

Zeitschrift: Annales fribourgeoises
Herausgeber: Société d'histoire du canton de Fribourg
Band: 66 (2004)

Artikel: Les aquarellistes de sa majesté
Autor: Guisolan-Dreyer, Colette
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-818241>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.12.2025

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

William Callow, John Ruskin et leurs émules anonymes

LES AQUARELLISTES DE SA MAJESTÉ

Dans l'iconographie fribourgeoise du XIX^e siècle,
la production des artistes anglais, professionnels ou amateurs,
forme un îlot d'une liberté singulière.

PAR COLETTE GUI SOLAN-DREYER

Si les collections d'arts graphiques du Musée d'art et d'histoire sont très riches en iconographie fribourgeoise, l'apport des artistes et amateurs d'outre-Manche est mince, en quantité. On ne compte en effet qu'une quinzaine de dessins et d'aquarelles ainsi qu'un carnet de croquis, datés entre 1828 et 1880, et acquis pour la plupart à partir des années 1980 (voir la liste en annexe).¹ L'étroitesse du fonds peut tenir à plusieurs causes, dont la première est la fragilité de ces témoignages sur papier. N'ayant pas trouvé preneur sur le site même, emportés par leurs auteurs comme souvenirs de voyages et conservés dans des albums, ils n'émergent que rarement, sauvés au gré de l'identification des lieux. De plus, sur le continent et notamment en France, l'indifférence a longtemps été de mise face à la production picturale anglaise.²

Les dessins anglais conservés au MAHF méritent pourtant qu'on s'y attarde. Ils témoignent, d'après l'exemple de Fribourg, de l'évolution iconographique des vues de villes; de panoramiques, celles-ci vont en effet à l'époque romantique se resserrer à l'intimité d'une place ou d'une rue, et par la suite elles relateront les changements de la ville s'ouvrant à la modernité. On peut également chercher dans ce dossier graphique le portrait du dessinateur britannique type, en se référant au parcours d'aquarelliste professionnel de William Callow (1812-1908), particulièrement long et riche en déplacements.

Mais il faut d'abord jeter un regard sur la technique de l'aquarelle, évoquer son statut et les avantages qui lui ont assuré un très large emploi au XIX^e siècle. Ces prémisses éclairent le rôle important joué par l'aquarelle sur deux plans, l'approche directe de la nature et la couleur.

Jusqu'au XIX^e siècle l'aquarelle³, connue pourtant dès l'Antiquité, est utilisée pour mettre en valeur un dessin dans lequel le trait, à l'encre ou au crayon, a la primauté sur la couleur. On y recourt pour des annotations de couleurs ou des dessins préliminaires. Au XVIII^e siècle, on la tient encore pour un art mineur pratiqué par l'aristocratie, quand elle n'est pas considérée comme un loisir cultivé typiquement féminin. Il revient aux artistes anglais de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, dont le plus célèbre est Paul Sandby (1731-1809)⁴, de l'imposer comme technique à part entière. Puis des aquarellistes comme Thomas Girtin, ne se contentant plus de lavis teintés, vont en élargir les possibilités techniques, travaillant par touches visibles et chevauchements de couleurs humides. Cette évolution culmine avec l'autonomie de l'aquarelle, technique se suffisant à elle-même, non plus art secondaire soumis à la mise en valeur d'une composition. Désormais l'aquarelle tente de rivaliser, outre-Manche, avec la peinture à l'huile. Des artistes en font leur spécialité, s'y adonnant exclusivement. Des sociétés d'aquarellistes voient le jour dès 1804 dans le but de mettre sur pied des expositions.

Une technique démocratique au service d'albums de paysages

L'essor de l'aquarelle va être favorisé par une série d'améliorations techniques déterminantes, toutes élaborées en Angleterre. Ainsi, depuis 1780, les couleurs à l'aquarelle sont disponibles sous la forme de tablettes solubles, mises au point par les frères Thomas et William Reeves. Cette découverte libère les artistes de la préparation laborieuse et professionnelle des pigments et leur permet de travailler hors de l'atelier. A cet aspect pratique indéniable s'ajoutent la qualité irréprochable des couleurs, leur faible coût et la grande variété du choix. A partir de 1830 arrivent dans les échoppes des marchands de couleurs des godets de métal, qui préservent l'humidité des pigments (*Moist Water Colours*) et rendent superflu l'ajout de miel ou de glycérine, auparavant nécessaire. Ils sont fabriqués par W. Windsor et H.C. Newton. On doit à la même firme, vers le milieu des années 1840, le tube de fer blanc fermé par un bouchon à vis. Les progrès touchent également le support: en 1780, le fabricant de papier James Whatman met au point le papier vélin, plus approprié à la technique de l'aquarelle, par sa texture lisse, que le papier vergé.

En Angleterre, ce que l'on qualifie de «grand siècle du paysage»⁵ se confond, d'un point de vue chronologique, avec l'«âge d'or de l'aquarelle»⁶. On situe dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle le début des transformations qui affectent la peinture de paysage, et on fixe le terme de ce temps fort de l'art anglais au milieu du siècle suivant.⁷ En 1768, au moment de la fondation de la *Royal Academy of Arts* à Londres, le paysage est soumis à la hiérarchie classique des genres: seuls le paysage historique et le paysage champêtre correspondent aux critères de la peinture de paysage admis par l'*Academy*. Le troisième genre, le paysage topographique, issu de la tradition hollan-

daise du paysage réaliste, consiste en la reproduction fidèle d'un site au crayon ou à la plume. Ce genre très prisé en Angleterre est dévolu aux seuls dessinateurs, et n'occupe qu'un rang subalterne dans la hiérarchie. Il revient cependant en partie à ces dessinateurs spécialisés d'évoluer vers une approche plus picturale et subjective du paysage.

Les voyages pittoresques en Angleterre, au Pays de Galles, en Ecosse et en Irlande se développent sous l'influence du révérend William Gilpin (1724-1804), aquarelliste et théoricien du paysage qui met à la mode le *Picturesque Tour*, au cours duquel le voyageur consigne ses impressions dans des carnets d'esquisses. Le succès de ces excursions doit son ampleur à la fin du Grand Tour sur le continent⁸, qui est alors en proie aux guerres napoléoniennes, ainsi qu'à la démocratisation de l'aquarelle. Le Grand Tour, exigeant un fort engagement financier, était réservé à l'aristocratie qui le considérait comme faisant partie de l'éducation de ses rejetons. Les voyages pittoresques dans les îles britanniques sont accessibles à une tranche plus large de la population, où se mêlent aquarellistes professionnels et amateurs, artisans, bourgeois et aristocrates.⁹

L'emploi de l'aquarelle s'est notamment répandu grâce aux artistes britanniques qui ont, les premiers, parcouru le continent et les contrées lointaines pour consigner leurs impressions dans des croquis destinés à l'illustration de guides ou de recueils sur le thème du voyage pittoresque. Nombre d'artistes anglais ont participé à des albums publiés en France.

Les plus célèbres recueils sont dirigés par le baron Taylor. Les lavis et aquarelles de Girtin servent à la publication posthume d'un album d'aquatintes sur Paris et ses environs, qui n'a pas d'égal français. Les dessins de Prout sont reproduits sous forme de lithographies dans *Illustrations of the Rhine* (1824). David Roberts (1796-1864) voyage en Espagne en 1832-1833; à son retour, ses dessins sont lithographiés dans *Picturesque Sketches in Spain*. Thomas Shotter Boys participe à l'illustration de plusieurs albums, notamment des *Picturesque Architecture in Paris, Ghent, Antwerp, Rouen*, etc., recueil de 26 grandes chromolithographies imprimées à Londres en 1839. Quant à Ruskin, la rédaction et l'illustration de son histoire du peuple suisse à partir de l'architecture des villes sont restées à l'état d'ébauche, mais ce projet constitue le but de ses voyages.

Les années 1820 marquent un pas dans la reconnaissance de l'aquarelle en Angleterre comme en France. L'*Old Water-Colour Society*, se reconstituant en tant que société d'expositions, reconnaît en 1821 la spécificité anglaise de cette technique et la hisse au rang de la peinture à l'huile. Elle déclare: «L'aquarelle peut, à juste titre, être considérée comme un nouvel art, et dans sa pratique actuelle comme une invention des artistes anglais; ces considérations devront avoir une certaine influence sur le jugement et les encouragements de son public. En quelques années, les matériaux utilisés dans la branche de la peinture et la manière d'en user ont été améliorés grâce à de nouvelles découvertes chimiques et à d'efficaces innovations par rapport aux anciennes pratiques.

Les dessins légèrement teintés, autrefois considérés comme l'ultime application de cet art, ont été remplacés par des peintures dont la puissance n'est pas inférieure à celle de la peinture à l'huile et qui égalent celles-ci par la délicatesse de teinte, la pureté, et la légèreté de ton.»¹⁰

A Paris, au Salon de 1824, la médaille d'or accordée à Copley Fielding, Constable et Bonington suscite un nouvel intérêt pour l'aquarelle anglaise, dont les critiques s'accordent à reconnaître la supériorité. De même Eugène Delacroix est-il stupéfié par l'usage, absolument inhabituel aux yeux des peintres français, qu'en fait Richard Parkes Bonington (1802-1828) dans ses copies au Louvre des chefs-d'œuvre amassés par Napoléon: «Il avait déjà dans ce genre qui, dans ce temps-là, était une nouveauté anglaise, une habileté surprenante.»¹¹ Bonington marque bien d'autres jeunes peintres qui trouvent dans l'aquarelle un moyen de se distancer du néoclassicisme, et au Louvre – dont les facilités d'accès sont connues – une matière infinie pour se former et aiguiser leurs armes contre la génération précédente. A la facture lisse et au lavis monochrome des néoclassiques, ils opposent la couleur et une grande liberté dans la touche.

Les dessinateurs anglais de vues fribourgeoises: esquisse d'une identité

Deux des aquarellistes sont célèbres, John Ruskin et William Callow; deux autres, Charles Francis Annesley et Joshua Edward Dolby, ont droit à une brève mention dans les dictionnaires; le reste des aquarellistes est non identifié ou anonyme.

William Callow¹² naît en 1812 à Greenwich. Il se forme dès l'âge de 11 ans auprès de Theodore Fielding (1823-1827) puis de Thales Fielding, frères du célèbre peintre Copley Fielding, qui lui apprennent l'aquarelle et l'aquatinte. A 14 ans, Callow connaît déjà les aquarelles de John Varley, David Cox et Copley Fielding. Il reçoit les encouragements de ce dernier. Comme le plus jeune des frères Fielding, Newton, travaille comme graveur à Paris, Callow s'y rend en 1829. Il exécute des gravures sur la Suisse pour l'éditeur Jean-Frédéric Osterwald (1773-1850) et seconde Newton Fielding dans ses travaux de peintre animalier. En 1831, il fait la connaissance de l'aquarelliste Thomas Shotter Boys (1803-1874), qui exercera une grande influence sur lui, et reprend seul – trois ans plus tard – l'atelier qu'ils ont en commun. W. Callow fait partie, avec Bonington qui les a tous influencés, et Thomas Shotter Boys, des artistes qui ont marqué l'apogée de l'aquarelle en France dans les années 1820-1830. Ses leçons de dessin rencontrent un franc succès et lui assurent un gagne-pain régulier. Au Salon de 1834 Louis-Philippe, qui avait fréquenté des aquarellistes anglais durant son exil, remarque son aquarelle «*A View from Richmond*» et le charge d'enseigner le dessin à ses enfants, le duc de Nemours et la princesse Clémentine. Callow a 21 ans, ses élèves guère moins. En cinq ans en France, il passe du statut d'apprenti graveur à celui de maître de dessin à la mode.

En 1837, il travaille pour plusieurs éditeurs d'ouvrages illustrés et retouche même les bois gravés pour la publication des *Galeries Historiques du Palais de Versailles*, publiées entre 1839-1848. Très pris, il décline l'offre d'Alexandre Dumas de l'accompagner dans le sud de la France pour illustrer ses impressions de voyage. A cette époque, il exécute également des scènes navales et des marines qui se vendent facilement. Ce début de carrière est favorisé par la mode de l'aquarelle. Son style de dessinateur exact et de coloriste plaît. L'aquarelliste est récompensé par une première médaille d'or au Salon de 1840.

En 1841, de retour à Londres, il conquiert peu à peu une large clientèle aristocratique, jusqu'à devenir un dessinateur des plus à la mode. Il épouse Harriet Anne Smart (1819 - 1883), fille d'un violoniste, éditeur de musique et facteur de piano-forte. Devenu associé en 1838 de l'*Old Water-Colour Society*, il en sera le secrétaire (1865-1870). Dès 1855, W. Callow vit à Great Missenden / Bucks. Il se remarie en 1884 avec une jeune femme de 27 ans, Mary Louisa Jefferay. Leur voyage de noces les emmène à Paris et en Suisse.

Sa vie durant, il entreprend d'innombrables voyages dans les îles britanniques et sur le continent, en Europe occidentale. Son premier voyage en Suisse, en 1838, l'amène sur les traces de Turner (Lausanne, Vevey, Mont-Blanc, Grand-Saint-Bernard, Martigny, Sion, Loèche). En 1892, à l'âge de 80 ans, voulant revoir l'Italie, il traverse la Suisse en passant par Bâle et Lucerne. Il meurt le 20 février 1908.

La carrière de W. Callow est peu commune par sa régularité et sa longévité, mais des recoupements avec celle d'autres artistes contemporains mettent en évidence quelques traits communs. Enumérons.

La précocité des carrières, qui se double de l'apprentissage particulièrement long des techniques.

Le voyage, qui demeure l'obligatoire complément de la formation en atelier.

La production prolifique des dessinateurs, à l'exemple de Turner qui exécute 400 études durant son premier voyage en Suisse, ou de W. Callow qui choisit parmi des centaines d'esquisses au crayon celles qu'il exécute à l'aquarelle une fois de retour à l'atelier.

Le rythme soutenu du voyage¹³: les dessinateurs ne s'attardent guère en route, comme on le déduit du carnet d'esquisses du MAHF dont les 5 dessins sur Fribourg sont datés du même jour.

L'habitude largement répandue de l'enseignement, qui pour beaucoup d'artistes constitue le moyen de subsistance. Peu d'artistes vivent de la vente de leurs aquarelles, comme Peter de Wint (1784-1849). Thomas Shotter Boys, que l'enseignement rebute, tombe à son retour à Londres dans une réelle pauvreté.

Enfin, l'édition de planches isolées et d'albums illustrés, qui connaît au XIX^e siècle un très grand développement. Ruskin, Callow, Annesley et Dolby sont actifs en

tant qu'illustrateurs. La tradition du paysage reproduit sous forme de gravure existe déjà, mais est amplifiée: le paysage topographique est souvent le point de départ d'une gravure. Les techniques utilisées sont l'aquatinte, appréciée parce qu'elle imite le lavis, la manière noire, la gravure au trait, la gravure sur bois, la lithographie et la chromolithographie.

Les femmes ne sont pas absentes de la scène artistique anglaise mais il semble qu'elles soient restées en retrait. La reine Victoria¹⁴ rencontrée par Callow en 1852, aime l'aquarelle et la pratique. En 1868, cent ans après les paysages alpestres suisses de William Pars, la reine entreprend sous un nom d'emprunt un voyage en Suisse qu'elle immortalise dans une série de croquis aquarellés. Les rares femmes aquarellistes citées sont qualifiées de bons amateurs.¹⁵ L'aquarelle apparaît comme un divertissement qui fait partie de l'éducation bourgeoise et aristocratique, et les femmes s'y consacrent avec assiduité si l'on en juge par l'exemple de la princesse Clémentine qui prit, auprès de W. Callow, des leçons deux fois par semaine pendant sept ans! La première épouse de W. Callow, Harriet Anne Smart, qui le suit dans ses voyages, s'y adonne dans un style proche de celui de son mentor.

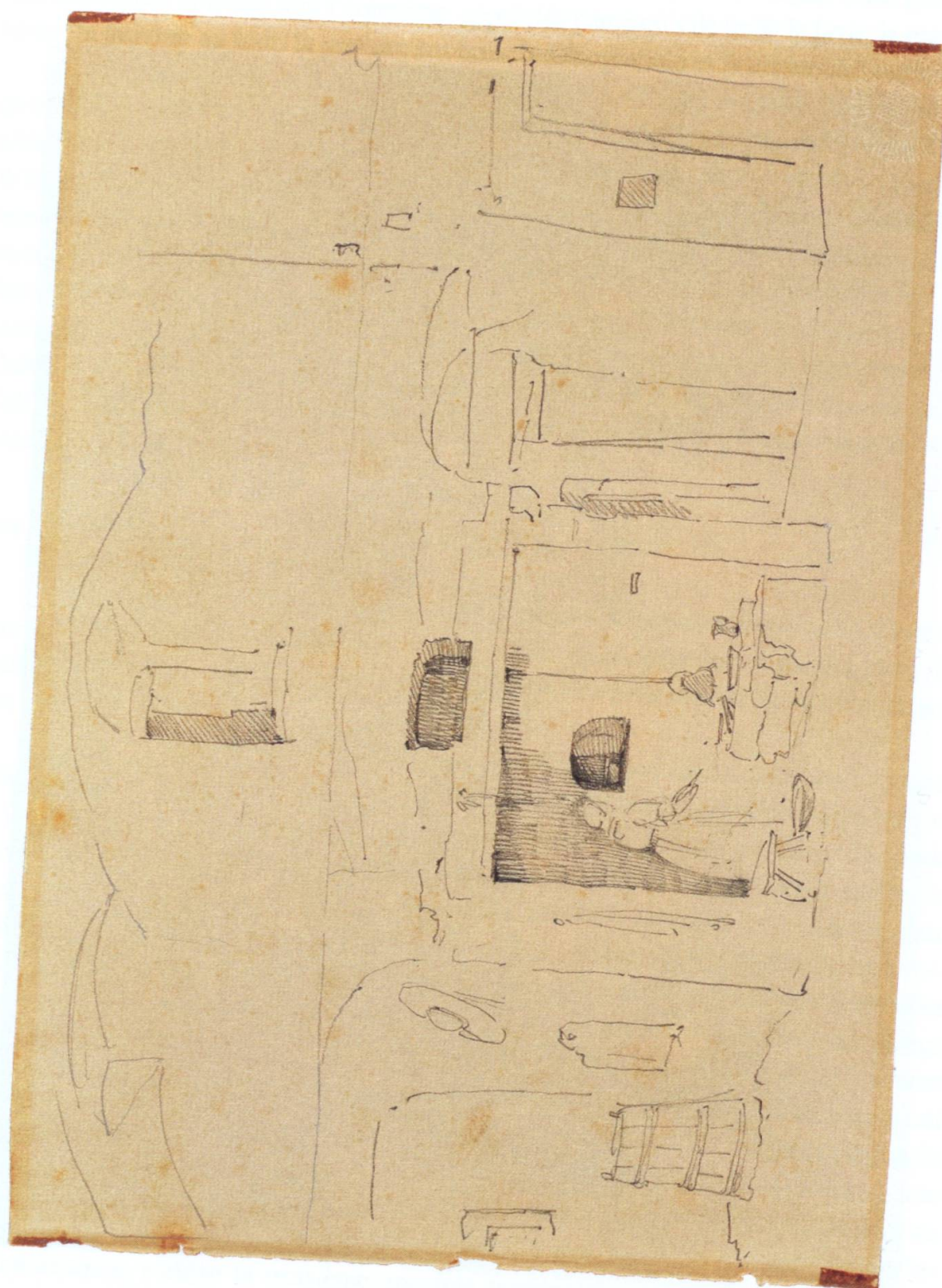
Les années 1820: un *must*, l'ermitage de la Madeleine

L'ermitage de la Madeleine apparaît jusque dans le premier tiers du XIX^e siècle comme le seul objet de curiosité qui incite le visiteur à faire un détour par Fribourg. La tradition du dessin au crayon rehaussé au lavis perdure pour dresser de la ville un portrait exact.

Charles Francis Annesley (1787-1863) peint et dessine sur le motif des paysages et des vues d'architecture d'Italie, de Suisse, d'Autriche et d'Angleterre. «Fribourg vu du Palatinat» (ill. 1), bien que non daté, constitue la vue la plus ancienne du fonds, comme le laisse supposer sa dette envers les paysages idéalisés du XVIII^e siècle. La composition intégrant, dans un écrin de verdure, un site s'étagant sur plusieurs plans reflète l'influence de Claude Lorrain et du paysage classique. Par son dessin architectural minutieux et son premier plan sombre, cette vue rappelle aussi la production des petits maîtres fribourgeois contemporains. Le premier plan montre un endroit sauvage et délabré, alors que depuis le dernier quart du XVIII^e siècle la promenade du Palatinat offrait une belle allée d'arbres devenue promenade publique grâce au don du terrain fait en 1774 par Romain de Diesbach-Steinbrugg. La plaine des Neigles forme la langue de terre au second plan. Peu avant 1827, une promenade y est aménagée, qualifiée d'une des plus pittoresques de la ville. La partie visible de la ville s'étend des Cordeliers au monastère de la Visitation. A la hauteur de l'hôtel Ratzé, que l'on reconnaît à sa galerie Renaissance, s'élève la troisième enceinte occidentale, construite dans le dernier quart du XV^e siècle, avec la petite tour du Belsaix, démolie en 1829. Sa présence induit donc une date antérieure pour l'exécution de ce lavis.



(ill. 1)
Charles Francis Annesley (1787-1863), Fribourg vu du Palatinat, avant 1829
Plume et lavis de sépia sur papier, 24,5 x 32 cm (inv. MAHF 8162)



(ill. 2)

Anonyme anglais, Intérieur de l'ermitage de la Madeleine, 1828
Crayon sur papier, 20 x 28 cm (inv. MAHF 1956-1)



(ill 3)
 Anonyme anglais, Vue de la place de la Balme, 1834
 Crayon, lavis et aquarelle sur papier, 24,2 x 34,5 cm (inv. MAHF 1997-111)

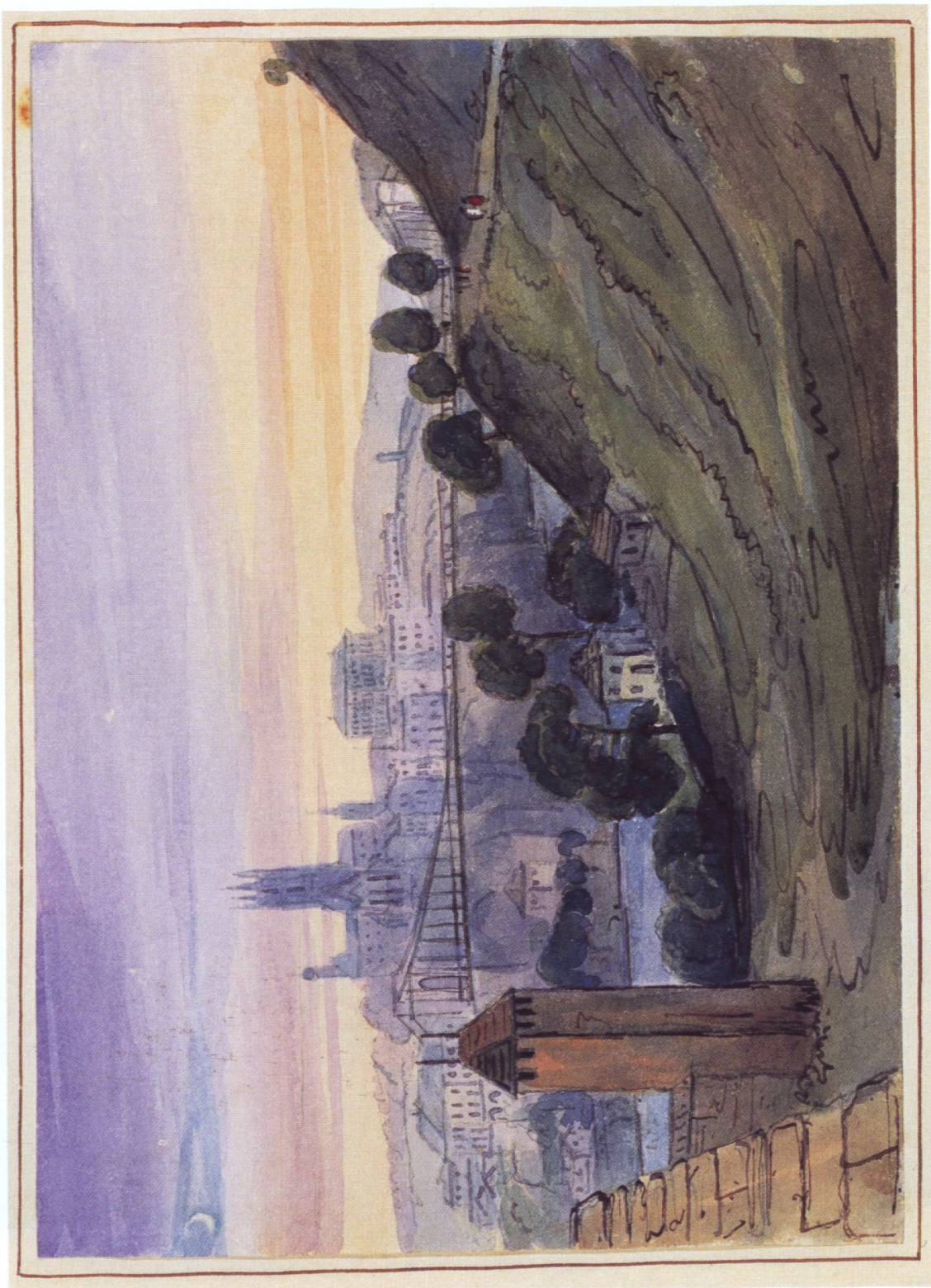


(ill. 4)
 William Callow (1812-1908), Fribourg et l'entrée du Gottéron, 1852
 Crayon et aquarelle sur papier, 24 x 35 cm (inv. MAHF 8163)



(ill. 5)

Anonyme anglais, Les Tornalettes, milieu du XIX^e siècle
Aquarelle sur papier, 62 x 48,5 cm (inv. MAHF 1995-72)

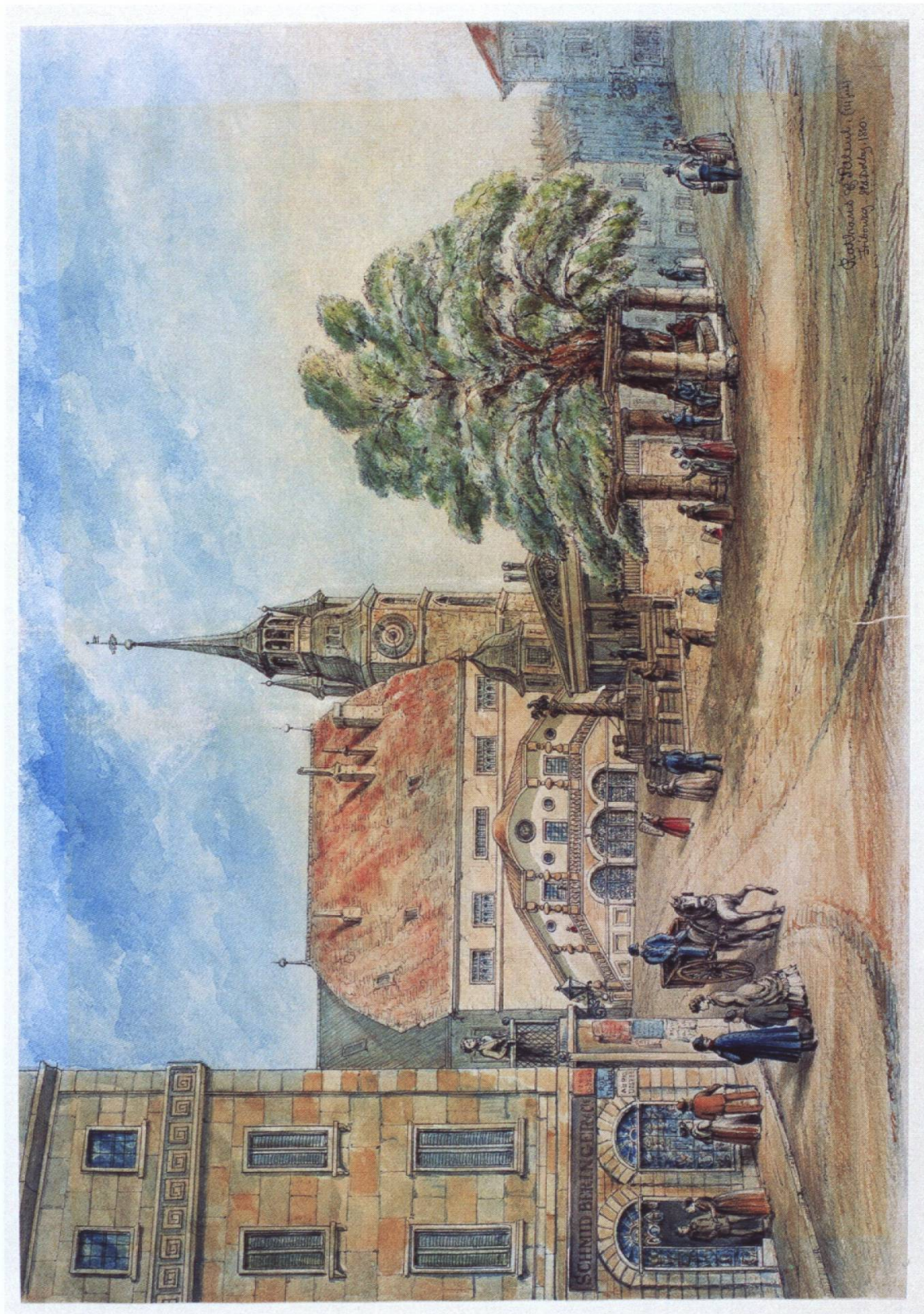


(ill. 6)

Sir Charles Green Elicombe (1785-1871), Fribourg vu de l'est, 1843
Aquarelle sur papier, 16 x 22,7 cm (inv. MAHF 1965-13)



(ill. 7)
 John Ruskin (1819-1900), Eglise Saint-Jean à Fribourg, 1871
 Crayon et aquarelle sur papier, 23,6 x 30,6 cm (inv. MAHF 1984-10)



(ill. 8)
 Joshua Edward Adolphus Dolby, Vue de la place de l'hôtel de ville, 1880
 Crayon et quarelle, 34,5 x 50 cm (inv. MAHF 1994)

Un anonyme anglais réalise deux vues d'intérieur de la Madeleine en septembre 1828 (ill. 2). Composé à l'origine de deux cellules, l'ermitage fut agrandi aux dimensions actuelles entre 1680 et 1708 par Jean-Baptiste Duprez, de Gumeffens, et son compagnon Joannes Liecht, de Friedberg en Souabe. Il fut occupé par un ermite jusqu'en 1800. Considéré comme la plus vaste habitation troglodyte de Suisse, il suscita dès son agrandissement l'intérêt des promeneurs, des artistes et des historiens. Il devint, en fait, «l'unique attraction véritable de Fribourg au XVIII^e siècle, la seule qui conduise certains voyageurs à passer par la ville des bords de la Sarine.»¹⁶ Plusieurs guides édités à cette époque citent l'ermitage parmi les curiosités de Fribourg. Christian Cay Lorenz Hirschfeld décrit la Madeleine dans sa *Théorie de l'art des Jardins*¹⁷ puis ajoute: «Le canton d'alentour est un vrai désert mélancolique. On n'aperçoit ni villages, ni chaumières; on ne voit que forêts et rochers et dans le fond coule avec bruit la Sane dans son lit primitif et rempli de pierres. La profonde solitude et la gravité de la nature inspirent à l'âme quelque chose de paisible et de sombre.»

Avec ses grandes pièces, ses fontaines d'eau de pluie et son jardin potager, l'ermitage apparaît comme un logement sans grand confort mais vivable. Joseph Addison en décrit l'intérieur peu de temps après sa création: «Il y a 25 ans environ que cette solitude est habitée par un Hermite (Jean-Baptiste Duprez) qui s'est pratiqué dans le roc, et avec ses propres mains, une jolie chapelle, une sacristie, une chambre, une cuisine, un cellier et d'autres commodités. La cheminée traverse le roc, de manière qu'on voit le ciel en regardant du bas en haut, quoique les chambres soient enfoncées profondément dans la montagne. Il a taillé en plate-forme un des côtés du rocher pour s'y pratiquer un jardin; et par le moyen d'une grande quantité de terre qu'il a transportée des campagnes voisines, il s'est fait une espèce de petit territoire qui fournit sa table avec une profusion qu'on ne soupçonnerait pas chez un Hermite. Cet ingénieux solitaire ayant remarqué des gouttes d'eau ruisselant en quelques endroits du roc, il en a suivi les veines et s'est ménagé dans les entrailles de la montagne deux ou trois fontaines qui servent tout à la fois à son propre usage et à l'arrosage de son petit jardin.»¹⁸

De 1816 à 1884, l'ermitage est occupé par la famille Zollet. C'est cette famille que notre dessinateur rencontre probablement lors de sa visite en 1828. Sur le dessin exécuté d'un coup de crayon sûr, rapide et précis, une femme s'affaire auprès du foyer que surmonte la cheminée. Son chapeau de paille est suspendu à gauche. Sur le second dessin, la cuisine et une pièce de rangement qui atteste les activités laborieuses des habitants encadrent le corridor. Le dessinateur s'est placé dans l'axe de l'enfilade des pièces, montrant par une succession d'encadrements de porte l'étendue des lieux. Il se situe au milieu de l'ermitage, qui comprend d'est en ouest: la sacristie, la chapelle, une antichambre, une salle parfois appelée réfectoire, la cuisine, la grande salle éclairée par quatre grandes baies, l'atelier, la cellule de l'ermite, et un dernier local. Alexandre Dumas, qui découvre cet habitat insolite en 1832, s'enthousiasme: «Bientôt nous nous

trouvâmes en face de l'ouvrage le plus merveilleux qu'ait accompli peut-être depuis le commencement des siècles la patience d'un homme.»¹⁹

Dès les années 1830, du neuf: l'intérieur de la ville, détails

Les dessinateurs étrangers commencent à représenter des vues intérieures de Fribourg vers 1830, au même moment que les artistes locaux.

Les maisons de la place de la Balme, croquées par un anonyme anglais en 1834 (ill. 3), dirigent le regard vers la porte du Gottéron et, au-delà de la fortification, vers le ciel; à droite, la composition se concentre autour de la fontaine du Banneret. Plusieurs annotations en anglais ponctuent l'aquarelle: *water*, près de la roue à aube, *white horse* devant la calèche sans cheval, *at Fribourg*, puis dans le cadre en haut à droite: *Nine sketches of Fribourg Bridge Tower lent to Mr. Staub to copy 9 Nov. 1834*. L'auteur a bien confié ses esquisses à un élève en vue de les copier: des trous d'aiguille s'observent en effet sur tout le pourtour laissé blanc, pour tendre un fil quadrillant le dessin afin d'en faciliter la copie (mise au carré).

Cet exercice est le premier auquel se soumet tout élève en atelier. La consigne est l'observation, la connaissance et l'imitation de la nature.²⁰ Des manuels pratiques rassemblent des modèles pour apprendre à dessiner les diverses essences d'arbres et à se préparer à l'étude en plein air. La copie possède ses lettres de noblesse. Thomas Girtin et J.M.W. Turner copient, au crayon rehaussé de lavis, les œuvres de la collection du Dr Thomas Monro (1759-1833), à la demande du collectionneur lui-même. Richard Parkes Bonington exécute à l'aquarelle des copies d'après des tableaux de maîtres anciens conservés au Louvre, qui seront la source de plusieurs de ses propres aquarelles.

William Callow (1812-1908) ne signe pas sa vue de Fribourg prise de l'entrée du Gottéron, mais il la date: *October 19th 52* (ill. 4). L'état actuel est fortement altéré par une exposition trop grande à la lumière. Callow, âgé de 40 ans lorsqu'il s'arrête à Fribourg, est un artiste accompli, reconnu tant en Angleterre qu'en France comme un brillant paysagiste à l'aquarelle. Trois ans plus tard, Maxime Du Camp relèvera l'excellence de ses aquarelles présentées à l'Exposition universelle de Paris.²¹ Ce dessin se détache des autres aquarelles par la liberté de sa facture et son aspect très pictural, qui font aujourd'hui sa modernité. Sur les grandes lignes de la composition esquissées au crayon, l'aquarelliste façonne le motif en simplifiant de manière presque cubiste falaises et fortifications, travaillant par superposition de taches translucides. Il faut supposer que le travail à l'aquarelle est exécuté, selon l'habitude de Callow, en atelier.

Sur la feuille représentant les Tornalettes vers 1840-1850 (ill. 5), un anonyme anglais a directement travaillé à l'aquarelle sur un papier humidifié sans recourir au crayon pour la construction du dessin. Le tiers inférieur de la composition reçoit une scène de genre, inspirée par Bonington, Thomas Shotter Boys ou Callow. La tour se

détache seule sur le ciel changeant d'une fin de journée. Dans le groupe de figures, un peu de pigment coloré a été enlevé sans qu'il y ait eu d'effacement total. Turner nous a habitués à des corrections par léger grattage du papier ou encore par suppression de la couleur encore humide au moyen de mie de pain. La lumière ne surgit pas de la blancheur du papier, mais des reflets jaunâtres qui miroitent dans la façade. L'aspect seigneurial des Tornalettes frappe à côté de la modestie de la maison voisine, tirée d'un cahier de modèles d'architectures.

Un petit carnet relié cuir contient 46 dessins et aquarelles qui nous permettent de suivre les pérégrinations d'un voyageur anonyme de Neuchâtel aux îles Borromées, entre le 16 octobre et le 21 novembre 1860. Seules les vues lacustres sont traitées à l'aquarelle. Six esquisses un peu maladroitement témoignent de sa découverte de Fribourg. La nef de Saint-Nicolas est la seule vue d'intérieur du carnet, qui montre les deux dernières travées avant la chaire, et détaille un peu plus l'orgue. Depuis son achèvement en 1834, l'orgue de Saint-Nicolas, pièce maîtresse d'Aloys Mooser (1770-1839), est un des pôles d'attraction des voyageurs européens à Fribourg. L'orgue jouit d'une telle notoriété qu'il devient le motif unique de lithographies. Un an environ après sa construction, Louis Joseph Schmid publie une élévation et un plan du grand orgue lithographiés par Robert Wallis, planche qui connaîtra plusieurs éditions et divers formats.

Fribourg à l'orée de la modernité: ponts suspendus et magasins bourgeois

Avec son grand pont suspendu, construit en 1832-1834 par l'ingénieur français Joseph Chaley, Fribourg possède une attraction unique au monde, qui attire bientôt les foules. Le pont établit une ligne directe avec le quartier du Bourg. Sa construction audacieuse²² et celle du pont du Gottéron par le même ingénieur (1838-1840) donnent lieu à une foule de représentations destinées aux touristes: plus de 200 gravures et lithographies les prennent pour sujet.

Sir Charles Green Elicombe (1785-1871) représente Fribourg vu de l'est, en 1843 (ill. 6). Prise légèrement au-dessus de la tour des Chats, la vue aquarellée met l'accent sur le pont suspendu, Saint-Nicolas, et le pensionnat des jésuites, aujourd'hui détruit. Ce dernier, destiné à accueillir de nombreux élèves étrangers attirés par la réputation du collège, est célèbre dès sa construction. Elevé de 1825 à 1827 sur le plan d'un fer à cheval, d'après les plans de Théophile Benteli, cet édifice est le plus important construit à Fribourg dans la première moitié du XIX^e siècle. Cité dans les guides, il constitue une véritable attraction touristique.

John Ruskin (Londres, 1819-Brantwood, Cumberland, 1900) a laissé plusieurs vues dessinées ou photographiées de Fribourg.²³ Le MAHF s'enorgueillit d'en posséder deux. L'une porte la légende «Eglise de S. Jean» et la date «Fribourg 2 June 1871» (ill. 7). En 1871, John Ruskin est un intellectuel reconnu, nommé professeur d'histoire de l'art à

Oxford depuis 1869, et auteur de nombreux ouvrages sur l'art et l'économie politique. Il est aussi un fin connaisseur de la Suisse et de Fribourg. Plusieurs voyages l'y ont conduit, les premiers en compagnie de ses parents, d'aisés commerçants en vins. En 1833 – date de son premier voyage – la famille, venant de la Forêt-Noire, visite Schaffhouse, Constance, se rend en Italie par le Splügen, revient en Suisse en empruntant le Simplon, et visite des lieux qui vont devenir importants pour lui: Sion, Genève, Chamonix, Fribourg, Berne, Thoune, Interlaken, Lucerne, Bâle et Neuchâtel. Le voyage de 1835 emmène les Ruskin sur les mêmes lieux: Genève, Chamonix, Saint-Martin, Vevey, Neuchâtel, Thoune, Fribourg et Baden.

Le croquis de Saint-Jean par Ruskin se concentre sur la modeste silhouette de l'église avant l'agrandissement de la nef vers l'ouest, qui date de 1885. Quelques figures animent le premier plan tandis que la Grand-Rue tient lieu de coulisses. Les rehauts à l'aquarelle ont été peints ultérieurement: on repère en effet quelques annotations de couleur – «*red*» sur le toit de l'église, «*yellow*» sur le mur de l'esplanade de la Grand-Rue – recouvertes ultérieurement par l'aquarelle. L'animation laborieuse autour de la fontaine ne devait pas laisser Ruskin indifférent puisqu'il allait s'engager de plus en plus, à partir de 1871, dans des activités philanthropiques auxquelles il consacrerait la fortune héritée de son père. Ruskin combine deux points de vues, rapprochant arbitrairement la tour de Saint-Nicolas du clocheton de Saint-Jean. Il esquisse la Planche supérieure, la fontaine de Saint-Jean, l'église et le calvaire depuis le bas du chemin Saint-Josse, tandis qu'il se déplace de quelques mètres en contrebas pour dessiner la Grand-Rue et Saint-Nicolas.

La vue de Fribourg prise depuis les Grand'Places est l'une des dernières qui montrent la muraille, avec son échauguette, longeant l'actuelle rue Saint-Pierre, puisque l'aménagement de cette dernière, entre 1872 et 1879, va entraîner la destruction de la fortification. La composition fait ressortir l'étagement de la ville, par une série d'horizontales appuyées, et le relief accidenté du site, rendu par les lignes ondulées du ravin et de la gorge du Gottéron. La facture de Ruskin dans ces deux vues laisse entrevoir l'influence exercée par William Turner, qu'il admire et collectionne. Trente ans avant Ruskin, d'août à octobre 1841, William Turner (1775-1851) entreprenait son deuxième voyage en Suisse et s'arrêtait à Fribourg où il exécuta quelques vues aquarellées, aujourd'hui conservées au British Museum. Ruskin emprunte à Turner le point de vue bas qui confère à l'environnement naturel un caractère grandiose. Mais l'espace et la lumière, magistralement rendus par la couleur chez Turner, prennent chez son émule un caractère graphique.

La place de l'Hôtel-de-Ville, datée 1880, est signée Joshua Edward Adolphus Dolby (ill. 8). Actif dès 1837 à Londres, il voyage en France, en Hollande, en Italie et en Suisse où il exécute des vues d'architecture et de bâtiments antiques. Le dessin révèle l'aspect de la place avant son remodelage par la construction de la route des Alpes (1902-1908). Dolby représente l'animation autour du tilleul comme l'observe Victor Hugo, «étayé sur des piliers et entouré de vieillards se réchauffant au soleil».²⁴ A gauche, la maison d'Alt,

reconstruite en 1836 pour le baron Alfred d'Alt et sa future épouse Pauline von der Weid, manifeste l'émergence d'une bourgeoisie commerçante et industrielle: le rez-de-chaussée est occupé par la quincaillerie Schmid-Béringer de Berne, premier «grand magasin» de la ville face aux Arcades dont les boutiques constituent, pour peu de temps encore, le centre commercial de Fribourg.

A Fribourg, l'aquarelle n'est ignorée ni par les peintres de la seconde moitié du XVIII^e siècle, ni par les petits maîtres actifs au XIX^e. Le lavis et le dessin au crayon sont cependant préférés à l'aquarelle. Un Emmanuel Locher, par exemple, emploie l'aquarelle dans ses paysages mais à la manière du miniaturiste qu'il est. Les Anglais établissent des contacts lors de leurs séjours, comme le suggère la feuille prêtée pour être copiée par Staub. Mais il semble que la sensibilité locale, à l'instar d'un Auguste Dietrich, ait une préférence pour le dessin net et épuré du romantisme allemand.

Le fond de la singularité anglaise, néanmoins, c'est la liberté avec laquelle travaillent les artistes. Elle avait déjà frappé Adam-Wolfgang Töpffer, en visite à la Royal Academy de Londres en 1816: «Ils osent tout ces gens-là, et leurs hardiesses sont souvent aussi heureuses qu'originales; tout ce qu'on voit n'a rien de commun avec Paris; à Paris, ils se copient tous; ici, chaque peintre se permet d'être lui-même; il est aussi indépendant de son pinceau que ses compatriotes le sont pour l'opinion et la pensée.»²⁵

C. G.-D.

Notes

¹ Leur rythme d'entrée au musée révèle un intérêt croissant pour ces témoignages: les dessins de C. F. Annesley et de W. Callow, artistes confirmés, furent les premiers à intégrer les collections en 1931. En 1956 est entré un groupe de cinq dessins au crayon, rehaussés pour trois d'entre eux au lavis, d'un auteur inconnu. L'aquarelle de Sir Charles Green Elicombe a été achetée en 1965 tandis que le reste des dessins et aquarelles a été acquis dans le dernier quart du XX^e siècle. Les deux dessins rehaussés à l'aquarelle de Ruskin font partie des dons de la Société des Amis du Musée pour marquer son 25^e anniversaire en 1984.

Quant à leur provenance, on relève le fait que les acquisitions se partagent presque à parts égales entre achats à des privés et à des marchands d'art suisses, allemands et londoniens.

² Les remarques préliminaires de cet article doivent beaucoup aux études approfondies de William Hauptman accompagnant le catalogue de la Fondation de l'Hermitage (1999) *L'âge d'or de l'aquarelle anglaise 1770-1900*. L'auteur multiplie les exemples de l'absence jusqu'à un passé récent d'œuvres britanniques dans les collections françaises. Voir également *D'outre-Manche. L'art britannique dans les collections publiques françaises*, catalogue, Musée du Louvre, Paris 1994, et plus particulièrement l'article d'Arlette Sérullaz: «A propos de la collection des dessins anglais du musée du Louvre».

³ L'aquarelle consiste en des pigments finement broyés et fixés sur le support grâce à un liant dont le plus courant est la gomme arabique, extraite de l'acacia. La gouache s'en différencie par l'adjonction de blanc qui confère aux couleurs une texture opaque et donne aux surfaces colorées un aspect couvrant. Également très populaire en Angleterre au XIX^e siècle, la gouache jouissait d'une reconnaissance supérieure à l'aquarelle, ce qui conférait aux œuvres peintes dans cette technique le droit d'être exposées aux côtés des huiles. Selon le Petit Robert, les mots aquarelle et aquarelliste apparaissent dans la langue française respectivement en 1791 et 1826. Or, le terme *water-colour* existe, comme le souligne W. Hauptman, déjà depuis 1596 à l'initiative de Shakespeare, illustrant bien l'enracinement et la pratique largement répandue de l'aquarelle en Angleterre.

⁴ Paul Sandby est déjà reconnu de son vivant comme le père du paysage moderne à l'aquarelle. Anne Hodge, *D'Irlande... Le paysage dans les collections d'arts graphiques de la National Gallery of Ireland*,

Catalogue, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne 2003-2004, p. 22.

⁵ Cara D. Denison et al., *De Gainsborough à Ruskin: Le grand siècle du paysage. Aquarelles et dessins de la Morgan Library*, Catalogue, Musée Communal, Ixelles 1994.

⁶ Eric Shanes, *The Golden Age of Watercolours*, Londres 2001.

⁷ Certains auteurs en repoussent les limites temporelles: Andrew Wilton, Anne Lyles, *The Great Age of British Watercolours 1750-1880*, Londres, Munich 1993.

⁸ Les paysagistes qui ont effectué le Grand Tour ont imprégné leurs œuvres d'influences issues d'artistes classiques du XVII^e siècle, tels Claude Lorrain, Nicolas Poussin et Salvator Rosa, marquant l'évolution du paysage anglais.

⁹ Greg Smith, *The Emergence of the Professional Watercolourist. Contentions and alliances in the artistic domain, 1760-1824*, Aldershot 2002, p. 3: «Thus, in contrast to oils, the watercolour medium was employed by all classes, from humble artisans to amateurs of both sexes who ranged from burgeoning middle classes to the aristocracy and monarchy, and this factor posed a specific set of problems for practitioners seeking to establish their professional identity and status.»

¹⁰ Cara D. Denison, op. cit., pp. 16-17.

¹¹ P. Noon, «Bonington (1802-1828): un romantique anglais au Louvre», dans *Revue du Louvre*, 4 (1994), p. 50.

¹² William Callow: *William Callow An Autobiography*, éditée par Herbert Minton Cundall, Londres 1908; et Jan Reynolds: *William Callow R.W.S.*, Londres 1980.

¹³ Reynolds, op. cit. p. 91, cite Callow: «At all these towns I had little time for seeing the sights, as I found so many architectural subjects admirably suited for my pencil.»

¹⁴ Peter Arengo-Jones, *Queen Victoria in Switzerland*, Londres 1995.

¹⁵ Gérald Bauer, *Le siècle d'or de l'aquarelle anglaise 1750-1850, guide d'un amateur passionné*, Arcueil 1998. Olivier Meslay qui signe l'introduction cite Miss Rigby, Lady Eastlake, Amelia Long et Lady Farnborough (p. 17).

¹⁶ Pierre de Zurich, Fribourg par l'image, Conférence (fascicule), Fribourg 1943. Voir également: Rosmarie Zeller, «Abenteuerlicher und sonderbarer kann wohl kaum eine Stadt in der civilisirten Welt liegen: Reisende über Fribourg und die Freiburger», dans: *Freiburger Geschichtsblätter* 68 (1991), pp. 139-192, plus particulièrement pp. 161-165. Colette Guisolan-Dreyer, Joseph-Emmanuel Curty: «Vue de l'ermitage de la Madeleine près de Fribourg, vers 1800», fiche du Musée d'art et d'histoire Fribourg, 2000-6.

¹⁷ Leipzig 1781.

¹⁸ Michel Dousse et Claudio Fedrigo, *Fribourg vu par les écrivains: anthologie (XVIII^e - XIX^e siècles)*. Fribourg, Vevey 2001, pp. 33-34.

¹⁹ «Visites romantiques: Alexandre Dumas père, à Fribourg (1832)» dans: *Nouvelles Etrennes fribourgeoises*, 65 (1932), p. 10.

²⁰ «Observez, connaissez et imitez la nature», conseille J.-B. Deperthes dans sa *Théorie du Paysage* en 1818.

²¹ Hauptmann, op. cit. p. 23, note 83.

²² Pierre Zwick, «Grand Pont suspendu: qui tirait les ficelles? La défaite fribourgeoise de Guillaume-Henri Dufour», dans: *Annales Fribourgeoises*, tome LXV, 2002/2003, pp. 153-174.

²³ John Hayman, *John Ruskin and Switzerland*, Waterloo 1990. William Hauptmann, *La Suisse sublime vue par les peintres voyageurs 1770-1914*, Catalogue, Fondation Thyssen-Bornemisza, Lugano 1991, p. 190. H.-J. Brunhes, «Les environs de Fribourg décrits par John Ruskin» (trad), dans: *Nouvelles Etrennes fribourgeoises*, 36 (1902), pp. 129-134.

²⁴ Michel Dousse et Claudio Fedrigo, op. cit. p. 182.

²⁵ Daniel Baud-Bovy, *Peintres genevois 1766-1849*, Genève 1904, vol. II, p. 43.

ANNEXE

Liste des dessins et aquarelles du Musée d'art et d'histoire Fribourg

I. Début XIX^e siècle: la tradition du dessin au crayon rehaussé au lavis

1. Charles Francis Annesley (1787-1863): Fribourg vu du Palatinat, avant 1829
2. Anonyme anglais: Intérieur de l'ermitage de la Madeleine, 1828
3. Anonyme anglais: Intérieur de l'ermitage de la Madeleine, 1828
4. Anonyme anglais: Paysage avec chapelle de Lorette et porte de Bourguillon
5. Anonyme anglais: Le tilleul de Morat et l'aqueduc à Fribourg, 1828
6. Anonyme anglais: La tour de l'Horloge et le pont de Berne, 1828

II. Premières vues urbaines intérieures

7. Anonyme anglais: Vue de la place de la Balme, 1834
8. William Callow (1812-1908): Fribourg et l'entrée du Gottéron, 1852
9. Anonyme: Les Tornalettes, milieu du XIX^e siècle
10. Anonyme anglais: Carnet de croquis, les orgues de Saint-Nicolas, 1860

III. Fribourg à l'orée de la modernité

11. Sir Charles Green Elicombe (1785-1871): Fribourg vu de l'est, 1843
12. Anonyme: Fribourg vu depuis le pont de Zaehringen, 1857
13. John Ruskin: Eglise Saint-Jean, 1871
14. John Ruskin: Fribourg, 1871
15. Inconnu: Vue de la vieille ville de Fribourg, prise depuis le pont de Zaehringen, 1878
16. J. Edward Dolby: Vue de la place de l'Hôtel-de-Ville, 1880