses d'art, à Genève, sont infinies.

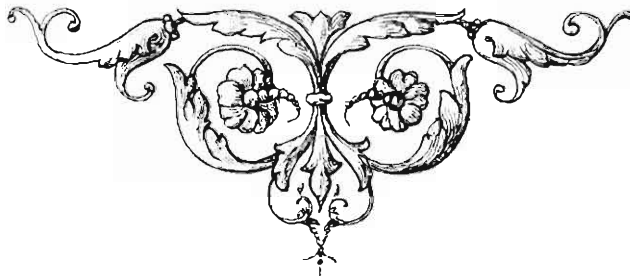
Et comme nous sommes un peu fous, nous continuerons sans doute, car nous voyons une mission à remplir. « L'éducation qui est indispensable pour nous mettre à même de goûter la beauté où elle se trouve — dit M. Paul Gaultier, dans le Sens de l'Art — n'est pas tant une acquisition, un enseignement, qu'un apprentissage par affinement et débarras de toutes les scories, qui,

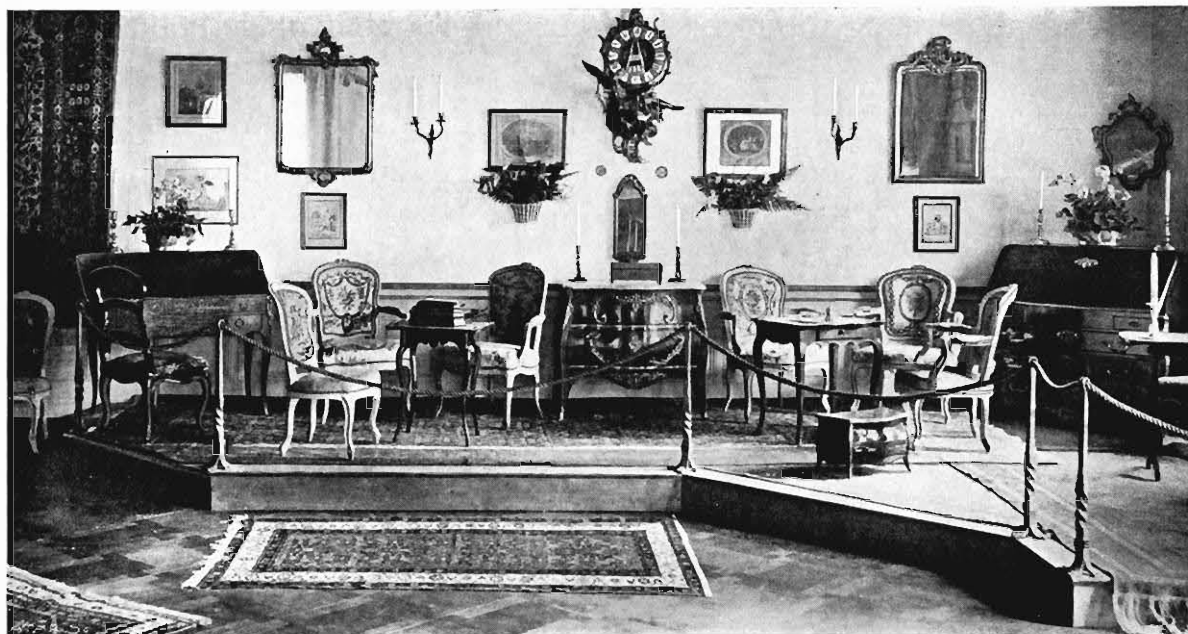
dans l'ordinaire de la vie, offusquent la sensibilité du commun des hommes, par dépouillement, en d'autres termes, de toutes les végétations parasites — intérêts, désirs, passions, préjugés — qui en entravent l'exercice normal chez le vulgaire. Plus qu'elle ne nous fait acquérir, elle nous délivre des habitudes qui nous empêchent de reconnaître l'émotion esthétique sous la diversité des formes qu'elle revêt selon les lieux et les temps. » Nous voudrions servir à ce quelque chose si bien défini par M. Paul Gaultier.

Puissions-nous, ô nos fidèles abonnés, contribuer à cette délivrance des habitudes et, en écartant pour un instant intérêts, etc., augmenter la somme de vos jouissances d'émotion esthétique. Plus heureux alors d'un peu de beauté vous diriez votre bonheur à d'autres et vous les engageriez, n'est-ce pas, à le partager, en s'abonnant comme vous à Nos Anciens qui en ont bien besoin.

Continuer Nos Anciens n'est pas un fardeau, mais il y a un point où cela pèse tout de même, malgré l'allocation généreuse de la Société Auxiliaire des Sciences et des Arts qui nous est si précieuse. Quelques abonnements nouveaux, s'il vous plaît!

LES ÉDITEURS.

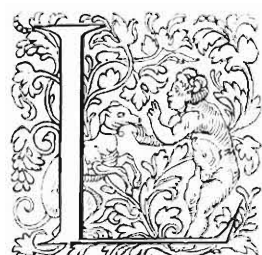




Vue de l'un des côtés de l'Exposition.

Cliché de M. de Lalency.

EXPOSITION D'OBJETS MOBILIERS DU XVIII^e SIÈCLE



La Classe des Beaux-arts de la Société des Arts inaugurerait, au mois de mars 1908, sa nouvelle salle d'expositions, au premier étage de l'Athénée, en y rassemblant des objets mobiliers du XVIII^e siècle que des amateurs complaisants avaient bien voulu lui confier. Aucune prétention spéciale d'érudition, rien du musée, un arrangement pour le seul plaisir des yeux, groupant cependant par séries ce qui revenait plus particulièrement à l'époque de Louis XV et à celle de Louis XVI.

Et, dans la salle ainsi transformée, il y eut, pour un temps, l'illusion de cette période bénie où le confortable ne se croyait pas tenu d'exclure la beauté, où le culte de la forme s'alliait à l'entente parfaite de la destination et se pliait à la nature des matériaux employés. Productions exquises dont le goût discret s'accommodait comme le plus grand luxe.

Il convient que nous nous employions ici à conserver le souvenir de

cette jolie petite exposition, mais en laissant le meilleur de la place aux images.

Un certain éclectisme avait dicté le choix des objets ; un peu de hasard aussi. Les provenances étaient diverses, françaises autant que suisses. Pourquoi n'en eût-il pas été ainsi ? Les relations suivies de Genève avec le pays voisin ont amené, conformité de goûts et circonstances de famille, la pénétration d'un mobilier charmant dans les intérieurs somptueux et dans les milieux les plus simples. Ce fut une tradition heureuse qu'il serait fâcheux d'interrompre.

Le départ n'est pas facile à faire, du reste, de ce qui appartient vraiment à l'art décoratif français du XVIII^e siècle et de ce qu'il faut laisser aux imitations étrangères. Presque partout alors a dominé



Commode et fauteuils.

(Appartenant à M. le Dr Schmidt, à M^{me} de Roulet et à M. Alois de Beaumont.)

Cliché de M. de Lalency.

le style venu de France et, en Suisse, de même qu'en Allemagne, lorsqu'on ne s'adressait pas directement aux artistes parisiens, des producteurs de talent s'inspiraient de leurs modèles, avec du retard quant à la mode et quelques hésitations de forme. On y trouve une réelle saveur. Commodes et canapés se ressemblent, comme en peinture, par exemple, Daniel Chodowiecky rappelle Watteau ou Lancret.

Aucun ébéniste suisse, que je sache, n'est arrivé à la notoriété, sauf Melchior Kambly, de Zurich, marqueteur et orfèvre, qui a imité pour les châteaux royaux de Prusse les meubles d'écaille dans le genre de ceux de Boulle et les bois sculptés de la bonne fabrication parisienne de son temps. Il a travaillé à la fameuse salle à manger de Postdam ; son nom est assuré de vivre.

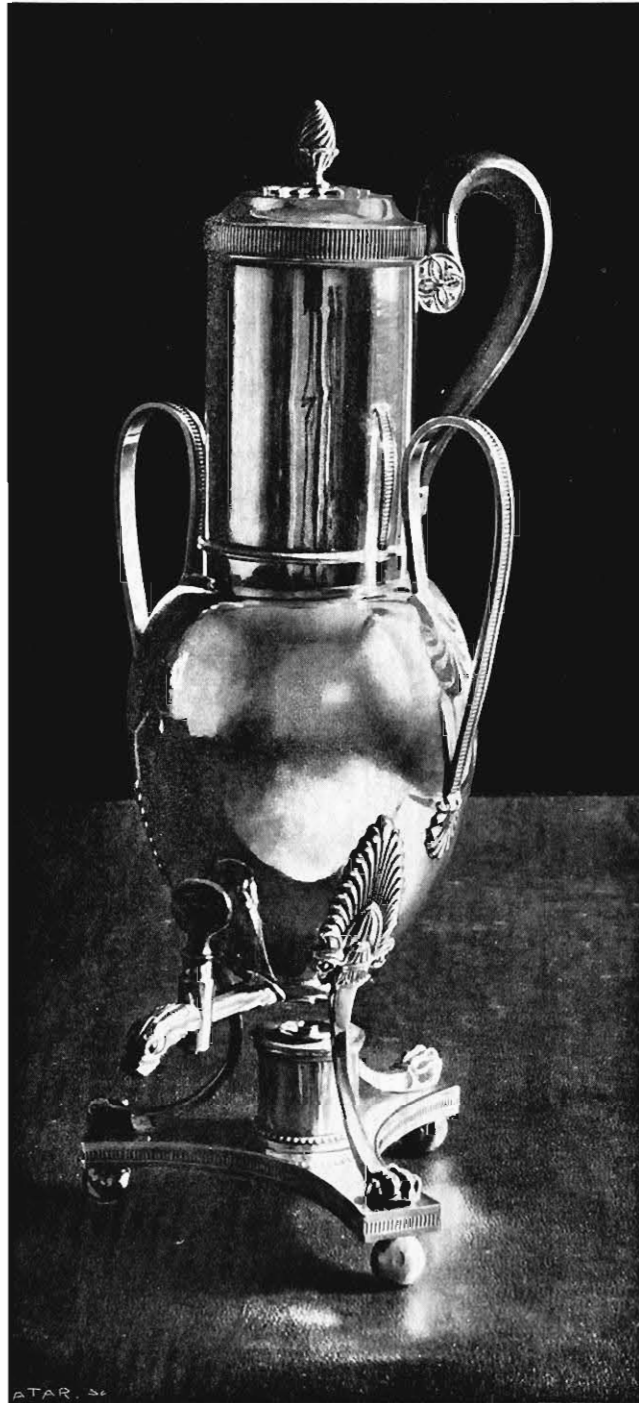
Mais d'autres ébénistes, d'autres orfèvres, que l'on connaît très mal ou pas du tout, parce qu'ils sont restés chez eux, travaillant pour une clientèle locale, ont fait tout aussi bien que Kambly et même mieux. On sait maintenant à Berne, à Soleure, dans le canton de Vaud, à Genève aussi, ce que valent les œuvres de ces humbles artisans ; on commence à les priser à l'étranger.

Un des plus charmants, parmi les meubles d'origine suisse, était certainement la petite commode bernoise à deux tiroirs, prêtée avec tant d'autres jolies choses par M^{me} Fernand Tavel. Elle se trouve dans cette famille depuis 1788, donnée à l'occasion d'un mariage.

Par sa forme droite et sa décoration très sobre, elle dénote une imitation de ce style antique qui a triomphé pendant la seconde partie du règne de Louis XVI. On a employé pour elle les bois de pruneautier et de frêne, et le marbre rose qui la recouvre provient de Grindelwald. Les poignées et les entrées de serrures en bronze, d'un caractère excellent, sont bien en place ; ce n'est pas le cas de l'ornement de feuilles de chênes qui se voit au-dessous de la grecque en marqueterie, bordure du tiroir d'en bas ; mais ce léger manque d'accord n'enlève rien à la grâce de l'ensemble et à son élégante simplicité.

Le grand meuble de salle à manger à dessus de marbre blanc, appartenant à M^{me} Faesch de Beaumont, est de la meilleure fabrication française. Pureté des lignes, disposition de la marqueterie, cannelures des pieds, tout indique que cette console doit provenir d'un artiste du temps de Louis XVI

se souvenant beaucoup du Louis XV ; le nom de Martin Carlin se présenterait volontiers. Celui de Gouthière viendrait pour l'auteur de la frise en



*Grande cafetière.
(Appartenant à M^{me} Edmond de la Rivière.)
Cliché de M. de Lalency.*

bronze doré qui s'étale le long du tiroir, sous la tablette sinieuse. On connaît, il est vrai, ces mêmes rinceaux d'un bon dessin et de travail soigné, courant en guirlandes sur les meubles lourds et compliqués de Bennemann, tels ceux qui sont au Louvre. Ce ne serait pas pour détruire l'attribution : Gouthière a pu se trouver chargé de cette ornementation, les dates concordent. Et que l'on ne s'étonne pas des noms célèbres mis en avant, car cette console est admirable.

Notre planche en montre toute l'élégance joliment accompagnée du délicieux buste de M^{me} du Barry, par Pajou, et des flambeaux prêtés par M^{me} Brotim-Thurm.

M^{me} Faesch avait encore une commode dans le goût de l'époque de Louis XV, mais fortement influencée de XVII^e siècle ; M^{me} Tavel, un bureau Louis XV d'une belle couleur ; M. le docteur Schmidt, une commode ventrue décorée de fort beaux bronzes ; M^{me} de Tradt, un bureau en marqueterie ayant appartenu à Voltaire.



Tasse à bouillon.
(M. Henri Le Fort.)

Bac à thé.
(M^{me} Jules Du Pan.)
Cliché de M. de Lalency.

Sucrier.
(M. Edouard Kunkler.)

La table à jeu, d'origine bernoise, de M. le docteur de Mutach, avec ses deux flambeaux et son matériel de jeu, semblait évoquer une jolie scène de genre; on n'attendait que les personnages.

Près de ces meubles intéressants à divers titres, la minuscule commode de M^{me} Edmond de la Rive attirait l'attention de tous les visiteurs et les interrogations se croisaient à son sujet. Était-ce un coffret de mariage né d'une fantaisie d'artiste et destiné à renfermer les bijoux? N'était-ce pas plutôt une œuvre de maîtrise, constatation du talent d'un futur grand ébéniste? Ou bien encore une pièce distraite du mobilier d'enfant de quelque princesse royale? De cette dernière supposition la petite commode à la forme savoureuse prenait une importance sentimentale imprévue; mais songez-y donc, elle avait peut-être servi aux colifichets de la poupée de telle dauphine!

Une autre historiette sentimentale était dite par les fauteuils et les chaises de M^{me} de Roulet. L'auteur des tapisseries, emprisonné à la Bastille, s'y ennuyait fortement. Sa femme venait fidèlement le distraire et lui apportait des fleurs qu'il copiait à l'aiguille sur le canevas. Tout finit bien



Pièces d'argenterie.
(Appartenant à M^{me} F. Tavel.)
Cliché de M. de Lalency.

d'ailleurs. Après six années de détention, M. de Mézerac de Roulet put faire recouvrir de ses jolis travaux un mobilier fabriqué à Neuchâtel probablement.

De même style Louis XV et recouverts aussi de tapisseries à l'aiguille, les fauteuils et les chaises de M. Aloïs de Beaumont ne présentaient pas d'intérêt poétique, autre qu'une jolie répartition du décor floral, en tapisserie ancienne, posée sur des bois de courbure élégante et de très fine sculpture.

Il y aurait encore bien des meubles à décrire, le somptueux fauteuil de M. Raisin, les fauteuils si curieux de M^{me} Brot-im-Thurm et si intéressants comme documents de l'art du midi de la France; il y aurait tous les objets qui concouraient à donner la physionomie que désiraient les organisateurs de cette exposition. Comment ne pas parler aussi des tapis et tentures de M. Chavan? Surtout de deux remarquables tapis de prières, persans, qui feraient la gloire d'un musée.

Mais il est temps d'en arriver à l'argenterie. Cependant, le profane qui s'est laissé entraîner au sujet du mobilier, ne s'aventurera pas sur cet autre terrain difficile. Il appelle de tous ses vœux une exposition d'argenterie qui se pourrait faire, à Genève, très complète et très belle, et le



Pièces d'argenterie.
 (Appartenant à M^{me} E. Tavel.)
 Cliché de M. de Lalency.

quelqu'un capable d'en disserter en connaissance de cause. Il dira seulement combien étaient amusantes à regarder ces pièces brillantes, placées dans les vitrines ou dispersées sur les meubles et dont quelques-unes avaient déjà figuré à l'Exposition nationale de 1896.

C'était le cas, en particulier, de la grande cafetière appartenant à M^{me} Edmond de la Rive, œuvre élégante qui conserve encore l'indice de la grâce dix-huitième, tout en ayant la marque de l'époque rigide et volontaire qui a suivi.

De ce même style de transition le joli sucrier et le poivrier prêtés par M^{me} Penard-Krauss, accompagnant, dans notre planche hors-texte, les huiliers de M^{me} Tavel et de M^{me} Chavanne ; on remarquait beaucoup la jolie fantaisie de ce dauphin lançant, en manière de jet, de quoi former le portant de l'huilier, tandis que de gracieux rinceaux soutiennent la verrerie, celle-ci paraissant être quelque peu plus récente que sa monture.

Mais les illustrations de cet article parleront aux yeux suffisamment et renseigneront mieux que ne saurait le faire le texte d'un ignorant. Sucriers et cafetières, pots à eau chaude ou à lait, grande bouilloire avec son réchaud, boîtes à thé et boîtes à épices, salières, poivriers et cannelliers, coquetiers, légumiers, bols, savonniers pour la barbe, plateaux décorés d'armoiries de famille, flambeaux de toutes sortes, composaient

un ensemble à la fois riche et charmant de formes arrondies, de formes rectilignes, où les gris mats se relevaient d'éclats inattendus, où les brillants du cristal se mariaient aux douces colorations de l'argent.

JULES CROSNIER.



Cannelliers.
(Appartenant à Mme F. Tavel.)
Cliché de M. de Lalency.

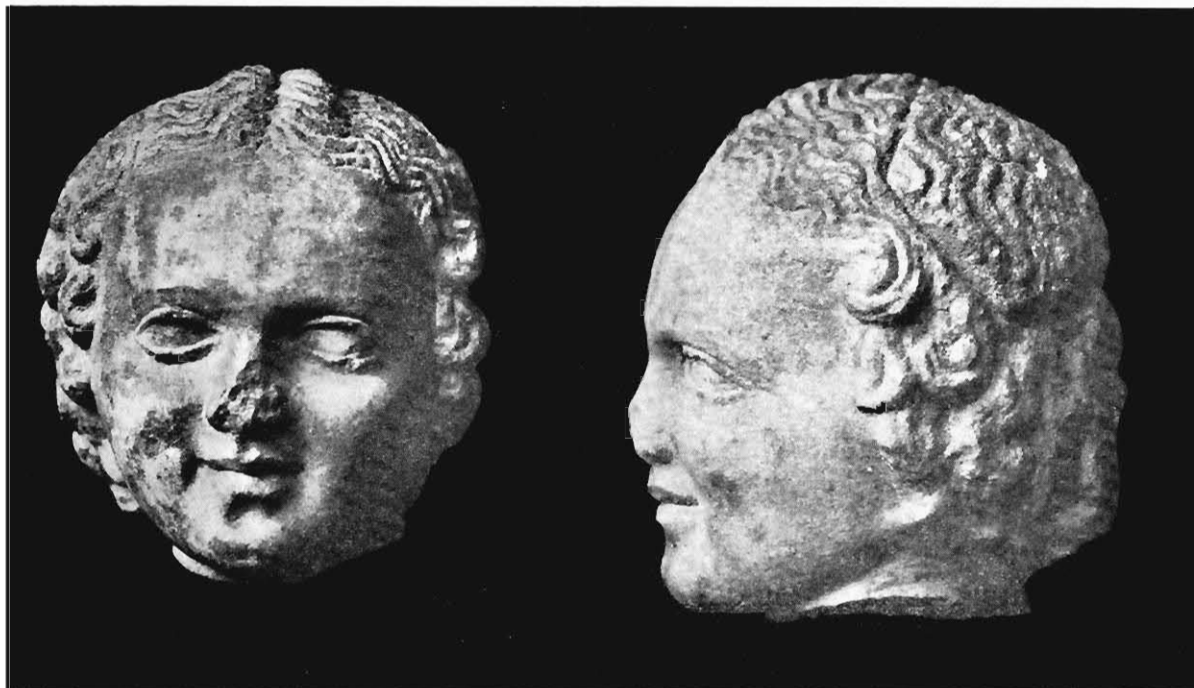


Fig. 1.

Fig. 2.

SCULPTURES ANTIQUES DE GENÈVE



u moment où le nouveau Musée d'Art et d'Histoire va ouvrir ses portes et recevoir, dans ses salles claires, spacieuses et aménagées avec un goût très sûr, les collections éparses de notre ville, n'est-il pas utile de faire connaître, à ceux qui s'intéressent à toutes les manifestations de l'art, quelques monuments antiques qui sont encore relégués dans des coins d'ombre de nos musées actuels? Le lecteur de « Nos Anciens et leurs Œuvres » aura déjà pu apprécier la valeur artistique des marbres qui composent la belle collection de M. E. Duval, à Pregny, de ceux qui sont exposés au Musée Rath¹, ou qui ont été acquis par la Société auxiliaire du Musée²; ailleurs, il a pu lire de brèves études sur diverses sculptures du Musée Fol et du Musée archéologique³. Peut-être me saura-t-il gré de

¹ *Nos Anciens et leurs Œuvres*, 1908, p. 33 sq. Cf. *Rev. Arch.*, 1908, II, p. 171 sq.; *Gaz. d. Beaux-Arts*, 1909, I, p. 195, 199, fig. 1, 201.

² *Nos Anciens*, 1906, p. 88 sq.

³ *Revue des Études anciennes*, 1908, p. 250 sq.; *Revue Arch.*, 1908, II, p. 151 sq.

compléter ici ces descriptions et de reproduire celles de nos antiquités classiques qui le méritent, en y joignant les marbres que M. Ed. Sarasin a bien voulu m'autoriser à publier ¹.

N'est-elle pas charmante, cette petite *tête d'enfant rieur*?² (fig. 1-2). Sans doute, le travail n'en est pas très délicat, les cheveux sont rapidement traités, et les paupières ne sont indiquées que d'une façon sommaire. Mais, à ne regarder que l'expression, tous ces défauts de technique s'atténuent : l'enfant rit légèrement, et une franche gaieté éclaire cette petite figure encore naïve et candide.

Les cheveux tombent en petites boucles à droite et à gauche ; ils forment une longue mèche tressée et ramenée en arrière, qui part du front et couvre le sommet de la tête. C'est là une mode enfantine fréquente à l'époque hellénistique, et l'artiste a souvent attribué à Eros, parfois à Pan juvénile, cette tresse caractéristique ³, dont les marbres et les terres cuites nous fournissent de nombreux exemples.

Mais est-ce Eros que nous montre ici le sculpteur ? N'est-ce pas plutôt un enfant quelconque, aux traits duquel le front haut et bombé, le menton pointu, donnent un caractère individuel très prononcé ?

On sait que l'art grec n'apprit qu'assez tard à représenter les enfants tels qu'ils sont réellement, avec leurs chairs molles et potelées. Si, dès l'époque classique, les grands artistes se plurent à tirer parti du contraste qu'offre la vigueur du corps des adultes avec la grâce ingénue de l'enfance, du moins ce n'est qu'à partir du III^e siècle avant notre ère qu'on est arrivé à la connaissance et à la reproduction plus juste et plus réelle du visage et des formes enfantines, telles que nous les voyons dans la tête de Genève. Ce que l'art hellénistique a donc introduit de nouveau, c'est plus de naturalisme, de vérité.

Le rire est le propre de l'enfance. Mais c'est là encore un motif qui n'apparaît guère dans la plastique avant l'époque hellénistique. On ne

¹ Tous les marbres qui composent la collection de M. Sarasin ont été achetés à Rome dans le commerce.

² Musée arch., Inv. P. 610. Provenance : Chypre. Marbre. Hauteur : 0,15. Elle est citée par Heubach, *Das Kind in der griech. Kunst*, p. 59.

³ Saglio-Pottier, *Dict. des Ant.*, s. v. Coma, p. 1358, fig. 18 ; Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 342.

peut en chercher les origines dans le sourire du VI^e siècle, dans ce sourire dit « éginétique », qui n'est qu'une convention, et non l'expression d'un sentiment de l'âme, et qui disparaît dès les premières années du V^e siècle, pour faire place à une physionomie austère, grave, que ne troublent ni les douleurs, ni les joies. Il faut attendre jusqu'à l'art postérieur à Alexandre, qui est ingénieux à saisir les diverses expressions des passions, et reproduit toutes les gammes du sentiment humain.

C'est de ce temps que date la tête de Genève; elle n'est pas antérieure au III^e siècle, et on en peut rapprocher la tête de petite fille rieuse de Dresde¹, ou la tête du British Museum, découverte aussi à Chypre, qui est probablement un travail de l'époque alexandrine².



Fig. 3.

L'enfant, dès lors, envahit l'art et la littérature. Les sculpteurs fixent à l'envi, dans le marbre, les formes si longtemps méconnues de la première enfance. Dans cette petite tête de *Dionysos* (fig. 3), couronnée de fleurs et de fruits, qui fait partie de la collection de M. Ed. Sarasin, l'artiste romain n'a-t-il pas rendu avec beaucoup de bonheur, malgré un travail très hâtif, les traits joufflus de l'enfant, les fossettes qui creusent sa chair, le menton mutin, les lèvres naïves?³

A comparer à la tête de Chypre deux têtes d'enfants du Musée Fol⁴, on les trouvera bien inférieures comme style et comme technique. Ce n'est que de la sculpture décorative à bon marché, car les piliers que surmontent ces bustes ornaient sans doute un jardin romain, comme c'était souvent le cas à Pompéi⁵ (fig. 4).

¹ Reinach, *Recueil de Têtes*, pl. 265-6.

² *Ibid.*, p. 218, fig. 18; *Catal. Brit. Museum*, III, p. 68, n^o 1679, pl. VI.

³ Marbre blanc. Le cou est restauré en plâtre. Hauteur : 0,26.

⁴ *Catal. descriptif du Musée Fol*, I, n^o 1335-6. Marbre. Hauteur avec le pilier : 0,93-0,94.

⁵ Ex. *Notizie degli Scavi*, 1907, p. 575, fig. 24, 581, fig. 30 (Hermès d'enfants analogues).



Fig. 4.

corbeilles pleines de raisins, et traîné par des bœufs³. Ou bien c'est, sur un sarcophage d'enfant, une nuée d'Amours forgerons⁴.

Voici une tête de jeune Satyre⁵ (fig. 7). Les cheveux, incultes et hérissés, qui, suivant la mode des

¹ Musée Fol. *Catal.*, n° 1352. Marbre. Hauteur : 0,40. Longueur : 0,37. La partie gauche de la plaque est restaurée.

² Roux-Barré, *Herculanum et Pompéi*, II, pl. 82 ; Saglio-Pottier, *Dict. des Ant.*, s. v. Ludi, p. 1359, fig. 4639. Sur ce motif, Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 344, note 1.

³ Musée Fol. *Catal.* n° 1362, fig. ; *Études d'Art et d'Arch.*, I, p. 14, fig. ; Marbre. Hauteur : 0,42. Longueur : 0,50. Cf. Clarac-Reinach, p. 33, pl. 136.

⁴ Musée Fol. *Catal.* n° 1361.

⁵ Collection Ed. Sarasin. Marbre à gros grains. Le buste est en plâtre, le nez a été restauré. Hauteur : 0,30.

Les jeux des enfants ont fourni aux artistes anciens un répertoire de motifs inépuisable. Sur un relief d'époque romaine (fig. 5), un Amour, le corps caché dans un grand masque de Silène, par la bouche duquel passe une de ses mains, s'amuse à effrayer deux autres Amours immobiles devant lui, dont le premier lève les bras en signe de frayeur¹. Un relief identique se trouve à la villa Mattei. C'est là un sujet fréquent, que reproduit entre autres une peinture bien connue d'Herculanum².

Ailleurs, sur un fragment de sarcophage (fig. 6), à l'ombrage de deux platanes, deux Amours conduisent un chariot chargé de deux



Fig. 5.



Fig. 6.

comme ses frères du Louvre¹, de Vienne², de Venise³ ou du Vatican⁴. Par son expression, la tête de Genève est proche parente d'une de celles de Venise⁵, où cependant les formes du visage sont plus pleines, moins nerveuses.

Le type du Satyre riant remonte à l'époque hellénistique, et c'est bien la saveur de l'art grec qu'on éprouve à la vue de cette tête juvénile. Mais ce n'est pas un original, c'est une copie romaine, comme le prouve l'incision des yeux⁶.

Combien est différente cette tête qui répète le même motif (*fig. 8*), mais dont le travail mou et médiocre s'oppose au faire large et savoureux

Satyres, se relèvent en brosse sur le front, les petites cornes naissantes, attribut donné aux Satyres depuis la fin du IV^e siècle, les oreilles pointues, caractérisent nettement le demi-dieu rustique. Une couronne de pin ceint la tête. La construction du visage est solidement charpentée, les pommettes saillent, le menton est osseux. La bouche s'entr'ouvre dans un rire plein de jeunesse et de grâce. Il rit gaiement, le jeune Satyre,



Fig. 7.

¹ Reinach, *Recueil de têtes*, pl. 261.

² *Ibid.*, pl. 262.

³ *Ibid.*, pl. 263-4.

⁴ Amelung, *Museo Chiaramonti*, p. 579, n° 409, pl. 61.

⁵ Reinach, *op. l.* pl. 264.

⁶ Sur ce détail, v. ci-dessous, p. 25.

de la tête précédente¹. Le Satyre est un enfant ; il ne rit plus à pleine bouche, mais un sourire discret, un peu maniéré, se joue sur ses lèvres. Une énorme et disgracieuse couronne de pin surmonte cette jeune tête et l'écrase de son poids. Les oreilles, pointues, et la chevelure, hérissée sur le front, attestent seules l'origine animale de l'enfant.

C'est encore un jeune *Satyre* (fig. 9), dont la tête est couronnée de feuilles et de baies de lierre, et dont une guirlande de pampres couvre la poitrine. Mais ici, plus de rire joyeux ; la gaieté a fait place à la douleur, car les traits incultes et grossiers sont crispés par la souffrance, et les yeux, aux pupilles incisées, sont chavirés dans leurs orbites².

C'est la même expression douloureuse qui contracte les traits de certains types de Satyres créés à l'époque hellénistique ; c'est celle des Satyres terrassés par des Géants³, ou à qui un de leurs compagnons arrache une épine du pied⁴. Car l'art postérieur à Alexandre n'a pas hésité à peindre sur les visages les effets de la douleur, comme il a su rendre ceux de la joie : il a créé le type du Laocoon, qui exprime la souffrance physique avec une perfection qui n'a jamais été dépassée, et ces Centaures dont la douleur morale est aiguillonnée par Eros. Le prototype de la tête de Genève est donc bien conforme à l'esprit de cette époque. Peut-être que cette tête, qu'il faudrait détacher du buste, mauvaise restauration en plâtre, faisait partie d'un groupe analogue à ceux qui viennent d'être cités ; on remarque en effet que le côté droit n'est



Fig. 8.

¹ Collection Sarasin. Marbre. Yeux incisés. Hauteur : 0,25.

² Musée arch., Inv. C. 2021. Sans provenance. Marbre. Hauteur avec le socle : 0,35. Restaurations : le buste en entier, la couronne de lierre en partie.

³ Rome. Helbig-Toutain, I, n° 602 ; Reinach, *Répert. de la Stat.*, II, p. 146,3. — Glyptothèque Ny-Carlsberg, Copenhague. Collignon, *Pergame*, p. 215, fig. ; Reinach, *op. l.*, III, p. 39,2 ; *Billedtavler til Kataloget over Antike Kunstværker*, pl. XXXVII, 486.

⁴ Reinach, *op. l.*, I, p. 412, III, p. 39, 1, 4.

que sommairement travaillé, que l'oreille y est placée beaucoup plus bas que l'autre, ce qui semble indiquer que la tête, comme dans le groupe de Rome, était penchée sur l'épaule droite de la statue à laquelle elle appartenait.

Mais, à contempler cette sculpture de près, on éprouve certains doutes. Est-elle vraiment antique ? Les traits sont bien ceux d'un Satyre, mais on n'aperçoit pas les petites cornes naissantes sur le front, ni les papilles de bouc au cou, ni les oreilles pointues qui trahissent l'origine animale du personnage, et, sur le front, deux verrues, deux pastilles, offrent un détail curieux.

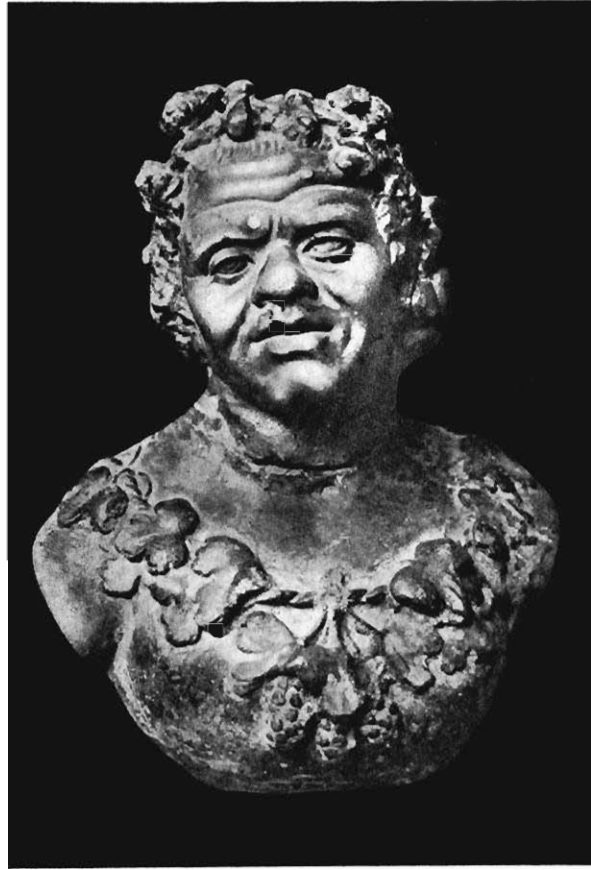


Fig. 9.

Le Musée archéologique possède un disque de marbre¹ orné de reliefs sur ses deux faces et percé à la partie supérieure de deux trous de suspension. C'est un *oscillum*, ex-voto dont on connaît de nombreux autres exemples, en marbre, en bronze ou en terre cuite. Un monument antique nous en montre l'emploi : l'*oscillum* est suspendu par une corde à la branche d'un arbre, auprès duquel est un autel ; la suspension des *oscilla* était en effet un épisode de la décoration de l'arbre sous lequel se célébrait le *comos* bacchique².

L'ornementation de ces disques consiste très souvent en masques de théâtre, et ce sont en effet des masques que l'on voit sur celui de Genève. Sur chaque face, deux masques, l'un imberbe, l'autre barbu, sont posés

¹ Provenance : Théâtre d'Orange. Inv. C. 1072. Diamètre : 0,29.

² Sur les *oscilla*, Welcker, *Alte Denkmäler*, II, p. 122 sq. ; Saglio-Pottier, *Dict. des Ant.*, s. v. *Oscillum*, p. 257. On connaît de nombreux *oscilla* trouvés dans la même région que celui de Genève. Esperandieu, *Recueil des reliefs de la Gaule romaine*, I, n° 296, 400, 401, 402, 403, 414, 415, 486, 489, 772, 813, 828.



Fig. 10.

sur un socle de rochers, et se recouvrent en partie. D'un côté, c'est un masque de Satyre, aux oreilles droites et pointues de chèvre, à la chevelure inculte et ébouriffée dont les mèches se hérissent sur le front au-dessus de la bandelette, à la barbe formée de deux rangs de grosses boucles enroulées en tire-bouchon ; il se profile sur un masque imberbe dont la chevelure est disposée en deux étages de frisures (fig. 10). De l'autre côté, c'est, au premier plan, un masque

tragique, et, dans le fond, le masque du vieux Silène¹ portant la barbe longue et flottante, tandis que son crâne est entièrement chauve (fig. 11).

Un fragment d'un second exemplaire montre encore, sur un rocher, un hermès de Priape, dont le torse se renverse en arrière², suivant une attitude qui est fréquemment donnée aux hermès de ce dieu³. Car nombreuses sont les images rustiques de ce dieu qui donne aux champs la fertilité et aux troupeaux la fécondité : un tronc d'arbre grossièrement équarri, où l'on enfonceait, comme attribut caractéristique, un gros pieu, voilà comment les poètes alexandrins et latins nous décrivent celui



Fig. 11.

¹ Cf. même masque sur un oscillum du Louvre : Clarac-Reinach, p. 104, 355 B.

² Musée arch., Marbre. Inv. K. 986, même provenance. Hauteur du fragment : 0,20.

³ Roscher, *Lexikon*, s. v. Priapos, p. 2989.

qu'on appelait plaisamment le « gardien des citrouilles », et comment les artistes le sculptent ou le peignent.

Mais on lui prêtait souvent aussi une apparence plus noble, et c'est sans doute à un sculpteur de l'époque alexandrine que remonte le type de *Priape* le plus habituel dans la statuaire romaine¹, dont le Musée Fol possède un exemplaire². Le dieu est debout, la tête entourée d'un linge; il est vêtu d'une longue robe orientale, qu'il relève par devant de ses deux mains, et qui contient en abondance des fleurs et des fruits.

A côté du « *custos hortorum* », voici *Jupiter*, le souverain maître des dieux et des hommes³. Sa tête est couronnée de feuilles de chêne, et un voile tombe par derrière sur sa nuque; sa barbe, aux boucles tordues et refouillées, est partagée en deux moitiés symétriques (*fig. 12*). On reconnaît dans cette médiocre sculpture romaine le souvenir d'un prototype hellénique, celui du Zeus idéal créé au IV^e siècle, moins simple que celui de Phidias, un peu plus théâtral, dont le buste d'Otricoli au Vatican est un des meilleurs exemples⁴.

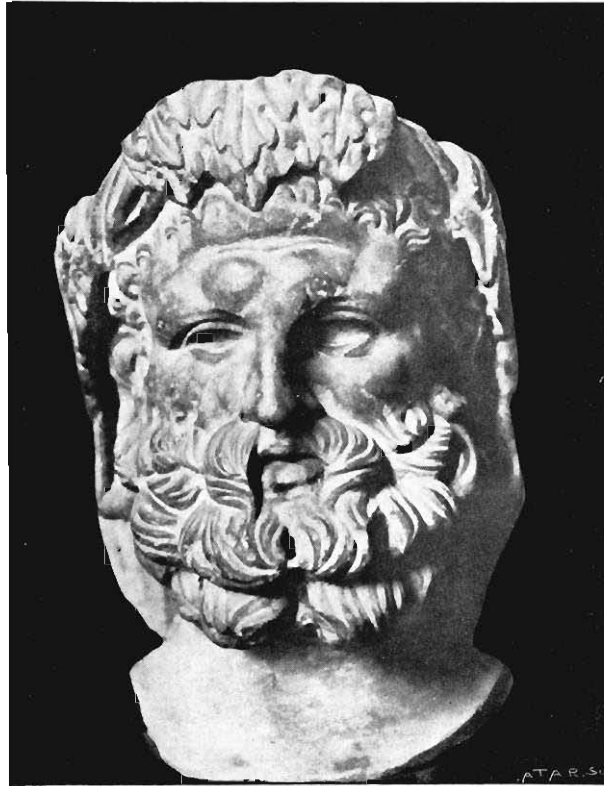


Fig. 12.

Puis, quittant les sujets mythologiques des Satyres, des Priape, des Jupiter, ce sont quelques portraits romains qui attirent notre attention.

Une *tête d'Auguste*, de la collection de M. Sarasin (*fig. 13*), surmonte

¹ Sur ce type : Reinach, *Répert. de la Stat.*, I, 422; II, 73 sq.; III, 21 sq., 232; Saglio-Pottier, s. v. Priapos, p. 646, Roscher, s. v. Priapos, p. 2983 sq.

² *Catal.* n° 1319. Marbre. Hauteur : 0,75.

³ Musée Fol. *Catal.*, n° 1348. Marbre jaune, noirci. Provenance : Esquilin. Hauteur : 0,19.

⁴ Collignon, *Sculpture grecque*, II, p. 364, fig. 186.

un buste drapé en marbre polychrome d'une époque plus récente¹. Ce portrait rentre dans la série des représentations juvéniles d'Auguste, dont on connaît plusieurs exemples². La dénomination de ces têtes ne prête à aucun doute, car l'arrangement des cheveux sur le front, la forme du crâne et du visage sont très particuliers, de même que l'expression de gravité répandue sur ce visage si jeune.

La tête Chiaramonti est identique à celle-ci³, jusqu'au moindre détail de la chevelure. Cette ressemblance absolue fait naître des doutes légitimes sur l'authenticité de l'exemplaire de Genève, dont le marbre offre de plus un poli suspect. Remarquons du reste que la tête Chiaramonti a, elle aussi, été souvent considérée comme douteuse⁴; en admettant son authenticité, il y a tout lieu de penser que la tête de la collection Sarasin en est une copie moderne.



Fig. 13.

Le Musée archéologique possède encore une petite tête d'Auguste juvénile, couronné de chêne⁵, dont le travail est médiocre. Les cheveux courts sont ramenés en mèches sur le front (fig. 14).

Elle est vraiment bien

¹ Hauteur : 0,58. On sait que la forme du buste a varié suivant les époques et peut fournir un critérium chronologique. Cf. Bienkowski, *Anzeig. der Akad. d. Wiss. in Krakau*, 1894; *Chroniques d'Orient*, 2^{me} série, p. 411; *Rev. Arch.*, 1895, II, p. 214, 293 sq.; Strong, *Roman Sculpture*, p. 349.

² Bernoulli, *Röm. Ikonogr.*, II, 1, p. 62 sq.

³ *Ibid.*, pl. II, p. 28, n^o 62.

⁴ *Ibid.*, p. 64.

⁵ Marbre. Sans provenance. Hauteur : 0,12. Inv. C. 186. Cette tête a été reproduite : Denkinger, *Histoire populaire du Canton de Genève*, 1905, p. 20, fig.; Vulliétty, *La Suisse à travers les âges*, p. 61, fig. 152.

jolie cette figure de *jeune romain*¹, proche parente de certaines têtes dans lesquelles on veut reconnaître, sans grands motifs valables, Caligula enfant². Il se dégage de cette sculpture une expression de candeur, de naïveté puérile, tempérée quelque peu par le regard légèrement mélancolique, et par la bouche songeuse. Et l'on pense, à la voir si pure et si douce, au monstre que devint Caligula. . . . Seulement . . . est-ce Caligula, et le marbre est-il antique ? Voilà deux questions délicates. Le travail en est excellent, mais on ne peut se défaire d'une certaine appréhension qu'augmente encore la ressemblance frappante de technique avec la tête précédente d'Auguste. Toutes deux ne sortiraient-elles pas d'un même atelier ? (*fig. 15-16.*)

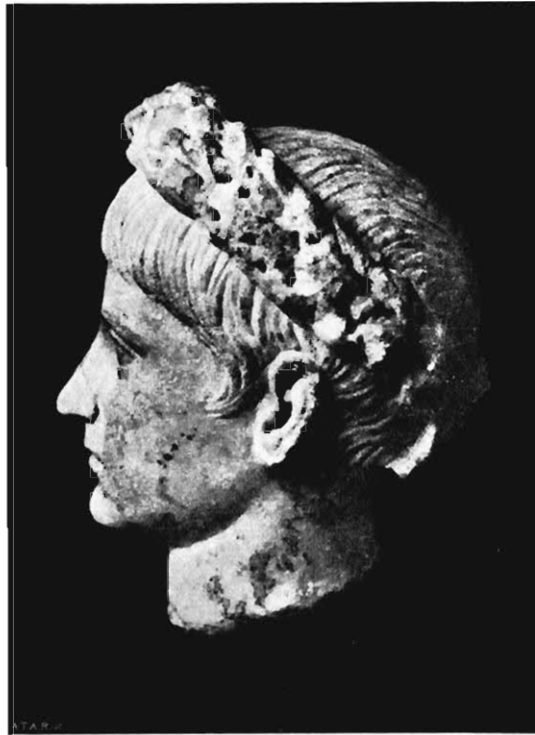


Fig. 14.

Parmi les portraits d'empereur, on peut encore mentionner deux bustes de *Néron*, dont l'un est au Musée Fol³ et l'autre au Musée archéologique⁴ (*fig. 17*), et le buste du personnage barbu, dit *Lucius Verus*, au Musée Fol⁵.

Mais il est difficile d'attribuer un nom à chacune des têtes romaines suivantes. Un beau portrait de femme (*fig. 18-19*), aux traits idéalisés⁶, a été sculpté dans le marbre de Carare, et l'artiste s'est efforcé de rendre

¹ Collection Sarasin. Marbre blanc veiné de bleu. Hauteur : 0,32. Un moulage de cette tête se trouve au Musée de Berlin. *Fahrbuch*, I, p. 132, note 60.

² Bernoulli, *op. l.*, II, 1, p. 320. La plupart des têtes dites Caligula sont des portraits d'Auguste juvénile, Strong, *op. l.*, p. 361.

³ *Catal.* n° 1347. Hauteur : 0,60. La tête seule est antique. Le buste, cuirassé et drapé, est copié sur un buste analogue du Musée du Capitole.

⁴ Provenance : Vienne en Dauphiné. Le buste est moderne, comme celui de l'exemplaire précédent. Cité par Bernoulli, *Röm. Ikonogr.*, II, 1, p. 396, n° 23.

⁵ *Catal.* n° 1346. Hauteur : 0,52. Ce buste est mentionné par Bernoulli, *op. l.*, II, 2, p. 217, qui conteste la vérité de cette dénomination.

⁶ Musée arch., inv. n° 2816. Provenance : Martigny (Valais). Hauteur : 0,18.

la vivacité du regard de son modèle, en enchâssant des yeux en émail, dont il reste encore des traces. La chevelure est savamment ordonnée. C'est, par devant la stéphané qui va d'une oreille à l'autre, deux rangées de boucles symétriques sur le front, de frisures exécutées au fer par la main experte d'un artiste capillaire ; sur les tempes, deux boucles tombent verticalement de chaque côté devant l'oreille. Par derrière le diadème, l'arrangement est tout aussi curieux. Deux nattes tressées partent respectivement de derrière chaque oreille et sont ramenées en sens inverse sur le crâne, où elles unissent leurs extrémités, formant ainsi une sorte de couronne qui cercle le crâne tout entier. Enfin, sur la calotte du crâne, jusqu'à la couronne constituée par les deux nattes, les cheveux sont peignés, en ondulations creusées régulièrement dans le marbre.

Ces tresses éveillent le souvenir d'une mode archaïque qui était en usage en Grèce dans le premier quart du V^e siècle. L'éphèbe blond de l'Acropole, un fragment de tête masculine de même provenance¹, en fournissent, dans la statuaire, les plus anciens exemples, qu'on rencontre aussi sur les vases peints de cette époque². Dans cette série de monuments, on retrouve sur la calotte du crâne les larges ondulations concentriques, et les nattes pareillement disposées. Enfin, ces coques étagées sur le front ne sont-elles pas fréquentes dans les dernières années du VI^e siècle et dans les premières du V^e?



Fig. 17

¹ Lechat, *Sculpture antique*, p. 363, fig. 28.

² *Ibid.*, p. 362 sq. ; Jouhlin, *Sculpture grecque*, p. 90 ; sur cette coiffure, cf. spécialement *Jahrbuch*, 1896, p. 257 sq.

Cependant cette sculpture nous reporte à une date bien plus récente que le V^e siècle. Il n'y a pas de raison pour reconnaître ici l'imitation d'une mode archaïque, puisque aujourd'hui encore ces tresses sont portées, disposées de la même façon, par les jeunes Grecques des campagnes. La tête de Genève n'est pas antérieure à la seconde moitié du I^{er} siècle après notre ère ; elle date de l'époque flavienne (69-96), où les dames romaines élaboraient des artifices de chevelure très spéciaux, qui offrent un critérium chronologique très sûr. Alors les femmes sont savantes à varier les arrangements de leur chevelure, à trouver, selon le précepte d'Ovide, ceux qui conviennent le mieux à l'air de leur visage, et, dit encore Ovide, il serait plus facile de compter les feuilles d'un chêne ou les abeilles de l'Hybla que les différentes coiffures inventées chaque jour. Aux coiffures encore simples des derniers temps de la République et du commencement de l'Empire, succèdent des coiffures de plus en plus compliquées. Le goût des frisures va toujours croissant, et l'on voit des dames romaines le front entièrement couvert de boucles symétriquement rangées, comme celles de notre tête de Genève, dont l'amas grossit sans cesse, au point d'arriver à doubler la hauteur de la tête. Ce qui caractérise donc la coiffure des Romaines à la fin du I^{er} siècle après notre ère, c'est ce qu'elle a d'artificiel ; les cheveux n'y sont jamais laissés à leur mouvement naturel ; tout y est travaillé, ajusté, dressé. La tête du Musée archéologique subit l'influence de cette mode, mais elle conserve encore quelque chose de la simplicité des premiers temps de l'Empire. Elle n'est pas exempte de recherche, mais cette recherche est de bon goût, et le contraste entre la partie antérieure ornée de boucles et le revers aux cheveux striés et nattés est d'un effet très heureux. Cette opposition entre ces deux parties de la chevelure, cette démarcation nettement tracée par le

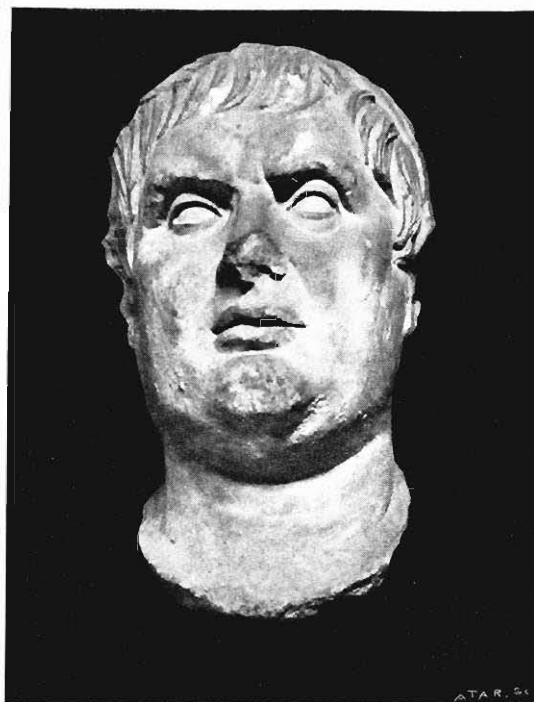


Fig. 20.

diadème, est un des caractères constants de la coiffure romaine à l'époque des Flaviens ¹.

Les traits de ce personnage (*fig. 20*) sont ceux d'un homme d'âge mûr ²; ils respirent une volonté ferme et énergique, qu'accentue la saillie de l'arcade sourcilière. Les années ont empâté les lignes du visage et ont noyé de bouffissure cette physionomie, qui n'est certes pas belle, mais que l'on sent être un portrait fidèle. Il y a quelque ressemblance avec une tête de Pompée au Musée Chiaramonti ³, mais elle n'est pas suffisante pour autoriser à reconnaître ici le portrait du rival malheureux de César. Cette sculpture date de l'époque d'Auguste, comme le prouve en particulier le traitement des cheveux ⁴.

L'énergie, c'est encore le trait caractéristique de ce Romain (*fig. 21*) plus jeune, âgé d'une trentaine d'années ⁵. Le visage, fin et aristocratique, s'allonge en pointe vers le menton. Ici, point de chair en excès, au contraire, une maigreur qui laisse percevoir l'ossature du visage, les pommettes, les maxillaires. De légères rides sillonnent le front, qui semble contracté par l'effort de la pensée, et les lèvres minces sont serrées. Les cheveux sont rendus autrement que dans la tête précédente : ce ne sont plus de petites mèches plates, mais

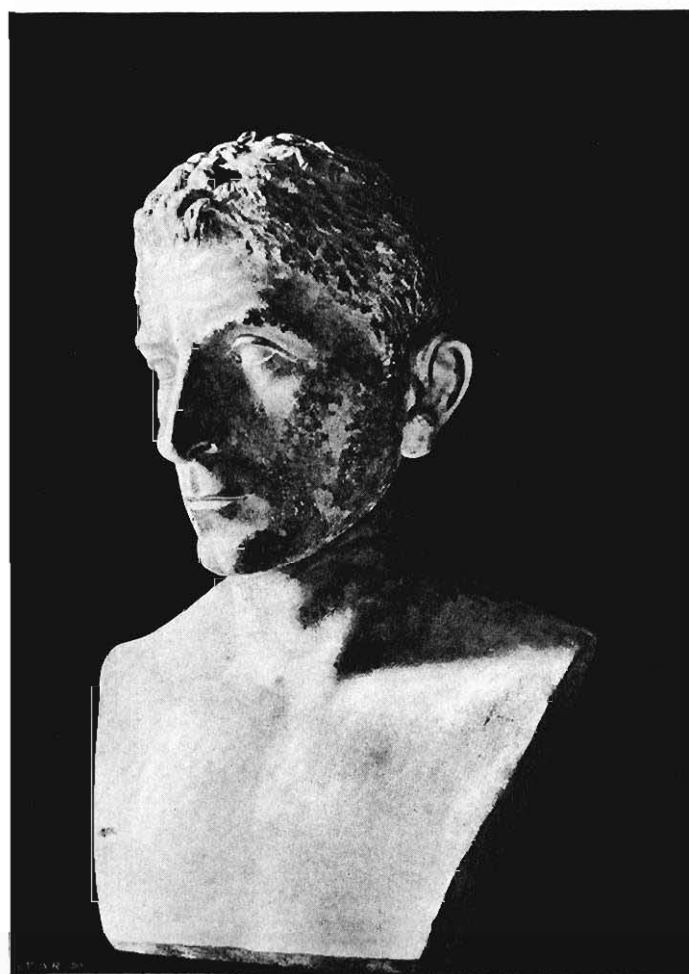


Fig. 21.

¹ Bernouilli, *op. l.*, II, 2, p. 39; Strong, *op. l.*, p. 365.

² Musée Fol. *Catal.*, n° 1330. Hauteur : 0,36.

³ Bernouilli, *op. l.*, I, pl. VIII, p. 123.

⁴ Strong, *op. l.*, p. 353 sq.

⁵ Collection Sarasin. Le nez, les oreilles, le buste sont modernes. Hauteur : 0,44.

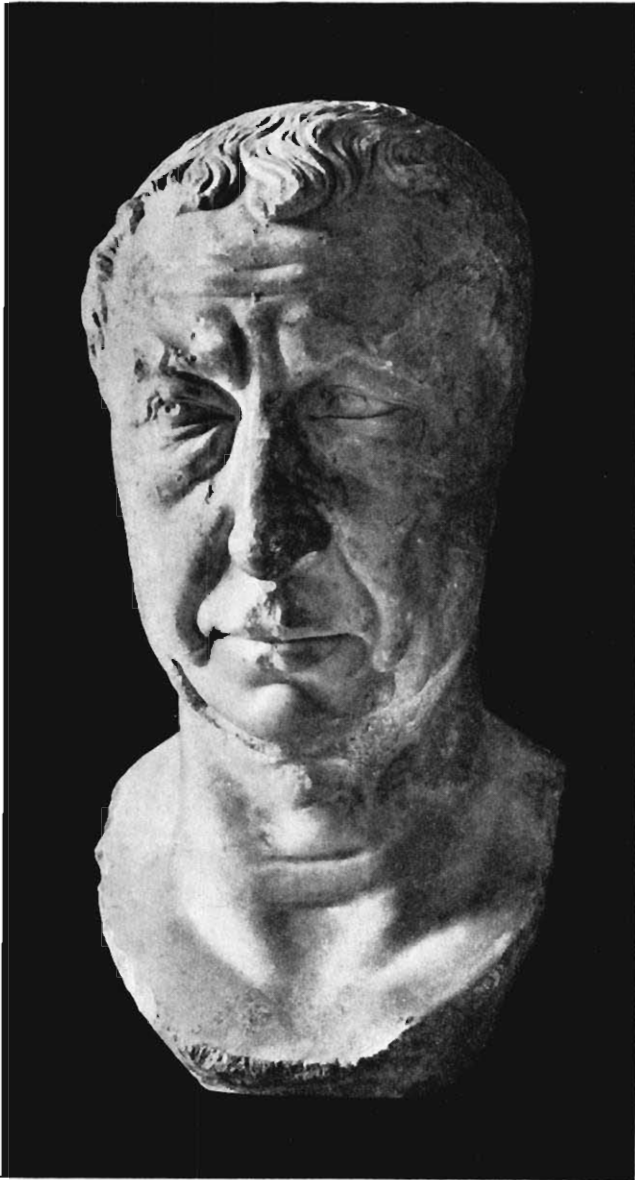


Fig. 22.

de petits points qui indiquent la barbe (fig. 22). Cette sculpture est plus récente que les précédentes : les yeux incisés offrent un critérium chronologique certain, car ce n'est pas avant

¹ Strong, *op. l.*, p. 365, pl. CXIV. Sur la forme que le buste devrait avoir, *ibid.*, p. 362.

² Collection Sarasin. Trouvé dans le lit du Tibre. Marbre blanc. Hauteur : 0,40.

des mèches emmêlées, traitées dans un sens très pictural, comme d'ordinaire dans les têtes masculines de l'époque flavienne¹.

Un autre portrait est encore plus réaliste². C'est un homme d'une cinquantaine d'années, aux traits tirés, aux chairs flasques sillonnées de rides, qui forment sous le menton un large repli. L'âge a commencé à dénuder le crâne, et les quelques boucles éparses sont soigneusement ramenées sur le front ; les joues et le menton sont piqués

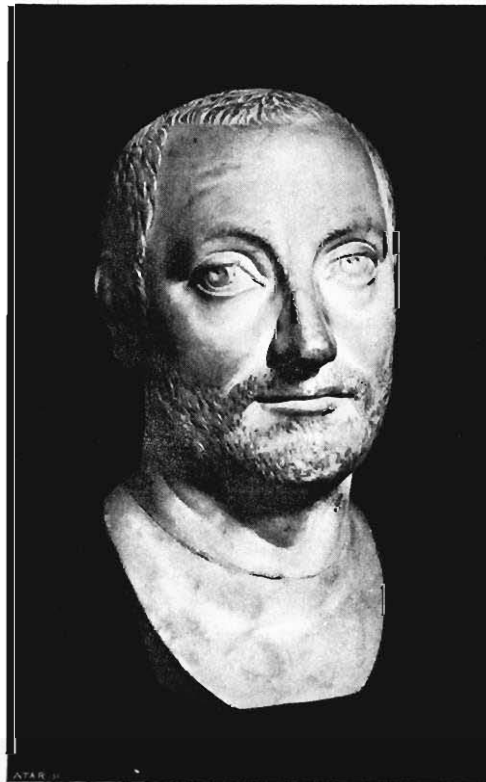


Fig. 23.

l'époque des Antonins que l'on employa d'une manière régulière ce procédé pour donner de la vie au regard¹.

A partir des successeurs de Caracalla, apparaît une nouvelle mode de coiffure : les cheveux, très courts, sont taillés en arcs de cercle sur le front et sur les côtés, et sont indiqués par de petits traits incisés². Cette chevelure est celle d'une tête du Musée Fol³, que l'on peut donc dater du III^e siècle après notre ère (*fig. 23*). C'est un homme encore jeune, dont la barbe courte, qui se continue sur la lèvre supérieure par une moustache légère, est marquée de la même manière que la chevelure. La tête est quelque peu tournée à droite, et les yeux, dont la prunelle est creusée comme dans la tête précédente, sont aussi dirigés de ce côté. C'est là une innovation dans l'art du portrait, que l'on constate déjà dans la tête de Caracalla⁴, et qui donne au regard une expression nouvelle.

Mentionnons encore, pour clore la série de ces portraits romains, deux têtes féminines du Musée Fol, de travail médiocre⁵ (*fig. 24-25*).

Les reliefs sont peu nombreux. J'en ai cité quelques-uns. Voici encore un joli relief néo-attique, qui décore un fragment de base cylindrique (*fig. 26*). Une jeune femme, élégamment drapée, s'approche d'un hermès, et pose la main droite sur la tête du dieu. De l'autre côté, un satyre jouait de la double flûte, mais on n'aperçoit plus que les mains

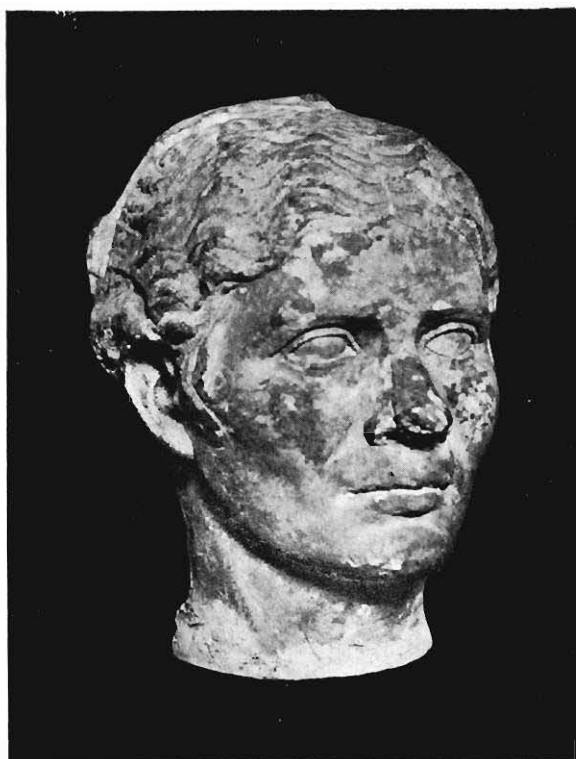


Fig. 24.

¹ Furtwängler, *Collection Sabouryoff*, texte de la pl. XII ; Riegl, *Strena Helbigiana*, p. 255 ; Strong, *op. l.*, p. 374.

² Strong, *op. l.*, p. 377.

³ *Catal.*, n° 1332. Hauteur : 0,33. L'apparente mollesse de l'exécution provient, dit le Catalogue, du fait que la tête a été lavée à l'eau-forte, lors de sa découverte, il y a environ deux siècles.

⁴ Strong, *op. l.*, p. 376.

⁵ *Fig. 24. Catal.* n° 1337. Hauteur : 0,25. Le nez est restauré. — *Fig. 25. Catal.* n° 1341. Hauteur : 0,42. Buste de femme voilée, destiné à être inséré dans une statue.



Fig. 25.

qui tenaient l'instrument. A droite de cette scène, une autre jeune femme, dont la draperie moule les formes du corps, s'éloigne en dansant, tout en détournant la tête¹.

Un relief funéraire romain² montre une matrone étendue sur un lit de repos, au-dessus duquel des amours soutiennent une lourde guirlande de fleurs. Son bras gauche, accoudé sur un coussin, repose sur son petit chien favori, tandis que son enfant est assis à ses pieds, tendant la main vers elle, et que, sur le dossier, un oiseau est venu se poser. A côté du lit, une petite table est chargée de mets, et une servante, vieille et ridée, s'avance à gauche, portant une corbeille pleine (fig. 27).

C'est le repas funèbre, si fréquemment représenté par les artistes de la Grèce³, de l'Etrurie et de Rome⁴. La vieille servante, c'est la nourrice, qui a vu grandir et mourir sa maîtresse, et que l'on reconnaît, comme sur les sarcophages où elle est placée à côté de Médée, de Phèdre, des Niobides, au mouchoir qui lui enveloppe la tête⁵. Ce relief date du II^e siècle après notre ère, car la défunte est coiffée suivant une mode de cette époque, qu'adoptèrent Matidie, sœur de Trajan⁶, ou Faustine l'Ancienne, l'épouse d'Antonin⁷.



Fig. 26.

¹ Musée Fol. Catal., n° 1357. Marbre. Hauteur : 0,37.

² Musée Fol. Catal., n° 1351. Longueur : 0,88.

³ Saglio-Pottier, *Dict. des Ant.*, s. v. Funus, p. 1380 ; *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1902, p. 473 sq. ; *Ath. Mitt.*, 1896, p. 347 sq. *Fabruch*, 1887, p. 24 sq., etc.

⁴ Saglio-Pottier, p. 1384 sq. ; Clarac-Reinach, p. 50 sq.

⁵ *Ibid.*, s. v. Nutrix, p. 123.

⁶ *Ibid.*, s. v. Coma, p. 1369, fig. 1862.

⁷ Strong, *op. l.*, p. 371, pl. CXIX.



Fig. 27.

La mode du stuc travaillé plastiquement s'acclimata de bonne heure à Rome¹. Les reliefs de stuc trouvaient leur place dans le décor des voûtes, à la forme desquelles s'adaptaient la division en caissons et en frises² qui est le principe de ce genre d'ornementation. C'est le « style d'architecture » qui a remplacé, dans le courant du I^{er} siècle avant notre ère, le « style d'incrustation », c'est-à-dire l'imitation pure et simple des revêtements de marbre au moyen de stucs diversement coloriés. La décoration en stuc jouit sous l'empire d'une grande faveur, qu'attestent suffisamment les monuments retrouvés, tels les stucs charmants de la Farnésine³, au Musée des Thermes de Rome, ou ceux des tombeaux de la Via Latina⁴.

¹ Sur la plastique en stuc, Saglio-Pottier, s. v. Gypsum; *Notizie degli Scavi*, 1906, p. 237, note 1; Clarac, I, p. 45 sq.; Blümner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste*, II, p. 143 sq.; *Arch. Anzeiger*, 1906, p. 135-6, fig. 5; Brunn-Bruckmann, texte de la pl. 605; *Revue Critique*, 1908, oct., p. 262, etc.

² Le Musée Fol possède quelques fragments de la décoration d'une paroi de la ville de Livie à Prima Porta, avec caissons, frontons, arcs de cercles. Cf. *Catal.*, n° 3805.

³ *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1897, p. 97 sq. (Collignon).

⁴ Sur la décoration des tombeaux de la Voie Latine, *Monumenti inediti*, VI, pl. XLIII sq.

C'est d'une de ces tombes que provient un fragment de frise du Musée Fol¹. On voit, entre deux lignes d'oves, un pygmée, qui, casque à panache en tête, bouclier rond et lance dans la main gauche, glaive dans la droite, se précipite vaillamment contre une grue, dont seul l'arrière-train est encore visible (*fig. 28*)². C'est là un motif fréquent dans l'art antique. Il fut de mode, surtout à partir de l'époque alexandrine, de faire figurer ces petits hommes, ces nains comiques, dans des scènes de tous genres. Le plus souvent, cependant, comme c'est le cas ici, les pygmées combattent contre des grues, car les anciens faisaient vivre ce peuple dans les contrées fréquentées par les vols de ces oiseaux, en Ethiopie, en Inde, en Carie. L'antiquité tout entière a cru à la réalité de ces pygmées ; plus tard, on ne vit plus dans leur histoire qu'une pure fiction poétique, mais aujourd'hui, toutefois, la question semble être résolue dans le sens de l'affirmative, car dans les pays mêmes où les anciens plaçaient leurs pyg-

¹ *Catal.*, n° 3805 a. Longueur : 0,40. Hauteur : 0,36.

² Cf. pour l'armement du pygmée, les fresques de la Casa dei Capitelli colorati, de Pompéi. Roscher, s. v. Pygmaien, p. 3307, fig. 19-21.



Fig. 28.

mées, les explorateurs contemporains ont constaté la présence de nombreuses tribus de nains. La fable de leurs combats contre les grues peut aussi être expliquée comme la généralisation d'un fait réel, car de nos jours encore, les nègres nains de l'Afrique équatoriale sont en lutte continue contre les grands oiseaux d'eau qui pillent leurs récoltes¹.

La plasticité du stuc permettait des accents dont une main légère pouvait tirer les plus beaux partis; comme le travail se faisait directement sur la paroi à décorer, sans le secours d'aucun procédé mécanique, ces reliefs en stuc sont en quelque sorte des œuvres originales. La délicatesse de modelé est surtout sensible dans les stucs de la Farnésine. Sans doute ce n'est que de l'art décoratif, mais ces petits tableaux ont une finesse qui témoigne assez de l'habileté des artistes. Ceux-ci étaient de condition humble, mais ils ont conservé à Rome les traditions de l'art alexandrin, qui a conquis la vogue.

Le fragment du Musée Fol relève bien de ce « style empire », comme on l'a appelé, de ce style décoratif qui atteint la perfection à l'époque d'Auguste. Le travail n'y est certes pas aussi soigné que dans les stucs de la Farnésine, mais le pygmée belliqueux est cependant prestement enlevé, avec une verve amusante.

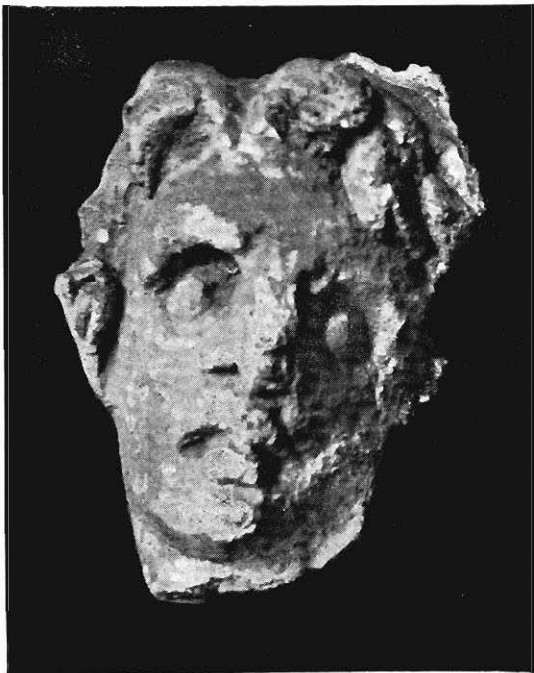


fig. 29.

Certains fragments de stuc, qui faisaient partie d'un ensemble décoratif en haut-relief, proviennent d'Ardée²; l'un d'eux³ montre une tête juvénile (fig. 29), aux cheveux en désordre, aux yeux levés au ciel, à la bouche entr'ouverte. C'est le style pathétique, mis en honneur par Scopas, et, à partir de l'époque hellénistique, poussé à l'exagération. Cet effet est obtenu à peu de frais. Les yeux : deux coups d'ébauchoir dans la matière encore tendre ;

¹ Sur les pygmées, cf. Saglio-Pottier, s. v. Pygmaei ; Roscher, *Lexikon*, s. v. Pygmaien.

² Musée Fol. *Catal.*, n° 3806 sq.

³ *Catal.*, n° 3809. Hauteur : 0,13.

les cheveux : de grands traits au hasard, et cela suffit pour composer une physionomie douloureuse et suppliante.

Les Grecs d'Égypte ont emprunté aux Égyptiens l'habitude d'envelopper leurs morts dans des bandelettes et de placer à la hauteur de la tête un portrait du défunt, peint à l'encaustique sur une planchette de bois, ou modelé dans un mélange de sable, de terre et de gypse. Ces masques funéraires en stuc peint, qui, pour la plupart, datent du II^e siècle après notre ère¹, et dont les traits sont souvent d'un réalisme très intense, ont été trou-



Fig. 30.

vés en grand nombre dans les localités gréco-égyptiennes², et presque chaque musée en possède un ou plusieurs exemplaires.

Quatre sont au Musée archéologique de Genève. L'un d'eux³, trouvé à Balansurah, faisait partie de la collection Graf à Vienne. C'est une tête de jeune homme, aux cheveux courts, dont les mèches sont ramenées sur le front⁴. Les yeux, qui parfois sont en verre, sont ici seulement peints en noir, de même que les cheveux; le visage est blanc et rose, et cette polychromie donne beaucoup de vie à ce visage émergeant du linceul qui entoure le crâne (fig. 30).

Une tête féminine (fig. 31) est d'un travail moins soigné⁵. Les cheveux, ondulés sur le front, sont bruns; les sourcils, les paupières aux cils

¹ Cf. l'évolution de ce procédé, *Arch. Anzeig.*, 1894, p. 178.

² Cf. Deonna, *Les statues de terre cuite dans l'antiquité*, p. 26, note 6 (référ.). Ajouter encore : *Rev. de l'art ancien et moderne*, 1901, p. 139; *Rev. arch.*, 1903, p. 237; *Chroniques d'Orient*, 2, p. 195, 510; *Arch. Anzeig.*, 1898, p. 55 sq.; 1901, p. 205; *Comptes rendus Ac. Inscr. B. L.*, 1892, p. 187; Cabrol, *Dict. d'arch. chrétienne et de liturgie*, s. v. Antinoé, p. 2330, etc.

³ Inv. n° 4579. Hauteur : 0,17. Sur la collection Graf, cf. *Arch. Anzeig.*, 1894, p. 178 sq.

⁴ Cf. tête analogue : *Arch. Anzeig.*, 1898, p. 56, fig. 7.

⁵ Provenance : Égypte. Hauteur : 0,20 m. Inv. D 954. Les autres masques féminins sont moins bien conservés. Inv. D 952 et 4579 bis.

indiqués par de petits traits parallèles, les pupilles, les narines, la bouche, sont noirs, tandis que la chair, comme celle du visage précédent, est rose clair.

Telles sont les sculptures antiques de Genève. On voit que, sans être d'une valeur artistique de premier ordre, elles ne manquent cependant pas d'offrir quelque intérêt, et qu'elles valaient la peine d'être présentées aux lecteurs de « Nos Anciens ». Du reste, nos collections d'antiques sont plus riches et plus variées qu'on ne le pense, et nul doute que leur aménagement prochain dans le Musée d'Art et d'Histoire ne contribuera pas pour peu à les faire connaître et apprécier¹.

W. DEONNA.

¹ Les collections privées les plus importantes sont celles de MM. Duval et Sarasin. Mentionnons encore que l'Amazone trouvée en 1908 à Rome, sur l'emplacement des Jardins de Salluste, a été acquise par M. H. Darier. Ce serait une copie hellénistique d'une œuvre de bronze du milieu du V^{me} siècle. *Comptes rendus de l'Ac. des Inscr. et B. L.*, 1908, p. 269 sq. ; *L'Illustration*, 1908, p. 394, fig. ; *Wochenschrift für klass. Philol.* 1908, p. 933 ; *Rev. arch.*, 1908, I, p. 397.



Fig. 31.

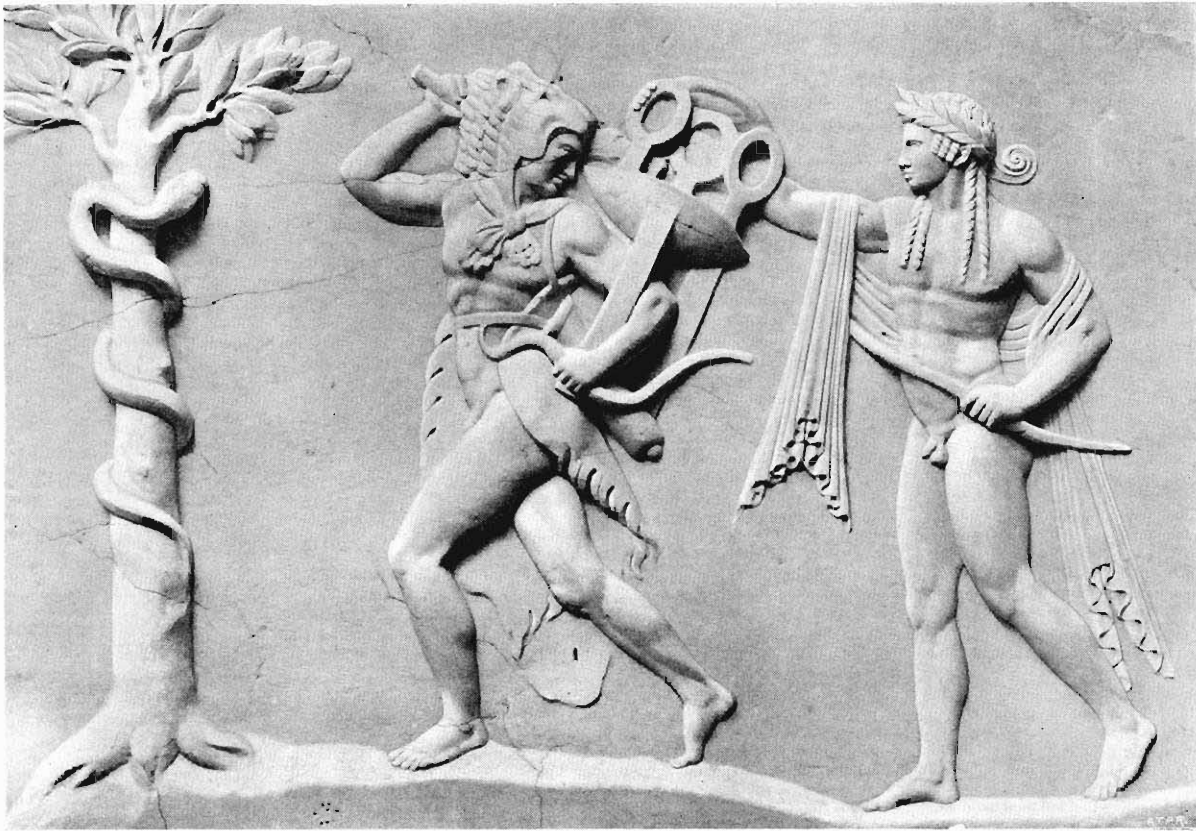


Fig. 1. Dispute du trépied.

LES ANTIQUES DE LA COLLECTION DUVAL¹



éritier direct d'Adam Töpffer et de Van Muyden plus que de Diday, M. Etienne Duval excelle surtout dans le paysage classique. Ses études d'Italie et d'Egypte sont des visions sereines, où palpitent les souvenirs des âges héroïques. Mais M. Duval n'est pas seulement le peintre exquis dont les Genevois sont fiers, c'est aussi un amateur d'art des plus

¹ Une brève notice sur les marbres antiques de Morillon a paru dans l'*Archäologischer Anzeiger*, 1895, p. 49-54. Malheureusement, dans son raid rapide à Morillon, l'auteur, M. von Duhn, n'a pris que des photographies très insuffisantes.

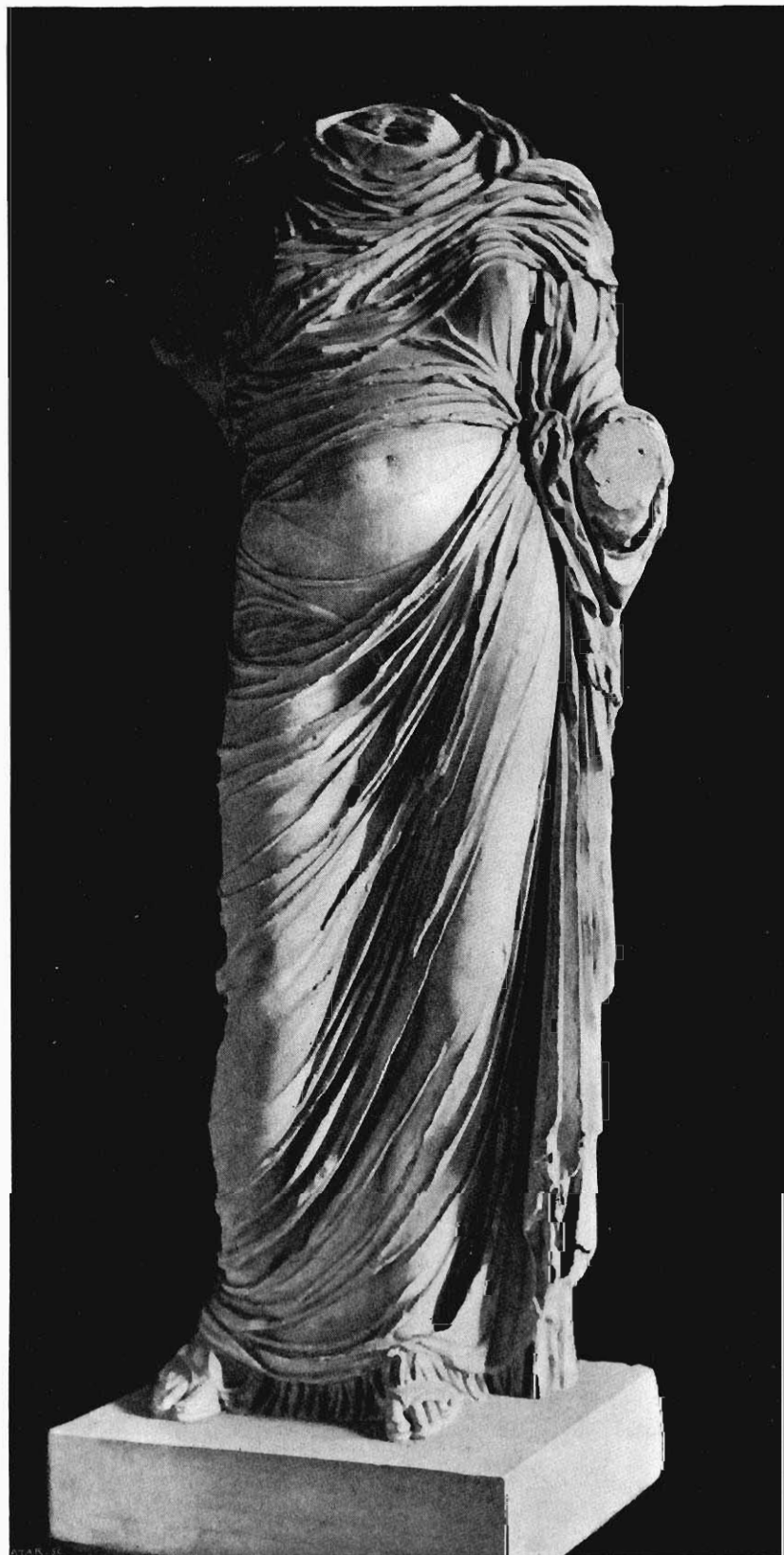


Fig. 2. Cori Duval, vue de face.

déliçats. Son habitation de Morillon, à Pregny, près Genève, coquette villa italienne de Frasnèl, renferme des œuvres du plus haut intérêt. Les tableaux sont déjà en grande partie familiers aux lecteurs des *Peintres genevois* de M. Daniel Baud-Bovy: le *Mont-Blanc* d'Adam Töpffer, le *Portrait de Madame Duval-Töpffer*, par Massot, figurent parmi les chefs-d'œuvre de l'École genevoise.

M. Duval possède aussi de très belles sculptures de l'antiquité classique et de la Renaissance, et un écrin de pierres gravées et d'intailles qui exciterait la convoitise de bien des conservateurs de grands musées. Là aussi, on n'a point visé au nombre, mais à la



Fig. 3. Coré d'Athènes.

trefois au palais Valentini, à Rome ; bien que déparée par des restaurations maladroites, elle fut très admirée par le critique allemand Matz, l'auteur d'une description des antiques dispersées dans les petites collections romaines. Libérée aujourd'hui de toute restauration, la jeune déesse est vêtue d'une tunique de lin, boutonnée sur les bras et tombant jusqu'aux pieds, et de ce manteau de laine que les Grecs appelaient *hima-*

¹ M. F. Boissonas a eu la bonté de faire pour moi des clichés, qui satisferont, je pense, les plus difficiles, bien que le format de *Nos Anciens* ait obligé à les réduire beaucoup.

valeur artistique ; les statues, amoureusement choisies pour leur seule beauté, sont distribuées dans les salons, les jardins et l'atelier. Elles font partie de la décoration de la villa et s'harmonisent avec ce cadre élégant. Rien qui rappelle ces galeries banales, véritables déserts où des banquettes de peluche rouge sont les seules oasis.

Je présente mes remerciements les plus vifs à M. Etienne Duval, qui a bien voulu m'autoriser à donner aux lecteurs de *Nos Anciens* la primeur de ses trésors artistiques¹.

La statue de *Proserpine* ou *Coré* (fig. 2 et planche fig. II) est la première, à la fois dans l'ordre chronologique et dans l'ordre de mérite ; elle appartient aux premières décades du IV^e siècle

av. J.-C. Cette belle figure de femme drapée se trouvait au-



Fig. 4. Apollon. Rome.



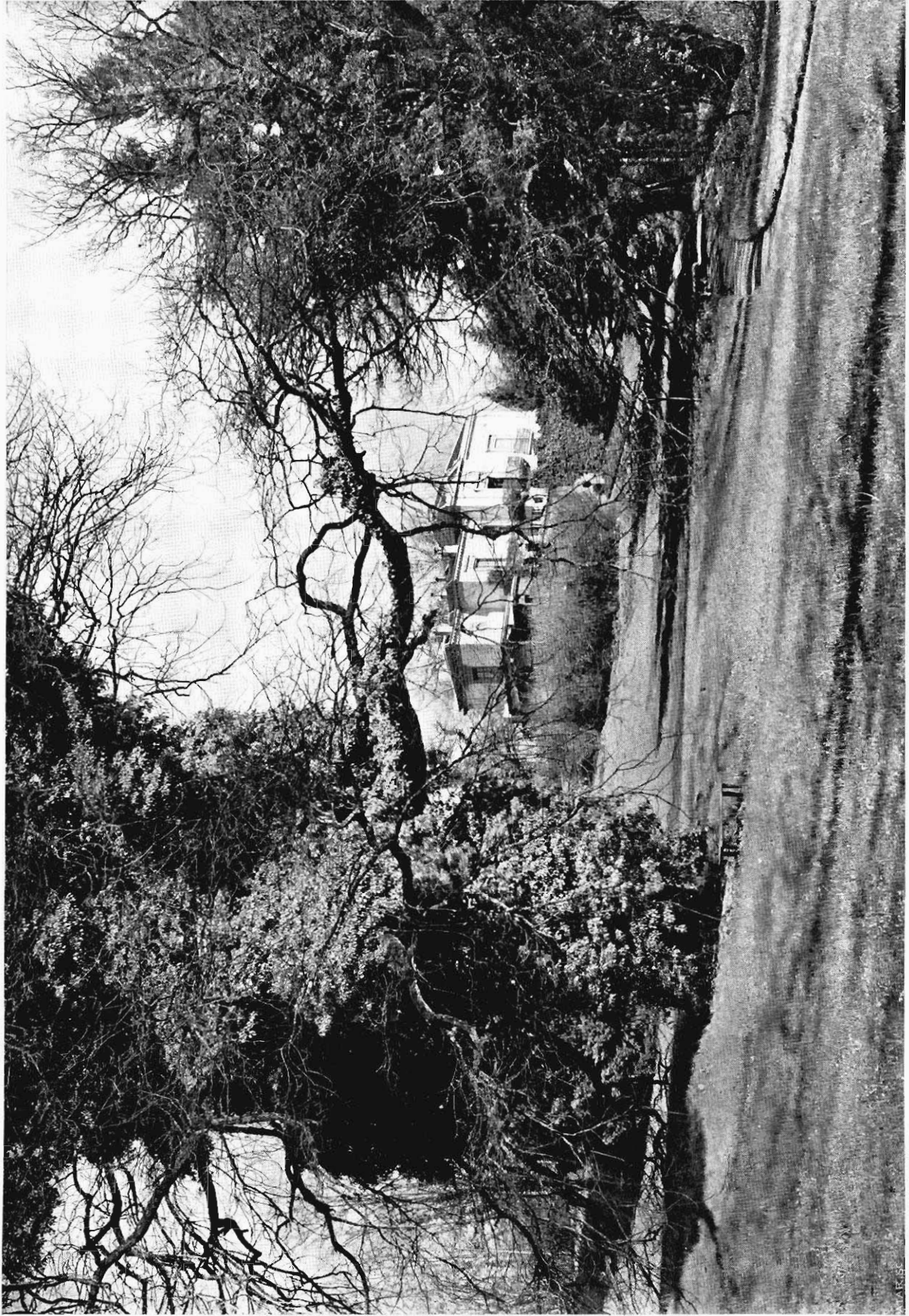
Fig. 5. *Eros, tireur d'arc.*

C'est au IV^e siècle que les sculpteurs grecs sont arrivés à cette admirable maîtrise du marbre et à cette souplesse dans le rendu des étoffes. Qu'on remarque surtout le rayonnement des plis en éventail autour des jambes et le parti pris de mouler étroitement l'abdomen et les seins qui apparaissent comme nus. C'est à Praxitèle que l'on doit faire remonter ce beau motif de draperie, car nous le retrouvons dans l'une des figures de Muses qui ornaient la base d'une statue d'Apollon, dédiée par ce sculpteur à Mantinée. Comme il est naturel, l'invention du maître trouva beaucoup d'écho ; aussi, peut-on noter le motif de la Coré Duval dans quelques statues grecques, dont une est au Musée des Offices, à Florence, et une autre au Musée d'Athènes (*fig. 3*).

tion. L'ajustement du manteau est ici particulièrement remarquable. La pièce, de forme rectangulaire et sans aucune couture, est d'abord passée sous l'aisselle gauche, puis elle s'enroule autour du bras gauche, en formant un gros bouillon d'étoffe, et retombe en plis verticaux ; tout le corps, de la nuque aux talons, est également enveloppé dans la moelleuse étoffe, sauf le bras droit, qui reste découvert et où l'on distingue les boutons de la tunique de dessous. Un dernier pan de l'*himation* traverse obliquement la poitrine, de droite à gauche, et vient mourir sur l'épaule et le bras gauches. Le dos de la statue n'est qu'ébauché ; évidemment, cette partie de la statue était tout à fait sacrifiée.



Fig. 6. *Nymphe.*



Il est intéressant de reconnaître l'élaboration de ce même type dans des œuvres de l'époque classique. Telles, pour le V^e siècle, une statue de Venise et, pour le début du IV^e, une statue de Vienne, admirablement publiée dans l'Annuaire des Musées Impériaux autrichiens (1894).

Ces œuvres nous montrent les draperies de notre Coré dans un style plus grave ; au contraire, plusieurs statuettes de Tanagra, du milieu du IV^e siècle, nous offrent le même vêtement, assoupli et comme alangui.

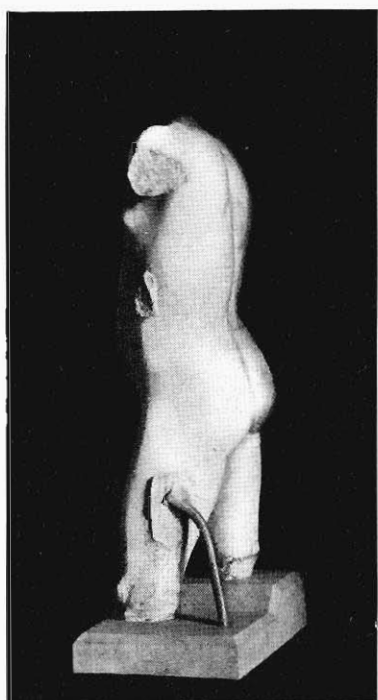


Fig. 7. Torse d'Ephèbe.

Rien d'étonnant si ces gracieuses figurines que les Grecs appelaient des Corés, c'est-à-dire des jeunes filles, tout simplement, ont emprunté à Coré, leur divine patronne, l'un de ses ajustements les plus seyants ; elles ont su en tempérer l'apparence un peu austère par un soupçon de coquetterie.

Il nous faut réserver aussi une place d'honneur à une magnifique réplique de l'Apollon Citharède ou Musagète du Vatican. Un pavillon spécial lui a été affecté, et l'on peut ainsi l'admirer de tous les côtés (*planche fig. 1*). La statue est acéphale comme la Coré et, comme celle-ci, c'est une copie romaine de l'époque impériale, d'après un original grec ;



Fig. 8. Torse à chlamyde.



Fig. 9. Enfant à l'Oie.



Fig. 10. Panisue.

nous avons dit que cet original était le même que celui de l'Apollon du Vatican. Notre planche reproduit la statue de Morillon, vue de droite, et permet d'apprécier les draperies plaquant sur la jambe gauche et les beaux plis profonds, pleins d'ombre et de mystère, qui se creusent dans l'épaisseur du manteau ; pour le jet et le traitement de la draperie, notre marbre est certainement très supérieur à celui de Rome et beaucoup plus proche de l'original grec.

D'après l'Apollon du Vatican, nous pouvons reconstituer les parties manquantes de notre

figure. Le dieu tenait la cithare appuyée sur le sein gauche et en caressait les cordes¹ ; le bras droit, mal restauré dans la statue du Vatican, soutenait sans doute l'instrument. Le vêtement n'est pas la tunique longue des musiciens, comme dans cette statue ; c'est une tunique à rabat, que les Grecs appelaient *peplos*. Un autre Apollon, photographié chez un marchand d'antiquités à Rome, présente le même ajustement et rappelle notre figure par plus d'un trait (*fig. 4*).

On sait que l'Apollon du Vatican a été trouvé avec plusieurs statues des Muses ; les copistes s'exercèrent souvent sur l'une seulement des figures du groupe, choisissant tantôt une Muse isolée, tantôt le dieu musagète.

A quelle date remonte l'original de notre statue ? L'attribution de l'Apollon du Vatican a été fort contestée. On peut écarter l'opinion si répandue qui y voit un original scopadique. M. Amelung me

¹ Pour ce motif, voir une *œnochoé* à figuration rouge, qui vient de passer de la collection Arndt au Musée de Francfort. G. Nicole, *Meidias* (*fig. 16*).

semble avoir bien établi ce que pouvait être l'Apollon citharède de Scopas, que l'empereur Auguste consacra, avec une Latone et une Artémis, dans son temple d'Apollon, au Palatin. Une statue, mal restaurée en Coré, du Musée de Florence reproduit exactement l'aspect d'un bas-relief de Sorrente, où le dieu musicien est entre les deux divinités dont nous avons parlé. Or le mouvement général de la figure et le jet des draperies sont bien plus simples ; il a beaucoup moins d'élan que le marbre du Vatican.

Si l'on veut absolument établir un rapport entre l'original de notre marbre et quelque œuvre célèbre dont nous aient parlé les écrivains anciens, j'inclinerais plutôt vers le groupe d'Apollon et des Muses, mentionné par Pline l'Ancien comme l'œuvre de Timarchidès, sculpteur de l'époque hellénistique. Les inférences chronologiques tirées du style de nos sculptures coïncident bien avec l'époque de Timarchidès.

Quoi qu'il en soit, l'Apollon Duval est de premier ordre, et tout musée en serait légitimement fier. L'exécution large et forte, la belle patine du paros, le noble élan du corps juvénile et ferme, en font un chef-d'œuvre.

A l'époque hellénistique également appartiennent une jolie statue de Nymphe (*fig. 6*), le torse d'Ephèbe (*fig. 7*), d'une exécution très savoureuse, et le torse à chlamyde (*fig. 8*), acheté par M. Duval au baron Baracco, qui ouvrit naguère au public sa belle galerie d'antiques, à Rome. Le groupe de



Fig. 11. Torse de Ménoclas (Musée Rath)

l'Enfant à l'Oie (*fig. 9*) est aussi de la même époque ; il représente un bambin aux prises avec une de ces oies qu'on gardait volontiers dans les maisons grecques ; solidement campé sur ses petites jambes, le tyranneau presse jusqu'à l'écraser le cou de la bête. Ce motif charmant, dont nos

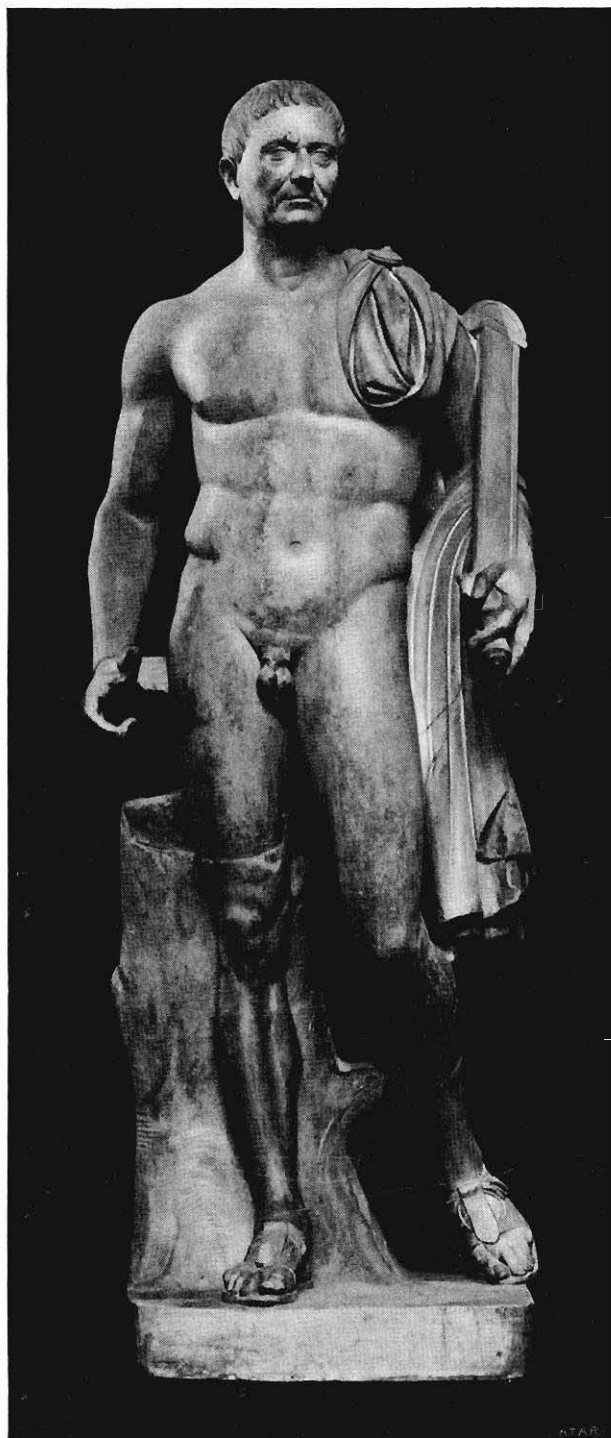


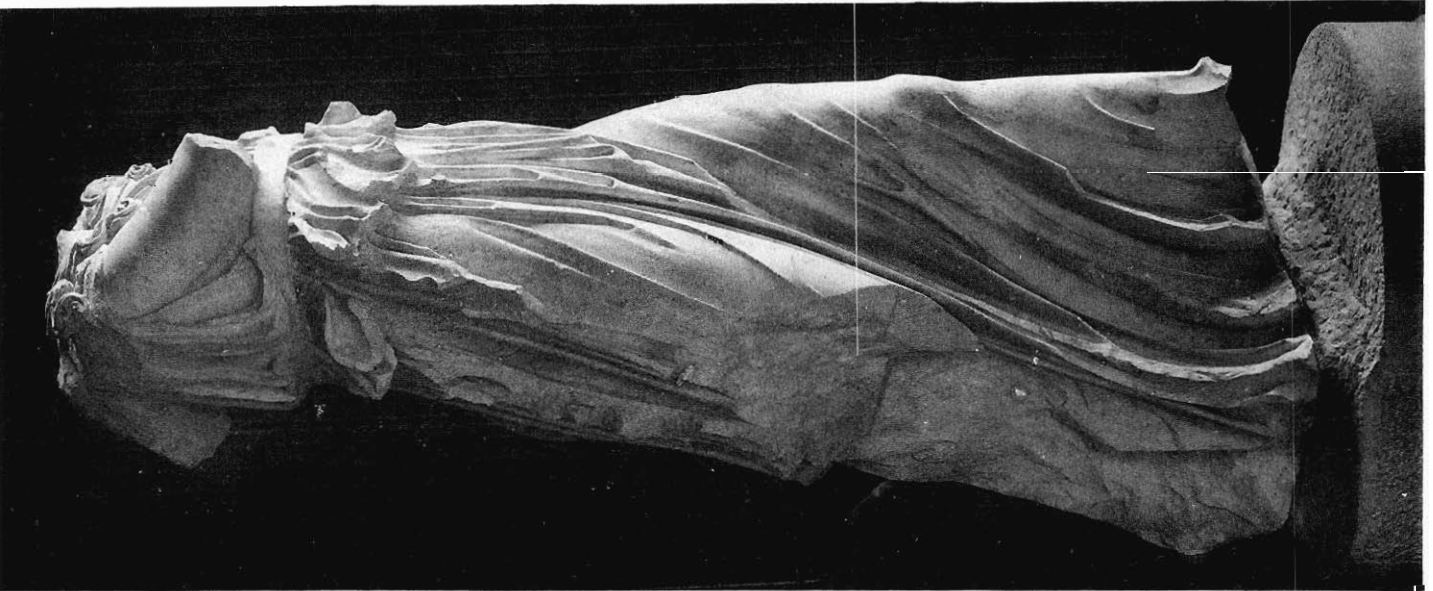
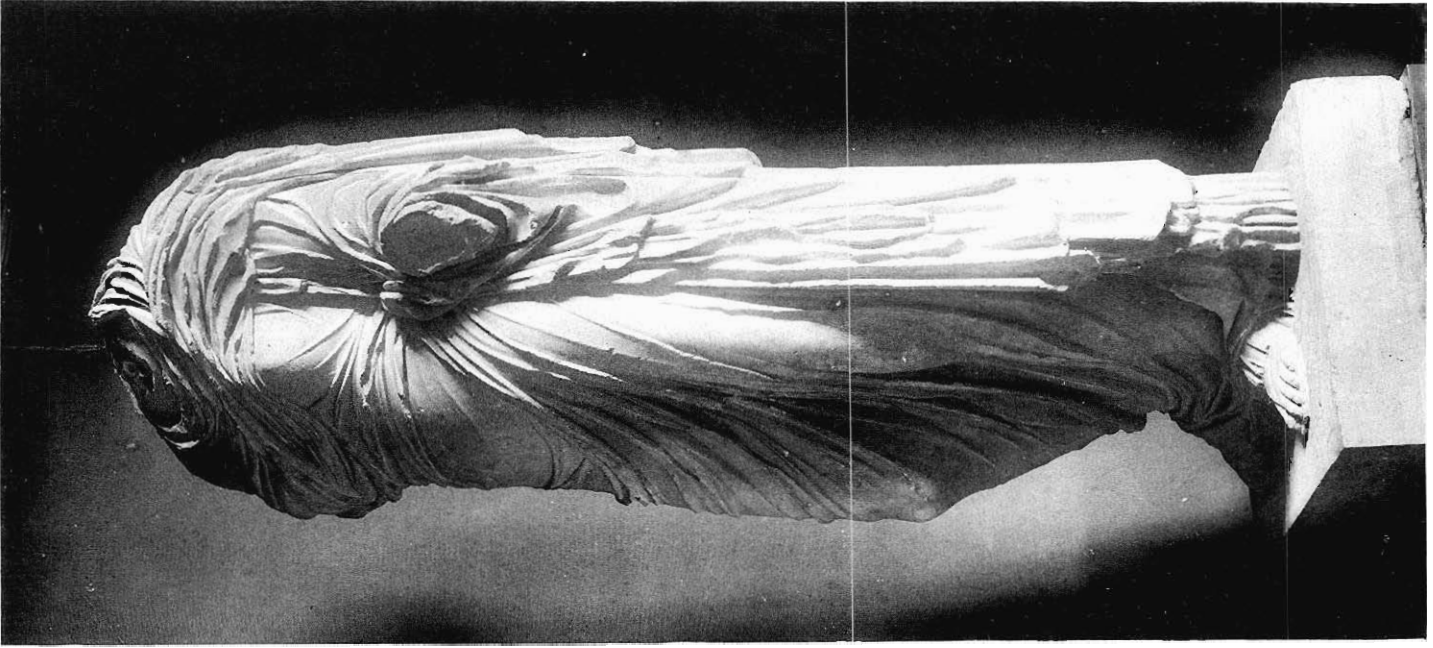
Fig. 12. Trajan (Musée Rath).

musées possèdent une série de répliques qui en attestent la célébrité, avait été inventé par le fameux bronzier rhodien Bœthos, au II^e siècle av. J.-C. C'est un des plus jolis sujets de genre que nous ait laissés l'antiquité. La copie romaine de M. Duval rend à merveille les formes potelées du corps et l'expression espiègle, nullement effrayée, du visage¹.

C'est encore dans le monde des enfants que se place la gracieuse tête (*fig. 10*), de Panisque, c'est-à-dire de jeune Pan. Les ailes, qui sont fixées au sommet de la tête, à droite et à gauche de la natte, sont presque entièrement modernes ; ce sont en réalité de ces petites cornes que les artistes ne manquaient pas de donner au dieu Pan. Il ne faut donc pas voir dans notre tête un Hermès, comme l'avait pensé le premier éditeur² ; n'oublions pas que le rajeunissement progressif des

¹ Manquent : un toupet de cheveux sur le front, la tête de l'oie et le pied gauche de l'enfant, dont le pied droit est restauré, ainsi que l'extrémité du nez.

² M. von Duhn, *l. c.*



figures de divinités donna naissance, au V^e siècle déjà, à des représentations de Pans très juvéniles ; il était dans le goût de l'époque hellénistique de multiplier les images de Panines et de Panisques, c'est-à-dire de Pans femelles et enfants. Une statue célèbre de la Villa Albani, à Rome, représente une Panine jouant du chalumeau ; la tête a cette même expression naïve, « chilydy » comme disent les Anglais, que le marbre Duval. Notre tête est donc celle d'un Panisque de l'époque hellénistique¹. Il y a une grâce charmante du visage et beaucoup de souplesse dans le traitement des cheveux. La natte partant du sommet de la tête est fréquemment donnée à Eros ; je l'ai notée dans une statue du palais des Conservateurs, à Rome.

Nous ne pouvons pas quitter les antiques de Morillon sans dire quelques mots des importantes sculptures que M. Duval a offertes au Musée de Genève. Sauf le Trajan figuré sous les traits d'un Mars polyclétéen et dont la tête est étrangère au corps (*fig. 12*), je ne vois parmi les antiques du musée Rath que des dons de M. Duval.

Je signale, comme particulièrement remarquable, un torse d'*Aphrodite* (*fig. 13*), d'une morbidesse très savoureuse, qui rap-



Fig. 13. Aphrodite (Musée Rath).

¹ W. Roscher, *Lexikon der gr. und röm. Mythol.* art. Pan.



Fig. 14. Nymphes et Silène nain.

pelle la célèbre statue du Capitole. Puis, une magnifique réplique (fig. 11) du torse dit « le Pasquino » encastré dans le mur d'un palais de Rome.

On a reconnu depuis longtemps que « le Pasquino » avait appartenu à un groupe antique de *Ménélas soutenant le corps de Patrocle*, dont la Loggia des Lanzi de Florence conserve une belle copie. Le torse du Musée Rath offre un intérêt particulier par la beauté de l'anatomie et l'absence de draperie ; un simple baudrier traverse obliquement la poitrine, tandis que la réplique de Florence étant drapée ne nous offre pas cette merveilleuse étude de nu. Abstraction faite du support en forme de tronc d'arbre, béquille inséparable de tout les marbres antiques, on trouve dans le torse Duval des qualités de vigueur et un vérisme tout à fait remarquables. Les études les plus récentes rapprochent de Scopas le Pasquino de Rome, et c'est bien en effet le même esprit et le même rythme que dans les sculptures du Mausolée d'Halicarnasse.

Deux bas-reliefs archaïsants, (*fig. 1 et 14*) ont été achetés par M. Duval à un collectionneur, qui donna tout un trésor de pierres gravées au Musée archéologique de Florence. Je ne doute plus que ces deux dalles sculptées, qui font pendant, ne soient des copies modernes faites



Fig. 15. Prêtre de Dionysos archaïsant.

d'après deux originaux célèbres, dont l'un est au Musée de Naples, l'autre à la villa Albani.

Le bas-relief de Naples, dont on connaît plusieurs répliques, représente Apollon poursuivant Hercule — le héros dorien s'était enfui de Delphes avec le trépied sacré. — Un serpent est enroulé autour du laurier divin. Le visage d'Apollon et les plis en queue d'aronde de la draperie décèlent dans cette œuvre un style archaïsant : on adoptait alors



Fig. 16. Prêtre de Dionysos.
(Bas-relief inédit de la collection Barracco, Rome.)

les formules artistiques des écoles anciennes, en y mêlant inconsciemment un tempérament contemporain. Cette incohérence, ce mélange de styles est encore plus manifeste dans le deuxième bas-relief (fig. 14), dont l'original, conservé à la villa Albani, est en grande partie restauré. Le Silène et la Nymphe du milieu sont modernes. Un savant¹ a supposé qu'il y avait autrefois une procession de trois jeunes filles, symbolisant la triple Hécate. Le sculpteur moderne, méconnaissant le sujet, aurait refait une deuxième jeune fille à l'image de la première, puis, les prenant pour des Nymphes, il leur aurait associé un Silène de sa fantaisie, en parodiant le Si-

lène des bas-reliefs de *Dionysos chez un poète dramatique*.

Un troisième bas-relief archaïsant², que nous reproduisons (fig. 15), est une pièce tout à fait intéressante. Le fragment peut être complété par un autre bas-relief du même style, heureusement rapproché du nôtre par M. Cecil Smith³. Le bas-relief représentait une scène bachique; notre personnage barbu est Dionysos.

Signalons enfin trois magnifiques reliefs de terre cuite.

¹ Hauser, *Neu attische Reliefs*. Sur une base triangulaire, *Il museo Torlonia riprodotto in fototipia*, n° 150, pp. XL, A. Les trois personnes d'Hécate sont figurées en bas-relief, sur des faces distinctes.

² A Morillon.

³ *Annual of British School of Athens*, III, 1896, Pl. XII, esp. 168. — J'ai remarqué le même personnage sur un fragment de cratère en marbre de la collection Barracco, à Rome.

Le premier, (*fig. 17*) acheté à Venise, est dans le style de Donatello. Cette *Madone* a une ressemblance étroite avec un groupe du Musée de Berlin¹ ; on pourrait croire à une réplique, mais il faut remarquer que, dans le bas-relief de Morillon, il y a une petite chemise sur l'épaule gauche et un nimbe auréolé qui ne figurent pas dans celui de Berlin. Le modèle est fait à l'ébauchoir. Au contraire, pour la *Madone* de notre figure 18, la terre a été poussée dans un moule ; cette sculpture, achetée par M. Duval à Vérone, ne paraît pas se rattacher à l'Ecole florentine.



Fig. 17. Madone. XIV^e siècle.



Fig. 18. Madone florentine.

La troisième terre-cuite (*fig. 19*), acquise à Padoue, est une des perles de la collection. C'est une *Mise au tombeau*. Les disciples se détachent sur le fond ceintré et grenat d'une sorte de caveau. La note funéraire de la scène est rendue avec une grande noblesse. On peut dater l'œuvre du XIV^e siècle, d'après la coiffure du disciple de l'extrême gauche. On distingue, dans la bande supérieure, un enduit bleu ; l'or brille dans les rosettes et dans les auréoles.

¹ Bode, *Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche*, pl. III, n° 49.



Fig. 19. *Mise au tombeau. Terre cuite florentine. XIV^e siècle.*

Nous n'avons encore pas ouvert à nos lecteurs le riche écrin de gemmes de M. Duval. Ce sera, je pense, pour un des prochains cahiers de *Nos Anciens*.

GEORGES NICOLE.

Clichés de M. Fréd. Boissonnas.





*Arc du Carrousel (Paris), aquarelle.
(Appartenant à M. Alfred Renevier, Paris.)*

JULIEN RENEVIER, PEINTRE



L'aurait été préférable que la biographie de l'ami cher et du distingué collègue disparu, dont le nom figure en tête de ces lignes, fût écrite par une plume plus habile et plus compétente que la mienne, mais je ne veux pas me soustraire au devoir que m'impose le souvenir de nos précieuses relations¹.

Julien Renevier naquit à Lausanne le 19 mai 1847. Son enfance s'écoula fort heureuse dans un milieu aisé et cultivé qui a donné plusieurs hommes éminents à la Science et à l'Université de cette ville. Aimant le

¹ M^{me} Mercier-Renevier a bien voulu me fournir quelques renseignements sur le commencement de la carrière de son frère et quelques dates qui me manquaient, ce dont je la remercie.

travail et bien doué, il fit toutes ses études au collège Galliard et à l'Académie de Lausanne, où il entra à la faculté nationale de théologie. Mais sa vocation artistique, manifestée dès l'enfance par une vraie passion pour le dessin, s'affirmait cependant et en 1869, s'étant rendu à Berlin, pour y suivre les cours de l'Université et y terminer ses études, il reconnaissait sa vraie voie, renonçait à la théologie et entrait à l'atelier du peintre animalier Steffek, qui exigeait de ses élèves une étude approfondie et très rigoureuse du dessin. En 1872, il quittait Steffek pour l'Académie Royale



*Julien Renevier, d'après une photographie
communiquée par la famille.*

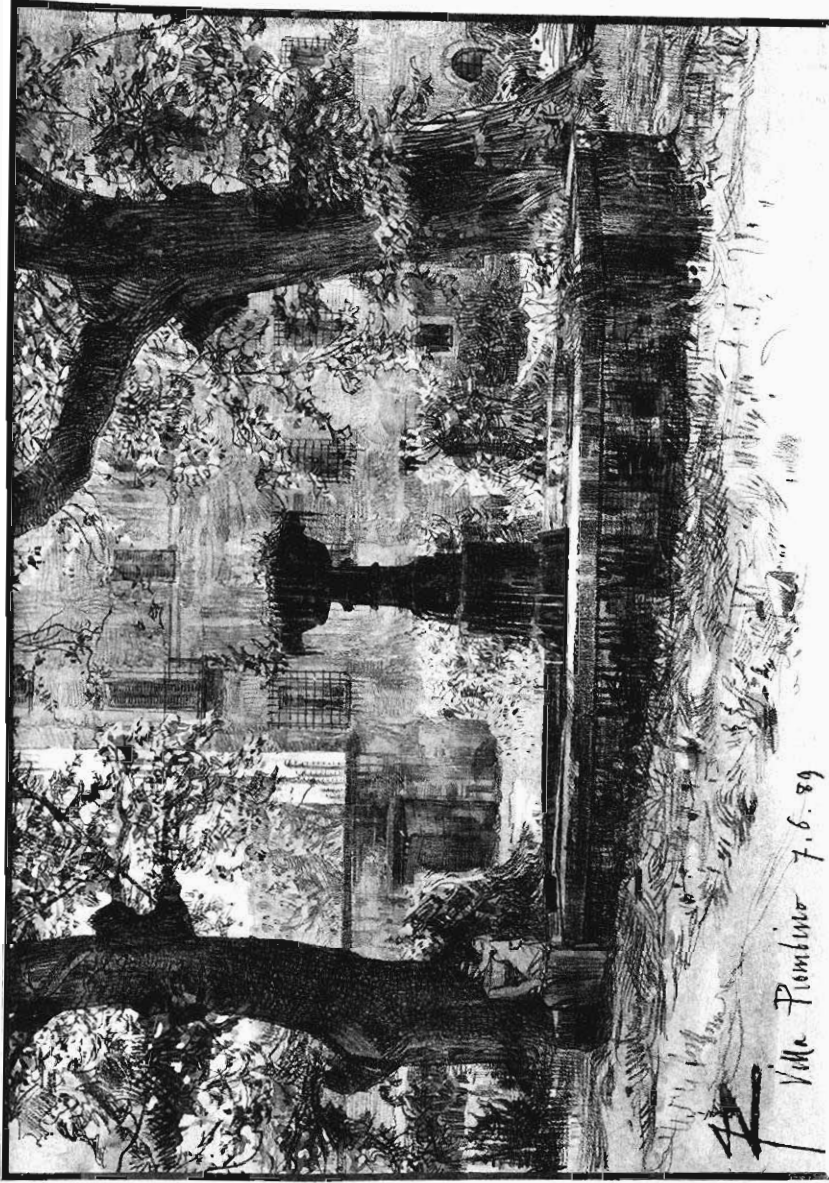
de Munich, en qualité d'élève du professeur et peintre Piloty, alors à l'apogée de sa réputation. La peinture d'histoire et surtout l'étude de la figure avaient ses préférences à cette époque, mais dès 1876, Renevier fit un premier voyage en Italie, à Florence, Rome et Naples, dont il garda des impressions profondes qui l'influencèrent pour le reste de sa vie et l'orientèrent un peu différemment.

En 1878, en effet il abandonna Munich et vint s'établir en décembre, à Rome, dans l'atelier de la Via Pontefici 16, resté cher à la mémoire de ses amis.

Il devait faire à Rome un stage de onze années, interrompu toutefois par un séjour à Paris de l'automne 1882 à avril 1884. Son tableau de *Saint François d'Assise* date de cette époque. Entre temps, soit en allant en Suisse, soit au retour en Italie, il s'arrêtait tantôt ici, tantôt là, se familiarisant avec toute la péninsule, qu'il finit par connaître à fond, toujours dessinant, toujours peignant, remplissant ses portefeuilles de croquis, de dessins, d'aquarelles surtout de plus en plus réussies, et s'acheminant peu à peu à une vraie maîtrise en cet art délicat et charmant.

En 1889, une grave maladie de sa mère l'ayant rappelé subitement, il prit la résolution de renoncer à son atelier de Rome, et vint s'installer dans l'atelier du Grand Chêne à Lausanne, qui devint le rendez-vous de quelques amis privilégiés, heureux d'y trouver toujours bon accueil et de





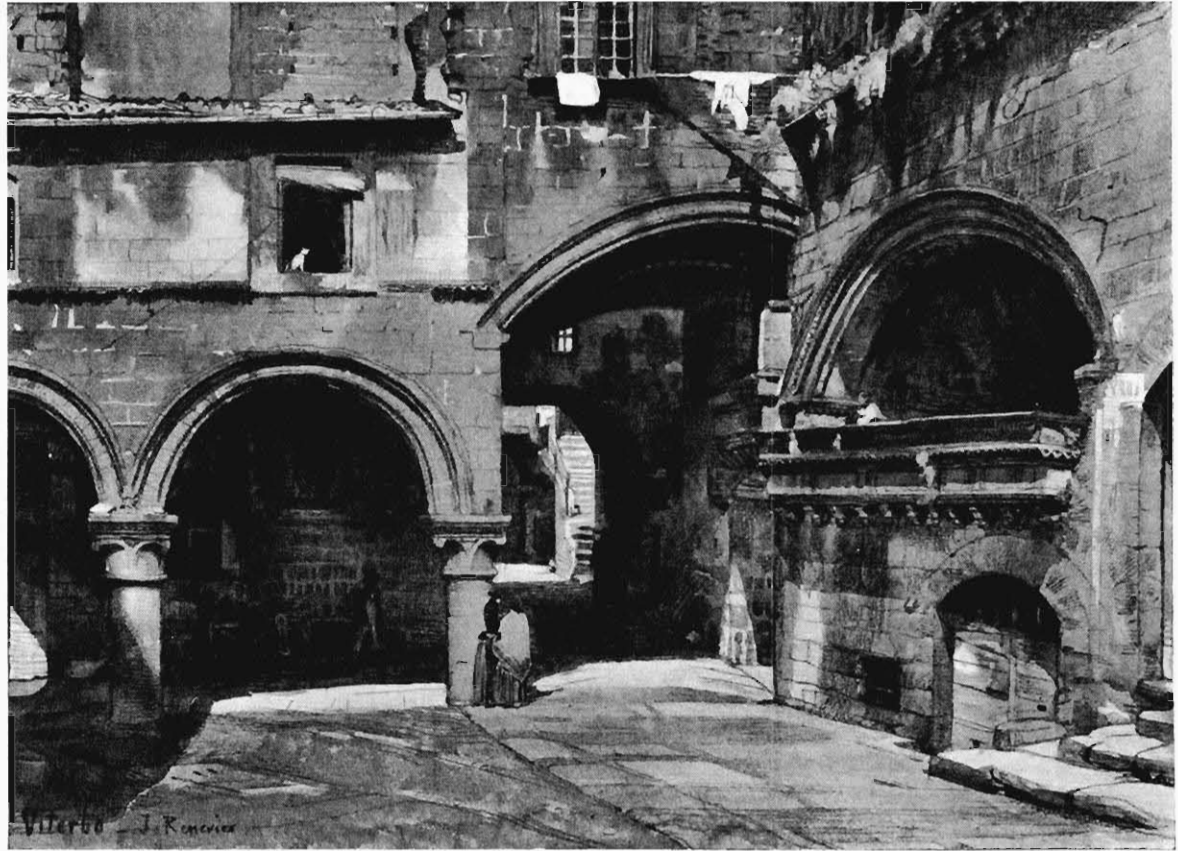
Villa Pombino 7.6.89



*Villa Falconieri, aquarelle et dessin.
(Musée de Vevey).*

se retremper dans l'amour de la terre classique, en feuilletant d'inépuisables portefeuilles. Pendant cette période, il peignait en hiver, à Lausanne, de nombreux portraits, faisant souvent en été des séjours en Suisse ou dans le nord de l'Italie.

En 1898 la mort de sa mère, pour laquelle il avait une grande vénération et de la perte de laquelle il resta inconsolable, le plongea dans un deuil profond. Il ne put se résoudre à rester à Lausanne, ferma l'atelier du Grand Chêne et songea à se fixer à Fiesole. La fin de 1898 et l'année 1899, le revirent en effet à Florence, Levante, Lugano, cherchant dans le travail l'atténuation de ses tristesses intimes. Au printemps de 1900, il s'établissait dans la délicieuse maison de Villard sous Blonay, qu'il acheta peu après, et où il a passé les dernières années de sa vie dans une demi-retraite. Il y vécut dès lors comme un sage, se reposant de la peinture par le jardinage ou la lecture, aimant à y recevoir ses amis, mais n'en sortant pas volontiers. Ce fut sa dernière étape et il semble que dans les derniers



*Viterbe, aquarelle.
(Musée de Vevey).*

temps il avait le pressentiment de sa fin prochaine, car il se hâtait de vivre et de travailler : au printemps 1906 c'est Loano, Paris en septembre, l'Ombrie et la Toscane en automne ; son activité, à la veille de son départ prématuré, est extraordinaire. Le 8 janvier 1907, il s'éteignait à Villard, entouré des siens, après quelques jours seulement de maladie.

Renévier, dont nous venons de tracer rapidement la biographie, était une nature droite, foncièrement honnête et distinguée, d'une délicatesse féminine à laquelle répugnait tout ce qui était grossier ou vulgaire, tout désordre moral ou physique. De tempérament plutôt froid et réservé, il ne se livrait pas d'emblée, mais son cœur était chaud et son amitié, une fois donnée, constante et généreuse. Etant très homme du monde, dans le bon sens du mot, et très sociable quand la société lui agréait, il s'était créé à Lausanne, dès sa jeunesse, et plus tard en Allemagne et à Rome, des amitiés solides, qu'il conserva jusqu'à la fin parce qu'il était à la fois d'un commerce sûr et agréable et un parfait galant homme.

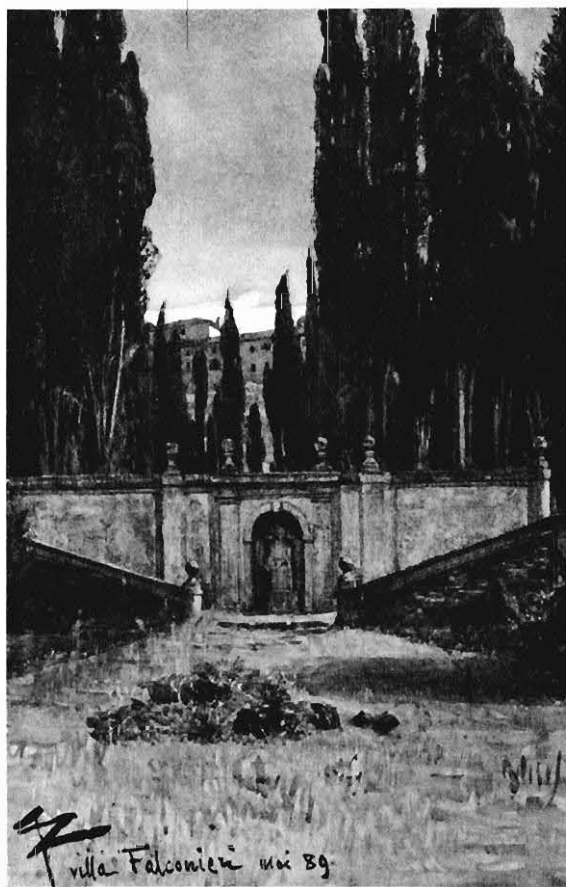
Nature très fine, très artiste, il était de précieux conseil et très documenté sur les choses d'art, particulièrement sur l'art italien, dont il avait étudié toutes les écoles. Son existence fut d'ailleurs singulièrement unie; tout entier à son art, sa grande passion, il lui resta fidèle toute sa vie, comme il le resta à ses idées, à ses convictions et à ses amitiés.

Renevier a abordé et cultivé tous les genres de peinture et tous les procédés lui furent familiers : il mania habilement le crayon, le pastel, l'huile et l'aquarelle, et les employa souvent simultanément avec une dextérité surprenante.

Il a fait un grand nombre de portraits, tous très étudiés, très ressemblants, la plupart dans des familles vaudoises; quelques-uns sont excellent; parmi ceux-ci je citerai les portraits au pastel de sa mère, M^{me} Renevier, et du jeune Bischoff, et les portraits à l'huile du professeur C. Secretan, de M^{me} de Molier et M^{lle} Dutoit, qui ont figuré à son exposition posthume de la Grenette à Lausanne en juin 1907, et y ont été très admirés.

Dans ce qu'on est convenu d'appeler « le genre », on peut mentionner son « *Saint François prêchant aux oiseaux* », propriété du Musée de Lausanne, les « *Tresseuses de paille à Gruyère* », le « *Dante dans une bibliothèque de couvent* » que possède le Musée de Saint-Gall, et un grand nombre d'intérieurs d'églises. Il aimait les jeux de lumière et de couleurs discrètes sur les architectures religieuses, la paix et la sérénité des sanctuaires où quelques fidèles sont agenouillés dans la pénombre.

Mais là où il s'est surpassé et a donné une note vraiment personnelle et magistrale, c'est dans le paysage à l'aquarelle, paysage où il



Villa Falconieri, aquarelle
(appartenant à M^{me} Mercier-Renevier, Morges).

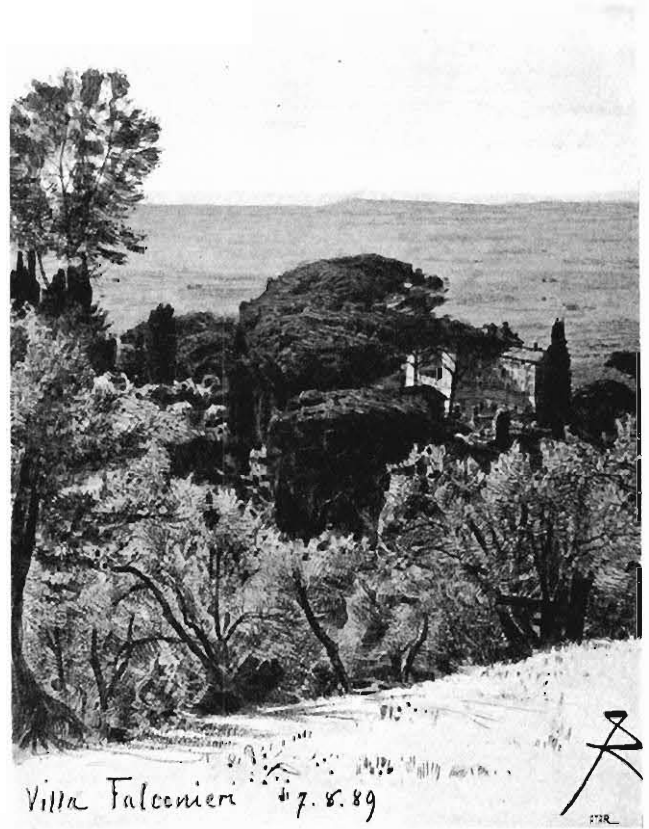


*Assise, dessin rehaussé.
(Appartenant à Mme la Comtesse de Hardenberg, Lausanne).*

tribution les collections particulières, renfermait à elle seule plus de deux-cents aquarelles. Nous l'examinerons donc en bloc.

Comme il est maître de ses moyens, suivant le temps dont il dispose ou l'impression à rendre, tantôt il se bornera à un dessin sur papier teinté avec deux ou trois tons neutres en lavis, rehaussé dans les ciels ou les architectures d'un peu de gouache, tantôt il fera de l'aquarelle pure sur papier blanc en réservant ses lumières sans retouches, tantôt sur une aquarelle largement lavée, il reviendra soit à la gouache pour obtenir certaines valeurs ou certains tons, soit au crayon pour retrouver la perfection de son dessin et donner à son œuvre

y a toujours quelque architecture. C'est à la fois son œuvre la plus importante et la meilleure, mais elle est trop considérable, trop variée et trop disséminée chez nombre d'amateurs, pour que nous puissions faire un choix et en parler en détail. Son exposition de la Grenette pour laquelle on n'avait pas mis à con-



*Villa Falconieri, dessin.
(Appartenant à M. Burnat, Favey).*



*Lac d'Orta, aquarelle.
(Musée de Vevey).*

la solidité voulue. Si j'insiste un peu sur ses procédés, c'est qu'ils sont très variés et d'une étude très instructive. Ses dessins purs et ses dessins teintés sont merveilleux et dans la belle tradition, trop oubliée aujourd'hui, des maîtres français du paysage, qui avant de peindre, cherchaient eux aussi dans le dessin et l'étude des valeurs et de la ligne la composition, la structure du tableau. Le Musée de Vevey a pu acquérir à son exposition de la Grenette une belle série de dessins et d'aquarelles de premier ordre qui sont bien caractéristiques de ces différentes manières « Piombino », dessin; « Villa Falconieri », « Simplon », « Viterbe », aquarelle et dessin. « Orta » et « Barques à Meillerie », aquarelle pure.

Dans son ensemble cette œuvre n'est pas celle d'un virtuose et ne s'impose pas du premier coup à l'amateur distrait, elle ne cherche pas l'indifférent et n'attire pas la foule qui passe en quête d'émotions neuves et de visions tapageuses, mais elle retient et captive ceux qui demandent à la peinture l'impression vraie, vécue, sincère. Elle est en outre la variété même; il ne se confine pas dans un genre, dans une manière, dans

tel ou tel effet toujours plus ou moins le même ; ce qu'il traduit avec un dessin admirable, scrupuleusement exact, avec la couleur, l'atmosphère et l'effet qu'elle avait le jour où il l'a peinte, c'est la chose vue, sentie par son âme d'artiste, aux hasards de ses voyages et de ses pérégrinations.

Sa Suisse est bien la Suisse, et son Italie est bien l'Italie ; il n'y a pas d'erreur, pas de confusion possible, et le grand charme qui émane de toute cette œuvre considérable, c'est la conscience, la sincérité et la science mises au service de l'émotion ressentie. Et ce besoin de vérité, il n'est pas seulement dans le motif rendu, il est aussi dans les accessoires, c'est-à-dire qu'il prend sur le vif les personnages qui passent devant lui dans la rue ou

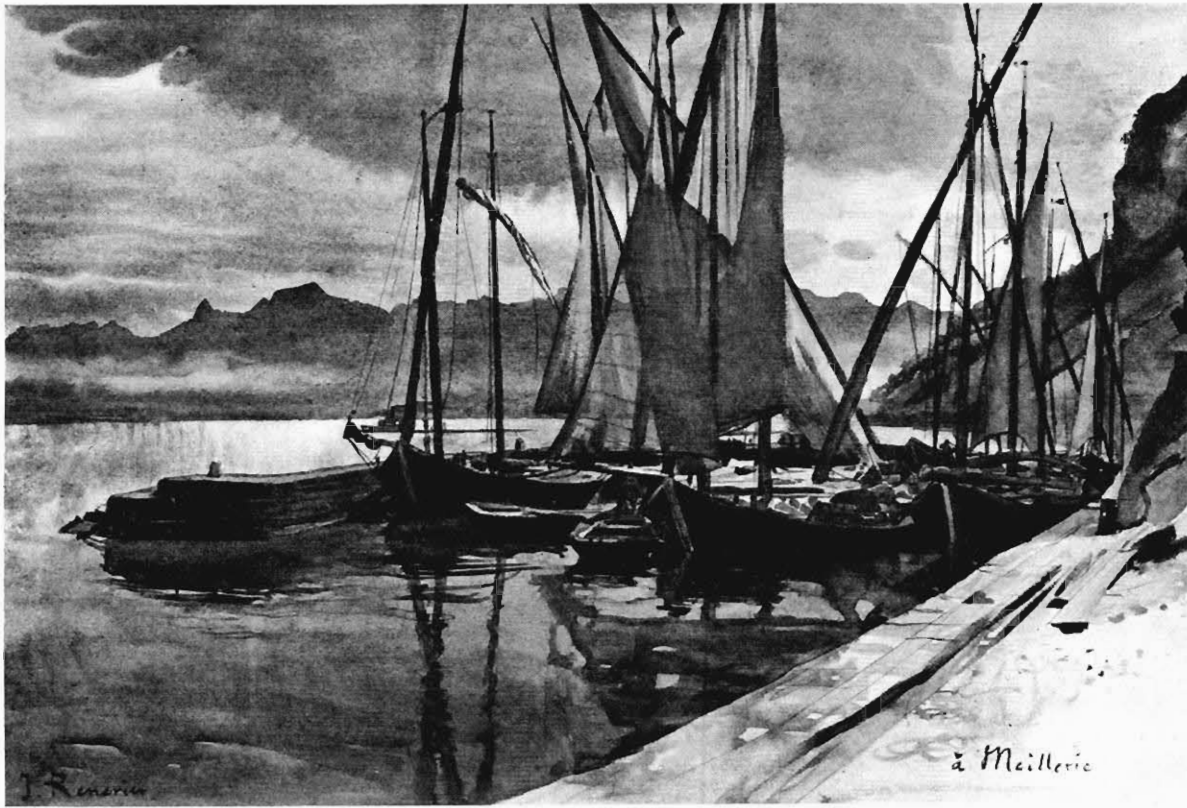


*Chalets à Louèche, aquarelle.
(Appartenant à M. William de Sévery, Lausanne).*

sur le chemin. Ici c'est un âne portant du bois, là c'est le mendiant qui attend le voyageur ou deux commis qui bavardent sur le seuil d'une porte, en un mot c'est toujours la chose vue. Aussi toutes ces études, toutes ces aquarelles sont par leur sincérité com-

me des pages détachées de la vie de celui qui les a peintes, et, pour ceux qui ont eu le privilège de l'accompagner, de précieux et mélancoliques documents des belles journées passées dans son intimité.

Si toute son œuvre respire la même probité, la même recherche, excessive parfois, de la vérité, il n'en reste pas moins que l'Italie qui fut sa patrie d'élection comme peintre, lui inspire aussi ses meilleures pages. La Sicile, Naples, Capri, la Campagne de Rome, l'Ombrie, la Toscane, la Riviera, Venise, les lacs, il a tout vu ; il possède à fond son Italie, et par Italie j'entends celle des érudits, des artistes et des passionnés de couleur locale ; il en a parcouru tous les sentiers, il s'est attardé dans toutes les églises, il s'est promené dans les villas patriciennes qu'ombragent les pins



*Barques à Meillerie, lac de Genève, aquarelle.
(Musée de Vevey).*

et les cyprès, il a visité tous les couvents perdus dans la montagne, toutes les villes fortes qui dominant la plaine, il a senti la beauté des lignes, la splendeur des ciels, la grandeur passée des vieux palais, la douce mélancolie des cloîtres déserts et ce qu'il a senti, il a su le rendre dans des pages exquises, aujourd'hui, hélas, dispersées.

Assise et son saint à l'âme douce et charmante, l'ont particulièrement ému. Il sait par cœur toute la vie et toutes les légendes du pieux moine avec lequel il avait tant d'affinité, et c'est avec une joie toute mystique qu'il suit les traces du Poverello le long des rives du Frasimène, et sur les routes d'Ombrie, de Pérouse à Assise, d'Assise à Spello. Quand il peignit son « Saint François prêchant aux oiseaux », non seulement il alla s'inspirer dans la patrie même du saint, mais il voulut vivre de la vie de ses disciples et s'enferma quelques semaines dans un couvent de franciscains. (Il racontait même avec ravissement qu'il s'y était fait de bons amis, et que les frères, l'accompagnant sur la route le jour de son départ, l'avaient quitté après avoir garni ses poches de pommes et de noix pour tromper la longueur du chemin.)

Ainsi que le saint d'Assise, il aimait les plantes et les animaux, s'entretenant avec son chien et son chat comme avec des amis, des frères un peu inférieurs, mais presque des égaux devant le Créateur, et dans sa propriété de Villard, il soignait avec amour deux oliviers rapportés de là-bas ; leur pâle et léger feuillage lui rappelait sans doute et la douce Italie et le tendre souvenir des belles années qu'il y avait vécues.

La mort l'a enlevé en pleine force, en pleine maturité de talent, à un âge où il aurait pu encore beaucoup produire, et au moment où il semblait devoir bénéficier de tous ses moyens. Préparé à la mort, il n'en avait pas peur, et il repose en paix dans ce tranquille cimetière de Blonay, loin du bruit, loin de la foule, comme il avait vécu. Son âme d'élite, sereine et pure, s'est envolée vers d'autres terres plus belles encore que cette Italie qu'il avait tant aimée et si bien chantée.

S'il laisse derrière lui un vide immense dans le cercle restreint de sa famille et de ses amis, c'est aussi une perte sensible pour le petit monde des peintres suisses, où il s'était créé une place à part par la dignité de sa vie et de son caractère, par le respect qu'il avait de son art et aussi, disons-le, par l'importance, la beauté et la sincérité de son œuvre¹.

J. ODIER.

Clichés de M. Fréd. Boissonnas.

¹ Nous signalons au lecteur que cela pourrait intéresser les excellents articles publiés sur l'exposition posthume de Julien Renevier par deux éminents critiques d'art de notre pays: l'un de M. Maurice Wirtz, dans la « Gazette de Lausanne » du 12 juin 1907, l'autre de M. Gaspard Vallette dans le « Journal de Genève » du 11 Juin 1907.



