Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie

Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève

Band: 19 (1971)

Artikel: Essai sur l'évolution du paysage de montagne consécutive à la "découverte" des "glacières" du Faucigny

Autor: Sandoz, Marc

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-728493

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: 03.10.2025

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

ESSAI SUR L'ÉVOLUTION DU PAYSAGE DE MONTAGNE CONSÉCUTIVE A LA «DÉCOUVERTE» DES «GLACIÈRES» DU FAUCIGNY

(du milieu du XVIIIe siècle au milieu du XIXe siècle)

par Marc SANDOZ

DEUXIÈME PARTIE [1]

EPANOUISSEMENT DE L'ÉCOLE GENEVOISE DE PAYSAGE MODERNE DE MONTAGNE

DANS la première partie de notre étude nous nous sommes efforcés de montrer comment les planches de l'ouvrage d'H.-B. De Saussure: *Voyage dans les Alpes*, en 1779, dépassant les limites habituelles de l'illustration, tranchaient sur ce qui s'était fait jusque là en fait de paysage de montagne, et ouvraient une voie nouvelle à ce genre particulier et nouveau du paysage. Comme une suite naturelle, nous avons étudié les contributions au paysage de montagne, et plus particulièrement du Faucigny, des artistes qui avaient participé à cette promotion, en particulier de A.-W. Töpffer et de M.-Th. Bourrit. Nous nous proposons ici de reprendre l'école genevoise dans son ensemble et d'étudier comment elle se comporte à l'égard de ce nouveau genre du paysage de montagne, et comment elle joue un rôle primordial dans la découverte artistique de la vallée de Chamonix.

I. LA PREMIÈRE ÉCOLE GENEVOISE DE PEINTURE [1bis]

Pierre-Louis De La Rive

De cette première école genevoise se détache, pour le paysage, la grande personnalité de De La Rive qu'a bien dégagée, le premier, J.-J. Rigaud dès 1849 [2],

[1] La première partie de cette étude a paru dans *Genava*, t. XVII, 1969, pp. 181-221.

[1bis] Cette note est reportée à la fin de l'article.

[2] *Recueil de renseignements relatifs à la culture des beaux-arts à Genève* (*Mémoires et documents publiés par la Société d'histoire et d'archéologie de Genève;* Genève et Paris, 1849), § 3, pp. 36 et suiv.

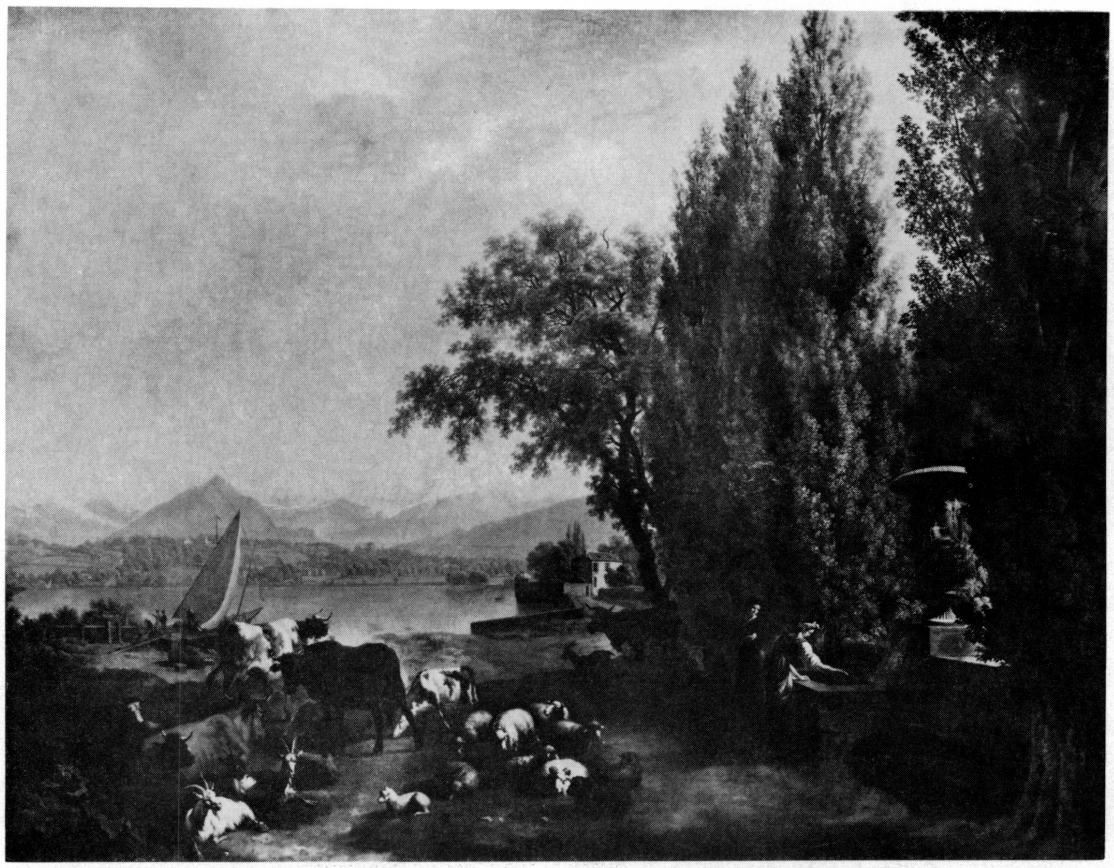

Fig. 1. Pierre-Louis De La Rive. *Vue prise de Sécheron.* Peinture.
Genève, Musée d'art et d'histoire.

source inépuisable de tous les historiens de la peinture qui l'ont suivi, et auquel a ajouté quelque peu Daniel Baud-Bovy en 1903 [3]. C'est De La Rive qui va être l'initiateur de la peinture de paysage de montagne, si on met à part l'entreprise de Caspar Wolff, à peine diffusée par la gravure, et les excellentes « vues » d'Aberli. Son rayonnement dépasse le milieu genevois et touche nombre de personnalités étrangères. De l'« académie facine » (qu'il ne fait qu'entrevoir), en passant par les maîtres hollandais, puis de ses études sur nature à Dresde, avec la révélation enthousiasmante des tableaux de Claude Gellée et de Poussin, et enfin de ses contacts passionnés avec les données normatives de la nature italienne et surtout romaine, De La Rive s'est progressivement mais rapidement composé un style personnel, dans lequel il va englober le paysage du Léman et du Faucigny.

[3] *Peintres genevois, 1702-1817*, t. I, Genève, 1903.

Comme H.-B. De Saussure, il est attiré par la montagne: dès 1788, à peine rentré d'Italie, on le rencontre déjà à Chamonix, où le trouve De Saussure lui-même [4] Il y retournera dès 1790 [5]. « Pendant les années 1789, 1790, 1791, 1792 [et après 1797], écrit-il dans son autobiographie, je mis successivement à contribution [avec mes amis A.-W. Töpffer, Agasse, Girod et d'autres] le pays de Vaud, le Valais, le Faucigny, pour y chercher des sites et y faire de nombreuses études » [6]. Fuyant en 1794 les séquelles de la Révolution à Genève, il se réfugie à Berne, et il fait avec G. Rieter, le graveur d'Aberli, de nouvelles « campagnes de peinture » dans l'Oberland « sublime » [7], « d'où je rapportai des matériaux nombreux pour des compositions riches et d'un style plus mâle et plus sévère que ce que m'offraient les alentours de Genève ». Il retournera à Berne en 1804 avec Töpffer, et les années 1797, 1798, 1808 le voient encore en Savoie avec Töpffer et Agasse, et en 1804 il visite le Dauphiné avec Töpffer. Ses acquisitions antérieures de style ne sont pas toujours entièrement dominées, mais elles s'estompent sous un ensemble châtié, harmonieux et original, qui cache une émotion profonde et indéfectible à l'égard des maîtres du paysage classique, et révèle un rêve poursuivi sa vie durant d'une beauté idéale et d'un âge d'or qui ne se serait point perdu.

[4] Lettres de De Saussure à sa femme, commentées par E. Gaillard et H. F. Montagnier, Chambéry, 1937.

[5] Lettres de De Saussure à sa femme (Bibliothèque publique et universitaire de Genève, manuscrits 2397 à 2399).

[6] En 1800 il fait un envoi au Salon de Paris, et, parmi 5 numéros, il expose: *Vue de la Vallée de Salenche près du Mont Blanc* (n° 115), et *Vue de la Vallée de Faverge dans le Mont Blanc* (n° 116) (*Explication des ouvrages de peinture, dessins*, [...], *exposés au Museum central des arts* [...] An VIII [...]. Paris, An VIII). A l'exposition *P.-L. De La Rive*, à Genève en 1969, figurent plusieurs paysages, dessinés et lavis, de sites montagneux, ou de paysages dont le fond est occupé par des montagnes, notamment *Quelques paysans arrêtés au bord d'une mare ; ruines de château et fond de montagnes* (n° 68), *Cours d'eau dans un paysage de montagne* (n° 72), *Paysage inachevé sur fond de montagnes* (n° 73) (cf. L. Gielly: *Le catalogue manuscrit des œuvres de P.-L. De La Rive*, in: *Genava*, t. XII, 1934).

[7] Au cours des trois années passées à Berne, qui ont été les plus difficiles de la vie de l'artiste, celui-ci écrit dans son autobiographie qu'il a exécuté « plus de vingt tableaux [...] et près de cent dessins ». Dans son catalogue manuscrit on distingue ceux des tableaux qui sont consacrés à des paysages montagneux: « 1796: [...] *La Schadon près Thun ; Site. Lac de Brienz ;* Deux tableau du lac de Thoune [...]. 1797: [...] *Vue de l'Eichberg ; Vue de Sursee ; Vue du lac de Lucerne* [...]. 1798: [...] *Mouvement d'eau de la Lutschina entre Interlaken et Lauterbrunnen* ». Quant aux dessins, dont certains étaient certainement consacrés à des paysages de montagne, on trouve simplement: « [...] 1793 ([...] 34 dessins. 1794 [...] 12 dessins ». Le collectionneur danois Bruun Neergaard possédera deux dessins: une *Vue du Lac de Brienz* et une *Vue de l'intérieur d'une forêt*, signés et datés de 1805 aux dimensions de 15 pouces 6 lignes sur 18 pouces 6 lignes (*Catalogue raisonné de gouaches et de dessins du cabinet de M. Bruun Neergaard*, gentilhomme de la chambre du roi de Danemark, par F.-L. Regnault-Delalande, peintre et graveur. Vente le 20 août 1814 [et jours suivants], n° 86). Le collectionneur s'exprime ainsi sur ces paysages: « J'ay de luy un paysage de composition; au milieu est une grande masse d'arbres; toute la lumière se porte sur un groupe de vaches qui boivent. Sur le devant sont des plantes très soigneusement étudiées et qui font le plus grand effet. J'en ay un autre, fait d'après nature, pris dans le voisinage du lac de Brienz près d'Interlaken. Des montagnes qu'on aperçoit à gauche dans le fond sont magnifiques; à droite est un platane dont les détails sont de la plus grande vérité. J'ay eu la satisfaction d'être félicité par tous les artistes de Genève de posséder les deux plus beaux dessins de ce maitre » (*De l'état actuel des arts à Genève*, Paris, an X 1802, pp. 27-28).

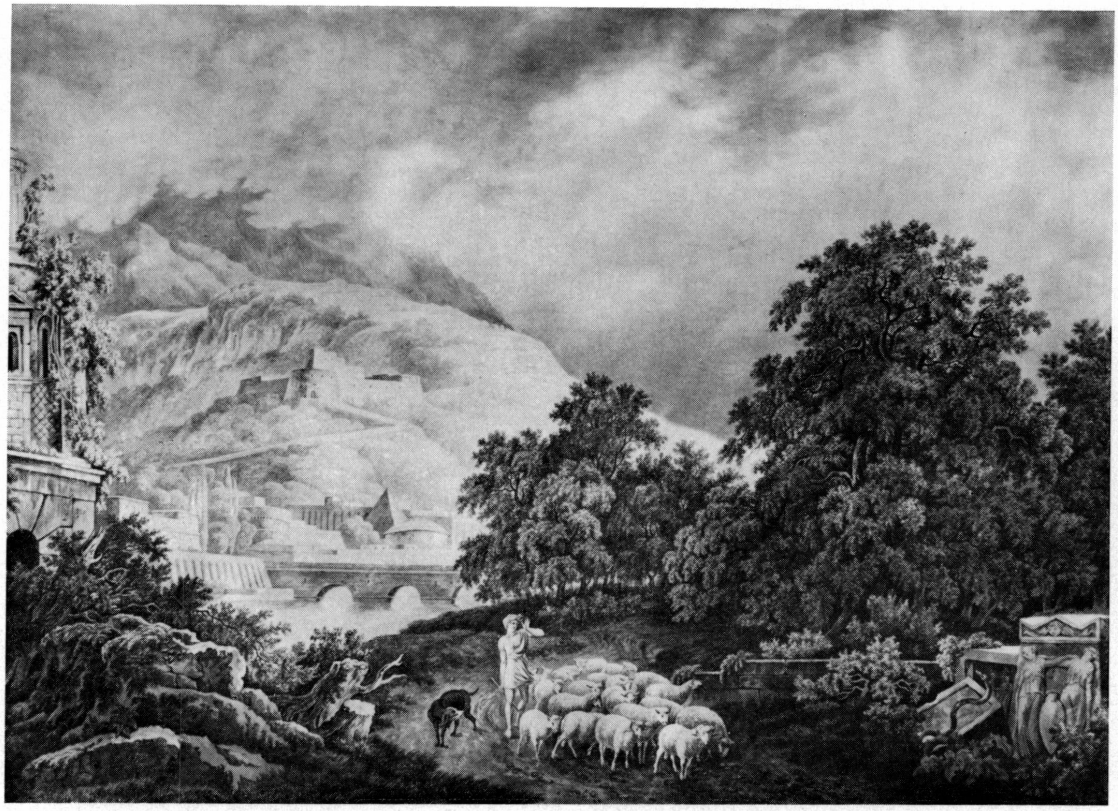

Fig. 2. Pierre-Louis De La Rive. « *Site idéal* » (idéalisé). Dessin. Genève, Musée d'art et d'histoire.

C'est ainsi sans doute qu'on peut comprendre un séduisant tableau de 1790: *Vue prise de Sécheron sur les montagnes du Faucigny et le Mont Blanc* [8] (fig. 1). Tout le premier plan est un savant composé de notations de plein air révisées sur les tableaux hollandais, et de souvenirs d'Italie révisés sur les romanistes; il s'y mêle des partis de formes et de couleurs appris des Hollandais, et l'ensemble est exécuté avec la fermeté d'un pinceau sûr de ses effets. Mais ce ne sont là que des moyens, ce ne sont que le vocabulaire imparfait par où s'exprime la pensée, ou mieux, le rêve. Ce qui compte, dans le tableau, est sa sérénité totale. Nous sommes en présence d'une composition bien idéalisée, et d'un véritable tableau de style classicisant. Or il n'est

[8] Huile sur toile (1 m 20 × 1 m 68). Genève, Musée d'art et d'histoire. Entré au musée en 1833, don de Mme Du Puch-De Tournes. Ce tableau a été étudié au laboratoire: Waldemar Deonna. *Quelques œuvres d'art du Musée d'art et d'histoire. Ce que révèle la radiographie d'un tableau. Vue prise de Sécheron* (*Genava*, t. xii, 1934, reprod. p. 293). Un dessin d'une collection privée genevoise serait peut-être à rapprocher de ce tableau: *Le lac Léman et la chaîne du Mont Blanc* (lavis d'encre de Chine rehaussé de blanc (19 cm × 26 cm), exposition *P.-L. De La Rive*, nº 34).

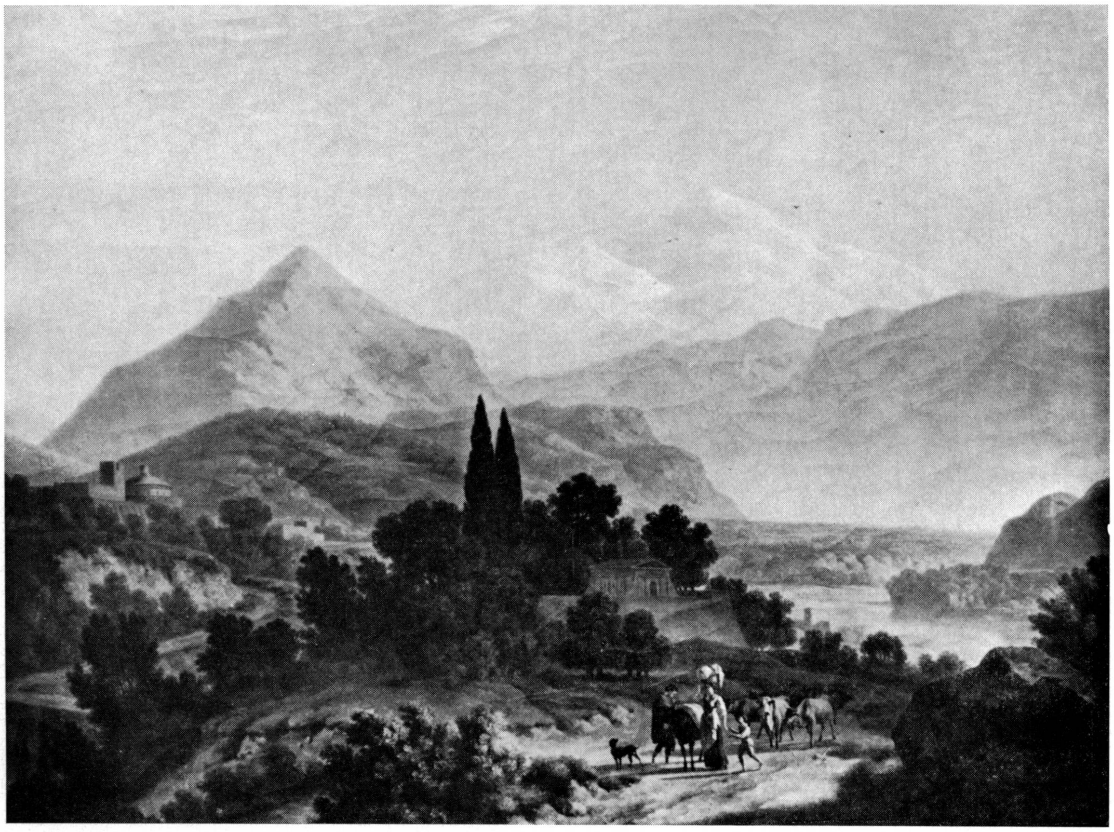

Fig. 3. Pierre-Louis De La Rive. *Paysage avec le Môle et le Mont Blanc.* Peinture. Genève, Musée d'art et d'histoire.

pas peu important que le paysage lointain des monts du Faucigny, qui forment un fond léger, et dont chaque montagne est distinctement reconnaissable, s'insère sans hiatus dans un tableau conçu suivant cette esthétique. Ce n'est pas encore un véritable paysage de montagne, et il pourrait être compris dans la série des panoramas genevois avec fond figurant la chaîne des Alpes et le sommet du Mont-Blanc, que nous avons déjà évoquée. Mais c'est sans doute à ce moment de l'histoire ce que peut donner de plus approché, de plus exact, et de mieux venu, le paysage de montagne compris dans une esthétique classique. Et sans doute faudra-t-il se souvenir qu'il n'était guère possible alors, du moins dans un milieu fortement romanisé, de concevoir différemment la figuration d'un ensemble de montagnes véridiques: celles-ci ne se trouvaient ni chez les Hollandais, ni chez les classiques; les montagnes ne pouvaient trouver place que par artifice, avec prudence et discrétion [9], et comme

[9] Bruun Neergaard note, à propos de l'un de ses dessins de De La Rive: « Le fond est occupé par des montagnes, que j'aime moins. »

Fig. 4. Pierre-Louis De La Rive. *Paysage de montagne.* Dessin. Genève, Musée d'art et d'histoire.

en se faisant oublier; au surplus leurs contours, conformes à la vérité, et non remodelés suivant des nécessités subjectives, étaient une contradiction à l'esthétique classicisante.

C'est un enchantement que de voir De La Rive poursuivre inaltérablement le rêve dont se nourrit son imagination depuis son séjour en Italie; De La Rive est véritablement l'artiste qui a introduit à Genève l'idéal classique du paysage, continuellement renouvelé par d'abondants et ardents souvenirs. La récente exposition de ses dessins, à Genève, a définitivement révélé cette somme méconnue de poésie. Un grand lavis: *Site idéal*[10]. *Paysage italique sur fond de montagne. Personnages se baignant dans un cours d'eau*[11], ainsi qu'un très grand dessin, daté aussi tardivement

[10] Terme impropre pour: Site idéalisé. La confusion vient peut-être du terme allemand: Ideallandschaft, qu'il faudrait traduire, non par: Paysage idéal, mais par: Paysage d'idéal, c'est-à-dire Paysage idéalisé.

[11] Lavis d'encre de Chine (51 cm × 67 cm). Collect. partic. Exposition: *P.-L. De La Rive*, nº 49.

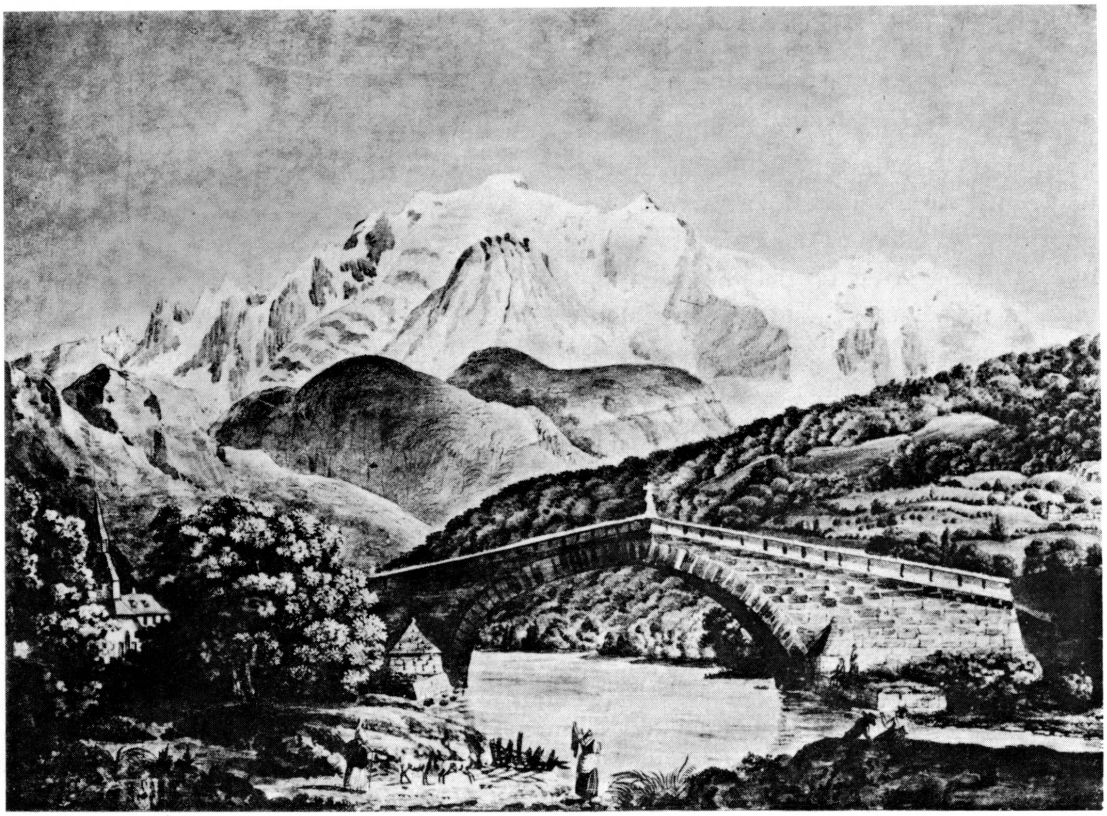

Fig. 5. Pierre-Louis De La Rive. *Le Mont Blanc vu du pont de Saint Martin.* Lithographie coloriée (photo Bibl. nat., Paris).

que 1802 : *Site idéal. Architectures monumentales et rivière au pied d'une colline* [12] (fig. 2), montrent la puissance et la persistance de cette vision d'une nature idéalisée, où passent les souvenirs de Poussin, de Claude, des Hollandais « romanistes », de Ruysdael, et d'autres encore. Ce sont bien aussi les sentiments de A.-W. Töpffer, cadet et ami de De La Rive, dans ses intéressants tableaux que nous avons mentionnés : *Paysage idéalisé*, *Paysage de Savoie*, *Paysage pris dans la partie orientale du lac de Genève*, qui répondent au même schéma et à la même esthétique que *Vue prise de Sécheron.*

Ce genre de paysage de montagne né au sein du paysage classicisant n'a pas été compris de Rodolphe Töpffer, ni des historiens qui l'ont suivi, ni même, en dernier lieu d'Adrien Bovy ni d'Arnold Neuweiler, qui suivent Töpffer un peu aveuglément, et qui emploient avec une nuance de mépris et de réprobation, en le reprenant à De La Rive lui-même, le terme d'« italique ». Malgré les exemples déjà donnés par

[12] Pinceau sur esquisse à la mine de plomb, lavé de sépia (51 cm × 71 cm). Musée d'art et d'histoire, Genève. Exposition *P.-L. De La Rive*, n° 39.

Salomon Gessner[13], ils sont restés étrangers à l'esthétique classique; ils n'ont pas été sensibles aux œuvres pourtant admirables que De La Rive porte dans son souvenir: paysages d'éternité sereine d'Annibale Carracci et de Domenichino, paysages de poésie et de mystère de Poussin, paysages lumineux et transcendants de Claude Gellée. Pour ces grands artistes la poésie était chose essentielle, et ils avaient créé un monde de beauté en s'arrachant aux contingences du quotidien, du particulier, du fugitif, ils avaient paré leurs œuvres d'un voile de méditation heureuse qu'a retenu De La Rive. Après lui d'ailleurs, bien qu'il n'ait eu ni élève ni école, la tradition ne sera pas oubliée ni perdue; des artistes de Genève, aquarellistes, « petits maîtres », se souviendront de ce langage difficile, et dans ses œuvres les plus sensibles, François Diday lui-même conservera visiblement la nostalgie de cet âge d'or.

On assiste donc à la fin du XVIIIe siècle à Genève, à l'éclosion d'un paysage déjà sur la voie du paysage de montagne, se nourrissant presque entièrement des valeurs du XVIIe siècle et dans une ambiance tout à fait classicisante[14]. C'est encore ce que nous montrera De La Rive dans un tableau de 1790: *Paysage de la Vallée de l'Arve avec le Môle et le Mont Blanc*[15] (fig. 3): aux premiers plans les mêmes éléments se retrouvent,

[13] Dans une lettre à son ami Zingg, Aberli notait de son côté, au cours d'une campagne de paysage: « [...] Ainsi dans notre course, nous est-il arrivé de nous écrier tous deux à la fois: Salvator Rosa! Poussin! Ruysdael! Claude! selon que les objets offerts à nos yeux nous rappelaient la manière et le choix de l'un ou l'autre des maitres nommés [...] » (cité par BETTEX et GUILLON: *Les Alpes dans la littérature et dans l'art*, Montreux, 1913, pp. 288-289).

[14] La liste de ses œuvres, rédigée par De La Rive lui-même, mentionne au moins trois sortes de ces paysages, sans qu'il soit possible de savoir s'il s'y trouvait quelque figuration de montagnes: « 1809 [...] *Site entièrement idéal* [...] – 1810 ... *Site idéal dans un style italique* [...] – 1813 [...] *Site entièrement idéal* [...] » (*Catalogue de mes tableaux avec leurs destinations* [...] 1779-1816. Manuscrit au Musée de Genève. Louis GIELLY: *Le catalogue manuscrit des œuvres de P.-L. De La Rive, Genava*, t. XII, 1934, pp. 286-289). – Bruun Neergaard note: « On prétend qu'il réussit beaucoup mieux dans les compositions idéales qu'en copiant directement la nature » (*De l'état* [...], p. 27).

[15] Huile sur toile (68 cm × 89 cm); Musée de Genève. Don de Mme Emile Pictet en 1910. – D. BAUD-BOVY a vu en 1902 « deux dessins du Mont Blanc » chez le professeur Flournoy (*Peintres genevois*. Compléments, pp. 156-157), dont l'un qui lui paraît être une étude pour le tableau de 1790 *Le Mont Blanc et le Môle vus de Bessinges* comporte les intéressantes annotations suivantes de la main de l'artiste: « A gauche le Mont Blanc doit être un peu plus haut mais pas plus large. Le Môle vert-violet se détache très en vigueur sur le ciel – le ciel paraît sale autour du Mont Blanc– toutes les maisons se détachent bien sur le bois, les champs beaucoup plus clairs que les arbres; les toits plus vigoureux que les murs. – En général toute la scène très vaporeuse, violette, plus jaune en haut, plus rouge en bas, les clairs chauds, les ombres froides bleu-violâtre, le vert dans les montagnes jouera un petit rôle. Le Mont Blanc écrase tout par son brillant. Le Mont Blanc très brillant, chaud, dominant tout par la clarté, vibre – le ciel jaune-bleuâtre, tirant plutôt sur le verdâtre que sur le rouge plus brun et plus clair à droite et peu doré du côté du Mont Blanc. Les arbres prennent tous un ton très décidé sur la terre et sur les rocs. Monthoux beaucoup plus chaud et plus clair que le Môle, les champs très dorés, la plaine sur la gauche fait bien par les tons verts, des arbres qui sont plus vigoureux en avant et plus vaporeux plus loin. – Le Voiron tient le milieu entre le Môle et Monthoux pour le ton, il est assez chaud. Le Petit Salève se détache en vigueur pour les verts, en clairs très brillants pour les rocs. Le plan derrière le Salève froid et toute la plaine au-dessus du plan A, ombre vaporeuse froide violette portée par Salève » (pp. 156-157). – Un dessin d'une collection privée genevoise serait à rapprocher de ce tableau: *Le Môle et la chaîne du Mont Blanc vus de la campagne genevoise* (lavis d'encre de Chine (19 cm × 27 cm). Expos. *P.-L. De La Rive*, nº 35).

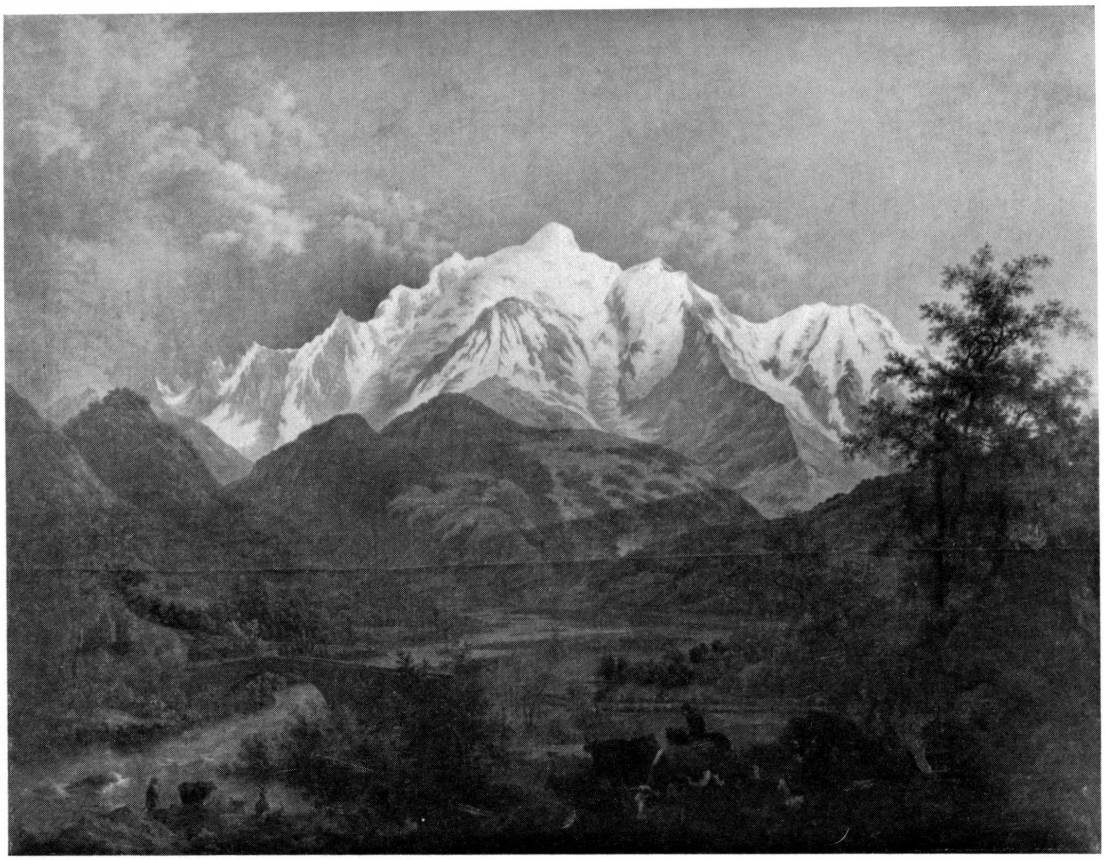

Fig. 6. Paul-Louis De La Rive. *Le Mont Blanc vu de Sallanches, effet du soir* (1802). Ancienne collection prince de Galitzin. Genève, Musée d'art et d'histoire (photo Musée, Genève).

ponctués d'italianismes évidents, que l'artiste a piquetés sur un paysage que pourrait avouer tout maître hollandais. Mais sur le second plan, et en demi-teintes discrètes, et comme si la chaîne de montagne exerçait sur le peintre une attirance fascinante, se compose un grandiose paysage de monts différemment éloignés, non plus présentés comme arrière plan décoratif ou secondaire, mais comme définissant réellement le tableau. Par bonheur la vérité des choses permet une composition heureuse, et d'un équilibre qui pourrait paraître savant; mais lorsque l'on connaît les lieux, on mesure la part immense des choix et des sacrifices, comme l'habileté de la composition qui reste néanmoins complètement fidèle à la réalité; on s'aperçoit que tout y vient admirablement et sans effort, sans interprétation fondamentale de la vérité, tout y est bien, tout se reconnaît, rien ne manque. Nous sommes cependant encore dans l'heureux climat de l'églogue, et les deux gracieuses figures du premier plan, sous les vêtements desquels on ne serait pas surpris de découvrir un volume de Virgile,

écoulent sans hâte les gestes simples d'un destin protégé par les dieux. On peut dire que dans ce tableau, « élevé au style » [16], est véritablement né le paysage moderne de montagne, – paysage « savoyard » comme l'écrira R. Töpffer.

Puis l'évolution de De La Rive se précise: dans un grand dessin: *Paysage découvert avec vues de hautes montagnes* (fig. 4) malheureusement non daté, et dont la vue semble prise en dehors de la vallée de l'Arve [17], l'artiste paraît renoncer momentanément à humaniser le paysage, et vouloir n'en restituer que l'apparence véridique: il ne compose plus, il copie, ou du moins il paraît copier. Mais, à la vérité, il semble que le premier plan soit fortement interprété. Et en tous cas le paysage se présente encore sous l'aspect, forme et couleurs, d'un paysage du XVIIe siècle; seuls les effets du premier plan sont un peu poussés, pour laisser paraître le second plan de collines dans une ambiance vaporeuse et idyllique. Il semblerait que le tableau soit composé de deux éléments distincts: d'une part ces premiers plans, et d'autre part le fond, consacré aux hautes montagnes, qui apparaissent comme un songe, et ne s'intègrent pas à l'ensemble des devants: l'articulation de l'architecture montagneuse n'est pas encore trouvée.

Il y a progrès, à cet égard, dans une lithographie aquarellée (procédé inspiré, si l'on veut, de celui d'Aberli): *Le pont de Saint-Martin vu avec le Mont Blanc*, de l'année 1802 [18] (fig. 5); là l'idéalisation s'anéantit devant la puissance d'évocation du motif placé au premier plan: le port. Des figures d'animation réapparaissent, et les premiers plans restent traités dans un style allusif. Mais on voit que le tableau est fait pour le fond, qui apparaît maintenant comme l'élément principal: c'est un tableau de montagne que l'on veut donner, et les devants ne sont plus que l'amortissement et l'échelle de cette prodigieuse masse de roches « neigées ».

Il semblerait que cette aquarelle prélude à cet important tableau qui sera comme le manifeste du paysage de montagne, et l'œuvre la plus célèbre de De La Rive: *Le Mont-Blanc vu des hauteurs de Sallanches au coucher du soleil* (fig. 6), tableau qui parut au Salon de la Société des arts de Genève en 1802 [19]. En accentuant les tendances de l'aquarelle précédente, le tableau renverse le système adopté jusque là par De La Rive: « En 1802, écrit-il lui-même dans son autobiographie [20], je fis un tableau qui renverse toutes les règles, en ce que l'objet le plus éloigné se trouve le plus grand et

[16] Adrien Bovy *apud* Neuweiler: *La peinture à Genève de 1700 à 1900*, Genève, 1948, à propos des tableaux de l'artiste en général.

[17] Lavis d'encre de Chine (36 cm × 46 cm), Musée de Genève. L'œuvre comprend une longue inscription de la main de l'artiste relative à un projet de composition avec figures.

[18] Reproduit par Baud-Bovy, fig. 96. – De La Rive avait déjà noté, dans son catalogue, à l'année 1799: Tableau. *Le Mont Blanc vu de Chougny.*

[19] Ce tableau, fait pour le prince Galitzin à Saint-Pétersbourg, eut un tel succès que De La Rive dut en exécuter des répliques; ces tableaux sont maintenant dispersés entre diverses collections privées. Mais le Musée de Genève a eu la bonne fortune de pouvoir acquérir récemment l'original (huile sur toile; 1 m 29 × 1 m 69).

[20] *Notes qui pourront servir après ma mort*, Genève, 1832.

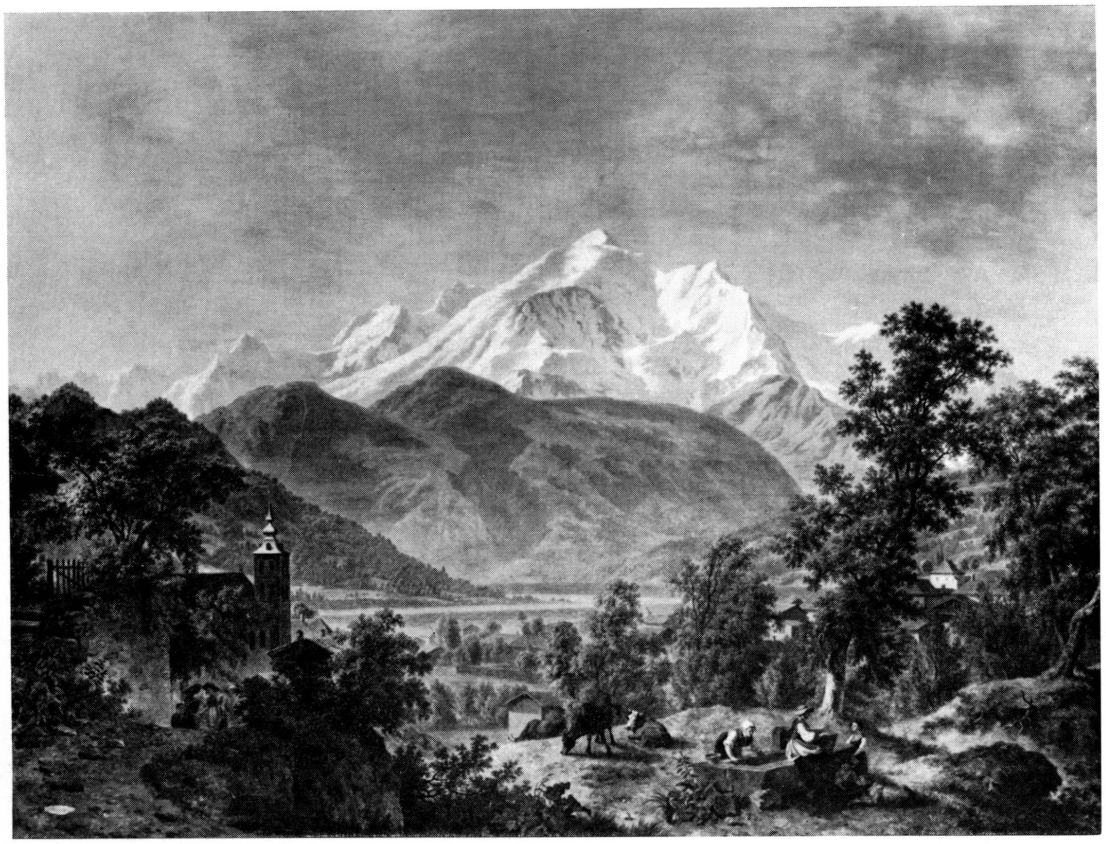

Fig. 7. Paul-Louis De La Rive *Le Mont Blanc vu de Sallanches, effet du matin* (1814). Ancienne collection impératrice Joséphine. Genève, Musée d'art et d'histoire (photo Musée, Genève).

le plus apparent, tandis que tous les seconds plans et les devants sont entièrement dans l'ombre, n'y ayant de lumière que sur la montagne qui occupe le fond ». Le premier plan n'est plus, en effet, que le « staffage » du tableau : la peinture de paysage de montagne est véritablement née sous les auspices du Mont-Blanc. L'œil passe insensiblement des différents plans jusqu'au fond étincelant et fascinant ; la haute montagne s'intègre complètement dans toute cette nature magnifiée.

Reconnaissons que la nature elle-même se prêtait à cette étonnante réussite ; mais il fallait l'intervention d'un artiste véritable pour ordonner cette colossale matière, pour lui trouver un équilibre et une harmonie, en somme une « composition » comme en exige un paysage classique [21]. Car sous les apparences du paysage parfaitement

[21] Bruun Neergaard notait que Töpffer et De La Rive allaient faire des études à quelques lieues de Genève, « les environs du lac n'offrent presque rien de satisfaisant à cause des grandes masses. La nature y est trop immense pour se prêter au crayon du peintre » (*De l'état* [...]).

véridique, il faut analyser le détail pour s'apercevoir comment le tout est remodelé, transformé dans ses proportions mais non dans sa correspondance avec la réalité, comme tout est dosé, calculé, orchestré, mis en place avec le bonheur qui fait les grandes œuvres et la sûreté qui fait les tableaux durables. En somme, nous sommes ici encore dans la perspective du classicisme: le dialectique a changé, et a trouvé un vocabulaire plus adéquat, mais l'esthétique reste inchangée. « Je cherchai, écrit encore l'artiste, à conserver la vraie simplicité des lignes, la grandeur des masses, dont j'avais le goût et le sentiment en Italie, et à adapter ces principes aux détails de notre pays » [22].

De La Rive retrouvera une veine analogue dans un beau tableau semblable *Le Mont Blanc vu de Sallanches. Effet du matin* (1814) [23] (fig. 7). Peut-être la première version, moins prisonnière des conventions d'affabulation, est-elle plus grandiose, et, en définitive, plus poétique. Mais, dans l'ensemble, le résultat est le même. De La Rive « a osé considérer un but inconnu et redoutable » (Rigaud), et la comparaison ne saurait se soutenir avec les œuvres les plus ressenties ou les plus en faveur qu'avait jusque-là données la peinture de montagne, et que nous avons rappelées plus haut.

De La Rive avait cependant douté, en entreprenant des paysages de montagne, d'arriver à un résultat satisfaisant. Il est pourtant enthousiaste, et il confie à son ami Saint-Ours: « Ces vallées vont devenir mon museum. Je t'avouerai que ce pays [le haut Faucigny], aux fabriques près, m'enthousiasme plus et me plaît plus fort pour élever l'âme, que l'Italie. La main de l'homme a tout fait là, ici la main hardie de la nature s'est plue à modeler ces formes gigantesques, belles même dans leurs écarts » [24]. Mais aussitôt il prend conscience des véritables difficultés, qui avaient déjà été celles de De Saussure dès 1760, et qui seront la pierre d'achoppement des peintres qui, les premiers, interrogeront la montagne: comment saisir ces montagnes « d'un seul coup d'œil » (De Saussure)? Il s'en explique dans cette même lettre: « Hélas? que nous sommes petits, pauvres peintres que nous sommes! Quelle petite portion pouvons-nous exprimer de ces beautés entassées avec profusion! Combien sommes-nous monotones; combien la lenteur de l'exécution fait-elle obstacle à la rapidité du sentiment; combien la vérité de la nature et la magie de ses effets momentanés perd-elle, sur une froide toile où l'effet reste toujours le même, où l'on ne peut rendre ce grand

[22] De La Rive note encore dans son catalogue d'autres vues du Mont Blanc, que nous ne connaissons pas: « 1804 [...] *Vue de la chaîne des Alpes.* 1818 [...] *Vue du Mont Blanc, des Montées* [...] 1811 [...] *Vue du Mont Blanc* [...] ».

[23] Huile sur toile (97 cm × 1 m 29). Musée de Genève. Acquisition de 1965. Semble être le tableau destiné à l'impératrice Joséphine, commandé en 1813, et figurant au livre de raison de l'artiste à l'année 1814: «*Vue exacte du Mont Blanc et d'une partie de la ville de Sallanche, prise au matin ; quelques femmes autour d'une fontaine et quelques animaux*». Voir Maurice PIANZOLA: *Quatre paysages de P.-L. De La Rive peints pour l'impératrice Joséphine* (*Musées de Genève*, n° 59, octobre 1965, pp. 15-28).

[24] Lettre de 1790 (Lettre écrite de Sallanches. Bibl. de Genève, manuscrit n° 2398).

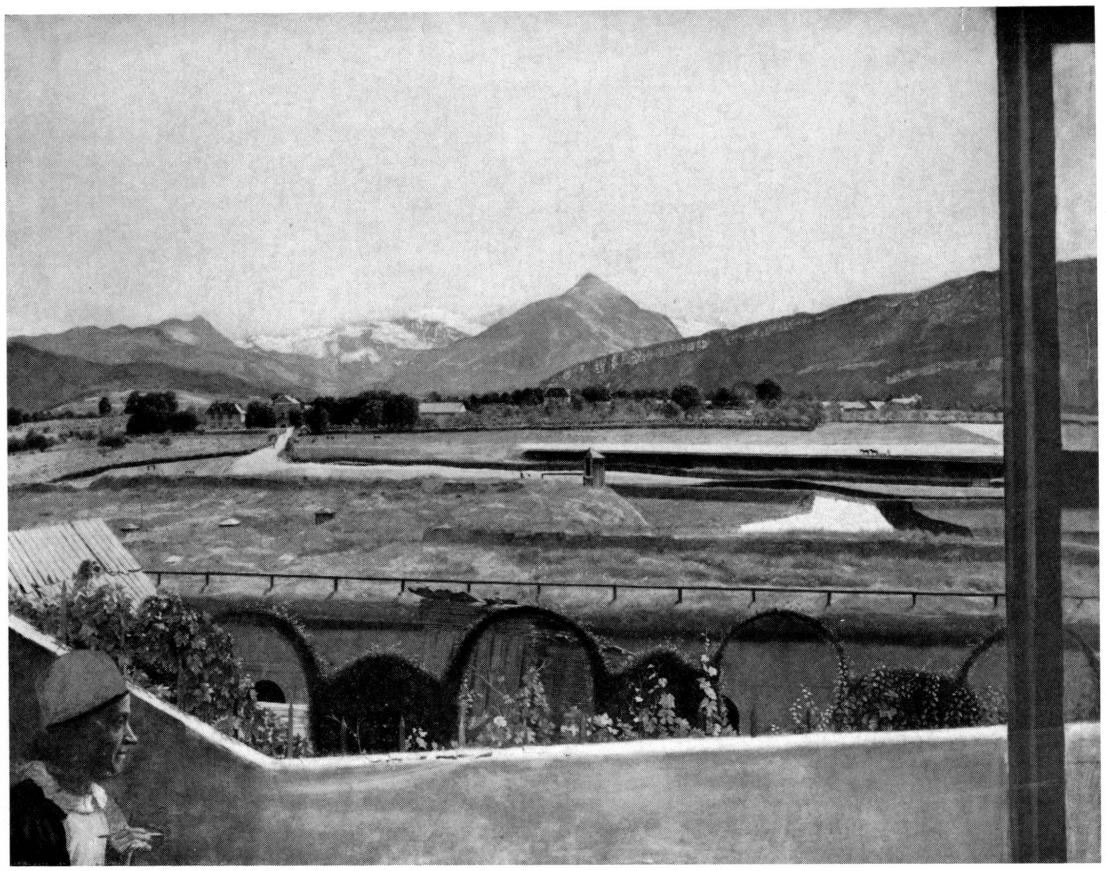

Fig. 8. Jean-Etienne LIOTARD. *Paysage aux environs de Genève.* Peinture. Amsterdam, Rijksmuseum (photo Rijksmuseum).

ensemble [...], où les détails absorbent l'attention, où l'imagination se perd ou devient au moins confusion inexplicable, réprouvée par le bon goût, et qui perd son effet par l'impossibilité de tout saisir à la fois. Si de ces effets généraux nous descendons dans les détails particuliers, chacun est encore un monde dont la contemplation écrase l'œil observateur. Et que veux-tu, mon excellent Saint Ours, que veux-tu que devienne un pauvre barbouilleur au milieu de ces merveilles! [...] Du grand au petit tout nous écrase [...]. » Ayant ainsi clairement discerné et analysé les obstacles, il ne peut s'empêcher de crier sa joie, qui est la même que celle de De Saussure, et qui est la philosophie du paysage de montagne à ses débuts: « [...] Ah! mon ami, quelles sublimes matinées on vit dans ces montagnes! quelle couleur, quoiqu'elle ne soit pas italique! les formes âpres des rochers élancés dans les nues qu'ils surpassent quelquefois, me plaisent peu; aussi je ne m'attache point à les saisir; mais ces beaux coteaux couronnés de chênes et de noyers superbes, me transportent, et les

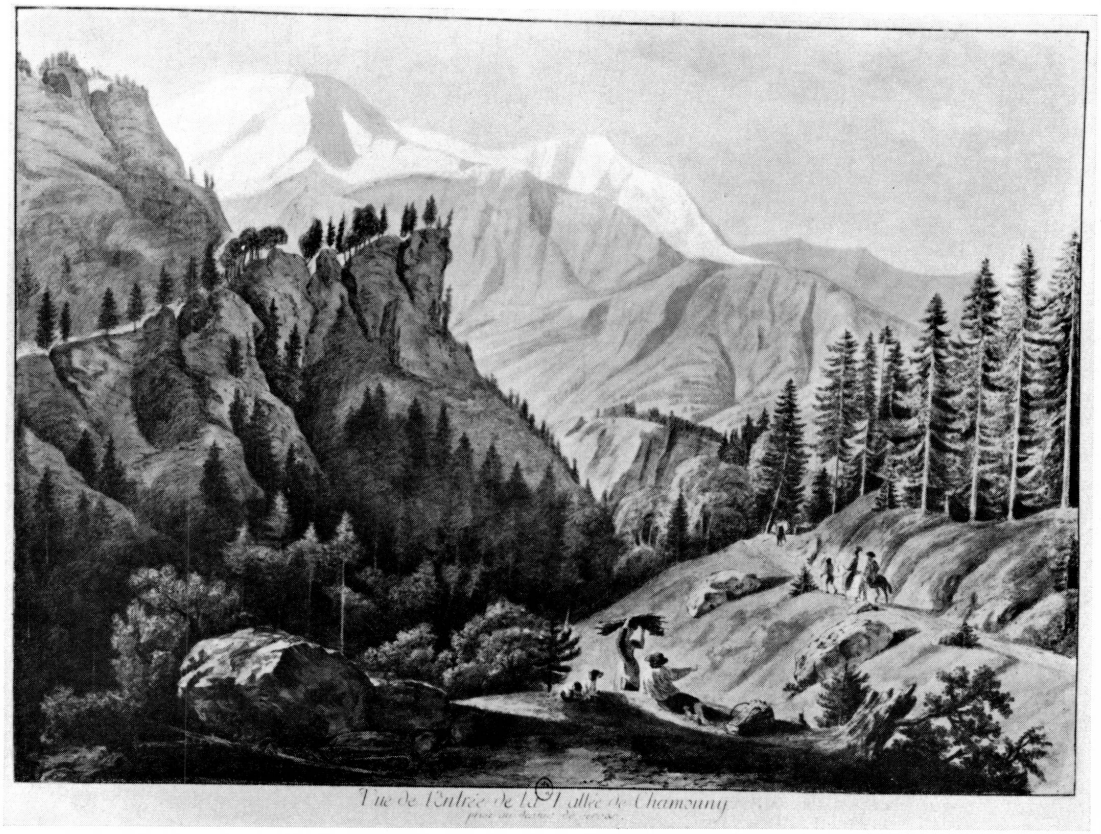

Fig. 9. *Vue de l'entrée de la vallée de Chamony prise au-dessus de Servos*, ici attribué à Jean-Daniel Huber. Aquatinte (photo Bibl. nat., Paris).

montagnes qui leurs servent de fond en adoucissant les formes ont quelque chose de si majestueux que la tête m'en tourne [...] » [25].

Entourage des maîtres

Esprit méditatif et de caractère intériorisé, De La Rive n'a pas eu d'atelier d'enseignement; à peine peut-on citer quelques amis à qui il a pu donner des conseils.

[25] Dans le catalogue manuscrit de l'artiste, on trouve d'autres sujets de paysage de montagne que nous ne connaissons pas: « 1797 [...] *Vue du Salève*, le *Présinge* [...]. 1798. *Vue du Môle* [...] 1800 [...] *Vue du Môle* [...] 1803 [...] *Entrée du Vallais* [...]. 1812 [...] *Vue de l'extrémité du lac* [...] » A l'année 1791 du livre de raison de l'artiste on trouve les description suivantes: « 1791. Le 5 janvier. Terminé un tableau de 8 p. sur 1-6-9. *Site à l'entrée de Cluses*. Une maison au pied de grands rochers devant laquelle passe un chemin. Sous le berceau de noyers figures et animaux. Sur le devant des gens et des bœufs qui conduisent un charriot de foin. 1791. Terminé un tableau de 2 p. 8 sur 2-1-6 le 29 avril: *Site dans la vallée entre Sallenche et Passy*. Tems couvert, vent assez violent. Une femme sur un charriot tiré par deux chevaux au gallop qui font élever de la

Fig. 10. *Vue de la vallée de Chamony prise au-dessus du village d'Argentière*, ici attribué à Jean-Daniel HUBER. Aquatinte (photo Bibl. nat., Paris).

Ainsi peut-on évoquer Rodolphe DUCROS, d'Yverdon, et GIROD, avec qui, comme avec A.-W. Töpffer, Andra, Revilliod, Agasse, et d'autres, il a fait des campagnes de paysages dans la région de Genève et en Savoie [26]. – Louis-Auguste BRUN, qu'il accueille dans son atelier, et où celui-ci peint parfois les figures de ses paysages [27], Suzanne-Elisabeth EYNARD, qui prendra ses conseils au cours d'un séjour à Bex, et surtout Charles-Joseph AURIOL, qui fait son apprentissage avec De La Rive, et

pousière. Quelques autres figures qui expriment le vent. C'est un des tableaux d'effet dont je me suis le mieux tiré, envoyé au comte Redern à Londres à la fin de Septembre [...]. »

[26] Bruun Neergaard avait un paysage de Ducros: « Paysan près de jeunes filles assises à l'ombre de grands arbres; plus loin, derrière une longue muraille, des habitations villageoises; au fond, de hautes montagnes. Dessin colorié 36 p. 6 l. sur 26 p. 10 l (Vente B.-N., 1814, n° 106).– A l'occasion de la mort de Saint-Ours, en 1796, Ducros écrit à De La Rive, de Rome où il s'est fixé, ce mot émouvant: « ... Nous sommes éloignés, mais je pense souvent à vous et à cet âge d'or qui brillait dans nos voyages pittoresques de la Savoye [...] » (Cité par BAUD-BOVY, Documents).

[27] Le Musée de Genève conserve de Brun un tableau *La fontaine*, dont tout le fond, largement étendu, est consacré aux montagnes voilées de brume.

qui a laissé quelques intéressants paysages du Léman et du Faucigny [28]. De La Rive n'a pas non plus suscité une école; mais ses aspirations ferventes à l'idéalisation ont été bien retenues par son ami A. W. Töpffer, qui reste inséparable de De La Rive dans ce court moment du paysage de montagne classicisant [29].

Autour de Töpffer on pourra mentionner son jeune ami Joseph-François BURDALLET, qui a également parcouru la Savoie, et dont nous connaissons, outre la gravure déjà mentionnée, un *Mont Blanc vu de Faverges* [30], et quelques paysages des environs de Genève, très finement dessinés à la plume, qu'il a parfois gravés, sur lesquels apparaissent des montagnes, proches ou lointaines [31] ; – et Jean-Baptiste MUNTZ-BERGER [32], son élève, dont nous connaissons un *Mont Blanc depuis la campagne genevoise* et un *Mont Blanc vu de Morges* [33]. De SAINT-OURS nous n'aurions rien à dire, sinon que nous savons par divers témoignages qu'il a pratiqué le paysage idéalisé dans cette manière magistrale du lavis qu'il avait enseignée à De La Rive et à Vaucher à Rome, et qu'il n'ignorait pas les ressources du paysage de montagne, bien que nous n'en ayons pas de témoignage jusqu'ici [34]. Quant à Constantin VAUCHER,

[28] Parmi ceux-ci: *Vue de la Faucille, Vue de Chillon* (plusieurs versions), *Vue près de Saint Gingolph* (au Musée de Genève), *Vue de Magland, Site neigeux* (plusieurs versions), *Vue du lac de Genève prise de Sécheron* (Musée de Genève). Bruun Neergaard avait un dessin du « meilleur élève de P.-L. De La Rive »: « Des vaches et des chèvres dans un pré; plus loin un bois taillis et des montagnes. Dessin en bistre rehaussé de blanc. Signé et daté: Auriol 1788. 10 p. 10 l. sur 21 p. 9 l. » (Vente B.-N., n° 4).

[29] Bruun Neergaard ne possédait pas moins de trois paysages de A. W. Töpffer: « Vue de la pointe d'Aran sur le chemin de Salenche, route de Chamouny en Savoye: une jeune fille faisant abreuver son troupeau à une mare; plus loin un villageois et une villageoise précédés d'un bourriquet chargé de bagages suivant une route à travers des collines; dans le fond, de hautes montagnes. Signé: A. Töpffer. Dessin lavé de bistre sur papier blanc 10 p. 8 l. sur 14 p. 9 l. » (Vente B.-N., n° 367). « Vue d'une ferme; à la droite deux villageoises viennent passer à un pont où un pâtre fait abreuver ses vaches; à la gauche une mare entourée de broussailles; près de l'entrée de la ferme un groupe de grands arbres; des bois taillis et de hautes montagnes occupent le surplus de la composition. Signé: A. Töpffer f. 13 p. 9 l. sur 10 p. 10 l. » (id., n° 368). « Vue des environs de Genève; à la droite un bois coupé par une route où passent un paysan et une villageoise précédés d'une vache et d'une chèvre; au-delà du bois une vaste campagne coupée de collines; à l'horizon des montagnes. Signé A. Töpffer f. Lavé au bistre sur papier blanc. 14 p. 10 l. sur 14 p. 4 l. » (id., n° 369). – Mentionnons encore cinq dessins du Musée de Genève, à ajouter à ceux que nous avons précédemment étudiés, recherches probables pour les tableaux mentionnés: *Paysage des environs de Genève avec le Mêle dans le fond* (invent. 1882-108; crayon, 27 cm × 34 cm) *Panorama de la Vallée de l'Arve avec la chaîne du Mont Blanc esquissée dans le fond* (mine de plomb, 33 cm × 47 cm; inv. 1882-109), *Panorama de la plaine de l'Arve* (m. de pl., 24 cm × 80 cm; 1882-110), *Route au bord d'un précipice avec vue d'une montagne dans le fond* (lavis de sépia, 17 cm × 18 cm legs Töpffer en 1910; 1910-375), *Paysage avec fond de montagnes* (m. de pl., 40 cm × 60 cm; 1882-106).

[30] Dessin, lithographié (13 cm × 20 cm) pour *l'Album de la Suisse romande* (vol. 6, 1848, p. 214).

[31] La Bibliothèque de Genève conserve quelques-uns de ces dessins et gravures.

[32] Les dictionnaires, à l'exception de celui de BENEZIT, sont muets sur cet artiste, qui semble avoir été un amateur de talent.

[33] Huile sur bois, 46 cm × 68 cm, signé, collect. part. à Carouge, et huile sur toile, 39 cm × 62 cm, coll. part. à Rolle. Exposit.: *Genève et le Mont Blanc*, Genève, 1965, n°s 97 et 97*bis*.

[34] Bruun Neergaard s'exprime ainsi: « [...] Il embrasse toutes les parties de la peinture, et même le paysage, qu'il dessine en grand. »

cousin et élève de Saint-Ours, mort jeune, si nous savons qu'il a parfois traité le paysage idéalisé, nous ne savons s'il s'est intéressé au paysage de montagne [35].

Les portraitistes célèbres de l'ancienne école de Genève ne sont pas paysagistes, mais méritent une courte mention ici. Le tableau de Jean-Etienne LIOTARD: *Vue des environs de Genève* [36] (fig. 8), où se détache bien le Môle sur un fond de hautes montagnes « neigées », est tout à fait exceptionnel dans son œuvre; ce tableau pleinement naturaliste, pièce inattendue dans une époque vouée au paysage composé, est peut-être à rapprocher des paysages, également aberrants, du français François Desportes; mais W. Deonna a justement remarqué que Liotard suivait, en réalité, l'exemple de

[35] « J'ai vu chez lui un paysage qui tient beaucoup de la manière de Poussin » (Bruun NEERGAARD). Dans son tableau: *Curius Dentalus refusant les présents des Samnites* le fond représente un paysage de montagne.

[36] Pastel (45 cm × 58 cm); Amsterdam, Rijksmuseum. Cf.: Ed. HUMBERT et Alph. REVILLIOD: *La vie, les ouvrages et les œuvres de J.-E. Liotard (1702-1789)* (Amsterdam, 1879, n° 90 du catal. des pastels, peintures et émaux, p. 47, reprod.) François FOSCA: *Liotard* (Paris, 1928), et *La vie, les ouvrages et les œuvres de J.-E. Liotard* (Paris, 1956), reprod. pages 120 et 96-97. Le même auteur reproduit également le tableau dans: *La peinture de montagne* (Lausanne, 1968).

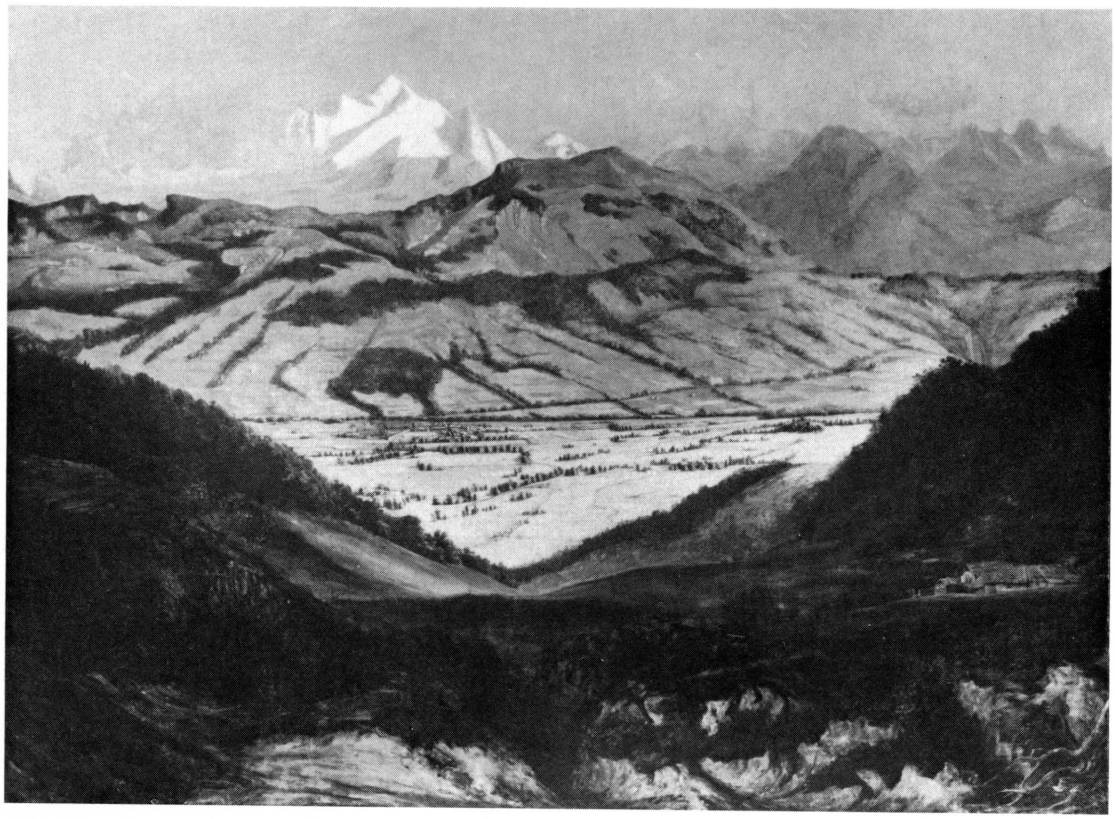

Fig. 11. Frédéric FREGEVISE. *Taninges dominé par le Mont Blanc*. Peinture. Genève, Musée d'art et d'histoire (photo Musée, Genève).

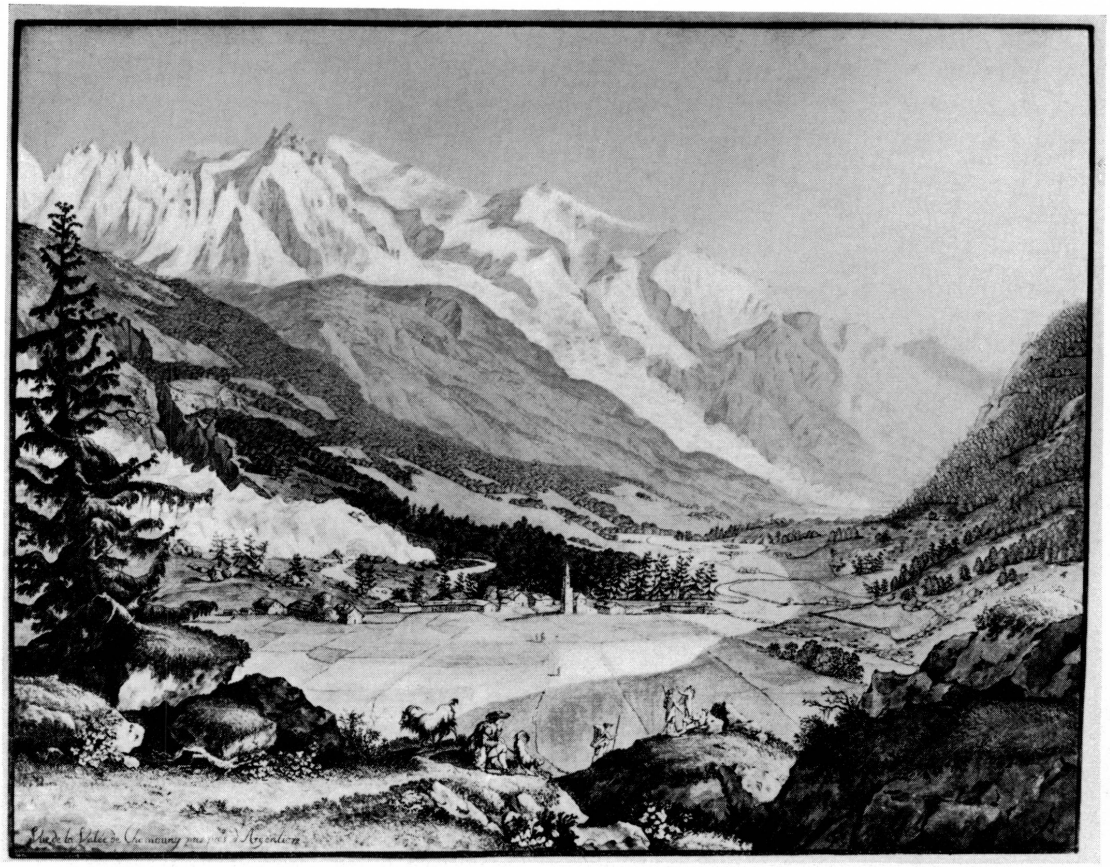

Fig. 12. Carl HACKERT. *Vue de la vallée de Chamony prise près d'Argentière* (1780). Aquatinte (photo Bibl., Genève).

son compatriote genevois Gardelle [37]. Liotard laisse un *Traité de principes et des règles de la peinture* [38], dans lequel il évoque très rapidement le paysage, mais en des termes qui vont nous intéresser ici pour le futur paysage de montagne: « N'outrez jamais la perspective aérienne; les peintres qui éloignent trop les clairs et les bruns qui sont derrière les objets peints sur le devant du tableau, sont fades, sans force et sans vigueur [...]. La bonne et vraie manière est de mettre un peu moins de détails sur les derrières. Les peintres de paysages, de marines, sont sujets à trop effacer les objets

[37] *Le Genevois et son art*, Genève, 1945, p. 237. – Ce paysage n'est cependant pas complètement isolé dans l'œuvre de Liotard puisque HUMBERT et REVILLIOD notent un *Paysage hollandais* (n° 77), et trois aquarelles de « paysages arcadiens », avec figures, pour des éventails (n° 78). – Robert Gardelle, portraitiste prolixe ne nous intéresse pas particulièrement ici. Mais outre les quatre peintures de *Vues de Genève*, qui offrent un caractère plus documentaire et topographique qu'artistique, le *Dictionnaire* de BRUN mentionne plusieurs gravures de vues de Genève et de Berne; LE BLANC (Mannuel [...]) ni PORTALIS et BERALDI (*Les graveurs* [...]) ne le mentionnent. A l'Exposition nationale suisse (Genève) de 1796 figurait (n° 406) une aquarelle: *Vue de Genève prise du bas de la Rousseau*, attribuée à Robert Gardelle.

[38] Genève, 1781. Réimprimé à Genève en 1945.

éloignés; ils mettent souvent sur le devant des terreins *(sic)* bruns, et quelquefois de fortes ombres qui, n'étant produites par aucun objet vu sur le tableau, paraissent des hors-d'œuvre; j'appelle ces moyens des repoussoirs [...]. Les objets sur le devant d'un paysage doivent avoir beaucoup de détails, et quand ces détails sont bien choisis, ils donnent une richesse et un agrément fort avantageux à la peinture; en affaiblissant très peu les objets éloignés, et en diminuant les détails en proportion de leur éloignement, vous arrivez à faire paraître fuir les objets éloignés, sans les affaiblir; je crois par conséquent avoir raison de dire: n'outrez jamais la perspective aérienne » [39]. On voit par là qu'ayant étudié les maîtres hollandais, Liotard repousse certains de leurs procédés [40], qui pourtant avaient conduit à d'heureux résultats, que va

[39] Chapitre VIII.

[40] Mais il recommande « Wander-Heyde [...] le plus parfait des paysagistes à cet égard qui a soutenu ses derrières et ses lointains d'une manière admirable; les devants de ses paysages [...] ont tous les détails de la nature, et ils ont un fini inconcevable, et cela sans sécheresse ni dureté; la couleur est admirable ».

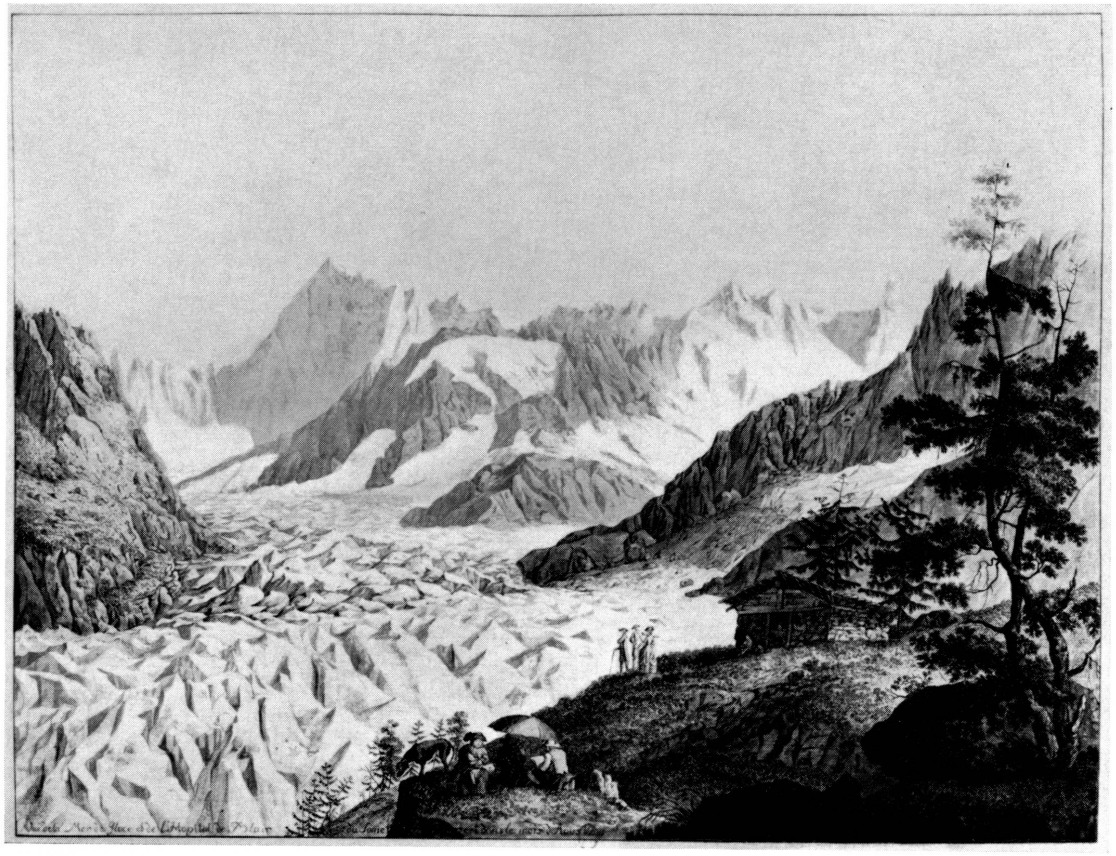

Fig. 13. Karl HACKERT. *Vue de la Mer de glace et de l'hôpital de Blair prise du somet du Montanvert au mois d'Aoust 1781.* Aquatinte (photo Bibl. nat., Paris).

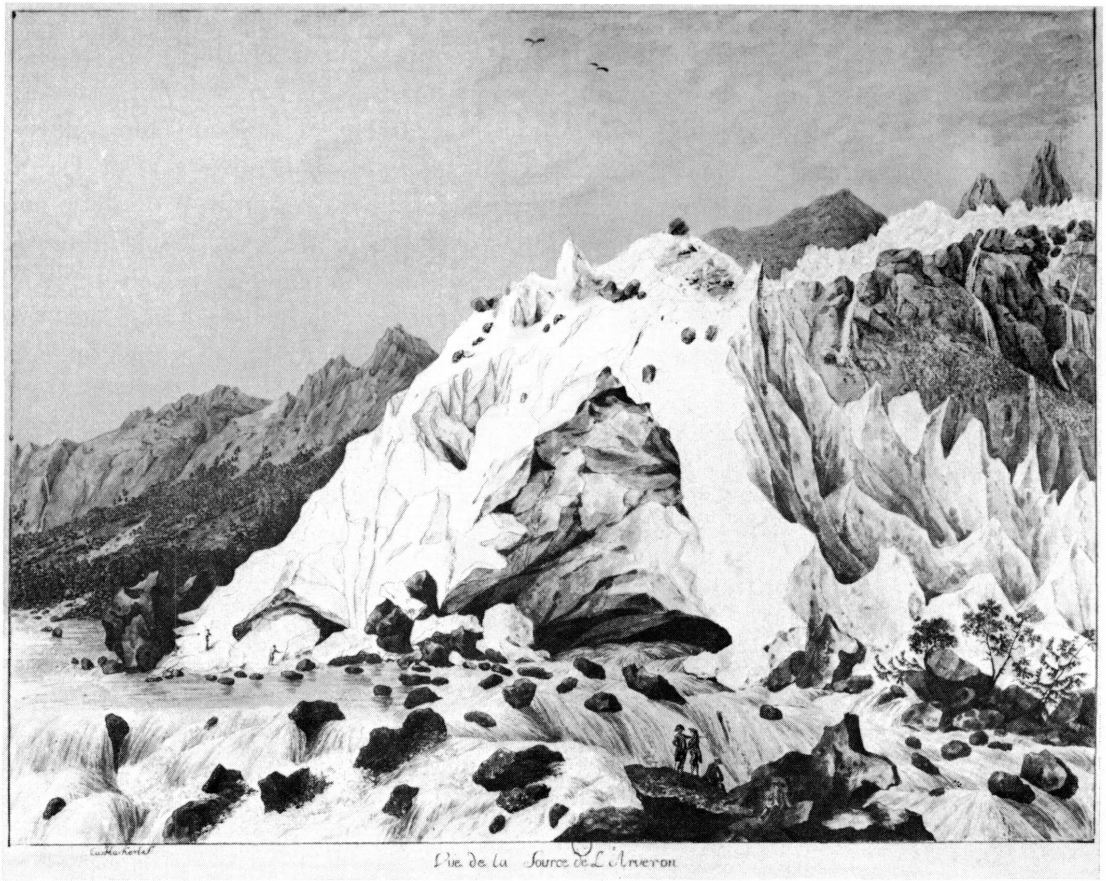

Fig. 14. Karl HACKERT. *Vue de la source de l'Arveron.* Aquatinte, ou eau-forte pure coloriée à la main (photo Bibl. nat., Paris).

souligner le chevalier Facin, et auxquels restera fidèle l'école genevoise tout entière. Mais Liotard envisage une pienture libérée de ses routines, qui permette d'aller au-delà de ce qu'avaient si bien réussi les Hollandais, et sa *Vue des environs de Genève*, qui pourrait être peinte vers 1778-1780 [41], montre l'application parfaite de ses idées tardives et novatrices; le résultat, on peut le reconnaître, n'est pas des plus satisfaisants, mais le traitement des montagnes, conduit suivant les règles qu'il énonce, est attachant [42].

Jean HUBER conservera toujours le mérite d'avoir, l'un des premiers, sinon le premier, introduit à Genève le paysage dans la peinture de portrait, genre jusque-là

[41] Au moment où il va se réinstaller définitivement à Genève, ou peut-être même dès 1760-1762, au moment où il vient d'acquérir la maison de campagne qu'il va habiter.

[42] On ne peut savoir si De La Rive a vu ce tableau ou lu cet ouvrage, mais il reste fidèle aux Hollandais pour l'établissement des premiers plans, et sa *Vue du Mont Blanc*, de 1802, pourrait apparaître, dans le traitement des lointains, comme une suite et une illustration de la pensée de Liotard.

un peu sévère, voire austère ainsi que l'avait pratiqué à profusion Robert Gardelle, ainsi que dans la peinture de genre ou de chasse. Dans ses portraits de Voltaire on aperçoit au second plan un paysage composé de collines montagneuses [43]; celles-ci portent peut-être le souvenir des montagnes du Piémont que l'artiste avait souvent contemplées et admirées au cours de son séjour à la cour de Turin, et il faut remarquer la précocité de cette pratique. Firmin MASSOT reprendra cette nouveauté, en confiant souvent l'exécution de ses paysages, comme nous l'avons vu, à son ami A.-W. Töpffer.

Jean-Daniel HUBER, le fils, fait plus que d'associer le paysage à des tableaux d'un autre genre: aussi amateur et fantasque que son père, il a pourtant un réel talent de paysagiste [44], qu'il éprouve à l'« académie facine »; après divers voyages il

[43] Dans le tableau *Voltaire et les paysans* (Musée de Genève) le paysage aurait été exécuté par A. W. Töpffer.

[44] Au Musée de Genève se voit un *Bord de rivière*, dont le fond est occupé par des montagnes, dont l'une ressemble assez au Môle.

Fig. 15. Jean-Antoine LINCK. *Vue de la vallée de Chamounix, de l'Aiguille du Midi et de celle d'Argentière prise au-dessus des Ouches.* Aquatinte (photo Bibl. nat., Paris).

s'éprend subitement de l'Oberland bernois, et va, avant De La Rive, y prendre des études. L'entreprise parut si insolite à Genève qu'à son retour on l'appela « le peintre de l'Oberland ». Malheureusement ses peintures, qu'il ne cherchait pas à vendre, sont restées propriétés privées, et nous ne les connaissons pour ainsi dire pas. Avant ou après son voyage en Oberland il a fait un ou plusieurs voyages aux « glacières » de Savoie, et nous l'y trouvons, lui aussi, en compagnie de De Saussure; celui-ci écrit même à Mme de Saussure que l'artiste lui fera « une vue générale des glaciers vus de Brevent » [45]. Ce panorama de montagne semble avoir bien été fait, peut-être même en deux versions, car Le Blanc nous apprend que son œuvre gravé comporte deux *Vue des glaciers du Mont Blanc* [46]. Mais nous trouvons surtout un dessin *Entrée de la vallée de Chamouni* (fig. 9), daté de 1790, gravé à l'aquatinte par G. Lory (père); cette ravissante estampe de format grand in-folio prend une importance particulière dans l'histoire du paysage de montagne, si on se souvient qu'elle précède de plus de dix années le tableau analogue et célèbre de De La Rive. Les hautes montagnes, en effet, qui forment le second plan, apparaissent comme le sujet principal du tableau, et elles apparaissent avec une force magnifique, sans parler de l'élégance du dessin et de la qualité de la couleur. De La Rive écrivait qu'en 1802 il « avait renversé toutes les habitudes », mais il faudra convenir que cette nouvelle vision du paysage de montagne avait été pressentie avec force douze ans avant lui par J.-D. Huber. C'est là sans doute une des premières versions du paysage moderne de montagne, avec une architectonique montagneuse bien vue, bien analysée, bien rendue, une harmonie originale dans les différents plans, et une séduction à laquelle il est difficile d'échapper. Il n'est pas interdit de penser que De La Rive se soit inspiré de cette belle estampe [47]. On a écrit que sa palette s'était beaucoup modifiée, éclairée et enrichie, après ses grands voyages en Italie et ailleurs; pour le paysage de montagne J.-D. Huber nous semble un artiste à redécouvrir.

La « fabrique » elle-même a quelque droit à être évoquée ici: parmi ses peintres sur émail, quelques-uns, réels artistes, ont parfois songé aux montagnes. C'est le cas de Jean-François Soiron [48]. C'est le cas encore, d'une autre manière, de Pierre-Louis

[45] « J'ai trouvé ici le jeune Huber, qui fait des dessins pour les graver [...]. Il me fera pour moi [...] » (*Lettres de De Saussure à sa femme, op. cit.*, lettre XXVII, p. 52, 20 juillet 1782).

[46] N°s 15 et 16 de son catalogue, malheureusement sans aucun détail. Cet œuvre gravé est surtout consacré aux animaux à la manière des Hollandais. L'une de ces planches: *Vue de la Mer de glace* figure à l'exposition *Les gravures sur cuivre du Mont Blanc avant 1835* (Paris, Club alpin français, 1937); catalogue par G. Lambin dans: *Revue du Club alpin francais. La Montagne*, Mai 1937, pp. 171-183), n° 59.

[47] Il semble exister deux versions de cette grande estampe, entre lesquelles se remarquent des variantes de dessin; nous reproduisons celle du Cabinet des estampes de Paris; à l'exposition du Club alpin (1937) figurait l'autre estampe (n° 58; reprod. p. 177). – Les Linck se rapprocheront beaucoup de cette vision et surtout de cette facture, et la planche de Jean-Philippe Linck (le Jeune), moins original que son père, *Le pont Pelissier dans le fond de la Vallée de Servoz* n'est qu'une imitation de celles de J.-D. Huber.

[48] Genève 1756-1812. *Portrait d'un inconnu*, miniature au Musée de Genève; le fond est un paysage de montagne.

Bouvier [49], artiste de « beaucoup de talent » (Bruun Neergaard) qui avait été élève de Vestier à Paris: il a laissé un copieux *Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture* [50], où, dans un dédale de recettes techniques d'atelier, il donne quelques conseils sur le paysage (XXIIe leçon). Il énonce d'abord une lapalissade, mais qui était encore bonne à dire en 1827: « Si le peintre veut plaire, qu'il fasse le portrait du pays »; puis il exprime quelques avis qui renouvellent ou prolongent ceux de Liotard, et seront retenus par quelques paysagistes de montagne: « Ne saisir que les grandes masses », et, plus loin: « Quant aux lointains proprement dits, ils se peignent en général avec les teintes du ciel, qu'on modifie selon les besoins », « les lointains feront d'autant plus d'effet désiré que vous les traiterez largement. Il ne faut annoncer

[49] Genève 1766-1836.
[50] Première édition, Paris, 1827; 2e éd., 1832.

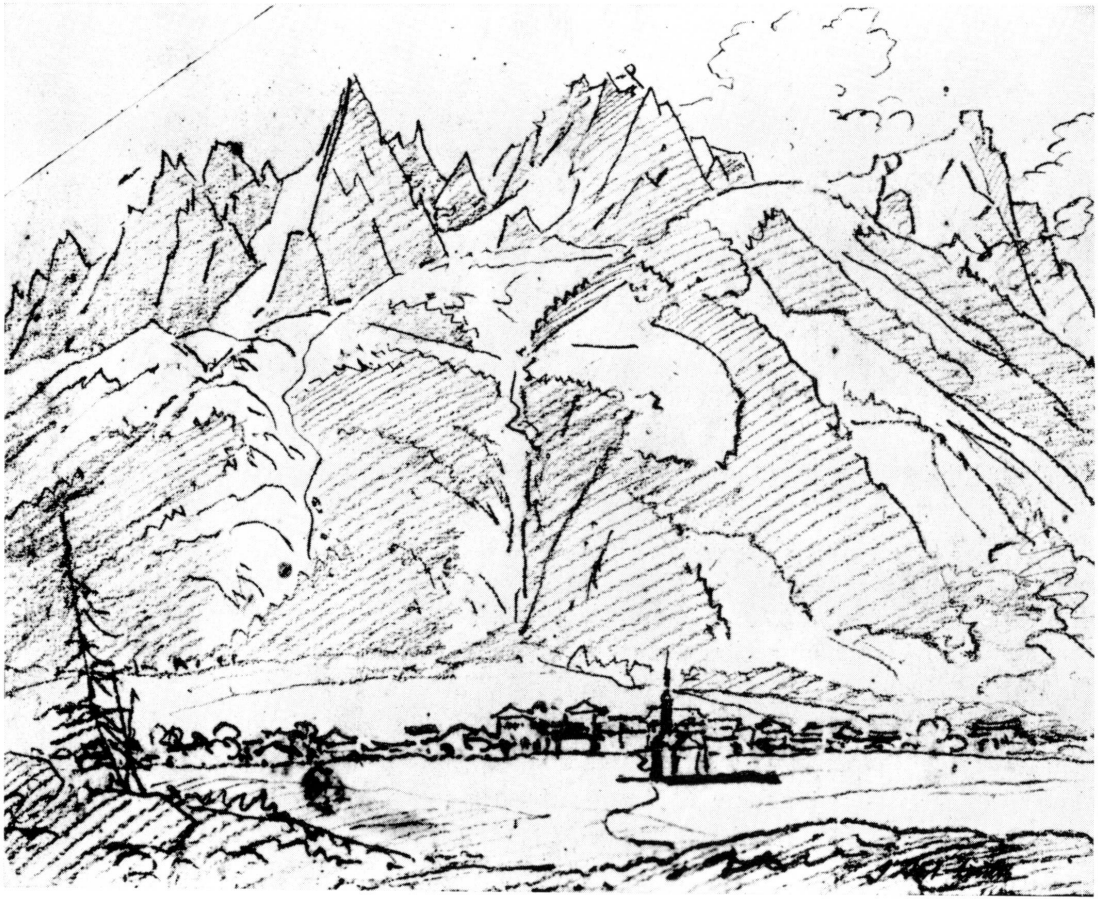

Fig. 16. Jean-Antoine Linck. *Vue de Chamonix et des Aiguilles.* Dessin. Genève, Bibliothèque publique et universitaire (photo Bibl., Genève).

Fig. 17. Jean-Antoine LINCK. *La chaîne du Mont Blanc vue de la Flegère.* Gouache. Genève, Musée d'art et d'histoire (photo Musée, Genève).

que les masses de clairs et d'ombres et les toucher spirituellement, sans entrer dans les détails ». Il trouve des formules lapidaires excellentes: « Regardez la nature en masses », ajoutant, « sans chercher à découvrir péniblement les menus détails ». Il évoque brièvement le paysage de montagne, allant plus loin que Liotard: « Que les montagnes et les extrêmes lointains se peignent presque toujours avec les couleurs mêmes d'un ciel pur, en y ajoutant quelquefois les teintes variées des nuages faibles ». On reconnaîtra que ce n'est pas encore là une théorie du paysage de montagne, car celles-ci n'apparaissent à l'auteur que dans les « extrêmes lointains », et, sans le secours d'une théorie, De La Rive avait été beaucoup plus loin; mais il n'est pas sans intérêt de noter au passage ces réflexions d'un artiste qui, par sa naissance, appartient à l'ancienne école de Genève.

Jean-Louis RICHTER, peintre sur émail, Henri LEVÊQUE, graveur industriel, et son célèbre élève Abraham CONSTANTIN, ne sauraient nous retenir longtemps pour le paysage de montagne, mais il sera juste de reconnaître qu'ils pensent parfois aux

Alpes dans leurs œuvres [51]. Frédéric FREGEVISE (1770-1849) aura plus de titres à notre attention: si, après ses débuts dans l'émail, il fait une carrière de professeur à Berlin, il n'oublie pas sa ville natale, et lorsqu'il revient à Genève, il pense aux

[51] Dans les œuvres de Richter (1766-1841) conservées au Musée de Genève, certains dessins de tabatières, peints sur émail, font une place, dans les fonds de paysages aux montagnes familières des Genevois; à l'Exposition nationale suisse, à Genève en 1896, on montre deux peintures à l'huile sur tôle: *Bords du Lac de Thoune* (nos 334 et 335, alors à Emile Dreyfus, à Genève). – A Levêque (1769-1832), qui grave des vues de Genève vers 1797, et qui avait été à Chamonix en 1788, compagnon de De Saussure, celui-ci demandera les dessins pour les planches, qu'il gravera, de: *M. De Saussure montant au col du Géant* [...] et *M. De Saussure descendant du col du Géant* [...] (Expos. du C.A.F., 1937, nos 62 et 63), et en 1790, *M. De Saussure allant au Mont Blanc* [...], et *M. De Saussure descendant le Mont Blanc*, lesquels seront gravés au trait et coloriés à la main chez De Mechel, à Bâle, puis redessinés ensuite par De Mechel, Wocher, Zehender pour de nouveaux tirages (GAILLARD et MONTAGNIER; *Journal de voyage de De Saussure à la cime du Mont Blanc*, Chambéry, 1937). Enfin, parmi les œuvres de Constantin (1785-1855) conservées au Musée de Genève, un médaillon peint sur émail montre une parfaite scène de genre à la manière hollandaise avec, dans le fond, un paysage de montagne développé, où il n'est pas interdit de reconnaître le Mont-Blanc dans le sommet enneigé qui occupe le centre.

Fig. 18. Jean-Antoine LINCK. *Saint Gervais et la chaîne du Mont Blanc*. Gouache. Francfort, Staedel Institut (photo Staedel Institut).

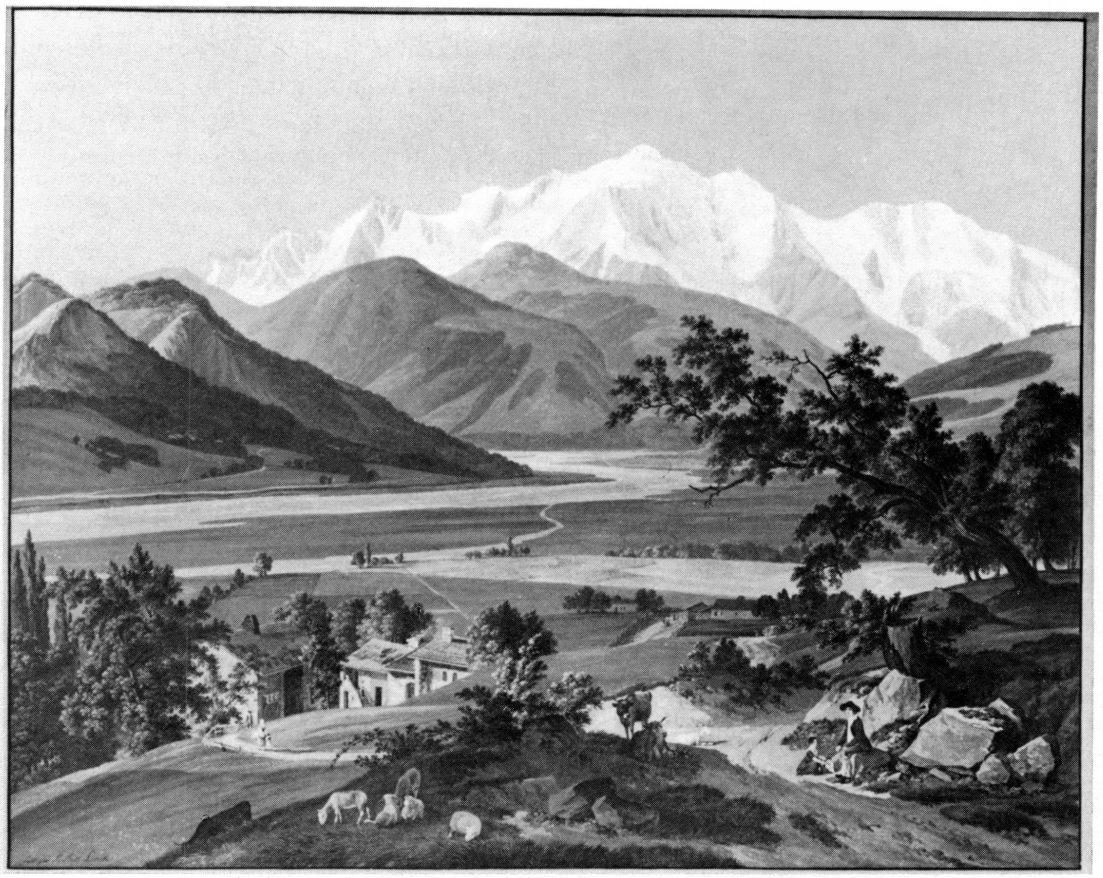

Fig. 19. Jean-Antoine LINCK. *Le Mont Blanc vu des hauteurs de Sallanches.* Gouache. Francfort, Staedel Institut (photo Staedel Institut).

montagnes du Faucigny: le *Dictionnaire* de Brun cite une *Vue du Mont Blanc. Coucher de soleil*, grande peinture dont nous ne connaissons pas la localisation, mais qui est peut-être celle que conserve le musée de Genève: *Vue de Taninges dominée par le Mont Blanc* (expos. *Genève et le Mont Blanc*, 1965, n° 38) [52] (fig. 11); la même exposition montrait un *Panorama de la Chaîne du Mont Blanc vu de Pregny* (n° 37) et une *Vue du Mont Blanc et de la ville de Genève prise du Petit Saconnex* (n° 39) [53]. Du point de vue de la construction du paysage, Fregevise reste classicisant, dégagé de la tradition hollandaise, et soucieux d'équilibre et d'harmonie.

[52] A l'Exposition à Genève en 1859 figurait: *Vue de Genève depuis Cologny. Effet du soir* (n° 132).

[53] Reproduit par NEUWEILER, *op. cit.*, p. 73. – Les peintures sont peut-être celles que l'artiste exposait à Genève l'année de son retour et de sa mort en 1849.

II. Première école genevoise de paysage de montagne

Du vivant même de De La Rive quelques paysagistes genevois vont se sentir vigoureusement attirés par la montagne, et vont avec force donner une impulsion, sinon inattendue, du moins originale, au paysage de montagne. Cette orientation tient à divers facteurs, que l'on pourrait grouper en deux catégories: d'une part une meilleure connaissance de la montagne elle-même, et d'autre part une nouvelle conception du paysage, s'appuyant sur la tradition mais en y incorporant des éléments nouveaux.

Ce n'est pas en vain que le jeune Anglais W. Windham et l'explorateur Pococke avaient raconté leur « voyage » de 1741; ce n'est pas en vain non plus que dès 1760 De Saussure explore la montagne de cette même vallée; les ouvrages de M.-Th. Bourrit, à partir des années 80, n'ont pas peu contribué à développer la curiosité; enfin la célèbre ascension du Mont Blanc par De Saussure en 1787 fait du Faucigny le rendez-vous de tous les « alpinistes ». Les artistes ont commencé à suivre, nous l'avons

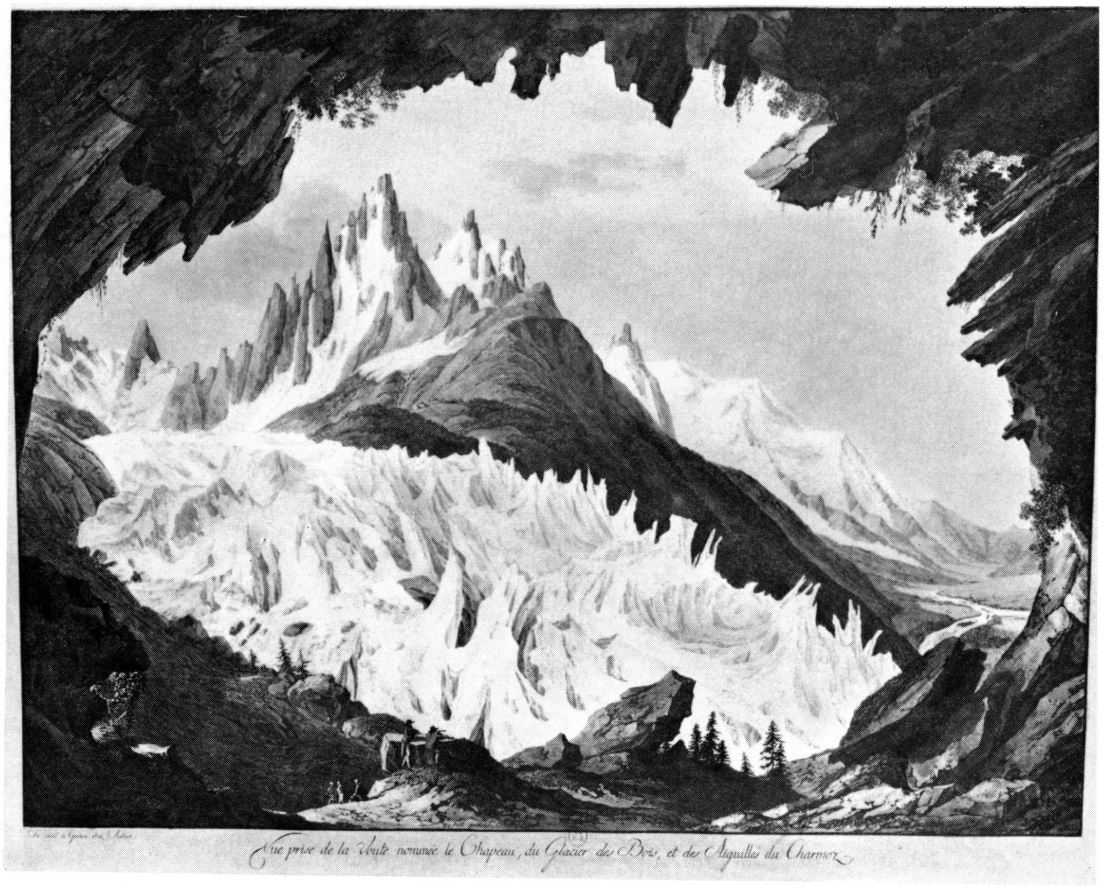

Fig. 20. Jean-Antoine Linck. *Vue prise de la voute nommée « Le Chapeau », du Glacier des Bois et des Aiguilles du Charmoz.* Aquatinte (photo Bibl. nat., Paris).

vu ; mais jusque là, on regarde la montagne à une certaine distance. On lui trouve des « parties pittoresques », mais c'est toujours, en quelque sorte, de l'extérieur. On doute d'ailleurs, en milieu artistique, que la montagne puisse jamais devenir sujet de tableau ; Chateaubriand a dit avec humeur pour quelles raisons ; et Mme Vigé-Lebrun, qui d'ailleurs fera de nombreuses « études » sur place, en donnera une confirmation éclatante dans ses *Souvenirs*. De La Rive lui-même ne peint la montagne qu'à distance. A.-W. Töpffer a pressenti le premier qu'il y avait divers « étages » de la montagne qui s'imposaient aux peintres, depuis le « penchant des premières pentes » jusqu'à la « région supérieure », « qui finit où commence le ciel » ; mais ses tableaux de montagne sont aussi des vues lointaines de montagne. Il va bientôt venir un temps où les artistes vont s'aventurer sur la montagne elle-même, et y prendre des « vues » qui seront tout à fait nouvelles dans le vocabulaire du paysage : le paysage de haute montagne sera né.

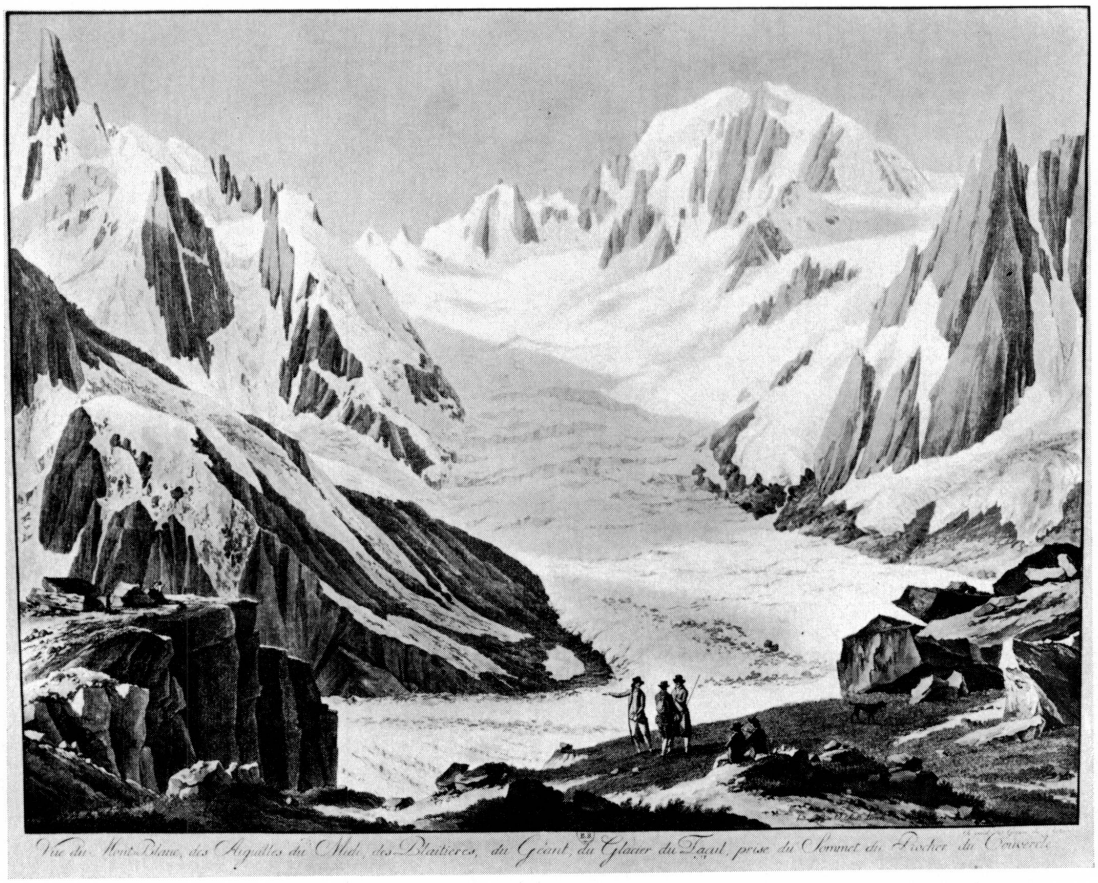

Fig. 21. Jean-Antoine Linck. *Vue du Mont Blanc, des Aiguilles du Midi, des Blaitières, du Géant, du Glacier du Tacul, prise du Sommet du Rocher du Couvercle.* Aquatinte (photo Bibl. nat., Paris).

Fig. 22. Jean-Antoine LINCK. *Vue du Jardin, des Droites et des Courtes* [...]. Aquatinte (photo Musée, Genève).

Ces nouveaux paysages exigeaient un langage nouveau. Ni le paysage hollandais, avec ses règles de construction, ni le paysage composé et classicisant, avec ses exigences de composition, d'harmonie, d'équilibre, ne pouvaient suffire à exprimer des spectacles « pittoresques » aussi nouveaux et aussi inattendus. Il fallait, comme l'avaient soupçonné déjà Casper Wolff et Joseph-Anton Koch, une analyse plus directe de l'architectonique montagneuse, et, par voie de conséquence, une expression plus franche, issue d'un sentiment plus personnel de l'artiste. Une pléiade d'artistes de Genève va se sentir appelée à ces nouvelles définitions, et, chacun avec ses nuances personnelles, va contribuer à l'édification de ce nouveau genre de la peinture: la « peinture alpestre ».

De ces artistes, Jean-Antoine Linck est la plus grande figure; il faut lui associer son frère cadet Jean-Philippe, un Allemand devenu Genevois d'adoption Karl Hackert, et Jean Du Bois, l'aquarelliste genevois, avec quelques autres, que nous allons voir.

Jean-Antoine LINCK

Nous étudions ces artistes en nous efforçant de constituer des familles de tempéraments et de talents; mais la chronologie doit nécessairement en souffrir, car l'art n'évolue pas uniformément sur le front du mouvement. Il nous faut donc revenir un peu en arrière et remonter à l'année 1780.

C'est en effet à cette date qu'on voit paraître une superbe et grande estampe à l'aquatinte: *Vue de la Vallée de Chamouny prise près d'Argentière* (fig. 12), signée et datée: Carl Hackert, 1780 [54]. Il faut reconnaître que nous nous trouvons subitement en présence d'une œuvre fort originale, et sans équivalent jusque-là en milieu genevois: l'*Entrée de la Vallée de Chamouny*, de J.-D. Huber, dont nous avons relevé le caractère novateur, ne paraîtra qu'en 1790, et *Le Mont Blanc vu de Sallanche*, de De La Rive, ne verra le jour qu'en 1802. Il y a d'évidentes parentés entre l'œuvre de J.-D. Huber et celle de Hackert: on reconnaît ici et là la mise en place traditionnelle du premier plan selon la méthode hollandaise; on reconnaît de même, dans l'une et l'autre œuvre, le souvenir d'Aberli, d'ailleurs davantage dans le coloris que dans la composition et la construction. Dans la planche de Hackert pourrait se reconnaître un atavisme de topographe, car on voit l'artiste très préoccupé de perspective; d'autre part, il se montre soucieux, comme Aberli, de donner à son tableau une composition équilibrée et harmonieuse, où il faut reconnaître le précieux héritage des classicisants; enfin il est assez habile pour développer l'entier panorama de la chaîne du Mont-Blanc sans nuire à l'équilibre ni à la séduction du tableau. Sans doute est-ce là le point majeur de la recherche et de la découverte de Hackert, qui va permettre un développement logique du paysage de montagne: faire fuir dans la perspective ces masses considérables de roches élevées, pour lesquelles manque toute échelle immédiate, et que l'énormité de leurs volumes rendait incommodes à traduire en tableaux. Il semblerait que J.-D. Huber et P.-L. De La Rive aient moins complètement dominé ce problème, et qu'en présentant la chaîne du Mont-Blanc, aussi intéressante, belle et séduisante qu'ils la rendent, ils se soient engagés dans une impasse, faute d'avoir trouvé une troisième dimension. Hackert trouve une solution neuve, et ouvre une voie nouvelle.

Mais il y a davantage: il semble qu'avant Hackert nul n'ait su regarder et analyser la montagne dans sa vérité architectonique, dans son effet global; l'artiste n'est plus gêné dans le « rendu » de ce paysage étrange et nouveau. Certes on peut constater l'existence de quelques archaïsmes de détail et de quelques partis conventionnels un peu systématiques; mais il faut mesurer l'ampleur de la difficulté qu'a maîtrisée Hackert; il faut lui savoir gré aussi d'être d'emblée resté véridique,

[54] « Se vend à Genève ». Aquatinte (34 cm × 45 cm).
LE BLANC n° 3. Expos. C.A.F. 1937, *op. cit.*, n° 57. Expos. *Genève et le Mont-Blanc*, 1965, n° 44.

retrouvant là la tradition perdue des Hollandais Jan de Ram et Romain de Hooghe, qui date exactement d'un siècle. Comme J.-D. Huber et comme De La Rive, Hackert regarde la montagne de loin; il n'en rend que l'aspect, aussi imposant et séduisant qu'il soit. Mais il semble qu'il nous révèle mieux cette montagne, qu'il nous y fasse mieux participer, qu'elle nous reste moins lointaine et étrangère; par là encore il semble qu'un nouveau pas en avant soit fait dans la conquête du paysage moderne de montagne [55].

L'année suivante, 1781, paraît une nouvelle planche remarquable: *Vue de la Mer de glace et de l'hôpital de Blair prise du somet* (sic) *du Montanvert au mois d'Aoust 1781* [56] (fig. 13). Faite suivant les mêmes principes que la précédente, on y retrouve le

[55] Une assez belle estampe (aquatinte), à l'imitation évidente de celle de Hackert, sans signature et sans titre, verra le jour peu après. Elle nous semble pouvoir être de J.-D. Huber.

[56] Aquatinte (35 cm × 46 cm). Le Blanc, n° 2. *Expos. nat. suisse*, Genève 1896, n° 940; Expos. C.A.F. *op. cit.* n° 56. Expos. *Genève et le Mont-Blanc*, 1965, n° 45. L'expos. C.A.F. 1937 montrait (n° 55) une « estampe gouachée » du même artiste: *Vue de la Mer de Glace, de la Grande Jorasse, de l'hôpital de Blair, et du Montanvert.*

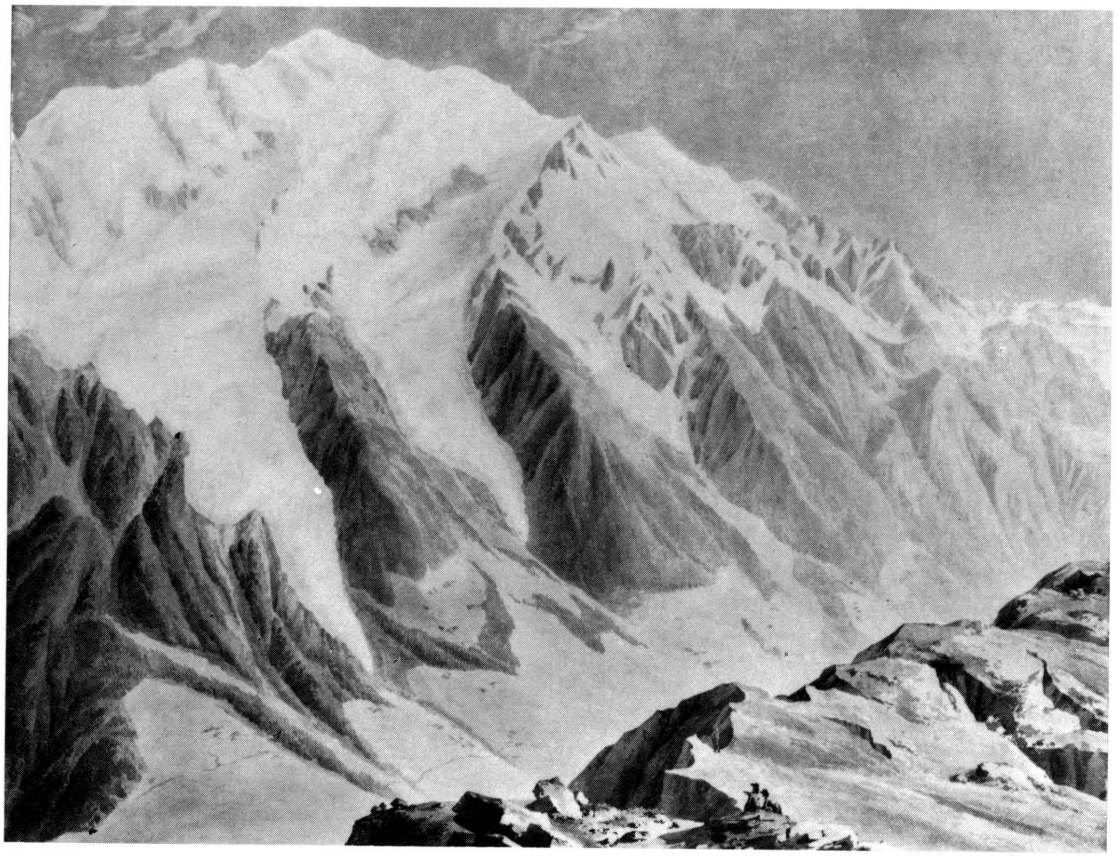

Fig. 23. Jean-Antoine Linck. *Le Mont Blanc vu du sommet du Brévent.* Gouache. Genève, Musée d'art et d'histoire (photo Musée, Genève).

même bonheur d'expression qui procède du paysage idéalisé, et nous révèle une Mer de glace un peu inattendue et conventionnelle, qui traduit bien le sentiment de surprise des contemporains devant ce phénomène géologique [57].

Nous ne trouverons plus d'œuvres datées de Hackert, mais la *Vue de la source de l'Arveron* [58] (fig. 14) semble de la même époque. Là la sérénité et le calme majestueux des grands paysages précédents font place à l'expression dramatique d'un amas de glace informe qui laisse présager des sentiments de romantisme, dont la meilleure interprète sera, en littérature, Mary Shelley.

Carl Hackert, d'une famille d'artistes allemands qui paraissent assez doués [59], a, comme ses contemporains, retenu quelques « souvenirs » au cours de ses voyages en Haut Faucigny, autour du Léman, et peut-être aussi en Oberland. Nous mentionnerons ici la planche *A Cluse* [60], où entre une bonne part de convention et de naïveté, qui traduit également avec fidélité l'effroi et la surprise des premiers « voyageurs » du chemin de Chamonix, et dans un sentiment déjà romantique; – et cette *Vue du pas de l'échelle à la montagne du Salève*, que nous avons déjà mentionnée, et qui sera gravée plus tard (en 1812) par C.-G. Geissler, « âgé de 83 ans » [61].

La plupart des estampes de Hackert relatives au Haut Faucigny portent la mention « Se vend chez Linck à Genève ». C'est qu'en effet Hackert dut prendre des contacts d'assez bonne heure, et dès 1780, avec son confrère Jean-Conrad Linck, prussien établi à Genève dès 1763 [62], et père des Genevois Jean-Antoine et Jean-Philippe Linck. Il n'est donc pas surprenant de constater une parenté d'inspiration et même une certaine analogie entre les œuvres de Hackert et celles de son jeune

[57] Elle nous révèle en même temps la précieuse image de ce qu'a été l'« hôpital de Blair », alors encore nouveau, mais très tôt tombé en ruines. Cet « hôpital » était ce que nous appellerions aujourd'hui un « refuge ».

[58] Aquatinte (env. 35 cm × 46 cm). Le Blanc, n° 1. *Expos. nat. suisse*, Genève 1896, n° 953. Expos. C.A.F. 1937, n° 54. Expos. *Genève et le Mont-Blanc*, 1965, n° 48 (« gravure aquarellée »). Le dessin préparatoire figure à la même exposition, n° 43.

[59] Jacob Philippe Hackert (1737-1807) a laissé de nombreux paysages d'Italie classicisants dans lesquels il se complait à la figuration de paysages très rocheux (Expos. *Angelika Kaufmann und ihre Zeitgenossen* (Bregenz 1968, n°s 266 à 270); collect. Bruun Neergaard, n° 151; il sera le maître de Dunker. – L'ancêtre Jan Hackert (1628-1699) faisait déjà un *Waldlandschaft mit umgestürzter Tanne*, dans un paysage de montagne (Expos. *Handzeichnungen alter Meister in Schweizerischen Privatbesitz*; Zurich, 1967, n° 177).

[60] Aquatinte. Expos. C.A.F. 1937, n° 53. Expos. *Genève et le Mont-Blanc*, 1965, n° 46 (31 cm × 23 cm, « gravure aquarellée »).

[61] Eau-forte (18 cm × 22 cm). – Carl Hackert est aussi l'auteur d'une *Vue du Mont Blanc et une partie de Genève* (eau-forte coloriée; *Expos. nat. suisse*, Genève 1896, n° 944. Expos. *Genève et le Mont-Blanc*, 1965, n° 47 (40 cm × 60 cm). Le cabinet des estampes de Berlin conserve 4 dessins de l'artiste: *Alpental mit Wasserlauf* (Öl; 16 cm × 34 cm; n° 10.400), *Alpensee mit hängenden Wolken* (Öl; 22 cm × 27 cm; n° 10.401), *Alpenpass mit Ausblick, rechts ein abgestorbener Baum* (Öl; 10 cm × 16 cm; n° 10.402), *Alpendorf* (Öl; 9 cm × 19 cm; n° 10.403) (E. Bock, *Handzeichnungen Deutscher Meister im Kupferstichkabinett zu Berlin*, 1921).

[62] Jean-Conrad Linck (1735-1801) a fait des paysages des environs de Genève. Une collection particulière conserve un *Bord du Lac* consacré en grande partie aux abords rocheux et escarpés du Léman (à Meillerie?) (Neuweiler, *op. cit.*, reprod. p. 71).

confrère Jean-Antoine Linck. Mais à qualités égales l'accent du paysage de montagne est peut-être plus développé chez Linck. C'est qu'en effet celui-ci va au-delà de ce qu'avaient fait les Huber, les Hackert, les De La Rive: passionné de montagne comme Bourrit et comme De Saussure, il va affronter pour la première fois en milieu artistique, la haute montagne elle-même, pour y prendre des « études », qui aboutiront à l'impressionnante série de planches à l'aquatinte et de gouaches que nous connaissons.

Toutefois, il est juste de reconnaître qu'il commencera comme ses devanciers à peindre la montagne de loin: à l'exposition de Genève en 1789, où il fait son premier envoi, il montre une gouache (?): *La cascade de Pissevache* [63], avec une estampe (coloriée?) *Vue du Nant d'Arpennaz* [64]; encore tard dans sa carrière, il montrera, à

[63] Cette œuvre s'est heureusement conservée dans une collection particulière (reprod. dans NEUWEILER, *op. cit.*, p. 71).

[64] LE BLANC, n° 1. Expos. C.A.F., 1937, n° 64. Expos. *Genève et le Mont-Blanc*, 1965, n° 85 (36 cm × 48 cm).

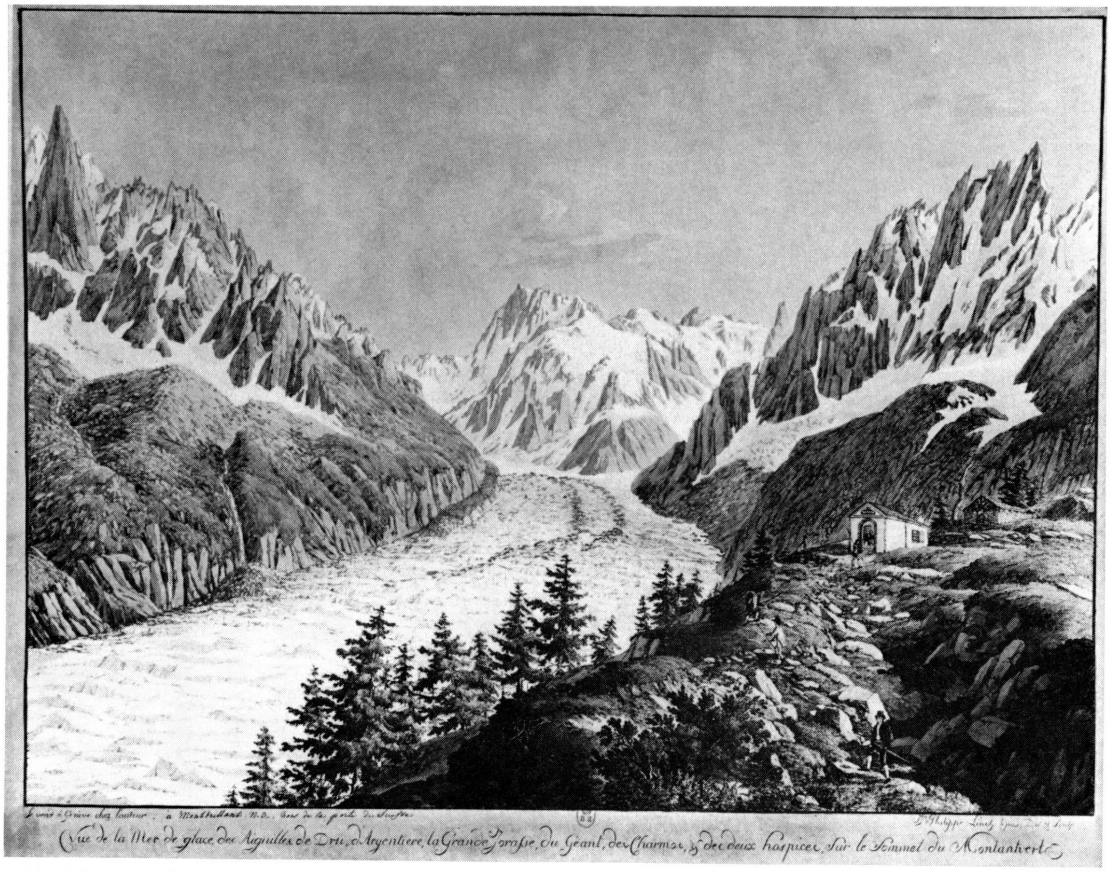

Fig. 24. Jean-Philippe LINCK. *Vue de la Mer de glace, des Aiguilles de Dru, d'Argentière, la Grande Jorasse et des hospices sur le sommet du Montanvert.* Aquatinte (photo Bibl. nat., Paris).

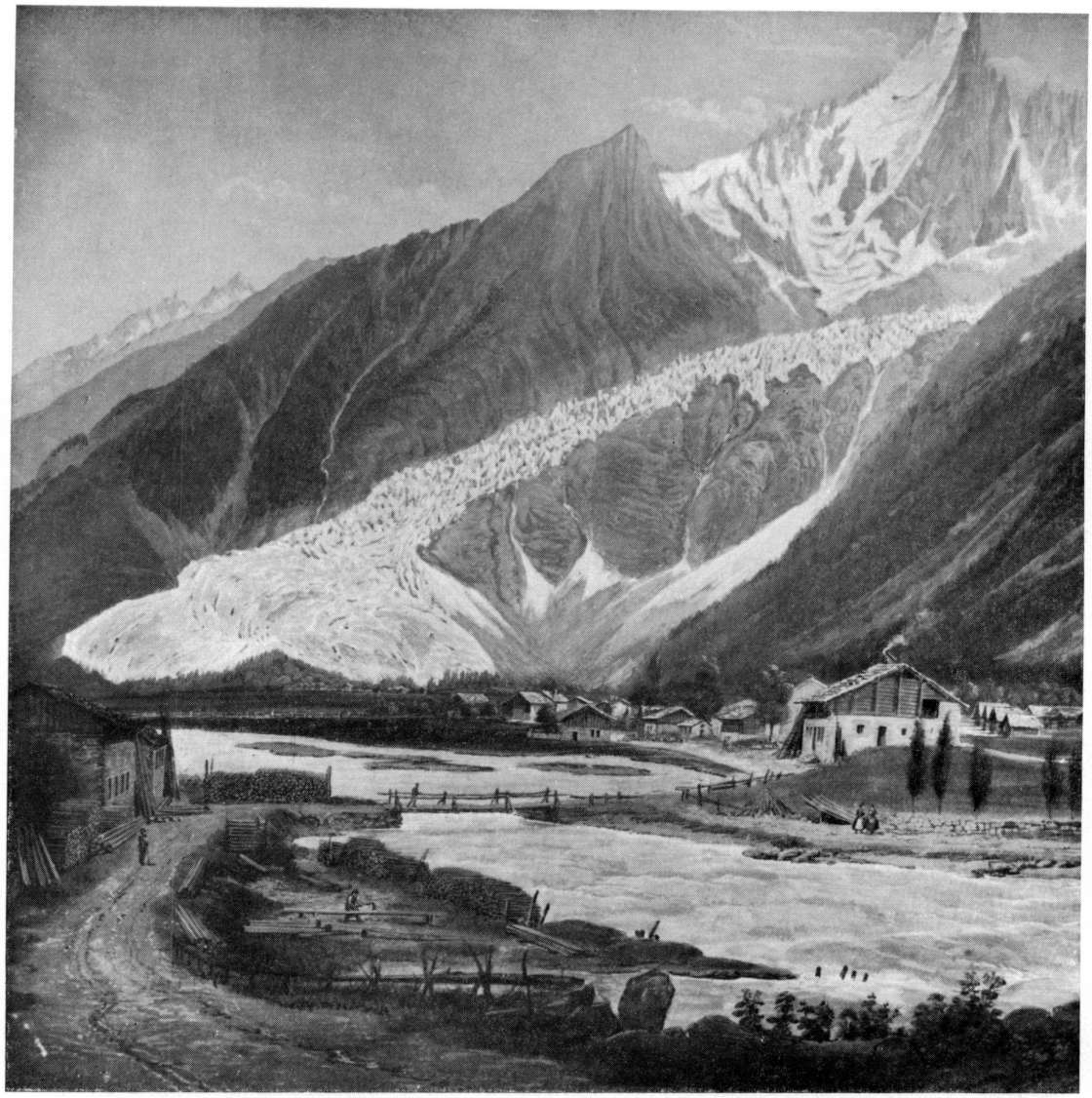

Fig. 25. Jean Du Bois. *La Mer de glace et l'Aiguille du Dru.* Gouache. Genève, collection Paul Chaix.

l'exposition de Genève en 1820: *Vue de Servoz, de l'Aiguille du Gouter et du glacier de Bionnassay*[65]. Le paysage est plus ouvert que chez Huber et rappelle très sensiblement celui de De La Rive, avec une belle composition balancée, une sérénité de paysage idéalisé, et une structuration magnifique de la chaîne du Mont-Blanc qui

[65] Le Blanc, n° 10. *Expos. nat. suisse*, Genève, 1896, n° 942. Expos. C.A.F., 1937, n° 66. Expos. *Genève et le Mont-Blanc*, 1965, n° 84 (36 cm × 48 cm). Le Musée de Genève conserve une épreuve de l'eau-forte pure, annotée, et tirée au dos d'une épreuve d'eau-forte pure de *Vue du Nant d'Arpennaz.*

apparaît bien, ainsi que chez ses devanciers, comme l'objet principal du tableau[66]. On citera encore, dans le même genre, une *Vue du Lac de Chedde et du Mont Blanc*[67], dont s'inspirera Lory le père dans l'estampe que nous allons trouver.

C'est donc entre les deux dates de 1789 et 1820 que s'aligne une longue série d'admirables planches et gouaches, auxquelles il n'est guère possible de donner une date, et que les historiens de la gravure ou les auteurs de monographies ne paraissent pas avoir signalées; elles forment intermédiaire entre les précédentes et celles de haute montagne: *Vue de la Vallée de Chamounix, de l'Aiguille du Midi et de celle d'Argentière prise au-dessus des Houches*[68] (fig. 15). *Vue du prieuré de Chamounix, du Mont*

[66] J.-A. Linck a, comme tous les Genevois, bien étudié les Hollandais, dont les traditions apparaissent bien dans le premier plan; et même dans les rochers du second plan on surprend une analogie singulière avec les rochers peints par Josse de Monper et ses contemporains. – Il a été fait une médiocre imitation (ou contrefaçon?) de cette estampe, en petit format (12 cm × 18 cm), sur un dessin de « Bavet », tirée à l'« imprimerie lithographie de Gt [...] à Genève ». Aucun dictionnaire d'artiste ne connaît d'artiste de ce nom (si toutefois notre lecture est juste).

[67] Le Blanc, n° 3. Expos. C.A.F., 1937, n° 65. Expos. *Genève et le Mont-Blanc*, 1965, n° 83 (36 cm × 48 cm), épreuve d'une eau-forte pure au Musée de Genève. A ces planches on peut encore ajouter: *Vue de la dent du Midi et du chateau de Panex prise près d'Aigle.*

[68] *Expos. nat. suisse*, Genève, 1896, n° 937. Expos. C.A.F., 1937. n° 47.

Fig. 26. Jean Du Bois. *Le Mont Blanc vu de Servoz.* Gouache. Genève, collection Mme André Chaix.

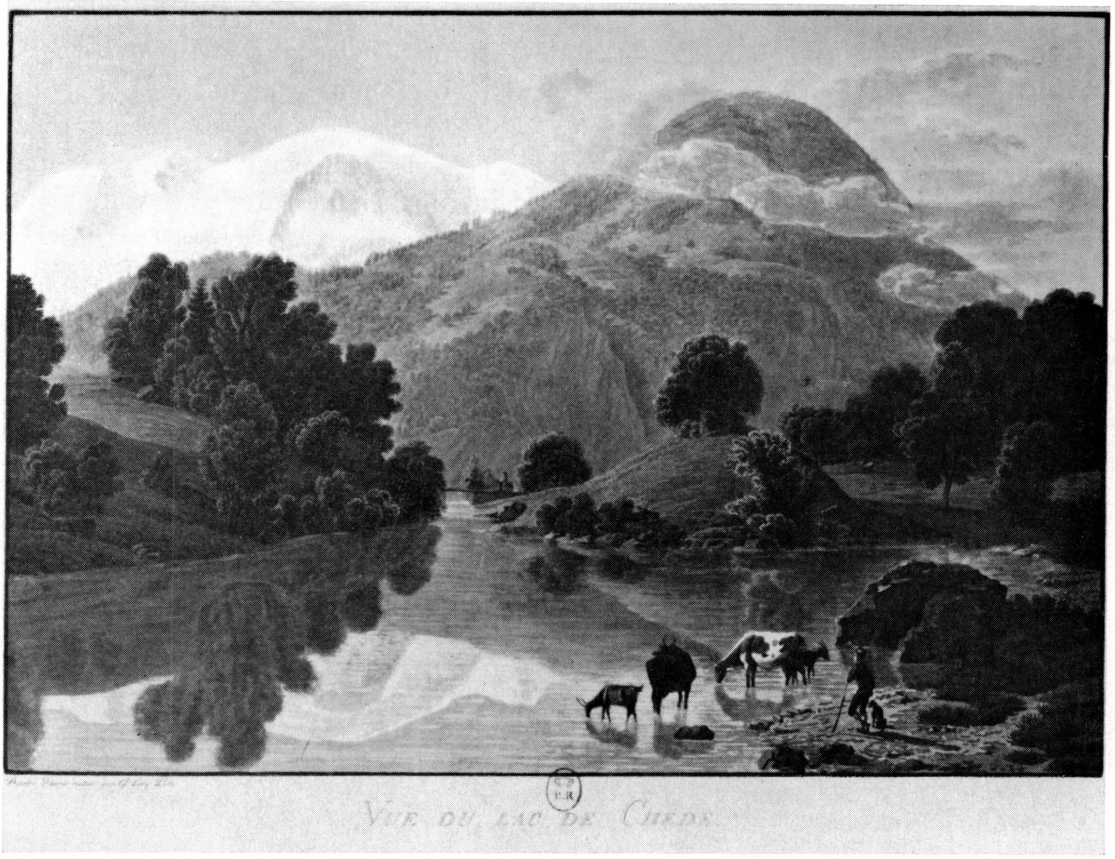

Fig. 27. Gabriel LORY le père. *Vue du Lac de Chède.* Aquatinte. Extrait de: *Voyage pittoresque des glacières de Chamouny*, Paris, 1815 (photo Bibl. nat., Paris).

Blanc, de l'Aiguille du Gouté et du glacier des Buissons [69], pour laquelle un dessin, nerveux, précis et un peu sec comme une épure d'architecte, semble être une étude préparatoire [70] (fig. 16), *Vue de la source de l'Arveiron, des Aiguilles Verte, du Dru et du Bochard* [71], dont deux belles acquarelles, inédites également, semblent être des études préparatoires [72], *Le Mont Blanc et la vallée de Chamounix vu du col de Balme* [73], pour laquelle un autre dessin inédit est peut-être une étude préparatoire [74], *Glacier de*

[69] Expos. C.A.F., 1937, n° 68.

[70] Mine de plomb (18 cm × 22 cm). Signé. Biblioth. de Genève (1966-163). Parmi les dessins au crayon, il faut mentionner la belle suite montrée à l'exposition *Genève et le Mont-Blanc*, n°s 71 à 77.

[71] Expos. C.A.F., 1937, n° 69 (« estampe gouachée »). Expos. *Genève et le Mont-Blanc*, 1965, n° 80 (« gravure aquarellée »).

[72] L'une, vue de près (27 cm × 43 cm); l'autre, vue à quelque distance (36 cm × 51 cm); toutes deux au Musée de Genève (1956-92 et 93).

[73] Reprod. en couleurs dans: Cl.-E. ENGEL, *Le Mont Blanc*. Collection: Lieu dit (Paris, vers 1960).

[74] *A Balme près Sallanche*, mine de plomb rehaussée (32 × 40 cm) (Bibl. de Genève, 1966-166).

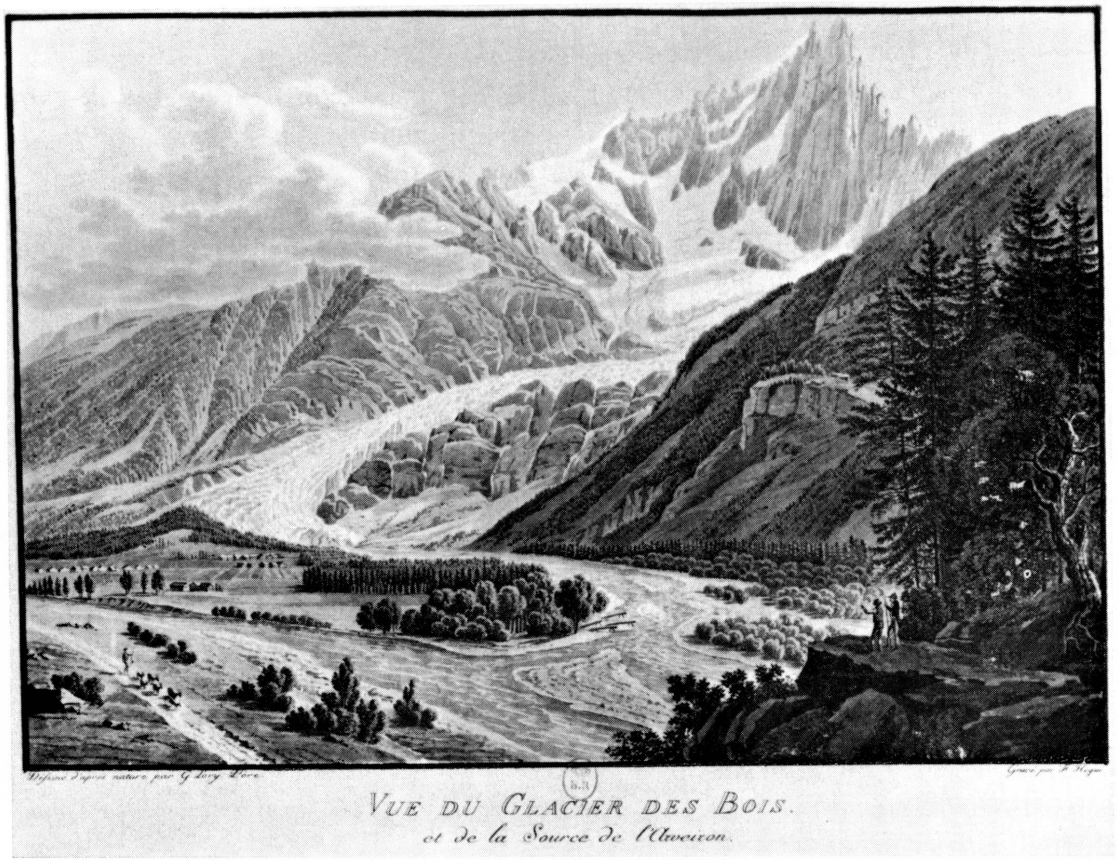

Fig. 28. Gabriel Lory le père. *Vue du glacier des Bois*. Aquatinte. Extrait de: *Voyage pittoresque des glacières de Chamouny*, Paris, 1815 (photo Bibl. nat., Paris).

Trélatête [75], *Vue du glacier de Bionnassey* [76], *Vue du Mont Blanc des Aiguilles et du glacier des Bois, depuis les environs de La Flegère* [77] (fig. 17), grande gouache, véritable tableau, pour laquelle un beau dessin rehaussé est peut-être une étude préparatoire. [78] Enfin, dans ce genre de paysage où figure un important paysage de montagne, il faut mentionner une série de belles gouaches relatives à la vallée de Chamonix et encore inédites, croyons-nous, conservées au Staedel Institut de Francfort; de ce groupe de six tableaux exécutés dans ce style précis et clair qui les rapproche du langage

[75] Epreuve avant couleurs au Musée de Genève (20 cm × 30 cm) (ref.: n° 6, CXLI, 8,7).

[76] Le Blanc, n° 2.

[77] Gouache (62 cm × 85 cm), Musée de Genève (1915-75). Expos. *Genève et le Mont-Blanc*, 1965, n° 69. A cette suite doivent être ajoutées deux peintures à l'huile (*L'extrémité du glacier des Bossons*, et *Vue de la Vallée de Chamonix* [...]), et deux gouaches (*L'Aiguille verte* [...], et *Vue du Mont Blanc* [...] *depuis Plianpraz*), montrées à l'Exposition *Genève et le Mont-Blanc*, 1965, n°s 66 et 67, et 68 et 70.

[78] *Le Mont Blanc vu des Praz*. Reprod. dans: Cl.-E. Engel, *Le Mont Blanc vu par les écrivains et les alpinistes*, Paris, 1965.

davidien, et exclut tout romantisme, il faut détacher plus particulièrement une *Vue du Mont Blanc depuis Saint Gervais* (fig. 18) et une *Vue du Mont Blanc depuis les hauteurs de Sallanches* (fig. 19). L'ensemble se dégage quelquefois sensiblement des méthodes de constructions hollandaises, et fait pressentir un style plus moderne [79].

Mais à côté de ces œuvres qui semblent apporter la perfection dans le genre, Linck laisse un ensemble de peintures à la gouache ou en aquatintes, dans lesquelles se reconnaît un artiste novateur, que l'on ne peut plus comparer à aucun de ses contemporains. Linck, en effet, reprenant les sages définitions de A.-W. Töpffer, et devançant d'un demi-siècle les objurgations de R. Töpffer et les encouragements de celui-ci à Calame, ne se contente plus, comme Hackert, et comme ses devanciers, de dresser, aussi séduisant soit-il sous son pinceau, le panorama des hautes montagnes « neigées »; mais à l'instar des « sçavants » et des « naturalistes », il gravit ces montagnes et en tire des « vues » d'un caractère nouveau: celui de la haute montagne saisie en son sein même. Ce qui avait été jugé autrefois comme « impossible » ou « n'appartenant pas à la peinture », il en fait sa chose, renouvelant en quelque sorte les exploits des Jallabert, des Bartholozzi, et des Bourrit, qui avaient travaillé pour De Saussure dès 1779, et il peut rappeler, à ceux qui les connaissaient, les œuvres, d'ailleurs d'un caractère moins audacieux et moins définitif, de Casper Wolff et d'Anton Koch.

Dans cette belle suite de paysages de haute montagne, il faut citer *Vue prise de la voûte nommée le Chapeau, du glacier des Bois et des Aiguilles du Charmoz* [80] (fig. 20), *Vue du Mont Blanc, des Aiguilles du Midi, de Bleitière, du Géant, du Glacier du Tacul, prise du sommet du rocher du Couvercle* [81] (fig. 21), *Vue du Jardin, des Droites, et des Courtes, des Aiguilles de l'Echau, des Rouges, et du glacier du Talèfre, prise du sommet du Couvercle* [82] (fig. 22). A ces estampes il faut joindre deux belles gouaches: *Le Mont Blanc vu du sommet de Brevent* [83] (fig. 23), d'une saisissante grandeur, et *Vue de la Grande Jorasse, des glaciers des Periades et Jorasse, prise du sommet du rocher du Cou-*

[79] Ce précieux ensemble se décompose ainsi: « *Vue de l'entrée de Cluse, du Mont Vergi, et de l'Aiguille de Varens* » (signé et daté 1806; 47 cm × 61 cm; catalogue, n° 1730), « *Vue de Saint Gervais, de l'Aiguille blanche et du Bon homme* » (signé et daté 1805 (46 cm × 63 cm); catal. n° 1731), « *Vue de Brezon près de Bonneville* » (signé, daté 1806; 45 cm × 61 cm; catal. n° 1732), « *Vue du Mont Blanc prise de Sallanche* » (signé; 47 cm × 61 cm; catal. n° 1734), « *Vue de l'Aiguille de Varens, de la Cascade de Chede et du village de ce même nom, prise sur la route de Chede au pont des chèvres* » (signé et daté 1800; 46 cm × 62 cm; catal. n° 1735), « *Vue de l'Aiguille de Veron et de la cascade d'Arpenas prise près de Magland* » (signé et daté 1805; 29 cm × 38 cm; catal. n° 1739).

[80] Aquatinte (36 cm × 48 cm). Expos. C.A.F., 1937, n° 70. Expos. *Genève et le Mont-Blanc*, 1965, n° 86 (Biblioth. de Genève). Il existe un tableau (huile sur toile) identique à cette estampe chez un amateur parisien.

[81] Le Blanc n° 7 (?). Expos. C.A.F., 1937, n° 71. Expos. *Genève et le Mont-Blanc*, 1965, n° 81 (36 cm × 47 cm « gravure aquarellée »).

[82] Eau-forte gouachée (env. 35 cm × 45 cm). Le Blanc, n° 5 (une épreuve de l'eau-forte pure au Musée de Genève). Expos. *Genève et le Mont-Blanc*, 1965, (36 cm × 48 cm « gravure aquarellée »).

[83] Aquarelle et gouache (47 cm × 59 cm), Musée de Genève (1966-113).

vercle [84], qui semblent résumer en audace, en grandeur et en sévérité tout ce que nous avons mentionné jusqu'ici.

On peut dire qu'avec ces œuvres le véritable paysage de haute montagne est né. L'artiste ne se sent plus surpris par l'insolite de l'environnement, ni gêné par l'énormité des masses rocheuses; il a appris à faire fuir dans la perspective tous ces dômes et enfilades d'aiguilles. Et ce qui est plus admirable encore, il compose avec aisance; tout est balancé, rythmé, harmonieux, comme dans un tableau d'esprit classicisant. Et non seulement il réjouit l'œil par ses constructions où la science reste soumise à l'art, mais il communique agréablement le plaisir de contempler cette nature surhumaine, de savourer ces immensités légendaires, d'admirer ces espaces et ces hauteurs qui touchent au prodige. Ce n'est pas d'ailleurs, que Linck ait complètement oublié sa dette à l'égard du paysage hollandais, dont on retrouve maintes

[84] Reprod. dans BERNARDI, *op. cit.*

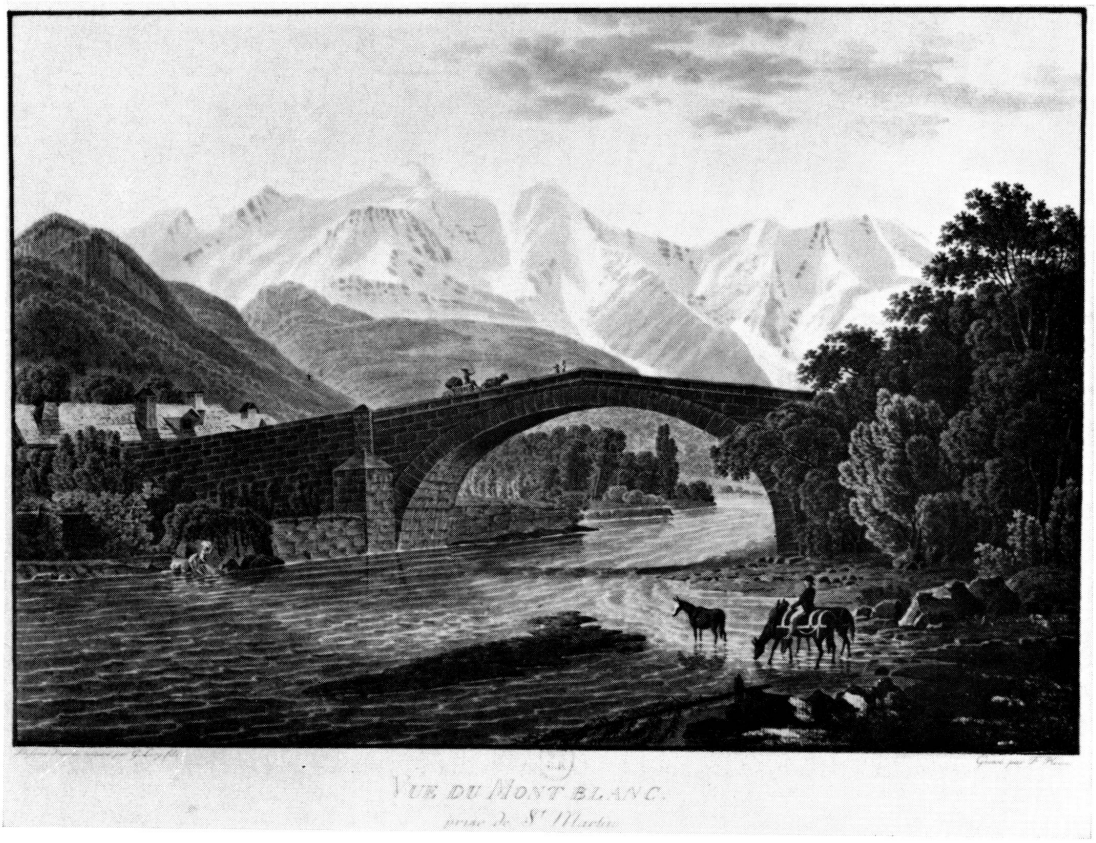

Fig. 29. Gabriel LORY le fils. *Vue du Mont Blanc prise de Saint Martin.* Aquatinte. Extrait de: *Voyage pittoresque des glacières de Chamouny*, Paris, 1815 (photo Bibl. nat., Paris).

traces disséminées dans les premiers plans, ni qu'il n'use assez souvent de procédés, comme, par exemple, de faire saillir partout des aiguilles ou aiguillettes qui animent ou virilisent ces vues inacoutumées, mais on est encore conduit à reconnaître que tout cet ensemble, la haute montagne comme la moyenne montagne, est installé avec un art délicieux et magistral dans le climat du paysage idéalisé, qui répand sa sérénité lumineuse et son parfum d'éternité silencieuse. Là encore il est à craindre que R. Töpffer, et ceux qui l'ont suivi ou le suivent encore, n'aient mal vu, mal compris, mal jugé ceux qu'ils ont appelés les « colorieurs » ou les « faiseurs de vues ». Certes, toute la production dans ce style ne se maintient pas au niveau auquel est parvenu J.-A. Linck, mais il est permis de penser que c'est dans le cadre et dans la perspective du paysage classicisant que ces œuvres ont acquis leur valeur normative, comme leur séduction, et qu'elles ont créé le paysage de montagne. Viendront les Diday et les Calame, qui nous feront parfois frissonner de terreur devant l'orage ou l'à-pic vertigineux, mais nous sommes ici dans le registre des émotions calmes et bienfaisantes, dans un monde où l'art de vivre domine encore la décou-

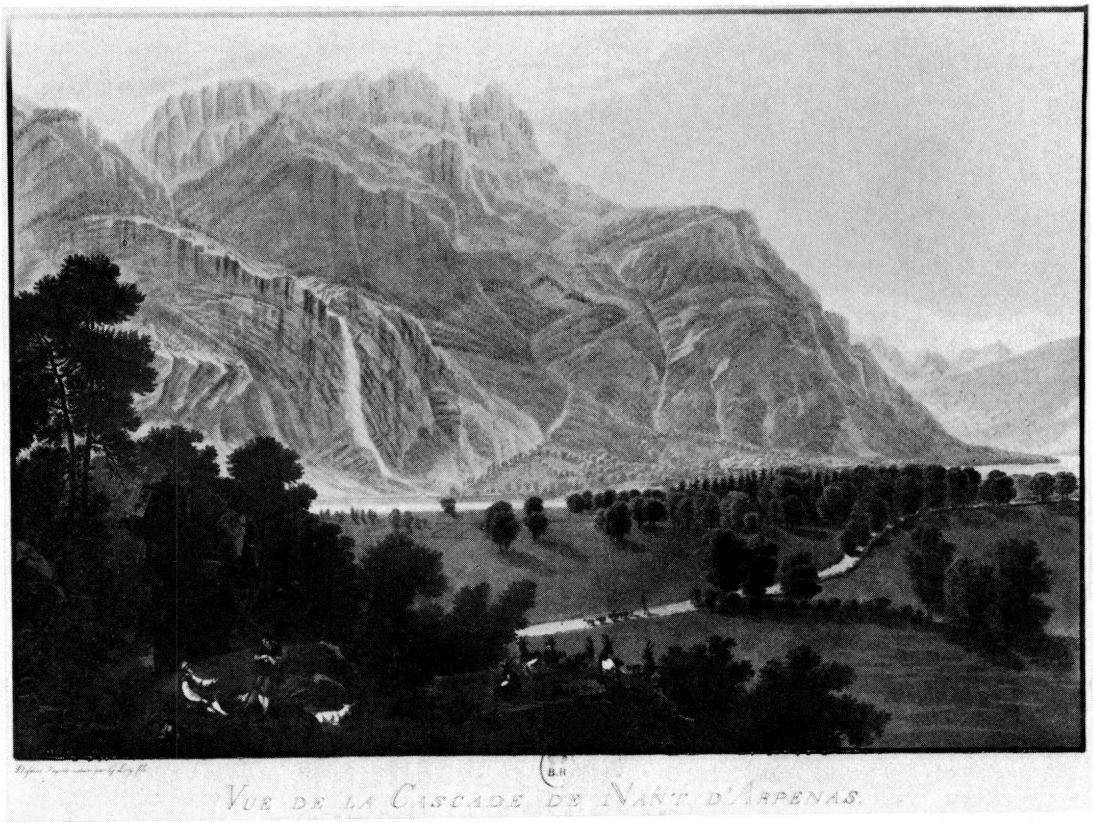

Fig. 30. Gabriel Lory le fils. *Vue de la Cascade de Nant d'Arpenas.* Aquatinte. Extrait de: *Voyage pittoresque des glacières de Chamouny*, Paris, 1815 (photo Bibl. nat., Paris).

verte bouleversante de la montagne, dans une époque où l'homme s'affirme comme le contemplateur conscient d'un monde nouveau qui vient de lui être révélé [85].

Inséparable de Jean-Antoine est son frère cadet Jean-Philippe. Mais il faut reconnaître immédiatement que celui-ci est un bien moindre artiste que son éminent aîné. On le voit moins pratiquer la haute montagne, mais plutôt le genre du paysage avec vue lointaine de hautes montagnes. Toutefois sa *Vue de la Mer de Glace, des Aiguilles de Dru, d'Argentière, de la Grande Jorasse, du Géant, des Charmoz et des deux Hospices* [86] *sur le sommet du Montanvert* [87] (fig. 24), et sa *Vue de la Mer de Glace* [88] peuvent être placées en regard des œuvres de Jean-Antoine, dans un style tout analogue, un peu plus appuyé dans les contours. La liste de ses planches de montagne ressemble beaucoup à celle de son frère: *Vue du Mont Blanc* [...] *prise de Montbrillant près Genève, Vue du Mont Blanc prise de Sallanches* [89], *Vue du Mont Blanc 1ère*, [...], *Vue du Mont Blanc 2ème*, [...], *Vue du Mont Blanc 3ème*, [...], *Vue du Mont Blanc 4ème*, [...] [90], *Vue de la cascade d'Arpennaz* [...], *Vue du bourg de Chamonix, du Montanvert, de la source de l'Arveiron, des Aiguilles du Dru, d'Argentières, et du Bouchard* [91]. *Vue de la voûte du Chapeau, du glacier des Bois, du Montanvert, des Aiguilles des Charmoz, du Géant et du Brévent, etc prise depuis la base du Bochard* [92], *Vue du Pont Pelissier à l'extrémité de la petite vallée de Servoz* [93]. Son grand atelier de Montbrillant, qu'il partage avec son frère,

[85] L'impératrice Josephine, qui était amateur de peinture moderne, possédait à Malmaison, avec les peintures et les dessins de De La Rive déjà mentionnés, une gouache de J.-A. Linck: *Vue de la Mer de Glace* (n° 1233 de l'*Inventaire après décès*, publié par S. Grandjean, Paris, 1964), et quatre autres gouaches du même artiste consacrées à des *Vues du Mont Blanc* (n° 1238). Ces œuvres ont disparu de Malmaison et sont actuellement perdues (elles ne se trouvent pas non plus au château d'Arenenberg (Thurgovie) où ont été rassemblés les souvenirs de la famille).

[86] Cette estampe est une des rares œuvres qui restituent l'aspect de la première cabane de bois établie sur le Montenvers: l'« Hospice de Blair » (construite grâce à une libéralité de Lord Blair) édifiée en 1779 et démolie en 1812. L'autre « hospice » est le « Temple de la Nature », construit en maçonnerie en 1795, aujourd'hui classé monument historique. L'estampe se trouve ainsi datée entre 1795 et 1812 (voir détails dans Charles Durier, *Le Mont Blanc*, 7e édition annotée par J. et Ch. Vallot, Paris, 1923).

[87] Aquatinte (env. 35 cm × 45 cm).

[88] Peinture. Reprod. dans: Neuweiler, *op. cit.*, p. 71.

[89] *Expos. nat. suisse*, Genève 1896, nos 938 (Mer de Glace), 943, 954.

[90] Titres complets: Vue 1re: *Vue du Mont Blanc 1re, des Aiguilles du Midi, de la Grande Jorasse, du Môle et du Petit Salève, etc., prise depuis Montbrillant* » (34 cm × 48 cm); 2e: « *Vue du Mont Blanc 2e, des Aiguilles du Midi, des Bleitières, de Bionnassay, du Passage de la Forclaz, pour aller à Chamounix par St-Gervais. Prise depuis Sallanches* » (35 cm × 49 cm); 3e: « *Vue du Mont Blanc 3e, du Buët, de la Vallée de Chamouni et de ses montagnes attenantes, prise depuis le sommet du col de Balme* » (35 cm × 50 cm); 4e: « *Vue du Mont Blanc 4e, des Aiguilles du Midi, et du Gouté, des Glaciers des Bossons, et du Taconay, la Montagne de la Côte, depuis le Sommet du Brèvent* » (35 cm × 49 cm). Expos.: *Genève et le Mont-Blanc*, nos 89 à 92 (« Gravures aquarellées ») (la 4e: Exposition C.A.F., 1937, n° 76. La gouache originale serait conservée au Musée des arts décoratifs de Genève, selon Brun, *Dictionnaire des artistes suisses*, 1908).

[91] *Vue de la Cascade d'Arpenas* [...] est datée de 1809. Exposition *Genève et le Mont-Blanc*, 1965, n° 88. *Vue du bourg de Chamonix* [...]: Expos. C.A.F., 1937, n° 75.

[92] Expos. C.A.F., 1937, n° 77.

[93] Serait, croyons-nous, une imitation directe, mais habile, de la même vue par Jean-Daniel Huber, mentionnée plus haut (semble être la planche reproduite en couleurs dans: Bernardi, *op. cit.*). *Expos. nat. suisse*, Genève, 1896, n° 953*bis*. Expos. C.A.F., 1937, n° 74.

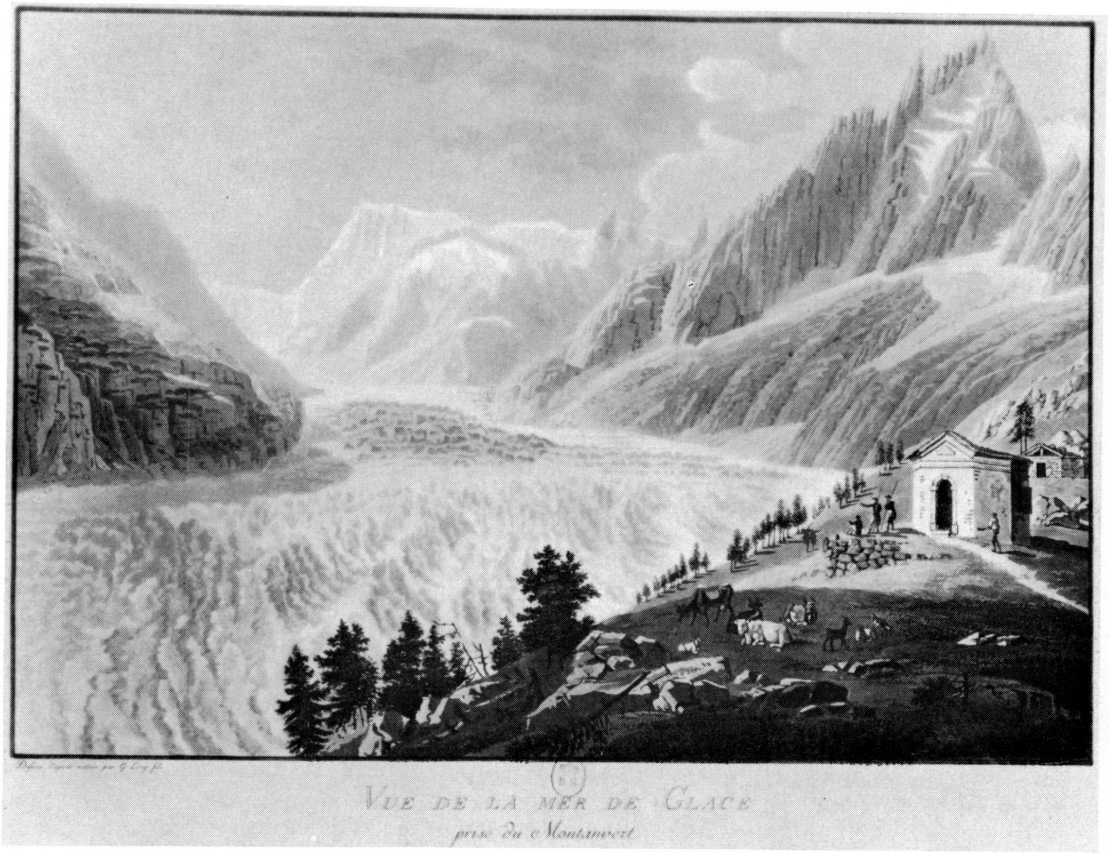

Fig. 31. Gabriel Lory fils. *Vue de la mer de Glace prise du Montanvert.* Aquatinte. Extrait de: *Voyage pittoresque des glacières de Chamouny*, Paris, 1815 (photo Bibl. nat., Paris).

est le rendez-vous de tous les artistes et voyageurs de passage à Genève, et Bruun Neergaard écrit: « Il prend ses vues d'après nature, sur lesquelles il grave au trait, pour en faire ensuite des gravures coloriées; c'est un de ceux qui, pour le moment réussissent le mieux dans cette sorte d'ouvrage; il est malheureux que le ton de sa verdure ne soit pas toujours vrai et qu'il gâte parfois la nature en voulant l'embellir.[94] »

Parmi les artistes au style discret et qui nous apportent les vues les plus réjouissantes et les plus séduisantes du Haut Faucigny sorties de cette école genevoise à ses débuts, il convient de faire une place de choix à Jean Du Bois, dont une exposition toute récente à Genève a révélé l'ampleur de ses liens avec la montagne faucigneranne, et la facture exquise au sein d'un style calme et heureux qui est celui des Hackert,

[94] Le collectionneur possédait un dessin de l'artiste: « Vue d'un hameau dans une riche campagne coupée par un chemin; sur le devant, des moutons; dans le fond, de hautes montagnes. Dessin colorié. Signé: J. Ph. Linck jeune. 11 pouces 4 lignes sur 15 pouces 10 lignes » (n° 227). A l'Exposition *Genève et le Mont-Blanc*, 1965, figurait une aquarelle: *Passage d'une crevasse du glacier des Bossons* ... (45 cm × 34 cm; n° 87).

Fig. 32. Gabriel LORY fils. *Vue du Mont Blanc prise du Couvercle.* Aquatinte. Extrait de: *Voyage pittoresque des glacières de Chamouny*, Paris, 1815 (photo Bibl. nat., Paris).

des Linck, des Lory. Sensiblement plus jeune que ceux-ci, il appartient à leur entourage et forme peut-être une transition entre ces maîtres et l'école romantique genevoise; par-delà celle-ci il sera le premier maître de Barthelemy Menn.

Lui aussi donne de nombreuses vues des paysages du Léman, et lui aussi restera un peintre des vallées montagneuses et de la moyenne montagne. Il ne sera qu'exceptionnellement peintre de la haute montagne. Son langage n'est pas nouveau, mais sa dialectique est fine et nuancée, et c'est en elle que réside le charme de son œuvre qui, à bien des égards, peut se comparer à celui de J.-A. Linck. Son œuvre d'aquarelliste (et de gouachiste) est relativement important et ne saurait être détaillé ici; il reste encore en grande partie sous forme d'albums précieusement conservés par les familles. Il s'échelonne, pour ce qui concerne le Haut-Faucigny, le long de la vallée de l'Arve, où il fixe des souvenirs à Bonneville [95], à la cascade d'Arpenas [96],

[95] *Le Mont Blanc vu des environs de Bonneville* (9 cm × 12 cm). Expos. Genève 1969, nº 90.
[96] Lithographie gouachée (11 cm × 18 cm). Expos. Genève 1969, nº 82.

à Saint Martin [97], à Servoz [98], au pont Pelissier [99], puis à Chamonix et à ses sites [100]. Son œuvre de graveur offre les mêmes caractères [101].

[97] *Le Mont Blanc vu de Saint Martin*, 1821 (gouache, 25 cm × 35 cm; album N (Gravé par lui-même. Expos. C.A.F., 1937, nº 34). Expos. Genève 1969, nº 59. *Le Mont Blanc vu du pont de Saint Martin*, 1824 (gouache; 20 cm × 28 cm; album N). Genève, 1969, nº 63. *Le Mont Blanc vu du pont de Saint Martin*, 1821 (gouache; 16 cm × 27 cm; album N). Expos. Genève 1969, nº 66. *Le Mont Blanc vu des environs de Saint Martin*, 1830 (gouache; 25 cm × 36 cm; album N). Expos. Genève 1969, nº 67.

[98] *Le Mont Blanc vu de Servoz*, 1821 (gouache; 24 cm × 35 cm; album N) (fig. 26). Expos. Genève 1969, nº 60. C'est nécessairement un peu la même vue que celles de Hackert, Huber, Linck, mais les premiers plans sont beaucoup plus accusés. *Servoz* (gouache; 19 cm × 27 cm; album N). Expos. Genève 1969, nº 71.

[99] *Le pont Pelissier sur la route de Chamouni* (lithographie gouachée; 8 cm × 11 cm). Expos. Genève 1969, nº 72).

[100] *Le Mont Blanc et la Vallée de Chamouni*, (gouache; 37 cm × 58 cm). Genève 1969, nº 57 (Gravé par Weber. Expos. C.A.F., 1937, nº 36), *Chamouni et le glacier des Bois*, vers 1820 (gouache; 37 cm × 58 cm). Expos. Genève 1969, nº 58 (Gravé par J. Bryner. Expos. C.A.F., 1937, nº 37).

Fig. 33. Gabriel Lory fils. *Vue prise de la Flegère*. Aquatinte. Extrait de: *Voyage pittoresque des glacières de Chamouny*, Paris, 1815 (photo Bibl. nat., Paris).

La Vallée de Chamouni (lavis d'encre de Chine et gouache blanche sur papier brun 18 cm × 27 cm; album N). Expos. Genève 1969, nº 68. *La Mer de Glace et le Dru.* Vers 1830 (gouache; 40 × 41 (fig. 25)), Expos. Genève 1969, nº 69 (Gravé par Himely. Expos. C.A.F., 1937, nº 39). *La Source de l'Arveiron* (pinceau et encre de Chine sur papier crème; 9 cm × 11 cm; Biblioth. de Genève). Expos. Genève 1969, nº 74. *La Vallée de Chamouni vue de la Flégère* (gouache; 38 cm × 63 cm). Expos. Genève 1969, nº 75. *La Mer de Glace* (lithographie gouachée; 9 cm × 10 cm Expos. Genève 1969, nº 76. *Vue prise à la Flégère* (lithographie gouachée; 8 cm × 11 cm). Expos. Genève 1969, nº 77. *La Chaîne du Mont Blanc vue du Brévent* (lavis d'encre de Chine sur papier bleuté, 21 cm × 58 cm). Expos. Genève 1969, nº 79, seule vue de haute montagne. *La Cascade des Pelerins* (gouache 11 cm × 9 cm). Expos. Genève 1969, nº 80. *Le Chapeau* (gouache; 9 cm × 11 cm). Expos. Genève 1969, nº 83. *La Mer de Glace depuis le Montanvert* (lithographie gouachée; 10 cm × 14 cm). Expos. Genève 1969, nº 84. *La Source de l'Arveiron* (aquatinte (?) gouachée 9 cm × 11). Expos. Genève 1969, nº 86. *Le temple de la Nature au Montanvert* (gouache; 9 cm × 12 cm). Id., nº 88. *Le chapeau* (lithographie gouachée; 9 cm × 11 cm). Id., nº 89. Plusieurs des lithographies gouachées avaient été faites pour un important album de plus de cent vues: *Souvenirs de la Suisse* (Genève, vers 1820). A ces œuvres pourront encore être ajoutés: un *Paysage* (la vallée de l'Arve avec vue des montagnes. Reprod. dans: Neuweiler, *op. cit.*, p. 71) qui ressemble aux paysages de De La Rive, et *La vallée de Chamouni vue du col de Balme* (reprod. dans: Bernardi, *op. cit.*, qui rappelle les vues de Hackert et de Linck).

[101] *Saint Martin, le Mont Blanc depuis Saint Martin, Glacier des Bossons, Vue du glacier des Bois, Argentières,* Expos. C.A.F., 1937, nºs 33, 34, 35, 38, 40.

Fig. 34. Samuel Birmann. *Mont Blanc and the valley of Chamonix from the col de Balme.* (drawn on Stone by J. D. Harding from a Sketch by Birmann). Lithographie (photo Bibl. nat., Paris).

Artistes de passage à Genève

Mais il faut tenir compte aussi, à l'avantage de Genève et du Haut-Faucigny, au moment où se dessine un mouvement en faveur du paysage de montagne, de ce que nous pourrions appeler le milieu genevois occasionnel, c'est-à-dire l'ensemble des artistes non genevois, attirés par cette nouveauté que sont les montagnes du Haut-Faucigny, et qui ont nécessairement passé par Genève pour s'y rendre. Lorsqu'on sait ce qu'étaient les voyages d'autrefois, il est difficile de supposer que tous ces voyageurs ne se soient pas quelque peu arrêtés à Genève, et n'aient pris ou renouvelé des contacts avec des artistes genevois déjà familiers avec ce nouvel « objet » de la peinture de paysage. De cet ensemble nous excluerons les artistes français, que nous étudierons en détail ailleurs, et nous trouverons surtout des artistes de Suisse alémanique, où s'était déjà manifesté, nous l'avons vu, un vif mouvement d'intérêt et de curiosité pour l'histoire naturelle du pays, et dont quelques artistes avaient donné, nous l'avons vu aussi, quelques rares peintures isolées de paysage de montagne. Mais maintenant nous n'allons plus avoir à citer des peintres, mais des auteurs de planches gravées. Car Genève paraît bien jouir d'avoir, seule, une école de peinture; la Suisse alémanique produit surtout des « souvenirs » ou des œuvres de décor bourgeois, que réclament les voyageurs (nous dirions aujourd'hui: touristes) qui parcourent l'Oberland bernois.

Parmi ces artistes, on se risquera à citer l'ami d'Aberli, Bernois d'adoption, Adrian Zingg [102], parce que dans une production assez abondante, il donne, comme nous l'avons mentionné précédemment, peut-être la première vue des glaciers du Haut-Faucigny, *Der Gletscher im Faucigny*, comme illustration de l'ouvrage du glaciologue G.-S. Gruner: *Beschreibung der Eisgebirge des Schweizerlandes*, paru à Berne dès 1760 [103]. Mais la planche, quoique assez bien comprise du point de vue de la composition et de l'effet décoratif, ne correspond à aucune réalité et est parfaitement arbitraire, sans parler de l'écriture conventionnelle et naïve.[104]

On pourra encore donner une mention, en passant, au Bâlois Christian De Mechel, graveur devenu éditeur [105], parce qu'il « publie » en 1790 les deux planches coloriées dans son atelier du « voyage » de De Saussure au Mont-Blanc, déjà mentionnées, et parce qu'il publie aussi, en 1791, l'« estampe » enluminée qui représente

[102] Saint-Gall 1734 – Leipzig 1816.

[103] L'ouvrage est en 3 volumes, et comprend une quinzaine de planches dessinées « d'après nature » par divers artistes, parmi lesquels on remarque « Huber » (Rudolph le père?) avec la date de 1720, J. A. Koch, 1759, etc. La planche relative aux glacières du Faucigny porte qu'elle est dessinée (« d'après nature ») et gravée par Zingg. L'ouvrage a été « traduit et abrégé » en français par le Cte De Keralio, Paris, 1 vol., 1770.

[104] Bourrit et De Saussure ont relevé le manque total de vérité de cette planche, et ce dernier écrit: « Je ne sais qui l'a communiquée à M. Gruner, mais il est certain qu'elle n'a aucune ressemblance avec eux [les glaciers du Haut-Faucigny] » (*Voyages dans les Alpes*, 1779, § 519).

[105] 1737-1817.

La vallée de Chamouni, le Mont Blanc et les montagnes adjacentes [106], exécutée d'après le relief de M. Exchaquet [107], dont l'« explication » qui y est jointe est empruntée à l'ouvrage de De Saussure. Le Bâlois Markart WOCHER [108] peut aussi être cité ici comme auteur des deux célèbres mais naïves planches coloriées relatives au « voyage » de De Saussure au Mont-Blanc [109] publiée chez De Mechel. Le paysagiste de montagne zurichois Ludwid HESS [110] avait commencé une carrière modeste dans les métiers d'art du milieu zurichois; il colorie des gravures, il grave lui-même; enfin ses propres dessins de paysage de montagne viennent à être gravés. Il peint même dans la vallée de Chamonix: *Chamonix et le Mont Blanc, Le glacier du Tour dans la Vallée de Chamonix* [111]. L'œuvre de Hess reste encore à explorer. Un autre Zurichois, Johann-Heinrich BLEULER [112], grave une suite de ses paysages suisses caractéristiques, parmi lesquels se trouve un *Mont Blanc* [113], que l'on peut rapprocher de la manière d'Aberli.

Nous aurons à évoquer le Bernois plus célèbre Gabriel LORY (le père), aussi élève d'Aberli [114]; il est bien connu pour sa collaboration à l'illustration de l'ouvrage célèbre sur le Simplon, édité par l'artiste amateur et éditeur neuchâtelois D'Osterwald [115], et par des planches à l'aquatinte sur l'Oberland bernois et diverses régions suisses; mais il a une grande connaissance du Haut-Faucigny, où il semble être venu à plusieurs reprises. En 1788 il « enlumine » une série de douze planches dessinées et gravées par le Piémontais Albanis Beaumont, que nous allons retrouver: *Vues de Chamouny et des environs de Genève.* Il a dû y rencontrer le Genevois Jean-Daniel Huber, car il grave en 1790 un de ses dessins: *Entrée de la vallée de Chamouny*, que nous avons déjà mentionné [116]. Avec son fils il collabore (2 planches) [117] au délicieux

[106] Expos. C.A.F., 1937, n° 88.

[107] Charles Exchaquet (1746-1796), originaire de Suisse romande, est, en 1780 « directeur général » des Fonderies du Haut-Faucigny à Servoz. L'entreprise périclitera, mais Exchaquet se passionne pour l'histoire naturelle; en 1790 il confectionne un ingénieux plan en relief à l'échelle véridique du Mont-Blanc, dont il exécutera quelques répliques; l'une d'elles (ou l'original?) se trouve au château de Montrottier près Annecy. De Saussure évoque ce relief dans son ouvrage. Exchaquet renouvellera l'expérience pour la région valaisanne du cours du Rhône; il s'intéressera à la topographie de la région du Saint-Gothard.

[108] 1760-1830. Elève d'Aberli. Actif à Berne et à Bâle (portraits, paysages, fleurs, costumes, fêtes paysannes, etc).

[109] Expos. C.A.F., 1937, n°s 107 et 108. Expos. *Genève et le Mont-Blanc*, n°s 127 à 129.

[110] 1760-1800.

[111] Toutes deux peintures: huile sur bois; l'une 33 cm × 47 cm, l'autre 45 cm × 63 cm. Toutes deux également au Kunsthaus de Zurich. Expos. *Genève et le Mont-Blanc*, n°s 50 et 51.

[112] 1758-1823 – Johann Heinrich Meyer (1802-1877), zurichois aussi, a également gravé d'après Ludwig Hess.

[113] LE BLANC, n° 13. Expos. C.A.F., 1937, n° 18.

[114] 1763-1840.

[115] *Voyage pittoresque de Genève à Milan par le Simplon*, Paris, 1811. Gabriel Lory le fils collabore aussi, avec quelques autres artistes, à l'illustration de cet ouvrage.

[116] LE BLANC, n° 43.

[117] *Le lac de Chede* (Expos. C.A.F., 1937, n° 79), *Glacier des Bois* (gravé par F. Hegi; Expos. C.A.F., 1937, n° 80).

album en gravures à l'aquatinte: *Voyage pittoresque des glacières de Chamounix* (14 planches au total) [118] (fig. 27 et 28), sur lequel nous reviendrons. Puis on voit des graveurs interpréter à leur tour de ses compositions: *Choix de vues dessinées dans la vallée de Chamouny et autour du Mont Blanc*, gravées par Himely, Salathé et autres [119], et les mêmes graveurs exécuter 40 planches à l'aquatinte d'après les compositions de Lory, Coigniet, D'Osterwald, et autres, pour l'illustration du recueil *Voyage pittoresque dans la vallée de Chamouni et autour du Mont Blanc*, avec un texte de Raoul Rochette.

Lory père est un artiste bien doué et qui laisse dans le paysage de montagne des œuvres marquantes. Ses œuvres ne sont pas toujours faciles à distinguer de celles de son fils, que nous allons retrouver, et on les a parfois confondues. Mais il semble qu'il ait deux manières, d'ailleurs successives: dans ses œuvres de l'Oberland bernois règne parfois une manière encore très attachée au style du XVIIIe siècle, composées, équilibrées, séduisantes, où domine un reste d'idylle à la manière de Salomon Gessner, mais plus moderne, et qui, dans les groupes de figures, le rapprocherait de A.-W. Töpffer. Mais dans le paysage de montagne proprement dit, et sans doute sous l'influence de son fils, mieux doué encore, il adopte comme lui un style nettement plus moderne, plus attentif à la franchise de l'expression, tout en restant soucieux de belle composition, d'harmonie des couleurs, d'aspect général séduisant. Il reste un classicisant lyrique; il se rapproche là des Linck. Son *Lac de Chède* (fig. 27), en particulier, qui correspond si bien à la description de De Saussure et aux « idées si calmes et si douces » que celui-ci évoque, malgré sa pointe de naïveté dans la composition, est probablement une des plus agréables figurations que nous ayons de ce site disparu, certainement supérieure à celle de Bourrit qu'a vantée De Saussure, et qu'il faut rapprocher de celle, mieux équilibrée et plus majestueuse, de J.-A. Linck; l'œuvre n'est qu'à mi-chemin du paysage de montagne, mais la chaîne du Mont-Blanc y figure au second plan, et se reflète dans les eaux du lac avec un charme prenant qui en fait une des plus jolies réussites de paysage de montagne du début du XIXe siècle.

Samuel-Jacob WEIBEL, de Berne aussi [120], est un paysagiste doué qui aborde assez naturellement le paysage de montagne. Il publie de nombreuses suites de plan-

[118] LE BLANC, nos 94-107, qui ne fait pas la distinction entre le père et le fils.

[119] *Vue du Mont Blanc et de la vallée de Sallenche* (gravé par S. Salathé; Expos. C.A.F., 1937, no 78. *Source de l'Arveiron* (gravé par S. Himely; Expos. C.A.F., 1937, no 81). *Vallée de Bionnassey* (gravé par S. Salathé; Expos. C.A.F., 1937, no 82). – On peut citer aussi une *Vue prise du Couvercle*, gravée également à l'aquatinte, par Reeve (graveur anglais, actif entre 1811 et 1837), et publiée par D'Osterwald, ainsi qu'une *Vue prise de la Flégère*, gravée en aquatinte par Bonnet, et également publiée par D'Osterwald.

[120] 1771-1846. – En 1805 il publie à Paris un recueil: *Principes d'après nature en 24 planches pour apprendre à dessiner le paysage d'une manière sûre et facile* (nouvelle édition en 1810 avec 6 nouvelles planches) d'un niveau élémentaire. Il exécute une *Vue générale de la chaîne des Alpes depuis Neuchâtel*, gravure coloriée d'après un dessin du Neuchâtelois F. D'Osterwald, et 12 planches de *Vues du Lac de Genève*, dans lesquelles les montagnes apparaissent dans les fonds.

ches, et des planches isolées. Parmi les premières on trouve un recueil de 20 *Ansichten von Savoyen* d'après Füssli [121], et en 1810 il expose à Berne 9 vues du *Valais*, du *Lac de Genève*, et de la *Vallée de Chamounix* [122]. Venant d'un tout autre horizon, le Piémontais Jean-François ALBANIS-BEAUMONT [123] est plutôt un amateur; mais son œuvre est nombreux, et il a composé des suites qui furent célèbres; ses grands ouvrages de description géographique des Alpes, les premiers du genre, et qui rappellent

[121] Il s'agit probablement de Heinrich Füssli, de Zurich (1741-1821), qui voyage de Londres à Rome et de Rome à Londres, et laisse quelques dessins de sites montagneux sans grand caractère, qui contrastent avec ses peintures d'un caractère dramatique déjà romantique.

[122] Parmi les Suisses alémaniques ou apparentés de cette époque, mention peut être faite ici de l'amateur neuchâtelois, que nous avons déjà rencontré plusieurs fois: Jean Frédéric D'OSTERWALD (1773-1850), qui s'établira à Paris comme éditeur, mais qui parcourt les montagnes en artiste, et accompagné d'artistes ses amis. Parmi ses dessins, Friedrich Salathé, jeune alors, et qui, s'établira à Paris également, grave à l'aquatinte un *Glacier de Bionnassay* (Expos. de *Peinture alpestre suisse* (Neuchâtel, 1936, n° 25) et un *Glacier du Mont Dolent*.

[123] Né en Piémont en 1753 (?), mort à Londres en 1813 (?).

Fig. 35. Samuel BIRMANN. *Mont Blanc from the Couvercle.* (Drawn on stone in J. D. Harding from a Sketch by Birmann). Lithographie (photo Bibl. nat., Paris).

celui de De Saussure (que d'ailleurs il cite), sont restés classiques. C'est un grand voyageur et comme beaucoup d'hommes de cette époque, un infatiguable marcheur. C'est vers 1786 qu'il fait un voyage dans la vallée de Chamonix et à Genève: de ses dessins et aquarelles il tire la matière d'un recueil qu'il grave lui-même et qu'il demande à Lory père de colorier: *Vues de Chamouni et des environs du lac de Genève en Savoye* (12 planches) [124]; ces planches ont un intérêt documentaire, mais leur valeur artistique est faible; de plus, Albanis-Beaumont ne paraît pas encore sérieusement préoccupé par le paysage de montagne. Par la suite, Albanis-Beaumont s'expatrie à Londres, où il publiera encore plusieurs recueils.[125] Dans l'ensemble ses paysages de montagne sont arbitraires et conventionnels, sans notion véritable d'architectonique montagneuse; il appartiendrait plutôt à ceux que nous appelons les « néo-primitifs » du paysage de montagne, et que nous étudierons ailleurs.

Hôte effectif de Genève, le graveur danois Simon MALGÖE [126] appartient à ce petit groupe de nordiques qui séjourneront à Genève vers la même époque, tels que Jens Juel [127], portraitiste et paysagiste, Johann-Frederik Clemens [128], et le collectionneur Bruun Neergaard, que nous avons déjà plusieurs fois rencontré. Son œuvre qui nous intéresse ici est des plus réduite, mais elle est charmante et témoigne d'un réel souci de figuration de montagne: il dessine et grave en 1781 deux *Vues des environs du lac Léman* (la « première » prise « du côté du midi »), dont la « seconde », prise « du côté du nord » [129] (de la terrasse d'une propriété amie) développe un très intéressant panorama des Alpes, bien analysé et bien rendu, qui est bien l'intérêt principal de la planche. Celle-ci appartiendrait à cette belle série virtuelle des panoramas des Alpes vus de Genève que nous avons plusieurs fois évoquée. Malgöe grave également, avec J. Merigot, quelques planches du Faucigny pour le Parisien Louis Belanger, que nous retrouvons avec les artistes français, notamment *Source de*

[124] Deux planches de ce recueil: *Vue de la Mer de glace au glacier des Bois*, et *Le Mont Blanc vu au-dessus de la Vallée de Sallenches* figurent à l'expos. C.A.F., 1937, n°s 4 et 5. Lory colorie aussi à la même époque (1787) les 12 planches du recueil *Voyage historique et pittoresque du comté de Nice*. L'auteur consacre une autre série de planches coloriées à un recueil: *Voyage pittoresque aux Alpes pennines*, édité à Genève en 1787 (Expos. C.A.F., 1937, n° 6).

[125] *Travels through the Rhaetian Alps in the year 1786, from Italy to Germany through Tyrol*, London, 1792, orné de planches au bistre de Cornelius Apostool, à qui elles ont donné une certaine notoriété (nouvelle édition en 1802); *Travels through the Lepontine Alps* ..., London, 1792, orné de 36 planches du même graveur (nouv. édit. en 1800 et en 1816 sous le titre: *Travels from France to Italy through the Lepontine Alps* [...]; *Travels through the maritime Alps from Italy to Lyon across the Col de Tende*, London, 1795, orné de même. Son ouvrage monumental sur la Savoie est: *Description des Alpes grecques et cottiennes, ou tableau historique et statistique de la Savoye*, Paris, 1802-1806, (4 vol. in-4° et un atlas).

[126] Né vers 1748 (?).

[127] 1745-1802. Ses paysages n'abordent pas la montagne.

[128] 1749-1831.

[129] « Terminé au burin par I. La Croix ». Ces deux planches figurent à l'Expos. nat. suisse, à Genève en 1896, n°s 950 et 951. Bibliographie: RIGAUD, p. 273; BASTARD, dans *Journal des collectionneurs*, 1906, p. 303, n°s 2 et 3; GRAND-CARTERET, *La montagne à travers les âges*, p. 303, reprod.; Cl.-E. ENGEL: *La Suisse et ses amis*, 1943, p. 136, pl. VI, 268.

l'Aveiron, en aquatinte,[130] d'un sentiment déjà bien romantique, qui annoncerait Lord Byron.

La fréquentation de Genève par les artistes non genevois s'étale sur au moins deux générations, et il est possible, pour finir, de mentionner quelques-uns de ces plus jeunes paysagistes de montagne qui se rattachent à la même tradition. C'est toujours de Suisse alémanique que vient le plus gros contingent. On ne fera que citer Johann-Jakob WETZEL, de Zurich [131], dont les nombreux albums de planches en couleurs de vues de Suisse sont bien connus; il y fait leur place aux paysages des bords du Léman avec leurs montagnes, proches ou lointaines, dans l'agréable climat de bonheur du paysage idéalisé. Nous ne donnerons qu'une mention encore à

[130] Expos. C.A.F., 1937, n° 7. MEYER: *Künstlerlexikon*, n° 1.
[131] 1781-1834.

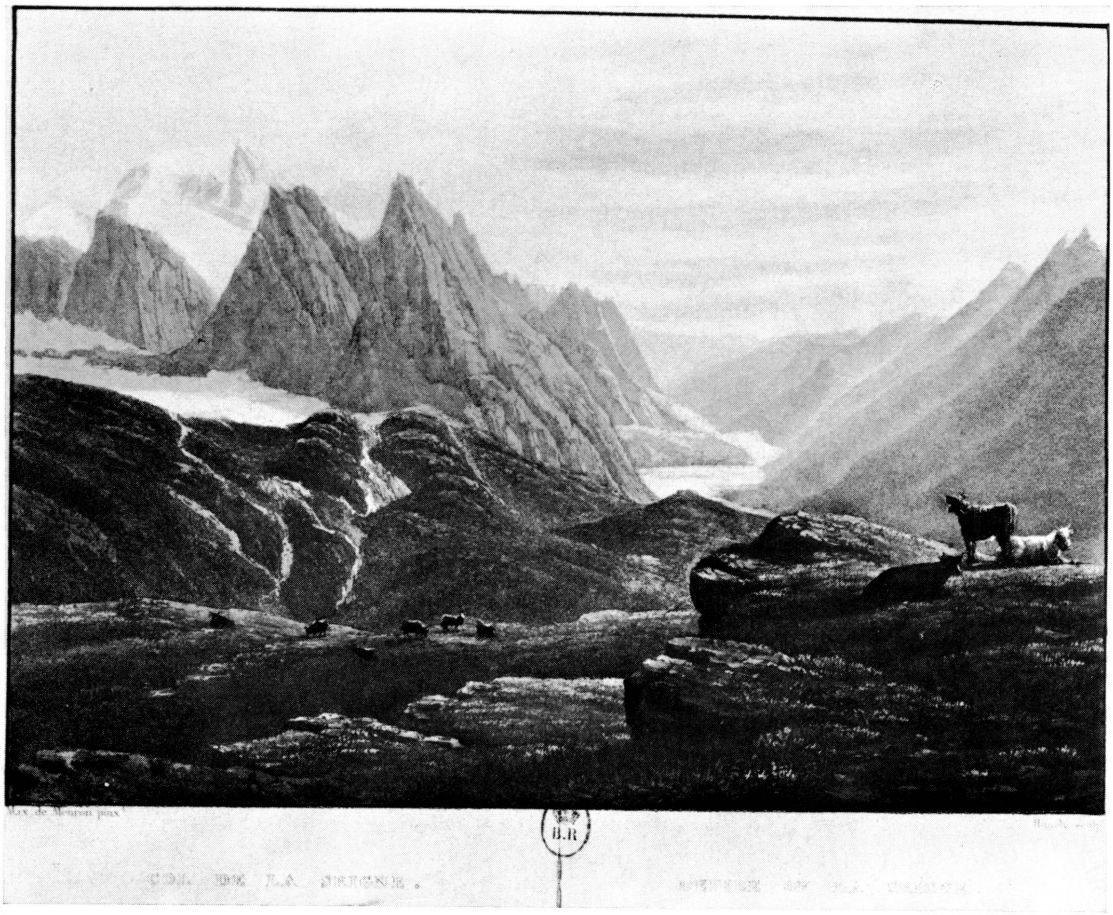

Fig. 36. Maximilien DE MEURON. *Col de la Seigne*. Aquatinte (photo Bibl. nat., Paris).

BACHMANN, probablement David [132], autre Zurichois, qui, à côté de quelques vues des montagnes suisses, donne en 1847 une assez belle lithographie *Vallée de Chamouny*, un peu anecdotique, mais toujours dans la ligne de J.-A. Linck, et qui, dans une conception encore idéalisée, laisse néanmoins pressentir le prochain romantisme. Dans l'ordre des dates il faudrait citer le Grison Frédéric-Guillaume MORITZ [133] qui, après un long séjour en Italie, se fixe à Neuchâtel où il expose de 1842 à 1855; parmi ses œuvres on retiendra un *Mont Blanc vu de Sallanche* [134], datant probablement de cette dernière décennie.

De Berne, nous allons retrouver les Lory, avec Gabriel LORY fils [135], plus brillant et novateur que son père, qui serait parmi les meilleurs, sinon le meilleur de ces

[132] 1812-1847.
[133] 1783-1855.
[134] Gouache et aquarelle (31 cm × 45 cm). Expos. *Genève et le Mont-Blanc*, 1965, n° 96.
[135] 1784-1846.

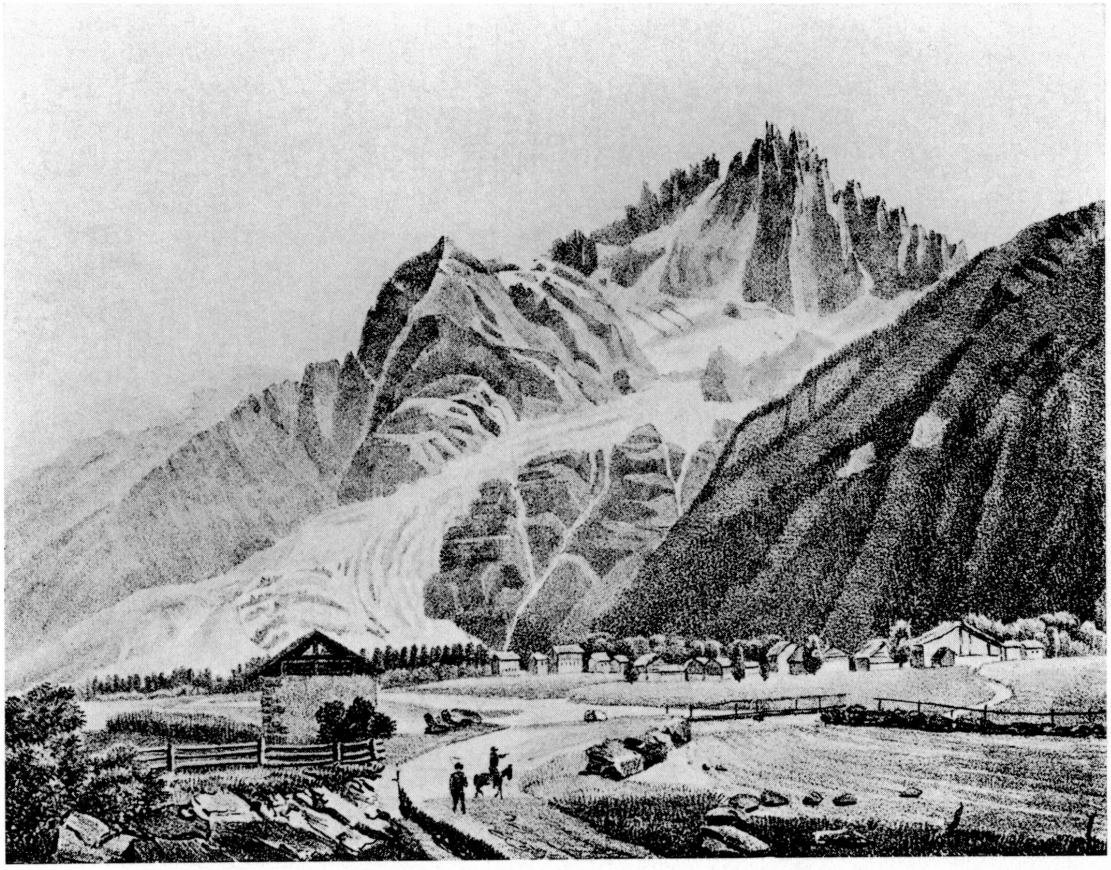

Fig. 37. *Le glacier du Bois, l'Aiguille du Dru et l'Aiguille Verte.* Lithographie anonyme en manière de crayon. Genève, Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire (photo Musée, Genève).

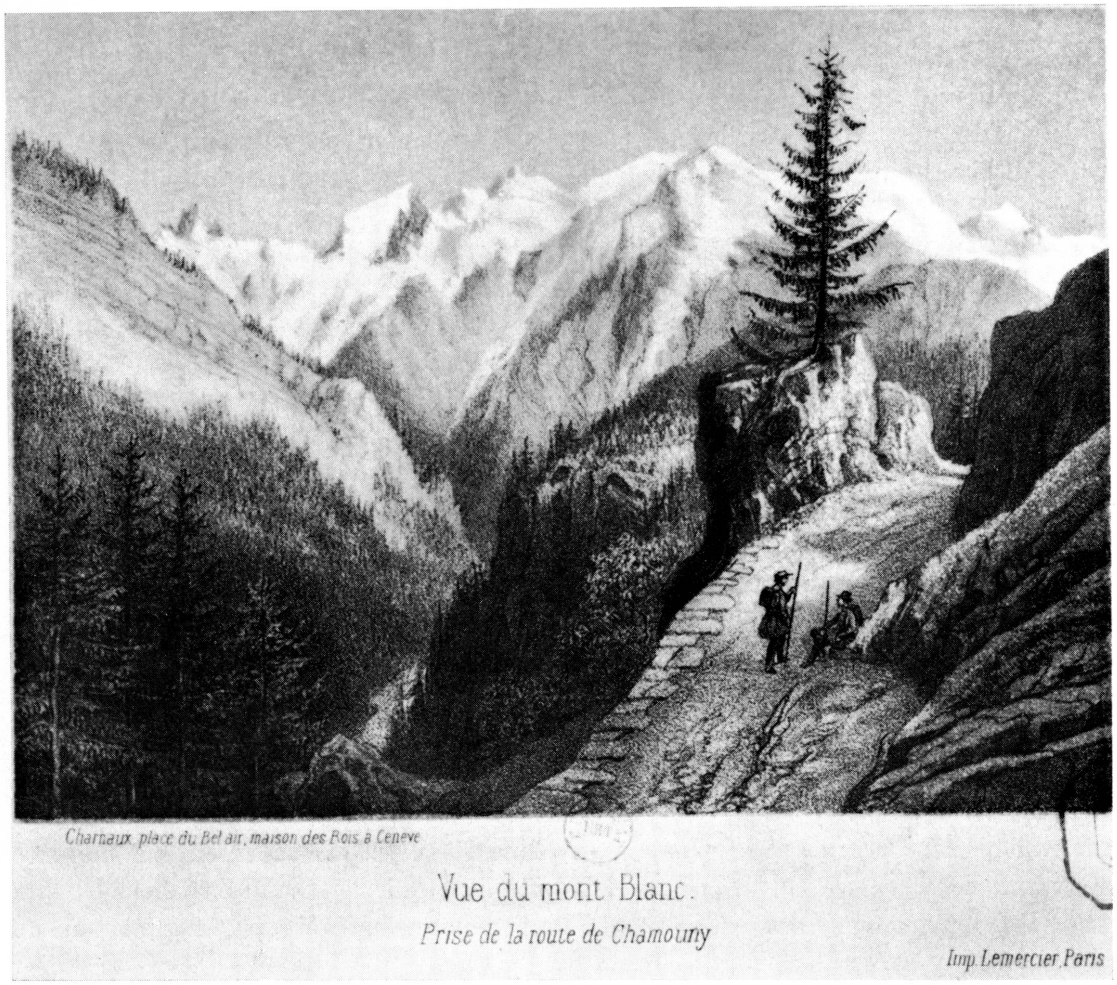

Fig. 38. *Vue du Mont Blanc prise de la route de Chamouny.* Lithographie anonyme en couleurs. Paris, Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale (photo Bibl. nat., Paris).

artistes étrangers. Gabriel Lory fils a réservé ses paysages de haute montagne plutôt à la Suisse intérieure (Oberland), mais il donne de la vallée de l'Arve et de la vallée de Chamonix l'un des plus beaux albums d'aquatinte qui aient été publiés, et que nous avons déjà mentionné pour Gabriel père: *Voyage pittoresque aux glacières de Chamouny*. Gabriel le fils adopte entièrement les manières de Hackert et des Linck, mais il leur donne un tour assez personnel par sa maîtrise incomparable de la perspective, qui lui permet de présenter les montagnes avec un sentiment de l'espace auquel peu d'artistes ont atteint (fig. 29 à 33); sa planche de la *Vue du Mont Blanc et de la vallée de Chamouny depuis la Flegère* (fig. 33) est peut-être sa meilleure réussite. Dans tout cet ensemble règne le souci du beau travail, de la soumission sans maladresse à la vérité des choses, et du tableau destiné à plaire, sans sacrifice à une ingrate topogra-

phie, dans un climat d'aisance artistique qui nous ramène encore aux conceptions du paysage idéalisé. De Berne aussi est Charles WEIBEL [136], fils de Samuel Jacob que nous avons déjà rencontré. Charles Weibel est mort à Chamonix même; malgré ses travaux d'industriel puis de professeur à Neuchâtel, il avait consacré quelques albums à la Suisse, parmi lesquels on retrouve au moins un *Panorama de la chaîne du Mont Blanc depuis la Flégère*, lithographié par un Müller.

De Bâle, viennent aussi quelques artistes. Une mention peut être donnée à Johann-Ludwig BLEULER [137], bâlois, bien que son père, que nous avons déjà mentionné, fût zurichois. Tout en restant dans la lignée traditionnelle, il schématise plus que ses devanciers, en se souvenant peut-être des recommandations de Louis Bouvier [138], et ouvre peut-être par là de nouveaux horizons au paysage de montagne. Sa *Vue du Mont Blanc près de Salenche*, et son *Passage d'une crevasse du glacier des Bossons* [...] [139] méritent d'être retenus à cet égard. Mais on ne se maintient pas aisément sur de hauts niveaux, et sa grande gouache de la fin de sa vie *Chamounix et le Mont Blanc* (1850) [140], démarque simplement la gouache de Jean Du Bois qui avait été gravée en aquatinte, et reste anecdotique sans avoir, semble-t-il, l'élégance discrète de celle de son prédécesseur.

Samuel BIRMANN [141], fils de Peter Birmann mentionné plus haut, qui n'a peut-être pas le grand talent de son père, laisse néanmoins, après de nombreux paysages, et avant de léguer à la ville de Bâle ses œuvres et celles de son père, parmi lesquelles il reste encore passablement à découvrir, des *Souvenirs de la Vallée de Chamounix*, que gravent en couleurs Hegi, Salathé, et Himely [142], et quelques planches isolées de la même région. Certains de ses paysages, comme *Gorge de Cluse*, ajoutent à la manière traditionnelle et à un dessin personnel qui fait valoir l'énormité rocheuse de la montagne, un sentiment très nouveau pour l'époque suggéré par des rayons de soleil indiqués avec intensité.[143] Friedrich SALATHE [144] avait été élève de Peter Birmann et avait gravé de nombreuses de ses œuvres; il se fixera à Paris en 1823, mais fréquentera régulièrement les expositions suisses jusqu'à 1850, en se rapprochant

[136] 1796-1856.
[137] 1792-1850.
[138] « Regardez la nature en masse. »
[139] Expos. C.A.F., 1937, n°s 19 et 20.
[140] Collection privée. Reprod. dans Paul PAYOT, *Au royaume du Mont Blanc*, Bonneville, 1950.
[141] 1793-1847.
[142] Et que redessinera J. D. Harding pour l'illustration d'un ouvrage édité à Londres vers 1840-1845 (épreuves conservées à la Bibliothèque nationale de Paris dans les albums factices du captaine Markham Sherwill, *Mont Blanc*, Vol. II, feuillets 382, 385, 388, 392, 395, 409 (fig. 34 et 35).
[143] Expos. C.A.F., 1937, n° 9. La même exposition montrait également: *Cascade d'Arpenaz, Environs de Sallenches, Le Mont Blanc vu de Sallenches, La cascade du Bonnant derrière les bains de Saint Gervais, Lac de Chède, Procession devant l'église de Chamounix, La Mer de Glace vue du Montenvert* (n°s 10 à 17). Parmi les planches isolées, nous avons noté *Chamonix et le glacier des bois* (ca. 40 cm × 60 cm), *Mont Blanc and Valley of Chamonix from the col de Balme* drawn on stone by J. D. Harding from a sketch by Birmann.
[144] 1793-1860.

sensiblement du style de De La Rive; il gravera un *Voyage pittoresque dans la vallée de Chamonix*, d'après Lory fils, L. Coignet, etc. [145]

Neuchâtelois, Maximilien DE MEURON [146] est considéré, à juste titre, comme un des précurseurs du paysage de montagne romantique en certains tableaux, d'ailleurs isolés, et Rodolphe Töpffer l'a remarqué avec sympathie et avec force. Si ces peintures les plus significatives à cet égard lui ont été inspirées par l'Oberland bernois, il a fait quelques voyages en Haut-Faucigny, où il ne révèle pas d'originalité particulière, mais se montre un peintre de la tradition du paysage idéalisé à la manière de Linck; il illustre le Faucigny de paysages qui ont été gravés par Himely: *Vue du Mont Blanc prise du pont de Saint Martin* [147], *Village de Saint Gervais, Col de la Seigne* [148] (fig. 36) publiés par son compatriote D'Osterwald; il s'y montre dessinateur quelque peu hésitant et pas très averti de l'architectonique de montagne, rappelant un peu Albanis-Beaumont [149].

* * *

Ainsi on peut conclure que l'école genevoise, de De La Rive aux frères Linck, a pris la part la plus importante dans l'élaboration du genre nouveau du paysage

[145] 40 pages in-4°. LE BLANC, n° 6.
[146] 1785-1868.
[147] Exposition de *Peinture alpestre suisse* (Neuchâtel, 1936), n° 34. Expos. C.A.F., 1937, n° 89.
[148] Expos. C.A.F., 1937, n° 90.
[149] Nous ne mentionnons qu'en passant le peintre amateur William ROMILLY (1799-1855), qui a laissé quelques paysages de montagne, mais d'Ecosse où il avait séjourné longtemps.

Pour tenter d'être complet nous citerons encore quelques artistes qui paraissent tout à fait isolés, et dont il ne paraît pas possible de trouver une biographie ni un catalogue, mais qui ont marqué leur passage vers cette époque à Genève et dans le Haut-Faucigny: l'amateur genevois Louis André GOSSE (1791-1873), qui a laissé un croquis du chalet de Jacques Balmat (reprod. BERNARDI, *op. cit.*, p. 141); STOEHLI, qui laisse une vue assez romantique de l'ancien *Hôtel de l'Union* à Chamonix (lithographie; reprod.: id); le genevois Louis GIANOLI; (né en 1768?), qui laisse un *Paysage vaudois* dans un esprit très alpestre (reprod.: NEUWEILER, *op. cit.*, p. 126); W. RANZ (dates?), dont l'exposition *Genève et le Mont-Blanc* a montré une gouache (?) *La Mer de glace contre l'Aiguille Verte à Chamouny* (toile, 60 cm × 70 cm; coll. priv.; n° 100) vers 1830; Emile FROMENT (dates?), dont la Bibliothèque de Genève conserve une *Vue du Lac de Chede* (lithographie 20 cm × 30 cm; invent. 1946-17); G. MEYER (dates?) dont l'exposition *Genève et le Mont-Blanc* a montré une gouache: *Mont Blanc* (41 cm × 55 cm; coll. priv.; n° 95).

Enfin, il faut signaler l'existence de plusieurs estampes anonymes dont des épreuves sont conservées au Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire de Genève et au Département des estampes de la Bibliothèque publique et universitaire de Genève. Il n'est pas possible de citer tout, mais parmi le matériel le plus valable on peut mentionner: une série de l'imprimerie lithographique G. Charton à Genève: *Le glacier des Bossons* (imitation de Bourrit), *Vue du glacier des Bois, Source de l'Arveron, Glacier des Bois et source de l'Arveron*, et *Lac de Chede*, par Emile Froment, déjà cité (Département, invent. 1938-49, 53, 1946-14, 16, 17; série de caractère un peu archaïque); – *Chamouny* 54 (à Zurich, chez J. H. Locker; 12 cm × 16 cm ou 20 cm × 30 cm; Département); – *Le Mt Blanc vu de Chamouni* et *Vue extérieure de la grotte de l'Arveyron*, deux estampes coloriées (10 cm × 14 cm; Département 34/89 et 1923-142); – *Glacier des Boises*, estampe en manière de dessin rehaussé (50 cm × 70 cm; Cabinet). – A la Bibliothèque nationale de Paris (Cabinet des estampes) se trouve une lithographie coloriée très évocatrice de l'ancien chemin de Chamonix: *Vue du Mont Blanc prise de la route de Chamouny* (1855) (fig. 38) et *Le Mont Blanc vu à Servoz* (gravure sur acier? 12 cm × 18 cm) qui paraît une imitation française de l'une des estampes parues dans un ouvrage anglais d'après des dessins de Birmann, déjà mentionnées.

de montagne, et que cette genèse s'est faite dans les montagnes du Haut-Faucigny. Le genre est issu des conceptions classicisantes du paysage idéalisé, et cette forte tradition va se maintenir dans le paysage de montagne naissant, jusqu'à l'apparition du monde esthétique tout à fait nouveau du romantisme [150]. Il est permis de se demander si le paysage de montagne n'a pas connu à Genève et dans cette période, son âge d'or.

Quoi qu'il en soit, les souffles venus de Paris vont se faire sentir comme irrésistibles, et de même que le paysage de montagne a été à Genève la plus belle efflorescence tardive du paysage idéalisé, le même paysage de montagne va être à Genève la plus authentique et la plus vigoureuse expression du romantisme. Alors vont paraître les Diday, les Calame, et leur école nombreuse et variée, que viendra grossir une foule d'artistes venus des autres cantons, voire des autres nations. Mais cette école, à sont tour connaîtra la faiblesse du déclin, et même le discrédit, dont pâtira le paysage de montagne. Puis un homme profond paraîtra: Barthelemy Menn, qui formera toute une génération d'artistes probes et novateurs, chez qui le paysage de montagne reprendra parfois un rôle important. Et ce genre, désormais bien constitué, se laissera encore caresser par les effluves régénératrices ou débilitantes de la peinture moderne.

[150] Nous donnerons une prochaine étude qui analysera la naissance et l'évolution du paysage de montagne dans son expression romantique à Genève principalement.

Texte de la note 1bis : Naissance de la première école genevoise de peinture

[1] L'évolution politique et intellectuelle de Genève n'avait pas permis, nous l'avons vu, le développement d'une tradition d'art, comme à Bâle, à Berne, à Zurich. Il y avait cependant une solide tradition de la peinture sur émail, qui trouvait ses applications immédiates dans la prospère industrie horlogère, mais qui inspirait aussi des artistes qui avaient acquis une grande réputation à Paris ou en Europe. Brusquement l'atmosphère artistique se modifie lorsque, d'une part, Saint-Ours le père ouvre une école privée de dessin, aidé par le conseiller Bourlamaqui, lorsqu'aussi le « chevalier » Facin fonde en 1769 une école de dessin et de paysage où l'on enseignait – nouveauté et audace pour l'époque – l'étude du modèle vivant et le paysage, par laquelle passeront plusieurs des peintres qui vont contribuer à constituer la première école de Genève (sur l'Académie Facin et sur Facin lui-même, ancien élève de N. Berghem, voir: Rigaud, *Renseignements sur les beaux-arts*, page 209, et l'article Fassin, ou Facin, dans le *Dictionnaire des artistes suisses* sous la direction du Dr Brun. Cette académie n'eut qu'une existence éphémère. Facin, qui était originaire de Liège, et qui venait de voyager en Italie, étant reparti en 1771 ou 1772 pour Liège, où il fonda une nouvelle académie), – et lorsque, d'autre part, Jean-Pierre Saint-Ours, qui travaillait la peinture d'histoire à l'Académie royale de Paris, eut remporté en 1780 le grand prix pour Rome. Saint-Ours est un ami et un contemporain exact de Pierre-Louis De La Rive, qui sans avoir les aptitudes de son ami, travaille à Genève dans l'entourage du chevalier Facin. Son père l'encourage à voyager en Allemagne, où à Dresde il rencontre J.-B. Casanova alors directeur de l'Académie et fait la découverte passionnée des tableaux de Claude Lorrain et de la « peinture sur nature ». Saint-Ours et De La Rive se retrouveront à Rome, où, dans l'amitié et l'exaltation des jeunes années, ils étudieront les maîtres, l'antique et la nature.

De ce duo d'artistes ardents, animé par H.-B. De Saussure lui-même, auxquels se joindront quelques autres, et notamment leur aîné célèbre J.-E. Liotard dans les dernières années de sa vie, naîtra le noyau de l'école genevoise, qui se concrétisera dans la *Société pour l'avancement des beaux-arts*, dont la première exposition aura lieu en 1789. A l'instar de Liotard, des portraitistes et peintres de genre en renom seront les fidèles de cette nouvelle Société: Jean Huber, le célèbre iconographe de Voltaire, puis les cadets, amis également et exactement contemporains, Firmin Massot, J.-L. Agasse, et A.-W. Töpffer, si amicalement liés que plusieurs tableaux comportent

une participation de chacun d'eux. Avec ces artistes est née la première école genevoise, que le collectionneur danois Bruun Neergaard a si joliment décrite dans l'*Etat actuel des arts à Genève* (Paris, 1802), et qu'a naguère bien étudiée Daniel Baud-Bovy: il est le meilleur guide, en dernier lieu, pour l'étude de cette première école genevoise (*Peintres genevois*, Genève 1903-1904, 2 vol. in-4°, qu'il faut compléter avec: *L'ancienne école genevoise de peinture*. Album illustré de l'exposition organisée par le Cercle des arts et lettres. Notices de D. Baud-Bovy; Genève, 1903, in-4°). Entre tous ces artistes, de formation diverse, et de tendances diverses aussi, règne une harmonie admirable de conception de l'œuvre d'art, d'ambition dans la profession de peinture, comme aussi une soif égale d'interroger la nature, et une idée semblable des qualités d'un tableau. Le paysage de montagne va leur devoir ses nuances originelles, qui s'épanouiront en un développement étendu.

Le sentiment artistique de ces peintres puise aux mêmes sources: dans la composition d'histoire prévaut le style de grand caractère cultivé dans l'entourage de David; dans la peinture de genre c'est encore le style élégant et châtié, clair et exact, cultivé aussi à Paris dans les milieux proches de l'Académie, qui a la faveur du public et des artistes; dans le paysage naissant et mal dégagé encore du sujet de genre, comme dans la nature morte, les modèles sont les maîtres des Pays-Bas, appréciés à Genève comme à Paris. Cette dernière ville est un peu le point de mire des artistes genevois, au contraire des autres métropoles artistiques suisses: Liotard, parmi tant de voyages, a remporté de grands succès à Paris; Saint-Ours, nous l'avons vu, y cueille des lauriers académiques; si Jean Huber ne va pas à Paris, il attache ses pas à la personne de Voltaire, à Ferney, où règne l'esprit de Paris; Agasse a commencé à chercher sa voie artistique à Paris, d'où la Révolution l'a chassé, mais il y retourne et s'y trouve encore en 1798, où il se forme auprès de David et peut-être d'Horace Vernet; Töpffer y va aussi se former, et n'y fait pas moins de quatre séjours, sans compter les haltes obligatoires lors des voyages, aller et retour, pour l'Angleterre; il travaillera quelque peu dans l'atelier de Suvée, où avait déjà passé Saint-Ours, et où il fait connaissance de De Marne, et s'il fait surtout figure de peintre de genre, le paysage le retient fortement avec Thomas Thibaut qui lui apprend l'aquarelle. La plupart des grands artistes genevois exposeront au Salon de Paris. Le fait parisien a son importance dans cette première école genevoise; il aura son reflet dans la première peinture de paysage de montagne.

C'est peut-être un corollaire de cette familiarité avec l'ambiance parisienne qui porte presque tous ces artistes genevois vers l'Italie, et vers Rome plus particulièrement: Saint-Ours, qui ne peut profiter de la pension royale, fera les sacrifices nécessaires pour y séjourner à ses frais, participant d'ailleurs aux activités de l'Académie de France; De La Rive, profondément ému par l'« immortel Claude Lorrain », et malgré son mariage tout récent, court seul y rejoindre son ami Saint-Ours et y retrouve son compatriote vaudois Ducros; à Tivoli il « retrouve Poussin et Claude Lorrain dans la moindre composition »; Jean Huber, s'il ne les rejoint pas à Rome, prend du service à la cour de Turin, où il s'intéresse au paysage piémontais, presque toujours fermé par une ligne d'horizon montagneuse; Massot est emmené en Italie par le conseiller Jallabert, parent de celui-là même qui avait dessiné pour les *Voyages dans les Alpes*; Töpffer y fait aussi un voyage, trop rapide à son gré, avec un de ses clients, qui ne lui laisse que le regret de n'avoir pu y étudier davantage; un peu plus tard des artistes comme Jean-Daniel Huber, fils de Jean, et Abraham Constantin y feront différents séjours à Florence et à Rome. Sur cette terre des arts les orientations artistiques sont multiples: ces artistes se passionnent pour l'antiquité, pour les grands maîtres, et pour la noblesse incomparable du paysage, la luminosité sans pareille, ses lignes calmes, souveraines et heureuses, et sa nostalgie pénétrante, qui en font comme un témoignage d'âge d'or et d'éternité. Ces contacts vont être importants dans la formation du paysage moderne de montagne.

Pour ce qui est des sujets de genre et du paysage, il faut constater la constance du contact avec les grands maîtres et les « petits maîtres » hollandais. L'origine de cette tradition est peut-être dans les belles collections de tableaux de maîtres des Pays-Bas de Sellon d'Allemand et du conseiller Tronchin (Bruun Neergaard cite plusieurs autres collections de moindre importance); c'est même cette dernière collection qui attire à Genève le chevalier Facin, et qui avait déjà attiré Jean-Jacques De Boissieu, de Lyon, pour graver deux tableaux de Craesbeck et de Ruysdael (Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, n°s 133 et 135). A l'« académie facine », et en un temps où la formation artistique consistait surtout à apprendre en copiant, le chevalier faisait copier les maîtres, et ces maîtres étaient surtout ceux des Pays-Bas, pour lesquels il manifestait une admiration exclusive, notamment les grands paysagistes du XVIIe siècle. C'est ainsi qu'à De La Rive, que Facin n'avait pas voulu admettre dans son école, celui-ci ne donnait qu'un conseil: « copiez et copiez toujours les Hollandais » (Un petit tableau inédit des débuts de

De La Rive, dans l'imitation visible des petits maîtres hollandais, est conservé au musée Ingres, à Montauban). Un autre fait à mettre en relief est l'extraordinaire facilité, dans cette époque de vide artistique, avec laquelle Facin vendait ses nombreuses imitations de maîtres des Pays-Bas que la société genevoise se disputait. C'est ainsi aussi que se forme chez Facin Jean-Daniel Huber de 1769 à 1770, avant de devenir le « peintre de l'Oberland », comme Abraham Ducros, d'Yverdon, et Luc-Albert Brun, dit de Versoix; Töpffer devra aussi à ces petits maîtres hollandais, qu'il voit surtout à travers De Marne, Boilly et Debucourt, à Paris. Cette initiation ne fut pas sans profit, et, au moins, sans résultats pour les Genevois: ils y trouvèrent à la fois l'art de la composition familière, le goût de la nature, le secret des beaux ciels et une méthode de structuration en plans successifs, dans la forme comme dans la couleur. Ces qualités se retrouveront dans le nouveau paysage de montagne.

Mais s'ils trouvent une méthode chez les maîtres des Pays-Bas, tous ces artistes trouvent leur inspiration dans la nature même, qu'ils interrogent avec passion; il suffira de rappeler les « campagnes de paysages » que font, chaque année, à la belle saison, les amis de De La Rive, Töpffer, et quelques autres, en Vaud, en Valais, en Faucigny, à l'instigation de J.-B. Casanova et dans le souvenir des maîtres hollandais. Notons que De La Rive avait fait un rapide voyage en Hollande avant de se rendre en Italie, et que, plus tard, à l'instigation de Karel Dujardin, il gravera deux suites d'animaux dans des paysages, de même qu'il gravera quelques pièces d'après Rembrandt.

Dans la société genevoise l'intérêt de curiosité pour les « glacières de Savoye » était lancé depuis 1760 au moins. Les voyageurs anglais, en route pour l'Italie et le « grand tour », ne cessaient de s'arrêter à Genève, et aller de là à « Chamouni »; ils contribuaient fortement à l'élan de faveur pour les montagnes du Faucigny. Dans cette société, où on lisait sans doute beaucoup, et depuis la lettre célèbre de l'opticien genevois Pierre Martel en 1742, adressée à William Windham à Genève, l'un et l'autre relatant des « voyages » auxquels avaient pris part des personnalités genevoises, les *Différents voyages dans les Alpes du Faucigny* du Genevois Jean-André Deluc, publiés en 1772, le *Voyage d'un amateur des arts en Savoye, en Italie, en Suisse* [...] publié par La Roque en 1783, semblent avoir eu du succès, de même que celui de William Coxe, dont la traduction avait paru avec quelque retentissement à Lausanne en 1780 (*Voyage en Suisse par William Coxe*. Traduit de l'anglais [par Ramond de Carbonnières]. Lausanne, 1780, vol. in-12). Dès les environs de 1775, ce qu'on pourrait appeler le « tourisme en montagne » était pratiqué; les ouvrages du Genevois M.-Th. Bourrit pourraient en être le témoignage. Peut-être pourrait-on y ajouter, comme ouvrage à retentissement, et dans le genre romancé très en faveur, *Claudine, nouvelle savoyarde*, de Florian (1789), qui, d'ailleurs, n'est guère plus savoyarde que *La bergère des Alpes*, de Carmontelle, et *Caelina ou l'enfant du mystère*, de Devray-Dumesnil (1799), *Les voyageurs en Suisse* d'Etienne de Lantier (1803); ces œuvres ne forment qu'un pâle cortège à l'immortelle *Julie ou la nouvelle Héloïse* de J.-J. Rousseau (1761), mais eurent du succès. Dès 1791 Joseph Michaud pouvait écrire dans son *Voyage littéraire au Mont Blanc et dans quelques lieux pittoresques de la Savoye*: « Un grand nombre de savants et un plus grand nombre encore de ceux qui prétendent l'être arrivaient de toutes parts [à Charmonix]; je suivis la foule ». Tout ce mouvement de tourisme et de littérature (dont le meilleur guide est Mlle Claire-Eliane Engel: *La littérature alpestre en France et en Angleterre aux XVIIIe et XIXe siècles*, thèse lettres; Paris et Chambéry, 1930, et, la même et Ch. VALLOT: *Les écrivains et la montagne. « Ces monts affreux... » (1650-1810)* et « *Ces monts sublimes...* » *(1803-1895)* Paris, 1934 et 1936), explique la faveur et la recherche du paysage de montagne chez les artistes genevois de la première école.

Ce mouvement, d'ailleurs, avait une sorte de précédent dans l'apparition des voyages alpestres de découverte dans l'Oberland bernois, à la suite des grands travaux et des poèmes ou éloges, œuvres d'une pléiade de savants naturalistes zurichois ou bernois: tout au long du XVIIIe siècle, Albert de Haller (*Die Alpen*, 1729. Poème illustré par D. Herrliberger, B. A. Dunker), J. J. Scheuchzer (*Naturgeschichte des Schweizerlandes*, 1746), D. Herrliberger (*Topographia Helvetiae*), G. S. Gruner (*Beschreibung der Eisgebirge des Schweizerlandes*, illustré par Zingg, 1760), attirent l'attention; à leur suite non seulement les Suisses mais aussi et surtout les étrangers viennent admirer ces richesses et ces paysages de montagne nouvellement mis en lumière, et, en quittant le pays, cherchent, comme on le faisait en Italie aux XVIIe et XVIIIe siècles, à emporter des souvenirs illustrés de leur voyage: c'est l'origine, en milieu alémanique, du paysage de montagne. La plus belle comme la plus triste entreprise est celle du peintre d'Argovie Caspar Wolff avec son ami l'éditeur bernois Wagner: en six voyages, commencés en 1776, ils exécutent plus de 150 gouaches, aquarelles et peintures à l'huile, destinées à fournir l'illustration d'un

livre considérable sur les paysages de la Suisse; on connaît la suite: le premier fascicule, de 12 planches, paru en 1785 (*Merkwürdige Prospekte aus der Schweizerischengebirge*. Le titre de l'édition postérieure sera: *Le grand théâtre des Alpes et glaciers, dédié aux Amateurs des merveilles de la Nature*, avec un texte de Albert de Haller. Les œuvres originales, dont beaucoup sont perdues, sont dispersées entre diverses collections privées et publiques), ne rencontrera aucun succès. Les amis se séparèrent, Wagner abandonna l'entreprise à un confrère bernois, et Wolff mourut peu après à Mannheim, à peu près sans ressources. Mais l'entreprise était hardie, et ne put manquer d'avoir un certain retentissement parmi les artistes, lorsqu'on voit aujourd'hui les planches en couleurs, quoiqu'encore naïves, de l'édition postérieure parue à Paris d'après les peintures de Wolff: *Vue du Grosshorn et du Breithorn avec le petit lac d'Oberhorn, Vue du Breitlandwinen contre le glacier du Breithorn, Chute du Staubbach dans la Vallée de Lauterbrunnen*, entre autres.

Mais, plus que la peinture, les estampes avaient la faveur du public; il faut dire qu'en dehors de leur prix relativement modique, étaient apparus dès 1766 les chefs-d'œuvre en couleurs, qui resteront insurpassés, de Johann Ludwig Aberli. En 1768 était parue la planche *Vue d'une partie des glaciers de Grindelwald*, qui n'est peut-être pas la meilleure de la série, mais qui était, semble-t-il la plus nouvelle et la plus hardie pour l'iconographie; elle sera suivie en 1780 de *Vue du pic de la Jungfrau*, une des premières vues véridiques de haute montagne avec les planches des *Voyages dans les Alpes* de H.-B. De Saussure (1779); en 1782 paraîtra encore, parmi d'autres, l'album *Collection de quelques vues dessinées de Suisse d'après nature*. Dès 1777 ou 1778 était paru le surprenant paysage panoramique des montagnes de la Suisse centrale de l'Allemand établi à Berne Anton Dunker (*Plan perspectif d'une grande partie des cantons de Lucerne, d'Uri, de Schweitz, d'Under-Walden, de Zoug et de Glaris avec la frontière de celui de Berne*) gravé à Paris par les bons burinistes Née et Masquelier. C'est à la même époque que Salomon Gessner, parmi une abondante production de paysage d'idylle, commence à donner d'année en année à partir de 1780 une nombreuse série de petites vues de Suisse, gravées à l'eau-forte par lui-même pour l'Almanach de Zürich, dont plusieurs figurent des paysages de montagne dans un esprit déjà naturaliste. Le genre d'Aberli est repris avec succès mais dans un sentiment personnel tout nouveau, par Gabriel Lory (père) et Lafond, en 1788, qui, parmi une production importante, donnent *Le glacier supérieur de Grindelwald et le mont Wetterhorn, Le glacier inférieur de Grindelwald et le mont Eiger*, et en 1790, avec Zehender, l'album exécuté à Berne: *Recueil de paysages suisses dessinés d'après nature dans une course par la vallée d'Oberhasli et les cantons d'Uri et de Schwytz, accompagné d'un texte* (en couleurs). En 1797 le Bâlois Markart Wocher avait peint *Das Jungfrauhorn* qu'avait gravé Haldenwang en une grande planche en couleurs, de même que *Das Oberhasli bey Meyringen* du peintre bâlois aussi Peter Birmann (le père). Aux environs de 1792/1794 le Tyrolien Joseph Anton Koch voyageait en Suisse et chargeait ses albums de fort beaux paysages de montagne qu'il exécutera plus tard en tableaux, parmi lesquels il faut au moins citer le majestueux et impressionnant *Wetterhorn*, un des ornements de la Fondation Reinhart à Winterthur. Nous citerons enfin les belles planches en couleurs *Le glacier de Rosenlaui*, et *La vallée de Kandersteg*, de J. J. Biedermann, élève de Rieter, qui lui-même avait gravé d'après Aberli.

Ainsi voit-on la Suisse alémanique se mettre en mouvement aux XVIIIe et XIXe siècles, à la recherche d'un paysage national et véridique, où le paysage de montagne tient une certaine place (le développement du paysage en milieu helvétique, surtout alémanique, a été naguère étudié par Liselotte FROMER IM OBERSTEG, *Die Entwicklung der Schweizerischen Landschaftmalerei im 18. und frühen 19. Jahrhundert* (Thèse; *Basler Studien für Kunstgeschichte*, Bd. III; Basel, 1945). Un tableau d'ensemble de l'iconographie helvétique avait été donné en 1804 par le Dr EBEL, *Anleitung* [...] *die Schweiz zu bereisen* 1re édition antérieure à 1795; 2e édition en 4 vol., 1804-1805. Bien entendu ce document ne doit être utilisé qu'avec circonspection). Genève va participer à cette effervescence, mais par des voie différentes et sur des lieux différents, car sans méconnaître l'Oberland, elle s'oriente vers sa région naturelle qui est le Haut-Faucigny; et, partant d'autres horizons artistiques, elle va donner au paysage de montagne une résonance plus universelle, et l'enraciner davantage dans les grandes structures esthétiques qui animent la fin du XVIIIe siècle et le début du XIXe siècle européens.