

Table des matières

- [Ateliers d'artistes à Genève](#)
 - [Reflets de la vie sociale aux XVIIIe et XIXe siècles](#)
 - [Modèles d'apprentissage, objets d'inspiration et collection d'œuvres d'art](#)
 - [Mise en scène de la précarité : mythe ou réalité ?](#)
 - [A la recherche de la notoriété](#)
 - [Conclusion](#)
 - [Notes](#)
 - [Künstlerateliers in Genf](#)
 - [Ateliers d'artista a Ginevra](#)
 - [L'auteur](#)

Ateliers d'artistes à Genève

Reflets de la vie sociale aux XVIIIe et XIXe siècles

Avec des talents artistiques élevés à Genève aux XVIIIe et XIXe siècles, les peintres de la cité se sont posés de nombreuses questions relatives à leur métier. Parallèlement à l'apparition de la littérature sur l'art (théories et biographies sur des artistes) dès le Siècle des Lumières, la peinture d'histoire et le paysage, plus soumis aux aléas économiques que les productions de la Fabrique et l'art du portrait, ont amplifié des interrogations sur l'idée du génie artistique et les conditions de vie des peintres. D'un côté, ces derniers ont commencé à revendiquer un statut social malgré une profession manuelle, et de l'autre ils ont pris conscience des difficultés de vivre de leur art. En utilisant les techniques à leur disposition – dessin, peinture, estampe ou photographie –, ils ont mis en scène ces préoccupations sociales. L'atelier, représenté d'une manière réaliste ou fictive, en a été le théâtre. Le sujet devient alors un genre en soi, entre influence étrangère et spécificités locales, comme nous proposons d'en entrevoir quelques aspects.

Modèles d'apprentissage, objets d'inspiration et collection d'œuvres d'art

Les ateliers genevois, comme tous ceux en Europe, sont d'abord et avant tout un lieu de création et de transmission des pratiques et des savoirs. Dans la cité lémanique, la peinture de chevalet – au sens Beaux-Arts – n'est guère dissociable, jusque et dans le courant de la première moitié du XIXe siècle, de l'artisanat de la Fabrique d'horlogerie et d'orfèvrerie, partageant un point commun, le dessin. L'exercice du dessin de la figure humaine par les jeunes apprentis, que ce soit pour les décors de boîtiers de montres et les tabatières ou, plus rarement, pour la peinture de chevalet, se déroule la plupart du temps dans les ateliers privés des peintres en miniatures et sur émail au cours du XVIIIe siècle, et se poursuit au-delà de l'ouverture de l'Ecole de dessin en 1751, qui n'est, au fond, qu'un atelier collectif. Avec leur spécialisation progressive et leur nombre croissant, les peintres de

chevalet (par exemple JeanPierre SaintOurs, François Diday, Joseph Hornung et Barthélemy Menn) transmettent aux jeunes générations les savoirs et les pratiques. Selon les sources anciennes, la plupart des artistes et des artisans possèdent les instruments indispensables à cet apprentissage, à savoir des modèles en plâtre d'après nature ou d'après l'antique, des estampes reproduisant les maîtres anciens ou des académies, des dessins et quelquefois des tableaux (1). Les goûts artistiques évoluant avec le temps, les ateliers prennent des allures bien différentes selon les époques. Si au XVIIIe siècle l'Antique reste la source d'inspiration fondamentale, bien que perpétuée tout au long du siècle suivant comme en témoigne la vue idéalisée selon les préceptes académiques en vigueur depuis la Renaissance, *L'Ecole de dessin* d'Edouard Ravel (fig. 1) dans laquelle apparaît notamment un moulage en plâtre de la *Vénus de Milo* et une copie de la célèbre *Ecole d'Athènes* de Raphaël, on constate qu'à partir du deuxième quart du XIXe siècle, les ateliers se remplissent de nouveaux types de modèles. La quête de l'identité nationale à l'époque romantique, friande de représentations légendaires et héroïques des temps primitifs du pays, incite les artistes à récupérer dans leurs ateliers des objets médiévaux et de la Renaissance. Ils suivent les modes des collectionneurs, tels que JeanJacques Rigaud(2), et des artistes étrangers (par exemple Charles Giraud, *Atelier de peintre, souvenir*, 1853, Compiègne, musée national du château). Joseph Hornung, particulièrement attaché aux goûts morbides, a placé un crâne au sommet du buffet, et possède des casques et des armures destinés à servir de modèles à ses tableaux illustrant les guerres de religion au temps de la Réformation (fig. 2).

Les descriptions écrites (inventaires, correspondances, etc.) et les photographies nous invitent à entrer dans l'intimité réelle des ateliers. On s'aperçoit alors que nombre de collections d'artistes, pourtant exposées dans leur lieu de travail, rassemblent de plus en plus d'objets hétéroclites, parfois des cadeaux de leurs collègues ou de diverses personnalités, sans le moindre rapport avec les enjeux picturaux. Au Siècle des Lumières, JacquesAntoine Arlaud et JeanEtienne Liotard ont déjà acquis des œuvres anciennes ou contemporaines en véritables amateurs d'art. Sur la photographie datée de 1908, on voit qu'Etienne Duval a accumulé dans son atelier des sculptures antiques grecques et romaines en marbre, ainsi que de la Renaissance, qui pourtant n'ont aucun rapport avec sa production de paysages suisses, italiens et égyptiens (fig. 3).

Mise en scène de la précarité : mythe ou réalité ?

Si des efforts institutionnels ont vu le jour à Genève depuis la fondation en 1776 de la Société des Arts pour stimuler les ventes d'œuvres en rapprochant les artistes et les amateurs, les difficultés de vivre de la production ont profondément marqué les esprits depuis la fin du XVIIIe siècle. Dans la ville lémanique où les préoccupations sociales ont jalonné l'histoire, en particulier en raison des emplois fragiles des artisans de la Fabrique et des artistes, la représentation de l'atelier est devenue le moyen de s'interroger sur les conditions de vie en utilisant les signes tangibles de la pauvreté partagées par nombre de peintres dans toute l'Europe : objets désordonnés dans l'espace de travail et vêtements en haillons ou usés.

Après la caricature de LouisAmi ArlaudJurine illustrant un portraitiste matériellement démuné et sans talent (fig. 5), WolfgangAdam Töpffer s'empare à son tour du thème de la pauvreté sous l'angle de l'insouciance de l'artiste. Dans son aquarelle intitulée *Atelier d'un peintre indigent* (fig. 4), ce dernier feint d'ignorer les « comptes à payer » accrochés à la porte alors que son chien est amaigri faute de nourriture. Cette œuvre fut exposée au Salon de la Société des Arts en 1798 dans les années mêmes où l'avenir des jeunes artistes engendrait des inquiétudes très sensibles de la part des membres de l'Ecole de dessin. Au XIXe siècle, les écrivains s'emparent du thème en ajoutant une dimension supplémentaire. Selon le fils de WolfgangAdam Töpffer, Rodolphe, qui a fait de la lutte contre la pauvreté des artistes l'un de ses combats de prédilection, l'insouciance du peintre et la croyance à la singularité de son génie ne sont pas les seules causes de sa précarité. C'est d'abord et

avant tout la faute des amateurs se contentant de regarder les œuvres de leurs compatriotes dans les expositions ou les ateliers(3). Rodolphe Töpffer, dans une fable publiée en 1830, relate les débuts de la carrière d'un peintre sans le sou espérant en vain vendre un tableau à deux riches banquiers venus le voir chez lui; mais la visite ne se solde que par une conversation sur les conditions de vie de l'artiste et sur l'art lui même(4). Cette anecdote semble bien confirmée par la réalité. Le paysagiste François Diday, dans sa jeunesse, a niché son chevalet dans « une espèce de réduit qu'il appelait son atelier »(5). L'avarice est dénoncée tout au long du XIXe siècle et devient même l'objet d'une satire. Emile Julliard (1893) conte l'histoire d'un amateur si radin qu'il ne met jamais les pieds dans les ateliers, préférant négocier au rabais une œuvre chez un marchand de tableaux, croyant en tirer un meilleur prix par cet intermédiaire(6). Mais berné par ce dernier, l'acheteur se retrouve en possession d'un faux. Contraint par ses amis de le faire authentifier par le prétendu auteur, François Diday, il se rend dans l'atelier de celui-ci et en sort honteux (fig. 12).

A la recherche de la notoriété

En parallèle des querelles touchant les dures conditions de vie des peintres, à l'instar de leurs confrères à l'étranger, les artistes genevois ont cherché à manifester, dès le XVIIIe siècle, une certaine notoriété. Quelle que soit la technique exercée – peinture à l'huile sur toile, peinture sur émail, miniature, et généralement les trois à la fois –, ils ont utilisé leur art pour revendiquer un statut social élevé à travers le portrait ou l'autoportrait dans la tradition de ceux de Hyacinthe Rigaud ou Nicolas de Largillière, d'où dérive la représentation du peintre dans son atelier. Ils jouent sur deux plans ambigus. L'artiste conserve les attributs l'identifiant à son métier – chevalet, toile, pinceaux et palette –, souvent dans l'action interrompue, tandis que l'espace de travail est souvent fictif, fond neutre et/ou avec les symboles de l'homme aisé (pilastre, rideau). Il écarte tout autre objet hétéroclite faisant allusion au désordre de l'atelier et se référant à une vie précaire. Le peintre met ainsi l'accent sur l'absence de sa réussite professionnelle, dont le modèle à Genève est dans la lignée de celui de Jacques-Antoine Arlaud peint à Paris en 1714 par son ami Nicolas de Largillière, légué en 1743 à la Bibliothèque publique de la Cité de Calvin (Genève, Musée d'art et d'histoire).

L'autoportrait en famille de Barthélemy Du Pan s'inscrit pleinement dans cette veine (fig.6). Par la neutralité du lieu et les riches vêtements des personnages, il évite toute connotation avec une classe sociale inférieure à la sienne, car il appartient à l'oligarchie genevoise (avocat, membre du Petit-Conseil et syndic de la République). Du Pan n'exerce la peinture qu'en amateur, et non en professionnel(7). Mais d'autres, issus de conditions plus modestes, tel que Jean-Etienne Liotard, marquent clairement leur ambition dans ce sens. Le célèbre pastelliste lègue en 1789 à la Bibliothèque publique de Genève un autoportrait le montrant devant le chevalet et la craie de pastel à la main, laissant entendre qu'il se situe dans son atelier (fig.7). Le don de cette œuvre lui permet ainsi d'entrer au sein de la galerie des hommes illustres de la République conservée dans cette institution publique, et non à la Société des Arts. Par ce geste, Jean-Etienne Liotard fait alors acte de vouloir figurer parmi les notables de la Cité, tout comme son prédécesseur Jacques-Antoine Arlaud en 1743.

Au XIXe siècle, l'atelier n'est plus seulement une image fictive réduite à son plus strict nécessaire focalisant sur l'idée du portrait du peintre, mais au contraire devient une représentation pour elle-même visant à mettre en scène un lieu de rencontre et de sociabilité. Les amateurs d'art visitent de plus en plus fréquemment les ateliers. Des débats sur l'art entre le collectionneur et le peintre y prennent place. Certains artistes en ont bien saisi les enjeux sans cacher les aspects relatifs au métier manuel. Mais l'espace de travail ne doit pas pour autant « rebuter le public par l'aspect un peu frustré [des] œuvres inachevées ou négligées, réunies dans le désordre pittoresque de l'atelier »(8).

Au sommet de sa carrière, après une jeunesse passée dans la pauvreté, Alexandre Calame a aménagé rue Verdaine un atelier digne d'un salon bourgeois. C'est le message diffusé par la vue de cette pièce publiée en 1851 par le périodique français *L'Illustration*, accompagnée d'une biographie élogieuse du paysagiste (fig.8), alors qu'il avait déjà une renommée internationale bien établie(9): le traditionnel vieux poêle métallique très fréquent dans les représentations d'ateliers – symbole de l'artiste de condition sociale modeste – est remplacé par un discret fourneau en faïence adossé au mur, et surtout une cheminée sur laquelle sont placées une horloge et deux sculptures ; un imposant meuble de bibliothèque, un tapis sur lequel jouent des enfants, le tout bien ordonné, viennent compléter le confort de la pièce. Son dernier atelier, rue du Rhône, est encore plus spacieux et meublé d'un riche mobilier (une grande table ovale sculptée, une grande psyché, deux canapés et sept chaises recouverts de velours rouge, des vases en marbre et en bronze). Dans l'un ou l'autre de ses ateliers, Calame reçoit nombre d'amateurs genevois, des habitués pour certains, comme Rodolphe Töpffer, Jean-François Revilliod-Faes et François Duval, ou étrangers, qui viennent converser pendant que le peintre travaille à son chevalet(10). De même, François Furet se met en scène dans un véritable salon propre à accueillir des visiteurs, où se trouvent ordonnés des chaises, un bureau et une table de style Louis XV lui servant de chevalet (fig. 9). L'atelier est alors pensé comme un lieu confortable et bourgeois pour la vie en société, comme le montre le tableau de Marguerite Massip présenté à l'Exposition municipale de Genève en 1889 (fig.10). Cette œuvre résume à elle seule l'ambiance dans ce genre de lieu à la fin du XIXe siècle, ici vraisemblablement fictif. Installé sous les toits, ce dernier est conçu comme un espace de divers loisirs allant de l'exercice de la peinture en amateur devant un public privilégié admirant l'œuvre, jusqu'à la musique, en passant par la conversation en buvant le thé.

Lieu de la critique d'art et galerie d'art contemporain

Si l'atelier s'entrouvre à la vie en société, c'est dans un but de stratégie commerciale. Il tend de plus en plus à être un lieu destiné à la vente et à la promotion des œuvres du peintre en parallèle des expositions temporaires officielles et publiques. Son aménagement et sa représentation spécifiques montrent une volonté de la part de certains artistes genevois de prendre soin de leur lieu de travail afin d'accueillir des amateurs potentiellement intéressés à acquérir des œuvres. Parmi les exemples mentionnés précédemment, celui d'Alexandre Calame en est sans doute le plus significatif. Selon l'illustration de 1851, les visiteurs «admirent les tableaux nouvellement achevés» placés sur des chevalets ou accrochés au mur, sur le modèle des galeries de marchands de tableaux modernes comme celle de Paul Durand-Ruel qui était un intermédiaire du paysagiste à Paris, «ou examinent quelques-unes des études peintes à l'huile placées sur les casiers inférieurs de la bibliothèque ».

L'hospitalité dans les ateliers est l'occasion de faire découvrir en avant-première un ou plusieurs tableaux précédant leur exposition publique. L'artiste invite ses amis amateurs et critiques d'art, comptant en tirer quelques propos élogieux dans la presse. La stratégie est jugée parfois risquée, le tableau ne soutenant pas toujours « sa réputation au grand jour »(11). Mais dans d'autres cas, elle est réussie : Joseph Hornung joue cette carte en 1829 juste avant le Salon au Musée Rath pour son tableau *Les derniers moments de Calvin* (Bibliothèque de Genève, Centre d'iconographie genevoise), qui obtient les suffrages de l'auteur de l'article après qu'il se soit rendu chez le peintre. C'est pour cette raison que certains artistes n'hésitent pas à organiser de véritables expositions dans leurs ateliers allant jusqu'à attirer la clientèle par la distribution d'affiches (fig. 11).

Pièce d'accueil de la clientèle, elle est aussi l'ultime rendez-vous des amateurs. Au lendemain du décès de François Diday, son ami Charles Du Bois-Melly, peintre, écrivain et critique d'art, qui a souvent fréquenté les ateliers, a gardé le souvenir du vieux poêle et des œuvres du paysagiste encore accrochées au mur avant leur dispersion sur le lieu même de leur création(12) (fig. 13).

Conclusion

Ce ne sont guère les aspects manuels du métier ou l'image du génie de l'artiste, contrairement à bien des illustrations réalisées par les artistes étrangers, qui sont mis en valeur dans les représentations d'ateliers genevois, mais plutôt les conditions de vie des peintres qui sont le plus souvent exprimées, par l'image ou la littérature. Elles résultent de préoccupations sociales très prononcées d'une grande partie de la population, touchant divers types de professions, tout au long des XVIIIe et XIXe siècles. Elles mettent ainsi en lumière quelques aspects du métier de peintre, encore présents aujourd'hui sous d'autres formes.

Notes

1 Au sujet des collections d'objets d'art des artistes et artisans à Genève aux XVIIIe et XIXe siècles, je me permets de renvoyer à mon article «De l'atelier au marché de l'art: collections d'œuvres d'art et activités commerciales des artisans et des artistes à Genève aux XVIIIe et XIXe siècles», in *Patrimoine genevois: Histoire des collections à Genève du XVIe au XIXe siècle*, Chêne-Bourg (Genève), 2011, pp. 119-172. Sur les représentations d'ateliers en Europe, voir: Jeannine Baticle, Pierre Georgel et Nicole Willk-Brocard, *Technique de la peinture : l'atelier*, cat. expo. Paris, 1976 ; Jan Blanc et Florence Jaillet, *Dans l'atelier des artistes. Les coulisses de la création de Léonard de Vinci à Jeff Koons*, Paris, 2011.

2 Frédéric Hueber, «Les "objets gothiques" de Jean- Jacques Rigaud (1785-1854) : histoire et enjeux », in *Patri- moine genevois: Histoire des collections à Genève du XVIe au XIXe siècle*, Chêne-Bourg (Genève), 2011, pp. 211-233.

3 Marie Alamir-Paillard, « "Aux arts, citoyens !" Rodolphe Töpffer ou la critique militante (1826-1832) », in *Critiques d'art de Suisse romande: de Töpffer à Budry*, Lausanne, 1993, pp. 37-87.

4 Rodolphe Töpffer, «Réflexions et menus propos d'un peintre genevois», in *Mélanges sur les Beaux-Arts*, tome 2, Genève, 1957 (1830), pp.9-27. Voir aussi la comédie de Rodolphe Töpffer écrite en 1828, *L'Artiste, comédie en un acte et en prose*, Genève, 1945, mettant en scène dans un atelier un peintre, des amateurs et des marchands de statues et d'objets d'art.

5 F. Gas, « François Diday », in *Journal de Genève*, 20 novembre 1879.

6 Emile Julliard, *Trois contes genevois: un tableau de Diday*, illustrations de Henri Hébert, Genève, 1893.

7 Sur le tableau à l'huile de Barthélemy Du Pan et son statut social, voir Danielle Buysens, « Barthélemy Du Pan », in *Artistes à Genève: de 1400 à nos jours*, Genève, 2010, pp. 174-175.

8 *Journal de Genève*, 20 décembre 1877, p.3.

9 A.-J. Dupays, « Visite aux ateliers. Atelier de M. Calame », in *L'Illustration journal universel*, 18 janvier 1851, vol. XVII, n° 412, pp. 43-46. Sur Alexandre Calame, voir Valentina Anker, *Alexandre Calame: vie et œuvre. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Fribourg, 1987.

10 Eugène Rambert, *Alexandre Calame, sa vie son œuvre d'après les sources originales*, Paris, 1884, pp.271-272, décrit brièvement le dernier atelier de Calame à la rue du Rhône et témoigne que nombre de visiteurs venaient voir le peintre dans cet atelier.

11 *Journal de Genève*, 17 septembre 1829, p. 2.

12 Pour François Diday, un catalogue des œuvres en vente fut établi: *Catalogue d'études et tableaux d'après nature par François Diday. En vente dans son atelier, rue Adhémar Fabri 4, à partir du 4 juin 1879*, Genève, 1879. Les œuvres du paysagiste Charles Guigon furent aussi vendues aux enchères dans son atelier au lendemain de sa mort et sa fille peignit une vue de cet atelier avant la dispersion (Fanny Guigon, *Atelier du peintre Charles Guigon*, Sotheby's, 27 janvier 2007).

Künstlerateliers in Genf

Im 18. und 19. Jahrhundert nutzten die Genfer Künstler in ihren Werken ihre Ateliers als regelrechte Theaterbühnen. Während bei diesen Inszenierungen – in Genf wie im Ausland – das soziale Leben der Künstler im Vordergrund stand, beschäftigten sie sich in gewissen Fällen auch mit spezifischen Forderungen gegenüber den lokalen Verhältnissen.

Die auf Bildern und in der Literatur dargestellten Ateliers sind nun nicht mehr blosse Ansammlungen von Kunstwerken. Mit den Mitteln der Karikatur und in der Kunstkritik fokussieren sich die Werke zunehmend auf das karge Leben der Maler in einer Stadt, in der nur wenige Kunstliebhaber bereit sind, ihre Bilder zu kaufen. Ab Beginn der Aufklärung versuchen die Künstler, sich mit Selbstbildnissen im Rahmen ihrer Wirkungsstätten in höheren sozialen Gesellschaftsschichten anzusiedeln. Erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts wird das Atelier zum eigenständigen Thema, das den Erfolg des Bürgertums illustriert und vor allem die künstlerische Produktion durch den Empfang von Kunstliebhabern zur Geltung bringt.

Ateliers d'artista a Ginevra

Nel XVIII e nel XIX secolo gli artisti ginevrini utilizzano la messinscena del proprio atelier come mezzo d'espressione. Se la loro vita sociale ne costituisce la trama principale, come nelle opere dei colleghi europei, in alcuni casi risponde, di fatto, a specifiche rivendicazioni nei confronti della storia locale.

Più che un luogo in cui sono riuniti dei modelli, la rappresentazione artistica e letteraria dell'atelier mette in evidenza tre aspetti principali. Attraverso la caricatura e la critica d'arte, l'accento è posto sulla precarietà della vita dei pittori in una città che annoverava un numero limitato di amatori disposti ad acquistare le loro opere. A partire dal secolo dei Lumi, il riferimento all'atelier attraverso l'autoritratto aspira a inscrivere l'artista in un ambiente sociale elevato. Solo nel corso del XIX secolo l'atelier diventa un soggetto autonomo strumentalizzato per formulare l'ascesa borghese, nonché per valorizzare la produzione artistica attraverso l'accoglienza degli amatori.

L'auteur

Vincent Chenal est docteur en histoire de l'art, spécialiste des collections, du marché de l'art et de la peinture à Genève et en France du XVIIe à la première moitié du XIXe siècle. Contact: vincent.chenal37@gmail.com