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

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

Band: 40 (1992)

Artikel: Quelques remarques et documents autour d'un tableau "italique" du Palais de l'Athénée : la "Vue du lac d'Albano au soleil couchant" par Pierre-Louis De la Rive (1786)

Autor: Guerretta, Patrick-André

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-728532

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

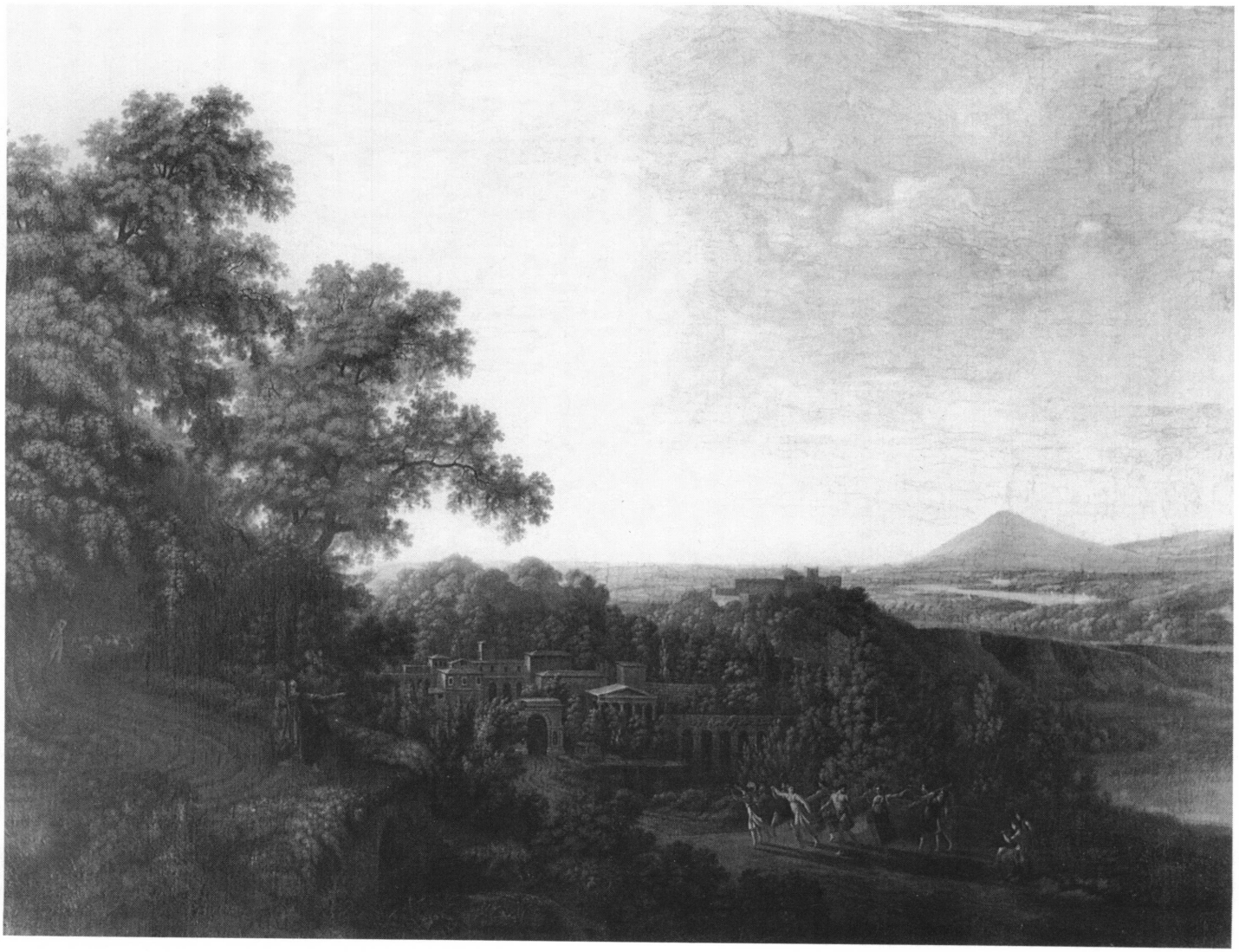
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Quelques remarques et documents autour d'un tableau « italique » du Palais de l'Athénée : la « Vue du lac d'Albano au soleil couchant » par Pierre-Louis De la Rive (1786)

Par Patrick-André GUERRETTA

Grande composition classisante bien connue des habitués du Palais de l'Athénée, la « Vue du lac d'Albano au soleil couchant » par Pierre-Louis De la Rive (1753-1817) n'a guère retenu l'attention des historiens de l'art genevois (fig. 1). Cette relative indifférence n'est pas étonnante dans la mesure où la toile souffre d'un accrochage

1. Pierre-Louis De la Rive. *Vue du lac d'Albano au soleil couchant.* 1786. Huile sur toile. 151 x 194 cm. Signé et daté en bas à droite : « de la Rive pinx. 1786 ». Genève, Palais de l'Athénée, collection de la Société des Arts, Inv. n° DEL (1) 10.



ingrat dans la cage d'escalier du Palais, et d'une apparence « noircie » que tous déplorent ; plus encore, elle est la conséquence des maigres informations publiées dont nous disposons sur son auteur autour de 1785. Bien avant l'exécution de la fameuse série des « Mont-Blanc » qui couronnera son oeuvre, la carrière de De la Rive, encore « en devenir », va pourtant connaître ces années-là un tournant décisif avec la réalisation, longtemps souhaitée et appuyée par le Conseiller François Tronchin (1704-1798)[1], du traditionnel voyage d'Italie[2].

S'il est vrai que les séjours italiens des Vaudois Abraham-Louis-Rodolphe Ducros (1748-1810), Jacques Sablet (1749-1803) et du Genevois Jean-Pierre Saint-Ours (1752-1809), artistes que De la Rive fréquenta étroitement pendant son séjour à Rome (novembre 1784 - mars 1786), ont déjà fait l'objet d'intéressantes études ces dernières années[3], l'*iter italicum* de celui-ci se caractérise par la place discrète que la critique d'art lui a réservée. Hormis une précieuse autobiographie publiée à titre posthume en 1832[4] et quelques lignes décrivant de façon lapidaire la chronologie ou quelques caractéristiques stylistiques de la période « italique » de De la Rive[5], seuls Daniel Baud-Bovy[6] ou, plus récemment, Georges de Morsier, Anne de Herdt[7] et Mauro Natale[8] ont essayé de mettre en évidence, chacun dans une optique quelque peu différente, certains aspects de l'activité italienne et post-italienne de l'artiste entre, globalement, l'automne 1784 (arrivée à Rome) et le printemps 1787 (retour à Genève via Dresde). Un mémoire relatif à cette période mal connue, comprenant le catalogue raisonné d'un corpus sélectif de dessins, vient de clore la recherche de pré-doctorat de l'auteur ; il propose une chronologie circonstanciée du voyage ainsi qu'un essai sur la genèse, l'épanouissement puis l'affaiblissement de la *maniera italica* de De la Rive dont nous possédons, au Palais de l'Athénée, l'une des expressions les plus abouties[9].

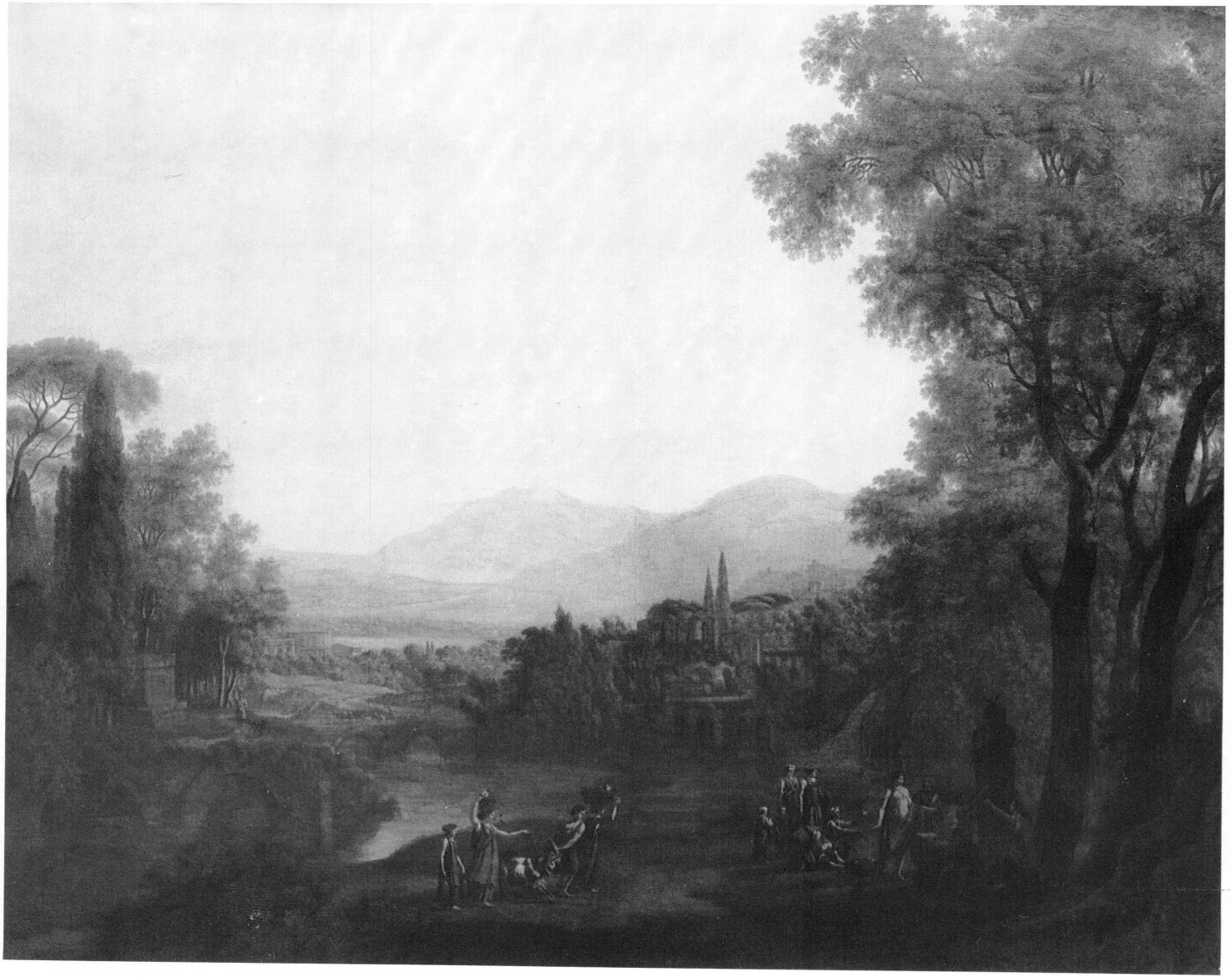
2. Pierre-Louis De la Rive. *Feuille d'étude au musée Pio-Clementino : tête de l'Apollon du Belvédère.* 1785. Pierre noire et rehauts de gouache sur papier blanc. 53 x 41,5 cm. Genève, collection privée.

Genèse d'une sensibilité « italique »

Contrairement à une idée parfois rencontrée, De la Rive n'achève aucun tableau en Italie[10]. En effet, dès son installation à Rome, à la fin novembre 1784, ses priorités artistiques sont clairement dégagées : d'une part le dessin d'après l'antique, en l'occurrence la copie studieuse — et souvent laborieuse — des marbres célèbres du musée Pio-Clementino, du Capitole et, plus tard, des villas Albani et Borghese, propédeutique indispensable pour le peintre d'histoire qu'il aspire à devenir (fig. 2) ; d'autre part, avide d'acquérir les rudiments de la composition « héroïque » qu'il avait tant admirés chez les maîtres paysagistes du XVIIe siècle, Gaspard Dughet et Claude Lorrain surtout, il accumule les études faites sur nature lors de « courses de paysage » dans les hauts lieux pittoresques de la campagne romaine (Frascati, Tivoli, Albano) en compagnie de Ducros, chez qui il loge au début de son séjour[11], ou de René Louis Maurice Béguyer de Chancourtois (1757-1817), peintre et architecte nantais. Cependant, cet appétit d'apprendre qui consiste pour lui à « digérer beaucoup plus avant de faire » semble s'émousser dès l'hiver 1785 déjà. Dans les précieuses lettres qu'il adresse tout au long de son voyage à son épouse Théodora-Charlotte De la Rive-Godefroy (1749-1830), qui réside alors à Dresde d'où elle est originaire[12], nous pouvons en effet déceler la lointaine origine de la toile du Palais de l'Athénée. Ainsi, le 23 février 1785 De la Rive, lassé de dessiner *in situ* et depuis peu installé au coeur du quartier des artistes, Place d'Espagne[13], brûle de composer un tableau à l'huile,

autant pour mettre à l'épreuve son inspiration que dans le but de se confronter à ses concurrents et aux arbitres du genre, comme Angelika Kauffmann (1741-1807) ou Johann Friedrich Reiffenstein (1719-1793), sur qui il porte par ailleurs des jugements sans complaisance[14]. L'idée ne le quittera plus désormais et il jalonne les lettres successives de remarques relatives à cette entreprise: « peindre le genre que je suis venu chercher (...) le haut héroïque »[15]. Bien vite cependant, on le sentira résigné à tempérer ses ambitions et à écourter son séjour italien, initialement prévu pour deux ans, tant les pressions sentimentales et financières de son épouse, jalouse et manipulatrice, que les appréciations sévères de Saint-Ours sur ses capacités à bien dessiner la figure lui pèseront. Le 9 mars pourtant, déçu par la qualité des toiles tissées à Rome, De la Rive projette encore de faire venir de Dresde des supports de meilleure qualité par l'intermédiaire d'Anton Graff (1736-1813), célèbre portraitiste zurichois installé en Saxe et ami de son beau-père; le 4 mai, il commande pour son nouvel atelier près du Palais Farnèse « quatre

3. Pierre-Louis De la Rive. *Vue prise de la Villa Hadriana avec sacrifice au dieu Pan, matinée fraîche.* 1786. Huile sur toile. 150 x 192 cm. Signé et daté en bas à gauche: « de la Rive. 1786 ». Genève, collection privée.



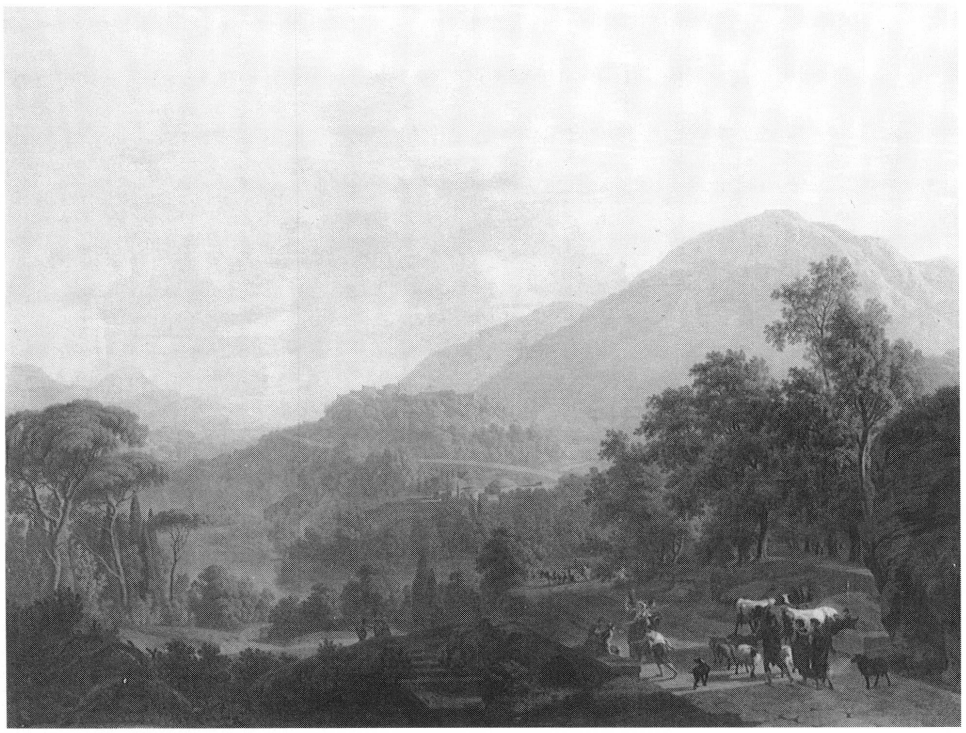
toiles de 6 pieds de long sur 4 pieds 8 pouces de haut, mesure de France» et donne d'intéressantes précisions sur la préparation des supports de ses futures compositions[16]. Les quatre toiles ne quitteront pas Dresde puisqu'en automne 1785, suite aux atermoiements de son épouse et alors qu'il visite Naples et ses alentours, il renonce définitivement au projet qu'il expliquait encore en ces termes en août et que soutenaient ses amis Antonio Canova (1757-1822)[17] et, dans une moindre mesure, Saint-Ours: «Mes ouvrages doivent se ressentir absolument du séjour que je ferai ici si je peux y peindre quelques tableaux (...). Je suis en très bon chemin pour la figure, mais il faut continuer (...) si j'exécute mon projet, ils [Canova et Saint-Ours] me voient dans peu à la tête des paysagistes, et (...) au moins je crois que je pourrai marcher de niveau avec les premiers»[18].

Désormais pressé par le temps, il rentre précipitamment de Naples en octobre 1785 afin d'ébaucher avant l'hiver quelques tableaux sur toiles romaines qu'il prévoit déjà d'envoyer à Paris[19]; bien que doutant une fois de plus de ses capacités à peindre l'«historique», il exécute alors huit ébauches à l'huile entre octobre-novembre 1785 et la mi-janvier 1786, période qu'il passe exclusivement en atelier, pressé par l'«énorme besogne» qu'il doit achever avant son départ pour Dresde prévu pour le début du mois de mars. Ces ébauches de paysage ne comportaient ni personnages ni animaux ni «fabriques»: «(...) alors [à Dresde] je penserai à les meubler car, jusques à présent, je ne me suis occupé que de la composition des paysages. C'est une partie pour laquelle j'ai un besoin absolu de Rome et d'avis. Mon style actuel est si différent de ce qu'il était que j'ai un peu de peine à marcher tout seul»[20]. Le 16 janvier 1786, il interrompt les ébauches; elles seront roulées et envoyées à Dresde le 10 février. Endommagées lors du transport, seules trois d'entre elles, comme en témoigne une lettre envoyée à Saint-Ours en juillet 1787[21], semblent avoir été retravaillées et deux au moins achevées à la fin de 1786. Quant à la toile du Palais de l'Athénée, elle n'appartient pas à ces ébauches romaines, ni son pendant, la «Vue prise de la villa Hadriana avec sacrifice au dieu Pan» (fig. 3). En effet, ces deux compositions ont été élaborées entre la mi-avril 1786, date du retour de l'artiste à Dresde et la fin septembre de la même année[22]; un *terminus antequem* nous est fourni par De la Rive lui-même dans une lettre à Saint-Ours du 29 septembre 1786, où le peintre précise que ses «effets», comprenant entre autres ses «tableaux roulés», ne sont parvenus à son atelier de la Kreuzgasse qu'au cours de la dernière semaine de septembre: «J'ai terminé il y a quelques jours deux tableaux un peu plus grands que ceux que tu m'as vu ébaucher à Rome (...) je suis bien loin d'en être content, je ne les ai pas encore exposés, mais quelques personnes qui les ont vus m'en ont fait de très beaux compliments»[23]. D'ailleurs, les dimensions de ces deux premiers tableaux «italiques», rapportées dans le catalogue autographe de l'artiste (folio 1, année 1786) et corroborées par les toiles mêmes, correspondent exactement à celles prescrites par l'artiste dans sa «commande» du 4 mai 1785 adressée à Graff.

Les prototypes de Dresde

Accueilli dans sa belle-famille jusqu'au 4 avril 1787, date du départ pour Céligny où les De la Rive louent la «maison Fatio»[24], le peintre travaille uniquement en atelier. Hormis les esquisses à l'huile sur toiles romaines de l'hiver 1785-1786, les «matériaux» qu'il rapporte d'Italie se composent essentiellement de nombreuses études à la mine de plomb et à la pierre noire, parfois sommairement travaillées au lavis de sépia ou à l'encre de Chine, ainsi que de quelques «ébauches de composition» au lavis de sépia sur croquis à la mine de plomb, plus tard collées sur feuillets bruns et réunies en un album factice (ancienne collection du Professeur G. de Morsier, depuis 1978 au Musée d'art et d'histoire, Inv. 1978-68). Ces trente-deux petites ébauches (dont certaines sont postérieures au voyage d'Italie, environ 9,5 x 12 cm chacune) ont constitué des matrices de composition que De la Rive utilisera par la suite dans ses huiles (par exemple fig. 5 et 6, ou 3 et 10), voire simultanément dans certains «tableaux dessinés», genre dans lequel il connaîtra, avec Saint-Ours et Adam-Wolfgang Töpffer (1766-1847), un grand succès au-delà même de Genève dans les années 1790[25].

Dans la perspective du retour à Genève, il se met, comme nous l'avons vu, résolument au travail: «Je ne voulais point rentrer dans ma patrie sans y présenter quelques fruits de mon voyage: j'exécutai donc, pendant une année, quatre tableaux composés dans le style de Claude Lorrain (...)»[26]. Il s'agit de ses premiers pendants entièrement conçus à Dresde auxquels s'ajoutera, en décembre 1786, la paire peinte sur deux des trois ébauches romaines parvenues intactes en Saxe en septembre, de dimensions légèrement inférieures, qui complètera ainsi les quatre compositions annoncées à Rome dès la fin de l'hiver 1785; ce sont les «Vue de Gensano depuis Nemi» (fig. 4) et «Vue de Frascati prise du bas» (fig. 5). Le catalogue autographe mentionne encore l'existence d'un cinquième paysage italianisant achevé à Dresde: «Escalier sur le Mont Palatin composé avec le temple de la Concorde, figures et animaux, le matin», de l'ancienne collection d'Henriette de Montpezat, comtesse de Redern (1770-1830) (env. 49 x 65 cm, localisation aujourd'hui inconnue). Dans plusieurs lettres qu'il adresse en 1786 et 1787 à Saint-Ours, qui poursuivait son séjour à l'Académie de France à Rome, De la Rive nous renseigne utilement sur l'exécution de ces grandes toiles que nous nommerons désormais «prototypes de Dresde». Entre



4. Pierre-Louis De la Rive. *Vue de Gensano depuis Nemi avec une partie de l'île d'Ischia, une heure avant le coucher du soleil.* 1786. Huile sur toile. 143 x 190 cm. Signé et daté en bas à droite: «de la Rive pxt. 1786». Genève, collection privée.

5. Pierre-Louis De la Rive. *Vue de Frascati prise du bas par une matinée d'automne avec diseuse de bonne aventure et un troupeau aux portes de la ville.* 1786. Huile sur toile. 143 x 175 cm. Signé et daté en bas à gauche: «de la Rive pxt. 1786». Zurich, marché de l'art (décembre 1991).

6. Pierre-Louis De la Rive. *Esquisse de composition italique.* 1785-1786. Mine de plomb et lavis de sépia sur papier blanc. 9,5 x 12,5 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1978-68/35.

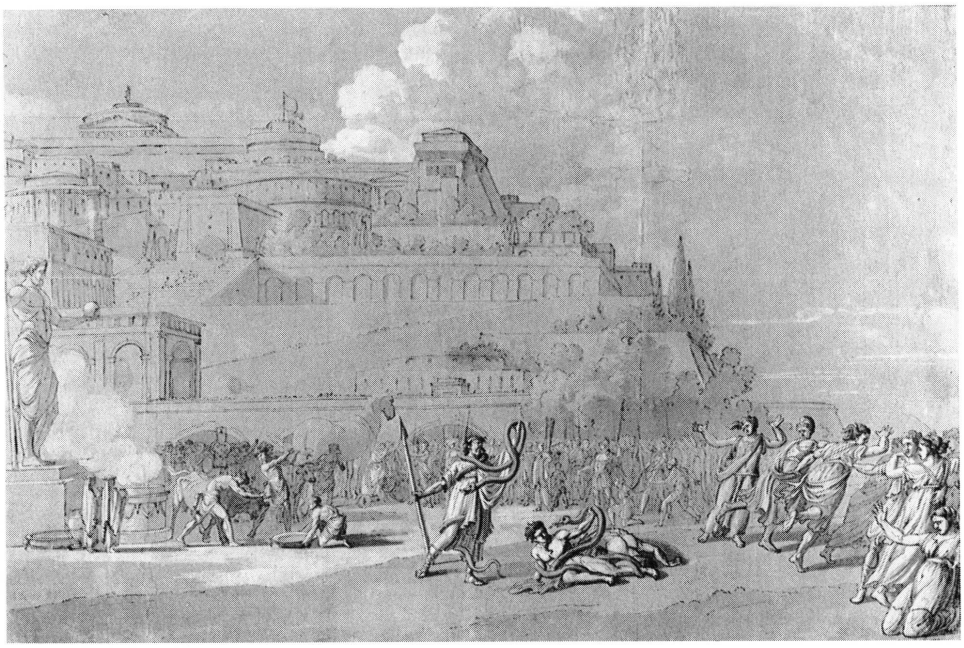
autres préoccupations, le peintre doute encore de leur valeur stylistique malgré l'apparente satisfaction du directeur de l'Académie de Dresde, le Vénitien Giovanni Battista Casanova (1730-1795), ancien élève d'Anton Mengs à Rome et frère du célèbre aventurier. Dès le premier séjour de l'artiste genevois en Saxe remontant à l'été 1777, le maître lui avait « ouvert les yeux » en lui révélant la supériorité des paysages classisants de l'école italienne du XVIIe siècle, le contraignant en outre à renoncer à la copie exclusive des Hollandais afin de composer des tableaux de son cru[27]. Le 29 janvier 1787, De la Rive écrit ces quelques lignes à Saint-Ours : « (...) Casanova m'a paru surtout content du style ; il s'agira de voir ce qu'on en dira ailleurs car ici il y a peu de juges compétents »[28]. Il est clair dès lors qu'au-delà des scrupules de « style », il pense déjà à l'accueil que les Genevois, et surtout la critique parisienne, réserveront à ces quatre toiles « italiques » : d'elles dépendra son avenir de paysagiste « d'histoire » auquel il est encore obstinément attaché.

Analyse d'un « locus classicus »

Les alentours des lacs de Nemi et d'Albano, au sud-est de Rome, étaient devenus un *locus classicus* pour les paysagistes de la seconde moitié du XVIIIe siècle se réclamant de l'héritage du Lorrain (Labruzzi, Wilson, Wright of Derby entre autres). Dans l'entourage immédiat de De la Rive à Rome, Jacques Sablet, mais aussi Nicolas-Didier Boguet (1755-1839) et Jacob More (1740-1793), deux peintres qu'il admirait[29], s'en sont inspirés pour plusieurs toiles[30], et peut-être avait-il vu chez les Barberini, chez qui il était introduit, la petite huile sur plaque de cuivre représentant une partie du lac avec Castelgandolfo à l'arrière-plan peint par Lorrain en 1639 (LV 35). D'ailleurs, le séjour d'Albano était très couru non seulement en tant que lieu pittoresque, mais aussi grâce à la large et brillante hospitalité qu'y exerçait l'été le Cardinal François Joachim de Pierres de Bernis (1715-1794), ambassadeur de France depuis 1769 et dont le salon romain était devenu le lieu de rencontre de tous les artistes et voyageurs de marque. Selon les lettres de De la Rive à son épouse, le Cardinal, qui avait déjà distingué Saint-Ours à peine arrivé à l'Académie de France[31], recevait régulièrement notre artiste genevois à sa table, ainsi qu'à l'occasion de concerts ou de ses célèbres « conversations » du vendredi ; il semble surtout lui avoir servi d'intermédiaire privilégié auprès de la noblesse romaine — et de ses collections de tableaux —, d'artistes et de commanditaires prestigieux et dans une moindre mesure à l'Académie de France, puisque les relations de De la Rive avec l'institution semblent se limiter à quelques rencontres formelles avec le directeur de l'époque, Louis-Jean-François Lagrenée (1725-1805)[32].

Dans l'année 1785, De la Rive se rend à plusieurs reprises à Albano. Une première fois à la mi-mai avec Chancourtois où, dans le cadre d'une « course » à Frascati et à Marino, il aperçoit le « joli lac (...) une tasse, de deux lieues et demi de tour, de l'eau la plus pure et la plus limpide ; il est à peu près rond et environné de tous côtés d'une suite de collines très couvertes de bois ; c'est le cratère d'un ancien volcan (...). La nature, dans ce beau pays est singulièrement intéressante, soit pour un paysagiste, soit pour un naturaliste, par la variété des sites, de certains accidents heureux qu'on ne rencontre pas ailleurs »[33]. Il y retourne du 20 au 22 mai avec Jean-Louis Robert Tronchin, neveu du Conseiller, et le pasteur Mestrezat lors d'une « course d'Albane » via Ariccia et Nemi ; enfin pendant la première quinzaine d'août, où il fait « joyeuse vie » chez le Cardinal de Bernis accompagné des grands noms de l'aristocratie romaine : « Après la vie que j'ai menée à Tivoli, à Rome, à Frascati, venir à Albano, c'est presque aller à Paris. Tout y est si vivant, si brillant ; c'est le centre du grand monde attiré par le Cardinal »[34]. De ce troisième séjour, le plus long, il rapporte une douzaine de dessins dont nous avons malheureusement perdu la trace aujourd'hui, et dont certains constituaient probablement des études préparatoires en vue du tableau du Palais de l'Athénée.

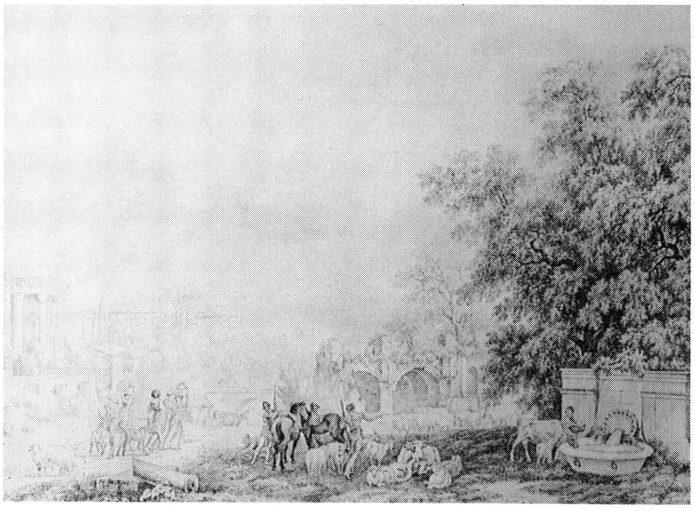
L'étude fort complexe de l'influence du Lorrain sur la manière « italique » de De la Rive reste pour l'heure en cours ; le premier document attestant l'intérêt de celui-ci pour son futur « maître » est une courte lettre de Jérôme Devigneux (1727-1794), marchand de tableaux français établi à Mannheim, adressée de Nyon le 28 juin 1775 à François Tronchin[35]. Les séjours successifs de l'artiste à Mannheim et surtout à Dresde (de l'été 1777 à l'été 1779



7. Pierre-Louis De la Rive. *Laocoon, ses deux fils et les deux serpents, sacrifice du taureau devant l'autel de Poséidon et le cheval de Troie avec architectures à l'antique.* Eté 1786. Lavis d'encre de Chine et de sépia sur esquisse à la mine de plomb avec rehauts de gouache blanche sur papier bleu. 58 x 89 cm. Genève, collection privée.

et de mai à septembre 1784) ne feront qu'accentuer sa fascination pour le paysage «claudien»[36]: comme il l'affirme dans son autobiographie, de façon vague encore, la «Vue du lac d'Albano au soleil couchant» est sciemment composée «dans le style de Claude Lorrain»; dans une lettre à Saint-Ours du 19 juillet 1788, il avoue à ce propos, suite à une nouvelle visite à la Galerie de Dresde: «auparavant j'admirais une foule de tableaux auxquels je ne peux plus accorder qu'un mérite assez médocre. Les Flamands paysagistes ont entre autres bien perdu à mes yeux; quand je me rappelle Lorrain au palais Altieri, Doria, Colonne, je ne peux plus rien souffrir»[37]. Pour composer le tableau du Palais de l'Athénée, De la Rive paraît avoir plus précisément été influencé par les œuvres de la maturité et de la fin de la vie du maître, qui caractérisaient d'ailleurs les anciennes collections Altieri et Colonna, parenté stylistique déjà relevée par Marcel Roethlisberger[38]. Pendant son séjour à Rome, il aura probablement admiré au palais Colonna les grands Lorrain peints après 1669, encore dans la galerie familiale avant 1786, et étudié de près au palais Doria, à côté des Dughet et des van Bloemen, la «Vue de Delphes avec une procession» (LV 119), comme l'indique le motif des sacrificateurs provenant du deuxième plan qu'il réutilisera en été 1786 dans une magnifique composition dessinée sur papier bleu représentant «Laocoon et le sacrifice du taureau devant l'autel de Poséidon» (fig. 7). Le 23 février 1785, suite à une visite au Palais Altieri, il mentionne enfin le parangon du paysage claudien que son ami Boguet copiera ces années-là[39]: «un grand tableau (...) qui est au palais Altieri est je crois le premier paysage qu'il y ait au monde.»[40]. Il s'agit du «Paysage avec le père

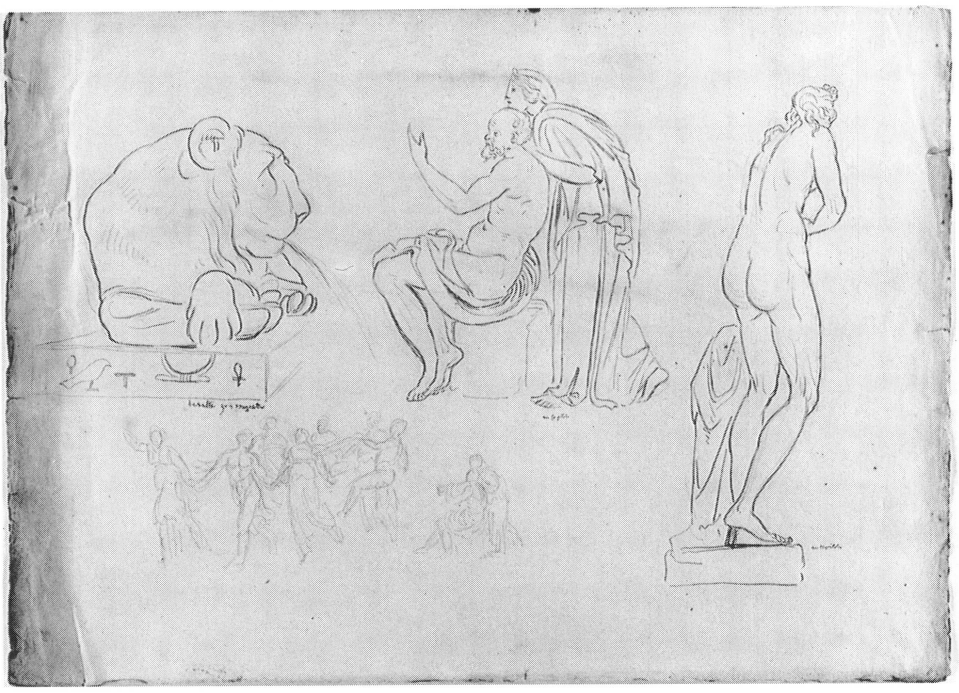
8. Pierre-Louis De la Rive. *Paysage italique avec le temple de la Sibylle, ruines, fontaine, personnages et animaux.* 1797. Lavis de sépia sur esquisse à la mine de plomb. Dimensions inconnues. Signé et daté en bas à gauche: «de la Rive 1797. 6». Zurich, collection privée.



de Psyché sacrifiant au temple d'Apollon» de 1663 (LV 157) — aujourd'hui à Anglesey Abbey ainsi que son pendant — que M. Roethlisberger confirme être resté au palais Altieri pendant tout le XVIIIe siècle[41]. De la Rive est surtout fasciné par l'espace du tableau, qui se déroule en une «foule de plans, à perte de vue, avec la magie la plus étonnante», et qu'il s'efforcera d'«imiter» systématiquement dans les prototypes de Dresde[42]; une citation originale du «Lorrain Altieri» se retrouve encore dans un beau lavis classisant de 1797 (fig. 8).

Il est indéniable que le paysage du Palais de l'Athénée s'inscrit pleinement dans une réinterprétation des compositions tardives du Lorrain. Grâce à ses dimensions exceptionnelles (c'est la plus grande toile de l'artiste), à son iconographie et à son angle de vue très large, il rompt clairement avec les oeuvres antérieures à 1784, encore tributaires de la tradition hollandaise, dont nous conservons de rares témoignages[43]. De la Rive, pour la première fois depuis le «choc» esthétique de 1777 à la Galerie de Dresde, met ici en pratique ses réflexions concernant la démarche du paysagiste «moderne«, c'est-à-dire résolument dégagé de la suprématie d'un genre (le paysage hollandisant) et d'une technique (le «fini», l'économie chromatique) dans lesquels il avait été conforté durant ses années d'apprentissage sous la férule de Tronchin et du chevalier Nicolas Henri Joseph de Fassin (1728-1811), son premier maître[44]; dans cette œuvre, il adhère très nettement à une sensibilité néo-classique pour le paysage «historico-héroïque» que le contexte de Dresde, berceau des ouvrages de Winckelmann qu'il connaissait bien, ne pouvait que favoriser. La «Vue du lac d'Albano» participe ainsi de cette démarche «italique» de l'artiste, fondée tant sur l'assimilation intellectuelle d'une Antiquité idéalisée que sur l'enthousiasme plus concret pour la scène romaine; celle-ci et son espace «magique» y sont rendus de façon complexe, dans le cadre d'une topographie «composée», puisque le panorama qui se déroule sous nos yeux, apparemment saisi depuis le célèbre belvédère de Miralago, assemble divers motifs empruntés à des perspectives différentes[45]. La composition présente par ailleurs une tension subtile dans une trame à dominante orthogonale que rythment quelques accents diagonaux; en effet, le peintre respecte l'échelonnement des plans successifs clairement différenciés: une plate-forme profonde et surélevée accueillant l'«action», un deuxième plan avec architectures à l'antique — probablement Albano idéalisée[46] —, et le palais de Castelgandolfo surplombant l'extrémité occidentale du lac, enfin un vaste arrière-plan couronné par la silhouette du Monte Cavo — mais il introduit des lignes de composition qui infléchissent l'apparente rigidité de l'organisation spatiale. Ainsi le chemin courbe qui surgit de la végétation dense du quart gauche du tableau constitue un accent oblique qui se poursuit en contre-bas, sur le devant de la plate-forme dans les repoussoirs constitués par les buissons. Ce motif du «chemin pénétrant» a été étudié par M. Roethlisberger en tant que caractéristique «romantique» — voire bucolique en l'occurrence, avec berger, moutons et épaisses ramures — des émules du Lorrain[47]; un beau paysage de Boguet, vers 1790, de l'ancienne collection Eynard présente d'ailleurs d'étonnantes similitudes avec la toile du Palais de l'Athénée, à l'exception du chemin qui, comme souvent chez Lorrain, renforce la structure horizontale de la composition en créant une sorte de repoussoir sur tout le premier plan[48]. Chez De la Rive, la masse sombre ainsi constituée sur l'avant-plan gauche conjugue par conséquent un double «effet», lumineux — le contre-jour — et compositionnel — l'accent diagonal. Enfin, dans un souci d'équilibre des masses et de dynamisme spatial, le peintre met en valeur l'axe de pénétration du regard attiré sur la droite par le point de fuite profond et lumineux du Monte Cavo. D. Baud-Bovy avait déjà pressenti dans les prototypes de Dresde, sans toutefois l'apprécier, ce procédé de composition fondé sur le clair-obscur: «(...) les ciels ont déjà cette transparence où De la Rive excellera, mais les premiers plans noirs et compliqués imitent des «portants», les figures semblent de bois colorié et le ressouvenir du Lorrain y a l'insistance du pastiche»[49].

Un tel jugement aurait pu s'appliquer au pendant de la toile du Palais de l'Athénée (fig. 3) à la composition fortement encadrée par des arbres et pour laquelle l'artiste utilise à nouveau l'effet de contre-jour. En outre, il organise les pendants en tenant compte des traditionnelles exigences du regroupement en paire: même hauteur d'horizon, nombre identique de personnages et traitement oppositionnel de la lumière — celle-ci, matinale et fraîche, plutôt printanière d'une part, vespérale et dorée, plutôt automnale dans le tableau du Palais de l'Athénée, semble proposer par ailleurs une lecture à connotation philosophico-moralisante, cas rarissime dans la production du peintre et que le catalogue autographe ne mentionne pas. Si nous parcourons les pendants de droite à gauche, ordre suggéré par les deux groupes d'arbres qui «encadrent» la progression de la scène d'un tableau à l'autre, l'offrande à Pan liée au soleil levant participe du thème de la nature primitive, réminiscence de fêtes païennes très en vogue dans l'iconographie à la fin du XVIIIe siècle[50] — scène cependant teintée de vanité dans la mesure où un tombeau à l'antique, dans l'ombre d'un bouquet de cyprès et de pins, fait face au terme du dieu auquel on s'apprête à sacrifier un bouc. Liée aux teintes chaudes d'une végétation enveloppante et au chromatisme jaune-orangé du ciel remarquablement nuancé, la ronde des dix jeunes gens, dans la «Vue du lac d'Albano», s'inscrit quant à elle dans la tradition allégorique des danses de la vie humaine, motif rappelant Poussin et fréquemment traité vers 1780, sorte de réinterprétation moderne des bacchantes des peintures d'Herculanum[51] — groupe que domine sur la gauche l'assemblée des trois

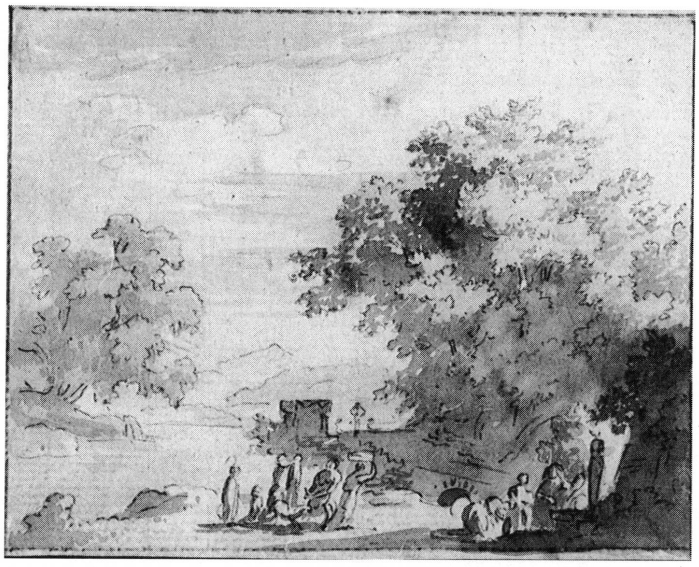


9. Pierre-Louis De la Rive. *Feuillet d'études au musée du Capitole.* 1784-1785. Mine de plomb sur papier blanc. 34 x 47,5 cm. Annotations autographes. Genève, collection privée.

philosophes à l'antique discourant dans l'ombre. Cette « fable morale », illustrant la vanité de l'appel des forces primitives face à la philosophie et à la mort, constitue sans conteste l'exemple le plus poétique des paires peintes par De la Rive au retour d'Italie.

Il faut relever enfin, quant au répertoire de motifs que contient le tableau du Palais de l'Athénée, à quel point l'étude d'après l'antique est liée chez De la Rive à la composition du paysage « historico-héroïque ». Ainsi, dans le « Lot du Vieux Champel », fonds d'atelier inédit provenant de la succession Chenevière-Claparède (aujourd'hui Genève, collection privée), un feuillet illustre parfaitement les avatars que l'artiste fait parfois subir à un motif d'après l'antique. Cette étude (fig. 9) qui appartient à un portefeuille d'une vingtaine de dessins au trait sur papier blanc (34 x 47,5 cm chacun) témoigne de l'activité de copiste de De la Rive pendant l'hiver 1784-1785 au musée du Capitole; il y juxtapose librement un croquis de la Vénus Capitoline de dos, celui d'un lion égyptien et isole, au centre, deux figures, détail d'un bas-relief représentant l'enfance de Bacchus sur un sarcophage romain du IIe siècle[52]. Au-dessous, la rapide esquisse d'une ronde de danseurs, inspirée probablement d'un autre bas-relief conservé au Capitole, annonce les silhouettes que nous retrouvons peintes à l'huile dans la « Vue du lac d'Albano »; scène littéralement « composée » puisque les deux personnages extraits du relief de Bacchus sont utilisés, à droite de la ronde, en tant qu'assistants-musiciens. Une telle démarche, si caractéristique de l'esprit néo-classique, justifie chez De la Rive l'incessant besoin d'« amasser des matériaux » pour ses futures compositions peintes; la petite « esquisse de composition » de l'album de Morsier (fig. 10) participe de la même logique en annonçant la scène de sacrifice à Pan dans la toile homonyme de 1786 (fig. 3). Une étude pour le groupe des trois philosophes est aujourd'hui conservée chez l'un des descendants de l'artiste (fig. 11); le thème inspirera encore De la Rive pour un essai d'eau-forte inédit de 1789 (fig. 12). Après 1800, deux des séquences animées de la toile du Palais de l'Athénée serviront à leur tour de matrices pour de grands lavis : les jeunes danseurs se retrouvent dans une scène champêtre de 1801[53], le berger et son troupeau dans le « Site idéal Redern » de 1802[54]. Le site d'Albano n'aura cependant pas suscité de nouvelles compositions peintes dans l'œuvre de De la Rive, à l'exception d'un grand tableau mentionné à Dresde en été 1788 comme inachevé, et ne figurant pas par conséquent dans le catalogue autographe: « Paysage pris des Capucins d'Albano avec le lac et Castelgandolfo au soleil couchant » (dimensions et localisation inconnues)[55].

Hormis les deux autres toiles terminées à Dresde, dont le caractère de pendants peut être discuté, il ne nous est parvenu de cette période qu'une seule autre paire de tableaux, achevée en octobre 1787 et liée à la tradition homérique. Ce sont les « pendants de Florence » (Florence/Zurich, collection privée) composés du « Paysage



10. Pierre-Louis De la Rive. *Esquisse de composition italique.* 1785-1786. Mine de plomb et lavis de sépia sur papier blanc. 9,5 x 12,5 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1978-68/43.

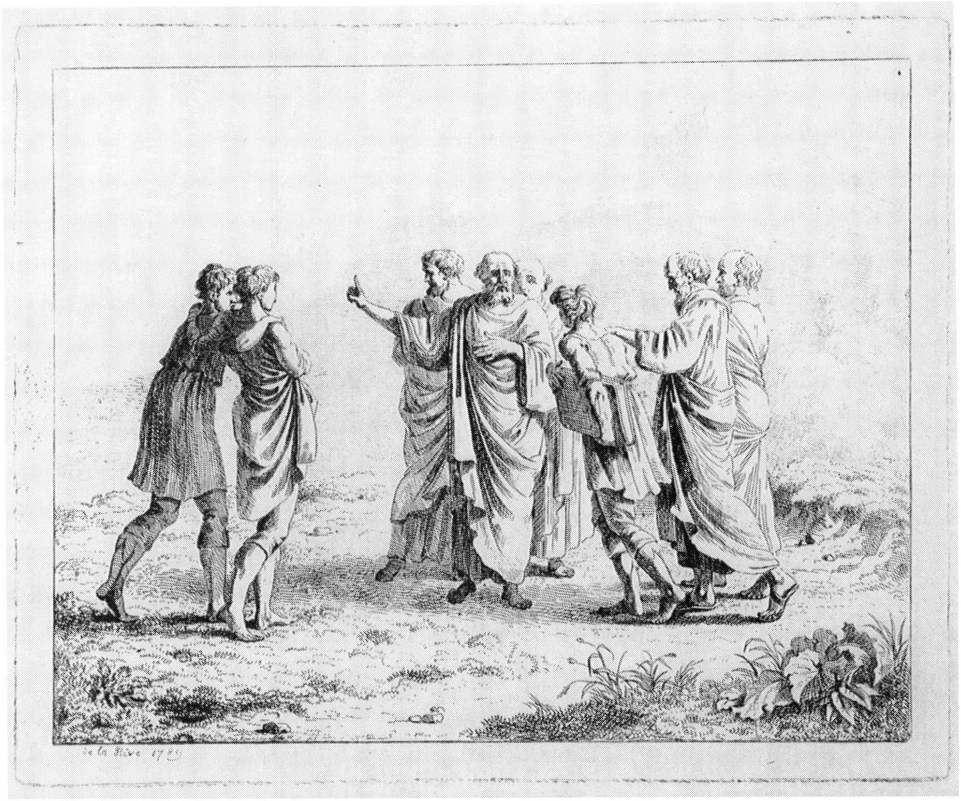
matinal avec la mer et l'Etna: Ulysse et ses compagnons découvrent Polyphème gardant ses troupeaux» (huile sur toile, 84 x 112,5 cm, signé et daté en bas à gauche : «de la Rive 1787»), dont l'arrière-plan rocheux rappelle celui du «Paysage avec Acis et Galathée» du Lorrain (LV 141) que De la Rive avait sans doute vu à Dresde; et d'un «Paysage maritime avec Ulysse rencontrant Nausicaa et ses femmes, au milieu du jour» (huile sur toile, 84 x 114 cm, signé et daté en bas à droite: «de la Rive pxt. 1787»), peut-être inspiré d'un Rubens vu à Florence, et qui influença probablement Charles-Joseph Auriol (1778-1834), le seul véritable élève de l'artiste, pour un grand paysage classisant autour de 1800[56].

Dans la toile du Palais de l'Athénée, De la Rive ne se limite donc pas à la copie étroite des canons du paysage «dans le style» du Lorrain. Plus subtilement, il synthétise diverses tendances propres à la peinture de paysage peu avant 1800: composition orthogonale «classique», effets lumineux de contre-jour déjà préromantiques et facture minutieuse des frondaisons rappelant la tradition hollandaise (Both, van Lint).

Heurs et malheurs des prototypes de Dresde

De retour à Céligny en mai 1787, De la Rive s'empresse de soumettre les quatre prototypes de Dresde au Conseiller Tronchin. Exposées dans le cabinet des Délices avant l'été déjà, les toiles semblent avoir attiré le Tout-Genève, et le peintre reçoit à cette occasion ses premières commandes, entre autres celle du syndic Jean-François de Thellusson (1738-1801) pour trois tableaux qui figureront à la deuxième exposition organisée par le comité de dessin de la Société des Arts en mai 1792[57]. D'ailleurs sociétaire fort actif de la jeune «Société pour l'avancement des Arts», De la Rive compte sur cette dernière pour encourager l'essor artistique dans la petite république où les lois somptuaires étaient désormais tombées en désuétude; dans une longue lettre à Saint-Ours du 27 mai 1787, il regrette pourtant l'étroitesse d'esprit des Genevois: «(...) tes idées sur les arts à Genève sont très justes mais beaucoup trop vastes pour nous, ce n'est que successivement que nous pourrons en venir là (...). Petit à petit il faut que nous formions ici un Museum»[58]. Le rôle de De la Rive dans le contexte artistique genevois autour de 1790 mériterait à lui seul une étude approfondie; notamment son idée de constituer une collection de bas-reliefs

11. Pierre-Louis De la Rive. *Trois philosophes discourant.* 1786? Crayon noir et rehauts de craie blanche sur papier bleu. 38,5 x 31,5 cm. Genève, collection privée.



12. Pierre-Louis De la Rive. *Philosophes enseignant leurs disciples.* 1789. Eau-forte. 12,5 x 16 cm. Signé et daté en bas à gauche: «de la Rive 1789». Genève, collection privée.

et de statues célèbres de l'Antiquité, et d'en faire profiter la collectivité conformément aux objectifs philanthropiques de la jeune Société des Arts, a été récemment abordée par D. Grange et par l'auteur[59]; ses rapports avec les jeunes Gabriel-Constant Vaucher (1768-1814) et Firmin Massot (1766-1849), qui apparaissent dans sa correspondance dès le retour de Rome, constituent eux aussi des pistes de recherche inexplorées.

De la Rive commente lui-même, dans son autobiographie, les quatre tableaux exposés aux Délices: «Les souvenirs de l'Italie se pressaient en foule dans mon imagination (...) et toutes mes compositions (...) tenaient du style historique que j'étais allé acquérir avec tant d'ardeur (...). Le ton de ma couleur avait entièrement changé; je faisais presque un abus de l'outre-mer (...) mes tableaux étaient devenus aériens, vaporeux, légers, trop peut-être, et ce fut la seule cause des succès qu'obtinrent, à Genève, les premiers ouvrages qu'on vit de moi. Très peu de gens sentirent le mérite de compositions plus riches, plus vastes, et d'un style plus élevé.

Dès ce moment mes ouvrages commencèrent à être recherchés soit à Genève soit parmi des étrangers; (...) je pus m'apercevoir que mon voyage d'Italie n'avait pas manqué son but»[60].

Les compositions «italiques» immédiatement postérieures aux prototypes de Dresde sont énumérées, avec leurs acquéreurs, dans le catalogue autographe ainsi que dans certaines lettres adressées par le peintre à Saint-Ours à l'Académie de France:

1787: sept tableaux achevés, tous «italiques»

1./«a» Site de Marino; matinée avec les Gaulois découvrant l'Aqua Vergine.
(Vendu à Jean Lullin en 1788; localisation inconnue)

2./«b» Site de Tivoli avec le temple de la Sibylle à l'approche d'un orage. Figures et animaux.
(Ancienne collection Tronchin; localisation inconnue)[61]

3./«c» Site idéal: temple de la Concorde, «substruction» du Colisée, figures et animaux.
(Envoyé à Seydelmann, auteur d'un portrait de De la Rive qui venait d'arriver à Genève; localisation inconnue)[62]

4./«d» Site de Bolsena, après-midi avec figures et animaux.
(Détruit?)

13. Pierre-Louis De la Rive. *Un père et une mère pleurant sur le tombeau de leur fille.* 1787. Huile sur toile. 79,5 x 70,2 cm. Signé et daté en bas à droite: «de la Rive pxt. 1787». Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. CR 385.

5./«e» Paysage matinal avec la mer et l'Etna: Ulysse et ses compagnons découvrent Polyphème gardant ses troupeaux.
(«Donné» en juin 1788 à Johann Jakob Redwitz, en Wurtemberg ; auj. Florence/Zurich, collection privée)

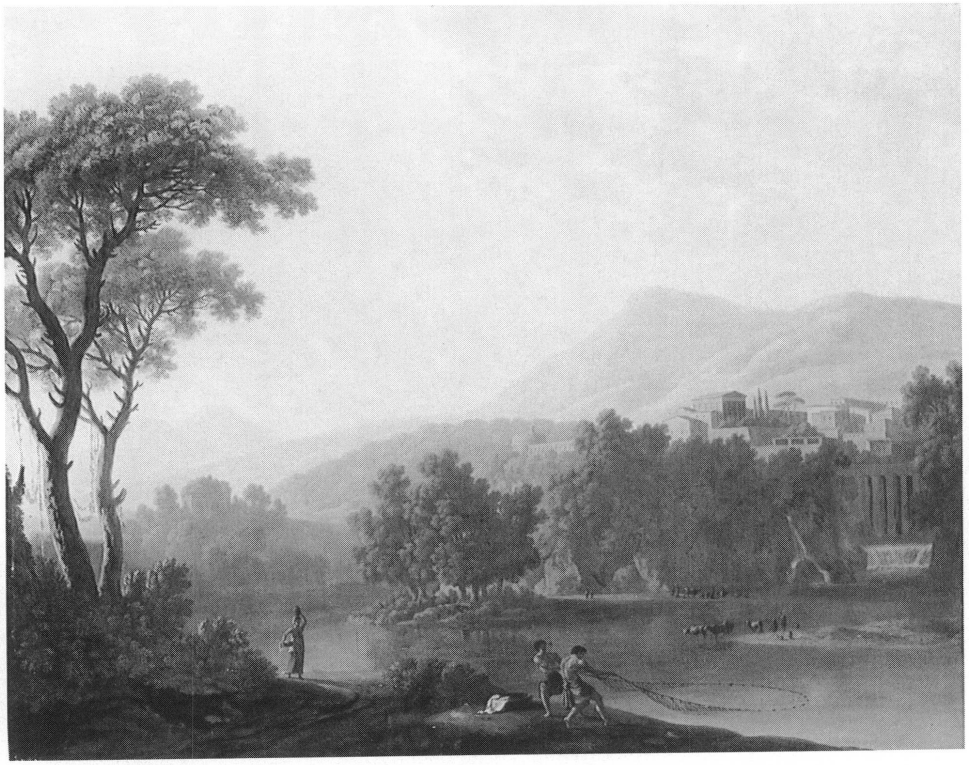
6./«f» Paysage maritime avec Ulysse rencontrant Nausicaa et ses femmes, au milieu du jour.
(«Donné» en juin 1788 à Johann Jakob Redwitz, en Wurtemberg ; auj. Florence/Zurich, collection privée)

7./«g» Parents dans un bosquet pleurant sur le tombeau de leur fille.
(Vendu à Jean Lullin en 1788; auj. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. CR 385) (fig. 13)

1788: dix tableaux achevés, dont neuf «italiques»

1./«a» Site d'Aarbourg avec coup de lumière et mauvais temps. Figures et animaux.
(Donné en 1788 à Naville-Gallatin; localisation inconnue)

2./«b» Site du Nymphée de Grottaferrata avec rivière, mendiants, pêcheurs et animaux.
(Vendu en 1788 à Jérôme Devigneux; localisation inconnue)



14. Pierre-Louis De la Rive. *Site du bas de Tivoli avec deux pêcheurs au soleil couchant.* 1788. Huile sur toile. 76,5 x 98,5 cm. Genève, collection privée.

3./«c» Site idéal: un temple avec sacrifice, fontaine, arbres et figures.
(Vendu par des Rogis en 1802; localisation inconnue)

4./«d» Paysage avec ruines au bord de l'eau, figures et animaux.
(Vendu en 1788 à Jérôme Devigneux; localisation inconnue)

5./«e» Site idéal: sujet historique tiré de Denys D'Halicarnasse. La foudre tue le cheval du consul romain C. Maulius face à l'armée des Etrusques.
(localisation inconnue, peut-être détruit)

6./«f» Site du bas de Tivoli avec deux pêcheurs au soleil couchant.
(Auj. Genève, collection privée) (fig. 14)

7./«g» Site de Nemi avec figures et animaux qui descendent vers le lac à l'arrière-plan.
(Localisation inconnue)

8./«h» Cascade de Tivoli avec temple de la Sibylle, «point composé».
(Vendu en 1789 à Baux; localisation inconnue)

9./«i» Grotte près de Vicovaro, temps nuageux.
(Donné à Saint-Ours; localisation inconnue)

10./«k» Tableau d'étude: petit berger avec son troupeau et deux jeunes filles lui jetant des pommes, d'après la troisième Bucolique de Virgile.
(Vendu en 1789 à François Tronchin; auj. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1908-91)

Jusqu'en 1792, De la Rive achèvera encore neuf autres compositions d'inspiration «italique» (quatre sur cinq en 1789; deux sur quatorze en 1790; deux sur douze en 1791; une sur neuf en 1792), mais la veine semble tarie: «Je ne tardais pas à m'apercevoir que j'avais pris un vol trop élevé, et que mes études n'avaient pas été assez profondes pour le soutenir. Celles de figure, surtout, avaient été trop superficielles. D'un autre côté, je présentais un genre inconnu dans ce pays, dont on ne sentait point le prix, on n'y retrouvait point la nature à laquelle on était accoutumé, et désirant satisfaire tout le monde (...), je pris un terme moyen»[63]. Cette progressive remise en cause, dès 1788-1789, de l'orientation italianisante d'une démarche pourtant mûrie pendant une dizaine d'années coïncide avec la venue de Saint-Ours à Genève en 1788, qui dissuade son ami de poursuivre son «vol élevé», et fait suite à la tentative manquée de «placer» les prototypes de Dresde à Paris, voire à Londres, comme François Tronchin en avait lancé l'idée après l'«exposition» des Délices du printemps 1787.

Trois lettres des archives Tronchin

Dans la riche correspondance que François Tronchin échange avec divers artistes, collectionneurs, marchands d'art et écrivains jusqu'à la veille de sa mort, la vingtaine de lettres qu'il reçoit du célèbre paysagiste français Claude Joseph Vernet (1714-1789) reste en grande partie inédite[64]. Les deux hommes avaient lié connaissance chez le frère du Conseiller, Jean-Robert Tronchin (1702-1788), fermier général à Paris; pendant l'été 1778, Joseph Vernet fit le voyage de Suisse avec son fils Carle (1758-1836), et demeura aux Délices pendant un mois, séjour mémorable qui resserra l'amitié entre le peintre et le collectionneur – qui trouve en Vernet un correspondant idéal, l'informant sur les ventes importantes de tableaux à Paris ou sur les critiques du Salon; en outre ils se recommandent mutuellement de jeunes artistes[65].

1. *François Tronchin à Joseph Vernet et à son neveu Jean-Armand Tronchin. 11 novembre 1787.* (2 lettres)
(Copie non autographe non signée avec adresse et date autographes pour la première, copie autographe non signée pour la seconde, 2 f. = 3 p. texte + 1 p. blanche, 248 x 197 mm.
Genève, BPU, Archives Tronchin 190, 56.)

Dès l'automne 1787, François Tronchin, satisfait des progrès de De la Rive après son séjour de dix-huit mois passé en Italie, caresse le projet d'introduire son protégé à Paris, comme ce dernier le souhaitait déjà dans plusieurs lettres adressées à son épouse[66].

Cette lettre de recommandation présente brièvement le cursus de l'artiste (Mannheim, Dresde, Rome) et atteste la présence à Versailles d'un tableau de sa première manière, probablement un paysage lémanique, remis en 1783 à Pierre-Michel Hennin (1728-1807), ancien Résident de France à Genève et depuis proche du comte de Vergennes, peut-être un «cadeau» suite à l'intervention des troupes françaises à Genève lors des troubles «prérévolutionnaires» de 1782[67]. C'est Jean-Armand Tronchin (1732-1813), neveu du Conseiller, qui est chargé de négocier le transport des toiles à Paris, de contacter Vernet et Hennin, ce dernier ayant les moyens de faciliter l'acheminement éventuel et à moindre prix d'un De la Rive à Londres et, peut-être, de gagner la protection de Sir Joshua Reynolds (1723-1792) en vue d'une exposition à la Royal Academy au printemps 1788. Un tel projet est corroboré par De la Rive à trois reprises dès l'été 1787 dans sa correspondance avec Saint-Ours: «Mes tableaux vont partir pour Paris c'est là que je suis impatient de les entendre juger.» (24 juillet); «(...) les troubles de la France (...) m'ont fait retarder d'envoyer mes tableaux jusques à ce que l'on sache comment les affaires tourneront (...) je présume que pour débouché je pourrais bien me tourner

du côté de l'Angleterre où l'on m'a fait déjà quelques ouvertures (...)» (16 septembre); «(...) mon projet est de passer ici [à Céligny] tout l'été prochain, puis d'aller à Paris où quelques tableaux m'auront déjà devancé et de voir ce qu'il y aura affaire là en attendant que mes affaires me permettent de retourner à Rome.» (23 décembre)[68].

à M. Vernet. 11. 9bre 1787

J'ai recours à vous; Mon illustre ami, comme au patron né des artistes qui se distinguent. Mon compatriote Mr De la Rive, d'une de nos prémiéres et plus anciennes familles, commandé par une passion irrésistible , n'a vu dès qu'il s'est connu de bonheur que dans l'art qui fait votre gloire; Livré à son penchant, il a fait d'asses longues études à Manheim et à Dresde; et enfin 18 mois de séjour à Rome ont achevé d'en faire un artiste à qui il ne manque plus que de se faire connoitre; et, pour qu'il ne reste rien d'équivoque dans les succès de mon ami, c'est sous vos auspices que je veux qu'il entre dans le monde. Gardés vous bien de juger de lui sur un tableau que vous pourriés avoir vu à Versailles chès Mr Hennin qui souhaita de juger de ses progrès pendant le cours de ses prémiéres études.

Jusqu'à ce moment il n'a consenti à vendre aucun de ses tableaux mais j'ai trouvé sa modeste reserve ou ses scrupules pousses trop loin; et le talent porté au point où je le trouve parvenu chès lui doit accroitre les jouissances publiques. A son retour de Rome il a peint à Dresde et nous a apporté ici 4 tableaux dans le stile du Claude Lorrain et du Poussin; deux maitres qu'il a beaucoup étudiés; l'un pour les effets de la nature, l'autre pour les figures // qu'il introduit dans ses compositions. Ces tableaux sont de 6 pieds de large sur 4 1/2 pieds de hauteur. Je voudrois oser vous les adresser directement; mais, en vous demandant votre aide, il ne faut pas vous donner des embaras. Les tableaux prets à partir n'attendent que vos directions sur l'adresse que je dois mettre à la caisse, et l'intérêt que vous voudrés bien prendre au succès de mon ami: en vous le recommandant, je ne mandie point votre suffrage; mais qu'après avoir vu, vous prononciés avec la candeur qui fait votre caractére distinctif; et que vous accordiés à l'artiste la protection que vous aurés trouvé être dûe à ses productions.

à mon neveu 11. 9bre 1787

Je te prie de remettre l'incluse à mon ami Vernet; & de t'entretenir avec lui de ce qui en fait l'objet.

J'ai un autre projet pour faire connoitre De la Rive en Angleterre. Il se fait à Londres en avril une exposition publique de tableaux: il n'est pas nécessaire d'etre Anglois ni de l'Académie pour y être admis. C'est le Cher Raynolds qui en a la direction; & c'est sa protection qui est nécessaire pour y être bien placé. J'ai conseillé à De la Rive d'y destiner un tableau; & il sera prêt au moment où l'on // voudra qu'il parte. Le préalable que je te demande est de vouloir bien en parler à M. Eden, l'intéresser au succès, prendre ses directions, lui demander sa protection soit directe soit par ses amis auprès du Cher Raynolds; enfin m'orienter sur la conduite à tenir. Je te prie aussi d'informer le bon ami M. Hennin de ma lettre à M. Vernet, & de lui demander son aide & son concours: &, quant à l'envoi d'un tableau à Londres, comme les droits d'entrée des tableaux y sont de 15 chellings le pied 4/4, & que les plus petits de De la Rive n'y entreroient pas à moins de 12 à 20 £ St. ne seroit-il pas possible d'en joindre un à quelque bagage d'Ambassadeur? & Personne ne peut mieux procurer cette économie que M. Hennin.

2. *Joseph Vernet à François Tronchin. 31 décembre 1787.*
(Original autographe signé, 2 f. = 2 p. texte + 1 p. blanche + adresse, 233 x 188 mm. Cachet en cire rouge, taxes et marque postales.
Genève, BPU, Archives Tronchin 190, 57.)

Malade et accablé de travail, Vernet ne répond à la lettre de recommandation que le 31 décembre. Acceptant de «rendre justice» devant les tableaux annoncés, il semble connaître De la Rive de réputation (il s'en entretient avec Jean-Robert et Jean-Armand Tronchin). Il poursuit par des considérations sur le mariage, cette même année, de son fils Carle avec Fanny, fille du graveur et dessinateur du cabinet du roi Jean-Michel Moreau le jeune (1741-1814), et évoque des souvenirs du séjour aux Délices.

Mon Procedé a votre Egard, Monsieur et cher Patron doit vous Paroître singullier et Repondant mal aux sentiments que je dois avoir pour vous, si vous me jugez sur Les apparences; j'aurois cents bonnes Raisons a vous donner sur ce que je n'ay pas Repondû plustôt a La lettre que vous m'avez fait L'honneur et l'Amitié de m'ecrire Le 11.9bre.[?] dont une est d'avoir gardé le lit pendant trois semaines; mais sans entrer dans Le detail de tout ce qui m'en a empeshé; je vous prie de croire que je ne suis pas indifferent sur ce qui peut vous interesser et vous etre agréable.

Je verray avec Grand plaisir Les Tableaux de Mr de La Rive j'en ay bonne opinion sur ce que vous m'en dittes, car vous ettes un fin et Bon connoisseur; et je Pense que ce que j'en diray après Les avoir vû sera conforme a ce que vous m'en dittes; mon embarras est de sçavoir ou les Loger lores qu'ils arriveront, je manque de place chez moy pour mes Propres Effets, je n'ay pas eû le Tems de voir quelqu'un qui pût Les Recevoir chez Luy, je vay m'occuper de cela, je me flatte de Trouver quelque amy qui aye chez Luy de la place; mais pour ne pas differer d'avantage, vous pourriez en attendant Les adresser chez Monsieur votre frere. et s'ils l'embarroissoit je les fairois porter ailleurs.

On m'a deja parlé avec Eloge des Talents de Mr de La Rive, je suis impatient de voir ses ouvrages, vous sçavez que c'est un vray plaisir pour moy de Rendre justice a ceux qui en onts, et j'aurois une vraye sattisfaction si je peux etre bon a quelque chose a Mr de La Rive, L'interes que vous y prennez augmente mon desin a cet Egard.

Ce fût vendredy dernier 28. ma premiere sortie et ce fût pour aller diner chez Monsieur votre frere que je // Trouvay en fort bonne santé; je voudrois bien qu'il eût Les jambes aussy bonnes que son estomac et sa Tête. Mr Armand Tronchin votre neveu se porte fort bien aussy. nous parlamens des Tableaux de Mr de La Rive.

Je ne sçais pas si vous sçavez que j'ay marié Mon fils Carle avec la fille de Mr Moreau graveur et dessinateur du cabinet du Roy, Tres honnête et habille homme qui a une bonne conduitte et fait bien ses affaires, La mere est aussy une femme Respectable et La demoiselle est fille unique, elle est grande Musicienne, La plus Belle voix que je connoisse, — dessine et peint, elle a 18 ans et donne deja des apparences de sa fecondité, enfin Les jeunes Epoux paroissent contents.

Vous me faittes un vray plaisir Monsieur et cher Maître de me parler de La Bonne et Respectable Madame Tronchin et de la petite Tribût des Delices, j'y prend Le plus vif interest et je n'ay pas oublié Touttes les bonnes choses que j'ay Eprouvé Là, a quoy je suis Toujours plus Reconnoissant, mais j'ay Toujours sur le coeur, et sur la consience de vous en avoir pas donné de preuves plus certainnes que des simples Protestations; je voudrois bien pourtant pouvoir vous faire connoître L'attachement bien sincere et bien vray, avec Lequel j'ay L'honneur d'etre Monsieur et cher Patron, votre Tres humble et Tres obéïssant serviteur, permettez moy aussy Le Terme d'amy Vernet

paris 31. Xbre 1787

Carle voudroit que je vous dit aussy Tout plains de choses de sa part

3. *Joseph Vernet à François Tronchin. Mi-février 1788.*
(Original autographe signé, 2 f. = 4 p. texte,
232 x 187 mm.
Endossement autographe du destinataire indiquant la date de la réponse (6 mars).
Genève, BPU, Archives Tronchin 190, 58) (fig. 15).

A la mi-février 1788 (date probable de la rédaction de cette lettre non datée puisque Tronchin indique, en tête de la première page, qu'il l'a reçue le 27 février) Joseph Vernet atteste la présence à Paris des quatre prototypes de Dresde, sans doute déposés chez Jean-Robert Tronchin, rue d'Antin. Vers la fin janvier, deux toiles lui sont déjà montrées à l'occasion d'un dîner chez le comte Louis-Auguste-Philippe d'Affry (1743-1810), officier fribourgeois au service de Louis XVI. Il est possible qu'il s'agisse de la «Vue du lac d'Albano» et de son pendant, ces deux tableaux étant les plus caractéristiques de la nouvelle «manière» du peintre et d'une qualité matérielle supérieure aux deux autres compositions réalisées, elles, sur toiles romaines.

Après avoir loué chez De la Rive le goût de l'effet et la couleur, deux qualités fondamentales requises d'ailleurs pour tout paysagiste par l'Encyclopédie (article «Paysage», 1765), Vernet insiste d'entrée de jeu sur les carences dans l'échelonnement des différents plans: le manque de «plans intermédiaires», le passage trop brusque des «premiers plans vigoureux» aux «lointains vaporeux» lui semblent nuire à l'harmonie générale des tableaux. Le même grief sera d'ailleurs réitéré, plus diplomatiquement cependant, dans la «Lettre adressée aux Rédacteurs» parue dans «le Journal de Genève» du 17 octobre 1789; un amateur éclairé, qui rend compte de la première exposition organisée en septembre par le comité de dessin de la Société des Arts, commente un «Site pris à Sallanches avec petit temple et druides enseignant des jeunes gens» que De la Rive y expose avec trois autres huiles: «(...) son Temple des druides surtout est d'une couleur enchanteresse. Je n'ai entendu qu'un seul reproche, qui portait sur la transition trop prononcée du devant à la montagne qui le termine. Mais combien les accidents de la nature ne varient-ils pas, et combien n'en échappe-t-il pas aux observations les plus exactes!»[69]

Puis Vernet reproche à l'artiste le «maniérisme» de sa touche dans les feuillages et sa maladresse à peindre les figures, notamment les têtes des femmes qui lui paraissent peu naturelles. La «critique» des deux tableaux fait naître alors sous la plume du vieux maître une dissertation très «fin XVIIIe siècle» sur l'importance, pour le paysagiste, de la nature et du sentiment, celui-ci pouvant, au besoin, corriger les imperfections de celle-là, et sur la prépondérance du Génie sur les Règles — nous devons hélas comprendre sous les mots que ce «sentiment» et, à plus forte raison, ce «Génie» nécessaires à la peinture de paysage font bel et bien défaut dans les compositions «maniérées» qui lui sont soumises[70]. Il conclut en abordant quelques problèmes plus techniques, concernant la couleur par rapport à l'espace, la perspective aérienne, les ombres et le «cadrage».

[Reçue le 27 fevrier 1788]

Monsieur et cher Patron

vous devez avoir Reçû une Lettre que j'eû L'honneur de vous ecrire il y a environ un mois, ou j'avois celuy de vous dire que j'attendrois L'arrivée des quatres Tableaux de Mr La Rive dont vous m'avez parlé dans vôtre derniere Lettre pour en dire L'avis que vous me demandez. Ces Tableaux n'onts pas encore parût icy; mais il y a environ Trois semaines que je fût invitté a diner chez Mr Le comte D'Affry ou on devoit faire porter deux Tableaux de Mr La Rive et qu'on desirois sçavoir ce que j'en Pensois.

J'apuyay Tres fort sur tout ce que j'ay pût Trouver de bon et passay Légèrement sur ce que j'ay pût Trouver de foible; me Reservant de vous Le dire a vous; qui vous interessez a Mr La Rive, et qui mieux que tout autre pouvez Luy Rendre mes observations; Les voicy.

Mr La Rive a certainement du Talent, son goust Tend a L'effet, et sa couleur est bonne; voila Donc une Base sur Laquelle on peut compter et y etablir des bonnes choses. et voicy les petits Reproches que j'aurois a faire aux ouvrages que j'ay vû de Mr La Rive.

j'ay vû que pour Tendre a L'effet, il fait les premiers plants vigoureux, et Les Loin-tains vaporeux; mais il passe Trop subbittement d'une chose a L'autre, ce qui fait disparatte et affecterie; je voudrois qu'il y eût des plants intermedieres qui amennassent de L'un a L'autre, il y auroit plus D'harmonie; je Trouve Les feuïlles de ses arbres un peut manieré Les Touffes des feuïlles Trop en forme d'Etoile; les figures sonts aussy manieres surtout dans les Têtes des femmes qui se Ressemblent Touttes paroissent sèches et de carton. Le seul et vray Remède qu'il y a a tout ce que je // viens de dire est d'avoir Recours a La Nature, elle seule donne des Leçons solides a ceux qui La suivent; La voÿent et l'ecouttent avec soumission; il faut cependant etre né avec des yeux des oreilles et surtout une ame pour La sentir choisir ce qu'elle a de bon et de favorable pour La peinture et ce qui peut produire un bon Effet dans un Tableau ce qui ne depend pas de La volonté de ceux qui en veullent faire, cela depend du sentiment, Lors que L'on L'a, — L'Etude Le perfectionne et allors on fait des choses inéxplicables. et que Touttes Les Règles ni Les preceptes ne peuvent pas donner; Les Regles n'onts été faittes que pour fixer ce que Le Genie a Trouvé de bon on apprend Les Regles mais on ne peut apprendre a avoir du Genie, on fait par enthousiasme des choses que Touttes les Regles ne sçauroient faire faire, et que Les examinant après avec Reflection et Les calculant, on voit qu'on a été bien conduit par Le sentiment. on Trouve que mes Tableaux sonts bien en perspective, cependant je ne me suis jamais servis des Regles; j'ay voullût, après avoir fait un Tableau, voir si je ne m'ettois pas Ecarté des Regles; j'ay eû La sattisfaction de voir qu'elles ny perdoient rien.

Le grand moyen de bien faire, est de copier Toujours La nature autant qu'on peut L'avoir sous les yeux; La bien choisir, après-quoy il faut La copïer cervilement, et ne pas ajoutter ny Retrancher, soit dans La forme soit dans La couleur; soit dans Le clair obscur; tout ce que L'on fait sans avoir La nature presente est Toujours manieré; cela n'empeche pas que Lors qu'on compose un Tableau et qu'on veuïlle se servir des etudes faittes d'après nature qu'on ne puisse suprimer ce qui pourroit faire un movais effet, et y ajoutter ce qui peut en produire un bon; mais Toujours d'après nature autant qu'on Le peut. // il y a quelque fois des objets qui se confondent par La couleur quoique a differente distance, cela n'empeche pas dans La nature qu'on n'en appercoive La forme et La place; il faut donc en Les copiant Les faire confondre aussy, et ne voulloir pas Leurs donner plus de force et plus de couleur, si on Les distingue dans La nature on Les distinguera aussy dans La Peinture. il faut aussy bien observer La Perspective Aerienne Selon L'heure et Le Tems qu'il fait voir quel est Le Ton général de L'Air, et en faire participer tous les objets, surtout dans Les ombres, et surtout aux objets Eloignez, La distance doit faire sentir Le plus ou Le moins d'affoiblissement des couleurs Locales par plus ou moins d'interposition de L'Air, Les ombres qui ne peuvent Reçevoir des Refflest et ou il y a privation Totale de Lumiere doivent etre du meme Ton, Les ombres du Blanc et du noir, Du bleu et du Rouge, ainssy que de Touttes Les autres couleurs, doivent etre du meme Ton ou il y a privation Totale de Lumiere il ny a que La distance qui peut Les affoiblir par L'interposition de L'Air mais Toujours du meme Ton sur tous Les differents plants. La couleur Locale doit aussy s'affoiblir selon La distance c'est a dire dans Le clair, par L'interposition de L'Air. il y a encore une chose Tres necessaire a observer Lors qu'on copie quelques vües d'après nature; c'est d'etre eloigné de L'objet du premier plant deux fois ou au moins une fois et demie de La partie La plus etandüe soit en hauteur ou en Largeur, sans quoy Les objets précipitent trop, La Perspective est fausse, et Les objets n'onts pas Leurs formes. j'aurois bien d'autres choses a dire sur ce qui concerne La façon de voir et de copier La nature, mais cela me mèneroit Trop Loin et j'en Resteray Là.

Tout ce que je viens de dire Regarde principalement Le genre du païsage. on peut aussy L'apliquer a tous Les autres genres. // J'ay Lût il y a quelques jours dans Le journal de Paris un Discour que vous avez fait sur La connoissance des Tableaux, et de celles que devoit avoir un Amateur pour en bien Juger. Je suis bien de votre avis en tout points et suis flatté de voir que ma façon de Penser a cet Egard est parfoittement D'accord avec La vôtre; je ne connois pas D'Amateur dont Les connoissances et Le jugement soit aussy sur que Le votre, vous L'avez Toujours prouvé par vos discours, et Le choix de votre cabinet, sonts des Preuves incontestables.

Les affaires dont je suis Toujours surchargé me fonts faire Tout a La hâte, vous Le verrez bien par cette Lettre que je n'auserois envoyer a un autre que vous; qui sçavez me comprendre et me deviner. je voudrois bien que vous devinassiez ce que je Pense de vôtre Personne, Le cas que j'en fais, et Le bien sincere attachement que j'ay pour vous et pour Tout ce qui vous appartient avec Lequel je seray Toutte ma vie

Monsieur et cher Maître

Votre Tres humble et Tres obeïssant serviteur

Vernet

Mes Respects affectueux je vous prie aux habitants des Delices, Carle voudroit aussy qu'on agréa Les siens.

Cette lettre constitue donc une sorte de « marche à suivre » inédite qui s'inscrit encore dans l'esprit de l'article « Paysage » de l'Encyclopédie; elle coïncide en outre avec le « Premier Discours » sur la peinture de François Tronchin, prononcé devant la Société des Arts le 31 décembre 1787 et publié dans la presse parisienne dès février 1788 comme le confirme Vernet. Dans cet opuscule, le « connoisseur » de tableaux condamne la « manière » des écoles étrangères et invite, pour s'en distinguer, à suivre la « nature, une, simple, & sans *manière* », à la peindre « dans sa pureté »[71].

Cédant à l'appel du sentiment et de la nature aux dépens de la « manière », dans un contexte esthétique par ailleurs fort réceptif à ce débat, Vernet (plus ou moins explicitement) comme Tronchin (indirectement) font un sort aux prototypes de Dresde et à leur *maniera italica*. Les quatre tableaux ne réapparaîtront dans les préoccupations de De la Rive qu'en avril 1792; peu avant la

15. Lettre de Joseph Vernet à François Tronchin, mi-février 1788. Original autographe signé. Genève, BPU, Archives Tronchin 190, 58.

Reçue le 27 février 1788

58 Monsieur et cher Patron.

vous devez avoir reçu une lettre que j'eu l'honneur de vous écrire il y a environ un mois, ou j'avois celuy de vous dire que j'attendrois l'arrivée des quatres tableaux de Mr. La Rive dont vous m'avez parlé dans vôtre dernière lettre pour en dire l'avis que vous me demandez. ces tableaux n'ont pas encore paru icy; mais il y a environ trois semaines que je fus invité a dinner chez Mr. le comte D'Artry ou on devoit faire porter deux tableaux de Mr. La Rive et qu'on desiroit sçavoir ce que j'en pensois.

J'appuyay très fort sur tout ce que j'ay pû trouver de bon. et passay légérement sur ce que j'ay pû trouver de foible; me reservant devous le dire avous; qui vous interessez a Mr. La Rive et qui mieux que tout autre pouvez luy rendre mes observations; les voicy.

Mr. La Rive a certainement du talent, son goust tend a l'effet et sa couleur est bonne; voila Donc une Base sur laquelle on peut compter et y etablir des bonnes choses. et voicy les petits Reproches que j'aurois a faire aux ouvrages que j'ay vû de Mr. La Rive.

j'ay vû que pour tendre a l'effet, il fait les premiers plants vigoureux, et les lointains vaporeux, mais il passe trop subitement d'une chose a l'autre, ce qui fait disparate et affectée; je voudrois qu'il y eût des plants intermedieres qui amennassent de l'un a l'autre, il y auroit plus D'harmonie; je trouve le feuillet de ses arbres un peut maniré les touffes des feuilles trop en forme d'étoile; les figures sont aussy maniires surtout dans les têtes des femmes qui se ressemblent toutes paroissent sèches et de carton. le seul erroy remède que il y a a tout ce que je

deuxième exposition du comité de dessin, où triomphera le paysage local, il vend alors pour 5000 livres de France les vues de Tivoli et de Gensano aux Naville-Gallatin, et celles d'Albano et de Frascati au Professeur Picot, deux toiles dont ses descendants se sépareront au milieu du XIXe siècle[72].

Les échos de la critique

La «grande manière» de De la Rive, telle qu'elle s'exprime dans les prototypes de Dresde, n'a pas toujours été appréciée par les Genevois, comme en témoignent tant l'autobiographie que certaines lettres déjà mentionnées. Des grands noms de la critique d'art genevoise du siècle dernier ne l'ont pas épargnée non plus, comme Dubois-Melly (1868) qui, tout en admettant les «bonnes études» et la «saine inspiration» offertes par le séjour d'Italie, regrette que le peintre n'ait pas su s'affranchir avec originalité des «exigences d'un style conventionnel», c'est-à-dire de la tradition de «l'école du paysage historique»; il commente ainsi les deux toiles de l'ancienne collection Naville-de Châteauvieux (fig. 3 et 4): «j'y trouve quelque lourdeur, trop de détails, une fâcheuse monotonie et tous les défauts de la première manière du peintre. Le tableau appartenant à la Société des Arts, et celui que possédait M. le professeur Picot-Mallet, sont aussi de la même facture.»[73] Il est en outre convaincu, comme Rigaud, que les figures de ces compositions «italiques» sont du pinceau de Saint-Ours, affirmation erronée tant dans une perspective stylistique que chronologique, puisque les deux artistes ne se rencontrèrent pas entre le printemps 1786 et 1788[74]. Rigaud (1876) reprend dans les grandes lignes les reproches de Dubois-Melly, mais avec un accent plus patriotique : «Ce n'est pas à ces tableaux qu'est due la vraie réputation de De la Rive (...) les ouvrages de notre artiste à cette époque (...) dénotent un esprit d'imitation manquant essentiellement d'originalité; il fallait qu'il oubliât l'Italie pour se pénétrer des beautés de nos vallées et de nos montagnes»[75]. Il faut attendre Baud-Bovy (1903), dans la première et unique monographie consacrée à l'artiste, pour que la production «italique» soit appréhendée plus objectivement, malgré quelques jugements encore sévères[76]. Hautecoeur (1912), Gielly (1935) et Fromer—Im Obersteg (1945) mentionnent brièvement les prototypes de Dresde, ces deux derniers restant encore empreints des préjugés rencontrés dans la critique du XIXe siècle[77]. Malgré l'exposition organisée par le Musée d'art et d'histoire de Genève en 1934 regroupant, avec des œuvres d'A.-W. Töpffer, vingt-sept tableaux de De la Rive — parmi lesquels la «Vue du lac d'Albano» sous le titre erroné de «Vue de Gensano»[78] —, ce sont en définitive les travaux d'Anne de Herdt en 1969, 1972 (voir introduction) et 1984[79] qui ont tracé la voie à une compréhension plus nuancée de la première manière «italique» d'un des fondateurs de l'école genevoise de paysage.

[1] Voir la correspondance de François Tronchin avec le peintre avant et pendant le séjour d'Italie: Genève, BPU, Archives Tronchin 191.

[2] Sur le voyage d'Italie des artistes genevois, voir J.-D. CANDAUX, «Du Mont-Cenis à Herculanum en 1752-53 ou les débuts du 'tourisme' genevois en Italie» in *Genève et l'Italie. Etudes publiées à l'occasion du 50e anniversaire de la Société genevoise d'études italiennes par Luc Monnier*, Genève, 1969, pp. 149-178; M. NATALE, *Le goût et les collections d'art italien à Genève*, Genève, 1980, pp. 41-49, notes 17, 18.

[3] Sur Ducros et les artistes suisses à Rome à la fin du XVIIIe siècle, voir P. CHESSEX, «Quelques documents sur un aquarelliste et marchand vaudois à Rome à la fin du XVIIIe, A.L.R. Ducros (1748-1810)» in *Revue historique vaudoise*, XC, 1982, pp. 35-71; «A Swiss painter in Rome: A.L.R. Ducros» in *Apollo*, 119, 1984, pp. 430-437; *A.L.R. Ducros (1748-1810). Paysages d'Italie à l'époque de Gœthe*, Genève, 1986, comprenant un important article de L. BOISSONNAS, «Les peintres suisses à Rome, 1775-1793», pp. 57-61; sur les frères Sablet, voir A. VAN DE SANDT, *Les frères Sablet (1775-1815), peintures, dessins, gravures*, Rome, 1985.

[4] *Notice biographique de M. P.-L. De la Rive, peintre de paysage, membre de la Société des Arts, écrite par lui-même*, Genève, 1832.

[5] Pour les mentions du voyage d'Italie de De la Rive dans l'appareil critique, voir P.-A. GUERRETTA, *Le voyage à Rome de Pierre-Louis De la Rive (automne 1784-printemps 1786): découverte et expression d'une sensibilité «italique»*, Université de Genève, Département d'histoire de l'art, 1992, pp. 8-9.

[6] D. BAUD-BOVY, *Peintres genevois, (1re série)*, Genève, 1903, pp. 103-130.

[7] G. DE MORSIER, A. DE HERDT, «Lettres du peintre Pierre-Louis De la Rive pendant son séjour en Italie (1784-1786)» in *Genava*, n.s., t. XX, 1972, pp. 231-318.

[8] M. NATALE, *op. cit.*, pp. 42-49.

[9] P.-A. GUERRETTA, *op. cit.*

[10] Ce sont, entre autres, J.-J. RIGAUD, *Renseignements sur les beaux-arts à Genève*, Genève, 1876, pp. 215-216, et L. GIELLY, *L'école genevoise de peinture*, Genève, 1935, p. 84, qui ont contribué à la diffusion de cette erreur.

[11] Lettre de Rome, 7 décembre 1784 (BPU, ms 2397); voir aussi une lettre du père de l'artiste, le pasteur Pierre De la Rive (1718-

1793), adressée à François Tronchin le 9 novembre 1784 (BPU, Archives Tronchin 191, f. 29-30): «Son adresse (...) sera jusqu'à nouvel ordre chez Mr DuCros, *nella Strada della Croce, Roma.*», adresse confirmée par P. CHESSEX (1986), *op. cit.*, p. 14, et par les Archives du Vicariat de Rome (*Liber status animarum* de la paroisse de San Lorenzo, 1784, f° 32 v°).

[12] Les lettres d'Italie que De la Rive envoie à son épouse sont conservées à la BPU (ms 2397), et ont été partiellement publiées par D. BAUD-BOVY, *op. cit.*, et G. DE MORSIER, *op. cit.*. Une version dactylographiée et à l'orthographe corrigée a été réalisée par Alexandre Claparède vers 1900 (auj. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1978-77).

[13] Lettre de Rome, 10 février 1785 (BPU, ms 2397).

[14] «J'ai fait la connaissance de la fameuse Angelica Kaufmann; je suis tombé au milieu de toute cette clique de charlatans, mais, sûrement, quoique bien avec tous, je n'en penserai pas moins *in petto*. Les artistes qui veulent percer sont obligés ici de faire leur cour à Stackert, Reifenstein, Angelica, etc.; hors de là point de salut (...) Ducros se les est mis à dos par le soin avec lequel il a évité tout ce qui jette de la poudre aux yeux et il s'en trouve mal.» (lettre de Rome, 22 novembre 1784, BPU, ms 2397).

[15] Lettre de Rome, 3 mars 1785 (BPU, ms 2397).

[16] «Il faut qu'on les [les toiles] imprime sans colle absolument et avec le moins d'épaisseur qu'il se pourra; pour cet effet, il vaudrait mieux la prendre un peu fine. Je désire qu'elles soient imprimées comme des glaces de miroir, s'il se peut, aussi unies que cela se pourra et d'une couleur gris de perle assez clair. Ils sont dans l'usage de commencer par garnir la toile avec une couleur rouge, il faut recommander qu'elle soit parfaitement recouverte et qu'il n'y ait point de taches absolument dans les couches supérieures. (...)» (lettre de Frascati, 4 mai 1785, BPU, ms 2397).

[17] Les rapports entre De la Rive et le célèbre Canova furent étroits et facilités par leurs connaissances communes; celui-ci, à peine guéri d'une «fièvre putride» au début juillet 1785, accepte l'invitation de l'artiste genevois qui lui suggère une convalescence à Tivoli du 15 au 25 juillet. De la Rive en outre commente avec admiration le travail du sculpteur sur les tombeaux des papes Clément XIII et Clément XIV dont les maquettes avaient été commencées en 1783.

[18] Lettre de Rome, 26 août 1785 (BPU, ms 2397). Dans l'urgence, De la Rive fait aussi mouler en cachette certains marbres célèbres et dessiner à sa place des «jeunes gens».

[19] Voir les lettres de Rome, 24 mai et 20 décembre 1785, et de Naples, 14 octobre 1785 (BPU, ms 2397).

[20] Lettre de Rome, 20 décembre 1785 (BPU, ms 2397).

[21] Lettre de De la Rive à Saint-Ours, Céligny, 24 juillet 1787 (Genève, Musée d'art et d'histoire, don Marguerite Duchesne 1908, copie Maillart-Gosse).

[22] Pour les dates du séjour à Dresde au retour de Rome, voir le catalogue autographe, f. 1 (année 1786) (MAH, Inv. 1941-17).

[23] Lettre à Saint-Ours, Dresde, 29 septembre 1786 (Genève, MAH, don Marguerite Duchesne 1908, copie Maillart-Gosse).

[24] Comptes de Pierre-Louis De la Rive pour l'année 1781 (mai) (BPU, ms 2397).

[25] Voir A. DE HERDT, *Dessins genevois de Liotard à Hodler*, Genève/Dijon, 1984, pp. 41-43 pour une définition précise du «genre».

[26] *Notice biographique...*, 1832, pp. 22-23.

[27] Le *Staatsarchiv* de Dresde conserve une liste des travaux d'élèves soumis à la direction de l'Académie lors de l'exposition annuelle de mars-avril 1778; De la Rive y présentait deux compositions (il peut s'agir des tableaux que le peintre cite dans sa *Notice biographique...*, 1832, pp. 13-14). (Aimablement communiqué par le Dr Gross, Archives de Dresde.)

[28] Lettre à Saint-Ours, Dresde, 29 janvier 1787 (Genève, MAH, don Marguerite Duchesne 1908, copie Maillart-Gosse).

[29] De la Rive nomme à plusieurs reprises les deux paysagistes dans ses lettres d'Italie (lettres du 30 novembre 1784 et du 13 décembre 1784 pour More; du 15 mars 1785 pour Boguet, avec lequel il prévoit de faire une «course de paysage» à Terni). (BPU, ms 2397).

[30] Pour Boguet, voir surtout la «Vue du lac d'Albano», huile sur toile, 178 x 260 cm, de 1795 (Grenoble, Musée de Peinture et de Sculpture), et un autre tableau, non localisé, du Salon de 1819, numéro 108 du livret (M.-M. AUBRUN, «Nicolas-Didier Boguet (1775-1839), un émule du Lorrain» in *Gazette des Beaux-Arts*, t. LXXXIII, mai-juin 1974, numéros 7 et 75 du catalogue). Pour More, voir la «Tempête sur le lac d'Albano» de 1775, huile sur toile, 76 x 98 cm (publiée par J. HOLLOWAY, *Scottish Masters 4*, National Galleries of Scotland, 1987).

[31] Déjà protecteur de Pompeo Batoni et plus tard de Boguet, le Cardinal permettra à Saint-Ours d'organiser dans un de ses salons une première exposition de tableaux (voir l'autobiographie manuscrite de Saint-Ours, MAH, Inv. 1939-141, ainsi que M. NATALE, *op. cit.*, p. 46, note 19). Voir aussi F. MASSON, *Le Cardinal de Bernis depuis son ministère, 1758-1794*, Paris, 1884.

[32] De la Rive n'est jamais mentionné dans la correspondance de Lagrenée (voir A. DE MONTAIGLON, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome...*, Paris, 1906, vol. XV). C'est essentiellement par l'intermédiaire du Cardinal de Bernis que l'artiste rencontrera quelques futurs commanditaires, comme la duchesse de Courlande, épouse du duc Karl-Christian (1733-1796), et peut-être la Princesse polonaise Isabelle Lubomirska, proche de Jacques Louis David — qui était arrivé à Rome six semaines avant De la Rive pour y peindre son «Serment des Horaces» — et de Madame Vigée-Lebrun.

[33] Lettre de Frascati, 13 mai 1785 (BPU, ms 2397).

[34] Lettre d'Albano, 4 août 1785 (BPU, ms 2397). P. CHESSEX (1984), *op. cit.*, confirme le goût élitiste de De la Rive pour ses fréquentations (il fut un proche du Prince Abbondio Rezzonico, neveu du défunt pape Clément XIII, et de la marquise Gentili-Boccapaduli, entre autres); au contraire, «Ducros felt ill at ease in aristocratic society. He preferred the local cafés and artists' studios (...)» (p. 432). Voir les réflexions du peintre à ce sujet (lettres de Rome, 22 novembre 1784 et 24 mai 1785; BPU, ms 2397).

[35] Lettre de Jérôme Devigneux à François Tronchin, Nyon, 28 juin 1775 (BPU, Archives Tronchin 192, f. 1-2), à propos d'«un beau Claude le Lorrain» de l'ancien cabinet Tronchin. Voir à ce propos R. LOCHE, «Catalogue des collections de François Tronchin» in *Genava*, n.s., t. XXII, 1974, p. XI (sur Devigneux) et pp. 161-162 (sur les Lorrain douteux de la collection). Sur Devigneux et le contexte artistique à Mannheim à l'époque où De la Rive y étudie (septembre 1776-juillet 1777), voir H. TENNER, *Mannheimer Kunstsammler und Kunsthändler bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg, 1966.

[36] La correspondance de De la Rive contient de nombreuses références à diverses collections riches en paysages du Lorrain, à Dresde (voir Archives Tronchin 191, f. 22-23, entre autres) comme à Rome (BPU, ms 2397, *passim*).

[37] Lettre à Saint-Ours, Dresde, 19 juillet 1788 (Genève, MAH, don Marguerite Duchesne 1908, copie Maillart-Gosse).

[38] M. ROETHLISBERGER, *Im Licht von Claude Lorrain*, Munich, 1983, p. 216.

[39] «Paysage avec temples et scènes de sacrifice», huile sur toile, 171 x 223 cm, Stockholm, Nationalmuseum (M.-M. AUBRUN, *op. cit.*, cat. N° 82). M. ROETHLISBERGER, *op. cit.*, p. 228, mentionne d'autres grands Lorrain copiés à Rome par Boguet (LV 113, 175).

[40] Lettre de Rome, 23 février 1785 (BPU, ms 2397).

[41] Ce sont les «Altieri Claudes». Voir M. ROETHLISBERGER, *Claude Lorrain. The paintings*, New Haven, 1961, pp. 22 et 34 (cat. N° 157 pour le tableau admiré par De la Rive) et M. ROETHLISBERGER, *Tout l'œuvre peint de Claude Lorrain*, Paris, 1977, N° 228.

[42] Avant le séjour d'Italie, De la Rive s'intéresse aux problèmes liés au traitement de l'espace en peinture. En 1781, à Céligny, il constate: «(...) mes tableaux étaient noirs, il n'y avait point d'air, point de vapeurs, point de perspective aérienne (...)» (*Notice biographique...*, p. 16), et il prend alors des «leçons de perspective» avec un certain «Mr Ramus» qui figure en mai dans son livre de comptes (BPU, ms 2397). Voir l'«exercice pratique» que constitue une esquisse de composition de l'album de Morsier (fig. 6).

[43] Voir la «Halte devant une auberge», huile sur toile, 54,5 x 64,5 cm, de 1783 (Montauban, Musée Ingres, Inv. 14.5); et peut-être la «Scène rurale: le maréchal-ferrant», huile sur bois, 45 x 55 cm de 1779 (Saint-Pétersbourg, Ermitage, Inv. 6342), encore fortement tributaires de la facture de Wouwerman.

[44] Voir RIGAUD, *op. cit.*, pp. 162-163; D. COEKELBERGHS, *Les peintres belges à Rome de 1700 à 1830*, Bruxelles, 1976, pp. 301-304; M. NATALE, *op. cit.*, pp. 18 et 25, note 80.

[45] En l'occurrence, le Monte Cavo se situe plus au sud, et les méandres du Tibre à l'arrière-plan droit n'appartiennent aucunement au site d'Albano. A propos du paysage «idéal», voir L. HAUTECŒUR, *Rome et la Renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, 1912, p. 180, qui cite des extraits des *Memorie per le Belle Arti*, périodique publié à Rome entre 1784 et 1788.

[46] «(...) quel sublime pays! Les deux lacs d'Albano et de Nemi, (...) Albane, bâtie au lieu où était Albe, cette fière rivale de Rome dans ses commencements, le tombeau des Horaces et des Curiaces etc.» (lettre de Rome, 24 mai 1785; BPU, ms 2397). Quant aux essais pour dessiner et peindre l'architecture, voir P.-A. GUERRETTA, *op. cit.*, cat N°s 9, 10 (relevés d'architecture à Paestum), ainsi qu'un tableau préparatoire pour la «Vue de Frascati prise du bas» de 1786 (vente Sotheby's Zurich, 19 juin 1986, lot 5).

[47] M. ROETHLISBERGER (1983), *op. cit.*, p. 229.

[48] *Ibidem*; R. LOCHE, «Un cabinet de peintures à Genève au XIXe siècle: la collection Eynard. Essai de reconstitution» in *Genava*, n.s., t. XXVII, 1979, p. 191, cat. N° 13.

[49] D. BAUD-BOVY, *op. cit.*, p. 112. Liotard, dans son traité de 1781, explique que le clair-obscur concourt à l'«effet» dans un tableau (*Traité des principes et des règles de la peinture*, Genève, 1781, pp. 22-25).

[50] Parmi les artistes suisses notamment: voir certains dessins de Balthasar Anton Dunker (1746-1807) (série des «Offrandes à Pan», Berne, Kunstmuseum) et de François Sablet (1745-1819) (série des Bacchanales, Stockholm, Nationalmuseum). De la Rive s'était intéressé à ce thème dans quelques dessins d'après l'antique; voir l'étude d'un vase du Palais Giustiniani (publié par A. DE HERDT (1972), *op. cit.*, p. 275, fig. 13), ou la copie d'un thiasos bachique sur un sarcophage romain du Capitole («Lot du Vieux Champel», Genève, collection privée, inédit).

[51] Voir Ducros, «Palazzina Borghese», aquarelle, vers 1782 (Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, Inv. D-881); Canova, série des «danseuses» de la Gypsothèque de Possagno, 1798-1799.

[52] Ce sarcophage célèbre fut souvent dessiné depuis l'ouverture du musée en 1736; voir, entre autres, une belle sanguine d'Hubert Robert de 1763 (Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie).

[53] Lavis de sépia sur papier blanc. 35,5 x 48,5 cm. Signé et daté en bas à droite: «de la Rive 1801». Berne, collection privée, inédit.

[54] Publié par M. SANDOZ, «Essai sur l'évolution du paysage de montagne...», in *Genava*, n.s., t. XIX, 1971, p. 188, fig. 2, et plusieurs fois par A. DE HERDT, en 1969 (*Dessins de Pierre-Louis De la Rive*, exposition organisée au Palais Eynard, cat. N° 39, reproduit en couverture), 1972 (*op. cit.*, p. 297, fig. 20), et 1984 (*op. cit.*, p. 152, fig. 68). Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1930-20.

[55] Lettre à Saint-Ours, Dresde, 19 juillet 1788 (Genève, MAH, don Marguerite Duchesne 1908, copie Maillart-Gosse).

[56] «Platon enseignant ses disciples au Cap Sounion». Huile sur toile. 130 x 187,5 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1924-30.

[57] Voir Ch. DUBOIS-MELLY, *Pierre-Louis De la Rive et les premières expositions de peinture à Genève*, Genève, 1868, p. 15; P. CHESSEX, «Documents sur la première exposition d'art en Suisse: Genève 1789» in *Revue suisse d'art et d'archéologie*, N° 43 (4), 1986, p. 365.

[58] Lettre à Saint-Ours, Céligny, 27 mai 1787 (Genève, MAH, don Marguerite Duchesne 1908, copie Maillart-Gosse).

[59] D. GRANGE, *Genèse, vie et déclin d'une collection genevoise: les moulages selon l'antique*, Université de Genève, Département d'archéologie classique, 1991, *passim*; P.-A. GUERRETTA, *op. cit.*, pp. 56-58.

[60] *Notice biographique...*, 1832, p. 23.

[61] Sur ce tableau, voir R. LOCHE (1974), *op. cit.*, p. 172, n° 334; P.-A. GUERRETTA, *op. cit.*, pp. 62-63, ainsi qu'une lettre que le peintre adresse à François Tronchin (BPU, Archives Tronchin 191, f. 83-84) et une autre à Saint-Ours le 24 juillet 1787 (MAH, don Marguerite Duchesne 1908).

[62] J.-C. Seydelmann (1750-1829), élève de G.B. Casanova à Dresde, en 1771 à Rome, en 1781 à Dresde où il fut professeur à l'Académie. Il est considéré comme l'«inventeur» de la technique de la sépia (mélange de la seiche avec du bistre). De la Rive le nomme fréquemment dans sa correspondance, notamment pendant le séjour à Rome d'où il lui envoie du «noir de sépia» (avril 1785). Seydelmann est l'auteur d'un portrait de De la Rive au lavis de sépia sur papier crème, 1787 (68 x 54 cm, Genève, collection privée), reproduit par D. BAUD-BOVY, *op. cit.*, p. 113, fig. 89.

[63] *Notice biographique...*, 1832, p. 24. Si la fréquence des sujets «italiques» ne diminue notablement que dès 1790, l'autocritique de l'artiste dans son catalogue autographe se fait sévère à leur égard déjà en 1787, et plus nettement à partir du printemps 1788. Les jugements négatifs touchent environ la moitié des tableaux, et sont relatifs à la couleur, à la composition et à la figure.

[64] Voir H. TRONCHIN, *Le conseiller François Tronchin et ses amis Voltaire, Diderot, Grimm*, Paris, 1895, pp. 267-269 et 274-282.

[65] En 1780, c'est Vernet qui introduit Saint-Ours, premier prix de l'Académie et élève chez Vien, auprès de Tronchin, lequel facilite son départ pour Rome. En 1781, ce dernier recommande le jeune Jean Jaquet, avant son départ pour Paris, à Vernet qui le présentera à Augustin Pajou.

[66] Voir note 22.

[67] Selon l'hypothèse de G. APGAR, «Un Huber peut en cacher un autre», in *Revue du Vieux Genève*, 1989, pp. 49-50, qui mentionne une lettre de Jean Huber (1721-1786) du 10 mai 1783 (Paris, Bibliothèque de l'Institut de France) faisant référence au tableau de Versailles. Voir aussi le catalogue autographe de l'artiste, f. 1 (année 1783) (MAH, Inv. 1941-17).

[68] Genève, MAH, don Marguerite Duchesne 1908, copie Maillart-Gosse.

[69] Cité par Ch. DUBOIS-MELLY, *op. cit.*, p. 13.

[70] Une longue lettre du 11 février 1785 évoquait déjà l'importance du «sentiment» dans la peinture de paysage: «je crois, sauf meilleur avis, que ce que j'ai de meilleur à faire est de prendre de ce pays le style qu'il voudra bien me donner sans m'alambiquer la tête avec Messieurs les peintres d'histoire (...)» (BPU, ms 2397).

[71] *Discours relatifs à la peinture*, brochure publiée en 1788 (comprenant «De la connoissance des Tableaux», premier discours prononcé le 31 décembre 1787). Voir à ce propos M. NATALE, «*Du climat de la Suisse et des mœurs de ses habitants*: ambivalenze metereologiche in Svizzera romanza» in *Revue suisse d'art et d'archéologie*, N° 41 (2), 1984, p. 82; D. BUYSSENS, «Géographie d'un discours esthétique», in *Jacques-Laurent Agasse (1767-1849)*, Genève, 1988, pp. 24-30.

[72] Catalogue autographe de De la Rive, f. 1 (année 1786) (MAH, Inv. 1941-17).

[73] Ch. DUBOIS-MELLY, *op. cit.*, pp. 12 et 23.

[74] Pourtant De la Rive a fait appel tant à A.-W. Töpffer qu'à L.-A. Brun de Versoix (1758-1815) pour peindre les figures de certaines de ses compositions: voir les repeints dans le «Petit berger avec son troupeau» de 1788 (MAH, Inv. 1908-91) attribuables au premier, et les personnages du premier plan dans une belle «Chasse au cerf» de 1799 (Genève, collection privée) dus au second.

[75] J.-J. RIGAUD, *op. cit.*, pp. 216-217.

[76] *Op. cit.*, pp. 107-115.

[77] L. HAUTECŒUR, *op. cit.*, p. 181; L. GIELLY, *op. cit.*, pp. 83-84; L. FROMER-IM OBERSTEG, *Die Entwicklung der schweizerischen Landschaftsmalerei im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Bâle, 1945, pp. 53-55.

[78] «Exposition d'œuvres des peintres genevois Pierre-Louis De La Rive (1755-1817), Adam-Wolfgang Toepffer (1766-1847) appartenant à des collections privées, à la Société des Arts, au Musée Ariana et au Musée d'Art et d'Histoire. Du 22 février au 25 mars 1934», N° 28.

[79] Voir notes 25 et 54.

Crédit photographique:

Archives Gad Borel-Boissonnas, Genève: fig. 1, 3, 4, 7, 11
Archives photographiques Pierre Boissonnas, Zurich: fig. 8
Bibliothèque publique et universitaire, Genève: fig. 15
Musée d'art et d'histoire, Archives, Genève: fig. 10, 13
Musée d'art et d'histoire, Bettina Jacot-Descombes, Genève: fig. 6, 12
Sotheby's, Zurich: fig. 5, 14
Université de Genève, Viviane Siffert, Genève: fig. 2, 9