

Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: - (2002)

Artikel: L'escalade : de l'invention à la doctrine : Louis Dunki et Édouard Elzingre
Autor: Ritschard, Claude
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-728237>

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: 16.02.2026

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

Né à Genève en 1856, Louis Dunki accomplit ses études auprès de Barthélemy Menn (1815-1893) à l'École des beaux-arts de Genève. Formé à l'illustration, il se rend à Paris en 1878 où son talent, vite reconnu, lui vaut de collaborer aux principaux journaux illustrés et de travailler pour des éditeurs de renom, tels Firmin-Didot, Pelletan ou Hachette. Dans cette pratique, Dunki excelle à la représentation de sujets militaires, et notamment de cavaliers. Lorsqu'on lui confie la réalisation des maquettes de la commémoration de 1902, il est un peintre et illustrateur reconnu, membre de la Commission fédérale des beaux-arts et président de la section genevoise – il partage son temps entre Genève et Paris – de la Société suisse des peintres et sculpteurs¹.

Les grèves qui éclatent en été 1902 instaurent un climat politique peu propice à une célébration fastueuse du tricentenaire de l'Escalade; en décembre, le cortège sera modeste et se bornera à «un groupe historique représentant le peuple de Genève au lendemain de l'Escalade», fort mal reçu par la presse de gauche². Peu importe! Les organisateurs du tricentenaire ne se laissent pas décourager et travaillent à la mise sur pied d'une commémoration qui réunira pas moins de mille deux cents figurants, et dont la date est fixée au 1^{er} juin 1903. Louis Dunki est chargé des projets de costumes et d'équipements dont la réalisation est confiée à Louis Bron. Or, le temps presse et Louis Bron devra puiser à diverses sources d'approvisionnement. Les costumes choisis sur catalogue sont fournis pas la maison Kaiser de Bâle; d'autres sont trouvés chez le Genevois T. Jacquemet, «costumier du théâtre de Genève, spécialiste d'ornementation de costumes par la peinture»; nombre des accessoires nécessaires, enfin, sont fabriqués pour l'occasion à Genève³. Le concept du cortège déborde largement le cadre strict de l'événement survenu en 1602. Le petit opuscule en forme de dépliant⁴ publié en guise de programme de cette manifestation en donne l'ampleur. Le cortège retrace les relations entre Genève et la Savoie depuis l'alliance conclue avec Amédée V, comte de Savoie, en 1285, qui fait le sujet de la première partie (fig. 65). La deuxième est centrée sur la rupture avec la Savoie causée par le traité de Combourgeoisie signé par Genève, Berne et Fribourg le 11 mars 1526. L'adhésion de Genève à la foi réformée en 1535 – événement autrement compromettant pour les relations entre Genève et la Savoie – est passée sous silence, et la troisième partie du cortège est dévolue au conflit qui oppose la Savoie et Genève: c'est le *Retour des vendanges de Bonne (12 septembre 1590)* qui est le thème dominant du premier volet de la troisième partie, tandis que le second montre *Le peuple de Genève se rendant à Saint-Pierre au lendemain de l'Escalade – 12/22 décembre 1602*. Enfin, la quatrième partie met à l'honneur la *Réconciliation – Proclamation de la Paix de Saint-Julien – 12 juillet 1603*. D'une très grande ambition, cette fresque historique fut reçue diversement par la presse: les journaux de droite en louèrent «la scrupuleuse exactitude des costumes, armes et accessoires⁵», tandis que ceux de gauche décriaient le nationalisme bourgeois qui avait présidé à sa conception. Mais la critique sans doute la plus pertinente fut cette remarque d'un journaliste: «[...] la reconstitution laissa libre cours à l'imagination des archéologues et des artistes⁶».

Louis Dunki se mit au travail, assisté d'Édouard-Louis Baud (1878-1948), et les grandes maquettes peintes qu'ils réalisent suscitent l'enthousiasme lorsqu'elles sont présentées au

1. BRUN 1905

2. Voir GAUDET-BLAUVIGNAC 2002, pp. 225-226

3. Voir GAUDET-BLAUVIGNAC 2002, p. 227

4. *III^e Centenaire de l'Escalade · Cortège historique · 1602 – 1902 · Les relations de Genève avec la Maison de Savoie · Genève 1^{er} juin 1903*, textes de Th. Aubert, dessins de Louis Dunki, Genève 1903 (CIG, s.n.)

5. GAUDET-BLAUVIGNAC 2002, p. 228

6. GAUDET-BLAUVIGNAC 2002, p. 226



66. L'ancienne bibliothèque du Musée d'art et d'histoire | La statue de Calvin fait face à la frise du cortège (MAH, photothèque, inv. BAT 115).

Palais Eynard, en avril 1902⁷. Ces peintures décoratives sur papier, montées sur châssis, formant une frise d'environ cinquante centimètres de hauteur, brossées avec vigueur et vivacité, sont en effet séduisantes à plus d'un égard. La forte présence des personnages, le rythme de leur succession, parlent à l'imagination et l'on pouvait aisément, en les contemplant, se figurer combien magnifique serait la manifestation.

Pendant de nombreuses années, ces peintures furent visibles dans l'ancienne bibliothèque du Musée d'art et d'histoire (fig. 66). Elles y avaient été installées en 1910, dès l'ouverture du Musée. La frise courait au haut des murs et servait de liaison entre la bibliothèque proprement dite, dotée d'une galerie, et les boiseries du plafond. Elle fut démontée en 1952, au moment où l'on transforma la bibliothèque en salle d'expositions temporaires sous le nom de «salle des Casemates», avant d'en faire l'actuelle salle d'archéologie romaine en 1974⁸. L'arrachage des peintures ayant été effectué sans souci de les préserver, elles furent lourdement endommagées⁹. Les fragments qui ont subsisté permettent cependant de juger de la qualité de leur facture, exécutée dans une technique de pigments délayés à l'eau appliqués avec des liants légers, matériau liquide qui autorise une rapidité du trait, une transparence des aplats et une matité dont l'artiste sait exploiter les nuances dans une gamme chromatique de tons cassés (fig. 67).

7. Voir BUYSENS 2002, p. 50

8. Située au niveau du rez-de-chaussée inférieur dans l'aile longeant le boulevard Émile-Jaques-Dalcroze, la salle se trouve au-dessus de l'actuelle salle de conférences. Pour l'histoire de ces transformations, voir RIPOLL 1997.

9. Conservées au Centre d'iconographie genevoise, ces peintures font actuellement l'objet d'une campagne de restauration menée par Isabelle Anex.



67. Louis Dunki (1856-1915) | *Maquette des costumes pour la commémoration du tricentenaire de l'Escalade · Partie III, deuxième séquence · La lutte: le peuple de Genève se rendant à Saint-Pierre au lendemain de l'Escalade, 1602. Le Grand Sautier Michel Voisine, huissiers de la Seigneurie, 1902* | Pigments sur papier ; hauteur 50 cm environ (MAH, s.n.)

68. Louis Dunki (1856-1915) | *III^e Centenaire de l'Escalade · Cortège historique · 1602-1902 · Les relations de Genève avec la Maison de Savoye · Genève 1^{er} juin 1903 · Partie III, deuxième séquence · La lutte: le peuple de Genève se rendant à Saint-Pierre au lendemain de l'Escalade, 1602. Le Grand Sautier Michel Voisine, huissiers de la Seigneurie, les Magnifiques Seigneurs Syndics Dominique Chabrey, Claude Audrion, Michel Barilliet, Philibert Blondel, huissiers, Genève 1903* | Dépliant, impression sur papier (CIG, s.n.)

69. Louis Dunki (1856-1915) | *Les Genevois entrant à Saint-Pierre le 12 décembre 1602, 1902* | Illustration pour *Escalade · Troisième Centenaire · 1602-1902*, Genève 1902, 190 × 259 mm, au trait carré, 248 × 322 mm, à la feuille (BAA, inv. DEA 3, p. 29)



10. Dunki avait collaboré, en 1881, à la réalisation du panorama de l'*Entrée de l'armée de Bourbaki aux Verrières*, commandé à Édouard Castres (1838-1902). Ont également collaboré à cette entreprise d'envergure : les Suisses Ferdinand Hodler (1853-1918), Gustave de Beaumont (1851-1922), Auguste Frédéric Dufaux (1852-1943), Evert van Muyden (1853-1922), Albert Henri Silvestre (1869-1954), William-Henri Hébert (1849-1917), et les Français Aimé Nicolas Morot (1850-1913) un certain Roy Parisien, inconnu par ailleurs.

11. On en confie les enluminures au Genevois Edmond-Georges Reuter, né en 1845.

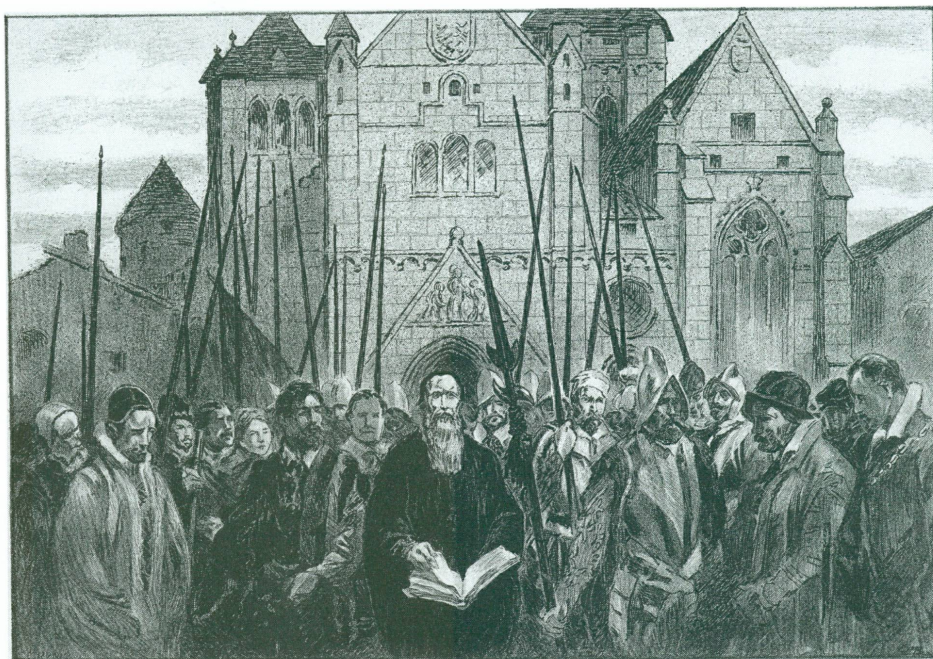
12. Alfred Cartier est, en 1902, président de la Société d'histoire et d'archéologie. Il deviendra en 1910 le premier directeur du Musée d'art et d'histoire et restera en fonction jusqu'en 1922, date à laquelle Waldemar Deonna lui succède.

13. Le récit est celui retrouvé dans un manuscrit de Grenoble, publié en 1882 dans le *Bulletin de l'Institut national genevois* et attribué alors à David Piaget (1580-1644). La découverte à Genève, dans un manuscrit du XVII^e siècle, d'une seconde copie signée des initiales S.G.S. incite les auteurs à attribuer ce récit à Simon Goulart (Simon Goulart Senlisien). Voir CARTIER/DU BOIS-MELLY 1902, introduction, s.p., BAA inv. DEA 3.

Cependant, aussi talentueuses qu'elles soient, les peintures de Louis Dunki ne témoignent en rien d'une quelconque volonté de restitution historique scrupuleuse, pas plus que la transcription qu'il en donne au trait pour le programme de la manifestation, édité en 1903. Les dessins sont directement issus de cette veine illustrative qui pousse l'auteur à animer les scènes, à rendre vivant le récit par la disposition des personnages, à suggérer leurs relations par une soudaine distance, un rapprochement, un regroupement, à décrire un caractère par l'attitude corporelle, tout cela en quelques traits nerveux tracés avec une parfaite maîtrise. L'articulation en dépliant du programme de la manifestation sert le talent de l'artiste qui déroule – dans une ordonnance qui ne correspond pas exactement, pour autant qu'on puisse en juger d'après les fragments, à celle de la maquette peinte (fig. 68) –, sans hiatus et sans marquer de césure entre les séquences, à la manière de la composition des panoramas¹⁰ dont l'artiste visiblement s'inspire, un cortège supposé s'étendre sur plus de trois cents ans. L'auteur des illustrations de *Charles le Téméraire*, de Walter Scott, et des *Ragionamenti*, de l'Arétin, tout empreint d'esthétique néo-gothique et néo-Renaissance, s'est aussi peu soucié de vérité baroque qu'il n'en avait cherché pour les époques précédentes. En revanche, la mise en scène de son évocation témoigne du plaisir qu'il a eu à s'immerger par l'imagination dans l'histoire : trois siècles défilent sous nos yeux comme la projection d'un film où le réalisateur aurait su alterner, avec une incontestable maestria, plans continus, panoramiques, travellings, fondus enchaînés, plans américains et gros plans.

La même année 1902, Louis Dunki participe, avec Gustave de Beaumont (1851-1922) et Édouard-Louis Baud, à l'illustration¹¹ d'*Escalade · Troisième Centenaire · 1602-1902*, album commémoratif publié par la Société suisse d'affiches artistiques, et qui rassemble des textes d'Alfred Cartier¹² et de Charles Du Bois-Melly, précédés d'une transcription du *Récit de la délivrance de Genève*¹³. Dans cet ouvrage, l'illustration montrant *Les Genevois entrant à Saint-Pierre le 12 décembre 1602* (fig. 69) est une image particulièrement frappante malgré l'indigence de la lithographie, tant pour la fantaisie qui préside au traitement des costumes – on y voit des dames portant des vêtements à manches gigot en vogue

70. Édouard-Louis Baud (1878-1948) | *Cé qu'é lainô*, 1915 | Lithographie pour l'illustration de *Visions historiques*, Genève 1915, 192 × 278 mm, au trait carré, 246 × 360 mm, à la feuille (BAA, inv. DA 31, p. 45)



au tournant du XX^e siècle et de surprenantes coiffes inspirées de la mode du XV^e siècle¹⁴ – que pour l'invention de sa composition. Les notables, conduits par Théodore de Bèze, viennent de franchir la porte de la cathédrale. Le théologien chenu s'est découvert d'un geste ample, signe de respect et d'humilité qui, en même temps, donne au premier plan de la composition sa ligne de force principale, reprise à l'arrière-plan par les rais de lumière qui pénètrent par la porte largement ouverte : *Post Tenebras Lux* ! Les personnages qui constituent le groupe central sont traités en tons sombres, dans un effet de contre-jour, et, derrière eux, le reste de la foule, à peine esquissée, se dissout dans l'intensité de la luminosité. Une fois encore, Dunki donne la preuve de sa familiarité avec les nouvelles images révélées par la photographie ou le cinématographe naissant. Le cadrage en gros plan qui coupe la figure du personnage situé tout à gauche, l'imprécision du fond de la composition, l'éclairage de la scène en témoignent, comme d'ailleurs l'aspect d'« instantané » qu'offre l'image avec ses personnages arrêtés dans leur mouvement le temps de la prise de vue.

Il est intéressant de comparer cette planche à la lithographie qu'Édouard-Louis Baud réalise pour *Visions historiques*, album-souvenir des festivités organisées en juin 1914 pour la célébration du centenaire de l'arrivée des Suisses au Port-Noir, publié en 1915, sous les auspices du Cercle des arts et des lettres¹⁵. Dans ce recueil de chants et de poèmes de circonstance qui évoquent l'histoire de Genève du Moyen Âge à la Restauration, l'Escalade est en bonne place. Baud, qui en partage l'illustration avec Dunki, signe une planche intitulée *Cé qu'é lainô* (fig. 70), qui s'inspire directement des *Genevois entrant à Saint-Pierre le 12 décembre 1602* de Dunki. Massée, cette fois, devant la cathédrale et non à l'intérieur de l'édifice, la foule compacte des Genevois se presse autour d'un Théodore de Bèze qui occupe le centre du groupe, cadré ici à mi-corps. À sa gauche, le même homme en armes, à sa droite, le même notable, qui figuraient dans la scène de Dunki – ils ont des expressions différentes et portent d'autres costumes, au demeurant aussi peu fidèles à la vérité historique –, symbolisent pareillement l'armée et l'État. Comme Dunki, Baud utilise les piques pour relier les figures au décor architectural. Mais, à la différence de

14. Communication orale d'Elizabeth Fischer qui signale que ce type de mélanges est fréquent dans la peinture de l'époque ; on trouve les mêmes anachronismes dans les vêtements que portent les femmes de *L'Eau mystérieuse*, d'Ernest Biéler (1863-1948), tableau peint en 1911 et conservé au Musée cantonal des beaux-arts de Lausanne (inv. 555).

15. *Visions historiques*, dessins de L. Dunki, musique de W. Pahnke, poème de H. de Ziegler, lithographies de Éd.-Ls Baud et L. Dunki, Genève 1915, BAA, inv. DA 31, exemplaire numéroté 206, avec un envoi à M. Ernest Hentsch signé W. Pahnke et H. de Ziegler



71. Gustave de Beaumont (1851-1922) | *L'Escalade – Les Genevois font échec à la tentative du duc de Savoie Charles-Emmanuel de s'emparer de la ville par les armes, la nuit du 11 au 12 décembre 1602* (dessin préparatoire pour la fresque de l'histoire de Genève (1891-1892) réalisée sur les façades de l'ancien Arsenal [côté rue du Puits-Saint-Pierre]), 1891 | Mine de plomb et aquarelle sur papier, en grandeur d'exécution, 100 × 314 cm (MAH, Cabinet des dessins, inv. D 1998-416)

16. De tradition classique, Beaumont s'inspire incontestablement des bas-reliefs grecs en frise.

17. Guillaume Fatio, qui préface l'ouvrage, s'exprime clairement sur les intentions qui ont présidé à son édition : « [...] Il fallait fournir à tous les foyers genevois l'ouvrage illustré, artistique et populaire, autour duquel grands et petits, savants et ignorants, pourront se grouper à l'avenir et revivre par l'image toutes les phases de la mémorable attaque et de la providentielle délivrance de leur cité, tout en relisant le récit, toujours émouvant, des péripéties de cette lutte acharnée. » Voir GUILLOT/FATIO 1915, p. 5. On fera encore appel à Elzingre pour l'illustration de *Ce fut l'an mil six cent et deux...*, ouvrage dû à Albert-Ernest Roussy, publié en 1952 sous le patronage du Comité du 350^e anniversaire et avec l'appui de la Compagnie de 1602.

18. Son père, Henri, professeur d'histoire et de géographie, le poussera vers cette pratique en lui demandant d'illustrer les manuels dont il est l'auteur. Pour une biographie plus détaillée, voir GIROUD 1998.

Dunki, il n'en tire aucun effet dynamique. Son image, articulée sur deux plans horizontaux nettement tranchés – la foule au registre inférieur, la cathédrale au registre supérieur –, reste désespérément statique. Et les tracés lourdement appuyés des armes ne font que souligner le peu de nervosité du dessin de la façade de la cathédrale qui, au lieu de s'affirmer comme le siège de la « miraculeuse délivrance », est réduite au rôle de toile de fond.

Cette comparaison, qui n'est pas au bénéfice d'Édouard-Louis Baud, souligne cependant à quel point l'iconographie de l'Escalade s'est rapidement figée dans une séquence de sujets types – sortes de « riches heures » de l'événement – dont certains modèles ont fait école et que l'on trouve repris, avec plus ou moins de talent, sous des signatures diverses au fil des publications. Dans cette famille d'illustrateurs, Louis Dunki fait figure de « moderne », non seulement pour ses sources d'inspiration qui ressortissent au romantisme historique diffusé, entre autres, au travers des ouvrages de Walter Scott, mais surtout pour l'intérêt qu'il manifeste à de nouveaux procédés de représentation du mouvement dans l'image. Il suffit pour s'en convaincre de confronter la fresque que Gustave de Beaumont (1851-1922) a consacrée à l'Escalade dans sa décoration de l'Arsenal (fig. 71), dans laquelle les groupes de combattants sont séparés par de larges plages de vide, sans réelle indication de perspective¹⁶, au défilé du tricentenaire de Louis Dunki, qui alterne théories, groupes compacts et figurants isolés sans autres césures que les respirations du rythme du cortège, ouvrant l'espace à sa profondeur de champ par d'habiles perspectives latérales scandées par les armes ou les drapeaux.

Édouard Elzingre (1880-1966)

L'influence de l'iconographie fixée par Édouard Elzingre est encore vive aujourd'hui. Depuis 1915, date de parution de *La Nuit de l'Escalade*, ses dessins n'ont cessé d'être utilisés quand il s'agissait de transmettre une vision populaire de l'événement¹⁷. Mais la large diffusion qu'ont connue ces images ne signifie pas qu'on en ait aujourd'hui épuisé la verve ni que leur popularité doive être interprétée comme un signe de médiocrité. Né à Neuchâtel en 1880, Elzingre accomplit une première formation à l'École d'art de La Chaux-de-Fonds auprès, notamment, de Charles L'Éplattienier, puis se rend à Paris en 1899 afin d'y parfaire ses études, tout d'abord à l'Académie Julian en 1901 et 1902, où il a comme professeur notamment Emmanuel Frémiet pour l'étude des animaux, ensuite à l'École des beaux-arts. Durant son séjour parisien, il est appelé à collaborer en tant qu'illustrateur avec différents éditeurs¹⁸. Lorsqu'il s'installe à Genève en 1907, il poursuit cette activité pour des éditeurs

romands, et, bien vite reconnu comme affichiste de talent – il est rapidement engagé à ce titre et comme illustrateur par l’Imprimerie Atar –, va peu à peu se faire une réputation non seulement pour la modernité de ses affiches, mais aussi pour la vigueur de ses illustrations de sujets militaires. Jusqu’à la fin de sa vie, il restera actif, se vouant à la peinture en parallèle à sa production graphique. Il meurt en 1966, âgé de quatre-vingt-six ans, laissant derrière lui une œuvre importante. La postérité, cependant, a peu gardé la mémoire de son œuvre picturale – quelques portraits et paysages, des scènes de cirque et des chevaux – et n’a retenu de lui que l’affichiste et l’illustrateur de l’Escalade. Cette renommée, certes locale, lui vaut toutefois d’être l’artiste qui a le plus fortement marqué l’imaginaire de générations d’enfants genevois.

Édouard Elzingre a réalisé une série de trente-trois compositions à l’aquarelle rehaussée de gouache pour l’illustration de *La Nuit de l’Escalade*; l’édition a retenu trente-deux illustrations dans le texte, ainsi que l’image de couverture et la petite vue de Genève qui ouvre le récit, et a exclu la scène de *L’Exécution des prisonniers*¹⁹ (fig. 153). Dix d’entre elles sont composées en diptyques : *Le Départ d’Étrembières / Charles-Emmanuel assiste au défilé des troupes*²⁰; *La Marche dans l’obscurité / L’Arrivée à Plainpalais*²¹; *Le Coup de canon du bastion de l’Oie / Les Échelles brisées*²²; *Les Savoyards croient pouvoir entrer dans la ville / Les Savoyards avancent au son des trompettes*²³; *Désarroi des troupes savoyardes / Fuite de la cavalerie*²⁴. Les titres qu’elles portent dans le livre – des citations du texte – montrent qu’elles ont été conçues comme des images globales en fonction de l’articulation du récit.

Les illustrations se présentent dans un format carré dont Elzingre sait tirer le meilleur profit. En parfait connaisseur des règles de la composition autant que des lois de la perspective, il utilise l’espace avec un art consommé, tantôt jouant sur l’ouverture des plans lointains, tantôt resserrant l’action au premier plan ou au plan médian et obstruant l’horizon. Le diptyque consacré au passage du pont d’Étrembières (fig. 72 et 73) en est un bon exemple : sur la première image, on assiste au défilé des troupes qui se perd dans le lointain tandis que, sur la seconde, le duc Charles-Emmanuel I^{er} et sa cour les contemplent depuis la butte sur laquelle ils se sont retirés. La relation entre les deux images n’est pas que littéraire ou thématique. De l’une à l’autre, le paysage se poursuit : du pied du Salève, à gauche, la chaîne montagneuse se prolonge et sans qu’il y ait, à proprement parler, entre les deux parties la liaison exacte que demanderait une vue panoramique, la scène est continue. Avec beaucoup d’habileté, Elzingre place le lecteur devant une double identification ; il est tout à la fois le soldat et l’officier. En structurant la perspective par la marche de l’armée, il fait entrer le spectateur dans l’espace du tableau à la suite du soldat aux bas rouges, portant sa fourche, figure centrale du premier plan. Un détail lui suffit pour signifier que la route est longue mais que l’humeur est encore allègre : la petite branche que tient à la main gauche ce soldat, l’a-t-il cueillie pour stimuler la mule qui transporte l’échelle dont il a la responsabilité ou pour scander sa propre allure ? Dans le second tableau, Elzingre offre un point de vue rapproché ; au centre, le duc, monté sur un destrier blanc, entouré par sa garde, contrôle la bonne marche de ses hommes ; le spectateur, arrêté à quelques pas, ne peut apercevoir de la troupe que quelques casques et quelques piques.

L’épisode d’Étrembières est également illustré par Dunki dans *Visions historiques*²⁵ (fig. 74) ; il choisit aussi de montrer le duc depuis l’arrière de la scène, pareillement présenté de profil et entouré de son escorte. Dans cette image, cependant, l’artiste renonce à faire figurer l’armée. Le groupe formé par le souverain et ses proches est représenté isolé dans un paysage indistinct, sans horizon, noyé dans la brume. À l’opposé du souci de descrip-

19. CIG, inv. VG 1092/29

20. CIG, inv. VG 1092/5 et VG 1092/6 ;
GUILLOT/FATIO 1915, pp. 16-17

21. CIG, inv. VG 1092/7 et VG 1092/8 ;
GUILLOT/FATIO 1915, pp. 20-21

22. CIG, inv. VG 1092/17 et VG 1092/18 ;
GUILLOT/FATIO 1915, pp. 40-41

23. CIG, inv. VG 1092/20 et VG 1092/21 ;
GUILLOT/FATIO 1915, pp. 44-45

24. CIG, inv. VG 1092/23 et VG 1092/24 ;
GUILLOT/FATIO 1915, pp. 48-49

25. Il s’agit de l’illustration de la page 41 qui porte comme titre *Le Duc à Étrembières*.





Page ci-contre, en haut :

72. Édouard Elzingre (1880-1966) | *Le Départ d'Étrembières*, 1915 | Aquarelle et gouache sur papier, 41 × 40 cm (CIG, inv. VG 1092/5)

73. Édouard Elzingre (1880-1966) | *Charles-Emmanuel assiste au défilé des troupes*, 1915 | Aquarelle et gouache sur papier, 41 × 40 cm (CIG, inv. VG 1092/6)

Page ci-contre, en bas :

74. Louis Dunki (1856-1915) | *Le Duc à Étrembières*, 1915 | Lithographie pour l'illustration de *Visions historiques*, Genève, 1915, 185 × 287 mm, au trait carré, 246 × 360 mm, à la feuille (BAA, inv. DA 31, p. 41)

Ci-dessus :

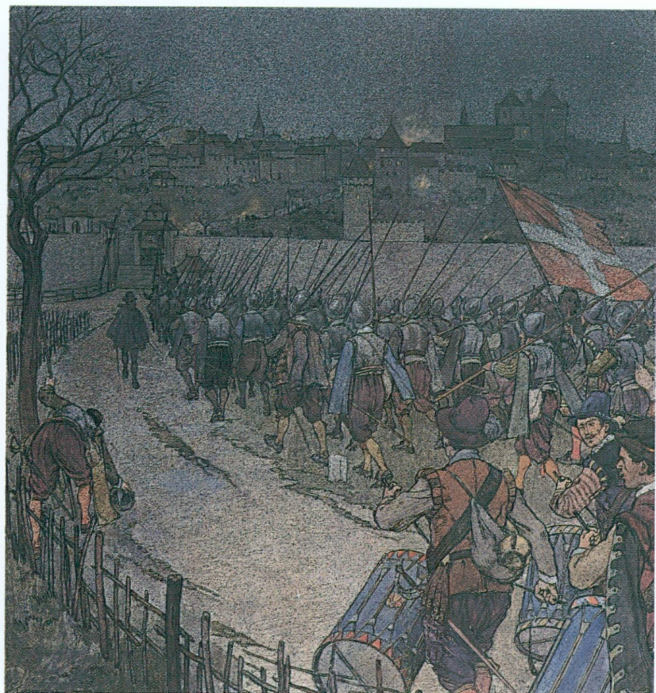
75. Édouard Elzingre (1880-1966) | *L'Arrivée à Plainpalais*, 1915 | Aquarelle et gouache sur papier, 41 × 40 cm (CIG, inv. VG 1092/8)

76. Édouard Elzingre (1880-1966) | *La Marche dans l'obscurité*, 1915 | Aquarelle et gouache sur papier, 41 × 40 cm (CIG, inv. VG 1092/7)

tion qui guide l'intention narrative d'Elzingre, Dunki raconte en résumant son langage à quelques fortes oppositions. Sans préciser autrement le contexte de cette scène, il en brosse l'atmosphère en évoquant la tension de l'attente par les postures des personnages : les chevaux du premier plan sont au repos, le héraut, sa trompette en bandoulière, ayant mis pied à terre dos tourné, tandis que la monture du duc piaffe, l'encolure rassemblée, prête à s'élancer. Enfin, Dunki utilise l'éclairage – comme on l'a constaté plus haut dans son illustration des *Genevois entrant à Saint-Pierre le 12 décembre 1602* – pour légitimer les différents traitements graphiques qu'il confronte dans cette image : le premier plan, au trait volontairement allusif et assombri par l'estompe, conduit naturellement le regard vers la figure du duc, fermement dessinée, dont la précision est renforcée par la lumière qui vient le frapper. Ainsi, l'image baigne dans un climat romantique où dominent les effets dramatiques.

Elzingre excelle dans les mouvements de foule. Dans le diptyque suivant qui montre les Savoyards approchant de Genève (fig. 75 et 76), deux scènes nocturnes, il utilise un effet de composition semblable, mais légèrement différent. L'image de gauche précède dans le temps celle de droite dans le livre, ce qu'attestent, s'il en était besoin, les citations qui leur servent de titres, *Un lièvre effrayé passa dans les rangs... / ... ce qui causa un moment d'inquiétude*²⁶ : à gauche, l'avancée de l'armée devant l'ancien couvent des Pestiférés de Plainpalais vue depuis le gros de la troupe au premier plan, les hommes de tête se perdant dans une perspective accusée ; à droite, la suite de la colonne, encore bien éloignée de la ville dont la silhouette se fond dans l'obscurité. Ici, cependant, Elzingre a augmenté la profondeur de champ de sorte à souligner la longueur de la colonne : il reste un long chemin à parcourir avant que la totalité de la troupe n'arrive à destination. À nouveau, il parvient à intégrer le spectateur au déroulement de la scène : celui-ci, mêlé à la troupe qui se presse, coupée à mi-corps dans le premier tiers de l'image, devient l'un de ces hommes d'armes qui cheminent dans la nuit, voyant au loin la colonne qui approche de la ville se défaire, sans comprendre la raison de cette bousculade causée par un lièvre soustrait à son regard.

26. GUILLOT/FATIO 1915, pp. 20-21



77. Édouard Elzingre (1880-1966) | *Les Savoyards croient pouvoir entrer dans la ville*, 1915 | Aquarelle et gouache sur papier, 41 × 40 cm (CIG, inv. VG 1092/20)



78. Édouard Elzingre (1880-1966) | *Les Savoyards avancent au son des trompettes*, 1915 | Aquarelle et gouache sur papier, 41 × 40 cm (CIG, inv. VG 1092/21)

Même séquence, mais cadrage différent, pour traiter la scène de la méprise (fig. 77 et 78). Les troupes de réserve croyant à la victoire se mettent en marche et se dirigent vers les murailles en bon ordre, au son des tambours et des trompettes. Ici encore, l'image de droite offre le plan rapproché qui invite le spectateur à entrer dans l'histoire. Elzingre, cependant, joue sur une vue panoramique qui lui permet de donner plus d'ampleur au déploiement des soldats et de représenter largement la ville. Pour relier les deux illustrations d'une scène décrite dans le texte comme une relation de cause à effet – *Les régiments qui attendaient à Plainpalais crurent.../... et les tambours de battre, et les trompettes de sonner...*²⁷ –, il utilise, au premier plan, la troupe de musiciens, et, au second plan, la figure du cavalier en costume civil, dont la monture s'oriente en direction de la route nettement visible sur la première image, alors que le reste de l'armée avance sur un terrain herbeux. Les lignes directrices de la perspective, si complexes soient-elles, articulent une composition parfaitement équilibrée : à la première ligne de construction horizontale constituée par la troupe de musiciens correspond l'horizontale de la ville, à laquelle la masse lointaine des Voirons donne un écho ; du centre partent deux diagonales aux angles très écartés – les rangs de soldats – qui permettent au peintre à la fois de justifier l'ampleur de la vision et d'en indiquer la profondeur de champ : la troupe, en effet, n'est pas déployée mais forme une colonne légèrement incurvée qui se dirige vers la porte en longeant la route, soulignant ainsi qu'elle s'apprête non pas à prendre les murailles d'assaut, mais à entrer en vainqueur dans une ville déjà conquise.

L'épisode de l'escalade de la courtine de la Corraterie (fig. 79 et 80) offre à Elzingre une autre occasion de vue panoramique, avec, dans l'image de gauche, en plan éloigné, l'assaut, dans celle de droite, en plan rapproché, le canon et ses serveurs. Le rapport des deux images est ici inverse à la logique du texte : *... un coup de canon, parti du boulevard de l'Oie...* est illustré dans l'image de droite, tandis que *... rompit deux des échelles...*, autrement dit, la conséquence, est le sujet de l'image de gauche²⁸. La jonction s'opère par le prolongement de la muraille, et, dans un procédé audacieux, par le coup de canon lui-même dont

27. GUILLOT/FATIO 1915, pp. 44-45

28. GUILLOT/FATIO 1915, pp. 40-41



79. Édouard Elzingre (1880-1966) | *Les Échelles brisées*, 1915 | Aquarelle et gouache sur papier, 41 × 40 cm (CIG, inv. VG 1092/18)

80. Édouard Elzingre (1880-1966) | *Le Coup de canon du bastion de l'Oie*, 1915 | Aquarelle et gouache sur papier, 41 × 40 cm (CIG, inv. VG 1092/17)



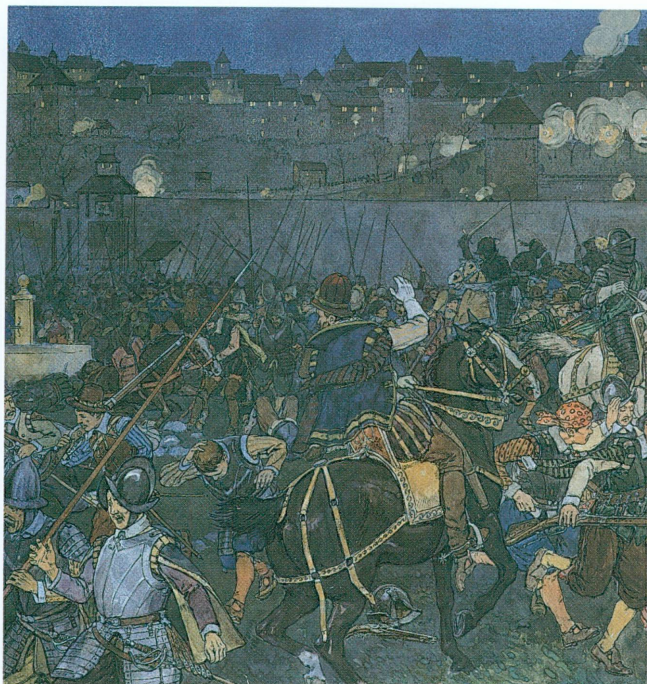
la fumée déborde d'un volet à l'autre. Il s'agit à nouveau de scènes nocturnes – Escalade oblige – dans lesquelles Elzingre donne tout son talent de coloriste. Sa palette, très riche, de tons mats où se mêlent toutes les nuances du bleu, parfois refroidi par une note de vert, parfois réchauffé par l'emploi du rouge ou encore assourdi par des bruns et des gris annonciateurs de l'aube, s'enrichit des effets de lumière éclatante que lui offre le prétexte du coup de canon. Et, à ce fracas lumineux, il donne comme réponses les petites lumières clignotantes qui s'allument aux fenêtres de la ville et les fumerolles rougeoyantes qui marquent les lieux du combat.

Le dernier diptyque, celui de la déroute (fig. 81 et 82), propose une composition différente. Bien qu'empruntées à deux moments du récit – *... au moment même où commençait la déroute... / Elles se retirèrent en hâte et en désordre...*²⁹ –, les illustrations constituent, elles aussi, une scène continue. Mais, ici, la construction est plus simple. Une seule ligne d'horizon, à l'arrière-plan, signifiée par la muraille et le profil de la ville, devant laquelle Elzingre dispose ses personnages sur deux plans, également horizontaux, comme pour souligner un état de fait : la ville, qui domine la scène, ne s'est pas laissé envahir, et ne constitue plus la cible d'une armée défaite, bien qu'encore massée au pied de ses murailles. La perspective a changé, et le peintre signifie la déroute par le désordre et la confusion qui règnent dans l'organisation compacte des figures. La profondeur de champ – à laquelle la ville ici fait obstacle – est donc orientée en sens inverse ; deux diagonales sont tracées par des figures en gros plan : à gauche, un officier monté qui tente, en vain, d'organiser la retraite ; à droite, trois cavaliers en armure qui s'échappent au galop, magistrale illustration d'un « point de fuite » pris au pied de la lettre !

À ces morceaux épiques auxquels la formule du diptyque offre une vision en grand angle propice à la peinture des engagements armés importants, il faut ajouter les illustrations de combats rapprochés, celles-ci traitées en images uniques. Édouard Elzingre a complété son œuvre par quelques scènes plus statiques – *Brunaulieu mesurant les fortifications*³⁰ (fig. 147),

29. Le premier volet complète la phrase du récit d'Alexandre Guillot déjà illustrée par le diptyque précédent : « Les régiments qui attendaient à Plainpalais crurent que ce coup de canon était le signal convenu, et les tambours de battre, les trompettes de sonner comme pour la victoire, au moment même où commençait la déroute de leurs amis » (GUILLOT/FATIO 1915, p. 36), tandis que le second se rapporte à la citation de Gautier reprise par Guillot (GUILLOT/FATIO 1915, p. 38).

30. CIG, inv. VG 1092/2 ; GUILLOT/FATIO 1915, p. 11



81. Édouard Elzingre (1880-1966) | *Désarroi des troupes savoyardes*, 1915 | Aquarelle et gouache sur papier, 41 × 40 cm (CIG, inv. VG 1092/23)

82. Édouard Elzingre (1880-1966) | *Fuite de la cavalerie*, 1915 | Aquarelle et gouache sur papier, 41 × 40 cm (CIG, inv. VG 1092/24)

Ils parcourent les Rues Basses jusqu'au Molard³¹ (fig. 148), notamment – appartenant aux péripéties de l'attaque et aux épisodes qui marquent le lendemain de la bataille, pour certaines d'une veine moins inspirée, telle *Vous avez fait une belle cacade!*³² (fig. 136) Mais, parmi les illustrations qui relatent l'action nocturne, deux images présentent l'originalité d'être des scènes d'intérieur montrant ce que l'on pourrait appeler l'« envers du décor » : *Le Réveil des Genevois (... il faut se lever et prendre les armes)*³³ (fig. 83), scène familiale qui montre un Genevois, tiré du lit par le fracas de la rue, se penchant à la fenêtre avec ses enfants tout en s'habillant à la hâte, tandis que sa femme, encore en vêtements de nuit, émerge à peine de sa couche, et *Madame Piaget (... elle parvint à pousser contre sa porte un meuble extrêmement lourd...)*³⁴ (fig. 84), illustration qui précède dans le texte celle de la Mère Royaume jetant son pot d'étain sur les assaillants³⁵ (fig. 135) et qui rend un autre hommage aux femmes qui prirent part à la lutte et « sacrifièrent leurs paillasses sur l'autel de la patrie³⁶ ». L'anecdote concerne la femme de Julien Piaget, née Jeanne Baud, qui, pour défendre sa demeure, parvint à barriquer sa porte en déployant une énergie telle qu'il fallut trois hommes, le lendemain, pour la dégager.

31. CIG, inv. VG 1092/10; GUILLOT/FATIO 1915, p. 27

32. CIG, inv. VG 1092/25; GUILLOT/FATIO 1915, p. 51

33. CIG, inv. VG 1092/12; GUILLOT/FATIO 1915, p. 31

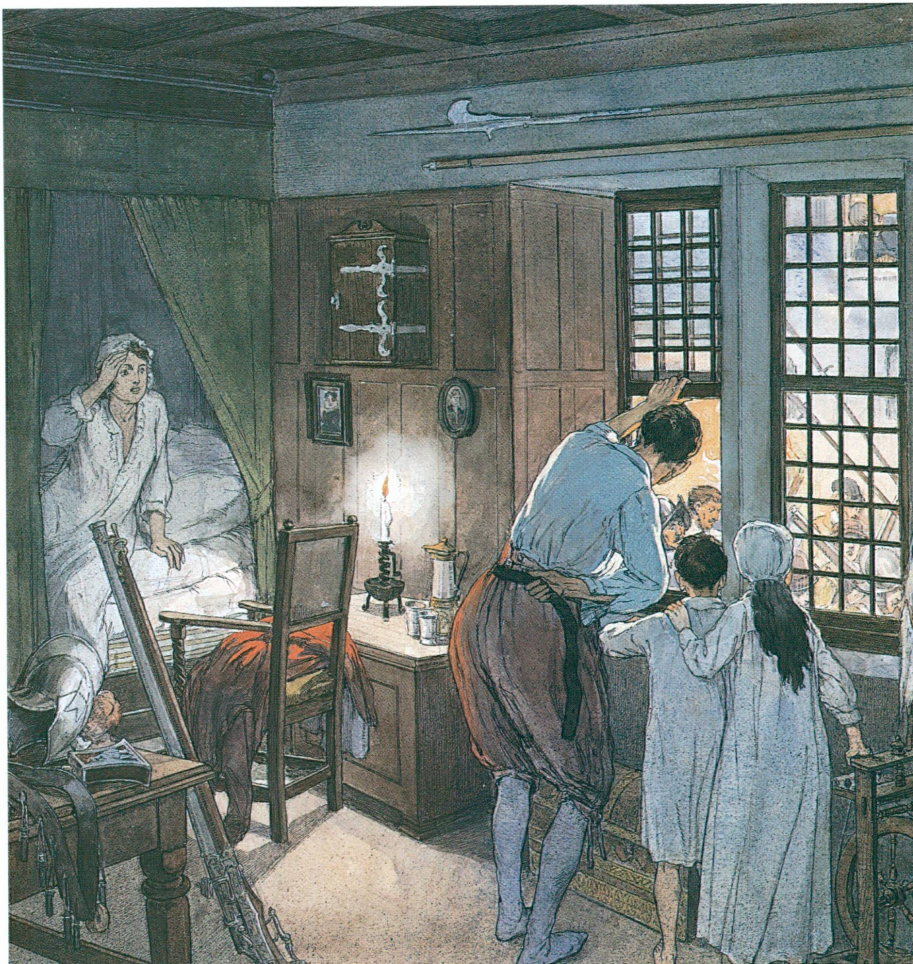
34. CIG, inv. VG 1092/19; GUILLOT/FATIO 1915, p. 55

35. CIG, inv. VG 1092/26; GUILLOT/FATIO 1915, p. 57

36. GUILLOT/FATIO 1915, p. 53

37. CIG, inv. VG 3918

Le Centre d'iconographie genevoise conserve huit dessins gouachés d'Édouard Elzingre sur le thème de l'Escalade. Si ce sont, comme il est légitime de le supposer, des esquisses préparatoires pour l'illustration de *La Nuit de l'Escalade*, ils constituent des documents précieux sur la démarche suivie par l'artiste. Dans la plupart des cas, les aquarelles retenues pour l'édition sont fidèles aux esquisses. L'épisode de Jeanne Piaget (fig. 56) en est un bon exemple : même composition, même palette, l'illustration définitive étant, cela est naturel, plus aboutie que le projet³⁷. Elzingre a travaillé les détails du décor, remplaçant, au fond de la scène, la table recouverte d'une nappe – jugée trop banale ? – par un poêle en faïence sur lequel se chauffe un chat, modifiant, au premier plan, l'angle de la table qui supporte la bougie, raffinant le dessin du chandelier et posant sur cette table deux ou trois objets supplémentaires. En outre, il fait apparaître, à l'angle inférieur droit, une chaise, absente dans le dessin préparatoire, qui élargit l'espace de la chambre, déjà exhaussé par



une perspective plus étendue dans le dessin des poutres du plafond. De l'esquisse à l'œuvre aboutie, la scène a gagné en « vérité historique », mais elle a perdu de sa vigueur. Elzingre en effet a retouché la posture de Jeanne Piaget s'essouffant à pousser devant sa porte le lourd meuble censé la protéger. En redressant son corps, en équilibrant la position des pieds, Elzingre a affaibli le rendu de l'effort.

Si certains des dessins ne sont, à l'exception de repentirs et d'une plus grande définition des détails, que peu modifiés par rapport aux compositions définitives – c'est le cas, notamment, de la scène représentant *Brunaulieu mesurant les fortifications*³⁸, titrée sur l'esquisse *Les Savoyards arrivant dans Genève*, de celle des Savoyards arrivant près de la ville³⁹ – dont la marche clandestine et furtive est soulignée, dans l'image éditée, par un effet nocturne appuyé – ou encore de celle montrant les têtes des ennemis décapités fichées sur des pieux⁴⁰ –, nombre d'entre eux présentent un concept et une construction bien différents de ceux des images retenues pour l'édition.

Certains repentirs sont vraisemblablement dus à des motivations didactiques. L'arrivée des Savoyards au pont d'Étrembières : *Les Savoyards en route vers Genève*⁴¹ (fig. 30) répond à une composition classique où l'on voit l'armée, qui occupe le plan médian de l'image, s'engageant sur le pont, sous le regard placide de quelques autochtones. Le paysage est

38. CIG, inv. VG 3920, VG 1092/2 et GUILLOT/FATIO 1915, p. 11

39. CIG, inv. VG 3921, VG 1092/7 et GUILLOT/FATIO 1915, p. 21

40. CIG, inv. VG 3916, VG 1092/28 et GUILLOT/FATIO 1915, p. 61

41. CIG, inv. VG 3917, VG 1092/5 et GUILLOT/FATIO 1915, p. 16



suggéré en quelques traits rapides et l'arche du pont, au premier plan à gauche, lui donne son appui, seule construction géométrique dans un tracé où dominent les courbes, qui fait écho au cartouche laissé vide en attente d'une légende. L'image est suggestive. La colonne dense et indistincte qui avance dans un paysage indéterminé – sorte de « morne plaine » – évoque, mieux que l'œuvre définitive, la guerre en marche. Mais il est vrai que sa trop grande imprécision ne permet pas de la rattacher à l'Escalade ; c'est sans doute pour cette raison qu'Elzingre recomposera entièrement la scène pour en faire l'image narrative que nous avons décrite plus haut.

Le combat à la Tertasse⁴² (fig. 1) a également subi, de l'esquisse à la version définitive, d'importantes modifications qui concernent essentiellement le cadrage de la scène. Par rapport au dessin préparatoire, Elzingre a rétréci le champ de l'action et légèrement déplacé son angle de vision vers la droite. Le décor architectural s'en trouve simplifié, et le combat, rapproché. L'image finale gagne en agressivité – Elzingre a de nouveau recours à des demi-figures, en gros plan à droite, combattants qui, s'élançant lance pointée, donnent la construction perspective dynamique de l'image – mais elle a perdu en intensité psychologique. Dans le dessin préparatoire, l'éloignement de la scène du combat, que l'on aperçoit confusément, fait des personnages du premier plan – la femme inquiète à sa porte, les hommes alertés qui accourent – les acteurs sur lesquels repose l'effet dramatique.

42. CIG, inv. VG 3919, VG 1092/15 et
 GUILLOT/FATIO 1915, p. 37



85. Édouard Elzingre (1880-1966) | *Réparation des fortifications*, 1915 | Aquarelle et gouache sur papier, 41 × 40 cm (CIG, inv. VG 1092/1)

86. Édouard Elzingre (1880-1966) | *Renforcement et réparation des fortifications*, vers 1910-1915 | Mine de plomb et gouache sur carton, 43,2 × 39,6 cm (CIG, inv. VG 3922)

L'épisode des Genevois renforçant les fortifications⁴³ a pris, dans l'illustration définitive (fig. 85), un caractère solennel que n'a pas le dessin (fig. 86), plus vif, plus enlevé. Alors que l'esquisse traduit, avec talent, l'animation du chantier et met l'accent sur les ouvriers au travail, l'œuvre aboutie, d'un dessin plus précis, les fige dans leurs mouvements et relègue leur activité au second plan en ouvrant la scène sur deux personnages vus de dos, un notable et un contremaître. Ceux-ci sont également présents dans le dessin préparatoire, rejoints par un troisième comparse, mais forment un groupe indistinct au plan moyen. Plus que d'un changement de composition, c'est d'un changement de regard qu'il s'agit. On est tenté de penser qu'il est bien probable que la première proposition ait été jugée trop « sociale » sinon « socialiste »⁴⁴ et que c'est sous l'effet d'une censure, ou d'une auto-censure, qu'Elzingre aura revu sa copie.

C'est peut-être pour de semblables raisons politiques qu'Elzingre a également modifié la scène des Genevois contemplant les cadavres des ennemis⁴⁵. Dans le dessin (fig. 134), c'est l'alignement des corps qui donne à l'image sa construction. De part et d'autre de cette rangée macabre, les Genevois s'attroupent. À nouveau, le talent de dessinateur d'Elzingre fait ressortir de cette foule volontairement imprécise quelques figures distinctes : un ou deux soldats en armes, une femme, transie, les bras serrés sur la poitrine, retenant son châle, penchée sur les cadavres dans un mouvement de compassion, quelques visages où se marquent l'horreur et la douleur. Théodore de Bèze, à droite de la scène, tête inclinée, les contemple, immobile et muet ; l'homme qui l'accompagne se penche pour les voir de plus près et son visage, caché par son chapeau, n'exprime aucune émotion : tout est dans la posture. À l'exception du décor architectural qui n'est que peu modifié, Elzingre ne retient de cette proposition dans la version définitive (fig. 87) que Théodore de Bèze et l'homme penché, ainsi que la femme du plan médian. Les cadavres des Savoyards ne sont plus alignés, face contre ciel, en une funeste rangée qui vient buter au pied des murailles, mais regroupés au premier plan à gauche, dans la position où ils semblent avoir été jetés depuis la charrette qui a servi à leur transport, amas de pantins désarticulés sans visages

43. CIG, inv. VG 3922, VG 1092/1 et GUILLOT/FATIO 1915, p. 9

44. Sans avoir jamais affirmé de couleur politique bien claire, Elzingre a signé, de 1922 à 1935, plusieurs affiches de propagande tantôt pour, tantôt contre des initiatives populaires socialistes, ou pour le parti libéral. Voir GIROUD 1998, pp. 29-30.

45. CIG, inv. VG 3915, VG 1092/27 et GUILLOT/FATIO 1915, p. 59



– sorte de trophées dont on ne voit que les armes et les armures – constituant ainsi non plus la perspective de la construction, mais son centre de gravité. Dans la logique de cette nouvelle composition, les Genevois ne forment plus une double haie, mais se déploient en cercle autour du tas de cadavres, certains d’entre eux ne prêtant même pas attention à ces dépouilles sans dignité – ils se détournent ou vaquent à leurs occupations. La femme qui semblait compatissante fait à l’égard d’un ennemi tombé un geste de menace et de malédiction, le bras tendu, poing fermé. L’homme penché sur les Savoyards vaincus est doté d’une expression complexe, à la fois de curiosité et de dégoût. Théodore de Bèze, quant à lui, visage et main droite levés, flanqué de deux enfants, est montré dans l’attitude du prédicateur qui, invoquant le Seigneur, tire, déjà, la morale de l’histoire à l’usage des jeunes générations.

Si l’on prend en considération la liberté dont témoignent les esquisses d’Édouard Elzingre, on est forcé de constater que l’illustration de *La Nuit de l’Escalade* – qui s’est imposée, depuis bientôt un siècle, comme l’iconographie de référence – a subi fortement la pression du nationalisme. En pleine Première Guerre mondiale mais au lendemain de la commémoration du centenaire de l’arrivée des Suisses au Port-Noir, Elzingre a trouvé, avec cette commande, l’occasion d’exprimer ses convictions nationalistes dans un langage sans ambiguïté. *La Nuit de l’Escalade* tend vers la glorification d’un patriotisme de bon aloi. Il

ne lui était pas demandé de dire la guerre telle qu'il pouvait la pressentir, citoyen d'un pays neutre, au travers des nouvelles qui parvenaient du front, de témoigner des sentiments de peur, de confusion, que ressent chaque soldat engagé dans le combat, quel que soit son camp, mais de célébrer une victoire qui – pour locale qu'elle fût – n'en rend pas moins justice à la bonne cause du vainqueur sans compassion pour les vaincus. Sans prétendre à une restitution infaillible du passé mais avec moins de fantaisie et plus de vérité historique que n'en avait montré Louis Dunki⁴⁶, il construit des images solides, irréfutables par la précision des descriptions, et les ancre dans l'histoire en empruntant aux expérimentations de la peinture de la Renaissance les lois perspectives qui lui permettent de développer la narration à la fois dans l'espace et le temps⁴⁷. Fidèle à l'intention des protagonistes de l'ouvrage – « Le caractère local de cet épisode historique ne lui enlève rien de son intérêt général, et les événements tragiques qui bouleversent actuellement l'Europe, loin de le rejeter dans l'ombre, semblent au contraire lui donner un regain d'actualité. Il s'agit, en effet, d'un petit peuple, se confiant dans les traités, menacé dans sa liberté et dans son droit à l'existence, et c'est là un sujet toujours capable de passionner les hommes⁴⁸ » –, et en totale adhésion avec cette conviction, Elzingre la soutient en mettant son talent au service d'une peinture didactique. Brimant sa sensibilité, il livre une illustration définitive de *La Nuit de l'Escalade* qui a perdu ce que les esquisses promettaient de lui conférer en pouvoir évocateur, de cette sorte d'évocation qui frappe l'imagination au plus profond par le champ libre qu'elle laisse à l'interprétation. La nervosité des coups de crayon s'est figée dans des contours fermement définis ; les subtils rehauts de gouache qui les illuminaient discrètement ont laissé la place à une mise en couleurs au service de la narration, qui sait allier à bon escient les transparences savantes de l'aquarelle aux profondeurs de ton de la gouache. Le récit a trouvé sa forme ; tout est dit. Ainsi s'écrit l'histoire, ainsi se fixe l'iconographie.

46. Elzingre s'était documenté en puisant dans les recherches historiques les plus récentes. Son intérêt pour l'histoire, sans doute suscité par son père dès sa jeunesse, ne s'est jamais démenti.

47. Ses processions militaires évoquent *L'Adoration des Mages*, de Gentile da Fabriano, 1423, conservé à la Galleria degli Uffizi de Florence, ou *La Bataille d'Alexandre et de Darius à Issos*, d'Albrecht Altdorfer, 1529, conservé à l'Alte Pinakothek de Munich.

48. Guillaume Fatio, « Introduction », dans GUILLLOT/FATIO 1915, p. 5