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

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

Band: 22 (1974)

Artikel: Essai sur l'évolution du paysage de montagne consécutive à la "découverte" des "glacières" du Faucigny du milieu du XVIIIe au milieu du XIXe siècle

Autor: Sandoz, Marc

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-728633

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 à la «découverte» des «glacières» du Faucigny

du milieu du XVIIIe au milieu du XIXe siècle

par Marc Sandoz

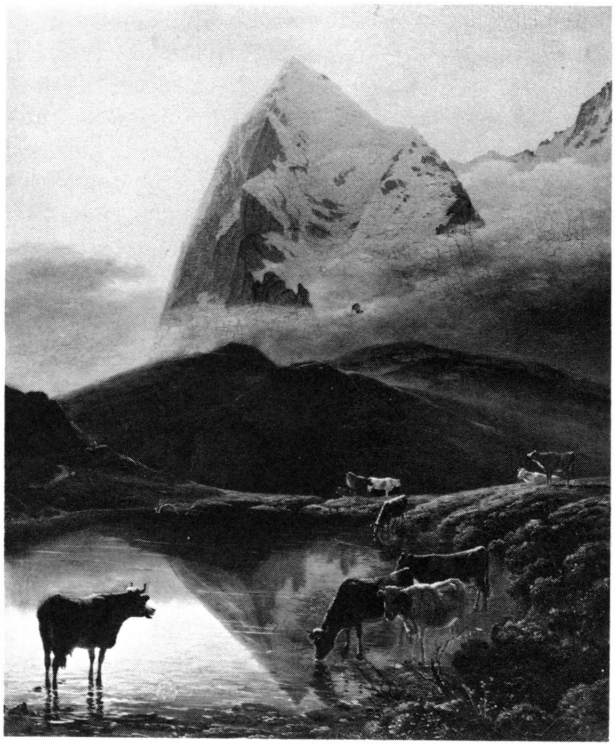
Troisième partie *

Nous nous sommes efforcé, au cours de nos précédentes études,[1] de définir la source du paysage moderne de montagne, dans lequel les artistes genevois jouent un rôle fondamental, et la création d'une véritable Ecole genevoise de cet art, comportant l'élaboration progressive des lois de ce genre nouveau. Nous analyserons ici, en achevant cette étude, les caractères que prend à Genève (et à Neuchâtel) le paysage moderne de montagne à l'époque du romantisme, et l'évolution postérieure de l'Ecole genevoise.

On écrit parfois, et non sans raison peut-être, que l'«importance de MAXIMILIEN DE MEURON [...] ne pourra jamais être assez soulignée» dans la formation du «paysage alpestre».[2] Cette opinion découle sans doute des écrits du Genevois Rodolphe Tœpffer, dont une chronique de 1837 [3] indiquait: «Maximilien de Meuron [de Neuchâtel] créait cette école de paysage alpestre où brillent aujourd'hui au premier rang Calame, Diday, d'autres encore, dont Genève est le centre»; et, rappelant ses souvenirs, il se souvenait qu'«Il y a une douzaine d'années un artiste célèbre, M. de Meuron, embellit de quelques-uns de ses tableaux l'exposition de notre ville. Parmi ces tableaux il en était un de dimension moyenne dont l'aspect captivait la foule». Ce tableau est la toile, aujourd'hui célèbre, *le Grand Eiger vu de la Wengernalp*.[4]

Nous reviendrons sur ce qu'écrit Tœpffer à propos de ce tableau, mais il nous paraît nécessaire d'évoquer d'abord une question de chronologie. Rodolphe Tœpffer, en effet, attribue à De Meuron la paternité de l'«école alpestre». Mais, sans parler des artistes étrangers à Genève, comme Aberli (1768), Dunker (1777), Wolff (vers 1780), c'est peut-être oublier tout le passé du paysage de montagne à Genève, depuis Jean-Daniel Huber le fils, «peintre de l'Oberland» dans les années 70, Carl Hackert (*Vue de la Vallée de Chamouny*, aquatinte de 1780, et les précieuses gravures qui suivirent), Jean-Antoine Link (*Vue de la Vallée de Chamouny et de l'Aiguille*

Figure 1. Maximilien de Meuron, *Le Grand Eiger*. Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel (photo J.-P. Baillod, Neuchâtel).



* Voir *Genava*, n.s., t. XVII, 1969, pp. 181-221, et *Genava*, n.s., t. XIX, 1971, pp. 185-243.

du midi [...], aquatinte de 1789, et toutes les belles estampes qui suivirent) et Pierre-Louis De La Rive (*Paysage de la vallée de l'Arve avec le Môle et le Mont Blanc*, 1790), qui avait donné en 1802 le premier des grands tableaux novateurs et dès ce moment célèbre: *Le Mont Blanc vu des hauteurs de Sallanches;* le propre père de l'écrivain, Wolfgang-Adam Tœpffer, avait pris une part déterminante, nous l'avons vu, dans la création du paysage de montagne, dès le tournant du siècle, à la fois par des tableaux charmants et par la définition qu'il avait donnée et le programme qu'il avait suggéré pour le paysage de « nature alpestre ».[5] De Meuron n'apportait donc peut-être pas une nouveauté complète. Mais le tableau qu'admirait tant Tœpffer apportait néanmoins une nouveauté: c'était l'accent, et le sentiment nouveau qui s'en dégageaient, et que nous allons tenter d'analyser. Ces caractères étaient profondément différents, voire opposés, à ceux des tableaux des prédécesseurs de De Meuron, qui avaient tous cultivé l'*idéalisation;* mais *Le Grand Eiger* excluait toute idéalisation, et son naturalisme, nouveau et puissant, réjouissait Toepffer, qui n'avait aucune compréhension pour cette esthétique, au point d'oublier ou de mépriser ce qui lui appartenait.

Le biographe de Maximilien de Meuron,[6] en esquissant les débuts de la carrière de celui-ci, a raconté comment, après un long séjour d'étude à Rome (1810-1818), comme le faisaient tant d'artistes romands à cette époque, l'artiste avait offert à la ville de Neuchâtel deux élégants tableaux: *Vue de Rome ancienne*, et *Vue de Rome moderne*. Ces œuvres, sans être des testaments spirituels, semblent être toutefois comme l'adieu à une certaine manière de peindre. De Meuron, en effet, comme tous les peintres de son temps, et comme autrefois De La Rive, est imprégné des leçons des maîtres hollandais pour la composition du paysage, et des maîtres classiques pour le sentiment et l'idéalisation: au cours d'un séjour d'étude à Paris, à 23 ans, et avant de partir pour Rome, il avait passionnément copié des paysages de Claude Gellée; toute sa vie il conservera le souvenir de cet enchantement. C'est d'ailleurs un peu la position de la plupart des artistes que nous avons étudiés, et qui ont progressivement élaboré le paysage de montagne: toutes leurs œuvres laissent paraître en filigrane le souvenir des maîtres anciens comme un sourire proche et protecteur. Mais De Meuron se souvient aussi d'un autre enchantement: celui d'un voyage au Lac Majeur et auprès des montagnes qui l'entourent, qu'il avait fait antérieurement (1808) avec Gabriel Lory le père, Bernois en séjour à Neuchâtel, que nous avons déjà évoqué.[7] C'est de là sans doute que va sortir la nouveauté artistique dont il est porteur.[8]

Comme De La Rive, qui avait su greffer sur un schéma traditionnel la nouveauté de la haute montagne mise à l'échelle du paysage, de même, en se souvenant aussi des leçons de Jean-Antoine Linck qui avait su composer un visage de la haute montagne du Faucigny en la gravissant et en installant son chevalet sur les plus grandes hauteurs, De Meuron va, à l'instar de Jean-Daniel Huber,[9] parcourir la haute montagne de l'Oberland bernois,[10] et tous les peintres neuchâtelois après lui se sentiront attirés par l'Oberland, et ne songeront guère, au contraire des Genevois, à la chaîne du Mont-Blanc. De là sortiront, en atelier et à l'aide des études faites sur place, autour de l'année 1818, un *Glacier du Rhône*,[11] un *Reichenbach*, un *Giessbach*, un *Chalet à Meiringen*, et surtout un *Wetterhorn*,[12] où la haute montagne offre une alpe rocheuse et âpre, sans séduction ni douceur, sans recomposition ni interprétation, apportant comme un constat, objectif et indifférent, de la nature alpine dans sa dure vérité.[13] C'est alors qu'apparaît, en 1825, *le Grand Eiger*, ce tableau qui fut envoyé à l'exposition des *Amis des arts* de Genève et qu'admire Tœpffer.

Il n'y avait pas, cependant, que simple description dans ce *Grand Eiger*, mais l'intervention d'éléments originaux, qui donnent à ce tableau une saveur nouvelle. L'impression qui y domine, en effet, est la part essentielle du sentiment personnel de l'artiste en présence du paysage. Jamais jusque-là un artiste n'avait conduit de pair la transcription de la réalité alpestre avec les accents, peut-être inconscients, de l'émotion créée en l'artiste par ce paysage. Et d'autre part, – conséquence possible de ce fait nouveau –, le mépris apparent du spectateur, à qui bien peu de satisfactions sont offertes tant dans le fond, que dans la forme: pas de lumière animatrice, même pas une clarté bien définie, pas de site agréable où l'œil puisse trouver repos,

mais le rocher nu et la pierre ingrate; nous voyons de la neige et peut-être de la glace; mais qu'il y a loin de là à la séduction du *Mont-Blanc* de De La Rive et au sourire de la *Mer de glace* de Lory fils ou de Jean-Philippe Link! Et pourtant le tableau reste attachant. Nous croyons qu'il est attachant par des voies inverses à celles qui rendaient attachants les tableaux de la première Ecole de Genève.

Et effet, nourris de classicisme et de procédés classicisants, les artistes avaient cherché jusque-là ce qu'ils avaient trouvé chez Claude Gellée: le sentiment d'éternité rendu accessible par une aimable sérénité. Jusque-là on avait cherché à créer un paysage de montagne où apparaît l'aspect d'éternité des choses, leur durée réconfortante pour l'âme, leur immobilité réconfortante aussi pour la pensée; leur étrangeté même apparaissait dans sa durée comme une confirmation fondamentale de l'ordre du monde; il fallait rechercher une image générale et universelle de ce chaos ordonné, et cette généralité et cette universalité étaient, comme chez Claude Gellée et les grands artistes italiens, rendues accessibles par une lumière elle-même exemplaire, qui ne sacrifie rien, qui n'outre rien, et qui met chaque chose dans sa place et dans son ordre, avec bonheur et agrément comme dans une Arcadie idéale. Tel était l'idéal classicissant sur lequel avait vécu la première Ecole de Genève.

De Meuron brise cet ordre. L'ordre du monde ne lui est plus extérieur mais intérieur. La mon-

Figure 2. Maximilien de Meuron, *La vallée de Naeffels. Orage* (1849). Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel (photo E. Sauser, Neuchâtel).

tagne n'existe plus par elle-même mais seulement par lui-même. Et ce paysage n'est plus qu'un prétexte: le vrai sujet du tableau c'est l'artiste, – l'artiste au moment où lui est apparu ce spectacle, c'est-à-dire l'ensemble des émotions qu'il a ressenties en présence de cette solitude, de ce silence, de l'étrangeté de ces roches. Tout ce monde du sentiment trouve sa meilleure expression dans l'instant et non dans la durée, dans le mouvement et non dans l'immobilité, dans le fugitif, facteur d'incertitude et de nostalgie. De là cette lumière douteuse de petit jour qui va s'évanouir dans un instant, cette « vapeur » incertaine et mouvante, cette grande mare blafarde qui va changer de couleur, ces vaches aux mouvements saisis dans la fuite de l'instant.

C'est là un comportement qui indique une époque bien différente de celles qui l'ont précédée. A la vérité il n'est pas un phénomène isolé, et les signes caractérisés s'en retrouvent dans les modes de pensée, définis notamment par la littérature qui, depuis Chateaubriand et Lamartine, avait bouleversé les esprits. On avait alors vu éclore et se développer un « romanticisme » (Stendhal) des esprits qui révélait les origines de mutations profondes qui allaient survenir dans les modalités des sentiments.

C'est bien aussi l'expression d'un « romantisme » que nous voyons apparaître dans *Le Grand Eiger*. Et le sentiment incorporé à ce tableau est d'autant plus vrai qu'il trouve un écho équivalent et direct chez Tœpffer: « chaque jour, écrit-il dans la relation citée plus haut, j'allais savourer en face de cette toile le charme de cette poésie attrayante et neuve; c'était *l'impression* [14] des solitudes glacées, c'était la lumière matinale jaillissant avec magnificence sur les dentelures argentées des hautes cimes, c'était la froide rosée détrempant de ses gouttes pures un gazon robuste ou sauvage; c'était le *silence* [14] des premiers jours du monde que l'on retrouve dans les déserts de la création, dont l'homme ne peut aborder que les confins [...]. Ce tableau peut servir de preuve que toutes les fois qu'une exécution habile sera mise au service d'un *sentiment vif* [14] et juste... ». Ainsi, malgré une évocation défaillante des détails pittoresques du tableau, le futur auteur des *Nouvelles genevoises* caractérise la nouveauté qu'apportait ce tableau, désormais historique. [15] Et il est bien vrai qu'aucune des œuvres, aussi belles et agréables qu'elles aient été, des Huber, des Hackert, des Linck, des De La Rive, qui bien souvent semblent comme la paraphrase d'une longue contemplation de la sereine éternité, n'apportait la notion de fatalité des lieux de montagne comme *Le Grand Eiger*.

Rodolphe Tœpffer semble avoir forcé la vérité, qu'il aura confondue avec son propre sentiment, lorsqu'il écrit, dans la notice rappelée plus haut, que *Le Grand Eiger* « captivait la foule ». S'il faut en croire Philippe Godet, ce tableau, au contraire, et comme la plupart des nouveautés romantiques, n'obtint qu'un médiocre succès, le public étant peu préparé à de telles austérités, au point que De Meuron ne croira pas pouvoir persévérer dans cette voie, et que peu de temps après il retournera en Italie avec Edouard de Pourtalès (1833), retrouver sa première manière, mêlée d'ailleurs à la nouvelle, avec des œuvres comme *Orage sur le Mont Soracte*, qui annonce *Vallée de Naeffels. Effet d'orage (1849)*.

Mais *Le Grand Eiger*, remarqué par quelques observateurs lucides et par quelques artistes qui sauront en tirer les conséquences, restera comme une pierre d'attente dans l'édifice du paysage romantique de montagne, et De Meuron lui-même n'atteindra plus ce haut niveau de fraîcheur d'inspiration et d'originalité d'expression. Pourtant, fêté au Salon de Paris (médaille d'or, 1823) [16] et au Salon de Berlin (1826, 1828), il ajoutera, plusieurs années après, une pièce maîtresse à la construction avec *Vallée de Naeffels. Effet d'orage.* [17] L'effet est dramatique; mais ce n'est plus un paysage de montagne; d'autre part Alexandre Calame, à Genève, avait donné son célèbre *Orage à la Handeck*, en 1839, et le tableau de De Meuron n'avait plus le caractère d'originalité profonde qu'avait connu *Le Grand Eiger*.

Ce sera d'ailleurs un des derniers tableaux de l'artiste. D'une famille aisée, il va désormais se consacrer aux intérêts de l'art et de la chose publique et, en même temps, sa demeure va devenir un admirable foyer d'accueil pour les artistes neuchâtelois. De Meuron semble bien avoir lui-même participé à l'évolution de la sensibilité de son temps; à défaut de déclarations ou

de propos rapportés, on peut évoquer un passage d'une lettre à son fils Albert, citée par Ph. Godet, pour évoquer son état d'esprit. Il écrit, à propos de *Vallée de Naeffels :* « Quoique j'eusse bien désiré revoir la nature [c'est-à-dire le site,] néanmoins comme *l'effet est tout à fait passager*,[14] et que je pourrais revoir les lieux sans l'y retrouver, le souvenir et l'imagination y suppléeront». C'est donc bien de propos délibéré que De Meuron avait recherché cet effet fugitif d'orage, comme il avait autrefois recherché l'effet fugitif du petit matin au Grand Eiger. D'une autre lettre à son fils, publiée dans les mêmes conditions, nous lisons ce passage révélateur qui touche le fond du problème: « La correction du dessin, la sagesse et la richesse de la composition sont des qualités qu'il faut nécessairement acquérir; mais ce qui touche et émeut le spectateur et le captive, c'est le *sentiment*[14] que l'artiste réveille en lui, c'est-à-dire celui qu'*il éprouve lui-même* et dont il s'est inspiré ».[18] Nous sommes donc bien dans le domaine du romantisme, encore qu'à cette date le mot ait perdu de son acuité.

Au reste, comme peintre, il demeure, comme tous les artistes de sa génération, et comme la plupart de ceux qui suivront, très attaché à la forme, et, par conséquent, à la primauté du

Figure 3. Albert de Meuron, *Chasseurs de chamois au repos* (1854-1855). Kunstmuseum, Berne.

dessin. Dans une autre de ses lettres nous lisons: « Tu acquerras par cette constante persévérance la netteté et la correction du dessin, puis l'intelligence des formes et des plans, sans laquelle on marche à tâtons. Encore ceci: ne te préoccupe pas de la peinture. Tu n'accélérerais pas par là tes études; au contraire, tu en multiplierais les difficultés. Celui qui sait rendre avec facilité et précision le trait et le raccourci des objets avec l'estompe et le crayon, peut en très peu de temps employer la couleur, tandis que si, avant d'être sûr de la forme, on ajoute à la difficulté du trait celle de la couleur, on s'ensable facilement et le découragement est à la porte ». On reconnaît là le style de Maximilien de Meuron dont la plupart des tableaux resteront comme des œuvres sérieuses, fortes, irréprochables dans leur forme.

C'est ainsi qu'apparaît un autre tableau célèbre: *Le Lac de Wallenstadt* (1844).[19] Dans la nature le lac de Wallenstadt [20] se présente entouré de montagnes élevées; il ne donne pas, cependant, l'impression d'un site de haute montagne et, par ailleurs, si la rive nord est dominée par une haute paroi, la rive sud s'élève assez progressivement, et non pas brusquement; les extrémités en sont basses et évasées. Pourtant le tableau donne l'impression d'un lac très profondément et très strictement ceinturé de montagnes élevées, dans le plus heureux effet d'harmonie et d'agrément; si l'on peut reconnaître la situation d'ensemble, tout a été adroitement revu par l'artiste, recomposé par lui pour l'édification d'un tableau à la fois d'apparence véridique et plaisant. C'est l'opération même du paysage classique. De plus l'effet d'ensemble, qui est peut-être celui du midi, fait valoir une lumière dorée plus belle encore que la lumière du jour, et l'ensemble de ce paysage plus beau que nature plonge le spectateur dans le monde merveilleux de la beauté pure et du rêve d'une infinie sérénité. Devant ce tableau, si contraire dans son esthétique au *Grand Eiger*, et si exceptionnel, on imagine volontiers les voyages que l'artiste avait faits en Italie, et, en remontant encore, on s'aperçoit que, davantage encore que pour De La Rive, c'est Claude Gellée, autrefois passionnément admiré à Paris, qui reparaît ici, et si l'on savait si De Meuron a pu voir quelque tableaux de cet autre admirateur de Claude qu'est William Turner dans sa manière mythologique, on pourrait penser que l'auteur du *Gué* (1815) a pu être son modèle.

Nous voici assez éloignés du « paysage alpestre » de Tœpffer, tant il est vrai que certaines illustrations ne durent que le temps du passage d'une étoile. A vrai dire De Meuron n'était pas qu'un paysagiste de montagne: son tempérament le portait aussi vers un paysage plus idyllique, et toute l'école qui le suivra restera dans ce même caractère. Mais il aura laissé entrevoir ce qu'aurait pu être un genre nouveau de paysage de montagne, accordé à la nouvelle sensibilité romantique. Son *Grand Eiger* n'est qu'une pierre d'attente. Néanmoins ses proposition ne seront point oubliées, et c'est à Genève, avec Diday puis avec Calame, que ce tableau célèbre aura une descendance. « Son esprit ouvert, son sentiment idéaliste, son désintéressement firent de son activité une source féconde qui contribua essentiellement à élever le niveau de l'art suisse ».[21]

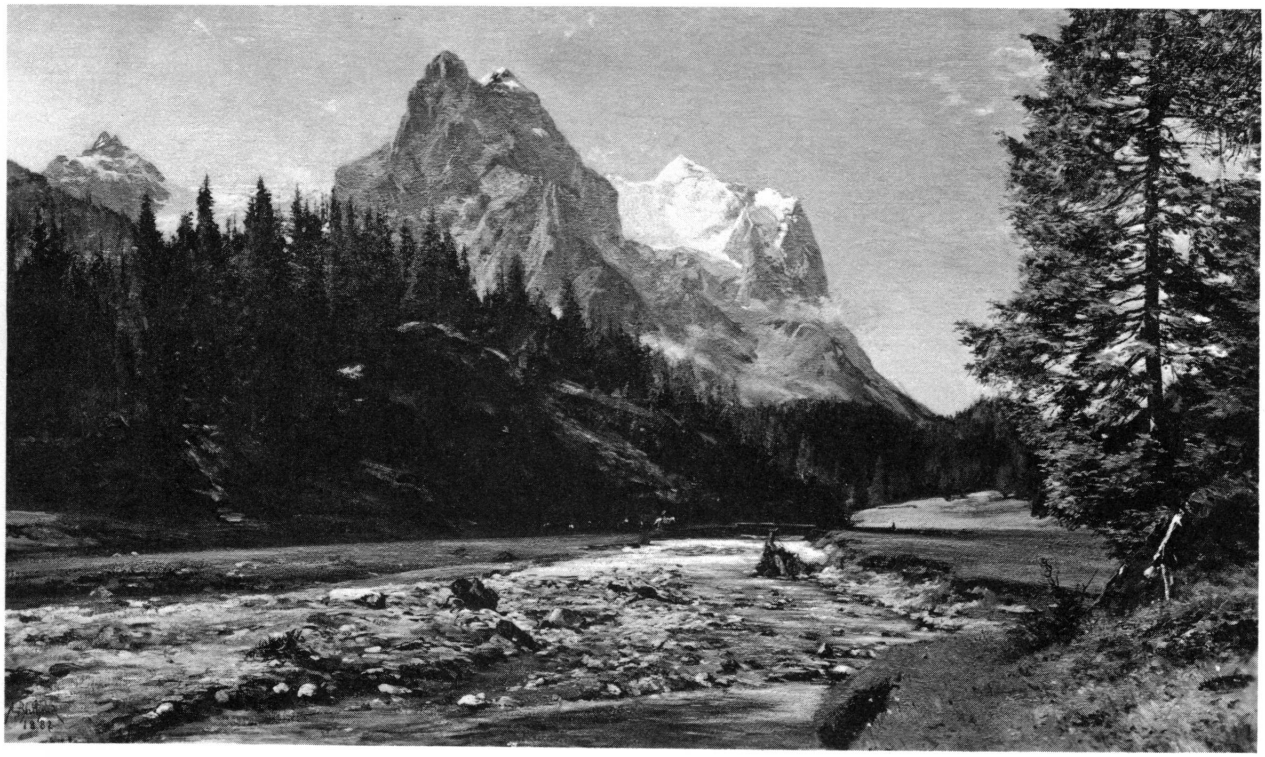
LES DISCIPLES
L'ÉCOLE DE NEUCHATEL

Dans cette demeure familiale de Corcelles, près de Neuchâtel, où De Meuron écoulera le reste de sa vie, entouré de ses élèves et de ses confrères en peinture, vont passer les Lory, les Robert, les Berthoud, les Girardet, F. W. Moritz, Zelger, son fils Albert, puis De Merveilleux et Grisel, avec qui il avait fait le voyage en Suisse orientale d'où était sorti *Le Lac de Wallenstadt*. Parmi ces artistes, dont plusieurs contribueront plus tard à la création de la *Société Maximilien de Meuron*, plusieurs ont donné d'appréciables paysages de montagne, dont l'ensemble le plus caractérisé a été présenté à l'exposition de *Peinture alpestre suisse*, organisée à l'occasion du Congrès international d'histoire de l'art à Neuchâtel en 1936.[22]

Ainsi ce groupe d'artistes de Neuchâtel pourrait-il peut-être prendre le nom d'*Ecole de Neuchâtel*, si l'on admet qu'il possède une doctrine originale en matière de paysage alpestre et que cette doctrine a été illustrée par un groupe d'artistes. En ce qui concerne une doctrine éventuelle nous avons vu ce qu'apporte l'œuvre de Maximilien de Meuron. Cet artiste calme, conciliant, scrupuleux et généreux ne semble pas

Figure 4. Albert de Meuron, *Le matin dans les Alpes* (1882). Musée d'art et d'histoire, Genève.

Figure 5. Aug.-Henri Berthoud, *Sur le chemin de la Grande Scheidegg* (1882). Musée d'art et d'histoire, Genève.



s'être senti attiré à manifester ses idées ou ses sentiments par l'écrit, et peut-être ne s'est-il même pas senti porteur d'un message particulier. S'il manifeste tout au long de sa carrière un « feu sacré » (Ph. Godet), il nous paraîtrait qu'il ait surtout continué les expériences genevoises, mais en les plaçant dans un climat tout nouveau, tellement nouveau qu'il a pu sembler, comme à R. Tœpffer, que le paysage moderne de montagne commençait avec lui. Le hasard a voulu que son *Grand Eiger* arrivât à un moment de sensibilité particulière aux nouvelles idées romantiques, et ce tableau, avec quelques autres du même artiste, a été l'origine d'une nouvelle manière de ressentir l'émotion du paysage de montagne et le début du sentiment romantique dans le paysage alpestre.

Mais les disciples de Maximilien de Meuron, presque tous formés à Paris dans les ateliers classicisants, adoptent un langage de perfection formelle, mais ne se laissent guère entamer par les sentiments romantiques, et la montagne ne provoque pas en eux d'effusion lyrique. Ces peintres, comme leur maître, ont renoncé à l'ambition d'idéalisation, et c'est peut-être ce point qui définit leur romantisme. Ils succombent au naturalisme, et cette tendance, très générale et très forte dans cette époque, est une des marques fondamentales du romantisme. On pourrait peut-être dire que cette *Ecole de Neuchâtel* ouvre tout d'abord les voies au paysage romantique de montagne, puis n'y participe qu'avec circonspection.

Ce sont quelques peintres de Genève, auxquels nous allons revenir, qui vont être les créateurs d'un paysage alpestre plus secoué par le souffle romantique.

FRANÇOIS DIDAY, alors âgé d'une vingtaine d'années, était peut-être des visiteurs de l'exposition de la *Société des amis des arts de Genève* à laquelle Maximilien de Meuron avait envoyé *Le Grand Eiger*. Il était un familier de Wolfgang-Adam Tœpffer, et, soit qu'il ait eu par le vieux maître des échos des écrits de Rodolphe Toepffer, soit qu'il ait lu ceux-ci, sans doute n'a-t-il pas pu échapper au souffle du nouveau lyrisme qui

Figure 6. Gustave Jeanneret, *Le premier rayon*. Musée d'art et d'histoire, Genève.

Figure 7. François Diday, *La vallée de Lauterbrunnen et la cascade de Giessbach vues de Wengen* (1835). Kunstmuseum, Berne.

venait d'apparaître. Quoi qu'il en soit, après ses années d'initiation à la peinture, au cours desquelles il n'a pas pu ne pas rêver sur les tableaux de Pierre-Louis de La Rive, il prend en 1824, comme ce dernier, et comme tant d'autres, le chemin de l'Italie.

Malgré la place qu'il va conquérir ensuite dans le paysage alpestre, il est permis de concevoir que le contact avec les peintres et la lumière de l'Italie enchanteront toute son existence et meubleront sa carrière, si on en juge par nombre de ses tableaux où prévaut un admirable équilibre dans la composition, et un sentiment de bonheur latent qui fait le charme et le prix des paysages classicisants. A cet égard le « livre de commandes et de ventes » de F. Diday [23] est éloquent: à part quelques exceptions (nous en comptons six) tous les tableaux mentionnés, de 1834 à 1877, concernent des vues des rives du Lac de Genève (Le Bouveret et Saint-Gingolph surtout), ou des vues de vallées ou des paysages analogues parmi lesquelles figurent de nombreuses répliques, et, parmi ces dernières, les plus nombreuses (nous en comptons huit) sont celles de son tableau le plus classicisant, *Le Lac de Brienz, avec baigneuses.*[24] Dans ce tableau revit avec bonheur le schéma du paysage que Rodolphe Tœpffer appelle ironiquement « italique », qui semble se conjuger avec les enchantements du *Lac de Wallenstadt*, de De Meuron, qui va paraître en 1844. Comme De La Rive, Diday portera tout au long de sa féconde carrière la

nostalgie du paysage classicisant, et ses paysages de montagne en portent l'évident attachement. Cela est particulièrement vrai de ses tableaux de lacs entourés de montagnes, comme *Le lac des quatre cantons et Urirostock* [25] dans lequel la paisible composition s'articule aisément autour d'un point central où convergent lignes montagneuses, lignes d'eau, et lignes de végétation; cela est vrai aussi dans ses tableaux de paysages de campagne entourée de montagnes, comme *le Mont-Blanc vu de Sallanches*,[26] lequel, tout en rappelant à la fois De La Rive et W.-A. Tœpffer, apporte l'apaisement majestueux de lignes de montagnes qui convergent; cela est vrai même de ses tableaux les plus dramatiques de ruisseaux au sein des montagnes, comme *Le chemin de la Handeck·Orage*,[27] où les lignes d'eau convergent avec celles des montagnes.

A considérer le livre de commandes et de ventes il semble donc bien que les amateurs demandent de préférence des tableaux exprimant le calme et apportant l'apaisement de la sérénité. De Meuron avait durement éprouvé que le paysage alpestre, du schéma du *Grand Eiger*, ne plaisait guère, et se vendait mal. Pourtant en rentrant d'Italie, Diday se sent porté vers le paysage de montagne, en se souvenant des voyages en Savoie et en Suisse faits autour de l'année 1819 (il a 17 ans) avec son camarade Adrien Rival.[28] Il s'en ouvre à son aîné W.-A. Tœpffer; John Coindet, son contemporain, rapporté par Schreiber-Favre, aurait noté les réticences de Tœpffer, craignant de voir son jeune ami « faire fausse route » à l'imitation de ces peintres « plus audacieux qu'habiles qui prennent l'extravagance pour du talent ». Diday n'insiste pas, semble-t-il, et fit de sages campagnes d'étude avec Tœpffer,[29] autour du lac de Genève dont il restera le grand interprète'[30] dans le canton de Vaud, dans le Pays de Gex où il peindra la silhouette du Mont-Blanc depuis le col de la Faucille,[31] et en Savoie.[32]

Mais Diday s'émancipe et s'affirme. En 1827, il fait un voyage en Oberland. De ce moment datent une nouvelle préoccupation et une nouvelle manière chez l'artiste, qui avait pu, sans doute, voir quelques œuvres de ses prédécesseurs (Jean Huber le fils vers 1790, De La Rive 1794, Maximilien de Meuron 1815 environ). Toutefois il passera quelques années, de 1827 à 1832, à s'étudier dans ce nouveau domaine, à scruter ce dernier, sans donner d'œuvre marquante. En1831 il fait un envoi au Salon de Paris, qui ne suscite guère de commentaires,[33] et en fait un autre à Berlin.[34] A la même époque il commence à se faire connaître à Genève comme peintre de montagne, et Petit-Senn peut écrire en 1835: « Il nous fait connaître nos Alpes d'une façon nouvelle, plus pittoresque, plus complète que ses prédécesseurs »; deux ans plus tard John Coindet écrira, de son côté: « Diday est [...] le maître qui depuis quelques années a donné le ton au paysage de chez nous ». Dès 1833 les sites de l'Oberland dominent dans ses tableaux de montagne. Encore quelques années, et Diday va faire figure de chef d'école.

C'est vers cette époque que se place l'événement bien connu d'une sorte de lutte avec son ancien élève Alexandre Calame, dont le Salon de Paris est le théâtre. Mais le jury les propose tous deux en même temps pour la haute distinction de la Légion d'honneur qu'ils obtiennent en 1842. En 1840 [35] Diday avait envoyé *Le soir dans la vallée. Oberland bernois*, qui résumait à la fois sa préférence, son sentiment romantique nuancé, son art et sa technique;[36] en 1841 avait suivi *Le Wellhorn et le glacier de Rosenlaui* [37] tableau de composition bien équilibrée et suggestive, tout animé d'un sentiment romantique; enfin en 1842 était paru le tableau qui donna lieu à tant de répliques: *Souvenir du lac de Brienz*, qui n'était pas un tableau de montagne à proprement parler, mais qui pouvait déjà paraître comme un testament spirituel, malgré la longue carrière qu'allait encore poursuivre Diday. C'est qu'à ce moment Diday a donné le meilleur de lui-même. Ce qu'il donnera ensuite sont surtout ou bien des tableaux d'idylle, ou des répétitions tirées de ses études antérieures, ou même des tableaux inspirés par certaines œuvres de Calame.[38]

Lorsqu'on cherche un accent commun, une qualité commune aux tableaux d'avant 1845, il semble qu'on se trouve de plain-pied, non pas avec De La Rive, qui reste un artiste du XVIIIe siècle, mais avec Maximilien de Meuron. Cette comparaison atteste, s'il en était besoin, l'extraordinaire originalité de ce dernier dans le début du siècle. Mais alors que De Meuron, malgré son tableau-manifeste du *Grand Eiger*, n'avait en quelque sorte fait qu'une tentative

dans la haute montagne, Diday va donner au genre de paysage moderne de montagne une extension, un souffle, une présence, une affirmation véhémente, qu'il est bien le premier à avoir révélés. Pourtant certains de ses tableaux de montagne reprennent à De La Rive et à l'Ecole genevoise antérieure les procédés de composition des Hollandais: un premier plan artificiellement sombre servant de repoussoir à des plans successifs bien éclairés, et qui parfois deviennent des effets d'orage, comme le *Lauterbrunnental* de 1835,[39] le *Pissevache* de 1852.[40] Parfois on pourrait se croire en présence de W.-A. Tœpffer, ou même de De La Rive, comme avec *Le Mont-Blanc vu de Sallanches*.[41] D'autre part, maint tableau, indépendamment d'autres caractères que nous allons analyser, se veulent d'une belle composition équilibrée et classicisante comme un hommage aux expériences italiennes de l'artiste: ainsi *Frenières*,[42] ou *L'Eiger* un des derniers, sinon le dernier tableau de l'artiste (1877).[43] Et même si le site ne permet que difficilement une composition équilibrée, Diday force le sentiment d'équilibre par un artifice de paysage, comme dans *Le chemin du Grimsel, le soir* (1840),[44] où des sapins adroitement placés au centre du tableau masquent le déséquilibre des masses rocheuses.

Figure 8. François Diday, *Le Wellhorn et le glacier de Rosenlaui* (1841). Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne.

Mais l'élément peut-être le plus original des tableaux de Diday est l'orage. A la vérité la figuration d'orages n'était pas nouvelle dans la peinture, si on remonte à Poussin ou à Ruysdael. Mais s'il n'y a pas nouveauté dans le vocabulaire, il y a nouveauté dans le sentiment: *L'hiver ou le Déluge* et même *Le Paysage avec Pyrasme et Thysbée*, de Poussin, conservaient une part de convention à la fois dans la figuration de l'orage et dans les sentiments qu'exprimaient les tableaux. Et à cet égard le *Lauterbrunnental* (1835), cité plus haut, offre cette rigidité d'expression et cette sécheresse de sentiment qui, malgré les qualités d'exécution, n'entraînent pas la conviction ni l'adhésion.[45] Il faut cependant reconnaître, dans le même tableau, que la tourmente de nuages est une acquisition de première importance pour déclencher non seulement le sentiment du mouvement des éléments, mais l'effet dramatique à l'approche de se déchaîner. Dès 1842 un chroniqueur anonyme remarque, dans le *Moniteur des arts*,[46] cette accentuation particulière à Diday et nouvelle dans la peinture: « [...] M. Diday ne s'occupe guère moins de l'univers des teintes et des effets de l'air interposé que de la forme précise des objets. Aussi étend-il sur presque tous ses sites, d'ailleurs fidèlement représentés, un léger voile de vapeur [expression du XVIIIe siècle], qui, en tempérant l'éclat de la lumière, fait régner dans ses compositions pittoresques une douce harmonie ». Jusqu'à la fin, Diday usera du procédé, comme dans *Le Chemin du Grimsel à la Handeck* (1873). Mais là la convention est tombée, le naturel a été conquis depuis longtemps déjà, et le déchaînement des éléments est plausible. Et même tout cet ensemble va bien au-delà du pittoresque et de la curiosité de la scène: le spectateur se sent pris d'une émotion vibrante devant ce déchaînement de violences, que rendent encore plus dramatiques les lumières d'angoisse, les lourdes menaces des éléments, la notion diffuse et éparse de la peur, et l'approche affolante du néant.

Dans la mesure où l'artiste n'apporte pas au spectateur que l'idée d'un spectacle, mais où il apporte le spectacle même, c'est-à-dire, en définitive, la sorte d'oppression qu'il a ressentie et qu'il transmet, il accentue jusqu'à la violence dans le paysage de montagne le registre des émotions qu'avait déjà apportées De Meuron, et il développe certains éléments qui constituent le romantisme du tableau. D'autre part, dans un autre horizon que celui de l'émotion, la finalité du tableau est celle du mouvement, du fugitif, du continuel changement, du paroxysme de l'instant, toutes considérations qui, on le sait, appartiennent fondamentalement au système romantique. Diday nous semble être un paysagiste romantique par excellence.

Nous ajouterons qu'il paraît être le premier à Genève à avoir su donner cet *accent* au paysage de montagne, et l'origine en est peut-être le tableau de jeunesse *La chapelle de Guillaume Telle et l'Urirostock*, de 1843;[47] il rend l'atmosphère dramatique d'un temps d'orage, atmosphère de drame qui se prolonge heureusement par les souvenirs, dramatiques eux aussi, qu'évoque la chapelle. La même année *La cascade de Pissevache. Temps orageux*[48] confirme cette tendance, et l'année suivante *La vallée de Lauterbrunnen avec le Giessbach*, construit sur le même schéma, atteste le désir de dramatiser le paysage de montagne. C'est encore un effet d'orage violent, mais pas en montagne que: *Le chêne et le roseau*, du Salon de 1840, qui, au dire d'un correspondant du *Journal de Genève*[49] venu à Paris rendre compte de l'*Exposition universelle de 1855* où le tableau était réexposé, avait « porté les coups les plus durs au paysage historique ».

La meilleure expression du paysage romantique était, à ce moment, à Paris, entre les mains des artistes du groupe dit de Barbizon. Mais ce paysage n'était pas dramatisé; ce n'était pas non plus un paysage de montagne. Il était peut-être dans la nature du paysage moderne de montagne de prêter, plus facilement et plus immédiatement qu'un autre, à l'expression romantique. Pourtant, les peintres de l'Ecole de Genève qui s'étaient jusque-là consacrés au paysage de montagne, n'avaient pas envisagé un paysage dramatisé; bien au contraire, les Karl Hackert, les Jean-Antoine Link, les Jean-Philippe Linck, les Jean Du Bois, de même que les Lory, père et fils, ainsi que Samuel Birmann avaient eu de la montagne, et en particulier de la haute montagne du Faucigny, une vision sereine

et radieuse, qu'ils ont restituée dans un ensemble d'œuvres inégalé. Il appartenait à Diday, et à son élève Calame, d'envisager un paysage de montagne plus conforme à certaines nouvelles manières de ressentir du XIXe siècle. Et on peut dire, pensons-nous, qu'ils ont été les véritables artistes romantiques de Genève. C'est par eux, semble-t-il, que le romantisme s'est introduit dans la peinture à Genève. Certes Genève aura été peu accessible au romantisme, mais elle a au moins pris contact avec le romantisme par le paysage de montagne de Diday et de Calame. Et cela est d'autant plus heureux et important qu'il manque en France à la fois un paysage véritablement romantique et un paysage moderne de montagne.

Avant que Diday n'effectue ses premiers voyages dans l'Oberland, l'écrivain zurichois David Hess, vingt ans avant Rodolphe Tœpffer, avait persifflé les « faiseurs de vues », et envisagé, dans une pensée très précoce, mais qui rejoignait sans le savoir celle de W.-A. Tœpffer, ce que pourrait être une véritable école de paysage de montagne, et il écrivait, avec assez de finesse et d'humour: « Le véritable amateur d'art ne peut se contenter toujours de sentiments doux, il cherche aussi le sublime: il aimerait entendre le fracas des torrents et des avalanches, il voudrait voir de grandes masses d'ombres opposées aux points de lumière, des forêts courbées sous l'orage, des arbres frappés par la foudre et précipités dans l'abîme; il se lasse de se promener toujours

Figure 9. François Diday, *La cascade de Pissevache. Temps d'orage* (1852). Musée d'art et d'histoire, Genève.

au soleil. La puissance de l'ouragan réveille sa propre force et fait tressaillir son âme dans les montagnes, débris des formes primitives de la terre [...]. L'étude de l'air, des brouillards et des nuages est absente chez nos aquarellistes, et pourtant ces éléments pourraient répandre un charme infini sur un paysage. Il faut se garder de peindre de chic; il faut observer l'atmosphère toujours changeante, le matin et le soir, toutes ces colorations et ces formes infiniment variées. Quel vaste champ pour une noble émulation! Quel élan nouveau pour la peinture!»[50] Et l'auteur décrit alors avec éloquence les beautés de la haute montagne. Toute la peinture de Diday répond à cette aspiration, et la plupart de ses tableaux de montagne restituent ces éléments du «sublime» prophétiquement appelés par David Hess.

On notera la profonde différence qui sépare cette pensée helvétique de la pensée française: le grand critique français de l'Ecole davidienne Etienne-Jean Delécluze écrivait à Rodolphe Tœpffer: «Dans les parties hautes des Alpes j'ai toujours éprouvé les effets d'une poésie accablante. L'homme est anéanti, il disparaît, il n'existe plus. Or, l'expérience prouve que là où l'homme n'est plus centre, là où il ne sert plus de mètre au moyen duquel on apprécie la grandeur relative (physique ou morale) des choses, il n'y a pas d'art possible. En face de cette Jungfrau dont vous parlez, j'ai admiré sans comprendre; à peine si je l'ai sentie [...]. Les Alpes ne sont pas pittoresques, elles tuent l'homme».[51] De son côté Henri Delaborde, un des esprits les plus fins et avisés de l'époque,

Figure 10. François Diday, *Chemin du Grimsel à la Handeck* (1873). Musée d'art et d'histoire, Genève.

expose un peu plus tard, après le Salon de 1842, les raisons pour lesquelles il ne saurait y avoir de paysage de montagne: « La nature en Suisse est une nature toute d'exception et d'accidents, une nature sans mesure dans ses audaces, sans vraissemblance pour ainsi dire. Or, l'art ne saurait se proposer d'autres thèmes que ceux qui expriment une idée d'ordre, d'harmonie, une certaine vérité à la fois limitée et générale. Il ne lui appartient pas plus de reproduire la chute du Rhin à Schaffhouse [52] que les chutes du Niagara; il prétendrait aussi vainement figurer les glaciers des Alpes [53] que les steppes de la Russie ».[54] L'opposition ne saurait être plus radicale, ni l'esprit classique défini avec plus de rigueur (ou d'étroitesse). On touche là aux plus profonds enracinements des esthétiques opposées du classicisme et du romantisme.

Quoi qu'il en soit, de même que le paysage de montagne a été le fait par lequel s'est introduit le romantisme dans la peinture genevoise, de même le paysage alpestre, qui n'était pas ou très peu pratiqué ailleurs (sauf en Suisse alémanique), a été l'un des moyens par lesquels s'est affirmé un caractère, et peut-être une école suisse de peinture. Henri Delaborde nous en apporte une intéressante confirmation en écrivant, dans l'étude déjà mentionnée: « M. Diday avait le mérite de donner à l'art du paysage en Suisse une allure propre, un caractère national ».

Les élèves de Diday ont été nombreux.[55] Mais à l'exception d'Alexandre Calame, peu d'entre eux se sont signalés comme peintres de montagne et, dans l'ensemble, ils sont plutôt des paysagistes de plaine, malgré quelques intéressants tableaux de montagne, épars dans le temps et dans l'espace. Plusieurs de ces peintres avaient été élèves de Maximilien de Meuron également, d'autres seront aussi élèves de Calame; l'ensemble de cette peinture conservera le même caractère. Et ces tableaux de montagne eux-mêmes ne participent que très peu au sentiment romantique que Diday avait mis dans les siens. De sorte que c'est à Diday presque seul, et à Calame, que l'Ecole de Genève doit de participer au paysage de montagne et au paysage romantique. Diday, comme Calame, peuvent faire figure de romantiques isolés de génie.[56]

Notes

[1] *Genava*, t. XVII, 1969, pp. 181-221, et t. XIX, 1971, pp. 185-243.

2 CONRAD DE MANDACH, apud: *Histoire générale de l'art* sous la direction d'ANDRÉ MICHEL, 1926.

[3] *De l'artiste et de la Suisse alpestre*, 1837. Texte reproduit dans: *Du paysage alpestre*, 1843.

[4] Le tableau avait été acquis par le Comte Guillaume de Pourtalès qui l'offrit au Musée de Neuchâtel en 1861. Le même amateur possédait aussi de De Meuron: *Vue du Schreckhorn et du glacier de Rosenlaui*, qui passa à sa vente après décès en 1865.

[5] Pour l'ensemble de la question nous nous permettons de renvoyer à notre étude parue dans *Genava*, t. XIX, 1971, pp. 185-243.

[6] Notice de PHILIPPE GODET dans *Dictionnaire des artistes suisses*, t. II, 1908. Le même auteur a également esquissé une biographie de l'artiste en dressant la biographie du fils de celui-ci: *Le peintre Albert de Meuron*, Neuchâtel, 1901. – Il existe un portrait de Maximilien de Meuron, à l'eau-forte, par son jeune ami Edouard Girardet.

[7] *Genava*, t. XIX, 1971, pp. 231-232.

[8] De l'époque de ce voyage date un tableau de *Pallanza*, où apparaît dans le fond une haute montagne. De ce tableau se dégage un sentiment très vif de la lumière, qui découpe et fait vivre le relief; dès ce moment aussi De Meuron apparaît comme un peintre de la quiétude et du silence du paysage (le tableau est reproduit dans *Catalogue du Musée de Neuchâtel*, 13e édition, 1903).

[9] *Genava*, t. XIX, 1971, pp. 205-206.

[10] Le Musée d'Angers (Maine-et-Loire) conserve un dessin, de provenance non connue (sépia rehaussée de blanc sur papier teinté; 0,30 m × 0,39 m), qui représente un paysage de montagne, difficile à dater, mais qui est peut-être de cette époque, et que décrit ainsi l'*Inventaire général des richesses de la France* (Province. Monuments civils, t. III, 1885): « Le lit d'un torrent dans les montagnes, sur lequel est jetée une passerelle. Un paysan suivi d'une chèvre est sur la passerelle. Fond de montagnes dont la cime est couverte de neige ». A la partie inférieure, à droite, et de la main du possesseur: « Meuron ».

[11] Daté 1816. Au Musée de Neuchâtel.

[12] Daté 1819. Ph. Godet le mentionne dans la collection De Pourtalès à Paris avant 1908.

[13] De Meuron enverra ce tableau au Salon de Paris en 1823, avec *La Jungfrau*, et *Le Giessbach*; cet envoi lui vaudra une médaille d'or, distinction très remarquable pour l'époque.

[14] C'est nous qui soulignons.

[15] Le tableau a été gravé en aquatinte par Hurlimann (0,32 m × 0,26 m).

[16] L'artiste avait envoyé: *La Jungfrau*, *Le Wetterhorn*, *Le Giessbach*. Il convient de mentionner aussi

des tableaux exécutés pour des amateurs anglais, sur lesquels nous sommes peu renseignés, mais parmi lesquels la *Neujahrsblatt der Kunstgesellschaft in Zürich für 1873* mentionne: « Mythen » et « Grütli ».

[17] Le tableau a été offert par les enfants de l'artiste au Musée de Neuchâtel en 1868. Le catalogue du musée (13e édition, 1903) ajoute un complément de description: « A droite on voit l'alpe de Wiggis, au pied de laquelle est le champ de bataille de Naeffels. Plus loin s'élèvent les Glaernisch ». – Le musée conserve également, dans la même veine: *A Wengern. Oberland bernois*, et *A Meyringen* (nos 273 et 276 du catal. 1903). Les esquisses du *Grand Eiger*, et de *Wallenstadt* sont aussi au même musée (nos 268 et 272), auxquelles il faudra ajouter une étude pour *La cascade inférieure du Reichenbach*, et *La Diaz, ruisseau à La Lance, près Concise* (nos 291 et 292). Par ailleurs s'y trouve aussi un dessin: *Le Mont-Blanc vu depuis la vallée de l'Arve* (no 122). La fondation Reinhart à Winterthur conserve un petit tableau: *Hiver à La Chaux-de-Fonds*. Enfin la *Neujahrsblatt*, citée plus haut, donnait en hors-texte une eau-forte de De Meuron: *Paysage de montagne avec torrent* daté de 1815.

[18] Page 51.

[19] Offert par souscription publique à la ville de Neuchâtel en 1846. – Le Musée de Neuchâtel conserve un autre tableau du même site par De Meuron: *Au lac de Wallenstadt* (no 270 du catal. 1903).

[20] Canton de Saint-Gall.

[21] Conrad de Mandach, *op. cit.*

[22] Doyen de ces artistes, EDOUARD DE POURTALÈS (1802-1885), qui appartient à une famille de mécènes pour les artistes neuchâtelois, avait tout naturellement essayé la carrière militaire à Berlin, capitale dont dépendait la principauté de Neuchâtel. Mais sa véritable vocation était celle de la peinture, et il rentre à Neuchâtel où il devient l'élève de Maximilien de Meuron. Peut-être est-il de ces jeunes gens qui, avec le maître, vont faire des campagnes d'études dans l'Oberland; quoi qu'il en soit, de là naîtra une longue amitié. En 1830 il part, comme beaucoup, pour l'Italie. Mais à son retour (1832) il s'éprend de l'Oberland, comme son maître, et comme le feront tous ses successeurs neuchâtelois dans la peinture alpestre. De là une fréquentation constante, par ses paysages de montagne, des expositions de la Société des amis des arts à partir de 1846, puis de la Société suisse des beaux-arts.

On reconnaîtra le sentiment du maître, qui refleurit chez le disciple dans un sentiment romantique analogue, dans le tableau *Le Grand Eiger au lever du soleil*. C'est la vallée de Meiringen qui l'attire plus particulièrement, comme plus tard Georges Grisel: le Musée de Neuchâtel conserve quelques-uns de ses travaux dans cette région: *Vallée de Meyringen, Plattenstock. Vallée de Meyringen* (étude), *Sentier du Reichenbach* (étude). Au Salon de Paris en 1837 il avait envoyé *Vue des glaciers de l'Oberland et du lac de Neuchâtel au-dessus de Saint Blaise*. L'exposition de *Peinture alpestre suisse* montrait deux de ses œuvres: *Vallée de Meyringen*, et *Sentier du Reichenbach*, déjà cités (nos 15 et 16; 0,46 m × 0,65 m, et 0,33 m × 0,43 m).

Neuchâtelois d'adoption, GEORGES GRISEL (1811-1877) est encore un des compagnons de campagne d'études de Maximilien de Meuron, avec Albert de Meuron, Gustave Jeanneret, et d'autres. Après des débuts modestes dans un atelier lithographique à Neuchâtel, il se stabilise comme professeur de dessin au collège de cette ville. Mais chaque été il retourne en Oberland, où il se complaît plus particulièrement dans la vallée de Meiringen, comme Edouard de Pourtalès. Peut-être est-il plus paysagiste que peintre alpestre. Après une existence de fidélité parfaite aux expositions de la Société des amis des arts, certaines de ses toiles sont entrées au Musée de Neuchâtel: *Gorge dans l'Oberland bernois, Vallée de Lauterbrunnen vue de Wengen* (études) et *Grünsteinwald près Meyringen* (Il est intéressant de noter que ces toiles ont été offertes par des amis du peintres: les deux études en 1886 par son camarade et ancien élève Gustave Jeanneret, le tableau en 1895 par son camarade Albert de Meuron). Le Musée de Neuchâtel conserve également cinq dessins et sépias, où il excellait.

Parmi les peintres qui accompagnaient Maximilien de Meuron dans ses campagnes d'études dans l'Oberland, l'un des plus significatifs dans le paysage alpestre est JEAN-JOSEPH ZELGER (1812-1885). Il n'est pas neuchâtelois, étant originaire du canton d'Unterwald, et sa famille étant établie à Lucerne; mais ses affinités avec De Meuron permettent de l'associer au groupe neuchâtelois. Au reste, dès l'âge de dix-huit ans, il voyage à Genève et visite les ateliers de Diday et de Calame, dont on peut dire aussi qu'il est un disciple. Plus tard, comme les Genevois et les Neuchâtelois, il fera un voyage à Paris (1857) et sera très frappé par les œuvres de Corot et de Troyon, qu'il n'oubliera pas. Dès 1852 il s'était établi à Lucerne et s'adonnait de préférence au paysage alpestre. Mais son atelier, qui connaîtra un grand succès international, sera plutôt un foyer de la peinture de la Suisse alémanique, où passeront Jost Mayer, Niklaus Pfyffer, Robert Zünd. Atteint de paralysie du bras droit en 1874 et devant abandonner la peinture, il laissera un ouvrage de souvenirs: *Notizen über mein Leben als Landschaftsmaler*, 1881.

Ses œuvres sont assez marquantes pour que deux de ses tableaux aient été présentés à l'exposition du *Paysage alpestre suisse* en 1936: *Au Lac des quatre cantons* et *Site de l'Unterwald* (nos 18 et 19; 0,39 m × 0,62 m, et 1,21 m, × 1,56 m). Si nous ne sommes pas surpris de trouver là des tableaux consacrés au pays natal et d'adoption de l'artiste, nous verrons aussi celui-ci se risquer dans une région montagneuse jusque-là peu explorée: la vallée de Zermatt; un tableau de ce voyage, *La vallée de Zermatt*, est

conservé au Musée de La Chaux-de-Fonds (le Musée de Neuchâtel conserve aussi une œuvre de cet artiste qui avait échangé l'amitié avec Maximilien De Meuron: *Le village d'Entlebuch*, dessin offert en 1886 par son camarade A. Bachelier, compagnon des voyages d'autrefois avec le maître; le village d'Entlebuch est situé dans le canton de Lucerne, près de cette ville).

De la nombreuse famille des peintres Girardet les deux frères Karl et Edouard, qui forment la troisième génération des artistes de ce nom, sont de ceux qui furent les hôtes habituels de la demeure de Maximilien de Meuron à Corcelles. Ils travaillent et voyagent beaucoup ensemble, peignant avec grand succès l'histoire et le genre à Paris et, comme leur maître, s'installent ensemble à Brienz après la chute de la monarchie de Louis-Philippe, d'où ils partent pour étudier la montagne. L'un et l'autre ont été consacrés comme peintres alpestres par l'exposition du *Paysage alpestre suisse* en 1936.

KARL GIRARDET, l'aîné (1813-1871), s'était formé à l'atelier de Léon Coignet à Paris; il fréquentera le Salon à Paris dès 1836, jusqu'à 1863. En 1837, il y expose déjà, élargissant l'horizon neuchâtelois, *Vue prise au sommet du Righi vu du côté de l'Unterwald* (ce tableau sera acquis plus tard par le duc de Montpensier, à Séville, chez qui l'artiste sera envoyé en mission à l'occasion du mariage princier, par la Maison du roi Louis-Philippe), qui lui vaut une médaille (il y expose aussi *Le village et le lac de Brienz* que la *Société Maximilien de Meuron* acquerra pour le Musée de Neuchâtel, en 1882). Il y exposera encore, notamment: en 1848 *Souvenir du Tyrol*, en 1849 *Souvenir de l'Oberland*, en 1850 *Souvenir du canton du Tessin*). En 1842 il voyage en Italie, comme tant d'autres, puis en Espagne et en Egypte; en 1838-1839, il avait visité le Tyrol. Plus tard il exposera régulièrement à la Société des amis des arts de Neuchâtel, où reparaîtront les tableaux exposés à Paris (Il y envoie notamment: en 1861 *Entrée du Valais et vallée du Rhône;* en 1862, s'inspirant de G. Grisel, *Vallée de Meyringen;* en 1864 *Environs de Domo d'Ossola*, élargissant ainsi le domaine de la peinture alpestre; en 1867 *Vallée de Glaris*, tableau acquis à Paris pour la collection officielle de l'empereur Napoléon III).

Mais dans l'ensemble Karl Girardet n'est pas un montagnard véritable comme le sont ses contemporains plus jeunes, Albert de Meuron, Léon et Auguste Berthoud. Ses paysages, bien que pris en montagne, sont ceux des vallées, des bords de torrents, des rives de lacs. Ses tableaux conservés au Musée de Neuchâtel en sont l'illustration: *Bord de lac et montagne* (étude), *Vue du Rothstock et du lac des quatre cantons près de Brunnen*, *Gorge de montagne* (projet de tableau), *Lac de Brienz. Effet de brouillard* où on retrouve peut-être l'admiration amicale pour le *Lac de Wallenstadt* (Toutes ces œuvres ont été offertes par des amis: *Bord de lac* par le fils de son ami Alfred Berthoud, en 1902; *Vue du Rothstock* par le descendant de son ami J. de Pury-Pourtalès, en 1902 – ce tableau a été exposé à l'exposition de *Peinture alpestre suisse* (nº 20; 0,35 m × 0,56 m), *Gorge de montagne* par son fils Henri en 1905). Dans la tradition de son maître, comme dans celle de Diday et de Calame, on peut citer les tableaux: *Entrée du Valais prise du Bouveret*, *Les Diablerets*, *Le lac de Wallenstadt près de Betlis* (Dans l'album: *Le peintre de paysage*, constitué d'après les dessins lithographiés de Karl Girardet, figurent quelques paysages de montagne, mais le sujet principal est toujours l'eau ou quelque objet pittoresque, et la montagne, toujours abstraite et sans rapport avec un site déterminé, ne joue qu'un rôle de décor).

ÉDOUARD GIRARDET (1819-1880 – il existe un beau portrait d'Edouard Girardet fait à l'eau-forte par son fils Robert) est l'élève de son frère Karl comme de l'Ecole des beaux-arts de Paris, et leurs carrières se ressemblent: nous les avons vus ensemble dans leurs travaux parisiens et leur séjour à Brienz. Il n'est pas non plus un grand montagnard, et les envois réguliers qu'il fait à la Société des amis des arts de Neuchâtel révèlent surtout un peintre attaché aux mœurs des paysans de montagne, renouvelant ainsi la veine genevoise du vieux Wolfgang-Adam Tœpffer (Voir: *Genava*, t. XVII, 1969, pp. 204-219). Néanmoins il s'aventure quelquefois en montagne, et on lui doit un *Wetterhorn vu du Hasliberg*, petite étude conservée au Musée de Neuchâtel et qui figure à l'exposition de *Peinture alpestre suisse* (nº 21; 0,24 m × 0,31 m). – Karl et Edouard Girardet avaient un jeune frère, Paul (1821-1893), qui s'est consacré à la gravure. Il grave surtout d'après les artistes de Paris, où il s'est fixé, et, parfois, d'après ses frères: *Vue prise dans la Vallée de l'Inn*, de Karl, *Le retour à la montagne*, d'Edouard. Il avait envoyé un de ses propres dessins à la revue *L'artiste : La route du Gothard*).

Dans ce groupe des artistes neuchâtelois, qui semblent être tous, de près ou de loin, de la même famille, LÉON BERTHOUD (1822-1892) (sans parenté avec Auguste Berthoud) offre une carrière en tous points semblable à celle de Maximilien de Meuron, dont il est l'élève: enfance neuchâteloise, campagnes d'études dans l'Oberland avec son maître et les élèves de celui-ci: Grisel, Albert de Meuron, De Merveilleux, notamment en 1843 à Wesen au lac de Wallenstadt. Il est un de ceux qui participent, en 1842 à la première exposition de la Société des amis des arts fondée par Maximilien de Meuron, dont il fréquentera les « Salons » jusqu'à la fin de sa carrière. Puis il voyage à Paris où il visite les principaux ateliers, tant des « classiques » que des « modernes », en particulier ceux de Descamps et de Marilhat; il exposera au Salon de Paris jusqu'en 1864. Enfin il séjourne à Rome (1845), où il fréquente surtout les artistes français, et, comme son maître, se passionne pour Claude Gellée; de ce voyage il conservera toute sa vie une tendresse particulière pour la terre italienne, qu'il évoquera souvent avec émotion. Mais il se consacre au paysage et pratique surtout le paysage de montagne.

Ses œuvres sont surtout conservées dans les familles, et peu d'entre elles figurent dans les musées; mais il faut mentionner une jolie série d'études et esquisses, dont deux d'entre elles sont consacrées au paysage de montagne et conservées au Musée de Neuchâtel: *L'Eiger*, qui atteste le désir du disciple de reprendre les chemins autrefois parcouru par le maître, et *Le sentier du Cervin*, assez caractéristiques et belles pour avoir figuré à l'exposition du *Paysage alpestre suisse* (*L'Eiger* 0,52 m × 0,60 m, nº 24 de l'exposition; *Le sentier du Cervin*, 0,90 m × 0,72 m, nº 25). Nous ne mentionnons que pour mémoire un tableau de grand mérite *Bord du lac des quatre cantons. Frohnalp. Effet d'orage*, qui rendit son auteur célèbre, mais que nous ne croyons pas pouvoir ranger parmi les paysages de montagne, cette dernière ne jouant qu'un rôle accessoire de décor à un effet très fugitif de lumière d'orage.

ALBERT DE MEURON (1823-1897) représente la suite sans faille de la tradition d'hospitalité de son père et, par lui, la demeure familiale de Corcelles, avec ses amis du même âge Léon et Auguste-Henri Berthoud, et plusieurs autres, continue à être un foyer ardent de réflexion artistique. Toutefois Albert de Meuron, avant de se fixer à Corcelles, aura mené une vie relativement mouvementée au cours de laquelle la montagne lui sera apparue de façon variée; Philippe Godet retrace les péripéties de cette vie qu'on pourrait dire aventureuse, car l'artiste, dans sa passion pour la montagne, qu'il pousse beaucoup plus loin que les frères Linck (voir: *Genava*, t. XIX, 1971, pp. 211-229), participe, comme à une aventure romanesque, à la vie âpre et difficile des bergers, et surtout aux exercices périlleux des chasseurs. De ses séjours à la Bettenalp, et dans les hauteurs du lac de Brienz, où il retrouve le groupe de ses amis, il rapportera, entre 1853 et 1859, quelques tableaux significatifs pour l'époque et pour le paysage alpestre suisse: *La halte des chasseurs de chamois*, exposé au Salon de Paris en 1855 qu'il fréquente depuis 1848, et avec quoi il remporte une mention (tableau signé et daté 1854, conservé au Musée de Berne; une esquisse à l'aquarelle est conservée au Musée de Neuchâtel. – Au Salon de Paris en 1852, l'artiste avait exposé *Une mare dans les Alpes*, que mentionne la *Gazette des beaux-arts* (page 185) et qui sera «choisi par la commission de la Loterie ». Au Salon de 1867 la même revue, qui n'indique pas les titres de l'envoi de l'artiste, trouve celui-ci « agréable » mais aussi « superficiel et délayé »), *Souvenir de la Bettenalp. Oberland bernois, Pâturage sur le chemin d'Iseltwald au Faulhorn* (ces deux tableaux (1 m × 1,71 m, et 1 m × 1,70 m) au Musée de Neuchâtel), *Vue de Mürren* (signé et daté 1859). Le tableau est à Mme Du Bois de Pury, à Neuchâtel, en 1908. – A Mürren Albert de Meuron dessine un vaste panorama de montagne près de l'hôtel Silberhorn, sur la hauteur, que lui commande le propriétaire de l'hôtel; ce dessin sera reproduit en une vaste lithographie par le grand lithographe Eugène Ciceri (0,40 m × 0,80 m); le panorama est annoté, comme l'avait été autrefois l'estampe exécutée d'après le relief de la chaîne du Mont-Blanc confectionné par Exchacquet (le tableau est reproduit par Adrien Bovy: *La peinture suisse, de 1600 à 1900, Art suisse*, IV, Bâle, 1948, fig. 88). Le Musée de Neuchâtel conserve également quelques études de la même époque, parmi lesquelles on peut citer: *Sommet de la Burg. Faulhorn* (0,31 m × 0,35 m; 1853). *Teufenmatte. Faulhorn. Effet d'orage* (0,51 m × 0,72 m), *Vue des Alpes en montant à Mürren*, 1858, étude pour le tableau *Vue de Mürren*, 1859, 0,69 m × 0,81 m).

Dans ces tableaux Albert de Meuron révèle un sentiment très personnel et, pourrait-on dire, très « vécu » de la montagne: il nous introduit dans le monde étrange de l'altitude et nous fait partager sa solitude et son âpreté. Il a bien suivi les recommandations de son père, et ses tableaux laissent apparaître une vigueur de dessin peu commune; les éléments naturels y apparaissent avec une netteté quasi photographique, et l'on s'aperçoit qu'avec lui le paysage alpestre a abandonné les petites et grandes conventions qu'on rencontrait chez Antoine Linck. Mais si, dans *Le repos des chasseurs*, par exemple (huile sur toile: 0,95 m × 1,11 m; signé et daté), la situation est celle de l'orage, qui introduit dans le tableau, avec sa lumière blafarde du premier plan, et son amoncellement de nuages se mouvant dans un jeu de lumières inquiétantes avec un sentiment de drame, qui appartient au romantisme, l'ensemble de la figuration, et surtout le groupe des trois chasseurs, sont d'un naturalisme très poussé. Si bien qu'il semble y avoir usage de deux vocabulaires différents, ce qui nuit à l'homogénéité du tableau, malgré ses grandes qualités de forme et d'exécution.

Mais Albert de Meuron ne va pas en rester à ce style. Philippe Godet nous apprend, qu'interrompant son séjour à la Bettenalp et au lac de Brienz, il part en 1859 avec son ami Colin pour un séjour au pays basque, et que là, au contact de cette lumière différente et déjà méridionale, et d'un pittoresque plus éclatant, sa palette change, montant en couleur, et son style évolue vers moins de rigueur formelle. Revenant dès l'année suivante à ses montagnes, il va maintenant s'installer dans les Grisons, où il va mener de nouveau sa vie de montagnard infatigable, et dont il va devenir un des principaux interprètes en même temps que le peintre du pic de la Bernina.

Selon Ph. Godet le chef-d'œuvre de cette nouvelle manière serait le tableau *Le col de Bernina. Bergers bergamasques gardant leurs troupeaux* (énorme tableau de 2 m × 3,08 m. Conservé au Musée de Neuchâtel, avec sept dessins préparatoires. Le Musée de Neuchâtel conserve aussi un tableau très significatif: *La montagne*, acquis par souscription publique en 1885, ainsi qu'une étude de 1860, *Lac de Bernina*, 0,32 m × 0,44 m). C'est alors, suivant son biographe, qu'il change ses plans et revient au domaine familial de Corcelles, où il retrouve son père dans

l'extrêmité de son âge, et où il se fixe définitivement, peignant tantôt en atelier, sur ses croquis, tantôt en plein air. Une de ses dernières toiles, le très grand tableau *Le matin dans les Alpes* (1882; 1,73 m × 2,73 m; signé du monogramme et daté; conservé au Musée de Genève), autre évocation de la chasse au chamois, laisse apparaître un style plus vibrant et plus détendu, et bien qu'on puisse y surprendre, avec Conrad de Mandach, comme un reflet de la manière de Calame, qui avait dominé la peinture, on a le sentiment que, tard dans la vie, le fils retourne au charme inoubliable du *Lac de Wallenstadt* du père. Mais avec des éléments de composirion analogues, la poésie reste au niveau du sol, tuée par le naturalisme impénitent. Seule subsiste une impression qu'on peut dire apparentée au romantisme, de solitude alpestre, avivée par le moutonnement de sommets de hautes montagnes, qui rappelle les premiers tableaux de Wolfgang-Adam Tœpffer. L'ensemble de ces œuvres importantes reçut la consécration de l'exposition du *Paysage alpestre suisse.*

AUGUSTE-HENRI BERTHOUD (1829-1887) fut l'intime ami d'Albert de Meuron, à qui il doit en grande partie sa vocation de peintre de montagne. Il devait sa formation aux ateliers parisiens, notamment à ceux d'Ary Scheffer pour la figure et de Le Poitevin pour le genre; mais pour le paysage son maître préféré est Corot, dont il reste l'ami jusqu'à la mort du maître. Les peintres de Barbizon furent aussi ses camarades. A vingt-trois ans il se fixe à Lausanne. De là il partira pour des voyages d'étude dans l'Oberland, et c'est ainsi qu'en 1856, à l'auberge de Brienz, il fait connaissance d'Albert de Meuron, qui revenait là pour la quatrième année. Les deux artistes séjournent ensemble à Bettenalp, menant une vie rustique et difficile, partagée entre la grande chasse et la peinture. C'est là que Berthoud se sent attiré irrésistiblement vers le paysage de haute montagne, et il s'installe à Interlaken, où il passera quatorze années en d'incessantes campagnes d'études dans l'Oberland. Depuis 1858 il participe, jusqu'à la fin de sa carrière, aux expositions de Neuchâtel, avec une personnalité bien marquée dans le paysage alpestre.

Son biographe Philippe Godet, qui l'étudie dans l'ouvrage consacré à Albert de Meuron, déjà cité (pp. 182-197), caractérise son style comme celui d'un observateur et d'un interprète de l'Alpe doué de précision, voire de sécheresse, utilisant une « expression serrée, forte et vraie »; c'est ainsi sans doute que pourra apparaître l'ensemble de ses œuvres rassemblé au Musée de Neuchâtel. On n'oubliera pas que cet ensemble reçut la consécration de l'exposition du *Paysage alpestre suisse.* Certains de ces tableaux, comme *Le Wetterhorn au coucher du soleil*, ou *La gorge du Weissbach* attestent l'inflexion romantique reprise au maître de l'Ecole de Neuchâtel (à cette exposition figuraient aussi: *Terrains alpestres* (étude), *La Jungfrau et le Silberhorn vus depuis la Petite Scheidegg, Dans les arolles, Souvenir de la Petite Scheidegg, Vue prise dans le Wagern, La Jungfrau, A Rosenlaui* (nos 39 à 45, et 47). Il est intéressant de remarquer que deux de ces tableaux ont été offerts en 1887 par la *Société Maximilien de Meuron.* Ph. Godet mentionne également *La nuit du chasseur* au Musée de Neuchâtel, dans lequel se retrouverait le voisinage amical d'Albert de Meuron, et deux paysages alpestres: *A la Wengernalp,* à l'hôtel communal de Neuchâtel, et *La Schwandenmatte,* au château de Neuchâtel, siège de l'administration cantonale).

Mais un tableau tardif: *Sur le chemin de la Grande Scheidegg* (1882; acquis dès 1883 pour le Musée de Genève par la *Société François Diday* (0,63 m × 0,97 m. Signé et daté), semble révéler un autre aspect du tempérament de l'artiste. Certes la montagne est rendue avec précision, et tous les détails des Wellhorn, des Wetterhorn et des Schreckhorn sont reconnaissables comme sur nature; c'est vraiment un connaisseur et un ami de la montagne qui a peint le tableau. En même temps le paysage est agréable, étant bien composé autour d'une ligne de fuite en diagonale, selon la méthode de Calame, qui reste toujours le grand modèle. Mais de ce paysage véridique, baigné dans une atmosphère lumineuse et avec des ombres transparentes dans les rochers, qui attestent l'heure matinale, et que reprendra tardivement Ferdinand Holder, se dégage un sentiment singulier, qui est celui des grands spectacles inspirant le bonheur. Comme dans l'*Eiger* de Maximilien de Meuron, des vapeurs et des nuages flottent doucement dans la mi-hauteur, et paraissent prendre une direction assignée par un rideau de sapins; ils confirment la dévotion romantique au momentané et au fugitif. Mais il y a dans cette composition et ces tonalités une douceur et un bonheur qui nous font souvenir que le peintre avait été très lié avec Corot. Vers la fin de sa vie Auguste-Henri Berthoud semble bien avoir été touché par la grâce de la poésie.

Parent de Georges Grisel, dont il sera l'élève, GUSTAVE JEANNERET (1847-1927), après des débuts modestes à Mulhouse, gagne lui aussi Paris, où il se familiarise avec les « réalistes » Millet, Courbet, Bastien-Lepage. Revenu à Neuchâtel où il exposera régulièrement des paysages neuchâtelois à partir de 1884 (il expose également à l'*Exposition universelle* de Paris, en 1900, où il obtient une médaille de bronze), il part lui aussi en campagnes estivales dans l'Oberland; mais s'il cherche parfois le site (*Vallée de Lauterbrunnen*; Musée de La Chaux-de-Fonds), ce qui l'intéresse plus particulièrement est la vie de la montagne, et les titres de ses tableaux sont significatifs à cet égard: *Les cimes, Le premier rayon* (Musée de Genève; acquis en 1895 par la *Société François Diday*), *Les glaciers, L'eau, La roche aux chamois* (Exposition *Paysage alpestre suisse*, no 54), et parfois un penchant poétique qui l'apparente au romantisme, révèle la nature de son goût pour la montagne: *Mélancolie. Tableau d'alpe* (Musée de Neuchâtel).

Jeanneret peut faire figure de paysagiste assez original, dans la lignée de Maximilien de Meuron. Il a un style, et bien caractérisé; Ph. Godet l'a défini peut-être au mieux: « Il s'éprend de l'Alpe et trouve pour l'interpréter une formule bien à lui, faite de simplicité puissante dans l'expression, de hardiesse et d'imprévu dans la mise en scène du motif, dont il supprime systématiquement le premier plan pour laisser à la montagne toute sa grandeur » (*Dictionnaire des artistes suisses*, t. II, 1908). Son tableau du Musée de Genève *Le premier rayon*, bien que ne répondant pas tout à fait à cette analyse, donne une excellente idée de ce style: s'il y a un premier plan, celui-ci est rendu avec toute l'indifférence possible, placé dans une sorte d'ombre arbitraire, et toute l'attention est attirée par le moutonnement des sommets neigeux que l'artiste, comme Auguste Berthoud, détaille en connaisseur. En somme, le procédé est peut-être issu de la technique hollandaise du XVIIe siècle, et peut-être pourrait-on penser a un renouvellement de la manière de De La Rive pour donner une valeur principale à ce qui est éloigné.

Avant de mentionner Blanche Berthoud, fille d'Auguste-Henri, par laquelle nous clorons l'étude de l'Ecole de Neuchâtel, nous indiquerons deux artistes légèrement plus âgés et qui se sont fait une petite place dans le paysage alpestre: Edmond Kaiser et Paul Bouvier. EDMOND KAISER (né à La Chaux-de-Fonds en 1855) avait été dans sa ville natale élève du peintre Hirschy, qui, lui-même, devait ses connaissances au neuchâtelois Henri Gleyre, jadis protégé de Maximilien de Meuron. Il avait tout d'abord passablement voyagé en Suisse et à l'étranger, puis se fixa dans sa ville natale, où il fit une carrière de professeur de dessin des établissements publics. Depuis 1886 il faisait des envois réguliers à la *Société des amis des arts* et à la *Société suisse des beaux-arts*. Il est surtout peintre de la vie locale, mais il prend parfois les sentiers de montagne. C'est ainsi que son grand tableau *Vue prise de la Blumlisalp* (1,65 m × 2,06 m, Musée de Genève) offre un ensemble de pics et de glaciers.

PAUL BOUVIER (né à Neuchâtel en 1857) est, en réalité architecte; mais il a un don particulier d'aquarelliste, formé à Paris et développé en France et en Italie. Il se fixe dans sa ville natale, où il fait une carrière dans un cabinet d'architecture. Mais dès 1882 il envoie des aquarelles à la *Société des amis des arts*, ainsi qu'à la *Société des aquarellistes suisses*, aux expositions fédérales et à la *Société des amants de la nature*, à Paris, dont il est membre. Comme Edouard Kaiser, mais peut-être moins montagnard que lui, il va fréquenter la région de Kandersteg, et J. de Pury, son patron et son mécène, offrira ainsi au Musée de Neuchâtel *Paysage dans la vallée de Frütigen*, et *le Doldenhorn vu de la vallée de Frütigen* (le Musée de Genève conserve également un petit *Paysage d'hiver*, sans doute une des premières œuvres de ce thème encore insolite à cette époque).

BLANCHE BERTHOUD (née en 1864, plus tard Mme Pernod) a de bonnes dispositions pour la peinture, et sera tout d'abord élève de son père, puis complétera sa formation, comme ce dernier et comme tant d'autres, à Paris, où dès 1888, elle expose des portraits. Mais elle rêve de paysage alpestre et entreprend de nombreuses campagnes d'études en montagne. Malheureusement ses forces la trahissent, et elle doit renoncer; elle s'établit alors, s'étant mariée en 1896, à Vaumarcus, sur le bord du lac de Neuchâtel, localité qu'avait déjà fréquentée Maximilien de Meuron, et d'au-dessus de laquelle s'aperçoit, comme l'avait remarqué déjà Edouard de Pourtalès, le magnifique panorama des Alpes bernoises.

Elle aussi, dans son intrépidité fragile, avait conquis de nouveaux horizons à la peinture alpestre s'intéressant, comme autrefois Jacob-Joseph Zelger, aux hautes montagnes de la région de Zermatt, alors peu connues. C'est ainsi qu'elle exécute son tableau principal *Le Breithorn* (conservé au Musée de Neuchâtel; à l'*Exposition universelle* il avait obtenu la mention: *honorable*. Il est intéressant de se souvenir que pour bien voir le Breithorn depuis la région de Zermatt, il faut monter à une altitude d'au moins 2 600 m), lequel, avec deux autres: *Breithorn* et *Castor et Pollux*, a reçu la consécration de l'exposition du *Paysage alpestre suisse* (n°s 58 à 60; les deux études sont également au Musée de Neuchâtel. Le Musée de La Chaux-de-Fonds conserve également *Le Riffelberg*). La région de Montana, alors nouvelle aux « voyageurs », aura sa visite, d'où elle tirera quelques toiles. Celles-ci, ainsi que plusieurs de la région de Zermatt, sont dispersées entre diverses propriétés particulières en Suisse et en Angleterre.

[23] Publié par A. SCHREIBER-FAVRE en 1942, à la suite de la monographie consacrée à l'artiste: *François Diday*, Genève, 1942.

[24] Huile sur toile (1,90 m × 2,50 m). Le tableau est exposé au Salon de Paris en 1842; là il sera lithographié par Terry pour l'album *Les artistes suisses*, qui paraîtra à Paris chez Wild. Reproduit dans l'ouvrage de SCHREIBER-FAVRE, pl. n° 40, le tableau avait été acheté au Salon par la grande-duchesse Anna-Feodorovna, et est aujourd'hui au Musée de Bâle.

[25] SCHREIBER-FAVRE, ill. n° 42 (1,09 m × 1,43 m). Coll. part. à Genève.

[26] Vers 1845 ? (Huile sur toile, 0,37 m × 0,63 m). Musée de Genève.

[27] 1854 (Huile sur toile, 1,22 m × 1,63 m). Musée de Zurich.

[28] C'est aussi avec Rival qu'il part pour l'Italie. Mais celui-ci mourra en rentrant à Genève.

[29] Une *Etude de terrains et de chênes à l'Ile* (Vaud), de 1828 est notée « faite en compagnie de Toepffer peintre » (SCHREIBER-FAVRE, n° 95).

[30] Très nombreux tableaux et études formant la grande majorité dans la liste des commandes et des

ventes, dans les études léguées à l'Athénée et dans la vente posthume.

[31] 1845: Pour un amateur allemand (S-F, n° 83); 1855: pour un amateur anglais à Paris (S-F, n° 161); trois études (0,53 m × 0,30 m): effet du soir, effet du matin, coucher de soleil, plus tard léguées à l'Athénée (S-F, n°s 73 à 75).

[32] S-F, n°s 88, 154, 155, 187, 194; études plus tard léguées à l'Athénée: n°s 50, 62, 93; vente posthume: n°s 21, 31, 36, 54, 64, 118, 128.

[33] *La chapelle de Guillaume Tell et L'Urirostock* (toile 0,42 m × 0,55 m; S-F, illustr. n° 37; propr. part. à Genève). Tableau très romantique par l'effet d'orage, mais ce n'est pas un tableau de montagne proprement dit. *Cascade de Pissevache. Temps orageux* (étude,0,37 m × 0,53 m; catal. S-F, n° 41 des Etudes; cette étude sera renouvelée l'année suivante 1835 (0,36 m × 0,26 m; S-F, ill. n° 38; propr. part. à Genève). Cette seconde étude servira de modèle au grand tableau de 1846 fait pour la reine Victoria, et placé à Osborn House dans l'île de Wight (S-F, ill. n° 38); l'artiste exécutera une réplique de ce tableau en 1852, et c'est cette dernière qui est maintenant au Musée de Genève.

[34] *Un chalet dans les Alpes*, qui, selon NAGLER, aurait été remarqué.

[35] C'est l'année de *Engelhorn et cascade du chemin de Rosenlaui* (0,43 m × 0,54 m) exposé à l'*Exposition nationale suisse* à Zurich en 1940, n° 564 (propr. part.), et *Sur le chemin du Grimsel près la Handeck* (mêmes dimensions et même exposition, n° 565, (propr. part.).

[36] Acquis par la Maison du Roi Louis-Philippe; détruit au château de Neuilly en 1848.

[37] Ce tableau figurera à l'*Exposition universelle de 1855* à Paris, avec *Le chêne et le roseau* (1843); ce choix semble indiquer que Diday considérait ces tableaux comme significatifs. *Le Wellhorn* (1,65 m × 2,01 m; S-F, ill. n° 39) fut acquis en 1842 par le Musée de Lausanne pour 3000 francs.

[38] *Chemin du Grimsel à la Handeck-Orage* (1877) inspiré à la fois par le tableau de Calame de 1839 et par son propre tableau de 1840.

[39] Musée de Berne.

[40] Musée de Genève.

[41] Id. Ce tableau a été lithographié par Calame (classé dans le premier volume de ses lithographies par Calame lui-même; lithographie citée par RAMBERT: *Calame*, 1884).

[42] Huile sur toile (0,55 m × 0,39 m). *Exposit. nationale suisse*, Genève 1896, n° 1099; catal. S-F: I, 86, reprod. pl. 36; propr. part. à Genève.

[43] Peint pour le comte Nicolay. Se trouvait à la Galerie Bollag à Lausanne en 1942. Reprod. S-F, pl. 46.

[44] Huile sur toile (0,43 m × 0,54 m). Légué à son ami Dubois-Melly. *Exposition nationale suisse*, Zurich, 1940, n° 565. S-F, reprod. pl. n° 15.

[45] On peut se demander si ce tableau, qui aura pu être aperçu d'Albert de Meuron, n'a pas servi de modèle à celui-ci pour son tableau *Lac des quatre cantons. La Frohnalp. Effet d'orage*, aussi arbitraire et peu convaincant, malgré ses qualités d'exécution.

[46] 4 avril.

[47] Huile sur toile (0,55 m × 0,42 m). S-F, illustr. n° 37. Propr. privée à Genève.

[48] Etude (0,53 m × 0,37 m). S-F, catal. n° 41.

[49] 30 octobre 1855.

[50] *Kunstgespräche in der Alpenhütte*, in *Alpenrosen*, année 1822. (Notre traduction).

[51] Bibliothèque publique et universitaire de Genève. Cité par SCHREIBER-FARVE, *op. cit.*

[52] Plusieurs peintres étrangers, et notamment l'Alsacien Loutherbourg, avaient peint ce site (Loutherbourg en 1787-1788). Delaborde semble ne pas le savoir. De même Delaborde ignore les œuvres des artistes anglais accompagnant les voyageurs anglais du Grand Tour, et sur lesquels nous reviendrons ailleurs.

[53] Delaborde ignore (ou feint d'ignorer ?) les tableaux de De La Rive, qui étaient d'autant moins inconnus à Paris que l'impératrice Joséphine en avait acquis au moins un.

[54] Le paysage russe sera au contraire très à la mode vers 1850, non pourtant pour lui-même, que sous forme de scènes de chasse aux fauves.

[55] M. SCHREIBER-FAVRE, *op. cit.*, en a dressé la liste.

[56] Les plus anciens élèves de Diday sont à peine ses cadets, ou plutôt ses contemporains. Parmi ceux-ci le plus âgé est JOHN COINDET (1800-1857), qui est donc de deux ans l'aîné de Diday, qui fut élève de Calame aussi, et qui semble avoir été surtout un amateur, mais un écrivain d'art aussi, qui deviendra directeur du *Fédéral*, que nous avons déjà rencontré. – Le suivant par l'âge serait LOUIS GEORGE-LEGRAND (1801-1883), qui fréquenta l'atelier vers 1830 et qui se consacra au paysage du Pays de Vaud, du Léman, d'Annecy, et de l'Oberland; il exposa régulièrement à la *Société des amis des arts* de Genève de 1837 à 1868, et on fit en 1883 une rétrospective de son œuvre. – MARC TEPPING (1803-1871) est aussi surtout un amateur, qui se consacra au commerce des tableaux; mais il expose régulièrement à Genève de 1839 à 1863, et fera un envoi à Zurich en 1840. Il peint de petits tableaux, souvent sur cuivre, consacrés au paysage suisse (*Chillon, Lac de Brienz* (Exposit. de Genève, 1859, n° 391), *Dents du Midi*, etc.), dans lequel apparaissent parfois, au second plan et au loin, de hautes montagnes enneigées, comme *Lac romantique* (ARNOLD NEUWEILER, *La peinture à Genève de 1700 à 1900*, Genève, 1945, reprod. p. 88; propr. part.) – CHARLES LOUIS GUIGON (1807-1882) n'a pas été élève de Diday, mais on s'accorde à reconnaître en lui un disciple fervent du maître et à considérer le trio Diday-Calame-Guigon comme

inséparable artistiquement et bien représentatif de l'école de paysage de Genève. Il expose à Genève de 1826 à 1881, ainsi qu'à Paris en 1840; en 1843 il est professeur de dessin à Genève. Ses paysages sont ceux du Léman, de la Savoie, du Valais, de l'Oberland, de Venise. Il se fait une spécialité de l'aquarelle, de la lithographie, de même de l'eau-forte: il participe, avec Diday, Calame et Menn de 1843 à 1848 à l'*Album de la Suisse romane*, et donne en 1877 un album d'*Essais de gravure à l'eau-forte*, composé de neuf planches consacrées au lac de Genève. Toutes ces œuvres sont aimables et très plaisantes, mais la montagne reste lointaine, parfois cependant pesante et menaçante, comme dans *Au lac de Brienz* (NEUWEILER, reprod. p. 93; propr. part.; tableau lithographié par Terry, 1858, pour l'album *Les artistes suisses*, pl. 19, paru à Paris). – HENRY MOTTU (1815-1859) se consacre aux paysages de Suisse et de Savoie, puis s'intéresse à la gouache, et fait de l'enseignement. Il envoie *Vallée du Hasli* à l'exposition de Berne en 1848 et donne quelques planches à l'*Album de la Suisse romane*. Le Mont-Blanc apparaît, bien lointain, dans *Morges et le Mont-Blanc* (NEUWEILER, reprod. p. 92; propr. part.) – CLAUDE HUYARD DE TOUR (1818-1886) est un Savoyard venant de Cluses, comme GEORGES LOPPÉ (1825-1963)venant de Chamonix mais en réalité d'origine montpellieraine; ils seront étudiés ailleurs, avec l'Ecole française. – JOHANN JAKOB STADLER (1819-1855), mort jeune, venait de Zurich, et fit des campagnes d'étude en montagne, en s'intéressant surtout aux sous-bois et aux forêts. – PAUL VAUCHER (1824-1885) venait de Lausanne. Il est aussi le paysagiste agréable de la Suisse, de la Savoie, du Dauphiné et également de l'Algérie, dont il expose des paysages à Genève en 1859, 1861, 1864, après avoir exposé à Zurich en 1847, 1851, 1852. – JACQUES DUNANT (1825-1870), disparu jeune aussi, a multiplié les études en montagne, mais il laisse peu de tableaux, parmi lesquels cependant un *Paysage alpestre* (1845) au Musée de Genève, et *Le Reichenbach au-dessus de sa chute* (coll. particulière à Genève). – AMÉDÉE BAUDIT (1825-1890) n'est que modestement de l'Ecole genevoise car il s'installe à Paris jusqu'en 1867, puis se fixe à Bordeaux, où son atelier sera assez fréquenté. Il expose néanmoins à Genève, ainsi qu'à Bordeaux, Lyon, Paris. Le Musée de La Rochelle conserve *Vue de la Dent du Midi*. – SAMUEL DELAPEINE (1826-1894) s'intéresse beaucoup au midi de la France. – FRANCIS VAUAGNAT (1826-1910) abandonne la photographie et travaille le paysage chez Diday, la figure chez Lurgardon, et les animaux chez Humbert. Il sera surtout peintre d'animaux en pâturage et dans les hauts alpages, où il obtiendra un grand succès. Dans cette abondante production il faut mentionner *Col de la Gemmi* (1873) acquis par la *Société des beaux-arts* de Turin.

Avec Gandon et Rischgitz commence la série des artistes plus jeunes d'une génération, qui peuvent avoir pour Diday la considération d'un élève pour son maître. Mais ADOLPHE GANDON (1828-1889), qui venait de Berne, se consacra aux sujets militaires. – EDMOND RISCHGITZ (128-1909) exposera à Genève, Zurich et Paris (1860), puis se consacrera à la peinture sur émail et sur porcelaine, pour lesquelles il y a toujours eu une forte tradition à Genève. – PIERRE ALEXANDRE JEANNIOT (1826-1892) venait de Dijon, et ANTONIN FANART (1831-1903) venait de Besançon; ils seront étudiés dans l'école française. – AUGUSTE VEILLON (1834-1890), Vaudois de Bex mais Genevois d'adoption, fut un des plus exquis paysagistes de Genève, mais va peu compter comme peintre de montagne. A son tour il refait l'itinéraire des grands peintres, passant par Claude Gellée, William Turner, Rome; il y ajoute, à l'instar de Fromentin avec qui il s'était lié à Paris, l'Orient, l'Egypte, la Tunisie, la Syrie, La Terre Sainte. En Suisse les Dents du Midi, le Lac de Brienz (*Vue du Lac de Brienz*, Musée de Berne), le Lac des Quatre Cantons (*Engstlenalp; Matin d'automne au lac des quatre cantons* (1867), Musée de Winterthur en 1958) avaient été ses prédilections, avant de goûter plus tard à la gravure à l'eau-forte et à la céramique. – CHARLES MONNIER (1837-1875), élève successivement de Diday, Guigon, Calame et Menn, voyage à Paris où il se lie avec Corot, et s'éprend du paysage romain, est l'un des plus exquis poètes en peinture de l'Ecole de Genève. – ALFRED SCHÖCK (1841-1931), venant de Bâle, après une formation éclectique achève son initiation chez Diday. Il est aussi paysagiste de plaine. Le Musée de Saint-Gall conserve *Sasturm*. – Le dernier par l'âge serait AUGUSTE PLANCHARD (1845-1885).

La fin de cette étude paraîtra dans la prochaine édition de *Genava*.