Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 17 (1969)

Artikel: De Genève à Chamonix
Autor: Sandoz, Marc
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-727792

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: 09.08.2025

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

DE GENÈVE A CHAMONIX

Essai sur l'évolution du paysage de montagne consécutive
à la « découverte » des « glacières » du Faucigny.
(Du milieu du XVIII^e au milieu du XIX^e siècle)

par Marc SANDOZ

DANS le genre du paysage en général, le paysage de montagne a sa place particulière bien marquée, comme le paysage maritime ou le paysage urbain. Dans l'évolution du paysage de montagne du XVIII^e au XIX^e siècle, la vallée de l'Arve, qui unit Genève à la « vallée de Chamonix », possède une physionomie particulière et homogène, comme les abords de la forêt de Fontainebleau pour l'école de Barbizon, ou la vallée de la basse Seine pour l'école impressionniste. On peut dire que c'est principalement là, et à cette époque, que se sont formés l'art et la technique du paysage moderne de montagne; les grands courants de la peinture moderne s'y sont ensuite rencontrés et ont donné à la figuration alpestre de cette région une vie et un éclat originaux.

PROLÉGOMÈNES

Les dessinateurs, les graveurs et les peintres se sont de tous temps intéressés au paysage de montagne. Les écoles suisses et germaniques du Moyen Age en ont donné des témoignages nombreux et parfois éclatants, sur lesquels il sera intéressant de revenir ailleurs. Relevons seulement ici que c'est à Genève que le peintre Conrad Witz peint en 1444, pour la cathédrale Saint-Pierre de cette ville, l'admirable et célèbre triptyque (aujourd'hui au Musée d'art et d'histoire de Genève), dans la partie centrale duquel, au-delà de la *pêche miraculeuse*, apparaît le majestueux panorama des hautes montagnes du Faucigny qu'on aperçoit des bords du lac, avec le Mont-Blanc dominant le tout. A la Renaissance, de grands artistes comme Léonard de Vinci, Albert Dürer et toute l'école bâloise ont honoré le paysage de montagne en l'utilisant comme arrière-plan dans leurs tableaux ou dessins. Au XVII^e siècle, des courants homogènes s'étaient manifestés en faveur du paysage

montagneux parmi les milieux artistiques de Rome et ceux des maniéristes anversois, tandis qu'une pléiade de topographes, parfois de grand talent, comme Matthaeus Merian l'ancien *(Topographia...)*, Claude Chastillon *(Topographie de la France)*, Meyer *(Universum)*, des auteurs d'albums comme *La galerie agréable du monde*, le père Martellange (album d'aquarelles) et d'autres avaient parfois abordé le paysage de montagne, sinon avec bonheur, du moins avec audace; si les montagnes du Faucigny, jusque-là inconnues du monde de la curiosité, n'apparaissent pas encore, du moins certaines villes de la Savoie apparaissent-elles parfois avec leur cortège de montagnes. Ces figurations sont jusque-là conventionnelles, arbitraires, et il n'est que très difficilement possible d'y reconnaître le paysage réel.

Pourtant une mention particulière mérite d'être donnée d'une œuvre de l'extrême fin du siècle, qui marque un tournant: c'est le *Theatrum Statuum... Sabaudiae Ducis...*, très bel ouvrage in-folio publié en 1680 par le célèbre éditeur géographe Jean Blaeu, – vraisemblablement une commande officielle –, et qui, dans la deuxième édition, parue en français, à La Haye chez Adrien Moetjens en 1700, fait place à deux villes du Faucigny: *La Bonne-Ville*, et *Sallanche*. C'est la première figuration, croyons-nous, de villes montagneuses de la vallée de l'Arve. Ces estampes à l'eau-forte, de grand format, dues respectivement aux graveurs Jean de Beins (?) et Jean de Ram, sont extrêmement soignées. Un de leurs mérites est de donner une figuration graphique des montagnes tout à fait nouvelle, qui s'évade de la convention et approche du naturalisme, tranchant sur celles du début du siècle; un autre mérite est de se rapprocher avec bonheur de la réalité, dans des compositions reconnaissables et agréables à regarder. C'était là un grand progrès; mais après le vide iconographique qui suivra la fin du siècle, cette belle exécution n'aura pas créé une tradition, et tout sera à redécouvrir au moment où les montagnes du Faucigny entreront subitement dans le monde de la curiosité, à partir de 1741, dans les circonstances qu'il faut rappeler brièvement.

Genèse de l'école moderne de paysage de montagne

Les grands paysages alpins étaient largement fréquentés depuis l'antiquité, et les voyageurs qui les empruntaient étaient familiarisés – souvent à leur corps défendant – avec le paysage de montagne, et même avec la montagne hivernale; toutefois les glaciers ni les hautes montagnes éternellement « neigées » n'étaient pas de connaissance courante. Une abondante littérature de voyage (campagnes militaires, pèlerinages, missions diplomatiques, commerce), des « itinéraires » sur le modèle des *Itinéraires d'Antonin*, des cartes issues de la *Table de Peutinger*, attestent une connaissance en moins superficielle et comme marginale des « détroits montagneux » qu'emprunteront les chemins transalpins. Mais les montagnes du Faucigny n'étaient

pas zone de grand passage: le chemin de pénétration, qui suit le cours de l'Arve en le remontant depuis Genève et se divise aux cols de Balme et des Montets, n'offrait pas de possibilité de transit, hors des échanges locaux, peu importants d'ailleurs. Les voyageurs et informateurs (géographes, cartographes, naturalistes, etc.) étaient donc dans une certaine ignorance de ces montagnes.

Pourtant les hautes chaînes des Alpes n'étaient pas ignorées, et plusieurs voyageurs mentionnent les avoir vues au passage du Jura, ou de certains points élevés du Lyonnais. Mais nul ne s'y risquait jamais, et elles restaient entourées d'un halo de mystère ou de légendes; la « montagne maudite » (nom que portera le Mont-Blanc jusqu'au XVIII^e siècle) reste un objet d'effroi; dans le moins mauvais des cas, elles «semblent comme les montagnes de crystal dont parle Sinbad le marin dans les Mille et une nuits » (L.-A. de La Rochefoucauld, 1762).

Notons bien cependant qu'au niveau des relations locales les montagnes faucigneranes et leur paysage étaient connus, moins bien cependant qu'on pourrait penser. Jacques Pelletier déjà avait pu écrire ce vers:

Il n'y a mont que le païs ne nomme

(*La Savoye*, Chambéry, 1572). Quoi qu'il en soit, quelques textes et documents d'archives nous en apportent le témoignage (relations des visites de l'évêque de Genève, au moins depuis 1443, et jusqu'à François de Sales en 1606; *La Savoye*, poème de J. Pelletier; histoire des couvents franciscains de la province de Saint-Bonaventure, par Jacques Foderé, entreprise dès 1585 et publiée en 1619; actes notariés pour la circonscription du prieuré de Chamonix, publiés par A. Perrin et J.-A. Bonnefoy en 1879; etc.); ajoutons-y deux textes de l'« extérieur »: la description sommaire du « Foussigny » par le géographe Pierre d'Avity dans sa *Description générale de l'Europe* (1660), et une curieuse lettre de René Le Pays seigneur du Plessis-Villeneuve, datée de « Chamonny en Fossigny, le 16 mars 1669 ».

Mais cette absence relative de connaissances des montagnes du Faucigny et d'intérêt pour elles, déjà contrebalancée par la connaissance superficielle des paysages montagneux des grands passages alpins, étaient contrebalancée aussi par une certaine connaissance et une curiosité nouvelle des Suisses – et surtout des Suisses-allemands – pour leurs montagnes. Parmi les Histoires, les Descriptions, et les « Voyages », plusieurs auteurs ou illustrateurs avaient même tenté une description ou une figuration des glaciers: c'est le cas de Josias Simler (*Vallesiae descriptio et de Alpibus commentatius*, 1576), de Matthaeus Merian l'ancien (*Topographia Helvetiae...*, 1642), de Johan Hottinger (*Speculum helvetico-tigurinum*, 1665), de Johann Scheuchzer (*Naturgeschichte Schweizerlandes*, publiée seulement en 1746); dans le portrait de ce dernier que fait J.-H. Heidegger (gravé par T. Laub) on est surpris de trouver, pour constituer le fond du tableau, une représentation (encore conventionnelle

et maladroite, mais déjà naturalisante) de haute montagne. Et pour illustrer l'ouvrage de G.-S. Gruner, *Beschreibung der Eisgebirge des Schweizerlandes*, 3 vol., in-8, Berne, 1760, ouvrage le plus important et le mieux renseigné à cette époque sur la glaciologie, le Bernois Zingg donne, d'après divers dessinateurs, des planches des plus remarquables glaciers de Suisse et du Faucigny. Dans une des planches, dessinée par lui-même *Der Gletscher im Faucigny*, – qui serait donc une des premières figurations des glaciers de la vallée de Chamonix –, l'illustrateur, qui utilise un style naturalisant méritoire, mais qui n'avait peut-être pas été sur les lieux et semble « s'être surtout servi des informations parues dans les Mercures helvétiques de l'année 1743 », s'est efforcé d'être véridique; mais de Saussure estime qu'« il est certain qu'elle n'a aucune ressemblance avec eux ».

Pourtant les Genevois semblent avoir dès longtemps goûté l'admirable paysage de hautes montagnes que l'on aperçoit depuis la rive nord-ouest du lac en direction de l'est, vers le Faucigny; le Mont-Blanc s'encadre majestueusement, derrière le Môle, et avec le Buet, entre les proches montagnes du Salève et des Voirons; le triptyque de Conrad Witz en est le témoignage pour le XV^e^ siècle. Lorsqu'il fut de mode de s'intéresser aux montagnes du Faucigny, après 1760 et surtout 1787, on vit éclore une belle floraison de panoramas, gravés en noir ou en couleurs, dont on pourrait constituer un ensemble captivant. Mais la curiosité, jusqu'à 1741, n'était pas allée au-delà de la contemplation, comme le fait Voltaire avec délices, de cette opulente dentelle de sommets « neigés ».

Brusquement cette passivité cesse en 1741, par l'entreprise, jugée alors comme très hardie et dangereuse, d'un jeune Anglais séjournant à Genève au cours de son « grand tour », William Windham. Ce fut une équipée joyeuse, et non sans ambitions scientifiques; le fait le plus important pour l'avenir, et qui va décider, comme un hasard merveilleux et tout-puissant, de la vogue incroyable de la « vallée de Chamouni », est que Windham pense à donner le récit de son « voyage », en une lettre à l'un de ses amis. Nous connaissons bien cette lettre, souvent citée dans l'histoire du Mont-Blanc. Aussitôt connue, elle circule en plusieurs copies, à Genève et en Grande-Bretagne. L'effet de curiosité fut prodigieux.

A Genève, ville cosmopolite, cultivée et savante, des « naturalistes » et des « philosophes » songèrent immédiatement au parti à tirer pour l'avancement des sciences physiques de la connaissance de ces régions élevées: dès l'année suivante, Pierre Martel « ingénieur » organise un nouveau voyage sur les traces de Windham; lui aussi relate son voyage en une « lettre » qu'il adresse respectueusement à Windham. Cette lettre est accompagnée d'une planche gravée, dans laquelle figure, avec deux autres sujets, une *Vue de la Vallée de Chamouni*. Cette vue, qui semble être la première figuration plastique de la Vallée, se ressent lourdement du poids des conventions figuratives, mais cherche avant tout à être exacte et précise, et, malgré sa naïveté et sa maladresse, marque un nouveau point de départ.

Le branle est donné; les « philosophes » s'intéressent désormais aux montagnes du Faucigny, et avec eux, les voyageurs dilettantes, les premiers alpinistes; mais pour ce qui concerne la figuration du paysage de montagne, l'élan retombe; il faudra, malgré plusieurs récits de « voyages » aux « glacières de Chamouni », attendre jusqu'à 1773 le premier des ouvrages du Genevois Marc-Théodore Bourrit, qu'il illustre lui-même *Description des glacières, glaciers et amas de glace du Duché de Savoye* (Genève, 1773), dans lequel figurent trois vues des glaciers de Chamonix; à un remaniement de cet ouvrage paru en 1785 s'ajoutent de nouvelles planches sur la vallée de Chamonix; de même en 1803. C'était un nouveau commencement, et important. Mais ces planches se ressentent étrangement comme d'une gêne de l'illustrateur à la fois devant l'étrange nouveauté de ces paysages, sur laquelle ont insisté les voyageurs, subitement jetés dans la haute montagne grâce à l'accès relativement facile et rapide de la vallée de Chamonix, et le désir d'être exact, comme avait cherché à l'être son compatriote Martel. Révélée brusquement, et désormais à portée de la main, la haute montagne, accompagnée de ses glaciers, de ses neiges éternelles, de ses cascades sauvages, de ses « vallées de glace », prenait une autre ampleur, une autre dimension, en ce qui concerne le paysage, que les grands passages alpins largement fréquentés, ou même que les hautes Alpes bernoises, que l'on commence également à visiter également, mais d'un accès sensiblement plus malaisé.

Malgré l'intérêt de ces œuvres, qui ne valent pas, malgré tout, les belles planches de De Beins et De Ram, et le caractère presque touchant de l'application des artistes que nous venons de citer (auxquels il faudrait ajouter quelques autres pour la même période mais pour d'autres localisations), nous ne croyons pas que cette pléiade puisse être comptée dans les débuts des paysagistes modernes de montagne. Ils ne sont que des précurseurs. Leur groupe homogène d'ailleurs, formerait plutôt ce que nous serions tentés d'appeler les *néo-primitifs* du paysage moderne de montagne, que nous étudierons plus complètement ailleurs.

PREMIÈRE PARTIE

Début de l'école moderne de paysage de montagne

Illustration de « Voyage autour du Mont Blanc » (1779)

Une véritable école moderne de paysage de montagne sera née lorsque dans les œuvres qui apparaîtront il sera possible de reconnaître un style artistique, ou lorsqu'il sera possible d'y reconnaître les échos des grands souffles et des vastes courants de la peinture contemporaine, promise, on le sait, à une profonde évolution et à de puissants bouleversements. De plus, les artistes que nous venons de

citer, surpris comme tous leurs contemporains par les aspects insolites de la haute montagne, n'ont pas du premier coup saisi l'unité des paysages alpins, et se sont trop laissé emporter par le désir de rendre chaque nouveauté dans sa vérité particulière; et, comme conséquence, les lois de l'architecture montagneuse, et les lois de la composition du paysage de montagne leur sont, au début, restées étrangères. Ce n'est que par degrés que le paysage moderne de montagne parviendra à la maîtrise de ces divers éléments.

En 1779 paraissent les deux premiers tomes d'un grand livre *Voyages dans les Alpes*, par le Genevois Horace-Benedict de Saussure, dont la majeure partie est consacrée au *Voyage autour du Mont-Blanc*. Sous ce titre modeste se cache la science la plus précise, la plus éprouvée, et la plus à jour sur l'histoire naturelle des Alpes, et plus particulièrement sur la minéralogie, qui conduit le savant auteur à l'ébauche de la « Théorie générale de la terre » par l'étude attentive des montagnes, la plus en avance sur son temps, et qui reste comme un monument de cette science. De Saussure est un de ces « philosophes » genevois qui ont saisi dès leur jeunesse le parti capital que l'on pouvait tirer des hautes montagnes du Faucigny, « découvertes » par Windham en 1741, pour l'étude des phénomènes physiques et la constitution et la formation de l'écorce terrestre. Dès 1760, âgé de 20 ans, il fait son premier « voyage » dans la vallée de Chamonix, et il renouvellera ce voyage presque chaque année, visitant la haute montagne partout où il est humainement possible, à cette époque, de se risquer. Ecrivain d'envergure, homme moral de premier plan, accessible aux beautés de la nature et plus particulièrement des hautes montagnes, et précurseur dans ce domaine comme dans les sciences, il raconte ses excursions studieuses dans les montagnes du Faucigny, pour lesquelles il utilise les matériaux de dix huit années d'expérience [1].

Homme de science et homme sensible, de Saussure veut orner son ouvrage de vues exactes, précises et agréables, des montagnes qu'il avait parcourues, et qu'il étudiait et décrivait. Ces vues nous paraissent un véritable monument dans l'histoire du paysage moderne de montagne. Elles se répartissent en deux catégories: d'une part des vues de détail de portions de la chaîne du Mont-Blanc, et, d'autre part, de grands panoramas d'ensemble.

Pour ce qui est du Faucigny et de la chaîne du Mont-Blanc, ces vues partielles sont: *Vue de la montagne du Nant d'Arpenaz* [2], étude documentaire destinée à montrer l'agencement des couches géologiques, particulièrement apparentes dans ce site qui arrête tous les voyageurs, – *Vue de l'Aiguille des Charmoz* (fig. 1) [3], – *Vue de l'Aiguille*

[1] L'itinéraire autour du Mont-Blanc déborde le cadre strict des montagnes du Faucigny et de la vallée de Chamonix. Mais dans l'esprit de De Saussure cet itinéraire forme un tout si inséparable que nous le comprenons en entier dans notre étude.

[2] Volume I, planche IV. Eau-forte (0.21 × 0.30).

[3] Vol. I, pl. V. Eau-forte. (0.23 × 0.36).

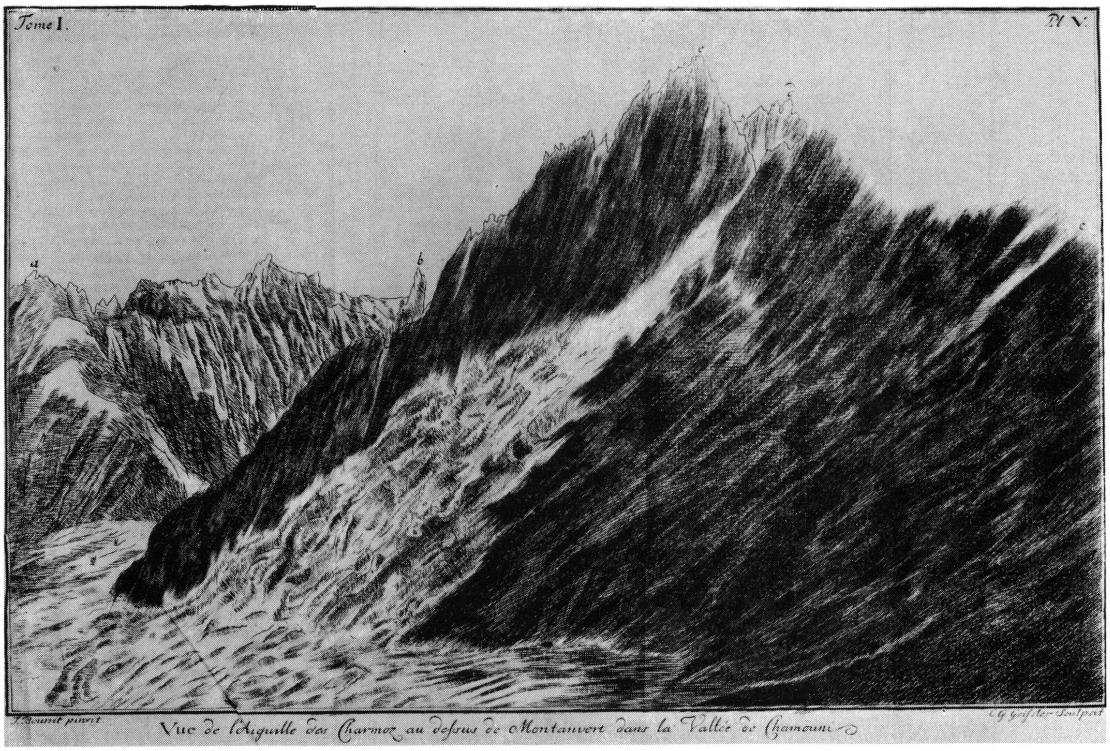

Fig. 1. « *Vue de l'Aiguille des Charmoz au-dessus de Montanvert dans la vallée de Chamouni.* » Eau-forte de C.-G. Geissler d'après une « peinture » de M.-Th. Bourrit. (H.-B. De Saussure: *Voyages dans les Alpes.* Tour du Mont-Blanc (Neuchâtel, 1779), T. I, pl. V) (photo Bibl. nat., Paris).

du Midi (fig. 2)[4], – et *Vue de l'Aiguille de Bellaval*[5] ; enfin trois autres études documentaires, surtout destinées au géologue, mais qui n'en appartiennent pas moins au genre du paysage de montagne. Ces études ne trouveraient aucune comparaison avec l'iconographie parue jusqu'alors, et notamment avec les planches de l'ouvrage de Gruner. Elles surprennent par leur modernisme, où se reconnaissent la transcription rationnelle du dessinateur en présence du paysage, l'intelligence et le sentiment de l'architecture géologique des montagnes figurées, l'exactitude par rapport au réel, et enfin une certaine élégance de forme. Ces vues sont dessinées par le dessinateur Marc-Théodore Bourrit, que nous avons déjà mentionné, et que nous allons bientôt retrouver, et gravées par le graveur allemand fixé à Genève C.-G. Geissler. De Saussure s'explique lui-même, dans son *Introduction*[6] sur le sens qu'il donne à ces vues:

« Les vues des montagnes, que j'ai jointes à leurs descriptions, ont été dessinées *sur les lieux* par M. Bourrit, avec une *exactitude* que l'on pourrait appeler mathématique;

[4] *Id.*, pl. VI. *Id.* (0.225 × 0.19).
[5] *Id.*, pl. VII. *Id.* (0.225 × 0.20).
[6] Page XXI.

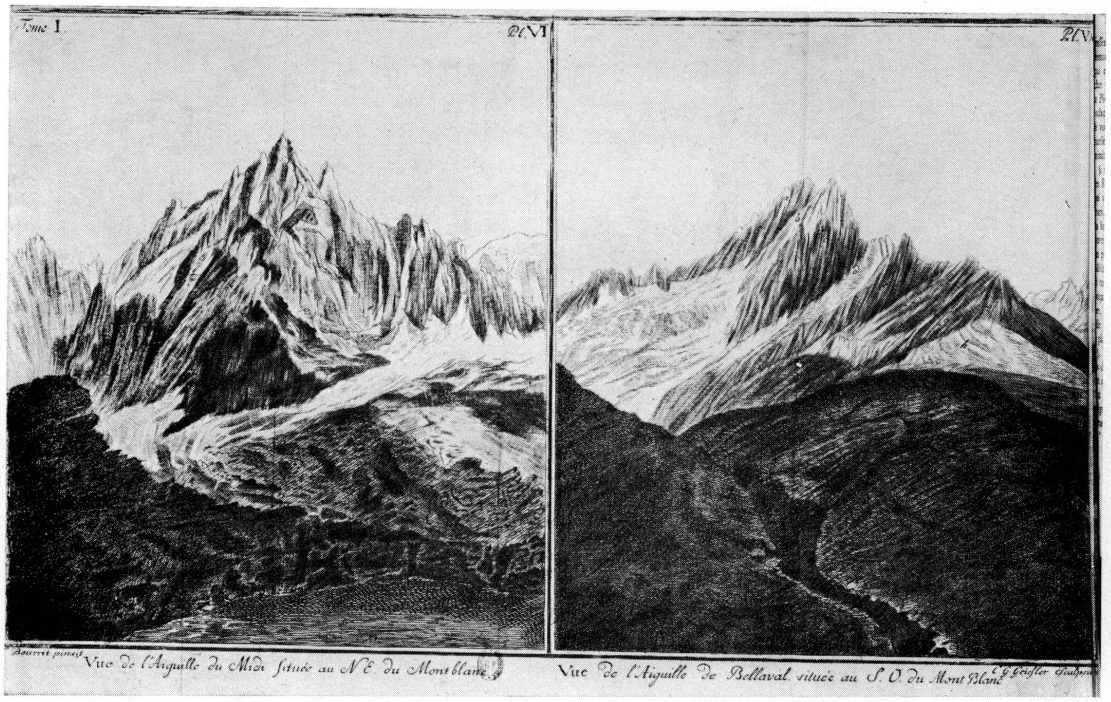

Fig. 2. « *Vue de l'Aiguille du Midi située NE du Mont Blanc.* » « *Vue de l'Aiguille de Bellaval située au SO du Mont Blanc.* » Eau-forte de C.-G. Geissler d'après une « peinture » de M.-Th. Bourrit. (H.-B. De SAUSSURE: *Voyages dans les Alpes.* Tour du Mont-Blanc (Neuchâtel, 1779) T. I, pl. VI et VII) (photo Bibl. nat., Paris).

puisque souvent j'en ai vérifié les proportions avec le graphomètre sans pouvoir y découvrir d'erreur. Il a même sacrifié à cette exactitude une partie de l'effet des dessins, en exprimant les détails des couches [géologiques], et en prononçant fortement les contours des « rochers ».

Les panoramas d'ensemble sont au nombre de quatre; ils apportent, à notre avis, une vision, une conception, un sentiment, et une forme complètement originaux dans l'art du paysage de montagne. De Saussure raconte lui-même comment sont nées ces œuvres; il est aisé de voir qu'à côté de ses préoccupations d'homme de science, elles transcrivent son sentiment personnel devant le paysage de montagne.

La première est la vue des *Montagnes qui bordent au Sud-Est la Vallée de Chamouny* (fig. 3) [7]. C'est la première vue rationnelle et exacte de la vallée de Chamonix depuis la vue – combien « primitive » – jointe à la *lettre* de Martel, de 1742. Mais

[7] Vol. II, pl. I. Eau-forte (0.205 × 0.345). Bourrit pinxit; Wexelberg sculpsit. La vue est prise du chalet de la Flegère (ou peut-être du chalet de Plampraz). Une épreuve de cette estampe est exposée à l'Exposition *Les gravures sur cuivre du Mont Blanc avant 1835* (Paris, Club alpin français, 1937, n° 23).

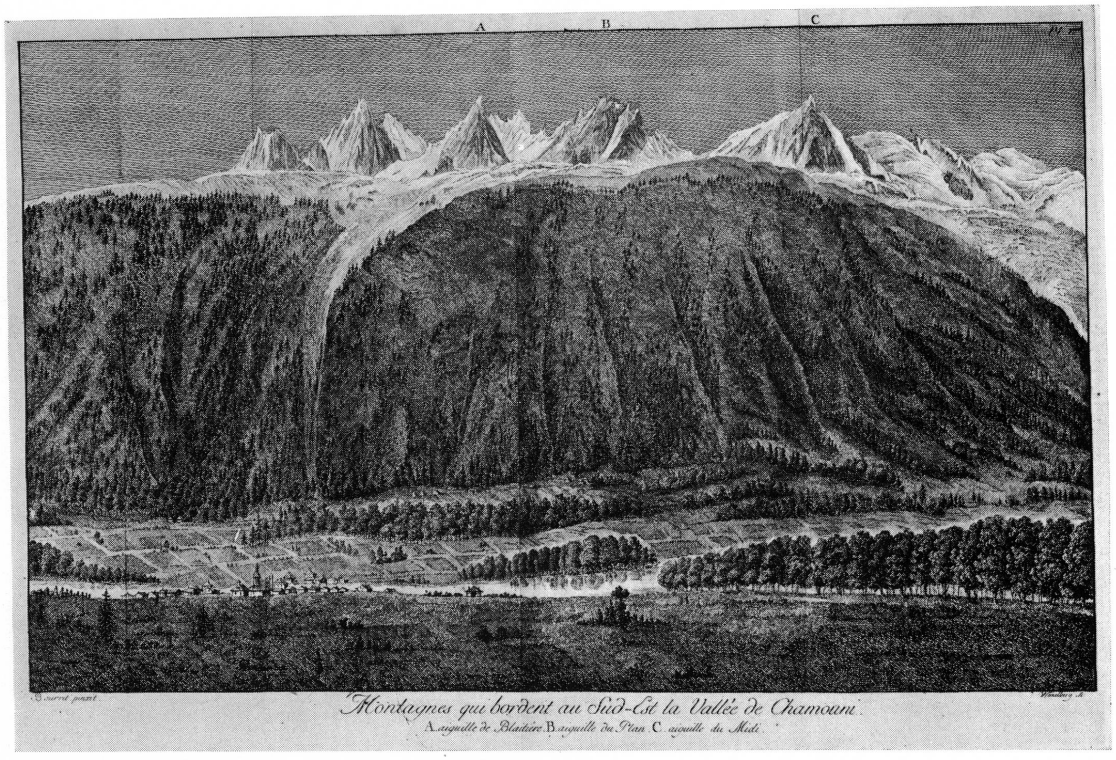

Fig. 3. « *Montagnes qui bordent au Sud-Est la Vallée de Chamouni.* » Eau-forte de Wexelberg d'après une « peinture » de M.-Th. Bourrit (H.-B. De SAUSSURE: *Voyages dans les Alpes.* Tour du Mont-Blanc (Neuchâtel, 1779) T. II, pl. I) (photo Bibl. nat., Paris).

quelle différence et quels progrès ! Exécutée avec la méthode mentionnée par De Saussure, elle traduit admirablement à la fois la prise de possession visuelle, et le sentiment de plénitude que tout voyageur éprouve en parcourant les hauteurs situées sous les Aiguilles Rouges au-dessus de la vallée de Chamonix, et que De Saussure évoque, donnant ainsi une assise nouvelle au sentiment du paysage de montagne:

« Mon but principal dans la première course que je fis au Bréven était de prendre de là une *idée juste* des glaciers de la vallée de Chamouni, de leur forme, de leur position, et de l'ensemble des montagnes sur lesquelles ils sont situés [...] J'y montai par le jour le plus beau et le plus clair; c'était mon premier voyage dans les hautes Alpes. Je n'étais *point encore accoutumé à ces grands spectacles*; en sorte que cette vue fit sur moi une impression qui ne s'effacera jamais de mon souvenir. – On découvre tout à la fois et presque *dans un seul tableau* les six glaciers qui vont se verser dans la vallée de Chamouni, les cimes inaccessibles entre lesquelles ils prennent leur naissance; le Mont Blanc surtout, que l'on trouve d'autant plus grand, d'autant plus majestueux, qu'on l'observe d'un lieu plus élevé. On voit ces étendues immenses de neige et de glaces, dont malgré leur distance, on a peine à soutenir l'éclat, ces beaux glaciers qui s'en détachent comme autant de

fleuves solides qui vont entre de grandes forêts de sapins, descendre en replis tortueux, et se verser au fond de la vallée de Chamouni; les yeux fatigués de l'éclat de ces neiges et de ces glaciers se reposent délicieusement ou sur ces forêts, dont le verd foncé contraste avec la blancheur des glaces qui les traversent, ou dans la fertile et riante vallée qu'arrosent les eaux qui découlent de ces glaciers » [8].

On comprend qu'une telle pensée et une telle prose, dont l'équivalent ne se retrouvera qu'avec Chateaubriand, aient pu animer des artistes, et susciter les œuvres que nous avons mentionnées ou que nous allons voir.

Un peu auparavant, De Saussure s'était également exprimé sur les idées et les sentiments que lui inspire la contemplation des grands paysages alpins, donnant ainsi un sens nouveau à l'iconographie alpine, jamais exprimé jusque-là, même pas par le « grand » Haller [9], et définissant en même temps une nouvelle éthique du paysage de montagne, dont les accents ne seront plus retrouvés, sinon par Ramon de Carbonnières [10], mais sur lesquels repose encore aujourd'hui le sentiment du paysage de montagne:

« Ces immenses et antiques rochers [de la chaîne du Mont Blanc], noircis par les eaux qui distillent de leurs flancs, et entrecoupés de neiges et de glaces *resplendissantes*, vus par un *beau jour* au travers de l'air transparent de ces hautes régions [du sommet du Buet], présentent le plus *grand spectacle* qu'il soit possible d'imaginer. La vue [...] de la chaîne des Alpes que l'on découvre de la cime du Buet est peut-être plus étonnante [que celle de l'Etna]: elle excite dans l'âme une *émotion* plus profonde, et donne plus à *penser* au philosophe. Car sans s'arrêter à la contemplation de ces neiges et de ces glaces [...], si l'on réfléchit sur la formation de ces montagnes, sur leur âge, sur leur succession, sur les causes qui ont pu accumuler ces éléments pierreux à une si grande hauteur au-dessus du reste de la surface du Globe; si l'on recherche l'origine de ces éléments, si l'on considère les révolutions qu'ils ont subies, celles qui les attendent, quel océan de pensées ! Ceux-là seuls qui se sont livrés à ces méditations sur les cimes des hautes Alpes, savent combien elles sont plus *profondes*, plus *étendues*, plus *lumineuses*, que lorsqu'on est resserré entre les murs de son cabinet » [11].

Comme les *Montagnes qui bordent la Vallée de Chamouni*, mais avec plus d'art croyons-nous, les trois autres panoramas illustrent admirablement les préoccupations et les sentiments de De Saussure. La première planche *Vue du Glacier de la Brenva*

[8] Paragr. 648. Nous ne connaissons pas le dessin original de cette planche, et ne connaissons pas sa localisation (ne se trouve pas au château de Coppet, pas plus qu'aucun des dessins qui vont être mentionnés).

[9] Albrecht von Haller: *Die Alpen*, Berne, 1730. Suite de poèmes descriptifs, d'un ton lyrique et laudatif, écrits à la suite d'un « voyage » dans les Alpes bernoises en 1729, avec Johann Gessner, élève de Scheuchzer. Schenchzer, Haller, Gessner sont de grands naturalistes suisses.

[10] *Voyage dans les Pyrénées, Carnets pyrénéens* (1792), *Voyage au Mont Perdu* (1803?). Ramon de Carbonnières est secrétaire du cardinal de Rohan; il deviendra membre de l'Académie des Sciences, et préfet du Puy-de-Dôme sous l'Empire; en littérature de montagne son rôle est de premier plan comme précurseur.

[11] Paragr. 573.

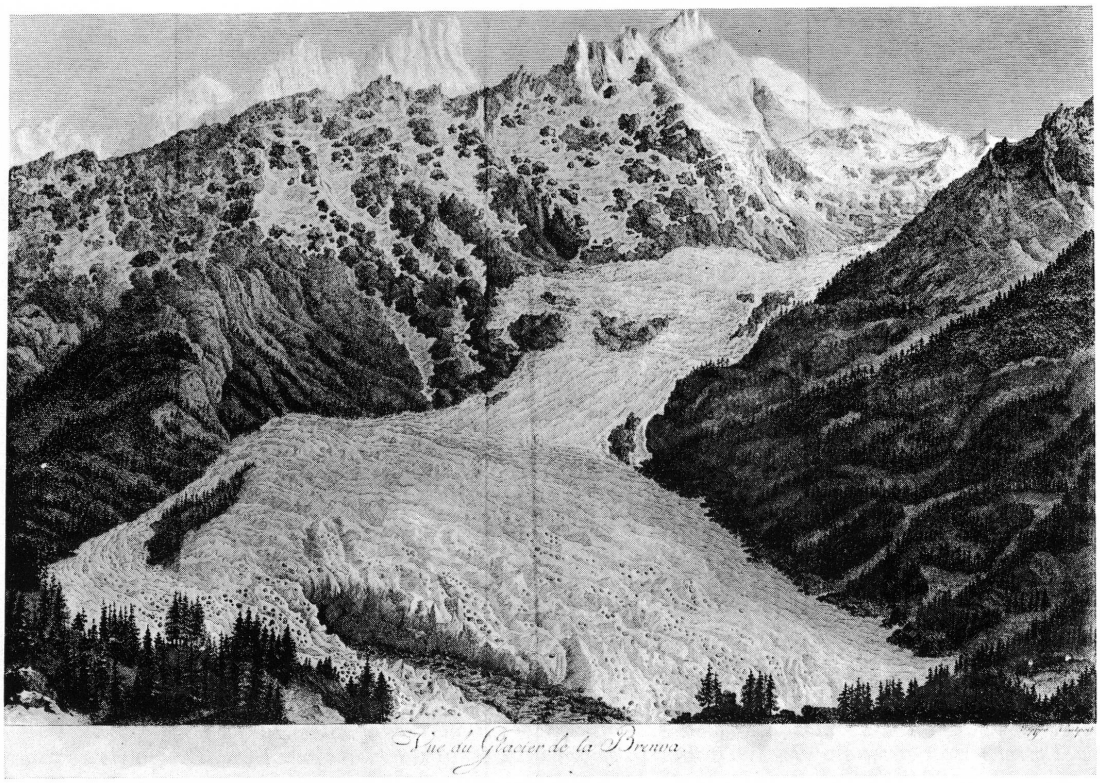

Fig. 4. « *Vue du Glacier de la Brenva.* » Eau-forte de W.-A. Töpffer [d'après un dessin de Jean Jallabert] (H.-B. De SAUSSURE: *Voyage dans les Alpes.* Tour du Mont-Blanc (Neuchâtel, 1779). T. II, pl. III) (photo Bibl. nat., Paris).

(fig. 4)[12] est un dessin fait sur place par son ami Jallabert qu'il avait emmené en 1767, faire le tour du Mont-Blanc; notons qu'un intervalle de sept ans seulement sépare ce dessin des planches de l'ouvrage de Gruner de 1760. Mais la différence est considérable.

Pour la première fois apparaît un paysage de haute montagne véridique, et dont le sentiment général des masses montagneuses atteste une prise de possession complète de ce paysage nouveau, rendu avec des moyens dégagés de toute convention, et dans un style très détendu de naturalisme sensible et élégant. Malgré la modicité de la technique employée (« dessin », écrit De Saussure)[13], on peut dire qu'avec cette œuvre le paysage de montagne entre dans une voie nouvelle et moderne.

[12] Vol. II, pl. III. Eau-forte (0.21 × 0.335). De Saussure raconte ce voyage au paragr. 855. La vue est prise d'un point voisin de l'« ancienne chapelle Notre-Dame de Bon Secours », aujourd'hui Notre-Dame de la guérison. La planche est gravée par Wolfgang-Adam Töpffer, que nous retrouverons plus loin. Une épreuve de cette estampe est exposée à l'Exposition *Les gravures sur cuivre du Mont Blanc avant 1835* (Paris, Club alpin français, 1937, nº 25).

[13] Nous ne connaissons pas la localisation de ce dessin. Jalabert avait aussi, dans le même voyage, dessiné le panorama de la chaîne du Mont-Blanc, pris du sommet du Brévent (paragr. 648 A). Nous ne connaissons pas ce dessin, ni sa localisation.

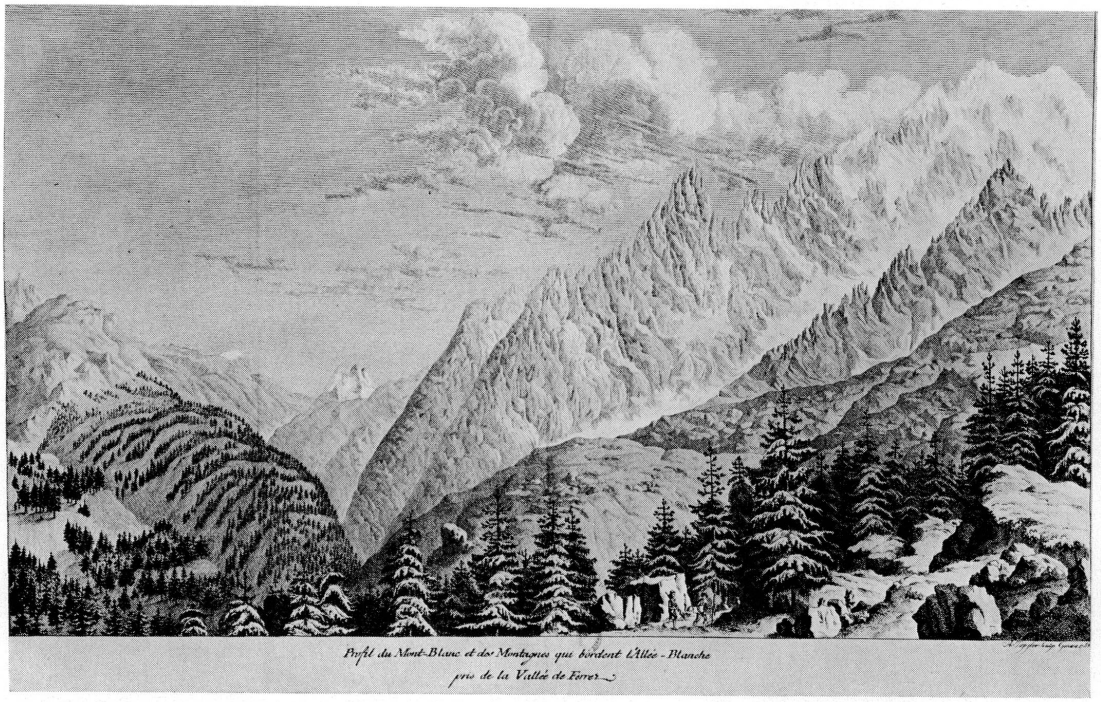

Fig. 5. « *Profil du Mont Blanc et des Montagnes qui bordent l'Allée-Blanche près de la Vallée de Ferret.* » Eau-forte de W.-A. Töpffer [d'après un dessin de Bartolozzi] (H.-B. De SAUSSURE: *Voyages dans les Alpes*. Tour du Mont-Blanc (Neuchâtel, 1779), T. II, pl. IV) (photo Bibl. nat., Paris).

Le second paysage *Profil du Mont Blanc et des Montagnes qui bordent l'Allée-Blanche près de la Vallée de Ferret* (fig. 5) [14] est un grand dessin fait sur place par le naturaliste Bartolozzi, «qni joint le talent de dessiner à des connaissances très étendues sur l'Histoire naturelle », avec qui De Saussure fit une partie du parcours au cours de son voyage de 1778. Ici encore apparaît une claire et neuve compréhension du paysage de montagne, avec ses plans successifs bien établis, ses valeurs d'éloignement bien observées, son sens de l'architecture montagneuse, son graphisme adapté à une nature tout en « aiguilles » et en « créneaux »; l'ensemble est remarquable d'exactitude, d'aisance, de bonheur d'exécution. On reste surpris par la réussite de ce tableau d'une admirable ampleur de composition [15].

Le troisième paysage *Le Mont Blanc vu en face, du côté de l'Allée-Blanche* (fig. 6) [16]

[14] Vol. II, pl. IV. Eau-forte (0.22 × 0.38) – cf. paragr. 874. La vue est prise du haut du val Ferret italien sur les dernières hauteurs qui dominent d'assez loin le hameau de Lavachey. Gravure de W.-A. Töpffer. L'estampe est datée de 1785 et ne put paraître que dans la réimpression en 4 vol. in-8, parue en 1786, de l'édition primitive en 2 vol. in-4, parue en 1779.

[15] Nous ne connaissons pas la localisation de ce dessin.

[16] Vol. II, pl. V. Eau-forte (0.31 × 0.65). La vue est prise du sommet du Crammont; cf. paragr. 904 et suiv. Gravure de Töpffer.

est un « grand tableau » (nous pensons qu'il s'agit d'un grand dessin, peut-être une aquarelle) exécuté sur place par le naturaliste Bartolozzi, au sommet du Crammont[17]. Cette œuvre pourra paraître documentaire plus qu'artistique; et il est bien vrai qu'elle répond d'abord à un souci d'exactitude et de précision nécessité par le caractère de l'ouvrage. Mais on ne saurait lui refuser des qualités artistiques par l'admirable homogénéité de son ensemble, la clarté de l'exposition, et l'agrément de son exécution.

Il n'est pas inutile de se souvenir des circonstances qui ont présidé à la création de cette œuvre: De Saussure raconte dans quel but et par quelle voie il monte au sommet du Crammont, montagne située en Italie, sur le flanc est du Mont-Blanc; il soupçonne, à juste titre, que du sommet de cette montagne il aura une vue complète de cette face du Mont-Blanc, capitale pour son étude; avec son naturel heureux et courageux il en fait une très belle excursion avec quelques amis. Il commence par faire l'histoire de cette ascension: « (...) certainement aucun amateur connu des montagnes n'y était allé et n'y avait même pensé avant moi ». Cela signifie qu'en rendant compte de cette excursion il prend conscience de ce qu'il va donner à ses lecteurs des informations et leur communiquer des impressions jamais expérimentées ni connues auparavant et qu'il apporte une nouveauté radicale. Et, dans sa prose limpide, mêlée de poésie, il continue:

« J'éprouvai une satisfaction inexprimable [...] sur ce belvédère [...] L'air était parfaitement pur; le soleil versait à grands flots sa lumière sur le Mont-Blanc et sur toute la chaîne [...]. Il se présente ici de la manière la plus brillante et la plus commode [...]

[17] De Saussure en fit exécuter une « réduction » par M.-Th. Bourrit (qui signe la réduction sans mentionner Bartholozzi) pour la gravure. Nous ne connaissons la localisation ni de l'original ni de la réduction.

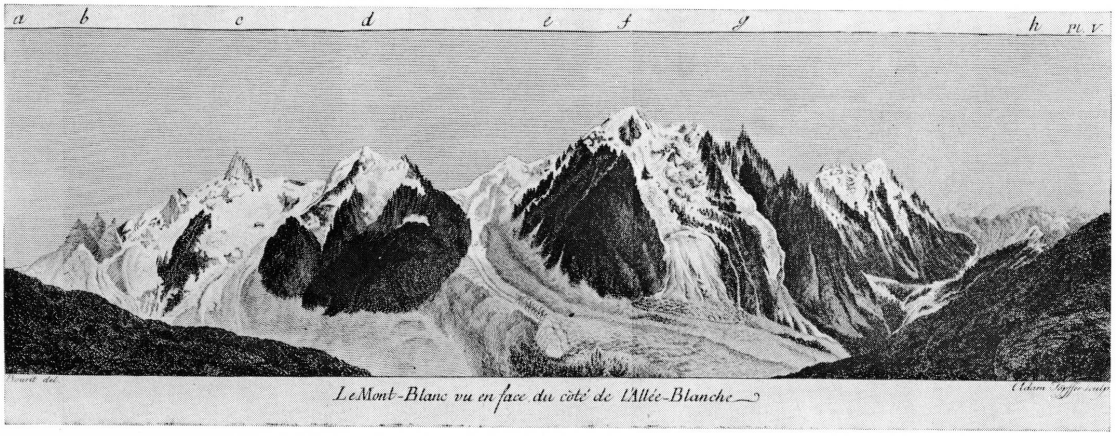

Fig. 6. « *Le Mont Blanc vu en face, du côté de l'Allée-Blanche.* » Eau-forte de W.-A. Töpffer d'après un « grand dessin » de [Bartolozzi, « réduit » par] M.-Th. Bourrit. (H.-B. De SAUSSURE: *Voyages dans les Alpes.* Tour du Mont-Blanc (Neuchâtel, 1779) T. II, pl. V) (photo Bibl. nat., Paris).

On l'embrasse d'un seul coup d'œil, depuis sa base jusqu'à sa cime [...]. Taillé presqu'à pic dans une hauteur perpendiculaire de 1600 toises [...]. Il montre partout à nud le roc vif dont il est composé. »

Toutes ces observations, toutes les images que celles-ci peuvent susciter dans l'esprit du lecteur, sont tout à fait nouvelles, parfaitement neuves, et cela non seulement pour le Mont-Blanc, mais pour tout autre paysage de haute-montagne. Voilà donc ce que l'on trouve pour la première fois dans le « grand tableau » de Bartolozzi. A notre époque, nous sommes extrêmement familiarisés avec ce paysage de haute montagne; mais en 1778 rien de tel n'avait jamais paru, même pas dans les belles planches de la *Topographie* de Merian, et il faut essayer de s'imaginer ce qu'a pu provoquer de telles œuvres pour apprécier à leur valeur juste leur nouveauté d'inspiration, leur réussite de composition, leur saveur d'exécution.

Auparavant, décrivant le glacier de la Brenva, De Saussure, après avoir noté, comme le feront si souvent ses successeurs, le caractère «important et terrible» de cette énorme masse de glace, conclut ainsi: « Après avoir joui de l'ensemble de ce grand tableau... » Or c'est bien un « grand tableau » qu'a réussi à représenter Jallabert, dans la *Vue du Glacier de la Brenva*, bien vu dans son ensemble, bien compris dans son articulation, bien vu dans son détail aussi. De même, pour le dessin de Bartolozzi *Profil du Mont Blanc et des Montagnes qui bordent l'Allée-Blanche*, il faut apprécier à quel point il correspond à un nouvel esprit d'analyse et le rapprochant de ce qu'écrit De Saussure:

« En venant du Col Ferret à Courmayeur [...] cette route présente partout des objets intéressans, mais je fus surtout frappé d'un site d'où l'on avait une vue superbe sur le Mont Blanc, de ses grandes tranches pyramidales, et de sa pointe la plus haute, qui est couverte de neige [...]. De ce même endroit on reconnaît aussi le Crammont, le Col de la Seigne, et les pyramides calcaires qui sont auprès de ce col. »

Aucun de ces « grands objets » n'échappe au dessinateur, très probablement guidé par De Saussure, et qui a le secret de les faire apparaître dans leur vérité géologique en associant cette dernière à l'architecture générale et grandiose de ces montagnes.

Ces quatre dessins [18] d'une nouveauté et d'une ampleur extraordinaires et qui n'ont pas d'égaux dans l'iconographie et le paysage de montagne jusque-là fondent les bases d'un paysage moderne de montagne. Nous proposons d'y voir les premiers témoignages du genre.

[18] Nous négligeons la planche VI du volume: *L'aiguille du Goûté vue de Bionnassay*, dessinée et gravée par Schollenberg (artiste non connu des dictionnaires d'artistes) qui n'est qu'une vue très partielle, dans une écriture qui manque d'élégance, et qui n'offre pas l'ampleur des autres planches. Rappelons aussi que Bourrit exécute (« fecit ») une autre belle planche pour De Saussure; elle ne parut qu'en 1796 dans le tome IV: *Vue du Mont Blanc et de la route par laquelle on a atteint la Cime*. Cette planche présente les mêmes caractères que celles de 1779.

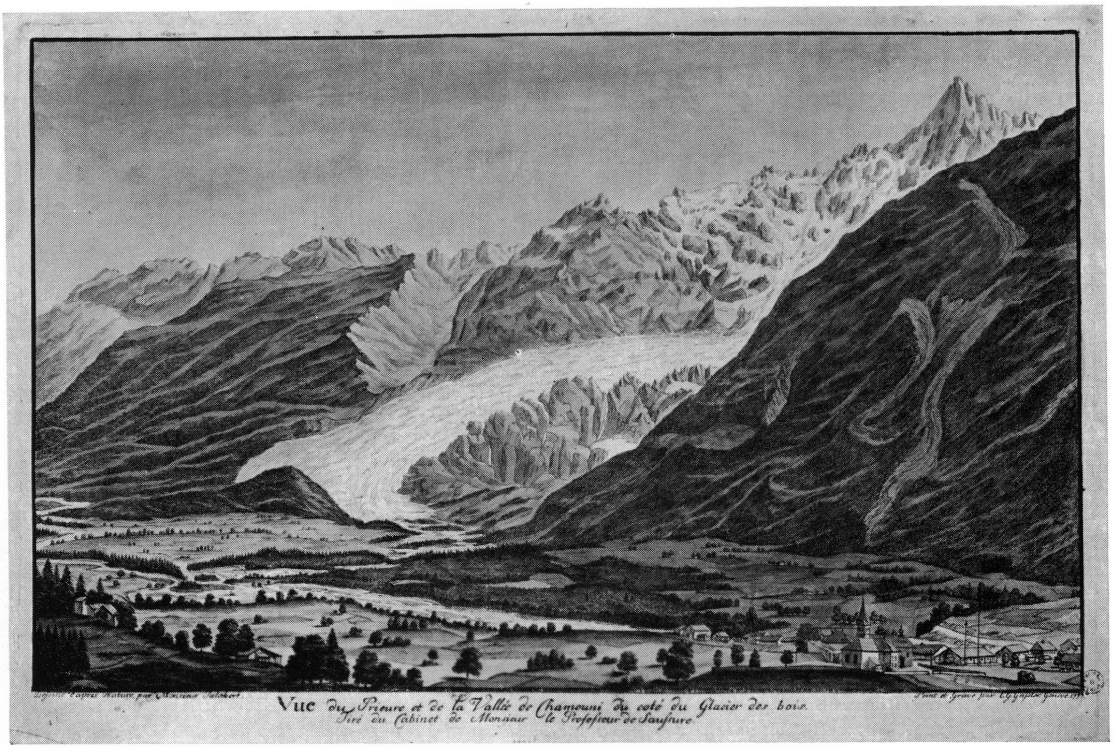

Fig. 7. « *Vue du Prieuré et de la Vallée de Chamouni du côté du Glacier des Bois.* » « Dessiné d'après nature par Monsieur Jalabert. » « Peint et gravé par C.-G. Geissler, Genève 1777. » Epreuve de la Bibliothèque publique et universitaire de Genève (photo Grivel, Genève).

Coup d'œil sur le paysage moderne de montagne en Suisse

Ces dessinateurs n'étaient pas tous des artistes de profession; certains étaient des « amateurs », particulièrement bien doués, comme il s'en trouve tant au XVIII^e^ siècle; ces artistes sont presque tous genevois. Cette dernière circonstance ne peut manquer de frapper. Il paraîtra légitime de se demander de quels milieux artistiques ils proviennent, et quelle sera leur carrière dans la peinture de montagne.

Il n'y a pas encore, à l'époque où nous sommes, de tradition du paysage en milieu genevois. Occupés surtout à des portraits, souvent collectifs et animés, ou à des scènes de genre, et parfois à des compositions allégoriques ou mythologiques, les artistes suisses se servent du paysage, traité quelque peu conventionnellement, surtout comme décor.

De Berne, cependant, vient un certain goût pour le paysage de montagne, qui, assurément n'est pas ignoré à Genève. Les belles planches en couleur de Jean-Louis Aberli, exécutées suivant le procédé inventé par lui-même, à partir de 1766 sont parvenues à Genève, et peuvent être des modèles; de même les dix premières

et séduisantes planches en couleurs, d'après Caspar Naef, du *Merkwurdige Prospekte aus der Schweizergebirge*, parues en 1776. Mais même à Berne il faudra attendre encore presque une génération avant de voir l'essor d'une véritable école. Le plus brillant disciple d'Aberli, Gabriel Lory père, qui deviendra un virtuose de l'aquatinte, aidé et suivi de son fils Gabriel, n'a pas encore donné ses grandes et belles œuvres. Le grand ami d'Aberli, Sigismund Freudenberg, ne publiera qu'en 1782 sa *Collection de quelques vues dessinées en Suisse d'après nature*.

De Zurich, on n'a pas encore vu les agréables vignettes gravées de paysages de montagne suisses que Salomon Gessner donnera, à côté d'une belle production de compositions classicisantes, au *Schweizerkalender* de Zurich, qui ne commencent à paraître qu'en 1780. Ludwig Hess, qui deviendra un grand paysagiste de la montagne, ne s'est pas encore fait connaître.

A Bâle, Marquart Wocher, élève d'Aberli, grave d'après le Bernois Freudenberg, auteur de scènes de la vie villageoise suisse, et c'est à lui que De Saussure demandera des planches le représentant montant au Mont-Blanc et en descendant après sa mémorable ascension de 1787. Christian de Mechel, qui a un grand atelier, devient surtout éditeur d'estampes.

A Genève, qui manque jusque-là de tradition artistique, à la suite de la Réforme puis des Ordonnances somptuaires, les peintres les plus marquants sont Jean Huber, peintre de genre et portraitiste, bien connu par son iconographie voltairienne, et Saint-Ours, qui a remporté à Paris le grand prix de l'Académie royale. Ce ne sont pas des paysagistes, ou du moins les paysages secondaires de leurs tableaux n'atteint pas un caractère. Ce ne sont pas non plus les nombreuses planches exécutées par des artistes français, mais malhabiles et sans vérité en ce qui concerne le paysage de montagne, du superbe ouvrage de Delaborde *Tableaux pittoresques* (...) *de la Suisse*, qui commence à paraître à Paris en 1777, qui peut avoir inspiré les artistes de Genève, ou leur avoir fourni des modèles.

Dans le canton de Vaud voisin, L.-R. Ducros se fait une réputation locale comme paysagiste aquarelliste dès 1775, et, vers le même temps, J.-H. Sablet acquiert de la réputation en peignant dans le genre et à la manière de Joseph Vernet.

A Genève : Les amateurs Bartolozzi et Jallabert

C'est dans ces circonstances et en ces milieux, d'où se détachent plus particulièrement Aberli et Wolf pour le paysage de montagne, que paraissent les belles planches de *Voyages dans les Alpes* (Premier Voyage. *Voyage autour du Mont Blanc*) en 1779. Quelques-uns de leurs auteurs vont devenir des peintres de paysage de montagne. Mettons à part l'italien Bartolozzi, qui ne semble pas être le célèbre graveur Francesco Bertholozzi, au service du roi d'Angleterre depuis 1764, et ne

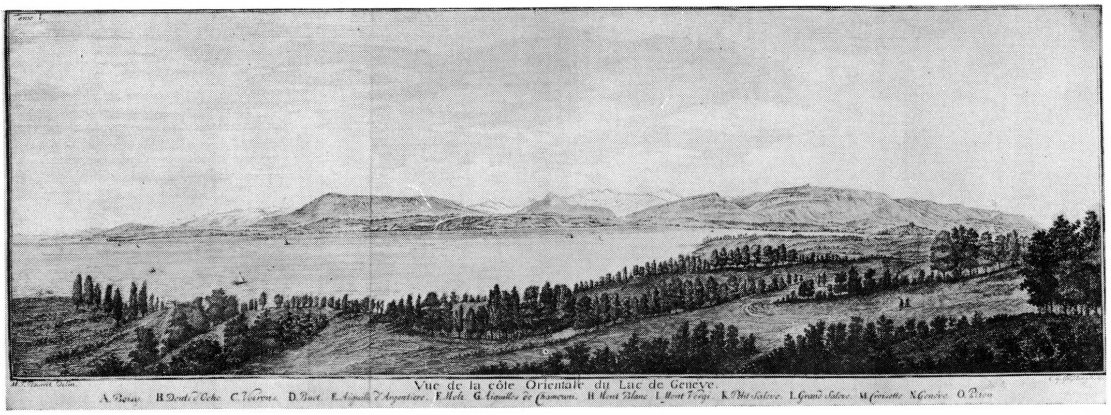

Fig. 8. « *Vue de la côte orientale du Lac de Genève.* » Eau-forte de C.-G. Geissler d'après un dessin de M.-Th. Bourrit. (H.-B. De SAUSSURE: *Voyages dans les Alpes.* Tour du Mont-Blanc (Neuchâtel, 1779) T. I, pl. I) (photo Bibl. nat., Paris).

paraît être qu'un remarquable dessinateur occasionnel; nous ne savons s'il a donné d'autres ouvrages dessinés ou peints. Les deux « tableaux » qu'il dessine en compagnie de De Saussure suffisent à lui assurer une place parmi les premiers peintres de montagne fugitifs du milieu genevois.

Le Genevois Jallabert semble appartenir à la même catégorie d'amateurs très habiles, mais qui ne laissent pas, positivement, un « œuvre »[19]. Cependant, outre le dessin du glacier de la Brenva, le dernier historien du Mont-Blanc, Alfonso Bernardi, mentionne qu'il serait un des compagnons du duc Louis-Alexandre de La Rochefoucauld au cours de son voyage aux « glacières » de Savoie en 1762, en qualité de « dessinateur »; les dessins qu'il aurait exécutés resteraient introuvables malgré d'actives recherches. Mais il y a davantage: Jean Jallabert a dessiné une *Vue de la Vallée de Chamouni depuis l'Avanchet*, et une *Vue du Prieuré de la Vallée de Chamouni, du côté du Glacier des Bois* (fig. 7); ces dessins ont été gravés en 1777

[19] Il s'agit très probablement de Jean Jallabert (Genève 1712 – Nyon 1768). Le *Dictionnaire des artistes suisses*, par Brun, ne mentionne pas Jallabert. Il mentionne un Jean Jalabert (Genève 1712 – Nyon 1768) qui, après voir été « ministre » (pasteur), deviendra professeur de physique et de philosophie, puis membre du Conseil et Conseiller d'Etat de la République de Genève, puis syndic (1765-1767). Il sera correspondant de l'Académie des Sciences de Paris, et membre de plusieurs autres académies. Le *Dictionnaire des artistes suisses* ne mentionne pas ses relations avec De Saussure, mais cette carrière expliquerait de belles relations. Toutefois De Saussure, qui l'appelle son « ami », n'indique pas en 1779 la mort prématurée de Jallabert. La *Biographie suisse* donne les mêmes indications, en donnant les deux orthographes. Le *Dictionnaire...* mentionne une gravure par Jallabert du portrait de M^me^ Alexandrine Fatio, veuve Lullin, d'après un dessin de Liotard. Le *Künstlerlexikon* de Thieme und Becker mentionne des artistes du nom de Jalabert dans le Midi de la France au XIX^e^ siècle; mais il ne mentionne pas de Jalabert ou Jallabert à Genève. Alfonso Bernardi, *Il Monte Bianco*, Bologna, 1965, mentionne (page 171, note 1) un Jean Jalabert (1740-1798) qui serait l'ami de De Saussure et l'auteur du dessin du glacier de la Brenva.

par C.-G. Geissler pour H.-B. De Saussure [20]. Malgré quelques naïvetés, ces dessins habiles, calmes, amples, et fidèles, peuvent prendre place, dans le style défini par Aberli, parmi les bonnes figurations des Alpes du Faucigny à leurs débuts. Cet ensemble d'œuvres, qui restera à étudier et à confirmer, semble pouvoir assurer une place à Jallabert parmi les premiers peintres de montagne dans le milieu genevois s'intéressant aux Alpes du Faucigny.

Marc-Théodore Bourrit

Avec M.-Th. Bourrit nous avons affaire avec un artiste de profession [21]. Il est originellement peintre-artisan sur émail, technique pour laquelle Genève, ville horlogère, a au XVIII[e] siècle une tradition et la spécialité; il prend aussi les leçons de Saint-Ours pour le dessin et la composition. Mais c'est au cours de ses jeunes années que se produit l'événement de la « découverte » de la vallée de Chamonix, et il est irrésistiblement attiré par la montagne, autant comme « voyageur » épris de rudes randonnées dans les hauteurs, que comme artiste. Il saisit l'occasion de se faire nommer « chantre de l'église cathédrale de Genève » (1768), ce qui lui laisse des loisirs, et il se consacre aux écrits et à la figuration de la montagne qu'il parcourt en tous sens. A l'époque où nous sommes, 1779, il a déjà illustré de ses propres dessins, nous l'avons vu, le premier de ses ouvrages: *Description des glacières ... du Duché de Savoie* (1773) Nous avons rangé ces figurations parmi les œuvres des « néo-primitifs » de la peinture de montagne, mais il est possible que le dessinateur ait été quelque peu trahi par le graveur, qui n'est autre que lui-même. Ce sont là, croyons-nous, ses premières gravures, et il est clair qu'il n'y est pas aussi à l'aise qu'il pouvait l'être dans la peinture artisanale en miniature, ou dans le dessin proprement dit.

Du reste, sa *Vue de la côte orientale du Lac de Genève*, dessinée pour De Saussure, avec toute la précision et l'exactitude exigées par le naturaliste pour le panorama des montagnes du Faucigny, et qui est à ranger parmi la nombreuse série de

[20] Les épreuves de De Saussure ont été coloriées à l'aquarelle. Elles portent l'indication: « Tiré du cabinet de M. le Professeur de Saussure. 1777. » Elles appartiennent à la collection Paul Payot, à Chamonix; elles ont figuré aux expositions *Les gravures sur cuivre du Mont Blanc avant 1835* (Paris, Club alpin français, 1937, n[os] 61 (collection Fr.-Ch. Roux) et 60 (collection G. Lambin; le catalogue n'indique pas si ces épreuves sont coloriées) et *Genève et le Mont-Blanc* (Genève, Musée d'art et d'histoire, 1965, n[os] 58 et 59). Le graveur C.-G. Geissler, selon BERNARDI, *op. cit.*, aurait également exécuté une peinture d'après le dessin de Jallabert; la localisation n'en est pas indiquée, et nous ne connaissons pas cette peinture. BERNARDI reproduit en couleurs la *Vue du Prieuré* [...].

[21] Toute la biographie de M.-Th. Bourrit est donnée par son fils C. BOURRIT, *Marc-Théodore Bourrit*, Genève, 1836. Il n'existe pas d'étude d'histoire de l'art sur M.-Th. Bourrit; on ne peut que se reporter à la très courte notice de BELLIER DE LA CHAVIGNERIE, *Peintres oubliés* [...] dans *Revue universelle des arts*, 1864, pp. 260-261, et aux mentions indiquées par le *Künstlerlexikon* de THIEME und BECKER.

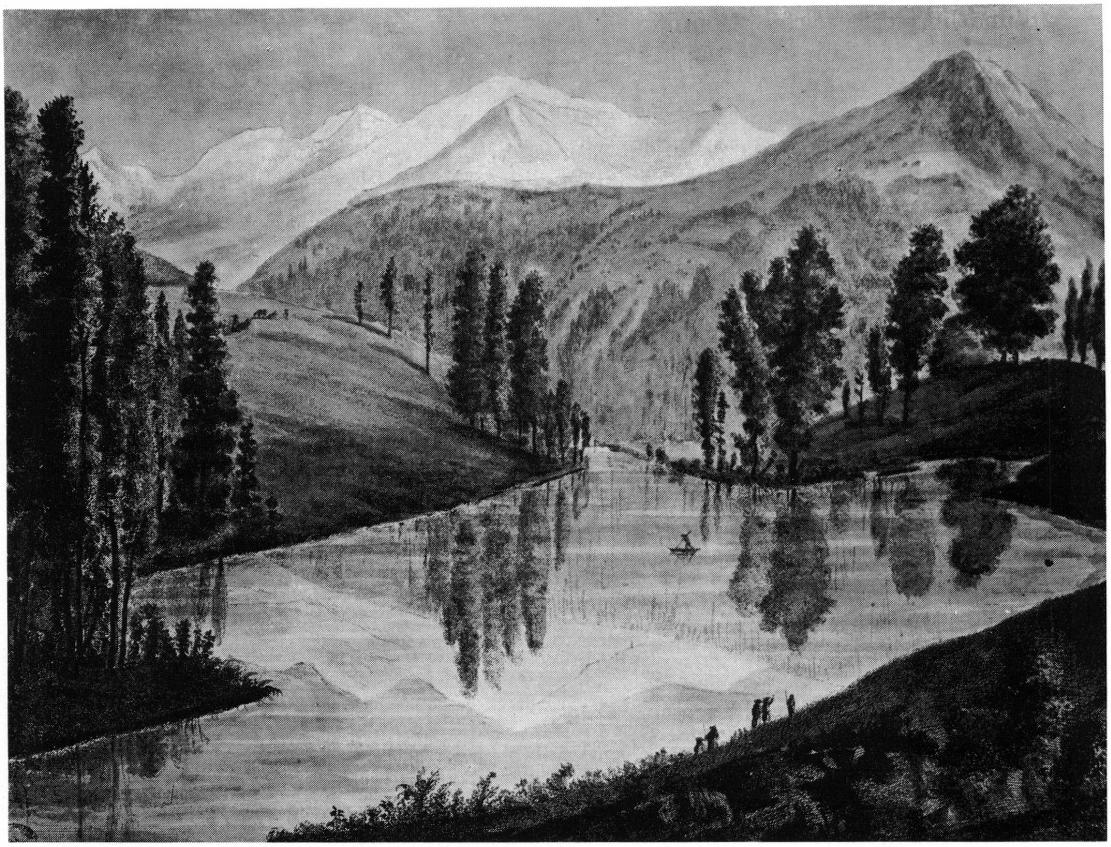

Fig. 9. « *Vue du Mont Blanc prise de l'extrémité du Lac de Chède sur la route de Salenche à Chamouni en Savoye. Le Mont à 24-26 T^s sur la mer. Dessinée d'après Nature par M.-Th. Bourrit Pens^aire du Roi. Gravée par A. Moitte.* » Eau-forte (0,22 × 0,30) coloriée (par Bourrit). Bibliothèque publique et universitaire de Genève (photo J. Arlaud, Genève).

panoramas de Genève que nous avons déjà mentionnée, forme un beau et imposant frontispice aux *Voyages dans les Alpes* (gravé par C.-G. Geissler) (fig. 8) [22].

Mais même dès cette époque Bourrit a derrière lui déjà une belle carrière de dessinateur et de peintre de montagne, dont De Saussure aurait été heureux de pouvoir tirer parti pour l'illustration de son ouvrage:

« J'aurais volontiers fait graver quelqu'un de ses grands tableaux des glaciers, si le burin pouvait rendre la force et la vérité avec laquelle il exprime les glaces, les neiges et les jeux infiniment variés de la lumière au travers des corps transparents » [23]. Il est un de ces « tableaux » que De Saussure a apprécié et spécialement mentionné: c'est celui du *Lac de Chède*: « Après avoir gravi pendant une petite demie heure la montagne de Chède, on peut se reposer agréablement auprès d'un joli réservoir qu'on dirait avoir été creusé par la Nature, pour retenir les eaux d'un ruisseau qui tombe de la montagne. Les

[22] Eau-forte (0.17 × 0.53).
[23] *Voyages dans les Alpes.* Introduction.

eaux d'une limpidité parfaite, entourées de grands arbres qui repètent sur leur surface toujours tranquille, bordées d'un coté par un rocher couvert de mousse, et de l'autre par une prairie charmante, réveillent au milieu des aspects sauvages de ces hautes montagnes, des idées si calmes et si douces que l'on a peine à s'en arracher. – En sortant de ce réservoir, le ruisseau passe sous le chemin, tombe en cascade et fait tourner des moulins construits sur son passage. – M. Bourrit a peint le Mont Blanc au bord de ce petit lac. Les eaux du lac et les arbres qui l'entourent forment le devant du tableau; plus loin sont les montagnes boisées du côté de l'Arve, et par dessus leur sommet s'élèvent les cimes neigées du Mont Blanc. Ce tableau est du plus grand effet; il répond parfaitement à la beauté du Site. » [24]

Ce « tableau » du lac de Chede, probablement antérieur à la vue des *Montagnes qui bordent au Sud-Est la Vallée de Chamouni*, et qui ne donne encore qu'une vue relativement lointaine du Mont-Blanc, serait, croyons-nous, et si l'on met à part le triptyque de Conrad Witz, la première figuration en peinture de cette montagne qui va devenir célèbre dans la peinture de montagne. Ce « tableau », que personne jusqu'ici ne cite, a donné lieu à une gravure d'Angélique Moitte dont la Bibliothèque publique et universitaire de Genève conserve une épreuve coloriée à la main par Bourrit très probablement (fig. 9) [25].

Bourrit fait d'incessants voyages dans les Alpes du Faucigny et de Suisse; il tire la matière de plusieurs ouvrages, et de nombreux dessins dont il se sert pour l'illustration de ses livres, qui paraissent de 1773 à 1803 avec de nombreuses rééditions. Nous avons déjà mentionné la *Description des glacières [...] du Duché de Savoye*. En 1781 paraît à Genève la *Description des Alpes pennines et rhétiennes*, dédiée au roi Louis XVI, et pour l'illustration de laquelle Bourrit réutilise son tableau du *Lac de Chède* [26]. En 1785 paraît à Genève une nouvelle édition, remaniée, de la *Description des glacières [...] de Savoye*, qui en même temps « complète la

[24] *Id., paragr.* 491.

[25] Eau-forte (0.22 × 0.30) « *Vue du Mont Blanc prise de l'extrémité du Lac de Chède sur la route de Salenche à Chamouni en Savoye. Le Mont a 24.26 T^s sur la mer. Dessinée d'après nature par M.-T. Bourrit Pens^aire du Roi. Gravée par A. Moitte.* » Angélique Moitte est fille du graveur parisien Pierre Etienne Moitte. La gravure peut être datée de la fin de l'année 1781, année au cours de laquelle Bourrit étant venu à Paris, est présenté à Louis XVI, qui lui octroye une pension de 600 livres par an sur sa cassette. Aucun auteur ne cite cette gravure d'Angélique Moitte. Une épreuve (non coloriée ?) figure à l'exposition *Les gravures sur cuivre du Mont Blanc avant 1835* (Paris, Club alpin français, 1937, n° 22). Sur le « tableau original » M.-Th. Bourrit lui-même s'exprime de la manière suivante: « [...] Enfin, la quatrième planche [...] représente le magnifique aspect du lac de Chède sur la route de Chamouni, et les trois sommités du Mont-Blanc qui le couronnent [...] le tableau original appartient à M. Necker, Directeur-général des finances et lui a été donné en présent par La République de Genève; c'est le même tableau dont M. le Professeur De Saussure fait l'éloge dans son bel ouvrage sur la Théorie des montagnes, page 413 » (*Nouvelle description des Vallées de glace* et des hautes montagnes qui forment la chaîne des Alpes pennines et rhétiennes (Genève, 1783, 2 vol.; t. I. Explication des planches, page XIX). Nous n'avons pu retrouver ce « tableau » (il ne se trouve pas à Coppet).

[26] Vol. II, page 204 « *Vue du Lac de Chède et du Mont Blanc.* » Gravure d'Angélique Moitte (eau-forte: 0.08 × 0.15) d'après un dessin de Bourrit. Aucun auteur ne cite cette gravure d'Angélique Moitte. L'ouvrage comprend sept autres vues de montagnes, mais de Suisse.

Fig. 10. Marc-Théodore Bourrit « *Vue de la Vallée de Chamonix, prise du chemin de La Flegère.* » (Gouache, rehauts de craie blanche: 0.53 × 0.81). Genève, Musée d'art et d'histoire.

Description des Alpes pennines et rhétiennes »: *Nouvelle description des glacières et glaciers de Savoye, particulièrement de la Vallée de Chamouni et du Mont Blanc [...]* « dédiée à M. le comte de Buffon » [27], pour laquelle Bourrit renouvelle et augmente son illustration de 1773; pour ce qui concerne les montagnes du Faucigny, on y trouve une *Vue du Glacier des Bossons et du Mont Blanc prise de Chamouny, une Vue de la Vallée de Chamouny, de l'Arveyron, des Charmos, du Plan, etc.* pour laquelle il réutilise sa *Vue des Montagnes qui bordent au Sud-Est la Vallée de Chamouni* de 1779, *une Vue de la Mer de glace du Montanvert*, et une *Vue de l'amas de glaces et de la source de l'Arveyron* [28], qui est à rapprocher d'une aquarelle que nous allons

[27] Il y avait certains rapports de « naturalistes » entre Buffon et De Saussure. Mais en ce qui concerne la « Théorie générale de la terre » leurs opinions ne concordaient pas. De Saussure ayant établi une véritable science expérimentale de la géologie, le conduisant à un système beaucoup plus dynamique que celui de Buffon.

[28] Toutes ces illustrations sont des eaux-fortes (format 0.15 × 0.08 ou 0.08 × 0.15). Nous ne connaissons pas la localisation des dessins originaux de Bourrit. Ayant, semble-t-il, renoncé à les graver lui-même, Bourrit les avait fait graver « par les meilleurs artistes ». Sauf la *Vue du Lac de Chède* les planches ne portent pas de nom de graveur, à l'exception de celle de [...] *La source de l'Arveyron* portant le nom, inversé, de « Sborp f. », que nous n'avons pu identifier.

retrouver. Nous avons dit plus haut que nous rangions ces œuvres parmi celles des « néo-primitifs » de paysage moderne de montagne, et nous ne faisons donc que les mentionner ici; mais nous noterons l'apparition toute nouvelle de ces sites de haute montagne dans l'iconographie alpine, qui correspond aux points particuliers de la curiosité des « voyageurs » qui se rendent de plus en plus nombreux à Chamonix depuis l'amélioration du mauvais passage des « montées ». Cette iconographie est promise à un grand avenir.

Entre temps, Bourrit, qui a des relations à Paris, – à commencer par le roi Louis XVI qui lui sert une pension, en passant par Buffon,et avec le graveur Moitte [29] fait un envoi de deux peintures au Salon de la Correspondance; ce sont deux vues de montagne: *La Vallée de glace de Chamouny*, et *L'amas de glace de l'Arveyron dans la Vallée de Chamouny*, [30] dont nous ne savons rien, mais que nous serions toutefois tentés d'identifier avec deux grands dessins, véritables « tableaux », aux sujets très analogues et aux titres quasi-identiques, appartenant au Musée d'art et d'histoire de Genève [31] (fig. 10 et 11). On y perçoit l'art du paysage moderne de montagne dans ses balbutiements: si le paysage est bien saisi dans son homogénéité, l'architecture de montagne n'est pas encore pleinement ressentie; par contre, l'exactitude est frappante: dans *La Vallée de glace de Chamouny* chaque aiguille ou groupe d'aiguilles prend bien sa personnalité: le Dru, les grands Charmoz, Blaitière, les Aiguilles de Chamonix; le Montenvers et la montagne de Blaitière jusqu'à la montagne de La Côte sont un peu schématiquement rendus mais reconnaissables; le glacier des Bois offre bien sa grande courbe si caractéristique qu'il conservera encore longtemps; au milieu s'aperçoit le village du Prieuré encore bien modeste mais véridique; au premier plan se dessine le chemin, sans doute un peu avantagé, de Plampraz et du Brévent au sortir du Bois du même nom. La technique du premier plan est celle du paysage hollandais du XVII[e] siècle, qui restera en faveur encore longtemps: taches d'ombres qui font ressortir les plans suivants, avec quelques figures pour animer la scène. Le rendu des aiguilles reste conventionnel et incertain devant la nouveauté de ces thèmes. Dans *L'amas de glace de l'Arveyron* le propos est d'individualiser une curiosité extraordinaire pour l'époque, mais l'échelle

[29] Bourrit sera également « Membre de l'Institut des Sciences, d'Agriculture et Arts de Boulogne sur mer », au moins à partir de 1803.

[30] L'envoi comprend également un « dessin »: *Un grand réservoir d'eau découvert par l'Artiste au milieu des Alpes* (22 pouces sur 30 pouces). Il n'est pas mentionné que ce « réservoir » soit relatif aux montagnes du Faucigny; nous ne pensons pas qu'il s'agisse du lac de Chède, connu bien avant 1780. Nous pensons qu'il pourrait s'agir du lac de la Valsorey, sous le glacier de la Valsorey en Bas-Valais, où Bourrit s'était rendu antérieurement.

[31] Ces peintures sont entrées dans les collections du musée en 1917 et 1916. *L'Arveyron* est signé et daté 1775. Les dimensions sont respectivement: 0.53 × 0.81 et 0.567 × 0.763. Ces œuvres ont figuré à l'exposition *Genève et le Mont Blanc* (Genève, Musée d'art et d'histoire, 1965, n[os] 19 et 18). La technique est complexe et quelque peu incertaine: gouache et rehauts de craie blanche pour le premier, – gouache, pastel et rehauts de craie blanche pour le second.

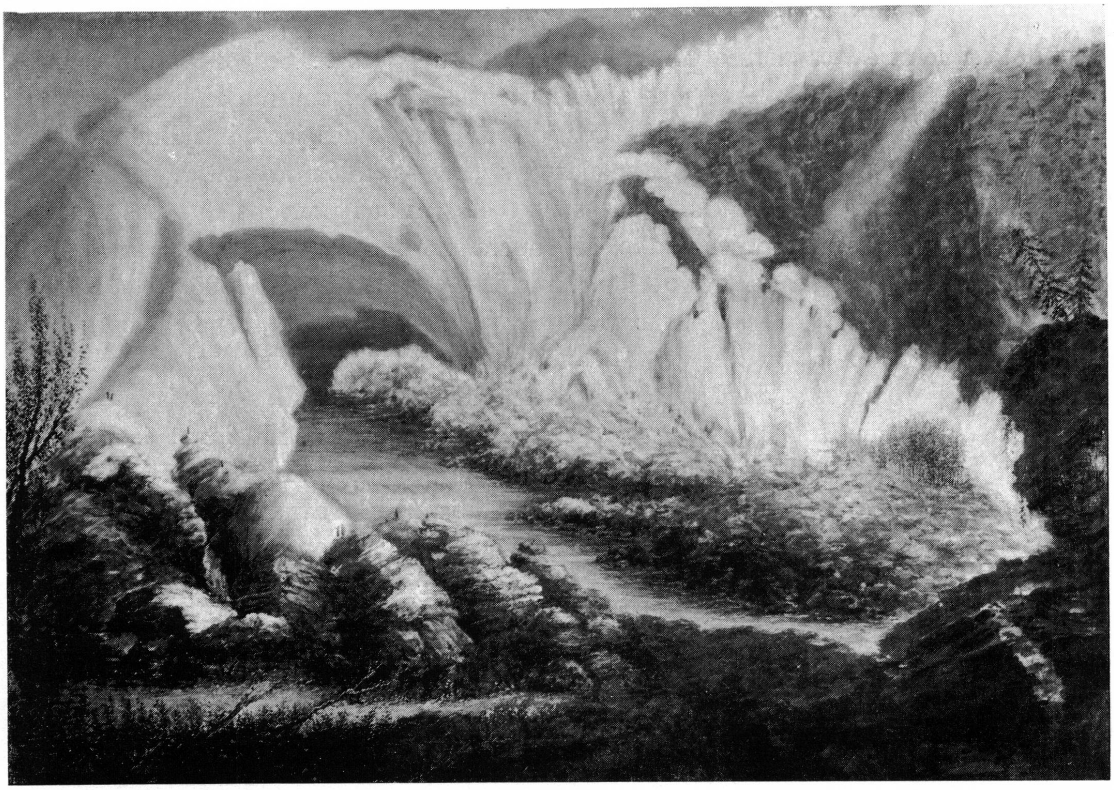

Fig. 11. Marc-Théodore Bourrit « *Source de l'Arveyron au pied du Glacier des Bois* » (Gouache, pastel, et craie blanche: 0.56 × 0.73) Genève, Musée d'art et d'histoire.

d'ensemble échappe, les minuscules figures du premier plan, se détachant sur un fond blanc, ne jouant pas un rôle suffisamment explicite.

Bourrit réussira mieux dans deux œuvres analogues par le sujet que possède M. Roux-Devillars à Genève: *Vue du glacier des Boissons et des Eguilles*, et *Vue de la source de l'Aveyron et de son amas de glace à Chamouni*. [32] Ce sont des gravures d'après des dessins de Bourrit; elles ont ensuite été coloriées à l'aquarelle – procédé qui deviendra fréquent après les belles réussites d'Aberli et des planches gravées et coloriées d'après Wolf. La convention et une certaine raideur de la main y

[32] Ces deux œuvres ont été reproduites en couleurs par M[lle] Cl.-E. Engel dans *le Mont Blanc*, Collection Lieu-dit, Paris, éd. du Temps, 1961 (dimensions non indiquées). Par bonheur ces œuvres ont conservé leur montage ancien. La *Vue de la Source de l'Arveyron* (épreuve coloriée ?) a figuré à l'exposition *Les gravures sur cuivre du Mont Blanc avant 1835* (Paris, Club alpin français, n° 24 du catalogue), qui indique que la gravure est d'A. Moitte. Aucun auteur ne cite cette gravure d'Angélique Moitte. Il serait tentant d'attribuer également à Angélique Moitte la première de ces gravures, qui semble être le pendant. Nous ne connaissons pas les dessins originaux de ces gravures, et ne connaissons pas leur localisation.

persistent, mais l'ensemble est mieux disposé dans l'espace, et, à cet égard, ces œuvres répondent mieux au caractère général du genre du payssge. Le coloris qui semble bien être de Bourrit lui-même, est séduisant et apporte, comme le remarque De Saussure, l'agréable spectacle « des glaces, des neiges, et des jeux infiniment variés de la lumière au travers des corps transparents », tout à fait nouveau dans l'histoire du paysage. En raison de leurs qualités nouvelles, nous pensons que ces œuvres seraient postérieures aux précédentes, et pourraient dater des environs de l'année 1790. Nous relevons dans la traduction française, paru à Bâle en 1795, de l'*Instruction pour un voyageur qui se propose de parcourir la Suisse...*, du Dr Ebel, cette « Note du traducteur »: « Tableaux. M. Bourrit fait de fort grands tableaux, peints à l'aquarelle, des Glaciers et des Mers de glace de la Savoye et du Bas-Valais, qu'il rend avec beaucoup de vérité, et de la manière la plus propre à faire illusion. »

Les œuvres de Bourrit semblent avoir eu quelques succès. Il a été imité, *la Nouvelle biographie générale* (VII, 1855) indique que Louis XVI lui aurait « acheté plusieurs tablaux », et Mlle Claire-Eliane Engel relève que l'artiste en aurait vendu à Mesdames de France, à Buffon, et plus tard à l'impératrice Joséphine; [33] nous n'avons pu malheureusement retrouver aucune de ces œuvres, malgré d'actives recherches. Mais dans l'ensemble, si Bourrit reste un intéressant et précieux illustrateur du Faucigny, son œuvre n'est encore qu'à mi-chemin du véritable paysage moderne de montagne.

Wolfgang Adam Töpffer

Mais il est un autre artiste, associé à la publication des *Voyages dans les Alpes*, qui va donner, avec des vues des montagnes du Faucigny, une approche beaucoup plus poussée du paysage moderne de montagne: c'est le Genevois Adam Wolfgang Töpffer. Il étudie la gravure pour exercer le métier d'artisan graveur à « la fabrique » d'horlogerie de Genève, une des principales ressources de la ville, qui emploie aussi des émailleurs comme Bourrit. Il semble avoir envisagé une carrière de graveur d'art, et son œuvre, dans ce domaine, qui est surtout celui du portrait, a été étudié par Auguste Blondel [34]. Il n'a que vingt ans lorsqu'il grave pour les *Voyages dans les Alpes*, mais ses planches attestent un bon métier, et c'est ce que l'on demande à la « gravure d'interprétation ». Mais il y a davantage: car il faut bien remarquer que l'introduction de thèmes aussi nouveaux exigeait des moyens nouveaux, et il est aisé de voir comme l'interprétation de Töpffer s'éloigne de la tradition, pour se rapprocher du dessin pur. Ce caractère se conservera dans la suite de l'évolution

[33] Il ne s'en trouve pas dans l'*Inventaire après décès de l'impératrice Joséphine*, publié par S. Grandjean (1964).

[34] *Adam Töpffer aquafortiste* dans *Nos anciens et leurs œuvres*, Genève, 1901, 1902, 1904.

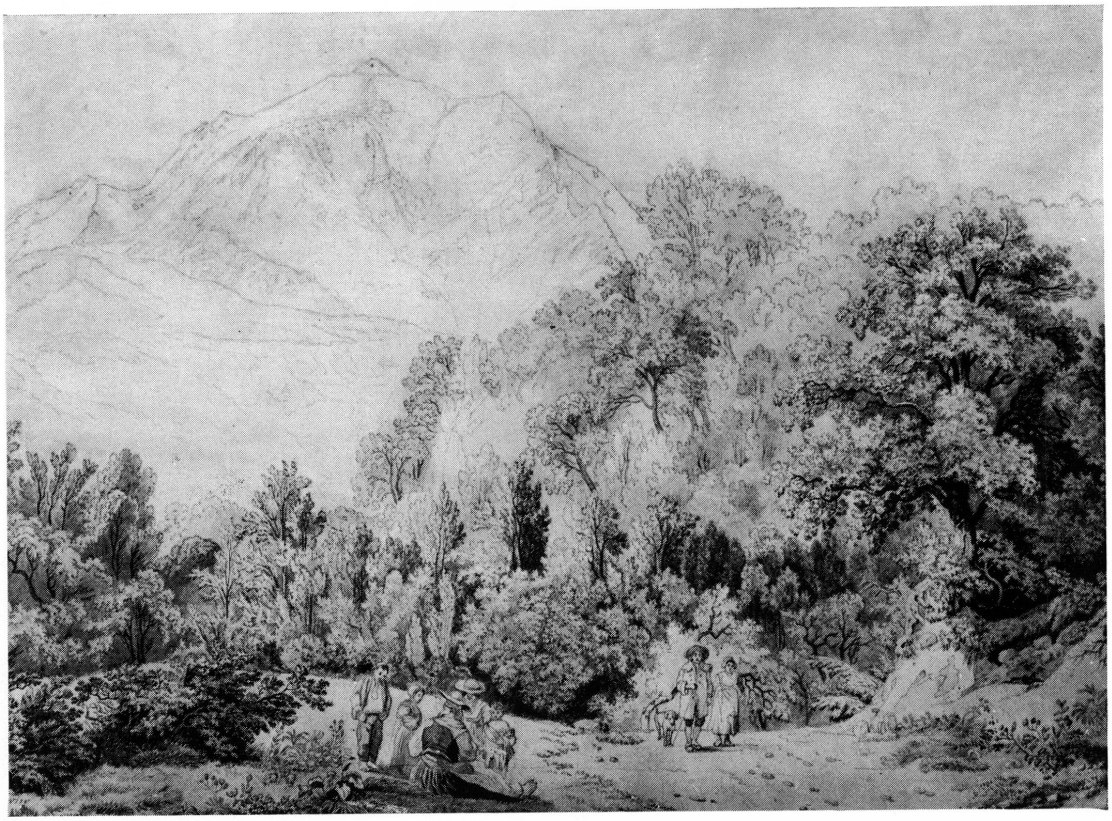

Fig. 12. Wolfgang-Adam Töpffer « *Vue du Mont Blanc prise du chemin de Plampraz.* » (Lavis sur trait au crayon.) Genève, Musée d'art et d'histoire.

du paysage de montagne, et c'est peut-être ce qui donne à tant d'estampes de paysages de montagne le caractère de véritables tableaux. Notons encore là le reflet probable de la toute récente influence d'Aberli en milieu genevois.

Mais Töpffer, qui, pour subvenir à sa subsistance, est ouvrier typographe, a l'étoffe d'un véritable artiste peintre. Il dessine beaucoup, suivant le témoignage des lettres qu'il écrit à sa jeune femme; il s'intéresse particulièrement aux scènes de la vie villageoise ou urbaine; les repères nous manquent pour esquisser une évolution, et il faut feuilleter la belle collection du Musée de Genève pour l'étudier comme dessinateur. Il s'y montre d'ailleurs, surtout dessinateur de genre, et les historiens de la peinture genevoise ont déjà remarqué son importance à cet égard. Il s'y trouve, notamment, trois dessins qui nous intéresseront particulièrement: deux *Vues du Mont Blanc* [35] (fig. 12 et 13) et une *Vue du paysage de la Mer de glace, prise du*

[35] Lavis sur trait au crayon (0.30 × 0.42 et 0.31 × 0.14). Achat, 1963. La vue du premier nous semble prise des environs de Plampraz; celle du second depuis la vallée en amont de Chamonix.

Fig. 13. Wolfgang-Adam Töpffer « *Vue du Mont Blanc prise aux environs des Bossons.* » (?) (Lavis: 0.31 × 0.41.) Genève, Musée d'art et d'histoire.

Montanvert (aquarelle) (fig. 16). On y trouve une manière extrêmement aisée, frôlant même la virtuosité, mais peut-être trop asservie au modèle, qu'elle ne domine pas. Le dessin est d'une parfaite correction et d'une spiritualité charmante; mais il décrit laborieusement plus qu'il ne suggère, et reste dans le style précis et méticuleux dont l'artiste ne s'évadera que vers 1805 pour atteindre l'ampleur de ses vues peintes vers 1816, que nous allons retrouver. Il serait possible de dater ces dessins de l'année 1799, année au cours de laquelle l'artiste exécute une « campagne de peinture » dans les environs d'Evian, de Chamonix, de Chambéry et de Lyon.

De ses peintures, on sait ce qu'elles sont depuis les expositions de Berne en 1830, de Genève en 1857, et de Genève à nouveau en 1901 *(L'ancienne école genevoise de peinture)*, et la place qu'elle tient dans les scènes de genre, de mœurs, voire d'histoire anecdotique, et dans le paysage. C'est précisément de ses paysages qu'est constitué le plus bel ensemble rassemblé par un collectionneur, Oskar Reinhart à

Fig. 14. Wolfgang-Adam Töpffer « *Paysage idéal.* » (Huile sur toile (0.76 × 1.02.) Fondation Oskar Reinhart, Winterthour (photo Wullschleger, Winterthour).

Winterthour[36]. De ces paysages, à part ceux du Devonshire et de l'Oberland bernois, la plupart sont des environs de Genève et des montagnes du Faucigny.

Des rapports amicaux unissent Töpffer à Pierre De La Rive, que nous allons bientôt retrouver, son aîné de treize ans. Les deux amis, parfois rejoints par quelques autres, partent fréquemment en « campagne » de peintures, en 1791, dans le canton de Vaud en 1792, dans le Chablais (1797), dans les environs d'Annecy et en Tarentaise (1798), dans les Alpes bernoises (1804), en Dauphiné (1805), etc. Après la mort De La Rive (1817), c'est avec son fils Rodolphe, que nous allons retrouver, qu'il part le plus souvent pour ces « campagnes ». D'après son dernier biographe, Daniel Baud-Bovy (*Peintres genevois*, 2e série, 1904), c'est aux environs

[36] Aujourd'hui Fondation Oskar Reinhart, à Winterthour. Dans cette collection se trouvent cinq paysages avec vues de montagnes: *Paysage d'été avec le Salève* (Catalogue 1951, nº 396, 0.69 × 0.87), *Paysage de l'Aire* (nº 397, 0.29 × 0.39), *Vue du lac de Genève supérieur* (nº 398, 0.55 × 0.68), *Vue du lac de Genève avec le Salève* (nº 399, 0.27 × 0.35), *Paysage de montagne pris au Salève* (nº 400, 0.29 × 0.45).

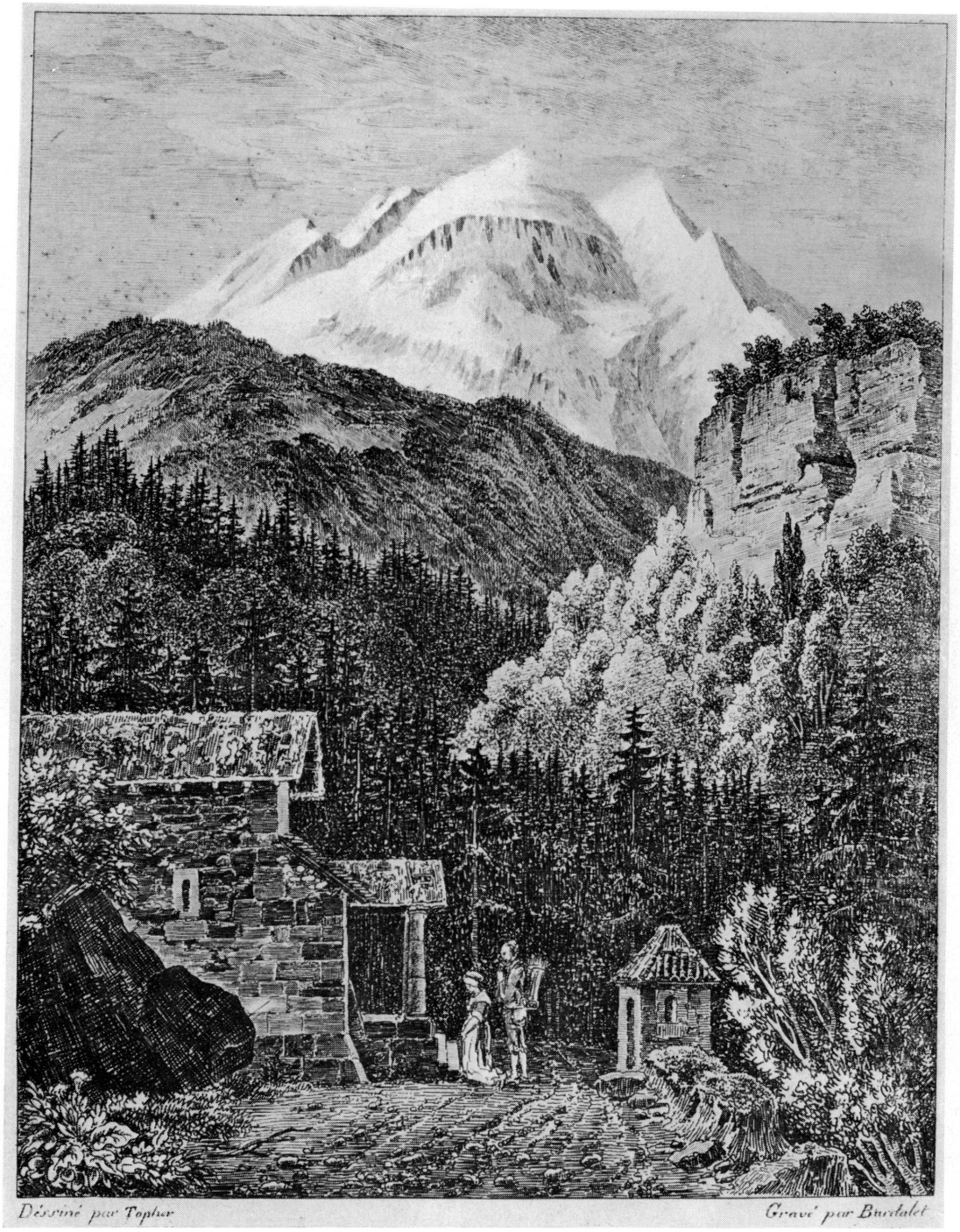

Fig. 15. « *Vue du Mont Blanc, Prise de St Gervais les Bains.* » Dessin de W.-A. TÖPFFER (probablement de l'année 1799) gravé par Burdalet.

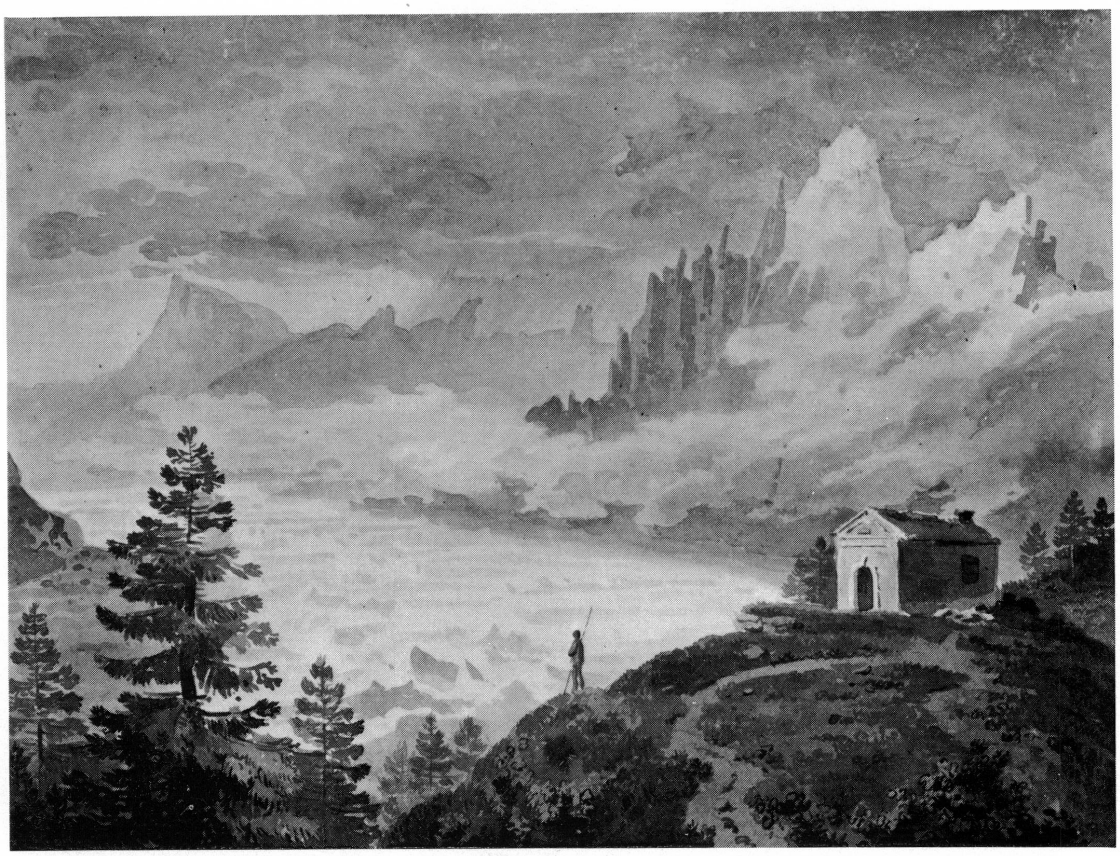

Fig. 16. Wolfgang-Adam Töpffer «*Vue du paysage de la Mer de glace, prise du Montenvers.*» Aquarelle. Musée d'art et d'histoire de Genève.

de 1804-1805 qu'il s'habitue à s'éloigner de son « humilité passionnée devant la nature », pour rechercher les grandes masses et le caractère du paysage. Venant du paysage à la manière hollandaise, qu'il avait apprise de De Marne, à Paris, il devient rapidement plus personnel, et s'affirme dans de magnifiques esquisses au lavis, dont il devient un des maîtres à Genève, après De La Rive, formé à cet égard par Saint-Ours. Ses amis peintres ont recours à lui pour leurs fonds de paysage (portraits, scènes de genre); c'est ainsi que sont faits les portraits de Firmin Massot et ceux de P.-L. Bouvier: dans les seconds ou troisièmes plans apparaissent des montagnes, souvenirs de ses « campagnes », au cours desquelles il « grimpe les rochers, remonte le lit des torrents, des rivières » (lettre à sa femme, 21 juin 1793).

De La Rive peint, nous le verrons, de beaux paysages composés, d'esprit classicisant. Il n'est donc pas surprenant de retrouver la même veine chez Töpffer. Au moins deux de ces paysages de Töpffer sont conservés dans des collections publiques: un grand *Paysage idéal* (fig. 14), à la Fondation Oskar Reinhart, qui

Fig. 17. Wolfgang-Adam Töpffer « *Paysage en Savoie.* » (Huile sur panneau: 0.72 × 0.93.) Bâle, Musée des beaux-arts (photo Musée de Bâle).

pourrait bien être composé d'éléments pris en Savoie, et un grand *Paysage de Savoye*, au Musée de Bâle. Ce dernier nous retiendra plus particulièrement (fig. 17) [37].

Nous reportons à l'étude des peintures de De La Rive, l'étude du genre. Nous retiendrons seulement ici le caractère iconographique de la peinture de Töpffer. On ne peut qu'être frappé de l'excellence du tableau, et il y a vraiment loin de là aux modestes gravures exécutées antérieurement. L'esthétique aussi en est tout à fait différente, puisqu'il s'agit d'un paysage « composé » tirant sur l'« idéal ». Mais il est remarquable – et significatif – pour l'époque qu'un artiste qui s'exprime dans ce genre indique explicitement une localisation. A vrai dire, il ne semble pas possible d'y reconnaître un site particulier. Les autres peintures de la collection

[37] Huile sur panneau de noyer (0.725 × 0.93).

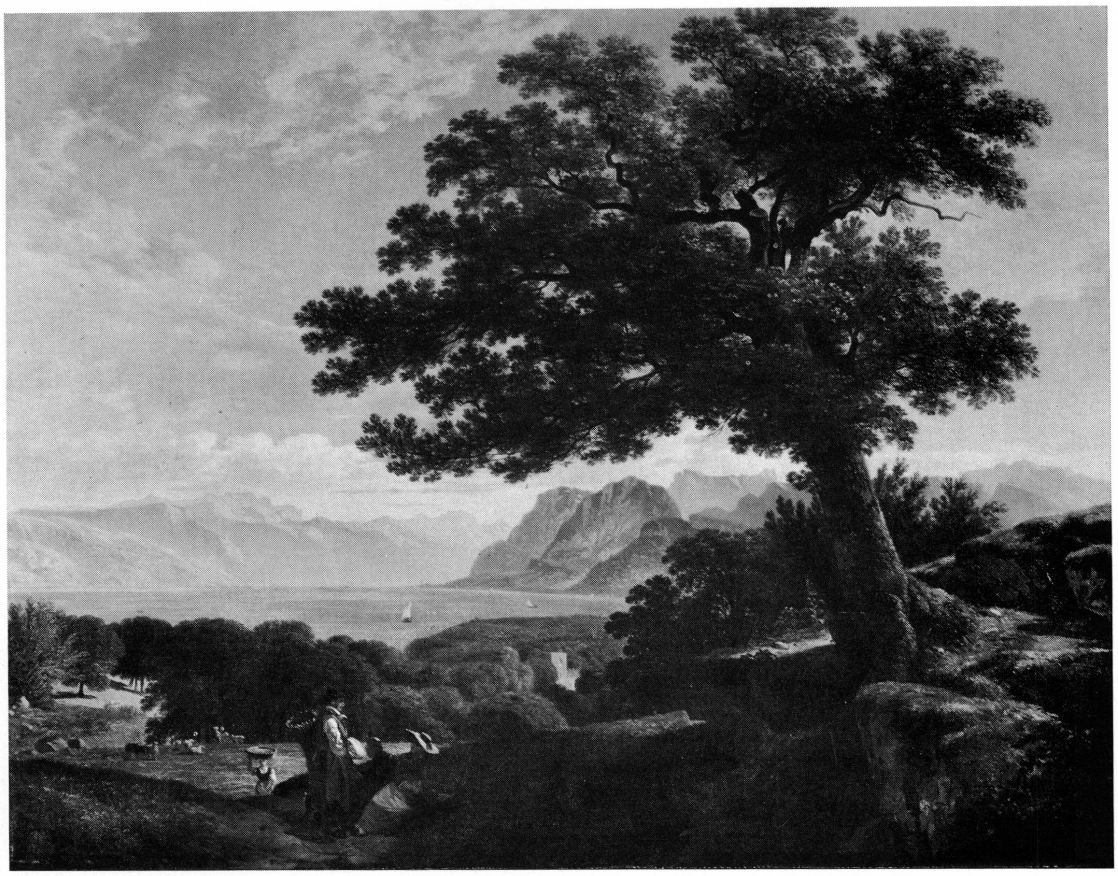

Fig. 18. Wolfgang-Adam Töpffer «*Paysage pris dans la partie orientale du Lac de Genève.*» (Huile sur toile: 0.55 × 0.68.) Fondation Oskar Reinhart, Winterthour (photo Glattfelder, Winterthour).

Reinhart ne sont malheureusement pas datées; il est peut-être possible cependant d'y discerner une évolution, qui serait celle d'un peintre attaché au paysage composé et classicisant qui se dégagerait progressivement de cette esthétique et de ses règles, pour se rapprocher sans équivoque d'un paysage naturalisant. Le *Paysage pris dans la partie orientale du Lac de Genève* (fig. 18) avoue déjà une certaine rupture de style dans l'absence de composition harmonisée et dans le « portrait d'arbre » en premier plan à droite; dans le fond les montagnes paraissent s'individualiser, et il semble qu'on reconnaisse à droite les rochers de Meillerie (peut-être amplifiés) et sur la gauche les contreforts des Alpes bernoises. Dans la très petite peinture *Vue du Lac de Genève avec le Salève* (fig. 19) subsiste une apparence de composition, mais les règles sont bien bousculées avec l'insistance de quatre lignes horizontales superposées; on assiste aussi au désir d'individualiser cette montagne de Salève, prudemment noyée de brume, mais dont le « portrait » est déjà bien net. Dans

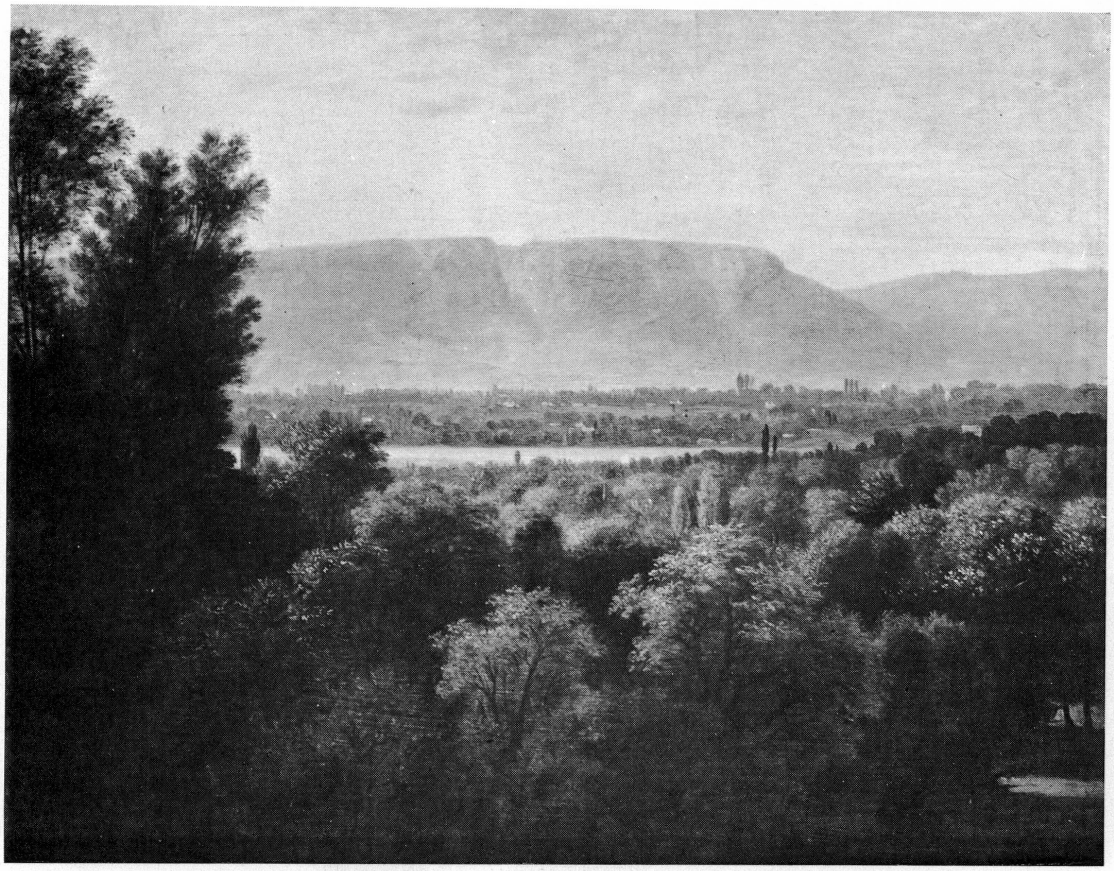

Fig. 19. Wolfgang-Adam Töpffer «*Vue du Lac de Genève avec le Salève.*» (Huile sur toile: 0.27 × 0.45.) Fondation Oskar Reinhart, Winterthour (photo Glattfelder, Winterthour).

l'ensemble cette étude semblerait annoncer la plus grande toile *La Vallée de l'Arve vue du Petit Salève*, que nous allons retrouver.

Dans le *Paysage d'été avec le Salève* (fig. 20) nous sommes dans une peinture de genre, où excelle Töpffer, mais de tendance idyllisante, où les « procédés » se remarquent un peu trop, mais où ce même Salève prend un visage bien buriné, bien caractérisé. Enfin, dans la petite étude *Paysage de l'Aire* (fig. 21), le peintre ne cache plus son dédain des artifices et peint le paysage tel qu'il le voit, et se livre au plaisir de détailler les rochers; tandis que dans l'autre petite étude *Paysage montagneux au Salève* (fig. 22) nous pénétrons décidément dans un autre monde de la peinture, où jaillit l'architecture sévère et vivante de la montagne considérée en elle-même.

Töpffer va confirmer sa vocation de peintre de montagne et sa prédilection pour le proche Faucigny; mais il se place désormais en dehors du système classicissant, et il se souvient encore parfois des conseils de De Marne, il s'oriente vers

Fig. 20. Wolfgang-Adam Töpffer «*Paysage d'été avec le Salève.*» (Huile sur toile: 0.69 × 0.87.) Fondation Oskar Reinhart, Winterthour (photo Glattfelder, Winterthour).

une peinture entièrement dégagée des conventions, converti à une nouvelle vision du paysage, qui demande une palette rajeunie et égayée. On conserve, entre autres, une série de trois peintures de la vallée de l'Arve des années 1816-1818, d'une belle homogénéité, et qui confirme l'évolution décisive du peintre. Il est peut-être possible d'y distinguer une évolution (fig. 23 à 25).

Ce sont trois peintures en largeur et d'une faible hauteur; ce format exceptionnel semble indiquer une intention: cette intention est à l'évidence, d'adopter un format convenable pour étudier le long panorama des crêtes montagneuses. Et tout de suite apparaît le caractère *d'études* qui nous semble convenir à ces œuvres. Si séduisantes qu'elles soient, elles ne constituent pas des *tableaux*, et, à cet égard, ne sauraient rivaliser avec le *Paysage de Savoye*, d'une densité plastique et d'une plénitude didactique remarquables. Ces peintures apparaissent comme autant d'études de détail, destinées à préciser des éléments constitutifs d'un véritable tableau.

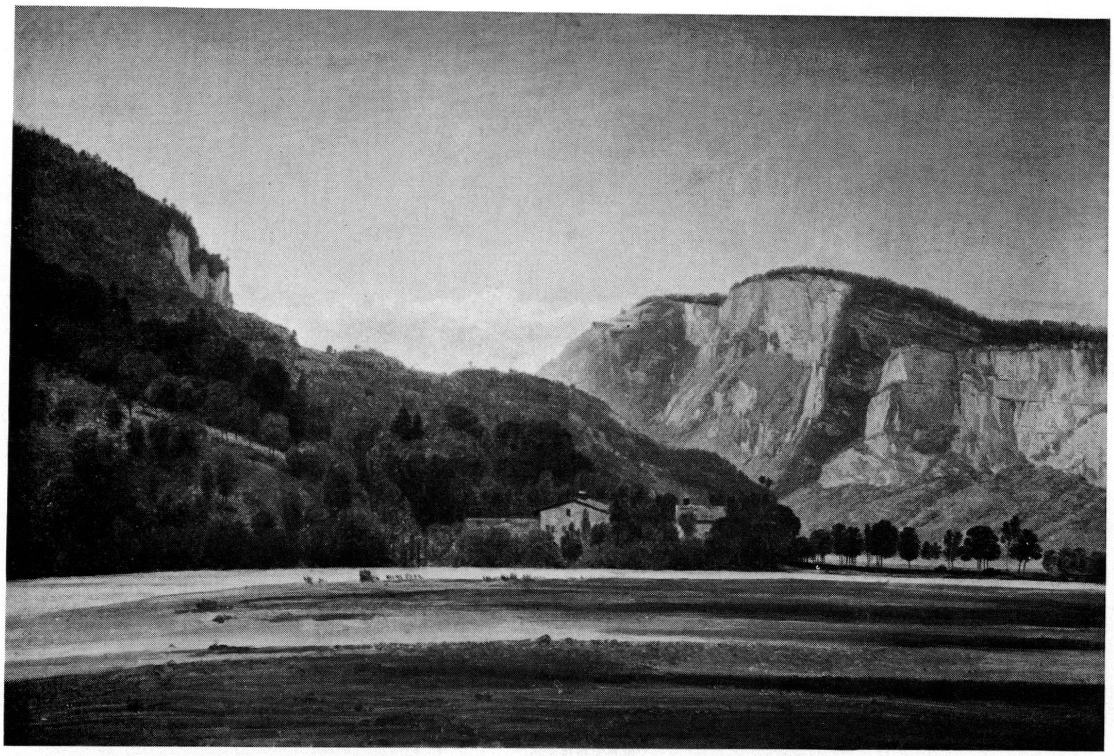

Fig. 21. Wolfgang-Adam Töpffer «*Paysage de l'Aire.*» (Huile sur papier: 0.29 × 0.39.) Fondation Oskar Reinhart, Winterthour (photo Wullschleger).

Quel serait donc l'objet de cette étude? Nous y verrions tout d'abord l'approfondissement d'un motif: celui de la longue chaîne des Alpes du Faucigny si bien évoquée dans ces panoramas près de Genève mentionnés plus haut, mais qu'après tant de « voyages » on a hâte de préciser. Or il semble bien que l'on constate des prises de vue de plus en plus rapprochées, donnant lieu à des précisions de plus en plus grandes. Ce serait d'autre part et surtout le désir de trouver et de traduire une « personnalité » de plus en plus forte tant à l'ensemble de la chaîne, qu'à chacun des principaux massifs qui la composent; c'est là un sentiment peut-être nouveau, ou du moins, ce qui serait essentiellement nouveau, serait l'acuité de ce désir, issu vraisemblablement des belles réussites d'Aberli et de Wolf pour les Alpes bernoises. Dans les trois peintures qui nous occupent, il semble qu'une progression dans ce sens soit perceptible.

Enfin, un dernier caractère frappant est l'abandon définitif du climat d'idéalité, au profit d'un sentiment plus naturaliste, et d'un désir de se tenir plus près des choses et de la nature en soi. L'artiste recherche plus l'atmosphère créée par une vision *a priori* du monde, mais se plaçant à un niveau inférieur, ou à un plan

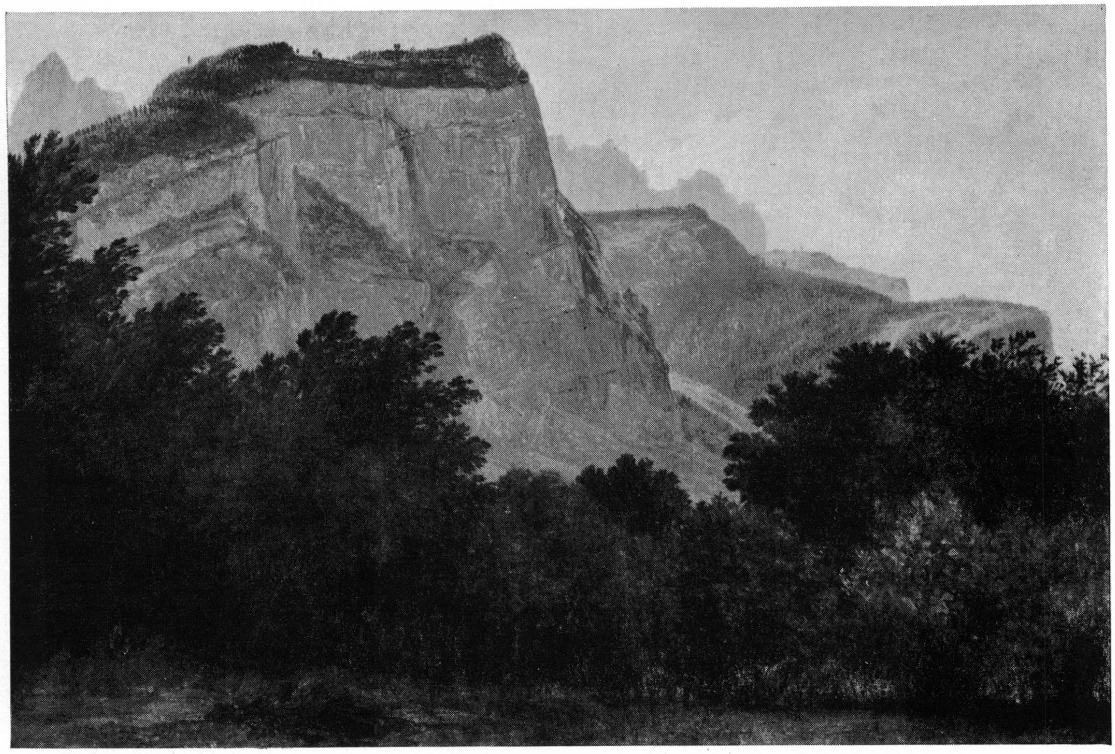

Fig. 22. Wolfgang Adam Töpffer « *Paysage de montagne au Salève.* »
(Huile sur carton: 0.29 × 0.45.) Fondation Oskar Reinhart, Winterthour.

différent, cherche à transcrire directement les sentiments éprouvés devant cette nature montagneuse. De là cette différence de langage: effet de lumière, d'ombre, de brume, de lointain, qui nourrissent le message du peintre. On saisit immédiatement les développements considérables que ces nouveautés pourront avoir sur la peinture des années à venir: romantisme, impressionnisme, – et dont les germes sont là présents.

La première en date de ces peintures est la *Vue de la Chaîne du Mont Blanc, depuis les environs de Genève et au delà d'un rideau d'arbres*, datée de 1816 [38] (fig. 23). On voit immédiatement le renversement complet du système esthétique par rapport à la *Vue de Savoye*. Là, l'artiste, qui est devenu un maître, se livre pleinement à ses impressions. Il contemple ce magnifique panorama de montagnes, et le transcrit pour lui-même. Paradoxalement, il n'y a pas, ou très peu, d'effet de *hauteur*; c'est un paysage, comme beaucoup d'autres, mais traité, si l'on peut dire, en horizontales;

[38] Huile sur toile marouflée sur bois (0.20 × 0.51). Signé et daté 1816. Musée d'art et d'histoire, Genève.

dans son ensemble ce paysage de montagne est *construit* comme les paysages classiques ou classicisants du XVII^e siècle. Seule innovation, mais qui n'appartient pas au genre du paysage de montagnes: le premier plan, au lieu d'être partagé en deux fractions à peu près égales comme des portants de théâtre, est tout entier reporté dans la moitié droite du tableau; encore faut-il remarquer que tout n'est pas fortuit: le dernier arbre de gauche accuse l'effet de hauteur de la montagne du Môle, de même que la légère clôture de bois, sur la gauche, accuse l'effet de perspective et d'éloignement. Ce sont là des éléments habituels du langage des paysagistes, mais les peintres de montagne vont avoir à y porter une attention particulière. Par contre, ce qui est plus original, est le traitement de la montagne, avec la multitude de ses accidents, dans un esprit naturaliste et avec précision; là Töpffer se souvient de ses gravures. C'est un effet de matinée, et cela se voit aux lumières, qui, non seulement caressent les arbres, mais animent toute la montagne d'un émoi de bonheur, qui n'est d'ailleurs pas tellement éloigné de l'effet de sérénité des classiques. Notons encore l'effet de vent qui agite les arbres en les opposant à l'immobilité pesante de la montagne. Du point de vue de l'art de peindre, relevons ces accents de fraîcheur, qui pourraient rappeler Valenciennes, et cette habile tache de lumière sur l'humide prairie du premier plan, qui pourrait faire souvenir de Constable, voire Bonington: Töpffer avait trouvé, écrit-il, à la peinture anglaise de paysage, de l'« éclat », « le sentiment de la couleur joint à celui du pittoresque ».

La seconde peinture, *Vue de la Vallée de l'Arve, prise du Petit Salève* [39] (fig. 24), montre un nouveau changement dans les partis adoptés par l'artiste: le sujet assez

[39] Huile sur toile (0.59 × 0.98). Signé et daté 1818. Saint-Gall, Kunstmuseum. Par ses dimensions cette toile pourrait échapper au caractère d'étude proprement dite; mais l'allure générale de la peinture nous semble bien être celle de la recherche.

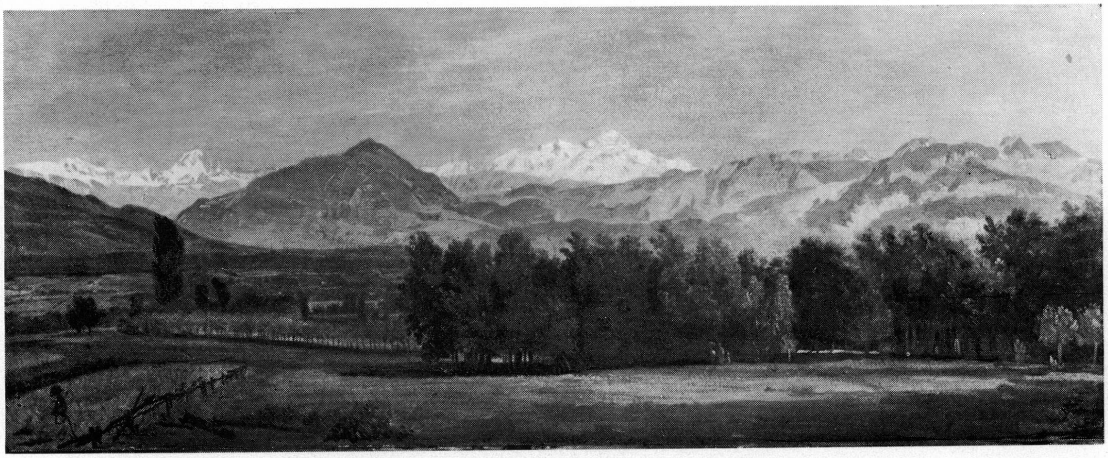

Fig. 23. Wolfgang-Adam TÖPFFER « *Vue de la Chaîne du Mont Blanc, prise des environs de Genève et au delà d'un rideau d'arbres.* » (Peinture: 0.20 × 0.51.) Genève, Musée d'art et d'histoire.

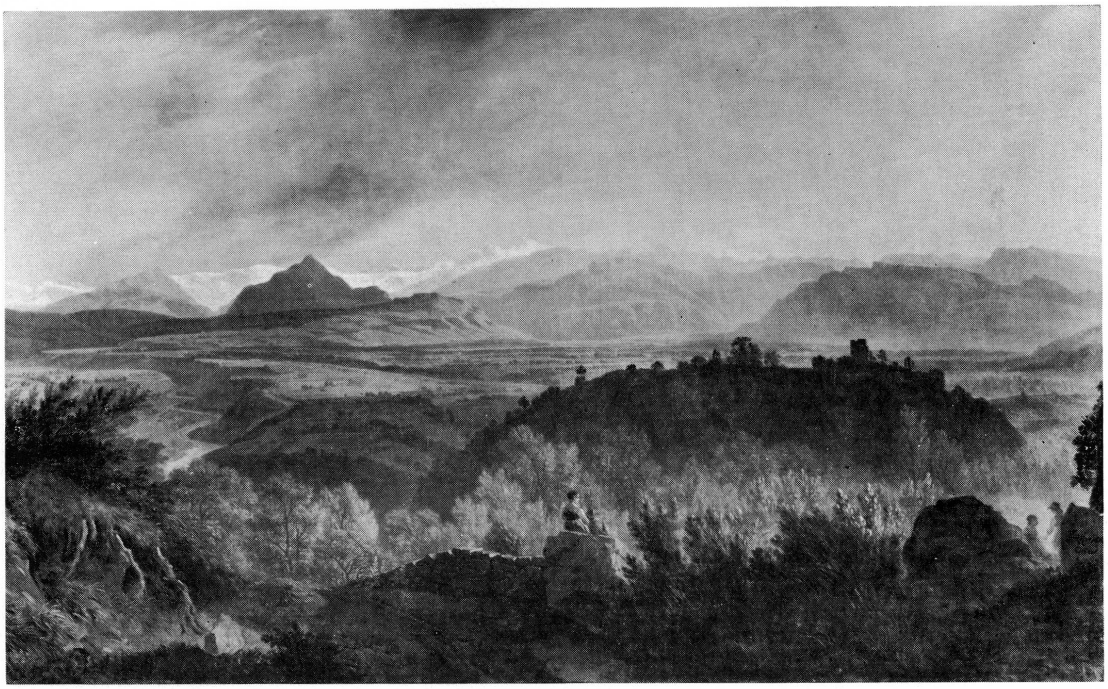

Fig. 24. Wolfgang Adam Töpffer «*Vue de la Vallée de l'Arve prise du Petit Salève.*» (Peinture: 0.59 × 0.98.) Saint-Gall, Kunstmuseum (photo: Institut suisse pour l'étude de l'art, Zurich).

mouvementé ne prête plus aux effets de calme, et tout semble ici en action. C'est une scène de début d'orage, et la lumière contrariée anime de diverses façons les élévations montagneuses, donnant, en passant, au Môle un peu de la silhouette et de la tonalité qu'il a déjà dans le triptyque de Conrad Witz. La dépression du cours de l'Arve et la saillie des montagnes au-dessus de la plaine accusent le mouvement en hauteur, qui affirme son évidence au premier plan. A cet égard cette peinture semble aller plus loin que la précédente dans la découverte des caractères et des lois du paysage de montagne. Mais sur le tout règne encore une belle ordonnance: le paysage classique ne meurt pas si rapidement et lègue aux hommes nouveaux eux-mêmes des principes éprouvés de sagesse et de beau métier.

La troisième peinture, *Vue de la chaîne du Mont Blanc depuis les environs de Genève* [40] (fig. 25) semble un compromis entre les deux peintures précédentes, sur un horizon surbaissé, où n'affleurent plus d'accidents de terrain, pour ne plus laisser subsister que l'élan des montagnes au-dessus des brumes des vallées heureuses. On ne peut qu'admirer la science et l'habileté du peintre qui ne s'arrête plus aux

[40] Huile sur papier marouflé sur bois (0.205 × 0.515). Signé des initiales et daté de 181.. Genève, Musée d'art et d'histoire (legs Etienne Duval).

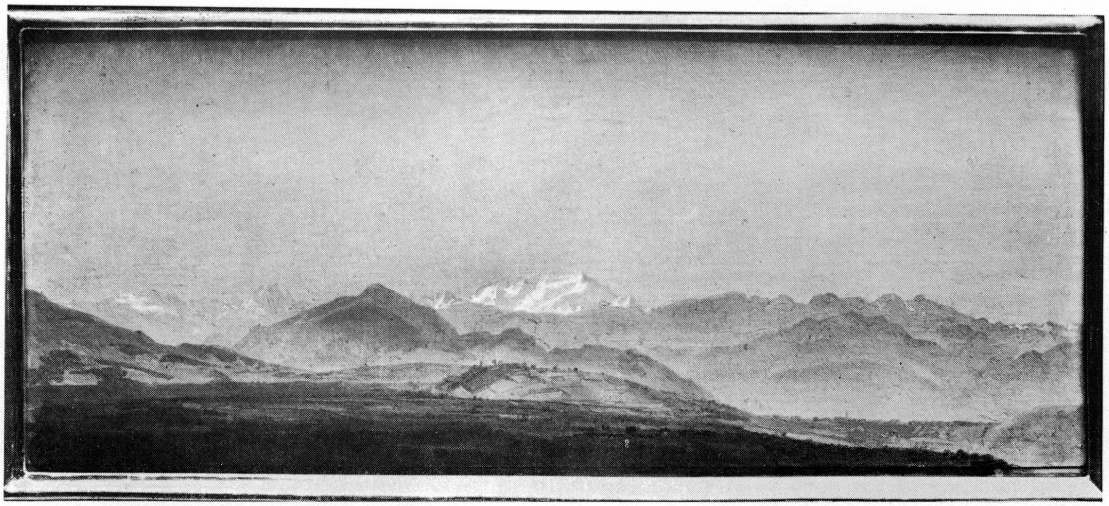

Fig. 25. Wolfgang Adam Töpffer « *Vue de la chaîne du Mont Blanc depuis les environs de Genève.* » (Peinture: 0.20 × 0.51.) Genève, Musée d'art et d'histoire.

détails descriptifs et traite tous les éléments du paysage en larges traits simples d'un seul coup de pinceau qui ne retient que le caractère; là encore on pense à Bonington.

Ce n'est pas à Genève, ni même en Suisse, que Töpffer trouvait des modèles pour animer sa recherche d'une peinture si nouvelle et proposer un paysage de montagne si nouvellement élaboré; il serait difficile de trouver dans l'entourage, proche ou lointain, de Töpffer, l'équivalent des peintures que nous venons de voir, sinon chez De La Rive, mais qui reste attaché au paysage tantôt classicisant tantôt hollandisant. C'est à Paris qu'il trouve le plus beau champ d'observation et de réflexion; il n'y fait guère figure de paysagiste, et s'adonne à la peinture d'histoire et de genre; c'est là pourtant qu'il se lie avec le paysagiste Jean-Thomas Thibaut dès 1789, et qui l'initiera à la peinture, – avec De Marne en 1791 qui l'initiera à la technique hollandaise, – ainsi qu'avec Bailly, Carle Vernet, Debucourt. C'est aussi en Angleterre, où il est invité en 1816 par un riche amateur de passage à Genève, où il peut étudier les paysagistes: Calcott, Crome l'ancien, Constable, dont nous avons remarqué l'influence: « Il faut être plus monté en couleur. Il faut être plus brillant », écrit-il à sa femme depuis le Devonshire. Il écrit également à son fils Rodolphe: « Je vois que mon voyage, sous le rapport de l'acquis, me sera extrêmement avantageux. »

Mais c'est bien à Genève, et en présence des montagnes du Faucigny, qu'il élabore le nouveau langage de paysage de montagne. Le catalogue de son œuvre ne paraît pas avoir été établi, mais parmi les œuvres connues, on mesure bien l'influence de la Savoie: *Vue du Mont Blanc prise au-dessus de la Vallée de*

Sallanches, paru au Salon de Paris en 1812 (n° 900), peut-être le même tableau que *Vue du Mont Blanc au soleil couchant*, de l'exposition de Genève en 1857 (à Mme Fazy-Pasteur) [41], *Vue des glaciers*, acquis par l'impératrice Joséphine et placé par elle au château de Malmaison [42]. *Le Mont Blanc vu de Saint Gervais les Bains*, connu par une gravure de Burdallet (fig. 15). « Celui de mes tableaux qui fait le plus fortune, écrit-il d'Angleterre à sa femme, est la vue des montagnes de Bex », et il ajoute qu'on lui conseille de peindre des vues de montagnes et du Mont-Blanc. Chez ses protecteurs du Devonshire il laissera en 1816 un *Lac alpestre* et quatre peintures de genre dont le fond est constitué par des vues de montagnes.

Töpffer est, avec De La Rive, le créateur en milieu genevois du paysage moderne de montagne. C'est lui qui définit le pré-programme de paysage de « Nature alpestre »: il faut distinguer, écrit-il, la peinture de la région « basse » qui comprend « les abords cultivés des gorges et le penchant des premières pentes et finit où finissent les noyers », – puis celle de la région « moyenne », qui comprend « de hautes vallées, des cols, et tantôt des vallons ouverts, tantôt des défilés étroits, et finit là où finit toute végétation d'arbres et d'arbustes », – et enfin la région « supérieure »,

« chaos sublimes de sommités chenues, de déserts rocheux, de cîmes tantôt rases et gazonnées, tantôt couvertes d'éboulis et sillonnées d'abîmes, ici détrempées de neiges fondantes, là hérissées de glaces rigides, crevassées, sonores, et incessamment en travail d'enfanter les fleuves de la terre, et finit où commence le ciel » [43].

[41] Le critique genevois Charles Du Bois, dans *Töpffer le peintre*, Bibliothèque universelle, déc. 1857 et fév. 1858, décrit ainsi ce tableau:

« Cette œuvre est plus capitale, plus calme, et semble indiquer plus nettement aussi l'individualité du maître. Il s'y rencontre surtout une largeur d'exécution qui n'est pas toujours aussi franchement exprimée dans les œuvres de Töpffer. Ces lointains splendides, baignés dans les vapeurs du soir, ce ciel d'une parfaite harmonie, en premiers plans d'une chaude couleur, ces figures vigoureuses et d'une importance déjà si grande, tout cet ensemble plein de magie est rendue avec une verve soutenue et fait oublier les reminiscences des Flamands qui préoccupent encore le peintre. – Mais ce qu'on ne peut si facilement tolérer, ce sont les trois arbres conventionnels de couleur, lourds de peinture et d'un dessin vulgaire, qui, sur la droite, dominent un beau paysage [...].» Nous ne croyons pas pouvoir identifier cette peinture avec l'une de celle que nous avons étudiées; nous ne la connaissons pas, et n'en connaissons pas la localisation.

Le même critique mentionne également à la même exposition *Le château de Tournay*, qui « présenterait des lointains semblables aux vues matinale et vespérale du Mont-Blanc ». Nous ne connaissons pas non plus ce tableau, et n'en connaissons pas la localisation.

[42] Serge Grandjean, *Inventaire après décès de l'Impératrice Joséphine*, Paris, 1964, n° 1246. Ce tableau ne se trouve plus à Malmaison depuis le décès de l'impératrice (1814). Nous ne connaissons pas sa localisation. A l'article n° 1200 figure le tableau, *Ermite prêchant dans la campagne*; il s'agit très vraisemblablement du tableau du Salon de 1812 (n° 897), dont le titre complet était: *Ermite du Valais, Le site représente les montagnes qui forment l'entrée du Valais, prises du village de St Maurice du côté de l'Ermitage.*

[43] Cité par William Reymond, *La peinture alpestre*, Genève, 1858.

Les graveurs Geissler et Wexelberg

Des artistes que groupent les *Voyages dans les Alpes*, il nous reste à examiner les graveurs Geissler et Wexelberg. Le premier, Christian-Gottlieb Geissler, venu d'Augsbourg où il gravait pour l'illustration de traités d'histoire naturelle, s'était récemment installé à Genève en 1771, à l'âge de 42 ans, où il avait eu immédiatement des succès pour les sujets qu'il dessinait lui-même et gravait; il était venu au paysage topographique, et jusqu'à la fin de sa carrière il donnera d'intéressantes planches relatives à Genève. Il continuait son métier de graveur d'interprétation, et c'est ainsi que nous le voyons actif pour l'ouvrage de De Saussure, comme il l'avait été pour les dessins de Jallabert; il nous semble assez probable qu'il ait amélioré les dessins de Bourrit en les gravant. Il voyagea dans les montagnes du Faucigny, et en rapporta une série de petits paysages gravés, que l'on peut ranger non loin de ceux que Salomon Gessner exécutait vers le même temps pour le *Schweitzerkalender* [44]. La collection Rigaud de Constant à la Bibliothèque publique et universitaire de Genève conserve une épreuve d'une *Vue du Pas de l'Echelle à la montagne du Salève* « gravée par C.-G. Geissler à l'âge de 83 ans (donc en 1832) d'après Carl Hackert ». Par ces œuvres diverses il appartient au groupe des premiers paysagistes modernes de montagnes en milieu genevois.

Quant à F.-G. Wexelberg, il est aussi un Genevois d'adoption, venu de Salzbourg vers 1775. Il est sinon élève, du moins collaborateur d'Aberli, avec qui il grave un album de costumes suisses. Mais il se met aussi au paysage, et, utilisant les méthodes d'Aberli, dessine et grave une série importante de vues de villes suisses et du lac de Genève, que Wetzel et Joyeux colorieront. Au cours d'une carrière bien remplie d'illustrateur et de graveur d'interprétation, il grave une *Carte de la vallée de Chamouni* pour *l'Itinéraire de la vallée de Chamouni* de Berthout Van Berchem, paru à Lausanne en 1790. Wexelberg compte donc parmi les paysagistes du milieu genevois qui auront porté quelque intérêt aux montagnes du Faucigny.

* * *

En résumé, à la fin du XVIII[e] siècle, la tradition du paysage de montagne s'était un peu perdue. A la faveur d'une « découverte » inattendue de la vallée des « glacières » de Chamonix, et du mouvement rapide et considérable d'intérêt qui en résulte, un nouveau paysage de montagne allait naître, consacré aux montagnes du Faucigny. La tradition y jouera peu de rôle, en raison des sentiments tout à fait nouveaux qui animent les « voyageurs ». Les milieux genevois y tiennent le premier rôle. Ce rôle va se concrétiser dans l'illustration du *Voyage autour du Mont Blanc*, de H.-B. de Saussure, paru en 1779. Les paysages de montagne de cet

[44] Vingt petites eaux-fortes, que nous étudierons avec les « néo-primitifs » du paysage de montagne.

ouvrage sont encore une création tout à fait nouvelle pour cette époque, et marquent un départ remarquable. Les artistes qui y prennent part: Jallabert, Bartholozzi, Bourrit et leurs graveurs: Geissler, Töpffer, Wexelberg définissent d'emblée un nouveau langage de paysage de montagne, reposant sur l'exactitude, le sens de l'architecture montagneuse, le sentiment de la présence diffuse de la géologie, la composition qui respecte la hiérarchie des plans, et l'élégance de la facture qui rend ces œuvres agréables à voir. A l'exception de Jallabert et de Bartholozzi, amateurs bien doués mais qui disparaîtront rapidement, ces artistes poursuivront des carrières intéressantes et variées dans le paysage de montagne jusque vers la fin du premier quart du XIX^e^ siècle. Le plus marquant d'entre eux, Wolfgang Adam Töpffer, y ajoutera des éléments puisés à Paris et à Londres, et, partant du paysage classicisant, évoluera dans un sens conforme à celui du siècle, c'est-à-dire vers le romantisme.

DEUXIÈME PARTIE:

Epanouissement de l'école genevoise de paysage moderne de montagne

(a suivre)